

Выпуск 3  
Band 3

# РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

RUSSISCHE  
MUSIKLITERATUR



Aus dem Russischen:  
THEO SANDER

**RUSSISCHE  
MUSIKLITERATUR**

Band 3

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

Ausgabe 7

LENINGRAD. „MUSIK“ 1981

Allgemeine Bearbeitung  
E. L. FRIED

Die Autoren der III. Ausgabe:

A. N. KANDINSKI I. Kapitel  
E. M. ORLOWA. II. Kapitel.

## KAPITEL I

### **N. A. RIMSKI-KORSAKOW (1844-1908)**

Das Werk von Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow, dem jüngsten Mitglied der „Mächtigen Handvoll“, ist eine lebendige Verkörperung der Poesie und ursprünglichen Schönheit der russischen Nationalkunst.

Die reiche künstlerische Kultur, die das russische Volk geschaffen hat, die russische Geschichte und das Volksleben weckten in Rimski-Korsakow, einem treuen Anhänger Glinkas, eine wahre Liebe und damit eine Flut schöpferischer Inspiration.

Eine besondere Anziehungskraft übten auf ihn jene Denkmäler der Volkskunst und des Alltags aus, in denen das Leben des Volkes in seiner farbenfrohen, poetischen Seite dargestellt wurde: alter Volksglaube, Riten und Lieder, die mit volkstümlichen Naturvorstellungen, Sagen, Heldenepen und Märchen verbunden waren. In dieser Vorliebe manifestierte sich Rimski-Korsakows Verständnis für die Volkskunst; hier fand er seinen Weg als russischer Musiker und Künstler. „Meine Art sind im Grunde genommen Märchen und Heldenepen, und sie sind zwangsläufig russisch“, - sagte der Komponist. Seine Werke schildern das alte Volksleben, den Alltag und die Rituale und lassen die alte Rus in seiner ganzen Einzigartigkeit und Farbigkeit lebendig werden - so wie es der poetischen Fantasie des Komponisten entsprach. In Rimski-Korsakows Opern stehen Bilder im Vordergrund, die die Intelligenz und die künstlerische Begabung des Volkes, seinen Durst nach Schönheit, seine Freundlichkeit und seine Liebe zu Gefühlen verkörpern. Der Komponist verkörperte die Träume der Menschen von Freiheit, Glück und Schönheit sowie ihre Vorstellungen von Gerechtigkeit und Güte in einer Reihe von idealen, märchenhaften und illusorischen Bildern (das Zarenreich Berendej in „Snegurotschka“ (*Schneeflöckchen*) und die Schwanenprinzessin in „Das Märchen vom Zaren Saltan“). In Bezug auf historische Themen strebte Rimski-Korsakow eine romantisierende und überhöhte Darstellung von Volkshelden an. Als er beispielsweise eine Oper über Stepan Rasin konzipierte, bat der Komponist den Librettisten, Szenen und Episoden, in denen die blutigen Ereignisse hervorgehoben wurden, aus dem Skript zu streichen: „Die Persönlichkeit von Stenka, - schrieb Rimski-Korsakow, - muss notwendigerweise idealisiert werden, muss Sympathie erregen und darf nicht abstoßen. Es ist notwendig, dass sich eine riesige Figur erhebt und durch das unterdrückte Volk stürmt...“.

So konzentrierte sich Rimski-Korsakow in erster Linie auf die moralischen und ästhetischen Ideale des Volkes, wie sie in den Denkmälern der Volkskunst zum Ausdruck kommen.

Er sah in der Kunst selbst eine der Manifestationen der geistigen Kraft des Volkes, eine mächtige Lebenskraft, die den Menschen veredelt, hohe Bestrebungen in ihm weckt und die besten Eigenschaften seiner Natur offenbart. In einer Reihe von Werken des Komponisten gibt es Volkshelden, die nicht für ihre militärischen Taten, sondern für ihre künstlerische Begabung berühmt sind; gleichzeitig sind sie Träger hoher patriotischer Gefühle und moralischer Ideale. Dies ist zum Beispiel der Fall bei Sadko, dem Gusli-Spieler der epischen Poesie.

Rimski-Korsakows Sinn für das Schöne spiegelt sich in seinen bemerkenswerten musikalischen Landschaften und den Naturbildern wider, die in seinen Kompositionen eine große Rolle spielen. Bilder des Meeres, des Waldes, der Morgendämmerung, des nächtlichen Sternenhimmels, Landschaften des Nordens und des Südens,

Skizzen der Vogel- und Tierwelt, die Übertragung aller möglichen „Stimmen der Natur“ - all dies unterliegt der musikalischen Phantasie des Komponisten, eines Meisters der Landschaftsmusik. Rimski-Korsakow war mit einer besonderen Begabung ausgestattet, mit musikalischen Mitteln zu malen. Die musikalischen Landschaften des Komponisten zeichnen sich jedoch nicht nur durch eine seltene Lebendigkeit und Präzision der musikalischen Darstellung aus, sondern auch durch eine poetische Spiritualität und tiefe lyrische Ausdruckskraft.

Die Musik von Rimski-Korsakow ist in märchenhaften und phantastischen Bildern eng mit der Natur verbunden. Meistens stellen sie, wie in Werken der Volkskunst, diese oder andere elementare Kräfte und Phänomene der Natur dar (Frost, Der Waldschrat, die Meeresprinzessin, usw.). Die phantastischen Bilder enthalten neben der Musik und den malerischen, märchenhaften und phantastischen Elementen auch Merkmale des Aussehens und des Charakters realer Menschen. Diese Vielseitigkeit verleiht Korsakows musikalischer Fantasie eine besondere Originalität und poetische Tiefe.

Rimski-Korsakow ist aufgrund seines Talents und seiner Weltanschauung ein optimistischer Künstler. Seine Werke scheinen Sonnenlicht und Wärme auszustrahlen und betonen die Weisheit und Harmonie des Lebens. Die Musik, voll von der Luft und den Farben der lebendigen Natur, ist reich an frischen und gesunden Gefühlen; sie vermittelt die vielfältige Schönheit der Welt. Mit diesen Eigenschaften, seinem Talent, erinnert Rimski-Korsakow an Glinka und Borodin. Zugleich zeichnet er sich besonders durch leichte und weiche lyrische Stimmungen, sanfte Eleganz und romantische Träumerei aus.

Die meisten Werke Rimski-Korsakows zeichnen sich durch Zurückhaltung und Gelassenheit aus, durch einen gemessenen und fließenden Wechsel von Bildern und Episoden. Die dramaturgische Entwicklung ist gemächlich. Meistens ist sie frei von scharfen dramatischen Kontrasten und Zusammenstößen. Der Komponist war bestrebt, das Leben des russischen Volkes so zu vermitteln, wie es in der Volkskunst, insbesondere in der Epik, mit der ihr innewohnenden gemächlichen Erzählweise dargestellt wird. Gleichzeitig war Rimski-Korsakow tief bewegt von den akuten Problemen des ideologischen und sozialen Lebens seiner Zeit, er fühlte sich angezogen von der Darstellung der menschlichen Seele, dem Kampf der Charaktere und Leidenschaften, der Offenbarung des Innenlebens des Menschen mit seinen Kollisionen und dem Reichtum an psychologischen Nuancen.

Rimski-Korsakow blieb zwar in erster Linie ein Sänger des russischen Lebens und der russischen Natur, wandte sich aber wie Borodin, Balakirew und Mussorgski auch gerne der Darstellung des Volkslebens und der Natur anderer Länder zu. Bilder des Orients, aber auch Spaniens und der westslawischen Welt (in seiner „Serbischen Fantaisie“, den Opern „Pan Wojewode“ und „Mlada“) wurden organisch in die Werke des russischen Komponisten aufgenommen. Diese Bandbreite künstlerischer Interessen und Rimski-Korsakows subtiles Verständnis des nationalen Charakters, der Besonderheiten der Musikkultur und der Kunst anderer Nationen zeichnen ihn als würdigen Nachfolger der hohen Tradition der russischen klassischen Kunst aus.

Im Werk Rimski-Korsakows spiegeln sich die Prinzipien der großen künstlerischen Strömungen des 19. Jahrhunderts - Realismus und Romantik - wider und verflechten sich auf eigentümliche Weise. Der Komponist, der den Realismus als Grundlage seiner künstlerischen Weltanschauung proklamierte und unermüdlich nach dem Ideal der künstlerischen Wahrheit strebte, hielt sich in einigen Merkmalen der Bildsprache (poetisierte Phänomene der Wirklichkeit, Geisterbilder und fantastische Bilder) sowie



in einigen Merkmalen der musikalischen Sprache seiner Werke an die musikalische Romantik.

Rimski-Korsakow hatte ein langes, kreatives Leben.

Wie die anderen Komponisten der „Kutschkisten“ stand er unter dem ideologischen Einfluss der sozialen Bewegung der 60er Jahre und brachte während seines gesamten fast vierzigjährigen Schaffens, das auch die Jahre der Ersten Russischen Revolution einschloss, weiterhin edle und demokratische Tendenzen zum Ausdruck. Der Komponist, der seine Zugehörigkeit zu den "Sechzigern" betonte, sagte über sich selbst und die jüngeren Komponisten, die sich um die Wende vom 19. - 20. Jahrhundert um ihn scharten: „Es scheint mir, dass ich und wir alle die Künstler des späten 19. Jahrhunderts und der Zeit von der Emanzipation der Bauern bis zum Sturz der Autokratie sind.“

Gleichzeitig hinterließ jede der neuen Perioden in der gesellschaftlichen Entwicklung Russlands ihre eigenen Spuren in den Ansichten und im Schaffen des Komponisten. Die Verstärkung des dramatischen Elements in den Werken der 1890er und 1900er Jahre war in gewissem Sinne ein Echo der verschärften ideologischen und sozialen Widersprüche und gesellschaftlichen Auseinandersetzungen, die Russland um die Jahrhundertwende erlebte. Rimski-Korsakows späte Märchenoperen entwickelten ein starkes soziales Thema, das in direktem Zusammenhang mit dem raschen Wachstum der nationalen Befreiungsbewegung und der Revolution von 1905 stand.

Die Märchenoperen der letzten Jahre bringen den Glauben des Komponisten an den unausweichlichen Untergang des Reiches der Ohnmacht und Unterdrückung zum Ausdruck („Kaschtschei der Unsterbliche“), sie entlarven und verspotten die Autokratie gnadenlos (einige Momente in „Das Märchen vom Zaren Saltan“ und insbesondere die Satire-Oper „Der goldene Hahn“). Hier zeigt sich die tiefe Verbundenheit des Werks von Rimski-Korsakow mit der kritischen, denunziatorischen Strömung in der russischen Kunst, mit den Traditionen von Gogol und Saltykow-Schtschedrin sowie mit der satirischen Strömung in der Volkskunst, die am Vorabend und während der ersten russischen Revolution besonders deutlich geworden war.

Die Volkskunst war für Rimski-Korsakow nicht nur als Quelle für Themen, Motive und Bilder von großer Bedeutung. Sie bestimmte viele stilistische, gattungsspezifische und dramatische Merkmale seiner Werke. Eine bemerkenswerte Besonderheit ist, dass diese Werke echte Volksmelodien oder Themen des Autors sind, die mit einer bewussten Annäherung an den Geist und die Sprache der Volksmusik komponiert wurden.

Während des größten Teils seines Lebens entwickelte Rimski-Korsakow, wie auch andere Mitglieder des Balakirew-Kreises, einen vorwiegend bäuerlichen Liedstil. Seine Musik ist beeinflusst von Sprechgesang, Reigentanzliedern, Heldenepen, historischen Liedern und religiösen Versen sowie von der Bänkelsänger-Kunst und Melodien altrussischer kirchlicher Ursprungs. Rimski-Korsakow hat von allen seinen Mitstreitern besonders ausgiebig von verschiedenen Arten alter ritueller Darbietungen Gebrauch gemacht, die mit dem bäuerlichen Leben des Volkes und seinen poetischen Vorstellungen von Elementarkräften und Naturphänomenen verbunden sind.

Seit den 90er Jahren ist jedoch im Zusammenhang mit den oben erwähnten neuen Tendenzen auch eine gewisse Ausweitung der Intonationsverbindungen zu beobachten. Die Musik Rimski-Korsakows enthält Elemente des städtischen

Gesangs. In den Märchenoperen dieser Zeit („Das Märchen vom Zaren Saltan“, „Der goldene Hahn“) spiegelt sich der zeitgenössische Straßengesang wider.

Die Quellen von Korsakows Musik waren jedoch nicht auf die Volkskunst beschränkt. Wie Glinka und seine Zeitgenossen - die „Kutschkisten“ und Tschaikowski - nahm er die besten Errungenschaften der Weltmusik sensibel wahr und setzte sie um, wobei er in dieser Hinsicht die Komponisten der Romantik (Liszt, Chopin und in geringerem Maße Berlioz und Wagner) besonders bevorzugte. Rimski-Korsakow machte sich systematisch mit der neuesten russischen und ausländischen Musik vertraut, setzte sich kritisch mit dem Ansatz seiner Zeitgenossen auseinander und revidierte in einigen Fällen seine Einschätzung vergangener und gegenwärtiger Phänomene. Es ist bekannt, dass er in den 90er Jahren Mozart und Bellini wiederentdeckt hatte, und er hörte vieles neu bei Tschaikowski (vor allem in seinen späteren Werken) und Tanejew. Rimski-Korsakow hob Skrjabin unter den jungen Komponisten der 90er Jahre hervor und betrachtete ihn als einen „Stern ersten Ranges“, obwohl er mit Skrjabins musikalischem und philosophischem Streben in seinen späteren Lebensjahren nicht sympathisierte. Rimski-Korsakow studierte in den 90er Jahren ausgiebig Wagners Opern und eignete sich seine Errungenschaften in der Orchestrierung an, obwohl er Wagners Opernreformen kategorisch ablehnte.

Rimski-Korsakow, der die Phänomene der Musikkultur der Vergangenheit und der Gegenwart in sich aufnahm, verfiel nie der Nachahmung. Seine Werke sind stets von der Individualität und der originellen musikalischen Fantasie eines hellen Komponisten geprägt.

Die Melodien seiner Werke werden von volkstümlichen Themen beherrscht, die mit den ältesten rituellen Liedern (Kalender, Spiel) verbunden sind und sich durch einen vergleichsweise kurzen melodischen Atem und die Vorherrschaft einer einzigen charakteristischen Wendung auszeichnen.

Zugleich schrieb er zahlreiche schwungvolle Kantilenen-Melodien. Die ruhige Ausgewogenheit einer Art „schwebenden“ Melodie, die fließende Bewegung zum Höhepunkt hin und die Proportionalität in der Struktur des melodischen Ganzen sind äußerst typisch für sie. In Opern und Romanzen mit lyrischem und psychologischem Inhalt finden sich zahlreiche Beispiele für ausdrucksstarke Arioso- und Rezitativmelodien, die auf subtile Weise die Intonation von poetischer und prosaischer Sprache interpretieren. Rimski-Korsakow hat in seinen Opern prächtige Beispiele für volkstümliche heroische Rezitative, lebhaft halb ländliche und halb städtische Akzente und kirchliche Texte verarbeitet. Rimski-Korsakow zeichnet sich durch eine große Originalität von Melodien instrumentaler Art aus, die in Bezug auf die melodische und rhythmische Struktur komplex, beweglich und virtuos sind und die der Komponist in seinen musikalischen Skizzen fantastischer Charaktere verwendet. In diesem Zusammenhang ist die berühmte Gegenüberstellung des russischen Maestros mit der Musik Chopins zu erwähnen (Rimski-Korsakow schätzte den großen Komponisten sehr).

Einer der auffälligsten und originellsten Aspekte von Rimski-Korsakows Musiksprache ist die Neuartigkeit, Farbigkeit und Ausdruckskraft der Harmonien und Klangfarben. In den volkstümlichen Szenen der Oper überwiegt die diatonische Harmonie, und es finden sich unverwechselbare volkstümliche Töne, Klangfarben, Harmonien und Akkorde. Daneben fallen Rimski-Korsakows harmonische Entdeckungen im Bereich der komplizierten und farbenprächtigen Harmonik auf, die für seine Musik mit Fantasiegehalt typisch ist. Rimski-Korsakows innovative

harmonische Sprache hatte ihren Ursprung in den komplexen koloristischen Mitteln von Glinka und Liszt. Später begann der Komponist, noch gewagtere Harmonien in seine Kompositionen einzubringen, wobei er ausgiebig von ungewöhnlichen Harmonien Gebrauch machte, die über die Dur- und Molltonarten hinausgingen: verminderte, übermäßige und andere, noch komplexere Harmonien. Ein bemerkenswertes Merkmal von Rimski-Korsakows harmonischem Denken ist sein „farbiges“ harmonisches Gehör (d. h. sein Farbensinn für Tonalitäten und sogar für einzelne Akkorde) und der bewusste Einsatz harmonischer Mittel, um bestimmte musikalische und koloristische Wirkungen zu erzielen, wie sie der Phantasie des Komponisten erschienen.

Rimski-Korsakow gehört zu den größten Meistern und Dichtern des Orchesters, die Orchestrierung, die einen organischen Teil seiner musikalischen Intentionen bildet, wurde vom Komponisten nie als äußerliche farbliche und klangliche Umrahmung des Werkes gesehen. „Die Instrumentation ist Kreativität... es ist ein Aspekt der Seele des Werkes selbst, - argumentierte Rimski-Korsakow. - Das Werk selbst ist orchestral konzipiert und verspricht schon in seiner Konzeption die bekannten orchestralen Farben, die ihm allein und seinem Schöpfer allein innewohnen.“ Auf dem Gebiet der Orchestrierung griff Rimski-Korsakow auf Prinzipien des Glinka'schen Orchesterstils zurück. Nachdem er sich mit Wagners Opern vertraut gemacht hatte, begann er auch, in seinen Werken einige Techniken einzuführen, die für Wagners üppige und etwas schwerfällige, wenn auch blendend brillante Instrumentierung typisch waren (insbesondere tauchten in den Partituren zusätzliche Blasinstrumente auf). Aber er ahmte den deutschen Meister nicht nach, sondern bewahrte sich seine individuelle Art, außerordentlich farbig, virtuos in der Nutzung der Klangfarbenmöglichkeiten des Orchesters, der Fülle der Soloinstrumente, aber auch äußerst transparent und in diesem Sinne klassisch im Glinka-Stil.

Das musikalische Vermächtnis von Rimski-Korsakow ist umfangreich und vielfältig. Es umfasst fünfzehn Opern, zehn symphonische Werke verschiedener Gattungen: Symphonien, symphonische Programmsuiten, Capriccio, Fantasien, Ouvertüren (sowie Opersuiten), Konzertstücke (eine Violinfantasie und ein Klavierkonzert), drei Kantaten, instrumentale Kammermusikwerke, Romanzen und Duette, zahlreiche Chorwerke und Bearbeitungen von Volksliedern. Rimsky-Korsakovs enormes Talent manifestierte sich mit größter Fülle und Kraft in seinen Opern- und Symphoniewerken, von denen die besten zu den Meisterwerken der Musikkunst zählen und für Komponisten vieler Generationen Gegenstand des Studiums sind.

Ständig mit seiner eigenen harten Arbeit beschäftigt - schöpferisch, pädagogisch und zum Teil auch als Dirigent - widmete Rimski-Korsakow viel Zeit und Energie der Vervollständigung, Ordnung und Förderung der Werke russischer Komponisten, die durch den Tod ihrer Autoren unvollendet geblieben waren. Gemeinsam mit Balakirew und Ljadow war Rimski-Korsakow in den 70er Jahren an der Vorbereitung einer Neuauflage von Glinkas Opernpartituren beteiligt. Er instrumentierte Dargomysskys „Der steinerne Gast“. Nach Mussorgskis Tod vervollständigte und orchestrierte er „Chowantschina“, schuf seine eigene Version der Partitur von „Eine Nacht auf dem kahlen Berge“ und bearbeitete alle anderen Werke Mussorgskis. Rimski-Korsakows Fassung (und neue Orchestrierung) von „Boris Godunow“ erlangte den Ruf eines Klassikers. Schließlich vollendete Rimski-Korsakow zusammen mit Glasunow Borodins „Fürst Igor“.

Rimski-Korsakow hat uns die interessantesten musikalischen und literarischen Werke hinterlassen, die bis heute den größten kognitiven und wissenschaftlichen Musikwert bewahrt haben. Es handelt sich um das Erinnerungsbuch „Die Chronik meines musikalischen Lebens“, das Hauptwerk „Grundlagen der Orchestrierung“, das „Lehrbuch der Harmonielehre“ und eine Reihe von Artikeln, unter denen die Analyse der „Snegurotschka“ (leider wurde sie vom Komponisten nicht vollendet) hervorsticht.

Durch seine pädagogische Arbeit leistete Rimski-Korsakow einen großen Beitrag zur Entwicklung der russischen Musikprofessionalität, insbesondere der kompositorischen Ausbildung. Zu seinen Schülern gehören A. K. Glasunow, A. K. Ljadow, M. Ippolitow-Iwanow, A. S. Arenski, die Klassiker der ukrainischen und armenischen Musik N. W. Lysenko und A. A. Spendiarow, einer der ersten lettischen Komponisten J. Vitol. Rimski-Korsakow bildete mehrere Generationen von Musikern, Komponisten, Theoretikern und Musikaktivisten aus. Seine pädagogischen Grundsätze spiegeln sich in den bereits erwähnten Lehrbüchern für Harmonielehre und Instrumentation wider, die er verfasste.

Die Verdienste Rimski-Korsakows lagen jedoch nicht nur in der Vermittlung rein fachlicher Kenntnisse an seine Schüler. Er hat sie stets im Geiste des selbstlosen Dienstes an seiner Kunst erzogen und sie gelehrt, in diesem Sinne „Glinkaianer“ zu sein (eine Definition, auf die er sich selbst mit Stolz berief), wofür sein eigenes Leben ein anschauliches Beispiel ist.

## LEBENS- UND SCHAFFENSWEG

**Kindheit.** Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow wurde am 6. März<sup>1</sup> 1844 in Tichwin, einer Provinzstadt im Gouvernement Nowgorod, geboren.

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

Die Familie Rimski-Korsakow war musikalisch: der Vater des Komponisten spielte Klavier nach dem Gehör, und seine Mutter und sein Onkel sangen oft Volkslieder und Auszüge aus modernen Opern. Die musikalischen Fähigkeiten des Jungen - absolutes Gehör, Rhythmus und Gedächtnis - zeigten sich bereits im Alter von zwei Jahren. Im Alter von sechs Jahren begannen die Eltern, ihrem Sohn Musikunterricht zu erteilen, aber nur als Amateur, und er war nicht wirklich begeistert davon. Im Alter von 11-12 Jahren machte er jedoch erhebliche Fortschritte und spielte Klavier zu 4 und 8 Händen. Sein Wunsch, zu komponieren, äußerte sich zunächst in Form eines kindlichen Spiels: „So wie ich Uhren zusammenlegte und zerlegte, versuchte ich von Zeit zu Zeit Musik zu komponieren und Noten zu schreiben, - erinnert sich Rimski-Korsakow, - ich erreichte bald das Stadium, in dem ich in der Lage war, das auf dem Klavier Gespielte zu Papier zu bringen, wobei ich auf die richtige Aufteilung achtete. Nach einer Weile begann ich, mir etwas im Kopf vorzustellen und nicht mehr auf dem Klavier zu spielen, was in Noten geschrieben war.“ Das erste Werk des Komponistenanfängers war ein Duett, das in Anlehnung an das Lied von Wanja aus „Iwan Sussanin“ geschrieben wurde, das dem Jungen mehr gefiel als alle anderen ihm damals bekannten Werke.

Doch die Musik war zu dieser Zeit nicht Rimski-Korsakows einzige oder gar liebste Freizeitbeschäftigung. Er fühlte sich vielmehr von der Romantik der Seefahrt angezogen - eine Leidenschaft, die sich unter dem Einfluss von Briefen seines älteren Bruders Woin Andrejewitsch entwickelte, der als Kapitänleutnant auf einer

Überseereise war. „Ich war fasziniert von der Idee, ein Seemann zu sein“, - erinnerte sich der Komponist. Sein Traum ging bald in Erfüllung: 1856 wurde er nach Petersburg gebracht und in das Marinekorps aufgenommen.

**Rimski-Korsakow studierte im Marinekorps, lernte Balakirew kennen und segelte ins Ausland.** Rimski-Korsakow studierte sechs Jahre lang im Korps und wurde im Frühjahr 1862 als Oberfähnrich<sup>2</sup> graduiert.

<sup>2</sup> Der Dienstgrad, der für ranghohe Auszubildende des Marinekorps festgelegt wurde, die in die Praxis geschickt werden.

Damit schien sein Lebensweg endgültig festgelegt zu sein, aber zu diesem Zeitpunkt hatte der junge Mann bereits eine Liebe zur Musik entwickelt, die die frühere kindliche Faszination für das Meer entscheidend verdrängt hatte.

Schon in seinen ersten Tagen in Petersburg bereitete der Besuch von Opernaufführungen und Konzerten Rimski-Korsakow große Freude. Die Oper machte einen überwältigenden Eindruck auf ihn. Zunächst mochte Rimski-Korsakow italienische Opern und Meyerbeers „Robert der Teufel“, doch bald wurde er von Glinkas Opern in den Schatten gestellt. Als er „Iwan Sussanin“ zum ersten Mal im Theater hörte, war der junge Kadett „ganz entzückt“, und die Oper „Ruslan und Ljudmila“ brachte ihn „zu unbeschreiblicher Bewunderung“. Der folgende Bericht des Komponisten zeugt von der Kraft seines Eindrucks: „Mein Bruder schenkte mir die komplette Oper Ruslan zu zwei Händen, die gerade erst in dieser Form veröffentlicht worden war. Als ich eines Sonntags im Korps war (wir durften zur Strafe für irgendetwas nicht nach Hause), konnte ich es nicht ertragen und schickte den Pfleger, um mir eine vollständige Oper „Leben für den Zaren“ zu zwei Händen zu kaufen und betrachtete sie eifrig, wobei ich mich an den Eindruck der Aufführung erinnerte. Die Werke von Beethoven und Mendelssohn, die er gehört hatte, hatten eine tiefe Wirkung auf den jungen Mann, und die „Jota aragonesa“ hat ihn nach eigener Aussage „einfach umgehauen“... „Ich kannte schon ... ziemlich viel gute Musik, aber meine größte Sympathie lag bei Glinka. Ich fand nur keine Unterstützung in den Meinungen der Leute, die mich damals umgaben“, - erinnerte sich der Komponist später.

Nun, da er seine Ferien in Tichwin verbringt, verbreitet Rimski-Korsakow Werke von Glinka, Beethoven, Schubert, Chopin, Mendelssohn und Meyerbeer unter seinen Verwandten und Bekannten, den Musikliebhabern. Als Jugendlicher beginnt er, sich abfällig über seine früheren Idole - die Italiener - zu äußern.

Im Korps bildet sich ein musikalischer Kreis, dessen Seele Rimski-Korsakow ist. Er leitet den Chor, lernt mit seinen Freunden Auszüge aus „Iwan Sussanin“ und „Askolds Grab“, macht verschiedene Arrangements für den Musikunterricht der Gruppe, spielt abends auf der Harmoniflöte (eine Art Harmonium), Auszüge aus Glinkas Opern. In all dem manifestiert sich die unbewusste Neigung des jungen Musikers zum Komponieren, zur musikalischen Tätigkeit.

Rimski-Korsakows musikalische Ausbildung ließ indessen zu wünschen übrig. Mehrere Jahre lang nahm er Klavierunterricht bei dem Cellisten Ulich. Dieser hatte seinem Schüler weder echte pianistische Fähigkeiten noch die nötige theoretische Ausbildung vermittelt. Ab Herbst 1859 nahm Rimski-Korsakow Unterricht bei Canille, einem gebildeten Musiker, guten Pianisten und Kenner der russischen Nationalmusik. Canille unterstützte Rimski-Korsakows Wunsch nach ernsthafter Kunst und billigte seine leidenschaftliche Liebe zu Glinka. „Canille öffnete mir die Augen für viele Dinge,

- erinnerte sich der Komponist, - mit welcher Freude hörte ich von ihm, dass „Ruslan“ in der Tat die beste Oper der Welt ist, dass Glinka das größte Genie ist. Ich hatte es bis dahin gefühlt - jetzt habe ich es von einem echten Musiker gehört.“ Canille begleitete Rimski-Korsakow auf seinem kompositorischen Weg und wies ihn auf Werke von Beethoven, Schumann und Glinka als Beispiele hin. Unter seiner Anleitung schrieb Rimski-Korsakow innerhalb von zwei Jahren mehrere Klavierstücke (Variationen, Sonate allegro, Scherzo) und begann mit der Arbeit an einer Sinfonie.

Überzeugt von der außergewöhnlichen Begabung seines Schülers, stellte Canille ihn im November 1861 Balakirew vor. Diese Bekanntschaft war ein bedeutendes Ereignis in Rimski-Korsakows Leben und bestimmte seine Zukunft als Musiker. Nach einem Jahr des geselligen Beisammenseins mit Balakirew und anderen Mitgliedern seines Kreises kam Rimski-Korsakow zu der Überzeugung, dass seine wahre Berufung das Komponieren war. Unter Balakirews Anleitung schrieb Rimski-Korsakow den größten Teil seiner Ersten Symphonie und begann, sich mit der zeitgenössischen Musik vertraut zu machen, vor allem mit der des zweiten Viertels des 19. Jahrhunderts, für die sich Balakirew selbst am meisten interessierte. Dazu gehörten Werke von Beethoven (vor allem aus seiner späteren Periode), Schumann, Liszt, Berlioz und natürlich Werke von Glinka. Für die Mitglieder des Balakirew-Kreises waren seine Opern und symphonischen Partituren eine Quelle grenzenloser Bewunderung und ernsthafter theoretischer Studien zugleich. Gleichzeitig führte Balakirew seine Schüler in die musikalischen Formen und die Instrumentierung ein. Diese Ausbildung war rein praktischer Natur. Obwohl sie nicht streng systematisch war, führte sie dank der außergewöhnlichen Begabung des Komponistenanfängers zu positiven Ergebnissen.

Die Kommunikation mit Balakirew und W. Stassow erweiterte Rimski-Korsakows Horizont. „Nachdem ich Balakirew kennengelernt hatte, - schrieb er, - hörte ich zum ersten Mal von ihm, dass man lesen, sich um die Selbsterziehung kümmern, sich mit Geschichte, schöner Literatur und Kritik vertraut machen sollte. Dafür danke ich ihm.“ Der Balakirew-Kreis spielte eine große Rolle bei der Formung des Weltbildes des Komponisten und bei der Einführung in die demokratischen sozialen und künstlerischen Ideen der 60er Jahre. In der kämpferischen und zielstrebigem musikalischen Tätigkeit der Zirkelmitglieder wurde Rimski-Korsakow von den Aufgaben und Interessen der nationalen Kunst der Glinka-Schule durchdrungen, und er verstand seine Aufgabe als russischer Komponist klar. Dies geht aus einem seiner Briefe aus den frühen 60er Jahren hervor: „In Russland hat die Musik gerade begonnen, sich mit Glinka zu entwickeln, und alle russischen Musiker gehen nicht, sondern fliegen voraus. Ich sollte diese Entwicklung der Musik in Russland unterstützen, es würde viel von mir kommen...“.

Doch der Weg zum Berufsmusiker öffnete sich für Rimski-Korsakow nicht sofort. Auf Drängen seiner Familie und auf Anraten einiger Freunde war er gezwungen, eine lange Reise anzutreten, um seine maritime Ausbildung zu vervollständigen. Im Oktober 1862 verließ der Klipper „Almas“ mit dem Oberfähnrich Rimski-Korsakow an Bord die Reede von Kronstadt.

Während der ersten Monate korrespondierte Rimski-Korsakow ausgiebig mit Balakirew und verfolgte weiterhin seine vorwiegend musikalischen Interessen, wobei er seine gesamte Freizeit der Musik widmete. Während er in England stationiert war, komponierte er das Andante der Ersten Symphonie, das sich als der beste Teil des Zyklus erwies.

Seine Kunst wurde jedoch allmählich durch die reichhaltigen und lebendigen Eindrücke von der Seereise, von den Weiten des Ozeans, von der Natur und dem Alltagsleben der besuchten Länder ersetzt. Rimski-Korsakow füllte seine Freizeit mit der Lektüre von Belletristik, sozialgeschichtlicher und kritischer Literatur (Artikel von Belinski, Herzen, Dobroljubow und Ogarew), was zur Stärkung der demokratischen Gesinnung des Komponisten beitrug.

Im April 1865 beendete der Klipper „Almas“ seine Weltumsegelung. Rimski-Korsakow wurde zum Offizier befördert, in die Küstenwache berufen und ließ sich in Petersburg nieder. Nun war er wieder regelmäßiger Gast bei Balakirew (der bereits die Rechte seines jüngeren Kollegen besaß), einem der aktivsten Mitglieder des Kreises, der in seine glänzendste Zeit eintrat. Um die während der Reise verlorene Zeit aufzuholen, widmete sich der junge Offizier mit Begeisterung dem Musikstudium.

**Die 60er Jahre.** Rimski-Korsakow etablierte sich sofort als begabter und vielversprechender Sinfoniker. Sein kompositorisches Debüt war die Aufführung seiner Ersten Symphonie in einem Konzert der Freien Musikschule unter der Leitung von Balakirew Ende 1865. Die Sinfonie war ein großer Erfolg und wurde von der Kritik gelobt. Ц. Cui nannte sie „die erste russische Sinfonie“ und hob die klangliche Grundlage ihrer Themen, das Talent der Orchestrierung und den originär russischen Charakter des Werks als Ganzes hervor.

Nach der Ersten Symphonie schrieb Rimski-Korsakow eine Reihe weiterer symphonischer Werke. Die bedeutendsten von ihnen sind Bildern aus russischen Epen und orientalischen Märchen gewidmet. Es handelt sich um das symphonische Bild „Episode aus dem Nowgoroder Epos über Sadko“ (1867), das auf Anregung von Mussorgski geschrieben wurde, und um das Programm „orientalische“ Symphonie-Suite „Antar“, dessen literarische Quelle ein gleichnamiges romantisches arabisches Märchen von O. Seikowski (Baron Brambeus) war - einem Journalisten, Schriftsteller und Historiker der Orientalistik, einem Experten für arabische Literatur. Auf der Grundlage seines literarischen Programms gab der Komponist diesen Werken eine originelle erzählerische Bildform. In ihrer gut strukturierten musikalischen Komposition wechseln sich die verschiedenen Klang- und Gattungsepisoden frei ab, deren Reihenfolge durch die literarische Handlung und nicht durch die in den Werken der Wiener Klassiker etablierten Formen bestimmt wird. Dies ermöglichte es dem Komponisten, alle Details ausgewählter poetischer Programme in seiner Musik zu vermitteln.

Ist in „Antar“ der Einfluss des Programmsymphonismus von Berlioz spürbar, so werden in „Sadko“ die Stiltechniken der europäischen romantischen Musik in einer unverwechselbaren und typisch russischen Weise verarbeitet. „Sadko“ beeindruckte das Publikum vor allem durch seinen nationalen Charakter, die großartige Verkörperung (zum ersten Mal!) des epischen Themas und die Poesie der musikalischen Bilder des Meeres und des märchenhaften Unterwasserreichs. Wie Stassow zu Recht feststellte: „Die großen Verdienste von „Sadko“ sind natürlich in erster Linie das glänzende Ergebnis von Rimski-Korsakows Talent, das gewachsen und gereift ist, aber auch das Ergebnis eines eingehenden Studiums des Besten, was die europäische Musik in letzter Zeit hervorgebracht hat.“

Neben seinen Orchesterwerken schrieb Rimski-Korsakow auch lyrische und orientalische Romanzen. Doch das Hauptwerk des Komponisten, das die erste

Periode seines Schaffens abschloss, war die Oper „Das Mädchen aus Pskow“, die im Sommer 1868 entstand.

Die Handlung von „Das Mädchen aus Pskow“ wurde Rimski-Korsakow von Balakirew und Mussorgski hingewiesen. Gemeinsam mit Stassow unterstützten sie den Komponisten bei der Ausarbeitung des Plans und des Librettos der Oper. Die erste Fassung wurde erst 1872 fertiggestellt, als der Komponist durch die Orchestrierung von Dargomyschskis Oper „Der steinerne Gast“ (im Auftrag des verstorbenen Komponisten) und seine Beteiligung an der kollektiven Arbeit an dem noch nicht vollendeten Opernballett „Mlada“ von der Oper „Das Mädchen aus Pskow“ abgelenkt wurde. Die Fertigstellung und Orchestrierung von „Das Mädchen aus Pskow“ erfolgte im Herbst und Winter 1871, als Rimski-Korsakow bei Mussorgski wohnte, der zu dieser Zeit an der zweiten Fassung von „Boris Godunow“ arbeitete. Enge freundschaftliche Bande und die Nähe der schöpferischen Bestrebungen verbanden die jungen Leute miteinander. „In diesem Herbst und Winter arbeiteten wir beide hart und tauschten ständig Gedanken und Absichten aus“, - erinnerte sich Rimski-Korsakow. Diese Kommunikation kam beiden Komponisten zugute und wirkte sich unmittelbar auf ihre Opern aus, die zur Gattung des volkstümlichen historischen Musikdramas gehören und trotz aller Unterschiede eine Reihe ähnlicher ideologischer und künstlerischer Merkmale aufweisen.

Die Uraufführung von „Das Mädchen aus Pskow“ fand 1873 im Mariinski-Theater statt. Die Inszenierung war ein durchschlagender Erfolg und weckte die Sympathien der demokratiebegeisterten Studenten: „das Element der freien Rebellen von Pskow ging den jungen Studenten zu Herzen, und man erzählt sich, dass die Medizinstudenten das Lied der freien Rebellen mit Begeisterung in den Gängen der Akademie schrien“, - erinnert sich der Komponist. Zur gleichen Zeit geriet die Oper unter Beschuss der zaristischen Zensur, die versuchte, den rebellischen Geist der Volksszenen durch eine Änderung des Librettos abzuschwächen.

Die Fertigstellung von „Das Mädchen aus Pskow“ fiel mit einem glücklichen Ereignis in Rimski-Korsakows Leben zusammen - seiner Heirat mit Nadeschda Nikolajewna Purgold. Die begabte Musikerin und hervorragende Pianistin nahm aktiv an den Musikabenden des Balakirew-Kreises teil und führte regelmäßig Werke befreundeter Komponisten auf („unser liebes Orchester“, - wie Mussorgski sie nannte). Nach ihrer Heirat mit Rimski-Korsakow wurde sie die treue Freundin und Assistentin des Komponisten<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> N. N. Purgold verfügt über vierhändige Bearbeitungen von „Sadko“, „Antar“ und der Ouvertüre zu „Das Mädchen aus Pskow“.

**Die 70er Jahre** stellen eine wichtige neue Etappe in Rimski-Korsakows Biografie und seiner musikalischen Karriere dar.

Das wichtigste Ereignis in Rimski-Korsakows Musikleben war sein Eintritt als Professor in das Petersburger Konservatorium im Herbst 1871. Dies war nicht nur für die persönliche Biographie des Komponisten von enormer Bedeutung. Es war ein wichtiger Schritt auf dem Weg der Annäherung zwischen der Schule des Konservatoriums und den Prinzipien der national-demokratischen Kunst, die für die russische Kultur der 60er - 70er Jahre und für den Balakirew-Kreis typisch waren.

Darüber hinaus übernahm Rimski-Korsakow 1872 den Posten des Inspektors der Orchester der Marineabteilung. Im Laufe von zehn Jahren führte er umfangreiche Arbeiten zur Umstrukturierung der Orchester durch und bereicherte ihr karges und wenig dekoriertes Repertoire erheblich durch eigens geschriebene Stücke und



zahlreiche Bearbeitungen. Mitte der 70er Jahre übernahm Rimski-Korsakow die Leitung der Freien Schule und leitete sie als Nachfolger von Balakirew mehrere Jahre lang. Zu dieser Zeit begann er auch, als Dirigent aufzutreten.

Gleichzeitig arbeitete Rimski-Korsakow an der Entwicklung und Verbesserung seiner Kompositionstechnik, deren Mangel ihm sehr deutlich geworden war. 1874 und 1875 studierte Rimski-Korsakow intensiv Harmonie, Kontrapunkt und Instrumentierung. Während er andere unterrichtet, lernt er auch selbst und schämt sich nicht, Rat und Hilfe bei seinen Mitstreitern, den Professoren des Konservatoriums und Tschaikowski zu suchen. Letzterer empfand tiefe Sympathie und Mitgefühl für diese Lektionen von Rimski-Korsakow. Er schrieb: „Sie wissen, dass ich Ihre edle künstlerische Bescheidenheit und Ihren erstaunlich starken Charakter einfach bewundere und verehere! All diese unzähligen Kontrapunkte, die Sie gemacht haben, diese 60 Fugen und eine Menge anderer musikalischer Feinheiten - all das ist eine solche Leistung für einen Mann, der vor acht Jahren „Sadko“ geschrieben hat, dass ich es der Welt zurufen möchte. Ich bin erstaunt und weiß nicht, wie ich meinen unendlichen Respekt vor Ihrer künstlerischen Persönlichkeit ausdrücken soll... Ich bin in der Tat davon überzeugt, dass mit Ihrem enormen Talent, verbunden mit der perfekten Gewissenhaftigkeit, mit der Sie Ihre Arbeit tun, Werke aus Ihrer Feder hervorgehen sollten, die alles, was bisher in Russland geschrieben wurde, bei weitem übertreffen ...“

Rimski-Korsakow setzte diese Technik in seinen Kompositionen dieser Zeit ausgiebig ein (Sinfonie in C-Dur, Kammer- und Instrumentalensembles, unbegleitete mehrstimmige Chöre, Klavierstücke), aber diese waren nur eine Übergangsphase im Schaffen des Komponisten.

In der zweiten Hälfte der 70er Jahre arbeitete Rimski-Korsakow an zwei Liedersammlungen und beschäftigte sich in diesem Zusammenhang mit Volksdichtung und -ritualen. Nachdem der Komponist zunächst Melodien arrangiert hatte, die ihm der Volksliedliebhaber T. I. Filippow vorgelegt hatte, wandte er sich bald der Komposition einer eigenen Sammlung zu. Darin bemühte er sich, die besten Beispiele des ländlichen Volksliedes zu präsentieren, wobei er den ältesten rituellen und epischen Gattungen besondere Aufmerksamkeit widmete. Nachdem er sich für die volkstümlichen Riten der Sonnenverehrung interessiert hatte, lernte Rimski-Korsakow Studien zu diesem Thema kennen, ließ sich noch mehr vom poetischen Aspekt der Sonnenverehrung mitreißen und war fasziniert von den wunderbaren alten Melodien, die den Geist des fernen heidnischen Altertums bewahrten. Ein solch umfassendes und gründliches Studium der Volksmusik und -poesie hatte, wie Rimski-Korsakow selbst schrieb, einen enormen Einfluss auf die Richtung seiner kompositorischen Arbeit.

Gleichzeitig mit der Zusammenstellung der Sammlungen beteiligte er sich an der Herausgabe von Glinkas Opernpartituren (zusammen mit Balakirew und Ljadow) für eine von L. I. Schestakowa vorgenommene Neuausgabe.

Die Arbeit an der Volkskunst und an den Opern von Glinka war nach seinen eigenen Worten „eine heilsame Schule für den Komponisten, die ihn nach den Peripetien des Kontrapunkts und des strengen Stils auf den Weg der zeitgenössischen Musik führte“. Ende der 70er Jahre war Rimski-Korsakows Durchgang durch die „musikalischen Universitäten“ abgeschlossen, und die Ergebnisse spiegeln sich in seinen beiden wichtigsten Werken wider - den Opern „Die Mainacht“ und „Snegurotschka“. In diesen

Werken, vor allem in „Snegurotschka“, legte der Komponist die Grundlagen für seinen Märchenopernstil.

„Die Mainacht“ ist eines der romantischsten Werke von Rimski-Korsakow. Obwohl das komödiantische Element eine wichtige Rolle spielt, ist es nur ein Aspekt der Oper (und nicht der Hauptaspekt). Die Protagonisten, Lewko und Hanna, sind lyrische Charaktere, und die Liebeslyrik verleiht der Oper einen unnachahmlichen Geschmack der Jugend. Fantastische (Pannotschka, Meerjungfrauen) und volkstümliche Chorszenen, in denen die semitischen Frühlingsriten wiedergegeben werden und viele (ukrainische) Volkslieder zu hören sind, nehmen in der „Mainacht“ einen großen Platz ein. „Die Mainacht“ war Rimski-Korsakows erste Oper, die seine Faszination für das heidnische Altertum widerspiegelt und die wichtigsten Merkmale seines reifen Stils umreißt.

Der „Mainacht“ ließ er „Snegurotschka“ folgen, die er als fast sein bestes Werk betrachtete. Mit der Fertigstellung dieser Oper erreichte Rimski-Korsakow seine volle kreative Reife. Die Entwicklung von „Snegurotschka“ fand unter außergewöhnlich günstigen Umständen und sehr schnell statt: Die Oper wurde in den Sommermonaten des Jahres 1880 auf dem Klavier geschrieben, und im darauf folgenden Frühjahr war sie instrumentiert<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Obwohl sich „Snegurotschka“ chronologisch auf den Beginn der 80er Jahre bezieht, sollte es hinsichtlich seines Stils und seiner Stellung in der kreativen Entwicklung des Komponisten als ein Werk betrachtet werden, das Rimski-Korsakow in den 70er Jahren vollendete.

Die Entstehung dieses bemerkenswerten Werks wurde durch Rimski-Korsakows wahre Liebe zu Ostrowskis wunderbarem Märchen, der poetischen Welt der Volksrituale und der naiven Verehrung der Urgewalten der Natur begünstigt. Das gesamte ländliche Umfeld und die malerische Umgebung des Landguts Stelewo, auf dem der Komponist den Sommer verbrachte, waren für eine erfolgreiche schöpferische Arbeit förderlich.

„Snegurotschka“ wurde im Januar 1882 inszeniert. Die Oper war ein Erfolg, obwohl der Komponist über die erheblichen Kürzungen des Theaters und der Kritiker verärgert war, die den einzigartigen Charme des epischen Charakters der Oper nicht zu schätzen wussten. Ihrer Meinung nach fehlte es der „Snegurotschka“ an Dramatik, und die Fülle an echten volkstümlichen Themen schien von der geringen melodischen Begabung des Autors zu zeugen. Erwähnenswert sind die späteren und sehr viel erfolgreicher Inszenierungen von „Snegurotschka“ in Moskau. Mitte der 80er Jahre wurde diese Oper auf der Bühne der Moskauer Privaten Russischen Oper Mamontow aufgeführt, wo sie von W. M. Wasnezow mit wunderschönen Bühnenbildern und Kostümen in Szene gesetzt wurde. In den 90er Jahren wurde „Snegurotschka“ auch am Bolschoi-Theater inszeniert, sorgfältig und liebevoll einstudiert und ohne Kürzungen aufgeführt.

**Die 80er Jahre** waren die Zeit, in der Rimski-Korsakow vorwiegend symphonische Werke schuf. In dieser Zeit komponierte er „Märchen“ (nach Puschkins Prolog zu „Ruslan und Ljudmila“), Sinfonietta (über volkstümliche Themen), Konzert für Klavier und Fantasie über volkstümliche Themen für Violine und Orchester. Ende der 80er Jahre schrieb der Komponist seine herausragendsten symphonischen Werke - „Capriccio espagnol“ und „Scheherazade“. Am Ende dieses Jahrzehnts entstand die

Oper „Mlada“, deren Handlung auf dem Libretto eines nicht aufgeführten Gemeinschaftswerks aus den 70er Jahren basierte. Rimski-Korsakow unternahm auch eine umfassende Bearbeitung fast aller seiner Hauptwerke, die er vor der „Mainacht“<sup>1</sup> geschrieben hatte, und widmete gleichzeitig viele Monate intensiver Arbeit der Fertigstellung von Borodins „Fürst Igor“ (zusammen mit Glasunow), Mussorgskis „Chowanschtschina“ und der Bearbeitung aller Werke des Komponisten, einschließlich der Neuinterpretation von „Boris Godunow“.

<sup>1</sup> Das letzte Werk dieser Art war die 1893 vollendete neue, dritte Fassung von „Das Mädchen aus Pskow“. Die zweite Fassung der Oper, die in den 70er Jahren entstand, wurde nicht zur Zufriedenheit des Komponisten veröffentlicht.

Bei seiner selbstlosen Arbeit ließ sich Rimski-Korsakow von einem Gefühl der Liebe zu seinen verstorbenen Freunden, dem Bewusstsein seiner künstlerischen Pflicht und dem enormen Wert ihrer Werke leiten. „Viel heiße Liebe für seine verstorbenen Freunde und Genossen, viel Liebe für die Kunst, so oft und so lange zu sein, um ihre eigene Kreativität zur Zeit seines Höhepunkts beiseite zu legen und sein ganzes Talent, seine ganze Energie und Seele der großartigen Vollendung des Werks anderer Menschen zu widmen“, - schrieb Stassow mit Bewunderung über Rimski-Korsakow.

Diese intensive schöpferische Tätigkeit verband sich mit Rimski-Korsakows Lehrtätigkeit am Konservatorium und an der Hofsängerkapelle, wo er von Balakirew engagiert wurde, sowie mit systematischen und häufigen Dirigierauftritten in Russland und im Ausland. Im Sommer 1889 ging Rimski-Korsakow nach Paris und im folgenden Frühjahr nach Brüssel, wo er die Russischen Symphoniekonzerte dirigierte, die auf großes Interesse stießen und ein großer Erfolg waren.

Mitte der 80er Jahre schlossen sich eine Reihe von Komponisten, die zumeist der Rimski-Korsakow-„Schule“ entstammten, dem sogenannten Beljajew-Kreis an. Der Name des Kreises stammt von Mitrofan Petrowitsch Beljajew, einem wohlhabenden Holzhändler, der sich unendlich für die russische Musik einsetzte und ein fanatischer Bewunderer des kompositorischen Talents von Glasunow war. Die Entstehung des Kreises wurde durch die Quartett-Freitage gefördert, bei denen Beljajew (er spielte Bratsche) und seine Freunde Quartette aufführten. Nach und nach erweiterte sich die Liste der Besucher von Beljajews Freitagen und umfasste Glasunow, Ljadow, Borodin und Rimski-Korsakow. Beljajews Mäzenatentätigkeit erhielt einen neuen Charakter und eine neue Ausrichtung. Er gründete einen Verlag, der Werke russischer Komponisten druckte, rief die jährlichen Glinka-Preise ins Leben und organisierte regelmäßige russische Sinfoniekonzerte und Abende mit russischer Kammermusik. Rimski-Korsakow war faktisch der künstlerische Leiter und Chef des gesamten Beljajew-Verlags- und Konzertbetriebs, und auch hier diente er treu den Interessen der russischen Musikunst.

**Die Krise an der Wende der 80er - 90er Jahre.** Zu Beginn der 80er - 90er Jahre befand sich das Schaffen des Komponisten in einer Krise. Drei Jahre lang schuf Rimski-Korsakow keine neuen Werke. In dieser Zeit beschäftigte er sich intensiv mit musikästhetischen Fragen und einer großen Menge an Literatur. Er hatte die Idee, ein Buch über die russische Musik und seine Kompositionen zu schreiben und einige der wichtigsten Fragen der musikalischen Kunst (über ihr Wesen und ihren Zweck, die Hauptmerkmale) zu untersuchen. Diese Absicht wurde aufgrund der akuten Erschöpfung und des Nervenzusammenbruchs des Komponisten nicht verwirklicht.

Rimski-Korsakow vernichtete den größten Teil des Rohmaterials und bewahrte nur eine Reihe von Artikeln auf, die er in dieser Zeit geschrieben hatte. Am interessantesten ist sein unvollendetes Werk „Wagner und Dargomyschski“, das sich kritisch mit den Grundprinzipien der Operndramaturgie Wagners auseinandersetzt. Zur gleichen Zeit begann der Komponist mit der Abfassung seiner Erinnerungen, die er mit „Chronik meines musikalischen Lebens“ betitelte. Dieses Buch, an dem Rimski-Korsakow bis fast zu seinem Tod arbeitete, ist bis heute eine der wichtigsten Quellen für das Studium der Biografie von Rimski-Korsakow selbst und vieler seiner Zeitgenossen.

Rimski-Korsakows vorübergehende kreative Inaktivität war auf viele Gründe zurückzuführen. An erster Stelle sind hier die Veränderungen im sozialen und kulturellen Leben Russlands zu nennen, die zur Entstehung einer Reihe neuer Phänomene auch auf dem Gebiet der Musik führten.

Die 80er Jahre waren durch den Beginn der Reaktion im ideologischen, politischen und öffentlichen Leben gekennzeichnet. In einigen Kreisen der künstlerischen Intelligentsia entwickelte sich eine ablehnende Haltung gegenüber den ästhetischen Grundsätzen der 60er Jahre, die der idealistischen Theorie der so genannten reinen Kunst gegenübergestellt wurde, d. h. einer Kunst, die sich von der Lösung der großen Fragen der Realität entfernt. Diese Tendenzen zeigten sich am deutlichsten im Bereich der Kunstkritik und der Poesie. Sie wirkten sich in geringerem Maße auf die Musik aus und spiegelten sich indirekt in den Werken einiger jüngerer Komponisten wider (was jedoch nicht typisch für die begabtesten jungen Beljajewisten, Glasunow und Ljadow, war). Die neuen Tendenzen, die Rimski-Korsakow zutiefst beunruhigten, äußerten sich in einer abschreckenden Wirkung auf die Erinnerung an die „Mächtige Handvoll“, in einer Beschäftigung mit der „reinen“ künstlerischen Form, in einer einseitigen Sorge um die technische Perfektion der Werke auf Kosten der ideologischen Tiefe des Inhalts und in einem abnehmenden Interesse an der Entwicklung ursprünglicher nationaler Prinzipien der russischen Musik.

Es ist hervorzuheben, dass die großen russischen Musiker, vor allem diejenigen, die der Generation der 60er Jahre angehörten, eine unversöhnliche Haltung gegenüber dieser Strömung einnahmen. Sie orientierten sich in ihrer Arbeit weiterhin an den Grundsätzen der realistischen Kunst. Sie wirkten sich positiv auf die Jugend aus und lenkten die russische Musik auf den Weg der Ideologie und Demokratie, was im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert zu bemerkenswerten Erfolgen im russischen Musikschaffen führte.

Rimski-Korsakow erkannte die Gefahr der neuen Richtung sehr genau. Der Komponist war sich bewusst, dass die russische Musik in eine neue historische Periode ihrer Entwicklung eingetreten war, und versuchte, ihr Wesen zu verstehen, seinen eigenen kreativen Weg zu analysieren und die Frage nach den ideologischen und künstlerischen Grundlagen der russischen Musikkunst zu lösen.

Das Ergebnis all dieser komplexen inneren Arbeit war die feste Überzeugung Rimski-Korsakows von der Lebendigkeit der Grundprinzipien und Traditionen der realistischen Musik, das Vertrauen in die Richtigkeit des von ihm gewählten künstlerischen Weges als Nachfolger und Fortsetzer des Willens Glinkas. All dies bereitete einen neuen Höhepunkt im Schaffen des Komponisten vor.

**Die 90er Jahre.** Mit der Komposition der Oper „Die Nacht vor Weihnachten“ (1894) nahm Rimski-Korsakow seine schöpferische Tätigkeit wieder auf und setzte sie mit

ungebrochener Intensität bis an sein Lebensende fort. Im Gegensatz zu früheren Perioden schrieb Rimski-Korsakow keine symphonischen Werke mehr, sondern arbeitete hauptsächlich im Bereich der Oper und der Romanze. Nacheinander erschienen Opern mit sehr unterschiedlichen Handlungen, Gattungen und stilistischen Merkmalen. So ist „Sadko“ (1895-1896) eine von Rimski-Korsakows besten Opern des epischen Monumentalgenres, dicht gefolgt von Glinkas „Ruslan“ und Borodins „Fürst Igor“. „Das Märchen vom Zaren Saltan“ (1899) nimmt die späteren Märchenopern des Komponisten durch die bedingte Theatralik einiger Momente der musikalischen Handlung, die Schärfe seiner stilistischen Mittel sowie seinen charakteristischen, an Satire grenzenden Humor vorweg. Die einaktigen Opern „Mozart und Salieri“, „Die Bojarin Wera Scheloga“ markierten die Hinwendung des Komponisten zu lyrisch-psychologischen Themen und Bildern und die harte Arbeit an dem für ihn neuen Typus des Operndramas - scharfer Konflikt mit gespannter dramatischer Entwicklung, der (zusammen mit den Romanzen im Jahr 1897) die Schaffung von „Die Zarenbraut“ (1898) vorbereitete - die beste Oper des lyrisch-psychologischen Genres bei Rimski-Korsakow.

Die außerordentliche Schaffenskraft des Komponisten scheint durch die neuen Möglichkeiten, die sich für die Aufführung seiner Opern eröffneten, gefördert worden zu sein. Erst ab Mitte der 90er Jahre knüpfte Rimski-Korsakow eine enge künstlerische Beziehung zu Mamontows Moskauer Privater Russischer Oper. Die Künstler seines Theaters wurden zu eifrigen Förderern seiner Opern, die die Grundlage des Repertoires von Mamontow bildeten. Hier begegnete der Komponist herausragenden Opernsängern, die seine Opernwerke brillant interpretierten. Der brillante F. I. Schaljapin in den Rollen des Zaren Iwan, Salieri und des Waräger Kaufmanns, A. W. Sekar-Roschanski als Sadko und Tutscha, N. I. Sabela-Wrubel, die den Komponisten mit ihren stimmlichen und szenischen Rollen der Meeresprinzessin, Marfa, Snegurotschka und der Schwanenprinzessin in ihren Bann zog, sind als leuchtende und hochkünstlerische Erscheinung in die Geschichte der russischen Opernkunst eingegangen.

Von großer Bedeutung war auch die Aufmerksamkeit, die bei den Aufführungen des Theaters auf eine sehr kunstvolle Dekoration, die Übertragung von Besonderheiten des Alltagslebens, Kostüme und eine spezifische historische Kulisse gelegt wurde (zu den Bühnenbildnern des Mamontow-Theaters gehörten Wrubel und Viktor Wasnenzow, Polenow und Serow, Korowin. All dies verlieh den Inszenierungen russischer Opern ein besonderes Interesse und machte sie zu einem fortschrittlichen und innovativen Phänomen im russischen Musiktheater der damaligen Zeit.

**1900er Jahre.** Die revolutionäre Atmosphäre und die öffentliche Stimmung des Jahres 1905 hatten einen starken Einfluss auf Rimski-Korsakows Einstellung und Kreativität. Die Sympathien des Komponisten für die revolutionäre Bewegung, sein Hass auf die Autokratie und das patriotische Gefühl der Liebe für das Vaterland und das Volk sind in seinen Werken dieser Jahre besonders stark ausgeprägt.

In den Jahren 1901-1902 schrieb Rimski-Korsakow „Kaschtschei der Unsterbliche“, eine Oper, die der demokratischen Stimmung der russischen Gesellschaft in den vorrevolutionären Jahren entsprach. Die Figuren und Bilder in der Oper wurden von den zeitgenössischen Musikern als politische Allegorien betrachtet; das Bild von Kaschtschei (die Verkörperung des Bösen und des tödlichen Despotismus) wurde mit einer der düstersten politischen Figuren der jüngsten Vergangenheit in Verbindung gebracht - Pobedonoszew, einer reaktionären Regierungsfigur der 80er Jahre; das Bild des Burja-Bogatyr (*Held Sturmwind*), der Ankunft des Frühlings im kalten, tödlichen

Reich des Kaschtschei, des Sieges der Kräfte des Lichts, der Liebe und des Guten, das in den Augen der Zuhörer mit den beliebten Symbolen und Metaphern des damaligen Journalismus übereinstimmte (der Burja-Held ist die Revolution, der Frühling die Erneuerung).

In den folgenden zwei Jahren (1903-1904) vollendete der Komponist seine Oper „Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch und der Jungfrau Fewronija“, die auf Motiven von Volkslegenden und Traditionen aus der Zeit der tatarisch-mongolischen Invasion basiert. Im Mittelpunkt dieses tiefgründigen und komplexen Werks stehen die Bilder des mutigen russischen Volkes und seines heldenhaften Kampfes gegen die Eroberer. Der musikalische Stil und die Sprache der Oper sind geprägt von echter Nationalität, einer organischen und höchst kunstvollen Interpretation von Volksmusik und Poesie<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Die Anfang 1900 entstandenen Opern „Servilia“ und „Pan Wojewode“ sind der „Zarenbraut“ stilistisch ähnlich, aber künstlerisch weit unterlegen.

Während er immer mehr Meisterwerke schuf, setzte Rimski-Korsakow in den frühen 1900er Jahren seine Arbeit an Mussorgski, Borodin und Dargomyschski fort und verbesserte und vervollständigte teilweise die Versionen ihrer Werke. So überarbeitete er den „Steinernen Gast“ (der ihn nicht mehr befriedigte), schuf konzertante Orchesterfassungen mehrerer Romanzen von Borodin und Mussorgski, bearbeitete und instrumentalisierte Szenen aus „Boris Godunow“, die er weggelassen hatte, und begann mit der Bearbeitung der „Heirat“.

Der Komponist nahm seine beiden letzten Werke in der ersten Hälfte des Jahres 1906 in einer Schaffenspause in Angriff, die durch die Studentenunruhen am Petersburger Konservatorium in den Jahren 1905-1906 verursacht wurde. Rimski-Korsakow nahm aktiv an diesen Ereignissen teil und setzte sich mit großer Zivilcourage für die Streikenden ein und brachte seine Ablehnung gegenüber den reaktionären Behörden zum Ausdruck. Der Komponist beschränkte sich nicht auf Auftritte und Sitzungen des künstlerischen Ausschusses des Konservatoriums, sondern veröffentlichte eine Reihe offener Briefe in Zeitungen. Darin verurteilte er das reaktionäre Vorgehen der Leitung des Konservatoriums und der Russischen Musikgesellschaft (letztere wurde von einem der Großfürsten geleitet) scharf. Daraufhin entließ das Direktorium der RMG Rimski-Korsakow aus dem Konservatorium. In Musikkreisen brach ein Sturm der Entrüstung los. Einige führende Professoren (Glasunow, Ljadow, F. Blumenfeld und Jessipowa) traten trotz aus dem Petersburger Konservatorium aus, und in der Presse erschienen empörte Kommentare, darunter ein Artikel von Stassow, der die zaristischen Kunstbeamten als Verfolger der russischen Musik anprangerte. „Glinka wurde von verschiedenen „Verwaltern“ zernagt und gequält, Dargomyschski wurde zernagt und gequält, Mussorgski und Borodin auch, Balakirew auch; jetzt ist die Sache zu Rimski-Korsakow gekommen. Welch eine Abscheulichkeit! Was für eine Schande!..“, schrieb Stassow.

Ein anschauliches Beispiel für die Wertschätzung der Zivilcourage des Komponisten durch die Öffentlichkeit war die Aufführung seiner Oper „Kaschtschei der Unsterbliche“ im März 1905 durch Studenten des Konservatoriums und auf deren Initiative hin. Nach der Aufführung der Oper begann die Feier für Rimski-Korsakow mit Sympathie- und Unterstützungsbekundungen. Der erste, der sich leidenschaftlich für den Komponisten einsetzte, war Stassow, gefolgt von anderen Rednern, darunter

ein Vertreter der Arbeiterschaft, und der Abend nahm den Charakter einer politischen Demonstration an. Die im Komissarschewskaja -Theater (wo die Aufführung stattfand) anwesende Polizei unterbrach die Versammlung und verbot den zweiten, konzertanten Teil. Bald darauf folgte ein Verbot der Aufführung von Rimski-Korsakows Werken in Russland, der Komponist wurde unter inoffizielle polizeiliche Überwachung gestellt.

Die wachsende revolutionäre Bewegung im Land und die zunehmende politische Krise zwangen die reaktionären Kräfte zu Zugeständnissen. Das Konservatorium erlangte eine relative Unabhängigkeit (es wurde von der Unterordnung unter der RMG befreit) und vor allem das Recht, einen Direktor zu wählen. Glasunow wurde der erste gewählte Direktor. Im Namen des künstlerischen Rates lud er Rimski-Korsakow sofort wieder an das Konservatorium ein. Die führende musikalische Gemeinschaft und Rimski-Korsakow gingen also als Sieger hervor.

Die revolutionären und demokratischen Züge der Weltanschauung Rimski-Korsakows, eines überzeugten „Sechzigerjahre-Mannes“, fanden in seinen Werken und Ideen der letzten Jahre ihren Ausdruck. Ende 1905 begann der Komponist mit der Arbeit an der Handlung der Oper „Stenka Rasin“, in der er das Bild des Volkshelden zeichnen wollte, der das Volk von der Unterdrückung befreit. Leider wurde diese Oper aus verschiedenen Gründen nicht geschrieben<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Einer dieser Gründe ist eine Meinungsverschiedenheit mit dem Librettisten W. Belski, dem Autor der Libretti von „Saltan“, „Kitesch“ und „Der goldene Hahn“.

Ein weiteres interessantes Beispiel für seine Reaktion auf die revolutionären Ereignisse war seine Umarbeitung des populären Revolutionsliedes „Dubinuschka“ (*Knüppelchen*) für Symphonieorchester, das anschließend als Revolutionslied verwendet wurde. Diese Bearbeitung wurde von einer Demonstration inspiriert, die der Komponist 1905 in Moskau sah.

Rimski-Korsakows Oper „Der goldene Hahn“, die die Autokratie gnadenlos anprangert, bildet den Abschluss seines Schaffens. Die letzten Monate im Leben des Komponisten waren vergiftet durch den Kampf mit der zaristischen Zensur, die darauf bestand, den Text an vielen Stellen zu ändern und sogar versuchte, Puschkins Poesie zu zerstören. Rimski-Korsakow gelang es zwar, die Unantastbarkeit des gedruckten Librettos zu erhalten, aber die erste Inszenierung der Oper wurde dennoch mit zahlreichen Änderungen am Text durchgeführt. „Der goldene Hahn“ wurde erst nach Rimski-Korsakows Tod im September 1909 inszeniert (Opernhaus Simin).

Ein Jahr vor seinem Tod trat Rimski-Korsakow zum letzten Mal als Dirigent in Paris mit den Russischen Symphoniekonzerten auf, die den Weltruhm der russischen Musik begründeten.

Seit dem Frühjahr 1908 litt Rimski-Korsakow an einem schweren Herzleiden. Nachdem er für den Sommer auf das Landgut Lubensk umgezogen war, arbeitete er noch an seinem Lehrbuch „Grundlagen der Orchestrierung“. Seine letzten Notizen machte er am 7. Juni; in der Nacht zum 8. Juni starb der Komponist.

## OPERNWERK

Die Opern von Rimski-Korsakow sind in Inhalt, Form und musikalischer Dramaturgie sehr unterschiedlich. Zu seinen Opern gehören historische, märchenhafte, lyrisch-dramatische, lyrisch-komödiantische und satirische Werke. Neben monumentalen Opernwerken schuf der Komponist auch kleine einaktige Opern, von denen einige rein kammermusikalisch sind. Die meisten seiner Opern basieren auf russischen Themen, die der klassischen russischen Literatur oder der Volkskunst entlehnt sind.

### „DAS MÄDCHEN AUS PSKOW“

„Das Mädchen aus Pskow“ war die erste Oper von Rimski-Korsakow<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> „Das Mädchen aus Pskow“ hat in seiner dritten Auflage großen Anklang gefunden und sich im Repertoire der Opernhäuser etabliert. Dieses Kapitel basiert auf ihr.

Sie basiert auf dem gleichnamigen Theaterstück von L. Mei, einem berühmten Dichter, Dramatiker und Übersetzer aus den 50-60er Jahren. „Das Mädchen aus Pskow“ vereint Merkmale einer historischen Volkstragödie und eines Familiendramas<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> „Das Mädchen aus Pskow“ greift auf den Inhalt der Akte II-V von Meis Stück zurück, während der I. Akt (in dem das Schicksal von Wera, Olgas Mutter, die sich in Zar Iwan verliebt, dargestellt wird) die Grundlage für die Handlung der einaktigen Oper "Bojarin Wera Scheloga" bildet, die gewöhnlich zusammen mit „Das Mädchen aus Pskow“ als Prolog aufgeführt wird.

Sie schildert den Kampf zwischen dem freien Willen in Pskow, angeführt von dem jungen Gemeindemitglied Michail Tutscha, und Zar Iwan IV., der die „freien“ Wetschestädte Nowgorod und Pskow einer einzigen Staatsmacht unterwerfen will. Das dramatische Schicksal von Olga, der Heldin der Oper, ist zum einen durch die historischen Umstände bedingt - den Verlust der Wetsche-Freiheit in ihrer Heimatstadt - und zum anderen durch den Kampf zwischen widersprüchlichen Gefühlen in ihrer Seele: die Liebe zu dem Anführer der Pskower Rebellen Tutscha und die instinktive Zuneigung zu Zar Iwan, dem Zerstörer des Pskower Willens (obwohl sie nicht weiß, dass Zar Iwan ihr Vater ist). Tutscha und der Rebellenführer von Pskow werden in heroischen und dramatischen Tönen skizziert. Der Komponist hebt die mutige Tapferkeit der Verteidiger der alten Lebensweise der Wetschen in Pskow und ihrer Unabhängigkeit hervor und zeigt gleichzeitig den Untergang ihres Kampfes, seine historische Vergeblichkeit. Das komplexeste Bild in der Oper ist das des Zaren Iwan. Rimski-Korsakow beschreibt ihn als weitsichtigen Staatsmann, der eine Politik der Einigung Russlands verfolgt, als liebevollen Vater und gleichzeitig als despotischen, unausgeglichenen und brutalen Herrscher.

**Kurze Inhaltsangabe.** Erster Akt. Erstes Bild. Im Garten vor dem Haus des Gouverneurs von Pskow, Fürst Juri Tokmakow, spielen Mädchen und die Fürstentochter Olga unter der Aufsicht ihrer Mütter Fangen.

Als die Mädchen und ihre Mütter das Haus verlassen, erscheint Michail Tutscha, der Sohn des Stadtvogts, Olgas Geliebter, im Garten. Olga ist beunruhigt über Tutschas Absichten, in ein fernes Land zu gehen, um dort zu Reichtum zu gelangen und das Recht zu erhalten, sie zu verheiraten. In der Hoffnung, die Zustimmung ihres Vaters zur Heirat zu erhalten,



überredet Olga Tutscha zu bleiben. Das Treffen der Liebenden wird durch die Ankunft von Tokmakow und dem alten Bojaren Matuta unterbrochen, mit dem Olga verlobt ist. Tokmakow erklärt Matuta, dass Olga nicht seine (Tokmakows) natürliche Tochter ist, sondern adoptiert wurde. Olga, die sich im Gebüsch versteckt, hört alles mit. Plötzlich läutet die Wetscher-Glocke. Tokmakow und Matuta machen sich auf den Weg zu dem Treffen.

Zweites Bild. Von Lagerfeuern beleuchtete Nacht, ein Marktplatz in Pskow. Pskower von allen Seiten. Juschko Welebin, ein Bote aus Nowgorod, überbringt die Nachricht von der Zerschlagung Nowgorods durch Zar Iwan und von seinem Marsch auf Pskow. Das Volk bekundet seine Entschlossenheit, dem Zaren bewaffneten Widerstand zu leisten. Fürst Tokmakow ruft die Pskower zum Gehorsam auf, und mit einer feurigen Rede lockt Michail Tutscha die Jugend, die Rebellen, an, die mit Waffen in der Hand aus der Stadt fliehen.

Zweiter Akt. Erstes Bild. Eine Straße in Pskow, die Bewohner erwarten den Zaren mit Furcht und Zittern. Olga, die von ihrem Waisendasein erfahren hat, sehnt sich nach ihrer Mutter und erwartet den Zaren Iwan mit einem Gefühl, das sie nicht verstehen kann. Das Bild endet mit der Ankunft des gewaltigen Zaren und seines Gefolges in den Straßen der Stadt.

Zweites Bild. Ein oberes Zimmer in Tokmakows Haus. Zar Iwan spottet über Tokmakow und die Pskower. Beim Anblick von Olga, die einen Kelch hält, fällt dem Zaren ihre Ähnlichkeit mit der Wera Scheloga auf, die er einst liebte. Nach seinem Gespräch mit Tokmakow ist Zar Iwan überzeugt, dass Olga seine Tochter ist, und beschließt, den Pskowern zu verzeihen.

Dritter Akt. Erstes Bild. Ein Wald, eine königliche Jagd, ein Gewitter. Das schlechte Wetter lässt nach. Die Mädchen, die mit Olga auf dem Weg zum Petschersker-Kloster sind, kommen an der Straße vorbei. Olga ist allein und wartet auf Tutscha, um mit ihm zu fliehen. Die Liebenden werden von Matuta und seinen Dienern angegriffen. Während des Gefechts wird Tutscha verletzt. Matuta entführt Olga.

Zweites Bild. Das Hauptquartier des Zaren. Zar Iwan ist in Gedanken versunken. Olga erscheint im Zelt, die vom Gefolge des Zaren aus den Armen von Matuta befreit wurde. Sie bittet den Zaren um Schutz und erklärt ihm ihre Liebe zu Tutscha. Ein Rebell greift das Lager des Zaren an, um Olga zu befreien. Tutscha wird bei dem Kampf getötet. Olga, die aus dem Zelt rennt, wird Opfer eines zufälligen Schusses. Zar Iwan weint verzweifelt über den Leichnam seiner Tochter.

„Das Mädchen aus Pskow“ ist in vielerlei Hinsicht typisch für die Opernwerke von Komponisten aus dem Balakirew-Kreis der 60er Jahre. In erster Linie ist es die Wahl der Handlung, ein Verweis auf die russische Geschichte des 16. Jahrhunderts, auf das Thema des Kampfes der freien Städte Nowgorod und Pskow gegen die Autokratie der Moskauer Herrscher, die alle russischen Länder in einem einzigen Staat zentralisieren wollten.

Die Darstellung des Volkes, einschließlich des dramatischen Schicksals der Pskower, die dem Moskauer Zaren nicht gehorchen wollten, nimmt in „Das Mädchen aus Pskow“ einen wichtigen Platz ein. Die wichtigsten volkstümlichen Szenen sind in der zweiten und dritten Szene (Wetsche, das Treffen mit Zar Iwan) konzentriert; der Schlusschor der Oper (das Begräbnis der Freiheit von Pskow und seiner Tochter Olga) ist in einem majestätischen epischen Stil verfasst. Die volkstümlichen Szenen und Refrains, die eine eigenständige dramatische Linie in der Oper bilden, nehmen einen wichtigen Platz in der Komposition des Werkes ein und bestimmen in vielerlei Hinsicht die Gattungsmerkmale von „Das Mädchen aus Pskow“ als Volksmusikdrama.

**Die Wetsche-Szene.** Die größte und interessanteste der Volksszenen ist die zweite Szene des ersten Aktes - die Pskower Wetsche. In seiner Würdigung dieser Szene schrieb Mussorgski, dass Rimski-Korsakow „das dramatische Wesen des Musikdramas erfasst hat“. Die Masse des Volkes ist unbestreitbar der Hauptdarsteller der Wetsche-Szene. Hier beschreibt der Komponist das Volk als eine „kollektive Persönlichkeit“ (als kollektives Bild), die von freiheitsliebenden und rebellischen Gefühlen und dem Gedanken beseelt ist, die Freiheit und Unabhängigkeit ihrer Heimatstadt zu verteidigen. Der Kampf zwischen zwei politischen Parteien in Pskow

bildet den dramatischen Kern der Wetsche-Szene: die Anhänger von Tutscha, die zum bewaffneten Widerstand gegen den Zaren aufrufen, und die „gemäßigten“ Pskower, die den Kampf für sinnlos halten und bereit sind, sich den Umständen zu fügen; der Anführer dieser Partei ist der Gouverneur von Pskow, Fürst Tokmakow. Die Musik spiegelt flexibel die wechselnden Gedanken und Stimmungen der Versammelten wider, die mal den Gouverneur anflehen, mal leidenschaftlich von den Rufen Tutchsas angezogen werden. Die Volksszene ist vokal und symphonisch. Sie ist voller Dramatik und Bewegung, basierend auf den Kontrasten von erregten und relativ ruhigen Episoden, Chor- und Soloauftritten, gesungener und rein rezitativer Erzählung.

Der Beginn des Bildes ist um die Entwicklung des orchestralen Themas des Glockenspiels aufgebaut.

1 Allegro moderato

The musical score is presented in three systems. The first system begins with a forte (f) dynamic marking. The notation includes treble and bass staves with various notes, rests, and accidentals. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system shows further complexity in the accompaniment, with multiple chords and rhythmic figures. The overall style is characteristic of late 19th-century Russian music, emphasizing dramatic contrast and rhythmic vitality.

Die Stimmen der Pskower, die sich auf dem Platz versammeln (Chorgesang), ist im Hintergrund der Musik das Sturmläuten zu hören. Einzelne Zeilen münden in die einstimmige Forderung: „Zur Sitzung, zur Sitzung!“ - Dies ist eines der wichtigsten Themen des Bildes. Die massive Akkordstruktur, die gespannten Harmonien, der vibrierende Klang des Orchesters (eine Imitation des Glockengeläuts) prägen das kraftvolle Bild des Volkes.

2

Animato assai

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной и фортепианной партий. Вокальная партия имеет следующие тексты: *Быть, быть сход ко, быть*. Музыкальный темп обозначен как *Animato assai*, динамический уровень — *f*.

Ein Bote aus Nowgorod, Juschko Welebin, erhebt sich in der Wetsche. Er berichtet von der brutalen Verwüstung, die Zar Iwan in Nowgorod angerichtet hat. Die Dramatik des rezitativischen Monologs des Boten wird durch die Zeilen des aufgewühlten Volkes unterstrichen. Der Monolog geht in einen Chor über, der den Zorn und die Entschlossenheit des Volkes zum Ausdruck bringt, zu den Waffen zu greifen. Drei Themen sind hier erfolgreich. Das erste Thema, „Die Mauern sind zerfallen“, ist energisch und asketisch und baut auf den Intonationen eines Schlachtrufs auf (siehe Beispiel 3a); das zweite Thema, ebenfalls heroischer Natur, ist durch die „heroische“ - Akkordstruktur gekennzeichnet („Für unsere Heimat Pskow“ - siehe Beispiel 3b). Das dritte Thema („He! Ruft die Versammlung!“) ist das bereits bekannte Imperativ-Motiv „Sei, sei, sich versammeln, sei!“. Alle diese Themen haben eine dramatische Spannung und eine gebieterische Energie, die durch den mächtigen rhythmischen Puls und die scharfe Harmonie (Akkord mit erhöhter Sexte, erhöhtem Dreiklang und kleinem einleitenden Septakkord) erzeugt wird.

3a)

Allegro

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной и фортепианной партий. Вокальная партия имеет следующие тексты: *Аль сте - ны раз - ва - ли лись,*. Музыкальный темп обозначен как *Allegro*, динамический уровень — *f*.

## 6) Allegro

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Верхняя система — вокальная линия с русскими текстами: «За Псков наш ро-ди-мый, за ве-че-на-ше, за ста-ри-ну». Нижняя система — фортепиано-сопровождение. Обе системы помечены «Allegro» и «f».

Das Erscheinen des Gouverneurs eröffnet einen neuen Abschnitt der Handlung. Tokmakows Rede ist geprägt von der Geschmeidigkeit und Noblesse der Liedwendungen. Auch die Rezitative des Volkes, die von Fürst Tokmakow beeinflusst werden, nehmen einen ruhigeren Charakter an. Der anschließende Chor basiert auf den vorangegangenen Themen des Volkes, präsentiert sich aber auf neue Weise: der zunächst ruhige und zurückhaltende Klang wächst allmählich und wird durch polyphone Mittel dynamischer, indem er das Hauptthema mit kontrapunktischen Phrasen von Tutschas Anhängern (den Söhnen der Posadniks) verbindet, die verlangen, dass ihr Führer spricht. Tutschas Monolog „Fort mit euch, meine Herren von Pskow“ ist entschlossen und basiert auf melodischen Wendungen, die an Kriegslieder erinnern (das Thema des Hauptteils der Ouvertüre). Tutschas aufrührerische Rede führt zu einer neuen, dritten Durchführung der dramatischen Themen des Volkes. Der allgemeine Höhepunkt des Bildes ist Tutschas wunderbares Lied mit dem Chor „Herrscher von Pskow“, dessen Melodie das volkstümliche Reigenlied „Wie unter dem Walde“ ist (Balakirews Sammlung „40 russische Volkslieder“, Nr. 30). Rimski-Korsakow verlieh dieser Melodie einen marschierend-heroischen Charakter, der durch den 2/2 Takt, das schnelle Tempo und die Akkordfolge (unbegleiteter Chor, Beispiel 4) noch betont wird.

Dieses Lied ist nicht nur der Höhepunkt, sondern auch ein Wendepunkt im Verlauf der theatralischen und musikalischen Handlung. Die Rebellen verlassen die Stadt, das Lied nimmt einen traurigen und düsteren Ton an und verstummt in der Ferne. Die tragische Atmosphäre des letzten Abschnitts der Szene verdichtet sich in den Klängen der Totenglocke und in den nachdenklich stimmenden Sätzen der Pskower „Das Ende ist für dich gekommen, unser Pskow“.

## Allegro risoluto

О - су - да - ри пско - ви - чи, со - би -

- рай - тесь на дво - ры. Гой! Гой! То - то

лѣ - ли, то - то лѣ - ли, со - би - рай - тесь на дво - ры.

So lassen sich in der Komposition des Bildes fünf Szenen ausmachen. Fast alle bestehen aus chorischen und solistischen Episoden: die erste Szene, die Versammlung der Pskower, ist rein chorisch; die zweite, der Auftritt des Boten aus Nowgorod (der Schauplatz), enthält einen kurzen Monolog des Boten und des Chors; die dritte besteht aus einem Monolog von Tokmakow und dem Volkschor; die vierte (Höhepunkt) Szene enthält den Auftritt von Tutscha und einen ausgedehnten chorischen Teil; in der fünften Szene (Schluss) überwiegt eine chorische Exposition. Der modulare Aufbau mit der Gegenüberstellung von tonalen Melodien in kleinen Terzen (H-Dur - D-Dur - F-Dur) und der allgemeinen Bewegung von H-Dur nach h-Moll sowie die wiederholte Verwendung einer Reihe von Hauptthemen verleihen diesem freien und musikalisch dramatisch flexiblen Bild eine große musikalische Vollständigkeit und Symphonie (die Verwendung dieser Themen verleiht der musikalischen Form des Bildes Züge eines freien Rondos).

Die Charaktere der Hauptfiguren in „Das Mädchen aus Pskow“ entfalten sich nach und nach im Laufe der Handlung. Herausragend sind die Bilder von Olga, Tutscha

und Zar Iwan. Jeder von ihnen ist durch mehrere wiederkehrende Themen, Motive und kurze melodische Wendungen gekennzeichnet.

Die Thematik der Oper ist überwiegend liedhaft, was das russische Nationalkolorit der Musik ausmacht. Das musikalische Bild der Olga (Sopran) ist in seiner Liedstruktur besonders reich und national. In ihrer musikalischen Charakterisierung finden sich breite und plastische liedhafte Melodien. Dazu gehören das Thema, das zum ersten Mal im Seitenteil der Ouvertüre erscheint (sie wird in der Analyse der Ouvertüre vorgestellt) und die Melodie des Volksliedes „Oh du, mein Feld“ (Nr. 27 aus der Sammlung „40 russische Volkslieder“ von Balakirew). Dieses Thema, das die Grundlage für das Duett von Olga und Tutscha in der ersten Szene des ersten Aktes bildet, bringt Olgas volkstümlichen Charakter zum Ausdruck.

5  
Andante

Da, ос - тавь - ся, ми - лый мой, не хо...

*p*

This system contains the first line of the vocal melody and the piano accompaniment. The vocal line is in a soprano clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are written below the vocal line.

-ди ты в дальнюю сто - ро-ну, не по - кинь ты ме...

This system contains the second line of the vocal melody and the piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal line.

-ня на кру - чи - ну злу - ю, смерт - ну - ю

This system contains the third line of the vocal melody and the piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal line.

Olgas Part enthält auch zwei lakonische Gesangsmotive, die Olgas warme Gefühle für ihren Vater ausdrücken (siehe Beispiel 6a, c), sowie eine harmonische Sequenz voller konzentrierter Träumerei und erhabener Lyrik (siehe Beispiel 6b)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Diese Sequenz nannte Rimski-Korsakow „Olgas Akkorde“.

6 a) *Moderato*

Я и, в колы - бель свою ло - жась, за мамкой вслед

6 b) *Andante*

*legato assai*

6 c) *Adagio*

Зна - ешь, ма - ма, ко - го я жду,

*Molto moderato*

по ком ду - ша за - ны - ла? по И - ва - не

*allarg. ad libitum*

Tutscha (Tenor) zeichnet sich vor allem durch Lieder aus. Eines davon ist „Zeig dich, kleiner Kuckuck“ (erstes Bild), komponiert im Geiste lyrischer Langlieder. Das andere ist das Lied „Herrscher von Pskow“ (zweites Bild), komponiert im Geiste lyrischer Lieder zum Verweilen.

Das musikalische Bild des Zaren Iwan (Bass) wird durch ein altes, hartes episches Thema umrissen (siehe Ouvertüre). Das Thema kann in Bezug auf seine Rolle im musikalischen Drama der Oper als Leitmotiv bezeichnet werden; seine Intonationen sind im melodischen Muster von Zar Iwans Part ständig zu spüren.

**Die Ouvertüre** zu „Das Mädchen aus Pskow“ ist ein herausragendes Beispiel für Rimski-Korsakows Programmsymphonik. Sie basiert auf den Themen der Protagonisten und spiegelt die wichtigsten dramatischen Konflikte der Oper wider. Die sanfte und ruhige Lyrik von Olgas Thema kontrastiert mit der harten Charakterisierung von Zar Iwan und der frenetischen, ungestümen Musik der Pskower Rebellen. Gleichzeitig hebt die Ouvertüre den zentralen Konflikt der Oper hervor: das Volk von Pskow und die zaristische Macht. Der Kontrast der zugrundeliegenden musikalischen Bilder sowie der Zusammenprall und die dramatische Verwandlung der Themen unterscheiden diese Ouvertüre von anderen - zumeist erzählerischen und bildhaften - symphonischen Werken Rimski-Korsakows.

Die Ouvertüre ist in Sonatenform geschrieben, mit einer langsamen Einleitung und einer Coda. Ihre musikalische Sprache ist durch Spannung (eine Fülle von veränderten Harmonien), intensive modulierende Entwicklung und kühne Gegenüberstellungen zwischen Haupt- und Nebenstimmen (c-Moll und A-Dur in der Exposition und c-Moll und F-Dur in der Reprise) gekennzeichnet. Der Rhythmus der Ouvertüre ist energisch und willensstark, was sich in der Vorherrschaft eines ostinaten, punktierten Rhythmus ausdrückt, der mit dem Merkmal der Rebellen verbunden ist.

Die langsame Einleitung (*Maestoso*, 2/2) erweckt das strenge und majestätische Bild des Zaren Iwan. Die ersten Takte der Einleitung sind auf einer ausdrucksstarken Akkordfolge aufgebaut, die in der letzten Szene der Oper - der Szene des Zaren mit Olga - vorkommt. Die instabile und ungelöste Kette von Harmonien, der Ausdruck extrem divergierender Stimmen, der dichte und dumpfe Klang der Streicher und das düstere Timbre der tiefen Holzbläser schaffen ein musikalisches Bild voller Spannung und unterschwelligem Unbehagen.

7 *Maestoso*

The image shows a handwritten musical score for the beginning of the Overture to 'The Maid from Pskov' by Rimski-Korsakov. The score is in 2/2 time and marked 'Maestoso'. It shows the first two systems of the piano introduction. The first system starts with a piano (pp) dynamic and includes a 'C.F. 850.' marking. The second system includes a 'm.s.' (mezzo-soprano) marking and an 'mf' (mezzo-forte) dynamic. The music features a series of chords and melodic lines in both hands, with some notes marked with 'tr' (trills) and 'pizz' (pizzicato).



Als Fortsetzung dieses Akkordthemas in Streichern, Klarinetten und Fagotten entsteht ein lakonischer Gesang, der sich allmählich zu einem Leitmotiv (Posaunen) aufbaut. Dies ist das musikalische Hauptmerkmal des furchterregenden Zaren. In seiner Form erinnert das Leitmotiv an altrussische Kirchenmelodien („Kryuki-Noten-Gesang“ - siehe die letzten beiden Takte von Beispiel 7). Die sanfte melodische Bewegung wird unerwartet durch einen Abwärtsschritt einer verminderten Quart unterbrochen, der durch die Harmonie eines verminderten Septakkordes unterstrichen wird. Die allmähliche Beschleunigung und Zunahme des Klangs sowie die ängstlichen Triller der Violinen verleihen diesem majestätischen Bild ein Gefühl von Dramatik und Verwirrung.

8 a) [Maestoso]

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo marking is [Maestoso] and the dynamic marking is *f*. The score shows a melodic line in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the bass clef. A trill is indicated above a note in the treble clef. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Der Hauptteil (in c-Moll) und der sich daraus ergebende Verbindungsteil basieren auf der musikalischen Eigenart der Pskower Rebellen. Das Thema des Hauptteils ist der Ansprache Tutschas an das Volk „Erlaubt, Männer aus Pskow“ (zweite Szene) entnommen. Das entschiedene melodisch-rhythmische Bild mit den reliefartig ansteigenden Intonationen, der kühne Ausruf (tritolische Wendung) aus dem in das Thema eingeführten Lied der Rebellen (gleiches Bild), der dauerhaft beibehaltene punktierte Rhythmus des Galopps und die scharfen Harmonien vermitteln den heroischen Kampf der aufsässigen Rebellen.

Der Wechsel von absteigenden Moll- und alterierten Akkorden in as-Moll, dann in e-Moll, bildet eine Modulation in A-Dur, der Tonalität des Seitenthemas. Ihr Thema ist eines der wichtigsten musikalischen Merkmale von Olga von Pskow (aus dem Arioso „Zar-Herrscher“ im vierten Satz). Der Klarinette ist ein sanftes und weites, liedhaftes Thema zugeordnet, das von der fließenden Figuration der Bratschen und Fagotte begleitet wird. Die frei fließende melodische Bewegung, der maßvolle Wechsel von Steigungen und Senkungen, die leichten Harmoniewechsel und die leichte Klangfärbung schaffen ein reizvoll reines und weibliches Bild der Heldin der Oper.

86) [Allegro]

Der Schlussaufbau der Exposition (siehe Klavierauszug, Ziffer 6) mit seinen elastisch aufsteigenden Passagen (eines der Chorthe men des zweiten Satzes) leitet eine kleine, energische Durchführung ein. Während der Musik des Hauptteils läuft das Leitmotiv von Zar Iwan zweimal. Die Reprise des Hauptteils (Energico) wird als Fortsetzung der energischen Durchführung empfunden und bildet einen der lebhaftesten Höhepunkte der Ouvertüre. Das Thema des Hauptteils ist leicht modifiziert und gewinnt an Männlichkeit und Kraft: unter der Kontrapunktstimme platziert und straffer orchestriert, wird es nach den ersten Takten in doppelt so langer Dauer ausgeführt. Die Nebenstimme in der Reprise erscheint wie in der Exposition in einer Tonalität, die weit von der dramatischen Sphäre des c-Moll entfernt ist (hier in F-Dur). Sie erklingt pastoral mit dem Waldhornsolo und hebt sich durch ihren ruhigen und lyrischen Charakter ab. Nur die rhythmisch unruhige Begleitung der Bratschen bringt einen Hauch von Unruhe ins Spiel.

Die wichtigste dramatische Auseinandersetzung der Oper - der Zusammenstoß zwischen den Rebellen und der Macht des Zaren - kommt am deutlichsten in der Coda der Ouvertüre zum Ausdruck (siehe Klavierauszug, Ziffer 14). Feierlich und streng ist das Leitmotiv des Zaren Iwan in den Blechbläsern, begleitet von einem Kontrapunkt in dem für den Hauptteil typischen Rhythmus (das Thema der Rebellen). Das dominierende Motiv ist das von Iwan. Die Episode symbolisiert also den Triumph des Schrecklichen über die Freie Stadt. Erst in den letzten Takten der Coda kehrt das Thema der Rebellen zurück: in rhythmischer Betonung, mit einer Akzentuierung jedes Tons, das Hauptmotiv des Hauptteils, begleitet von Wiederholungen der Triolenwendung und harmonisiert durch den dominanten Septakkord der vierten Stufe, der sich unerwartet in eine Tonika in C-Dur auflöst. Dieser Schluss

unterstreicht die Dramatik des Konflikts, der dem „Mädchen aus Pskow“ zugrunde liegt - ein historisches Musikdrama.

„Das Mädchen aus Pskow“ ist nicht nur von der Handlung her, sondern auch von der Musikdramaturgie her eine typische „kutschkistische“ Oper. Ihre musikalische Struktur basiert auf „durchgehenden“, sich kontinuierlich entwickelnden Szenen. Diese umfassen jedoch Solo-, Ensemble- und Chorepisoden sowie relativ kleine Nummern, Ariosos, Arietten, Monologe und Lieder. Ihre bescheidenen Dimensionen erlaubten es dem Komponisten, lange Pausen im Verlauf der Bühnenhandlung zu vermeiden und eine ununterbrochene musikalische Entwicklung zu erreichen. Nach dem Prinzip, dass die Musik der Handlung folgt, vermittelt Rimski-Korsakow die psychologische Entwicklung der Figuren, die Veränderungen ihrer Gedanken und Stimmungen mit großer Fülle und Detailgenauigkeit und charakterisiert die Situationen der Szene. Einen breiten Raum in der Oper nehmen die Rezitative ein, die der Komponist nicht nur in den Partien der einzelnen Figuren, sondern auch in der musikalischen Darstellung des Volkes ausgiebig verwendet <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> In der ersten Fassung der Oper waren die Rezitative besonders wichtig. Dies spiegelt Rimski-Korsakows „Sechzigerjahre“-Prinzipien der Oper wider, seinen Wunsch, die Konventionalität der traditionellen Opernform zu überwinden, indem er die Oper näher an das Drama heranführt.

#### „SNEGUROTSCHKA“ (*Schneeflöckchen*)

Rimski-Korsakow liebte „Snegurotschka“ mehr als jedes andere seiner Werke und hielt diese Oper für seine vollkommenste. Die Handlung des gleichnamigen Theaterstücks von A. N. Ostrowski (eine der Versionen des Volksmärchens Snegurotschka diente als Grundlage für das Theaterstück) entsprach überraschenderweise den Merkmalen der Begabung des Komponisten, seinen künstlerischen Neigungen, die in den 70er Jahren erkannt wurden. „Die Anziehungskraft der alten russischen Tradition und des heidnischen Pantheismus, die allmählich in mir aufgetaucht war, brach nun in heller Flamme hervor. Es gab für mich keine bessere Geschichte in der Welt, es gab keine besseren poetischen Bilder als Snegurotschka, Lel oder den Frühling, es gab kein besseres Zarenreich Berendej mit seinem wunderbaren Zaren, es gab keinen besseren Kult und keine bessere Religion als die Anbetung der Jarilo-Sonne“ - schrieb Rimski-Korsakow später. Natürlich lag es nicht nur an der poetischen Natur der alten Volksglauben und Riten, nicht nur an der ungewöhnlichen künstlerischen Charme von Ostrowskis Werk. Vielmehr entsprach es dem Nationalitätsverständnis des Komponisten, seiner Auffassung vom ideologischen Wesen der Volkskunst. Sowohl in Ostrowskis Stück als auch in der Oper wird das Leben des Volkes dargestellt. Die Oper von Rimski-Korsakow ist schön, leicht und poetisch. Das ideale fiktive Zarenreich Berendej ist die Verkörperung des Traums des Volkes von einem gerechten, freien, freudigen und schönen Leben. Güte und Schönheit, Treue zu den Naturgesetzen der Natur sind für die Berendejs die höchsten moralischen Maßstäbe. Das optimistische Wesen der Snegurotschka drückt sich im Triumph der Lebensgesetze aus, die natürlich und gut für die Natur und die Menschen sind, in der Verherrlichung des idealen Zarenreichs der Berendejs, der mächtigen Natur - der Quelle des Wohlstands für die Grundbesitzer, der Liebe und der Kunst.

**Kurze Inhaltsangabe.** Die Oper spielt im märchenhaften Land der Berendejs, in einer, wie der Komponist es nannte, entlegenen, „prähistorischen“ Zeit. Das Leben der Berendejs verläuft friedlich und ruhig, bis Snegurotschka auftaucht und unwissentlich die Ordnung des menschlichen und natürlichen Lebens durcheinander bringt. Der mächtige Sonnengott Jarilo ist über das Erscheinen Snegurotschkas - der Tochter von Wesna der Schönen und dem Väterchen Frost - erzürnt. Die Existenz eines kalten Wesens, das sich an einem Sommertag im Wald versteckt, widerspricht dem regelmäßigen Wechsel von Kälte und Wärme, Winter und Sommer. Die zornige Gottheit versteckt sich vor den Menschen und der Natur, sendet ihre lebensspendenden Strahlen nur spärlich auf die Erde und bedroht das Wohlergehen der Berendejs.

Prolog. Beginn des Frühlings. Mitternacht. Eine tief verschneite Waldlichtung. Ein Waldgeist verkündet das Ende des Winters und den Beginn des Frühlings. Umgeben von Vögeln, kommt die Frühlingsfee auf die Erde herab. Die Vögel spielen und tanzen, um sich zu wärmen. Väterchen Frost erscheint auf der Lichtung. Er ruft nach Snegurotschka. Väterchen Frost und der Frühling beugen sich ihrem Flehen und beschließen, ihre Tochter auf das Anwesen von Berendej gehen zu lassen. Väterchen Frost weist den Waldgeist an, Snegurotschka in Sicherheit zu bringen. Der Morgen bricht an. In der Ferne ist ein Lied zu hören - das sind die Berendej, die die Masleniza (*Winter*)-Vogelscheuche in den Wald bringen. Sie verabschieden sich vom Winter und rufen den warmen Frühling herbei. Aus dem Wald kommt Snegurotschka und bittet den Häusler Bakula und seine Frau, sie als ihre Tochter anzunehmen.

Erster Akt. Berendejs Siedlung. Es ist ein warmer Frühlingsabend. Ein Hirtenjunge, Lel, singt Snegurotschka ein Lied vor. Sie verliebt sich in den hübschen jungen Mann, aber er verlässt bald die kalte Snegurotschka und geht zu den Berendej-Mädchen, die ihn rufen. Snegurotschka vertraut ihren Kummer der schönen Kupawa an, doch ihre Freundin ist von ihrem eigenen Glück erfüllt - ihrer Liebe zu dem reichen Kaufmann Misgir. Misgir kommt in das Dorf und erpresst Kupawa durch ein Ritual von den Burschen und Mädchen. Doch Kupawas Glück ist nur von kurzer Dauer: Misgir, der von Snegurotschka gefangen genommen wurde, wendet sich ihr zu und verlässt seine ehemalige Braut. Kupawa ist verzweifelt. Das Volk verurteilt Misgir und rät dem gekränkten Mädchen, Schutz bei Zar Berendej zu suchen.

Zweiter Akt. Die Gemächer des Zarenpalastes. Auf eine Beschwerde von Kupawa hin beschließt Zar Berendej, Misgir vor Gericht zu stellen. Die Herolde rufen das Volk zusammen. Auch Snegurotschka trifft im Palast ein. Der Zar ist beeindruckt von ihrer ungewöhnlichen Schönheit und der Tatsache, dass das Mädchen lieblos ist. Er bittet Lel und Misgir, Snegurotschka anzuziehen und ein Gefühl der Liebe in ihr zu wecken. Der weise Zar hofft, dass dies den zornigen Gott Jarilo besänftigen wird.

Dritter Akt. Im heiligen Wald. Der Abend vor dem Jarilo-Tag. Die Berendejs sind fröhlich. Für ein gesungenes Lied erhält Lel vom Zaren das Recht, ein schönes Mädchen zu küssen. Lel entscheidet sich für Kupawa. Snegurotschka flieht weinend in den Wald.

Das Fest ist vorbei. Die Menge zerstreut sich. Snegurotschka kommt auf der verlassenen Lichtung an, gequält von ihrer eigenen Kälte und von Lels Gleichgültigkeit ihr gegenüber. Plötzlich erscheint Misgir vor Snegurotschka. Er bittet leidenschaftlich und beharrlich um die Liebe Snegurotschkas. Durch die Hilfe Snegurotschkas beenden der Waldgeist und der heilige Wald, der auf magische Weise zum Leben erwacht ist, ihren ungleichen Kampf. Lel und Kupawa, die sich ineinander verliebt haben, erscheinen auf der Lichtung. Snegurotschka leidet unter Eifersucht und beschließt, sich an ihre Mutter, den Frühling, zu wenden.

Vierter Akt. Es ist früher Morgen im Tal von Jarilo. Die Frühlingsfee erhebt sich, umgeben von Blumen, aus dem See. Auf die Bitte ihrer Tochter hin schenkt sie ihr einen Zauberkranz, der Snegurotschka mit der Macht der Liebe ausstattet. Snegurotschka ist wiedergeboren. Sie antwortet nun bereitwillig auf die Gefühle des Misgir, der wieder vor ihr erschienen ist.

Das Tal füllt sich mit Menschen, die den ersten Tag des Sommers begrüßen. Snegurotschka und Misgir nähern sich zusammen mit anderen Ehepaaren Zar Berendej. In diesem Moment fallen die ersten Strahlen der Sommersonne auf Snegurotschka und sie bricht unter der Wärme und der in ihr geweckten Liebe zusammen. Misgir stürzt sich in seiner Verzweiflung in

den See. Die Menschen preisen den leuchtenden Gott Jarilo, der den Berendejs seine Gunst zurückgibt.

**Einleitung.** Die Oper beginnt mit einer kurzen Orchestereinleitung, die den Schauplatz und die poetische Atmosphäre und Stimmung der Oper, ein Frühlingsmärchen, vorstellt. Es ist eines der schönsten Beispiele für Rimski-Korsakows Programmmusik. Es ist sowohl eine Winterlandschaft als auch eine Darstellung von Märchenbildern: Väterchen Frost, Frühlingsfee und Waldgeist.

Die ersten Takte der Einleitung sind von einer Stimmung der Strenge und Verzweiflung durchdrungen. Vor dem Hintergrund einer gut gehaltenen Oktave A (Tremolo-Alt, Waldhorn-Pianissimo) der Celli und Kontrabässe erklingt ein lakonisches und mürrisches Thema von Frost (siehe Phrase mit Buchstabe a im Beispiel), gefolgt von den durchdringenden zweiten Motiven der Klarinetten und Flöten (siehe Buchstabe b), gefolgt von elegischen und nachdenklichen Phrasen der Klarinetten, dann der Flöten (siehe Buchstabe c im Beispiel). Die Motive der Oboe und des Englischhorns hallen in der Ferne nach wie der Ruf der Hähne<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Aufgenommen „nach der Natur“.

Diese Episode zeichnet sich durch eine Moll-Tendenz, eine Fülle von „engen“ Sekund- und Terz-Intonationen und die kalte Klangfarbe der Holzbläser und Streichinstrumente in tiefer Lage aus. Sie ist in der Oper mit dem musikalischen Bild des Väterchen Frost verbunden, mit dem Bild des Waldes, der unter der Macht von Winterkälte und Schnee schmachtet.

9 *Andante sostenuto*

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем нот. Первая система включает вокальную партию и фортепиано. Вокал имеет лирические фразы: «В-ли и к-б, а» и «Фл.». Фортепиано играет с динамикой *f* и *pp*. Вторая система продолжает вокальную партию с лирическими фразами «б» и «в», а также «Фл.». Третья система посвящена инструментальным партиям: гобою (Гоб.) и английскому рожку (Англ. р.), играющим в динамике *pp* и *p a piacere*.

Dann taucht ein träge gedehntes, kantiges Motiv auf, mit einem Übergang zum Tritonus, dessen harmonische Grundlage ein erweiterter Dreiklang ist. Vor diesem Hintergrund erklingt ein mysteriöses und bestimmendes Rezitativ - der Zauber des Waldgeists, der das Ende der Wintersaison ankündigt.

10 [*Andante sostenuto*]

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем нот. Первая система включает вокальную партию с лирическими фразами: «Ко-нец зи-ме, про-пе-ли пе-ту-хи,». Вторая система продолжает вокальную партию с лирическими фразами «з» и «з». Третья система посвящена инструментальным партиям: фортепиано и мандолине (м.г.), играющим в динамике *pp* и *p*.

Der Waldgeist fällt in eine Höhle. Die Frühlingsfee erscheint, umgeben von Vögeln. Die Celli, Bratschen und Hörner haben zwei Leitmotive, die sie charakterisieren. Das eine (Streicher) ist die breite, klangvolle Melodie des Frühlings, die in Form einer schönen Frau erscheint, das andere ist ein kurzer Gesang der Hörner, dessen Wiederholung, wie der Komponist sagte, „eine der Naturkräfte und ihre unausweichlichen, periodisch wiederkehrenden Erscheinungen“ symbolisiert.

11 *Andante sostenuto*

The image displays three systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The first system includes dynamic markings 'p' and 'mf', and the word 'Валт.' (Violoncello). The second and third systems include the word 'Альты' (Alten) and 'В-ль' (Viola). The music features triplets and various melodic lines.

Die Themen der Frühlingsfee werden von rasanten Figurationen der Piccoloflöte (aus Waldhornmelodien geformt), raschelnden Geigenfiguren, dem dumpfen Klingeln von Zimbeln und dem leisen Rauschen von Pauken begleitet. Dieser ganze verschmolzene und lebendige Hintergrund wird durch das Zwitschern und Getöse der Vögel, die Begleiter des Frühlings, eingefangen. Rimski-Korsakow verwendet hier ganz andere Mittel, um den Frost darzustellen: eine Dur-Tonart (A-Dur, die sich der Komponist im Allgemeinen als die Tonart der „Jugend, der Jugendzeit, der Morgen- und Abenddämmerung, der Blumen und des Frühlings“ vorstellt), warme und reiche

Orchesterklänge, ein komplexes musikalisches Gefüge mit einer Kombination aus breiten Kantilenen und beweglichen Figuren.

So stützt sich die Einleitung hauptsächlich auf drei musikalische Bilder (Väterchen Frost, Waldgeist, Frühlingsfee). Die Ersetzung der Winter- und Frostthemen durch die Musik des Frühlings und sogar eine gewisse Vorherrschaft der letzteren spiegeln einen der wichtigsten dramaturgischen Kontraste der Oper wider und zeigen den zukünftigen Triumph der Kräfte der Wärme und der frühlingshaften Blüte der Natur.

Die Szene des Frühlings mit den Vögeln besteht aus zwei Nummern - einer Arie des Frühlings (Mezzosopran) und einem Chor von Vögeln sowie poetischen rezitativen Episoden; (siehe z. B. das Rezitativ des Frühlings „In einem tiefen Wald, im Dickicht des Unpassierbaren“ mit wunderschönen Waldharmonien). Die ganze Szene wird jedoch von der stillen, kalten Farbe beherrscht. In der Arie der Frühlingsfee - eine Reminiszenz an ferne südliche Länder - verwendet der Komponist einzelne orientalische Musikelemente (Chromatik und kapriziöse rhythmische Melodien), ordnet sie aber der „winterlichen“ Stimmung unter, die sich durch die Musik des gesamten Prologs zieht.

**Lieder und Tänze der Vögel.** Das gleiche kalte, „winterliche“ Kolorit charakterisiert die Musik des Vogelchors. Sie basiert auf zwei Melodien im Stil von Volksliedern.

Die Orchesterbegleitung ist reich an klanglichen Motiven - vom Komponisten aufgenommene Vogelstimmen.

12 a) [Allegro]

C. *p*  
Сби\_ра\_ лись пти\_цы, сби\_ра\_ лись пев\_чи

*p*  
Гоб.

б) Allegro

C. *f*  
A. *f*  
О\_рёл\_ во\_е\_во\_да,

*f*  
Allegro



The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The top part features vocal lines with lyrics in Russian: "по-дья-чий" and "пе-ре-пел по-дья-чий, по-дья-чий". The bottom part shows piano accompaniment. Dynamics include "pp quasi echo" and "pp".

Der gesamte Chor hat einen leichten und transparenten Klang (Sopran und Alt singen hinter der Bühne) und ist überwiegend in den hohen und mittleren Lagen zu hören. Der ausgiebige Einsatz von Holzbläsern, das fast völlige Fehlen von Blechbläsern und der spezifische Einsatz von Streichinstrumenten (schnelle und einfache Figuration, zahlreiche Divisi, Pizzicato und Staccato) machen die Musik lebendig und anmutig, ohne ihr jedoch Wärme und Dichte zu verleihen - Eigenschaften, die später in der musikalischen Artikulation des Frühlings weit verbreitet sein sollten.

Das Spiel der Vögel wird durch das Erscheinen von Väterchen Frost unterbrochen. Es folgt eine kurze Orchesterepisode, die das Leitmotiv von Väterchen Frost enthält und ein musikalisches Bild eines Schneesturms (chromatische Tonleiter der Streicher und Bläser), fallenden Frosts und Schnees (harmonische Flötenfiguration staccato auf As-Dur-Dreiklang) zeichnet.

**Lied des Väterchen Frosts.** Das Bild von Väterchen Frost (Bass) kommt in seinem Lied, das von seiner Macht und seinem fröhlichen Unfug erzählt, am stärksten und kühnsten zur Geltung. Die schwungvollen Bewegungen der Melodie, intonatorisch verwandt mit dem Leitmotiv des Frostes, der energische Ausruf „Liebe mich!“, rhythmisch klare Orchesterbegleitung geben dem Bild des Väterchen Frosts einen kühnen, märchenhaft-heroischen Charakter.

Gleichzeitig bringt die Musik dieses Liedes deutlich die Züge der Fantasie zum Ausdruck. Am deutlichsten sind sie in der Harmonik zu spüren: in den häufig vorkommenden erweiterten Dreiklängen (sie werden manchmal in melodischen Wendungen umrissen - vgl. „Ich, der Frost, werde in neunzig Zonen sein“), in den langgezogenen dissonanten Akkorden, die dem Streichquintett zugeordnet sind und das Bild eines grimmig kalten, frostigen, verschneiten Raums erzeugen, der unter den Strahlen der Wintersonne farbig schimmert (siehe „Und die Pole schieben und drehen sich“).

Im folgenden Rezitativ von Frühling und Frost erscheint zum ersten Mal das Leitmotiv der Jarilo-Sonne. Das Bild der gewaltigen und mächtigen Gottheit, die dem Frost und dem Schneemädchen feindlich gesinnt ist, erscheint in einem kurzen Thema von rauer, archaischer Natur mit einem energischen und etwas kantigen rhythmischen Muster.

**Arie und Arietta der Snegurotschka.** Das lyrische Zentrum des Prologs und die wichtigste Episode des ersten Teils sind die Arie und die Arietta der Snegurotschka (lyrischer Koloratursopran), die die erste detaillierte Charakterisierung der Heldin der Oper, eine Darstellung ihres Bildes, liefern. In diesen Nummern charakterisiert der Komponist die Hauptaspekte des Bildes der Snegurotschka: ihre mädchenhaften Züge und gleichzeitig ihre magischen, die auf ihre Verbindung mit der natürlichen Welt hinweisen. Das musikalische Material der Arien und Arietten entwickelt sich im Laufe der Oper sehr stark, wobei die Hauptthemen der beiden Nummern zu den wichtigsten Leitmotiven des Werks gehören. Sie bilden die Grundlage für die Charakterisierung der Snegurotschka.

13 [Allegro]

In der Arie „Mit Freundinnen Beeren pflücken gehen“ (E-Dur) sieht man ein bezauberndes Bild eines jungen Mädchens, fast ein Kind, ausgelassen und verspielt, kindlich und direkt, und gleichzeitig sieht man phantasievolle, fantastische Züge dieses märchenhaften Waldwesens. Die Melodie wird beherrscht von bewegten Motiven instrumentalen Charakters in der singenden und solistischen Flöte, wo sie in kalt-transparenten Tönen gefärbt sind. Diese Motive bilden das Leitmotiv von Snegurotschka, das hier, in den Worten des Komponisten, die „äußere Haupterscheinung“ der Märchenheldin, ihre Anmut, ihre Einfachheit und ihre Kälte zeichnet. Auch die Koloraturen der Snegurotschka vermitteln einen Eindruck von Leichtigkeit und Luftigkeit. Aus der Intonation des „Au rufen“ hervorgehend, werden sie als eine der „Stimmen“ der Natur wahrgenommen.

*Allegretto capriccioso* poco rit.

С по - друж-ка-ми по я-го-ду хо-дить, на о-клик их ве-

*pp*

*a tempo a piacere* *scherzando*

- се-лый от-зы-вать-ся, «А - у, а -

*p* *pp colla parte*

*a tempo*

- у»

*pp* *dim.*

Die Arie ist in drei Sätzen geschrieben. Das kurze Rezitativ der Snegurotschka an Väterchen Frost („Lass mich gehen, Väterchen“) bildet den Übergang zu As-Dur, wo eine neue, liedhafte, kantilenenartige Melodie erklingt. Dieses Thema wird als Erinnerung geboren, als Echo eines Liedes von Lel, das Snegurotschka gehört hatte und das in ihr eine unwiderstehliche Anziehungskraft auf die Menschen geweckt hatte. Snegurotschka ist nun zum ersten Mal mit lyrischem Inhalt gefüllt.

Die Arietta „Ich hörte, ich hörte“ in d-Moll bringt den Frühlingsanfang der Snegurotschka noch deutlicher zum Ausdruck. Die melodiose Phrase, die die Arietta mit den Worten „Lieder der Menschen“ einleitet, drückt ein Gefühl unbändiger Sehnsucht nach den Menschen aus, das die Kunst in der Seele Snegurotschkas weckt. Hier setzt der Komponist seinen Lieblingsgedanken von der veredelnden, humanisierenden und lebensspendenden Kraft der Kunst fort.

Das Thema der Arietta charakterisiert, wie Rimski-Korsakow betont, „das poetische Gefühl, das wie in einem latenten Zustand in der Seele der kalten Snegurotschka lebt“.

Die Arietta ist voll von verhaltener und leidenschaftlicher Sehnsucht. Ihre lyrische Melodie ist auf ungewöhnlichen und spannungsgeladenen Wendungen aufgebaut und reich an Halbton-Intonationen, und die Harmonisierung des Themas stellt ständig Moll- und Dur-Triolen mit ihren Umkehrungen nebeneinander. Die sanft „schwebenden“ Akkorde der Flöten und Klarinetten, die den Hintergrund der Melodie bilden, bringen mit ihrer Leichtigkeit und ihrem etwas flimmernden Kolorit einen leichten Sinn für Fantasie und erfüllen die Musik mit dem lebendigen Atem der Natur.

15

*Larghetto*  
*dolce assai*

The musical score consists of four systems. The first system shows the vocal line with the lyrics "Слы - ха - ла я, слы - ха - ла, слы - ха - ла," and the piano accompaniment for Flute and Clarinet. The second system continues the vocal line with "ма - ма, я и жа - во - рок - ков пе - нье," and the piano accompaniment. The third system shows the vocal line with "дро - жа - ще - е над ни - ва - ми" and the piano accompaniment. The fourth system continues the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *dolce* and *pp*.

Слы - ха - ла я, слы - ха - ла, слы - ха - ла,

ма - ма, я и жа - во - рок - ков пе - нье,

дро - жа - ще - е над ни - ва - ми

*dolce*  
Гоб,

Фл.  
Кл.  
*pp*

Im Gegensatz zur Arie mit ihren klar abgegrenzten Teilen, Sätzen und Phrasen zeichnet sich die Arietta durch einen ununterbrochenen Fluss der Melodie und eine deutliche Glättung der Formlinien aus (es fehlen betonte harmonische Kadenz). Vom Aufbau her ist die Arietta eine Periode von drei Sätzen, der eine vierstrophige Einleitung<sup>1</sup> vorausgeht.

<sup>1</sup> Die Einleitung bereitet das Hauptthema der Arietta melodisch vor.

Der erste Satz („und die Lerchen singen“) enthält eines der beiden Motive des „Themas des poetischen Gefühls“. Der Mittelsatz („Ich hörte das laute Klatschen und Klappern“) entwickelt die Halbton-Intonationen des Themas und vertieft die lyrische Stimmung. Die Reprise („Lels Lieder sind mir lieber“) ist recht frei. Sie beginnt mit einer leicht veränderten Einleitung (zur Arietta) in vier Takten. Das Englischhorn wird hier als zweite Stimme eingeführt. Mit seinem dichten und gespannten Klang unterstreicht es die Stärke der erschütternden Gefühle Snegurotschkas. Ein plötzlicher Oktavsprung (mit den Worten „und Tage und Nächte“) bildet den melodischen Höhepunkt der Arietta, aus der eine ausdrucksstarke absteigende Melodie hervorgeht, die die leidenschaftliche Auseinandersetzung Snegurotschkas mit Lels Liedern vermittelt und die lyrische Seite ihres Bildes, das das Element des „Frühlings“ in sich birgt, am eindringlichsten zeigt.

Der Abschied von Väterchen Frost und der Frühlingsfee von ihrer Tochter bildet den Abschluss des gesamten ersten Teils des Prologs. Zu den vorherrschenden Rezitativen in dieser Szene gehört ein winziges Arioso vom Frühling in E-Dur („Snegurotschka, wenn du traurig bist“), in dem die luftige Farbe der Musik des Vogelchors wiederkehrt und neu aufblüht. Zum Waldhornmotiv des Frühlings gesellen sich hier die durchdringenden Phrasen der Solovioline in sehr hoher Stimmlage. Die Verwendung von Flageolets und der pfeifende, „vogelähnliche“ Klang der Violine verleihen dieser Melodie einen lebhaften, bildhaften Charakter<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Dieser Gesang ist das Pfeifen eines Schneevogels, das der Komponist „aus der Natur“ aufgenommen hat.

Der gesamte erste Teil des Prologs ist also ein Bild der Natur an der Schwelle zum Frühling. Das Thema der Ankunft des Frühlings wird im zweiten Teil des Prologs weiter entwickelt, nämlich in der großen rituellen Szene „Abschied von Masleniza (vom Winter)“. Dadurch entsteht eine innere Einheit zwischen den beiden kontrastierenden Teilen des Prologs: der märchenhaften Natur und der volkstümlich-natürlichen. Diese Einheit zeigt sich darin, dass bereits am Ende der Abschiedsszene der Snegurotschka und ihrer Eltern zweimal eines der Themen des „Abschieds des Masleniza-Chores erklingt, das zweite Mal - in Verbindung mit dem Abschiedssatz des Väterchen Frosts „Das Ende, das Ende der Winterschneestürme!“

**Der Abschied von Masleniza** ist eine der typischen Volksszenen von Rimski-Korsakow, episch in ihrem musikalischen Stil und rituell im Inhalt. Es ist ein lebendiges und üppiges Bild des alten Volkslebens, gemalt mit Schwung und epischer Weite. Es ist die zentrale Episode im zweiten Teil des Prologs und das erste Glied in der Kette der volkstümlichen Winter- und Frühlingsriten, die der Komponist in Snegurotschka wiedergibt.

Rimski-Korsakow wandte sich dem alten Volksleben zu und verwendete ausgiebig Volkswesen aus seiner eigenen Sammlung und komponierte eine Reihe von Themen im Stil alter Kalender- und Rituallieder. Die Szene basiert auf der Aneinanderreihung von Episoden mit unterschiedlichem Charakter und Thema. Sie alle werden durch den wiederholten Gesang „Oh, schöne Masleniza, oh!“ verbunden.

16

[Allegro]

Ой!

Ой, чест- на - я мас- ле- ни - ца! Ой!

The image shows a musical score for a voice and piano. The top system is for the voice (Soprano/Alto and Tenor/Bass) and the bottom system is for the piano. The tempo is marked [Allegro]. The lyrics are 'Ой, чест- на - я мас- ле- ни - ца! Ой!'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

Der Chorsatz entspricht der unkomplizierten Handlung eines Volksrituals.

Der erste Teil des Chores - Abschied von Masleniza - besteht aus zwei Episoden. Die erste, die einen fröhlichen Tanzcharakter hat („Früh, früh haben die Hühner gesungen“), ist in Form eines Themas mit Variationen dargeboten. Sie basiert auf dem Lied der Wolochebniks<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Wolochebniks sind Sänger, die unter den Fenstern rituelle Lieder singen, die dem christlichen Frühlingsfeiertag Ostern gewidmet sind.

„Dalalyn, dalalyn (gebt uns) je ein Ei“<sup>2</sup> (siehe Beispiel 17a).

<sup>2</sup> Nr. 47 aus Rimski-Korsakows Sammlung „100 russische Volkslieder“.

Die zweite Episode enthält eine traurige Melodie „Um dich fröhlich zu treffen, um dich zu begrüßen“<sup>3</sup> (Beispiel 176) und eine Schlussmelodie „Komm für drei Tage zu uns zurück“ (Beispiel 17c).

<sup>3</sup> Nr. 46 aus derselben Sammlung.

17 a)

**Allegro con brio**

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальных партий и фортепиано. Включает ноты для сопрано (C.), тенора (T.) и фортепиано. Темп **Allegro con brio**. Динамика **f**. Слова: Ра-ным-ра - но ку - ры за - пе - ли.

9

**Allegro vivace**

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальных партий и фортепиано. Включает ноты для сопрано (C.), альт (A.), тенора (T.) и баса (B.) и фортепиано. Темп **Allegro vivace**. Динамика **f** и **mf**. Слова: Ве - се - ленько те - бя встре - чать, при ве - чать. Ой!

b) **Allegro**

S.  
A.

Во - ро - тись к нам на три де - неч - ка

*pp*

**Allegro**

*pp*

Der zweite Teil des Chors spiegelt ein neues Moment des Ritus wider: die Masleniza wird verjagt und die Frühlingfee wird ausgerufen. Zwei musikalische Bilder werden hier einander gegenübergestellt - ein flotter und schelmischer Zungenbrecher („Masleniza-Heulsuse, geh weg vom Hof!“) und ein fröhlich klingendes Frühlingslied „Wir haben Ströme aus den Bergen“, das ein abgewandeltes Thema von „Kaleda, maleda“<sup>1</sup> ist.

<sup>1</sup> Nr. 41 aus der Sammlung „100 russische Volkslieder“.

18 a) **Allegro con brio**

*f*

Мас - ле - ни - ца - мок - ро -

*f*

**Allegro con brio**



- хвост\_ка, по - ез\_жай до - лой со дво - ра!

6) Allegro

У нас с гор по - то - ки, за - иг\_рай ов - раж - ки,

*f scherzando*

Der entscheidende Charakter des ersten Themas wird durch seine Klangfarben- und Registerentwicklung verstärkt, die in verschiedenen Chorgruppen durchgeführt wird: Tenöre, Alt, Sopran (sekundär nimmt dieses Thema die Form von kanonischen Imitationen an).

Im dritten Teil, der Reprise des Chors, werden beide Themen des Abschieds von der Masleniza - fröhlich und wehmütig - kurz durchgesprochen. Das Ritual endet mit einem Monolog der Vogelscheuche: Masleniza verspricht, im nächsten Jahr wiederzukommen. Die musikalische Gestaltung der Szene verbindet also die Merkmale des Rondos (Wiederholung des Themas der Klage) und der dreiteiligen Form.

In der musikalischen Sprache der Szene „Abschied der Masleniza“ spiegelt sich dies in der Vorherrschaft diatonischer Melodien, in bestimmten Details der Chorstruktur (siehe z. B. den für die volkstümliche Polyphonie typischen, allmählich verklingenden Ausruf „He!“) und im Variationsreichtum der Themengestaltung wider.

In der Schlusszene des Prologs (Ankunft Snegurotschkas bei den Berendei) werden das Komische (Bakula und seine Frau) und das Magische miteinander verwoben. Diese Durchdringung des Realen und des Märchenhaften kommt am deutlichsten in der kleinen, aber sehr farbenfrohen Episode des Auftritts Snegurotschkas vor Bakula und seine Frau zum Ausdruck. Während der Bakula tanzt, singt er das leichtsinnige Lied „Bakula Bobyla hat weder Pfahl noch einen Hof“.

Der Gesang Bakulas wird mit dem komischen „tanzenden“ Thema der Oboe und des Fagotts synchronisiert. Plötzlich erstarrt er auf einem dissonanten Akkord (Bakulas Erstaunen), und vor dem Hintergrund derselben Harmonie (die Holzbläser werden durch Hörner ersetzt) erklingt aus dem perlenden Trillersolo der Flöte eine phantasievolle Version des Leitmotivs von Snegurotschka. Auch hier kommt das märchenhafte Wesen der Opernheldin zum Vorschein und die Komik weicht der Fantasie.

19 a) [Allegretto]

БОВЫЛЬ

Гоб.

Фог.

Тр-н

This system shows the vocal line for Bakula (BOBYLY) and the accompaniment for Oboe (Гоб.), Bassoon (Фог.), and Trumpet (Тр-н). The music is in a 3/4 time signature and features a rhythmic, dance-like melody.

Adagio, recitativo

По - гля - ди - те, ди - ко - ви - на, чест - ны - е бе - ре - ны

*p colla parta dim.*

This system shows the vocal line with the lyrics "По - гля - ди - те, ди - ко - ви - на, чест - ны - е бе - ре - ны" and the piano accompaniment. The tempo is marked "Adagio, recitativo". The piano part includes the instruction "p colla parta dim.".

Снегурочка показывается у дупла.

- де - и.

Фл.

Валт.

*a piacere e giocoso*

*pp*

This system shows the vocal line with the lyrics "Снегурочка показывается у дупла." and "де - и.", the flute (Фл.) part, and the violin (Валт.) part. The tempo is marked "a piacere e giocoso" and the dynamic is "pp". The flute part features a trill.

Der Prolog enthält eine Exposition vieler der wichtigsten musikalischen Figuren der Oper (die alle fantastisch sind). Er zeigt deutlich ein wichtiges dramatisches Merkmal Snegurotschkas - das kontrastierende Neben- und Miteinander verschiedener Bilder und künstlerischer Pläne. Alle weiteren Entwicklungen in der Handlung und der Musik folgen aus dem Prolog.

**Der erste Akt** beginnt mit einer kleinen, pastoral gefärbten orchestralen Einleitung. Sie basiert auf dem Humor eines Hirten und führt in die Szenerie eines warmen Frühlingsabends ein.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Das Anfangsmotiv des Waldhorns wurde Rimski-Korsakow von Ljadow vorgegeben.

Auf die Einleitung folgt die erste Szene des Aktes, in der Lel erscheint und musikalisch charakterisiert wird.

**Die Figur des Lel. Seine zwei Lieder.** Die Rolle des Lel (Alt) in der Oper ist sehr bedeutend. Er ist der lebendigste Vertreter unter den Berendejs der Entstehung von Jerilos! Der junge Hirtenjunge Lel ist die Verkörperung der Musikkunst und der solaren, unwiderstehlich anziehenden Kraft der Liebe. Liebe und Kunst sind beides Gaben Jerilos und zugleich Ausdruck der unerschöpflichen schöpferischen Kräfte des Menschen. Die Tatsache, dass Lel ein einfacher Hirte ist und seine Lieder volkstümlich sind, enthält eine tiefe Bedeutung. In der Figur des Lel verherrlichten Ostrowski und Rimski-Korsakow die Volkskunst und betonten ihr lebensbejahendes Wesen. Es ist kein Zufall, dass Lel, die einzige der Hauptfiguren der Oper, fast ausschließlich durch Lieder charakterisiert wird - solistisch und chorisches, wobei er als Sänger auftritt. Die instrumentale Seite Lels musikalischer Charakterisierung wird durch zahlreiche Hirtengesänge repräsentiert. Einige von ihnen sind echte Volkslieder. Der Klang von Holzblasinstrumenten und vor allem der Soloklarinette (eine Imitation des Hirtenhorns) verleiht Lels Musik ein lebendiges volkstümliches Kolorit.

Die ersten beiden Lieder Lels folgen nacheinander. Sie bilden einen Kontrast aus Traurigkeit und Heiterkeit, der typisch für Volkskunst und Frohsinn ist.

Das erste Lied Lels, „Erdbeer-Beere“, ist lang und düster. Mit bemerkenswertem Geschick vermittelte Rimski-Korsakow den Charakter und die musikalischen Besonderheiten lyrischer Volkslieder: sanfter Gesang, häufige Vokalisierung, unvollständige (ohne Terz) Konsonanzen und Unisono am Ende der Phrasen. Zahlreiche „Teile“ - die Flöte und das Englischhorn mit ihrem volkstümlichen Timbre - verleihen dem Lied großen Charme und Originalität.

Das zweite Lied ist der kecke, verschmitzte Rundtanz „Wie der Wald durch den Wald rauscht“, der mit schönen polyphonen Klarinetten- und Fagott-Unterstimmen verziert ist.

**Die Arien Snegurotschkas und der Kupawa.** In dieser lyrischen Szene werden zwei kontrastierende Gesangsnummern gegenübergestellt - die Arien Snegurotschkas und der Kupawa. Sie stellen zwei unterschiedliche Jungfrauenfiguren dar. Snegurotschka ist eine zerbrechliche und zarte Figur, die durch ihre rührende Unerwidertheit bezaubert. Kupawa ist ein leidenschaftliches und enthusiastisches Mädchen, das ihre Gefühle offen und temperamentvoll zum Ausdruck bringt.

In der Arietta Snegurotschkas (g-Moll) werden die lyrischen, realistisch-menschlichen Züge des Bildes entwickelt. Sie stellen das Märchenhafte fast völlig in den Schatten. Die Musik der Arietta ist voller Wärme und Seelenstärke.

Die Melodie, selten weit oder langgezogen, ist ununterbrochen und plastisch. Oft kantilenische Melodiewendungen, manchmal fließend, manchmal mit Quint- und Sext-Bewegungen, werden auf natürliche Weise mit ausdrucksstarken deklamatorischen Gesangsmotiven und wehmütigen Phrasen des Flötensolos<sup>1</sup> kombiniert.

<sup>1</sup> Die Klangfarbe der Flöte charakterisiert Snegurotschka immer wieder.

In den letzten Takten („Aber ich will von Mutter-Frühling ein wenig Herzenswärme nehmen“) wird eine erleuchtete Stimmung geschaffen. Das Moll wechselt in ein gleichnamiges Dur, und Sopran und Flöte verschmelzen zu einem klaren, transparenten, idyllisch heiteren Klang.

196) Adagio

Как боль — но

здесь! Как серд — цу тяж — ко ста — ло: ти же — ло — ю о ..

— бу — зой, слов. но кам — нем, на серд — це пал цве — ток.

*pp*

*poco rit.*

*cresc.*

*mf dim.*

*p*

Kupawas anschließende e-Moll-Arietta (Sopran) ist im Wesentlichen auf der Entwicklung eines einzigen kurzen, sehr energischen Motivs mit einem charakteristischen nachtaktischem Rhythmus aufgebaut. Dies ist das Leitmotiv Kupawas.

20 *Allegro agitato* КУПАВА

Сне -

- гу - рочка, я счаст - ли - ва!

Die bewegte, fließende Arietta hat denselben Charakter und drückt die Fülle von Kupawas freudigen Gefühlen aus. Das ununterbrochene Pulsieren der Staccato-Streicher unterstreicht die freudig erregte Stimmung des Mädchens und bringt eine neue Klangfarbe in die Partitur dieses Aktes.

**Der Hochzeitsritus.** Die einzige Volksszene im ersten Akt ist der Hochzeitsritus. Hier wird nur ein Teil wiedergegeben - der „Brautpreis“. Wie es der Brauch verlangt, versteckt sich Kupawa bei ihren Freundinnen und bittet sie, sie nicht dem Mann zu geben, der sie von ihr trennt, „einem Zerstörer der Schönheit eines Mädchens“. Misgir ist höflich zu den Mädchen und den Burschen, macht ihnen Geschenke und empfängt die Braut. Der Komponist nimmt zwei volkstümliche Hochzeitslieder als musikalisches Hauptmaterial für die Szene. Das erste charakterisiert den Bräutigam („Jenseits des Flusses, jenseits des reißenden Flusses“), das zweite die Braut („Wie ein Pfau geht das Licht nicht durch den Hof.“)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Nr. 78 und 100 aus den „100 russischen Volksliedern“ von Rimski-Korsakow.

Die dialogische Struktur des Rituals selbst (ein Gespräch zwischen dem Bräutigam und den Brautjungfern) ermöglichte es Rimski-Korsakow, die musikalische Form dieser großen Szene mit den Merkmalen einer zweistimmigen Variation zu versehen. Gleichzeitig verleihen die Wiederkehr des Themas („Wie ein Pfau“) in der Hauptform durch den Chor und die tonale Reprise (die Rückkehr der Haupttonart in h-Moll) der Form der Szene eine dreiteilige Struktur.

Der erste Hauptteil von „Der Hochzeitsritus“ besteht aus einer einleitenden Orchestermelodie des Liedes „Wie auf der anderen Seite des Flusses“ und einem Thema mit Variationen über das Lied „Wie nicht ein Pfau“. Die Melodie wird vom Orchester gespielt und Kupawa hat eine neue Melodie, „Liebe Liebliche“, komponiert von Rimski-Korsakow, aber intonatorisch verwandt mit der Volksmelodie.

Die weitere Entwicklung basiert auf variantenreichen Transformationen und dem Wechsel der beiden Themen in verschiedenen Tonarten (G-Dur, e-Moll, D-Dur). Nach einer Reprise der Brautmelodie durch den Chor wird sie von der Oboe in einer kleinen Coda vorgetragen - eine herzliche Ansprache von Kupawa an Misgir („Ein herzlicher Freund“).

Der anschließende zweite Teil des Aktes bildet eine umfassende Szene, an der nicht nur die Solisten, sondern auch der Chor beteiligt ist, der im letzten Abschnitt auftritt. Es handelt sich um eine große und dramatisch intensive Szene, die sich in einer ununterbrochenen Abfolge von Rezitativen und kleineren Arioso-Episoden (dann Ensemble) entfaltet. Die Hauptfiguren - Misgir, Kupawa, Snegurotschka, Lel, Bakula und seine Frau- treten in ihnen mit ihren eigenen Charakteristika auf.

Der Akt gipfelt in einem großen Finale (mit einem Chor). Die Schlusszene dieses Aktes ist voller dramatischer Bewegung (Kupawas Appelle an Bienen, Hopfen und den Fluss sind besonders ausdrucksstark) und ist in einer weiten Sinfonieform geschrieben, die auf einem kurzen und energischen Refrainthema basiert, das meist vom Chor getragen wird (siehe „Ich wurde nie durch Verrat verachtet“ - Klavierauszug, Ziffer 143). Als eine der Episoden erscheint das Leitmotiv von Misgir, der seine Verzauberung durch Snegurotschka beschreibt. Diese schöne, zurückhaltende und leidenschaftliche Melodie, die sich gegen die ausdrucksstarke Abfolge einer Moll-Subdominante und eines Dominant-Septakkordes abhebt, ist bemerkenswert durch die Noblesse und Plastizität ihres melodischen Musters, den Ausdruck ihrer Halbton-Intonationen und weiten Sprünge.

21 [Poco meno mosso]

*p dolce*

Олу - ще - ны стыд - ли - вы - е гла - за,  
рес - ни - ца - ми по - кры ты

Wie wir sehen können, erfüllt der erste Akt hauptsächlich die Funktion der Entwicklung der lyrischen und dramatischen Handlung und enthält eine Darstellung der Charaktere von Schauspielern aus dem wirklichen Leben. Er unterscheidet sich vom Prolog durch seinen Mangel an Fantasie.

**Der zweite Akt** ist wieder ein alltäglicher Akt, jedoch ohne die Dramatik des vorangegangenen Aktes. Hier wird Zar Berendej, ein weiser Herrscher und feiner Kenner der Schönheit, in vollem Umfang dargestellt, und die idyllische, patriarchalische Beziehung zwischen dem Zaren und dem Volk wird gezeigt.

Die Handlung wird mit dem Lied des blinden Guslspielers eröffnet, das von Rimski-Korsakow im Stil alter episch-heroischer Lobgesänge komponiert wurde. Es verherrlicht den weisen Zaren und das friedliche und heitere Leben seiner Untertanen. Die Chormusik zeichnet sich durch ihre altmodische Harmonik aus (das Hauptthema steht abwechselnd in der Tonart G-Dur und e-Moll, in der Episode „Was mir in der Morgendämmerung erklingt“ erklingen Quart-Harmonien); die Kombination von Harfe und Klavier reproduziert den Klang der Gusli<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Eine Technik, die Rimski-Korsakow aus Glinkas Partitur von „Ruslan und Ljudmila“ (Bajan) übernommen hat.

Die kleine Szene nach dem Chor ist ein Porträt des Bojaren Bermata, eines unklugen „Staatsmannes“, der unendlich an die rettende Kraft von Erlassen glaubt. Die musikalische Charakterisierung von Bermata (Bass) ist komisch und sogar leicht parodistisch. Das abgehackte, etwas „kantige“, „soldatische“ Rezitativ wird von einem Fanfarenmarschmotiv der Blechbläser und entschlossenen Intonationen der Streicher begleitet, die Bermatas kategorisches Urteil unterstreichen.

22

[Allegro quasi maestoso]

The musical score consists of two systems. The first system shows a vocal line in bass clef with the lyrics "Из - дай у-каз, чтоб" and a piano accompaniment in G major. The piano part has a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand and chords in the right hand. Dynamic markings include *maestoso*, *f*, and *pp*. The second system continues the vocal line with the lyrics "же - ны были вер - ны;" and the piano accompaniment. The piano part continues with similar rhythmic patterns and dynamic markings like *f* and *pp*.

Das musikalische Bild des Zaren ist noch nicht vollständig enthüllt, aber seine Hauptmerkmale - eine Mischung aus subtiler Poesie und gutmütigem, liebevollem Humor - zeichnen sich bereits ab. Die Rezitative des Zaren (Tenor) finden im Hintergrund seines Leitmotivs statt und sind mit diesem intonatorisch verbunden<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Berendejs thematische Charakterisierung ist in der Analyse seiner Kavatine und der „Prozession“ enthalten.

Die nächste Szene in diesem Akt ist ein Duett zwischen Zar Berendej und Kupawa. Das Duett ist in einer freien musikalischen Form geschrieben, die einem Rondo ähnelt. Das wichtigste musikalische Material des Duetts sind Kupawas mal traurige, mal wütende Appelle an den Zaren. Die erregten Sprachintonationen des Kupawa-Teils („Väterchen, lieber Zar!“) verflechten sich mit den melodischen Wendungen von Klage und Wehklagen („Er selbst verneigte sich, bettelte und weinte dem Mädchen das Herz aus“). Die Rondo-Episoden sind eines der Themen der Arietta Kupawas („Der Junge wird gefallen“) und eine süße Melodie der Geschichte eines Mädchens über die Begegnung mit Misgir.

23

*Poco meno mosso*  
*dolce e graziosa*  
КУПАВА

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии (верхняя часть) и фортепианной партии (нижняя часть). Вокальная партия написана в нотном стане с ключом G-dur и метром 2/4. Текст песни: «Вре мя ве сен не е, празд ни ки ча сты е». Фортепианная партия начинается с динамического обозначения *pp* и включает в себя аккомпанемент с арpeggiрованными фигурами и связками нот.

Der „Ruf des Herolds“ ist als eine Art rezitativischer Dialog geschrieben, der auf ausrufenden Wendungen und Kurzschritt aufgebaut ist (sie ähneln ein wenig der Art und Weise einer kirchlichen Lesung), und leitet den zentralen Teil des Aktes ein - die Szene der Gerichtsverhandlung des Zaren. Die Gerichtsszene wird mit einer Orchesternummer eröffnet - „**Die Prozession des Königs Berendej**“. Dieser Prozessionsmarsch wurde von Rimski-Korsakow auf der Grundlage der Motive des Zaren aus der vorangegangenen Szene mit Bermata komponiert. Das Hauptthema der Prozession wird aus kurzen, scharf umrissenen Motiven gebildet. Es ist auf den Kontrasten von piano und forte und dem Nebeneinander verschiedener Register und Klangfarben aufgebaut (das fließende Pizzicato, das leichte Staccato der hohen Holzbläser, der dichte Klang von Streichern und Bläsern zusammen). Dieses Thema, das die „äußere Erscheinung“ des Zaren charakterisiert, ist im ersten Satz launisch und spielerisch bedrohlich, im zweiten Satz „zittrig, senil“.



Allegro alla marcia 8

Смычки:  
Деревянные  
Смычк. и деревянные  
Гоб. и кл.  
Смычки.

Die Ankunft Snegurotschkas bringt fantastische Farben in die Musik. Wie schon beim ersten Auftritt Snegurotschkas (im Prolog) spielt das Orchester eine poetische und farbenfrohe Musik, die das zauberhafte Gesicht von Frosts Tochter malt und den Zustand der Erstarrung vermittelt, der die Anwesenden überwältigt. Im Orgelteil wechseln sich die Akkorde der Oboen und Fagotte ab, während das Flötensolo die Motive des Leitmotivs von Snegurotschka einfließen lässt.

**Kavatine des Zaren Berendej.** Berendej ist beeindruckt von der wunderbaren Schönheit des Mädchens, die er nur mit der zarten Schönheit der Maiglöckchenblüte im Frühling vergleichen kann. Die Kavatine des Zaren „Voll, voll von Wundern, die mächtige Natur“ ist das Kernstück seiner Charakterisierung und eine der schönsten und poetischsten Seiten der ganzen Oper. Die Gesangsmelodie der Kavatine besteht aus kurzen melodischen Phrasen. Herausragend sind die ausdrucksstarken Bewegungen einer absteigenden Quinte („deine Gaben“, „silberner Tau“), freie Steigerungen der Melodie zu einer Septime und - nach einer Quinte - zu einer Dezime aufwärts (Abschluss der Kavatine). Unterstützt wird die Gesangsstimme durch die ununterbrochen fließende Melodie des Cello-Solos, die sich aus dem Hauptmotiv Berendejs ergibt - nach der Definition des Komponisten "träumerisch schmachtend". Der nachdenkliche und sanfte Charakter der Musik wird durch die langsamen und schönen Harmoniewechsel und den warmen und innigen Klang der gedämpften Streicher verstärkt, zu denen sich nur gelegentlich die Akkorde der Oboen und Fagotte gesellen.

## Andantino

*p* В-гь соло

*grazioso, dolce ed amoroso*

Пол-на, пол - на чу - дес мо -

-гу - ча-я при - ро - да.

Die Kavatine offenbart die Essenz des Bildes von Zar Berendej - seine poetische, für Schönheit empfängliche Natur und jugendliche Reinheit der Seele. Wir können voll und ganz mit den Forschern übereinstimmen, die in diesen Aspekten des Bildes von Berendej Züge finden, die dem eigenen Bild des Komponisten eigen sind.

Die Gerichtsszene (und der gesamte Akt) endet mit der Hymne der Berendejs - einer Verherrlichung des weisen Zaren, des „Vaters seines Landes“.

Es sei hinzugefügt, dass diese Hymne hier zum zweiten Mal erklingt: zum ersten Mal begrüßten die Berendejs den Zaren mit ihr bei seinem Abgang. Diese Wiederholung der Hymne, die den musikalischen Rahmen der Gerichtsszene bildet, unterstreicht ihre Bedeutung und vervollständigt die musikalische Komposition. Dieses Beispiel zeigt eine der typischen Regelmäßigkeiten der musikalischen Form in Rimski-Korsakows Opern: der Komponist ist stets bestrebt, der musikalischen Form

der Opernszenen eine architektonische Struktur, Klarheit und Vollständigkeit zu verleihen. Solche Merkmale der Opernform sind typisch für epische Dramen im Allgemeinen.

**Dritter Akt.** Der gesamte erste, größere Teil des Aktes ist der weiteren Entfaltung der rituellen Seite der Handlung gewidmet.

**Die Szene des Volksfestes im heiligen Wald** ist voll von Reigentänzen, Liedern und Tänzen. Sie enthält auch Episoden, in denen sich die Haupthandlung weiterentwickelt.

In seiner musikalischen Komposition gleicht die Festspielszene einer Art vokal-instrumentaler Suite. Die solistischen, chorischen und symphonischen Nummern, die von Rezitativen unterbrochen werden, sind vollständig und kontrastreich nebeneinander gestellt. Die erste dieser Nummern ist eine Doppelnummer - der Chor „Oh, eine Lilie auf dem Feld“ (mit gelegentlicher Beteiligung eines Duos von Solisten - Snegurotschka und Lel) und ein Tanzlied (mit Chor) von Bakula und seiner Frau.

Der Komponist arrangiert das Reigenlied in unterstimmlichen Manier unter Schonung der harmonischen Besonderheiten der Melodie (Nebeneinanderstellung von parallelem Dur und Moll, Verwendung der VII. Stufe in Dur). Mehrere Passagen eines Tanzliedes werden in die Couplet-Variationen-Entwicklung des Liedes „eingefügt“, und so wird die Form vervollständigt.

26 а)

*Allegro moderato*

С.  
А.

Ай, во по - ле, ай, во  
по - ле, ай, во по - ле ли - пень - ка,

*mf*  
*p*  
*pizz.*

б)

*[Allegro moderato]*

*f*  
БОБЫЛЬ

Ку - пал - ся бо-бер, ку-пал-ся чер-ной на-реч-ке бы-строй

С.  
А.

Ай

*[Allegro moderato]*

*mf*

Es folgen der Auftritt von Zar Berendej, seine zweite Kavatine und eine symphonische Nummer, der „Tanz der Gaukler“, eine Art orchestrales Scherzo, das Glinkas „Kamarinskaja“ ähnelt.

**Lels drittes Lied** ist eine der besten und beliebtesten Nummern der Oper. Es ist im Stil von Volkschornliedern geschrieben und wird von Klarinettenmelodien begleitet. Es ist eine meisterhafte Reproduktion des instrumentalen Volksstils. Es ist in Strophen-

und Variationsform komponiert und besteht aus drei Strophen. Die unverändert gebliebene Melodie umfasst ein melodioses Rezitativ („Die Wolke und der Donner stimmen überein“), eine anmutige Melodie mit einem Hauch von Tanzbarkeit („So freuen sich die Blumenblüten“) und eine schwungvolle Melodie mit dem für viele alte Lieder typischen Text: „Mein Lel, Lel, Lelli, Lelli, Lel!“ Jede Strophe besteht aus einem fröhlichen Instrumentaltanz. Das Lied enthält viele reizvolle Details. Einige davon sind bildhafter Natur, wie z. B. die Pauke zu Beginn der ersten Strophe - eine Imitation des fernen Donners - und danach der Kontrapunkt der Geigen pizzicato bei den Worten „lasst uns die Erde mit Frühlingsregen bespritzen“. Andere werden von Rimski-Korsakow als Unterstimme eingeführt, die das homophone Gewebe des Liedes aufhellen und seinen volkstümlichen Stil betonen, wie der anmutige Klarinetten-Unterstimme in der dritten Strophe (siehe „Was nützt es dir, zu lauschen“).

Auf das Lied folgt eine Kusszene, in deren Mittelpunkt eine kleine, aber außerordentlich schöne Orchesterepisode steht. Auf ein wunderschön üppiges und melodioses Kussthema folgt der „samtige“ Klang der Streicher und dann ein Duett (Kanon) von Klarinette und Cello vor dem Hintergrund von Harfenfiguren.

27

Andante, maestoso ed appassionato

*cantabile*

The musical score consists of two systems of staves. The first system shows measures 27-30, and the second system shows measures 31-32. The right hand plays a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with triplets and eighth notes. The score is written in a grand staff format.

Das Orchester beschließt die gesamte Szene mit der Melodie des Liedes „Oh, eine Lilie auf dem Feld“. Das Lied und seine Rückkehr nach A-Dur geben dem großen Bild des Volksfestes musikalische Vollständigkeit und Rundheit<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Eine kompositorische Rahmungstechnik, ähnlich der im zweiten Akt.

**Arioso Snegurotschkas.** Ein neuer Hauptteil des Aktes wird mit einer lyrischen Szene Snegurotschkas eröffnet. Das Arioso bringt die Gefühle von verletztem Stolz und Eifersucht zum Ausdruck, die das Mädchen quälen. Im Gegensatz zu den vorangegangenen Gesangsnummern ist das Arioso Snegurotschkas eher ein

Monolog, der aus einer Folge von Episoden verschiedener Charaktere besteht. Dies ermöglichte es dem Komponisten, frei von den Zwängen dieser oder jener fertigen Form, die Veränderungen in den Gedanken und Gefühlen Snegurotschkas freier zu reflektieren und die Entwicklung ihres psychischen Dramas zu vermitteln. Auch hier verwendet Rimski-Korsakow Ausdrucksmittel, die sich stark von denen früherer Gesangsnummern in der Rolle Snegurotschkas unterscheiden: die Melodie ist reich an deklamatorischen Wendungen und scharfen (mit Unterbrechungen) Harmonien. Der größte Teil des thematischen Materials im Arioso ist indes nicht neu, sondern den Arien und Arietten Snegurotschkas im Prolog entlehnt.

Im einleitenden Flötensolo steht eines der Hauptmotive Snegurotschkas zum ersten Mal in Moll und erhält dadurch einen traurigen Charakter. Die elegisch klingenden ersten Phrasen („Süßer Lel, hast du kein Mitleid mit mir“) sind intonatorisch mit einigen melodischen Wendungen der Arietta in d-Moll verbunden (siehe die Phrase „und der laute Gesang der Nachtigallen“).

28

*Poco più lentò*

При - го - жий

*pp* 3 3 3 3

Лель, у - жель те - бе не жап - ко

Nach dem Ausruf „ist Snegurotschka schön?“, der von erregten Phrasen der Streicher (aus der Einleitung der Prolog-Arie) überschattet wird, hat die Oboe ein neues Motiv, das auf halbtönigen „klagenden“ Intonationen aufbaut. Es drückt, in Rimski-Korsakows Worten, „den eifersüchtigen Kummer Snegurotschkas“ aus (zum ersten Mal taucht es in der Kusszene auf).

## Andante

The musical score consists of two systems. The first system shows a vocal line with the lyrics "А ты берешь Ку-" and a piano accompaniment with a triplet pattern. The second system continues the vocal line with "на - ау, ве -" and features a more complex piano accompaniment with various rhythmic figures and dynamics like *pp* and *p*.

Die Entwicklung des Motivs der eifersüchtigen Trauer wird durch das wehmütig flehende Rezitativ „Oh, ist Kupawa besser als Snegurotschka?“ unterbrochen. Das abschließende Arioso, zärtlich, liebevoll und besänftigt („Schöner Lel, liebe mich“), hat einen liedhaften Charakter. Es enthält melodische Wendungen aus der Arietta Snegurotschkas des ersten Aktes. Erst in dieser Arioso-Episode wird die Haupttonart E-Dur (die in der musikalischen Charakterisierung Snegurotschkas im Allgemeinen eine wichtige Rolle spielt) gut etabliert, vorbereitet durch die tonale Entwicklung der vorangegangenen Arioso-Episoden, in denen die Tonart A-Dur (die Subdominante in E-Dur) und die Dominant-Harmonien der Haupttonart mehrfach aufgeführt werden.

**Szene mit Snegurotschka und Misgir.** Snegurotschka singt müßig ihr Lieblingslied „Ach, kleine Blumen, kleine Gänseblümchen“ (die Melodie war im Prolog mit den Worten „In den Dämmerstunden werde ich dich trösten“ zu hören), aber ihre Meditationen werden durch die Ankunft von Misgir (Bariton) unterbrochen. Von diesem Moment an beginnt die Duett-Szene. Der Komponist konzentriert sich hier auf das Bild von Misgir, das in leidenschaftlichen, pathetischen Tönen wiedergegeben wird. Die Rezitative und das kleine Arioso von Misgir sind dramatisch, zuweilen von Düsternis geprägt. So zum Beispiel das Thema „Oh, sag mir, sag mir“, das vom reichen Klang des Cello-Quartetts getragen wird, und das Rezitativ „Ja, dass ich mich fürchte“ mit „bedrohlichen“ Phrasen der Bassklarinette. Darauf folgt Misgirs Arioso „Auf dem warmen blauen Meer“. Misgir versucht, Snegurotschka mit einem Geschenk - unbezahlbaren Perlen - anzulocken. Der einschmeichelnde Charakter von Misgirs Reden kommt in der raffinierten, leicht umrissenen, mit gleichmäßigen „einlullenden“ Synkopen versehenen Melodie und in der ostinaten „gurrenden“ Melodie der

begleitenden Bassklarinette zum Ausdruck. Das Arioso hat einen leichten orientalischen Einschlag, der mit dem Verweis auf die fernen überseeischen Länder, die Misgir besucht hat, verbunden ist.

30 [Andantino]  
*p*

На теплом си-нем море, у острова Гурмыза,

Anschließend erscheint ein stark dramatisiertes Leitmotiv von Misgir (aus dem Finale des ersten Aktes). Das dichte Unisono der Celli und des Fagotts wird von ängstlichen deklamatorischen Gesangsphrasen überlagert. Gleichzeitig wird das Leitmotiv Snegurotschkas von der Flöte zügig weitergeführt.

31 . Tempo I (Allegro molto)

Безумец я, любовью опьяненный

Фл.

*p*  
В-ль  
Фог.

Misgir und der Waldheist schließen sich dem Kampf an, und es beginnt ein großartiges vokales und symphonisches Bild der magischen Verwandlungen des märchenhaft lebenden heiligen Waldes, das ein wunderbares Beispiel für Rimski-Korsakows Klangkunst ist. Es baut auf der symphonischen Entwicklung der Themen aus Snegurotschka, Misgir und der Waldgeist auf und enthält neue musikalische Bilder. Ein geheimnisvolles Fugato, das dem Charakter der Musik entspricht, zeichnet Reihen von Bäumen, die auf dem Weg von Misgir wachsen.



32 Poco meno mosso

Musical score for measure 32, marked "Poco meno mosso". The score is written for piano with two staves. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with slurs and ties. The lower staff starts with a pianissimo (*pp*) dynamic and contains a rhythmic accompaniment. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

Die „Musik der Glühwürmchen“ ist ungewöhnlich teilnahmsvoll und wirklich magisch (der Geist Snegurotschkas verwandelt sich in einen Baumstumpf mit Glühwürmchen). Vor dem Hintergrund der Quart-„Schritte“ des Kontrabasses (aufwärts) und der Tuba (abwärts) in hoher Lage gibt es tritonus-„stachelige“ Motive der Piccoloflöte im Unisono mit der Harfe. Die Einführung von Glocken in den starken Takten lässt das Glühwürmchen-Thema „schimmern“ und geheimnisvoll geisterhaft erscheinen.

33 Moderato  
М. фл.  
Арфа

Musical score for measure 33, marked "Moderato". The score is written for piano with two staves. The upper staff is marked with a pianissimo (*pp*) dynamic and contains a melodic line with slurs and ties. The lower staff contains a rhythmic accompaniment. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4. Instrument markings include "М. фл." (piccolo flute) and "Арфа" (harp) above the upper staff, and "к-б." (contrabass) and "Туба" (tuba) below the lower staff.

Während der gesamten Szene taucht immer wieder ein abgewandeltes, verführerisches Motiv Snegurotschkas auf. Es erscheint in einem neuen rhythmischen Muster (Triolen) und in einem Foyer mit abwechselnden Wendungen des Dominantseptakkord in verschiedenen Tonarten (D-Dur, H-Dur) in der etwas unbestimmten Klangfarbe der Flöte und des Englischhorns und hat eine geheimnisvolle, eindringliche Wirkung.

34 Poco meno mosso  
МИЗГИРЬ

Musical score for measure 34, marked "Poco meno mosso". The score is written for piano with two staves. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with slurs and ties, marked with a *dolce* dynamic. The lower staff starts with a pianissimo (*pp*) dynamic and contains a rhythmic accompaniment. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

В гла\_зах мель\_ка — ет ми — лый об — раз;

Diese Szene zeichnet sich durch ihre fantastischen Orchesterfarben aus. Die erweiterten Harmonien werden hier ausgiebig verwendet, verbunden mit dem düsteren, märchenhaften Bild vom Waldgeist. Man könnte zumindest auf die wiederholt (vor jedem der „Wunder“) erklingende vergrößerte Quarte der vier gestopften Hörner verweisen, den zum Tritonus abwärts springenden Bass, das akkordische Akkordmotiv der Umarmung des Waldgeists.

35 a) [Molto allegro]

*sf* *ff* *f pesante*

*Barr.* *mf* *f*

Die Komposition der Szene, die sehr frei ist, wird durch das Programm - die Bühnensituation - bestimmt. Das Auftauchen von H-Dur zu Beginn und am Ende der Szene sowie der Wechsel zwischen den Themen Snegurotschkas und den Episoden der Verwandlung des heiligen Waldes verleihen dem Ganzen jedoch eine kohärente und logische musikalische Form.

Der letzte Abschnitt des dritten Aktes ist die Szene mit Lel, Kupawa und Snegurotschka. Die Waldlichtung nimmt ihr früheres Aussehen wieder an, es wird heller. Hier treffen sich Lel und Kupawa, die sich ineinander verliebt haben. Ihr Liebesduett ist auf dem Thema eines Kusses aufgebaut. Snegurotschka kommt aus

dem Gebüsch hervor und beschuldigt bitterlich ihre Freundin, die Trennung verursacht zu haben. Das Rezitativ Snegurotschkas („O Mutter Frühlingsfee!“) und der orchestrale Schluss dramatisieren ihr Leitmotiv.

**Der vierte Akt** beginnt mit einer Szene mit Snegurotschka und der Frühlingsfee. Die Appelle Snegurotschkas an die Frühlingsfeen-Mutter („Meine Liebe, in Tränen der Sehnsucht und des Kummers“) sind traurig und bedrohlich. Ausdrucksstarke Vokalphrasen wechseln sich mit mitleidigen Oboenmotiven ab (die angespannte Klangfarbe dieses Instruments wird an vielen Stellen der Oper vom Komponisten verwendet, um den Kummer der Heldin zu vermitteln). Eine kurze Orchesterepisode schildert das Erscheinen der Frühlingsfee aus dem See: die absteigenden Figuren der beiden Violinen murmeln leise, Flöte und Harfe fallen wie Tropfen, und vor diesem Hintergrund tragen die Celli sanft und zärtlich das melodiose Frühlings-Thema; es taucht wie aus dem transparenten Akkordgefüge der Begleitung auf. Auf den kurzen Dialog zwischen Snegurotschka und der Frühlingsfee folgt ein bezauberndes Arioso, in dem die Frühlingsfee ihre Tochter über die Zauberkraft ihres Kranzes informiert („Willst du, Kind“). Das Waldhornmotiv der Frühlingsfee bildet die Grundlage der Gesangsstimme, die von den zitternden, sehnsuchtsvollen (instabile Harmonien überwiegen) Akkordtremoli der Streicher begleitet wird.

**Der Chor der Blumen** ist das zentrale Stück dieser Szene. Man könnte ihn als eine Frühlingsarie mit Chor bezeichnen, da dieser den Gesang des Frühlings nur zusammen mit dem Orchester begleitet. In der üppigen Blüte der Frühlingsnatur und in der zauberhaften Macht des Frühlings, der Snegurotschka ein Gefühl der Liebe schenkt, offenbaren sich die unwiderstehlichen Kräfte des Lebens und der wohltuenden Wärme voll und breit. Die musikalische Charakterisierung der Frühlingsfee erlangt hier besondere künstlerische Kraft und Brillanz. Der Chor der Blumen ist um mehrere ausdrucksstarke Themen herum aufgebaut. Dazu gehören das Cello-Thema des Frühlings aus dem Prolog und ein Hornmotiv aus demselben Ort, das sich in ein flexibles Thema verwandelt - das musikalische Bild einer anmutigen Blume. Darüber hinaus enthält der Chor mehrere andere Melodien, die erscheinen, wenn die Frühlingsfee die Farben ihres magischen Kranzes aufzählt. Alle diese Themen sind sehr plastisch, voller intonatorischer und harmonischer Ausdruckskraft, sie werden von alterierten, verminderten und erweiterten Harmonien begleitet. Hier sind einige Beispiele:

36 a) [Andante]

Бар - ской спе - си бар - хат а - лый

6)

[Andante]

*poco più a f*

ро - за ро - зой за - а - ле - ет

a)

[Andante]

Мак сер - деч - ко о - ту - ма - нит и рас -

*dolcissimo*

- су - док у - сы - пит

*pp*

Die vielfältigen Orchestermittel - die Divis und das Pizzicato der Streichinstrumente, der Klang eines Duos von Soloviolin, das Glissando der Harfe und der strahlende Klang der Glocken - verleihen der Musik ein warmes, luftiges, schillerndes und farbenreiches Kolorit. Der Chor der Blumen ist das erste bemerkenswerte Beispiel für eine leichte musikalische Fantasie in Rimski-Korsakows Opern. Später werden ähnliche Musikseiten in „Mlada“ (Chor der Lichtgeister) und in „Die Nacht vor Weihnachten“ erscheinen. Ihre gemeinsame Quelle ist der Chor der zauberhaften Jungfrauen in Glinkas „Ruslan und Ljudmila“.

Das Verschwinden der Frühlingsfee wird von einer bemerkenswerten symphonischen Episode begleitet, die sich durch den Luxus und die Brillanz der Orchesterfarben auszeichnet: Der dichte und reiche Klang der beiden Hauptleitmotive der Frühlingsfee wird durch die Einführung einer oktavierten Blumenmelodie in den

Flöten und der Harfe bereichert, wobei auf dem letzten, spitzen Ton Glocken hinzukommen (siehe Klavierauszug, Ziffer 288).

**Duett Snegurotschka und Misgir.** Das Herz Snegurotschkas ist nun von der Wärme der Liebe erwärmt und sie ist bereit, die Liebe zu erwidern. Dieser Wandel spiegelt sich in der musikalischen Charakterisierung Snegurotschkas wider: Im Duett mit Misgir (das unmittelbar auf das Verschwinden der Frühlingsfee folgt) tauchen neue Themen des Gesangs auf, darunter „eine zärtlich schmeichelnde Liebesmelodie“.

37 Poco meno mosso  
*pp* *dolcissimo ed amoroso*

О МИ — ЛЫЙ МОЙ, ТВО — Я, ТВО — Я

**Das Finale der Oper** ist die volkstümliche rituelle Szene des Treffens am ersten Sommertag. Sie beginnt mit einer orchestralen Episode - einer Prozession des Volkes und des Königs Berendej. Es folgt eine Chornummer - das Chor-Liedspiel „Hirse“<sup>1</sup>, gefolgt von einer rituellen Segnung der jungen Paare durch König Berendej.

<sup>1</sup> Der Chor basiert auf zwei Versionen von Volksliedern aus Balakirews Liederbuch (Nr. 8 und 9).

Die Braut und der Bräutigam, darunter Snegurotschka und Misgir, halten sich an den Händen und nähern sich dem Zaren. Auf die Frage des Zaren spricht Snegurotschka über ihre Liebe zu ihrem Verlobten. In diesem Moment fällt ein heller Sonnenstrahl auf Snegurotschka. Sie schmilzt...

**Die Auftauszene** ist der Höhepunkt in der Entwicklung der Figur Snegurotschkas. Die lyrische Seite ihrer Charakterisierung kommt hier am stärksten zum Ausdruck, aber gleichzeitig werden die märchenhaften Züge dieses halb realistischen, halb phantastischen Bildes wieder deutlich sichtbar. Die Auftauszene ist als lockeres Arioso geschrieben, das aus mehreren, ineinander übergehenden Episoden besteht. Die musikalische Einheit der Szene wird durch die Vorherrschaft der melodischen Ariette des Prologs und die Vorherrschaft der enharmonisch verwandten Tonarten cis-Moll und Des-Dur bestimmt. Die Szene enthält eine beträchtliche Anzahl von Motiven, die bereits in der musikalischen Charakterisierung Snegurotschkas aufgetaucht waren. So folgt im einleitenden Teil, wenn die Worte „Der große Zar“ gesprochen werden, ein Thema, das zuvor im Prolog bei den Worten „Volkslieder“ auftauchte, auf das Eröffnungsmotiv der Arietta des Prologs in d-Moll, gefolgt vom ersten Thema aus dem Duett Snegurotschka und Misgir im vierten Akt und dem bedrohlichen Leitmotiv von Jarilo dem Sonnengott.

Danach beginnt die eigentliche Schmelzszenen: „Aber was ist mit mir? Glückseligkeit oder Tod? Welch eine Verzückung! Welch ein Gefühl der Erschöpfung!“ In diesem

Abschnitt in c-Moll werden die Gefühle der Sehnsucht und der süßen Glückseligkeit, die in der Arietta des Prologs wie eine Vorahnung leicht angedeutet wurden, erneut entwickelt; Rimski-Korsakow färbt hier das thematische Material der Arietta in warmen und tief bewegenden Tönen. Das Thema der Arietta wird von der Solovioline und der Flöte (später mit Klarinette) vorgetragen, etwas später im Unisono der ersten Violinen und der Oboe. Sein Ausdruck und seine Trägheit werden durch eine Fülle von Verzögerungen, vorübergehenden Klängen und instabiler Harmonisierung verstärkt; jedes zweitaktige Motiv endet auf einem Dominantseptakkord verschiedener Tonarten (cis-Moll, gis-Moll, E-Dur).

38

*Larghetto*

*p*

Но что со мной?

*pp*

Бла\_жен\_ство и \_ ли смерть?

Eine kurze As-Dur-Episode („In den Augen des Feuers“) führt zu einem verkürzten Arietten-Thema in es-Moll („Ich liebe und schmelze“). Dieses Mal wird es für Sopran und Klarinette vorgetragen, wobei Bläser und Harfe die Streicher begleiten. Es folgt eine Liebesmelodie in Des-Dur - eine Ansprache an Misgir („Oh, mein Lieblich“), die von den transparent-kühlen Klangfarben der Flöten und Klarinetten und den magischen Klängen der Harfenflageolette umspielt wird. Den Abschluss der Szene bildet die orchestrale Durchführung der Arietta-Melodie des Prologs (bis zum Schluss in Des-Dur gehalten), die allmählich verklingt und sich schließlich in das luftige Glissando der Harfe auflöst<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Die vierfache Wiederkehr des Arietta-Themas führt Merkmale einer Rondoform in die Schmelzszenen ein.

Snegurotschka ist verschwunden. „Wie der Frühlingssschnee ist sie geschmolzen! Ich bin von den Göttern betrogen worden!“ - ruft Misgir verzweifelt und stürzt sich in den See.

Trotzdem endet die Oper in leichten, triumphalen Tönen. Zar Berendej erklärt die Bedeutung des Geschehenen: „Die kalte Snegurotschka, Väterchen Frosts Tochter, ist tot; fünfzehn Jahre lang war die Sonne zornig auf uns; nun, mit ihrem wundersamen Tod, hat Väterchen Frosts Einmischung aufgehört. Fröhlicher Lel, - sagt der Zar zu dem Hirten, - singe ein Loblied auf Jarilo, und wir werden uns dir dort anschließen.“ Das Volk preist freudig die Sonne, die Licht und Wärme spendet. Der Schlusschor wurde von Rimski-Korsakow im Stil alter Epen und Hymnen komponiert. Sein Thema ist ein abgewandeltes Motiv des Jarilo.

39



Der Chor baut auf einer kontinuierlichen Steigerung von Kraft, Brillanz und Lebendigkeit auf. Die erste Strophe wird von Lel gesungen, die zweite vom Chor, die dritte vom Solistenensemble, und dann gibt es eine kraftvolle symphonische Entwicklung des Themas mit dem Orchester an der Spitze. Die Beschleunigung des Tempos, die Erweiterung des Klangspektrums, die Verdichtung der Struktur, das kontrastreiche Nebeneinander von Orchester- und Chortutti - eine große Harmonie - all das schafft eine kraftvolle Oper voller Freude und Sonnenlicht - ein Frühlingsmärchen.

Die Verbindung von Realismus und romantischer Idealisierung in der Darstellung menschlicher Charaktere, alter Volksbräuche und Naturbilder ist ein Merkmal der Märchenoper „Snegurotschka“ - ein Merkmal, das auch für viele Werke der Volkskunst charakteristisch ist. Zar Berendej und Bermata, Kupawa und Snegurotschka, Lel und Misgir, Bakula und seine Frau - all das sind wahrheitsgetreue und lebhaft realistische Bilder. Die Frühlingsfee und Väterchen Frost sind mit menschlichen Zügen ausgestattet. Gleichzeitig gibt es in der musikalischen Darstellung der Figuren viele wunderbare Beispiele für Rimski-Korsakows klangliches und landschaftsbezogenes Können, das diese Figuren mit dem Reich der Natur, des Märchens und der Fantasie verbindet. Zahlreiche volkstümliche Riten, die in der Oper in Hülle und Fülle zu finden sind, geben das alte Volksleben farbenfroh wieder, dessen Überreste im 19. Jahrhundert erhalten blieben und mancherorts bis in unsere Zeit erhalten sind. Aber gleichzeitig haben viele der Figuren in der Oper eine symbolische Bedeutung. Sie verkörpern die elementaren Kräfte der Natur, die Regelmäßigkeit des Wechsels der Jahreszeiten (Frühling, Frost und Jarilo), die Volkskunst (Lel), das Ideal einer weisen Herrschaft und ein poetisch sensibles und tiefes Verständnis für die Schönheit (Berendej). Das Bild Snegurotschkas ist das komplexeste. Ihre mädchenhaften Züge sind mit märchenhaften und lyrischen Elementen mit epischen verweben, wodurch die Heldin der Oper mit der Natur verbunden wird. Im Bild Snegurotschkas wird die Idee der Liebe als mächtige Lebenskraft, die selbst die kalte Tochter des Väterchen Frosts wiedergeboren hat,

besonders anschaulich. Snegurotschka ist eine der originellsten und typischsten Korsakow-Figuren, die in Variationen auch in späteren Opern des Komponisten (Wolchowa (in „Sadko“), Zarenbraut) vorkommt.

Die Musik von „Snegurotschka“ ist durchdrungen von echten Volksthemen, melodischen und modalen Wendungen, die für die Volksmusik charakteristisch sind, und typischen volkstümlichen Instrumentalklänge. Ostrowski hatte im Laufe seines Stücks bereits für die Aufführung mehrerer Volkslieder gesorgt. Natürlich nutzte der Komponist diese Gelegenheit viel umfassender und führte siebzehn Volksmelodien und Instrumentalmelodien in die Oper ein. Anschließend erinnerte sich Rimski-Korsakow: „Als Reaktion auf meine pantheistisch-heidnische Stimmung hörte ich auf die Stimmen der Volkskunst und der Natur und nahm das, was sie sangen und vorschlugen, als Grundlage meiner Arbeit.“

„Snegurotschka“ weist eindeutig die Gattungsmerkmale einer märchenhaft-epischen Oper auf. Gleichzeitig zeichnet sich diese Oper durch einen subtilen Lyrismus aus. Und so definiert sie voll und ganz die typischen Merkmale des Opernstils Rimski-Korsakows.

Die musikalische Dramaturgie von „Snegurotschka“ beruht auf der Verflechtung mehrerer Handlungsstränge, mehrerer handlungsartiger Pläne. Das kompositorische Grundprinzip dieser Oper ist die Gegenüberstellung von Szenen mit unterschiedlichem Charakter, vor allem zwischen der natürlichen und der menschlichen Welt. Die rein märchenhaften Waldszenen wechseln sich mit volkstümlichen, meist feierlichen Szenen ab. Der Hauptverbindungs-faden der Handlung ist das lyrische Drama Snegurotschkas, das sich im Laufe der Oper entwickelt, aber immer wieder durch Alltag, Märchenszenen und gegenständliche Bilder „aufgelöst“ wird.

Die meisten Figuren in der Oper (Vertreter der Natur, Lel, Zar Berendej, teilweise Kupawa) machen keine wesentlichen Veränderungen durch und sind mit einer stabilen Charakterisierung ausgestattet, die in ihren wesentlichen Zügen bereits im Moment ihrer Einführung festgelegt ist. Der Charakter Snegurotschkas (in geringerem Maße auch der von Kupawa und Misgir) kann als sich entwickelnd (im lyrischen und dramatischen Sinne) und mit einer detaillierten psychologischen Charakterisierung versehen eingestuft werden.

In „Snegurotschka“ verwendet Rimski-Korsakow Leitmotive im eigentlichen Sinne des Wortes, ständige harmonische Wendungen (Leitharmonien) und sogar Leittimbres, die die Charaktere bestimmter Figuren mit dem Klang dieses oder jenes Instruments verbinden (bei Lel die Klarinette als Imitation des Hirtenhorns, bei der Frühlingsfee das Waldhorn usw.). Darüber hinaus verwendet der Komponist melodische Wendungen und Intonationen, die für die verschiedenen Figuren typisch sind, aber keine Leitmotive darstellen.

Die musikalische Komposition der Oper ist sehr strukturiert und doch frei. Entwickelte Szenen wechseln sich mit vollendeten Nummern ab und enthalten selbst eine beträchtliche Anzahl vollendeter Nummern und kompositorischer Solo- und Chorepisoden. Die zahlreichen und oft groß angelegten Chöre verleihen der Komposition von „Snegurotschka“ eine breite und epische Ausdehnung. Die Gesangsformen sind sehr vielfältig, wobei nicht die traditionelle Arie, sondern Arioso, Arien und Lieder im Vordergrund stehen.



Im Vergleich zu „Das Mädchen aus Pskow“ ist hier der Wunsch des Komponisten nach größerer musikalischer Rundheit und architektonischer Ausgewogenheit zu erkennen. Dies war das Ergebnis eines sorgfältigen Studiums von Glinkas Opernpartituren und der Überzeugung Rimski-Korsakows, dass „die Oper in erster Linie ein musikalisches Werk ist“ und dass ein Opernkomponist die musikalischen Gesetze nicht der dramatischen Seite des Werks opfern sollte.

Was den Reichtum und die Saftigkeit seiner musikalischen Sprache betrifft, ist „Snegurotschka“ seinen Vorgängern zweifellos überlegen. Einerseits setzt Rimski-Korsakow großzügig die für die russische Volksmusik typischen Ausdrucksmittel ein (melodische Wendungen und Themen, asymmetrische Dimensionen, diatonische, volkstümliche Harmonien). Andererseits beweist diese Oper auf brillante Weise die unerschöpfliche musikalische Phantasie des Komponisten bei der Darstellung von Märchenfiguren und zauberhaften Naturszenen. Hier machte Rimski-Korsakow zum ersten Mal ausgiebigen Gebrauch von erweiterten und verminderten Intervallen (zur Beschreibung des Waldgeists und den Waldwundern im dritten Teil) und fand auch erlesene, wahrhaft magische Orchesterfarben - Mittel, die für seine späteren Opern mit märchenhaftem Inhalt typisch wurden.

All dies spricht für die große Bedeutung „Snegurotschkas“ in der schöpferischen Entwicklung des Komponisten und erlaubt es uns, diese Oper nicht nur als eine seiner besten und markantesten, sondern auch als ein Meilensteinwerk zu beurteilen.

### „SADKO“

Fast dreißig Jahre nach dem musikalischen Bild von „Sadko“, in den Jahren 1895-1896, wandte sich Rimski-Korsakow erneut diesem Thema zu und entwickelte es in der Gattung einer epischen Oper, einer „Heldenoper“. Hier verwendete der Komponist fast das gesamte thematische Material seiner Jugendsinfonie. Das epische Thema entsprach am besten den Eigenheiten von Rimski-Korsakows Talent. Stassow, der die Idee der Oper sehr gut fand, schrieb an den Komponisten. „Wie viel Gutes erwarte ich von der „Nacht vor Weihnachten“, die wahrscheinlich eine große und archetypische Schöpfung sein wird, und der künftige „Sadko“ wird wahrscheinlich noch höher sein, und zwar deshalb, weil ich zu träumen wage, dass es das graue russische heidnische Altertum, die magischen, märchenhaften und phantastischen Elemente gibt, und sie alle mit der größten Kraft und am tiefsten eingebettet in Ihre künstlerische Natur.“

Bei der Arbeit am Opernlibretto griff Rimski-Korsakow auf verschiedene Versionen der Heldenepen über Sadko zurück. Hatte der Komponist früher nur eine der Heldenepen verwendet, die von den Wanderungen und wunderbaren Abenteuern Sadkos erzählt, so zeigt die Oper die vorausgehenden Ereignisse, die in anderen Versionen der Heldenepen beschrieben werden: den Streit zwischen dem Gusli-Spieler und den Kaufleuten von Nowgorod, die wunderbare Erscheinung des goldenen Fisches im Ilmensee, den der Zar Sadko für seine Lieder schenkt.

Rimski-Korsakow ließ sich für die Darstellung des Meereszaren Wolchow von dem Volksmärchen „Wassilisa die Weise und der Zar des Meeres“ inspirieren. Der Komponist entlehnte eine Reihe von Handlungsdetails aus verschiedenen anderen Liedern und epischen Monumenten der Volksdichtung. All dies ermöglichte es ihm, dem Libretto seiner Oper einen zutiefst volkstümlichen Charakter zu verleihen<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Bei der Erstellung des Manuskripts und des Plans für „Sadko“ nahm Stassow aktiv an der Arbeit am Text des Librettos teil, ebenso wie andere Autoren wie Belski.

**Kurze Inhaltsangabe.** Erstes Bild. Sadko, ein armer Gusli-Spieler auf dem Fest der Nowgoroder Bruderschaft (einer Kaufmannsvereinigung), weigert sich, über das reiche, spießige Leben der Kaufleute zu singen, und äußert kühn seine Träume von Reisen in ferne Länder, wobei er seine Heimatstadt verherrlichen will. Sadko wird von den Kaufleuten verspottet und aus seiner Heimatstadt verbannt. (*unleserliches Original*)

Zweites Bild. Nachts am Ufer des Ilmensees vor Sadko singen die Töchter des Zaren des Meeres und Sadko spielt auf der Gusli. Unter ihnen ist die jüngste, Wolchowa. Der Gusli-Spieler und die Meeresprinzessin verlieben sich ineinander. Beim Abschied verspricht Wolchowa Sadko einen goldenen Fisch als Belohnung für seine Lieder. Sie prophezeit ihm Ruhm und Reichtum. (*unleserliches Original*)

Drittes Bild. Sadkos Frau Ljubawa Buslajewna ist traurig, als sie sieht, dass ihr Mann, von kühnen Träumen verführt, ihr gegenüber kalt geworden ist. Sadko erscheint im oberen Zimmer. Er träumt von der Meeresprinzessin. Auf Ljubawas besorgte Fragen hin erklärt Sadko, er wolle mit den Kaufleuten von Nowgorod „eine große Wette“ abschließen.

Viertes Bild. Am Kai in Nowgorod streitet Sadko vor allen Leuten mit Kaufleuten darüber, dass er goldene Federfische aus dem Ilmensee fangen wird. Sadko geht aus dem Streit siegreich hervor. Das Volk lobt Sadko. Die ausländischen „Gäste“ (Kaufleute) laden ihn ein, ihre Heimat zu besuchen. Sadko rüstet die Schiffe aus und sticht, geleitet von den guten Wünschen des Volkes, zu einer langen Reise in See.

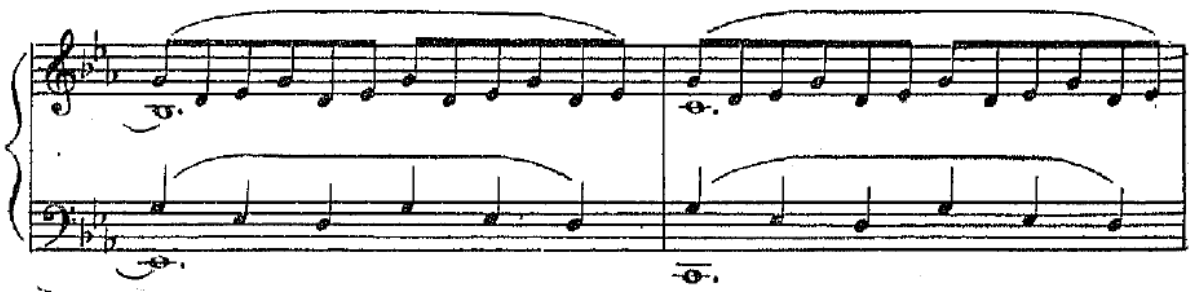
Fünftes Bild. Sadko ist seit zwölf Jahren frei unterwegs, doch eines Tages bleibt sein Schiff mitten auf dem Meer stehen, aufgehalten von einer magischen Kraft. Sadko begreift, dass die Zeit gekommen ist, die Meeresprinzessin zu treffen. Das symphonische Intermezzo schildert Sadkos Eintauchen in das Unterwasserreich.

Das sechste Bild spielt auf dem Grund des Meeres. Sadko heiratet Wolchowa. Auf dem Hochzeitsfest beginnt das gesamte Unterwasserreich zu den Klängen einer Gusli zu tanzen. Ein Sturm zieht auf und die Schiffe werden zerstört. Inmitten des Tanzes erscheint eine Vision - der Alte Mann, ein mächtiger Krieger in der Gestalt eines wandernden Tieres. Er unterbricht den Tanz und befiehlt dem Unterwasserreich zu verschwinden, die Meeresprinzessin verwandelt sich in einen Fluss und Sadko kehrt nach Nowgorod zurück, um seinem Heimatland mit seinen Liedern zu dienen.

Siebtens Bild. Sadko findet sich wie durch ein Wunder an den Mauern von Nowgorod wieder. Die Meeresprinzessin verabschiedet sich von dem schlafenden Gusli-Spieler und verwandelt sich in den Fluss Wolchow. Sadko trifft seine Frau und seine Heimkehrer von ihren Streifzügen. Er erzählt den Einwohnern von Nowgorod von seinen Reisen und Abenteuern. Die Menschen loben Sadko, das blaue Meer und Weliki Nowgorod.

**Einleitung.** Die Einleitung ist ein musikalisches Bild des Meeres und trägt den Untertitel „Das Blau des Ozean-Meeres“. Die Musik der Einleitung entsteht aus einem absteigenden kurzen Gesang (G - Es - D), der das Grundgerüst des Meeresthemas bildet, eines der wichtigsten Leitmotive der Oper.

40 Largo



Die Entwicklung des Leitmotivs ist bunt. Das fließende musikalische Gewebe der Einleitung basiert auf der Verflechtung verschiedener rhythmisch-melodischer Muster in auf- und absteigender Richtung. Die intonatorische Variation des Motivs ist mit seiner harmonischen Variation verbunden. Die Dominante Es-Dur wird durch eine kurze Verschiebung nach C-Dur hervorgehoben, der Tonika-Es-Dur-Dreiklang (die Grundharmonik des Motivs) wird gelegentlich durch einen Moll-Dreiklang der Naturtonart VI. und der Unterstufe der VI. ersetzt (siehe Takte 5 und 7) sowie durch eine Reihe von veränderten Harmonien. Gleichzeitig bleiben die charakteristischen „fließenden“ Umriss des Leitmotivs und seine Es-Dur-Klangfärbung, die nach dem Klang- und Farbensinn des Komponisten dem „bleigrauen“ Farbschema des Nordmeeres entspricht, in der Einleitung stets erhalten. Diese Konstanz der musikalischen Grundelemente und gleichzeitig ihre ständige Erneuerung (Variation) weckt phantasievolle Assoziationen mit dem majestätischen und lebensvollen Element Meer.

Während der Hauptteil der Einleitung eine recht realistische Meereslandschaft malt, hat eine kleine und sehr poetische Coda (siehe Klavierauszug, Ziffer 4) einen leichten Hauch von Märchen. Vor dem Hintergrund des figurativen Orgelstücks der Streicherbässe (dem Motiv des Meeres) spielen das Englischhorn und zwei Klarinetten verträumt und etwas phantastisch klingende Akkorde (abwechselnde Auflösung des reduzierten einleitenden Septakkordes in die Dominante und Dreiklänge der II.-Dur- und II.-Moll-Stufen). Diese bizarren Harmonien spielen auf die Wunder des geheimnisvollen und schönen Unterwasserreichs an, das in den Tiefen des Ozeans lauert.

41 [Largo]

**Erstes Bild.** In ihm zeichnet der Komponist das Fest der Nowgoroder Handelsgäste in den reichen Gemächern des Schlosses. Das Bankett wird von den obligatorischen Teilnehmern an verschiedenen Versammlungen und Feiern besucht - Gaukler und der junge Guslspieler Neschata.

Der dramatische Punkt des Bildes ist der Kontrast zwischen der arroganten und prahlerischen Masse der Kaufleute und dem armen Gusli-Spieler Sadko, der mit dem müßigen und ungestümen Leben der adligen Gäste nicht zufrieden ist. Er träumt davon, in ferne, unbekannte Länder zu reisen, die Handelsbeziehungen von Nowgorod auszubauen und seinen Ruhm im ganzen Land zu verbreiten.

Das erste Bild erinnert an ein monumentales musikalisches Fresko - so kraftvoll sind die allgemeinen Umrisse, das Relief und die einfachen Linien sowie die reichen und lebendigen musikalischen Farben. Die musikalische Sprache dieser ersten Nowgorod-Szene zeichnet sich durch ihre diatonischen Melodien und Harmonien, die Energie ihrer Rhythmen, die Massivität ihrer Struktur und die Fülle und Brillanz ihres Orchesterklangs aus, in dem die Blech- und Holzblasinstrumente hervorstechen. Das Werk besteht aus mehreren großen Chor- und Solonummern sowie einer Vokal-/Orchesternummer, dem „Tanz und Gesang der Gaukler“. Einige der Chornummern sind unvollständig und bilden zusammen mit den Rezitativen Szenen. Die wiederholte Ausführung einer Reihe von Themen verleiht der musikalischen Form des Bildes eine innere Integrität.

Das Bild beginnt mit einem großen und überschwänglichen Chor - ein Loblied auf die Nowgoroder Kaufleute mit dem Titel „Wir, die Gäste der Kaufleute, haben uns mit all unserer brüderlichen Fröhlichkeit versammelt“. Der Chor ist um mehrere Themen herum aufgebaut, von denen das energische, etwas marschartige Motiv besonders ausdrucksstark ist und sich auch in der späteren Entwicklung des Bildes wiederfindet (Beispiel 42).

Auf ein kurzes Rezitativ der Äbte folgt der Gusli-Spieler Neschata (Kontra-Alt) über Wolch Wseslawitsch. Die gemessene unruhige, oft wiederholte Melodie, die Imitation der Gusli im Orchester (Harfe und Klavier), die farbenfrohe Variationsbehandlung des Themas, gelegentliche chorische Repliken der Gäste zwischen einzelnen Helden-Paaren - all das unterstreicht den epischen Charakter des Festes.

42 [Allegro] *p*

Со\_бра\_ли\_ся\_ мы, го\_сти тор\_го\_вы\_е,

[Allegro] *sf* *p ten.* *assat*

Detailed description: The image shows a musical score for Example 42. It consists of two systems. The first system has a vocal line (T.) and a piano line (B.). The vocal line is in Russian and has the lyrics 'Со\_бра\_ли\_ся\_ мы, го\_сти тор\_го\_вы\_е,'. The piano line has a dynamic marking of *p*. The second system has a piano line with dynamic markings *sf*, *p ten.*, and *assat*. The tempo is marked [Allegro].

все - ю брат - чи - ной на - шей ве - се - ло - ю.

An die Stelle der Helden tritt ein neuer Refrain der Gäste: „Mittags wird der Tag rot, um halb eins feiern wir ein Fest.“ Er beschreibt den arroganten Adel Nowgorods noch eindringlicher als zuvor: Die Kaufleute prahlen untereinander mit ihrem Reichtum - goldenen Truhen, bunten Kleidern, Erfolgen bei Faustkämpfen und weißen Schwanenfrauen. Das Thema im 11/4-Takt (im charakteristischen freien Versmaß), wie auf der Stelle tretend, mit seinen archaischen, „urwüchsigen“, vor allem herben Sekunden- und Quart-Quint-Harmonien, ist in parallelen Oktavierungen für Männerchor und Orchester angelegt. Es entsteht das Bild einer mächtigen, aber stumpfen Kraft.

43 Allegro non troppo

Бу - дет кра - сен день в по - ло - ви - ну дня,

Allegro non troppo

бу — дет пир у нас во по — лу — пи — ре

This system shows the vocal line and piano accompaniment for the first part of the 'Arie des Sadko'. The vocal line is in a tenor range, and the piano accompaniment features characteristic trichordal harmonies. The lyrics are 'бу — дет пир у нас во по — лу — пи — ре'.

**Arie des Sadko.** Die zentrale Episode des ersten Bildes ist Sadkos Rezitativ und Arie. Diese erste Charakterisierung des Protagonisten trägt von Anfang an die Züge eines breiten heroischen Charakters. Das musikalische Bild Sadkos (Tenor) wird von Rimski-Korsakow auf der Grundlage von Gesang und Deklamation konstruiert, insbesondere von epischen Wendungen und Liedgattungen. Diese beiden Elemente sind hier vertreten.

Der Arie geht das große Rezitativ von Sadko voraus. Seine plastischen Phrasen, die in ihrer melodischen Struktur unterschiedlich sind, werden durch die Einheit eines epischen, erzählenden Stils geeint. Sie sind gekennzeichnet durch symmetrisch angeordnete Terz- und Quartakkorde, sogenannte Trichordalgesänge, Terz- und Quartakkorde mit absteigender Intonation in den Phrasenenden.

44 *Recitativo, Più mosso*

*p a piacere*

Ка — бы бы — ла у ме — ня зо — ло — та каз — на.

*sf p colla parte*

Ка — бы бы — ла дру — жи — нуш — ка хо — роб — ра — я

This system contains two musical examples of Sadko's recitative. The first example is marked '44 Recitativo, Più mosso' and 'p a piacere'. The lyrics are 'Ка — бы бы — ла у ме — ня зо — ло — та каз — на.' The piano accompaniment is marked 'sf p colla parte'. The second example has the lyrics 'Ка — бы бы — ла дру — жи — нуш — ка хо — роб — ра — я'.

Das Rezitativ wird in eine Arie umgewandelt. Sie ist in einer einfachen dreiteiligen (und gleichzeitig versierten) Form geschrieben. Die Arie hat einen lebhaften, liedhaften Anfang und enthält in ihrer liedhaften Melodie gleichzeitig rezitativische Wendungen. Die sanft wiegende Begleitung evokiert das Bild des Meeres.

45 **Andante**  
*dolce*

Про - бе - га - ли б мо - и бу - сы - ко - раб - ли,  
обь - ез - жа - ли б мо - ря, мо - ря си - ни - е

Der Mittelteil der Arie („Ich hätte dort eine Menge Perlen gekauft.“) besteht aus Variationen über das Hauptthema in H-Dur und D-Dur. In der Reprise („Auf fernen Meeren“) gesellen sich zur Gesangsmelodie Leitmotive des Meeres und von Weliki Nowgorod (ein Trompetensolo in den letzten Takten der Arie), die Sadkos Träume von kühnen Heldentaten zum Ruhm seiner Heimat symbolisieren<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Diese Leitmotive waren zuvor am Ende des Rezitativs bei den Worten „Und zogen an den großen Strömen entlang“ zu hören.

Sadkos Reden lösen unter den Kaufleuten eine heftige Kontroverse aus. Einige freuen sich über Sadkos Fähigkeiten, andere sind empört über seine „wahnsinnige Angeberei“. Sadkos Hauptgegner sind die Äbte, die sich über Sadkos Einfluss auf das einfache Volk, die „Tavernenleute“, Sorgen machen. Die Auseinandersetzungen werden in einer großen Chorszene dargestellt, in der das bekannte Thema „Es wird ein roter Tag“ in veränderter Form wiederkehrt. Den Abschluss bildet der „Tanz und Gesang der Gaukler“. Zur Belustigung der Gäste und zu ihrem anerkennenden Gelächter verspotten die Gaukler den Gusli-Spieler und nennen ihn „einen arroganten Narren“.

In dem Lied „Über einen Narren“, das im Geiste fröhlicher und spöttischer Bänkelsänger komponiert wurde, wird die beschwingte Melodie der beiden Bänkelsänger - Duda und Sopol - von einer tänzerischen Orchestereinleitung und einem lebhaften Chorrefrain („Oi, dudi, dudi, dudi“) begleitet. Um dem einfachen

Instrumentalensemble der Bänkelsänger einen Klang zu verleihen, setzt Rimski-Korsakow Holzblasinstrumente mit einer kleinen Flöte und einer Klarinette sowie eine Schlagzeuggruppe (Triangel, Becken, Kesselpauken, Snare und Kick Drums) ein. „Der Tanz“ wird von den Motiven des ersten Chors eingerahmt. Ihr Auftauchen am Ende des Bildes in Verbindung mit den Bänkelsänger-Possen bildet eine weitere musikalische Reprise, die als Coda des ersten Bildes dient.

**Zweites Bild. Einleitung.** Eine kurze Orchestereinleitung führt in eine Welt des Märchens, der hypnotisierenden Fantasie und der gefühlvollen Lyrik. Von den tiefen Bässen bis zu den hohen Registern „schreiten“ die Streicher langsam durch die Klänge des verminderten Septakkords E - G - H - H - C - Dis. Zu ihnen hin steigen die Akkorde der Bläser, die zu fernen Tonalitäten gehören, herab. Ungewöhnliche harmonische Abfolgen, das Fehlen einer einheitlichen Tonalität und Harmonie (Schwankungen von Dur und Moll), das geheimnisvolle Tremolo der Streicher, der gedämpfte Klang der Bläser - all das erzeugt einen geisterhaften, geheimnisvoll magischen Eindruck.

46 Andante

The musical score is written for piano and consists of three systems. The first system is marked 'p' (piano) and shows a diminished seventh chord (E-G-A-A-C-D) in the bass line. The second system is marked 'pp' (pianissimo) and continues the harmonic development. The third system shows further harmonic development with various chords and melodic lines in both hands.

**Sadkos Lied** „Oh du dunkler Eichenhain“ vertieft die lyrische Charakterisierung des Helden. Das Lied wurde von Rimski-Korsakow im Genre der lyrischen Volksweisen komponiert und ist eines der besten Beispiele in der russischen klassischen Musik für die schöpferische Wiedergabe des Volksliedstils. In diesem Lied schüttet Sadko seinen Kummer und seine liebgewonnenen Gedanken aus. Die ausdrucksstarke Melodie, mal fließend, mal mit schwungvollen Passagen, enthält typische Wendungen lyrischer Volkslieder.



## 47 Adagio

Ой ты, тем - на - я дуб - ра - вуш - ка!

Рас - сту - пись, дай мне до - ро - жень - ку.

Арфа p

Während er die Melodie unverändert lässt, variiert der Komponist die Orchesterbegleitung. Zu den gemessenen - Gusli- Akkorden der Harfe und des Klaviers fügt er in der zweiten Strophe eine Unterstimme hinzu - das ausgehaltene G (dann E) der Violinen, in der dritten Strophe gesellt sich der Kontrapunkt (pizzicato) anderer Streicher hinzu. Das zitternde Tremolando der Violinen und die kleinen Zwischenspiele zwischen den Strophen des Liedes, die auf melodischen Wendungen von Sadkos Rezitativ des ersten Bildes („Wenn ich nur eins hätte“) aufbauen, erinnern an kühne Träume des Gusli-Spielers und unterstützen gleichzeitig das Gefühl der Fantasie.

**Szene mit dem Erscheinen der Schwäne und ihrer magischen Verwandlung.** Sadkos Gesang erweckt die schlummernde Natur. Eine Brise kommt auf, das Wasser des Sees beginnt zu plätschern und das Schilf zu rauschen. In der Ferne schwimmt eine Schar von Schwänen und grauen Enten. Sie verwandeln sich in schöne Mädchen. Die Musik vermittelt alles mit verblüffender Erleichterung und Farbenpracht. Das Glissando der Harfe unterbricht Sadkos Gesang, und vor dem Hintergrund der launischen Akkorde der Einleitung (Tremolo-Saiten) führen die Klarinetten und Fagotte eine anderthalbtönige Tonleiter aus, die mit der Charakteristik der Meeresgabe verbunden ist (siehe Beispiel 48a). Danach erklingt im üppigen Unisono der Celli und des Englischhorns eine singende und fließende Melodie, begleitet von forschenden Akkorden (Imitation eines Vogelgezwitschers). Dies ist das Schwanenthema (siehe Beispiel 48b). In dem Moment, in dem sich die Schwäne und Enten in schöne Jungfrauen verwandeln, kommt es zum Höhepunkt der gesamten orchestralen Episode. Vor dem Hintergrund abwechselnd dominanter None-Akkorde in A-Dur und Es-Dur, wogenden Glissandi der Harfe und dem vibrierenden Klang der Becken erklingen in Ganztönen absteigende Terzen der Blasinstrumente, geschmückt mit Trillern der Violinen. Sie sinken langsam ab und erstarren auf einer unruhigen Harmonie (siehe Beispiel 48c).

Im folgenden Chor der Mädchen des Unterwasserreichs erscheint zum ersten Mal das Bild der Meeresprinzessin (lyrischer Koloratursopran) - ein geisterhaftes, fantastisches Wesen, das aus den Elementen des Meeres geboren wurde. Die Musik des Chors basiert vollständig auf unsteten und skurrilen Harmonien (erweiterte Dreiklänge, Nonakkorde und verschiedene Septakkorde). Zur sanften Melodie des Chors gesellen sich die Koloraturen (Gesänge) der Meeresprinzessin und die Kadenz von Flöte und Klarinette sowie das Glissando der Harfe.

48 a) Andante

pp Арфа 12 12

p

6) [Andante]

p В-ль Англ. р.

p

в)

[Andante] p crescendo poco a poco tr

The image displays two systems of handwritten musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system features a melodic line in the treble clef with a long slur over several measures, and a bass line with chords and eighth notes. The second system continues the piece, starting with a dynamic marking of *f* (forte) in the bass line. It includes numerous trills, indicated by the letter 'tr' with a wavy line above the notes. The piece concludes with a dynamic marking of *f dim.* (forte diminuendo) in the bass line, leading to a final chord in the treble clef.

49 a)

**Allegretto**  
МОРСКАЯ ЦАРЕВНА

Музыкальная партитура для голоса и фортепиано. Включает партии сопрано (C), альт (A) и фортепиано. Темп Allegretto. Динамика pp, p, f. Маркировка dolce. Декоративный тремоло (tr). Лирика: Вы - хо - ди - те, вы.

b)

[Allegretto]

Музыкальная партитура для голоса и фортепиано. Включает партии сопрано (C), альт (A) и фортепиано. Темп [Allegretto]. Динамика p, pp, f. Маркировка cresc. (crescendo). Стиль Валт. (Вальс). Лирика: У - мы - вай - те - ся.

**Szene Sadkos und Wolchowas.** Die Szene von Sadko und der Meeresprinzessin beginnt, in der Solo- und Ensemblenummern, Refrains und Rezitative ein komplexes,

aber sehr schlankes und sich kontinuierlich entwickelndes musikalisches Ganzes bilden.

„Wer bist du, Jungfrau?“ - fragt Sadko. Wolchowas Antwort ist eine der besten lyrischen Inspirationen von Rimski-Korsakow. Das Lied erweckt in der kalten Meeresherrscherin ein warmes, herzliches Engagement. Die verhaltene und leidenschaftliche, zärtliche Melodie - das Thema der Liebe Wolchowas zu dem Guslspieler - spielt eine sehr wichtige Rolle bei der Entwicklung des musikalischen Bildes der Meerprinzessin.

50      *Andantino*      *a piacere*

До - ле - те - ла песня тво - я до глу - бо - ко - го дна Ильмень - о - зе - ра

*sf colla parte*      *pp*

Es folgen das Leitmotiv der Wolchowa-Schwester, die „hellen Flüsse“ (siehe Beispiel 51a) und ein abgewandeltes Schwanenthema (siehe Beispiel 51b), das die Leidenschaft der Wolchowa für die wunderbaren Lieder von Sadko zum Ausdruck bringt.

51 а) Tempo I [Andantino]

Вот и вы шла, по-  
- вы - ша я с сест - ра - ми

*pp*

This musical score is for the first system, labeled '51 а) Tempo I [Andantino]'. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line with the lyrics 'Вот и вы шла, по-' and a piano accompaniment. The piano part includes a *pp* dynamic marking. The second system continues the vocal line with the lyrics '- вы - ша я с сест - ра - ми' and the piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8.

б) [Andantino]

Ах, раз - го - ни же тос - ку - ты кру -  
- чи - нуш - ку, пе - сню ве - се - лу - ю .спой!

This musical score is for the second system, labeled 'б) [Andantino]'. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line with the lyrics 'Ах, раз - го - ни же тос - ку - ты кру -' and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with the lyrics '- чи - нуш - ку, пе - сню ве - се - лу - ю .спой!' and the piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8.

Wie wir sehen, ist die Durchdringung von märchenhafter Fantasie und warmer menschlicher Lyrik ein charakteristisches Merkmal des Bildes der Meeresprinzessin.

Aber derselbe eigentümliche Biplanarismus erweist sich als ein bemerkenswertes Merkmal der Musik des gesamten zweiten Bildes, was bei der weiteren Betrachtung bestätigt wird.

Auf Wolchowas Wunsch hin beginnt Sadko das fröhliche Reigenlied „Spiel, mein Gusli“ (D-Dur). Die flexible und federnde Melodie, die mit einem lebhaften aufsteigenden Motiv beginnt, durchläuft eine Kette von Variationen.

52 [Allegretto]  
a tempo

За-иг-рай-те, мои гу-сель-ки, за-иг-рай-те; стру-ны звон-ча-ты!

In der dritten Strophe findet Sadko ein Echo bei der Meeresprinzessin und das Lied entwickelt sich zu einem Duett. Allmählich tauchen ungewöhnliche Züge in dem Lied auf: es nimmt einen luftigen, scherzartigen Charakter an („Zerstreut euch, ihr Schwäne“) oder wird durch den geheimnisvoll gedämpften Akkord der Posaunen unterbrochen (siehe Sadkos Satz „Der Geist ist beschäftigt...“).

Das lyrische Zentrum des Stücks ist das Liebesduett in Des-Dur. Seine Melodie, diatonisch und wohlklingend, „schwebt“ gleichsam um die Grundstruktur (den Des-Ton) und wird von einer schwankenden Figur der Bratschen begleitet. In den orchestralen Zwischenspielen erklingen Chorschreie - das Singen der Schwestern der Meeresprinzessin, die sich im Wald verstreuen - und das Orchester erzeugt bizarre Harmonien. Alles ist von zauberhaftem Charme und einem tiefen Gefühl der Liebe durchdrungen.

Larghetto

The musical score consists of two systems. The first system shows a vocal line with the lyrics "Све - тят ро -" and a piano accompaniment with a section marked "pp" and "Альты". The second system continues the vocal line with "В-ль - со - ю мед - вя - но - ю ко - сы тво - и" and the piano accompaniment. The tempo is "Larghetto" and the mood is "dolce".

Das Duett ist in breiter symphonischer Form geschrieben. Die zweite Strophe ist eine Variation der ersten Strophe („Du leichter Gedanke“). Die beiden folgenden Strophen zeichnen sich durch die freie Entfaltung der Intonation des Hauptthemas („Ich liebe es zu hören“) aus, die unmerklich in die Melodie der ersten Worte der Meerprinzessin an Sadko übergeht („Sie versenkten mein Herz“, siehe Klavierauszug, Ziffer 101). Zwischen der dritten und vierten Strophe (siehe Klavierauszug, Ziffer 102) lassen Chor und Orchester die Melodie eines Reigenliedes erklingen, mit der die melodischen Wendungen der Duettphrasen von Sadko und der Meeresprinzessin verbunden sind.

Eine neue Ergänzung des Duos ist Wolchowas Geschichte über sich selbst und die Wunder des großen Unterwasserreichs. Wolchowas Geschichte, die als freier Monolog geschrieben wurde, ist im Wesentlichen ein vokal-symphonisches Stück, wobei das Orchester die Führung übernimmt. Viele der Leitmotive der Oper finden sich hier wieder. Dazu gehören die musikalischen Bilder des Azurblauen Turms (Beispiel 54a), ein Fisch mit einer goldenen Feder (Beispiel 54b) und Reihen von zusammenlaufenden Akkorden, die einen lang klingenden verminderten Septakkord bilden (Beispiel 54c). Unüberhörbar ist der raffinierte, phantastische Charakter dieser Schlussepisode, die das Bild eines Meeresabgrunds erzeugt. Der dumpfe Klang der Holzbläser wird durch das geisterhaft schimmernde und luftige Tremolo der Streicher belebt, während die Flageolets der Violinen divisi spielen.



54 а) [Andantino]

(Да) ле - ко, да - ле - ко жи - вет гро - зен бать - ка,

*sfp*  
*tr*

*sfp*  
*tr*

3

Detailed description: This musical score is for section 54 a), marked [Andantino]. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one flat and a 6/8 time signature. The lyrics are "(Да) ле - ко, да - ле - ко жи - вет гро - зен бать - ка,". The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clefs) with a 6/8 time signature. It includes dynamic markings *sfp* and *tr* (trills) in both hands. A triplet of eighth notes is marked with the number "3".

б) [Andantino]

*dolce*

там рыб зла - то - пё - рых ста -

*pp*

*pp*

Detailed description: This musical score is for section 54 б), marked [Andantino]. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two sharps and a 6/8 time signature. The lyrics are "там рыб зла - то - пё - рых ста -". The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clefs) with a 6/8 time signature. It includes dynamic markings *pp* (pianissimo) in both hands and a *dolce* (dolce) marking above the vocal line.

- да на про - сто ре: там

*tr*

*tr*

Detailed description: This musical score is a continuation of section 54 б). It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two sharps and a 6/8 time signature. The lyrics are "- да на про - сто ре: там". The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clefs) with a 6/8 time signature. It includes dynamic markings *tr* (trills) in both hands.

в) Andantino

Я Вол\_хо\_ва, ца - рев - на пре крас - на - я

Nach Wolchowas Erzählung erklingen erneut die Themen des Liebesduetts, verwoben mit der Chorführung (hinter der Bühne) der Melodie von Sadkos Lied.

Die ganze Szene von Sadko und Wolchowa endet mit ihrer Abschiedsrede an den Guslspieler. Die Meeresprinzessin verspricht ihm, ihm goldene Fische zu schenken: „Wirf ein Netz aus, fang sie, du wirst reich und glücklich sein.“ Wolchowas Abschiedsarioso, das einen magischen Charakter hat, basiert auf kurzen, sich beharrlich wiederholenden Motiven, die wie Beschwörungen wirken.

55 Larghetto  
*dolce*

За ки - нешь сеть, пой - ма - ешь их, бо - гат ты бу - дешь

Скр.

*p*

и счаст - лив, объ - е - дешь си - ни - е мо - ря

*cresc.*

Das Wasser des Sees schwillt an, und der Meereszar erhebt sich aus der Tiefe, um seine Töchter zu rufen. Zunächst in der Trompete und dann in der Gesangsstimme des Zaren erklingt sein kantiges, bedrohliches Leitmotiv, das die Intonation eines Tritonus enthält.

56 [Moderato]



Man beachte die intonatorische Verbindung zwischen diesem Leitmotiv und der Ton-Halbtönen-Skala, die zum ersten Mal erklingt, bevor die Schwäne erscheinen (siehe Beispiel 48a). Das Leitmotiv des Meereszaren dient später als ständige Grundlage für seine Gesangslinien und unterstreicht ständig den fantastischen Charakter dieses Bildes.

Auf den Ruf ihres Vaters hin verwandeln sich die Prinzessin Wolchowa und ihre Schwestern in Schwäne und Enten und segeln davon.

Noch einmal, aber in umgekehrter Reihenfolge, folgen die Musik der magischen Verwandlung der Prinzessin, das Thema der Schwäne, Wolchowas Gesänge und die Harmonie der Einleitung. In den letzten Takten des Bildes wird das unruhige und komplexe musikalische Gewebe durch eine harmonisch einfache Akkordstruktur ersetzt. Eine energische und kurze Modulation führt zu den leichten und feierlichen Klängen von C-Dur (der tonische Sextakkord dieser Tonart leitete den zweiten Satz ein).

Es entsteht eine eigentümliche Spiegelung (thematisch und klanglich), die der gesamten musikalischen Komposition des zweiten Bildes die Merkmale einer komplexen dreiteiligen Form verleiht.

**Das dritte Bild** ist der Charakterisierung einer anderen weiblichen Figur gewidmet - Sadkos Frau Ljubawa Buslajewna (Mezzosopran). Das Bild beginnt mit ihrer Arie. Der Arie gehen eine kurze orchestrale Einleitung und ein Rezitativ voraus, in dem das musikalische Hauptthema vorbereitet wird. Die Arie hat einen liedhaften Charakter. Die breite, gesungene Melodie wird von der gemessenen Begleitung unterstützt, die Ljubawas Konzentration und ihre nachdenklichen Gedanken vermittelt.

Ох, зна - ю я, Сад - ко ме - ня не лю - бит, ме -

... ня не жаль по - ки - нуть му - жень - ку

Das kleine Dur-Arioso „Der Ehemann kommt“ und Ljubawas anschließende Rezitative in der Szene mit Sadko geben ihrem Auftritt energische, willensstarke Züge. Sadko wird von Erinnerungen an seine Begegnung mit Wolchowa gepackt. Die musikalischen Themen aus dem zweiten Bild tauchen in seiner Rolle wieder auf.

Das dritte Bild schließt mit einem kurzen Gebet von Ljubawa für die Rettung von Sadkos „ungestümen Haupt“.

**Das vierte Bild** ist das größte und wichtigste im Nowgoroder Teil der Oper. Sie stellt in außergewöhnlicher Breite Szenen aus dem hektischen gesellschaftlichen Leben des mittelalterlichen Nowgorod dar, dem wichtigsten Handelszentrum Russlands im 12. - 13. Jahrhundert. Der Komponist porträtiert anschaulich die Bewohner von Nowgorod, Vertreter verschiedener Stände und Klassen sowie ausländische Handelsgäste.

Rimski-Korsakow verwendet die unterschiedlichsten Gattungen, um das Volk zu beschreiben, von der majestätischen religiösen Strophe bis zum schelmischen Bänkelsänger-Lied.

Das Bild besticht durch seinen grandiosen Umfang und seine harmonische Verschmelzung heterogener Bildelemente. Es enthält reiche Genreepisoden, brillante musikalische Klanglandschaften, epische Szenen, Fantasie und ein dramatisches Element. Durch den Reichtum und die Breite des musikalischen Inhalts, den Reichtum und die Komplexität des symphonischen Gefüges und die Vollkommenheit der Entwicklung der musikalischen Themen hebt sich dieses Bild von ähnlichen Volksszenen in Rimski-Korsakows Opern ab und ist eines der lebendigsten.

Es besteht aus mehreren großen Teilen, die ihrerseits kleinere Szenen und Zahlen enthalten. Die strenge Proportionalität aller Abschnitte verleiht diesem Gemälde trotz seiner enormen Größe eine bemerkenswerte Kohärenz und Vollständigkeit.

Die epische Besonderheit des vierten Bildes zeigt sich in einigen Kompositionsmerkmalen, die im Folgenden erläutert werden.

Der erste Teil des Bildes ist eine volkstümliche Szene vor der Ankunft Sadkos. Es beginnt mit einem energiegeladenen, bewegenden Thema - einer allgemeinen Charakterisierung der lebhaften, vielschichtigen Menge der Nowgoroder.

58 'Allegro non troppo'

Die anderen Themen folgen und wechseln sich mit ihm ab (je nach Bühnensituation). Auf dem Platz erscheinen Blinde - blinde Wandersänger - mit dem Gesang des geistlichen Verses „Über Wahrheit und Unrecht“<sup>1</sup> (Beispiel 59a); am anderen Ende des Platzes erklingt ein fröhliches und ausgelassenes Lied „Über den wilden Hopfen“ (Beispiel 59b), man hört das Spiel der Gusli und den gemessenen Gesang von Neschata (Beispiel 59c), der geheimnisvolle Rezitativ von Wahrsagern (Beispiel 59d).

<sup>1</sup> Hier ist eine authentische Melodie aus dem geistlichen Vers „Über das Buch der Tauben“.

Die Einführung all dieser Themen wird durch das wiederkehrende Thema des Volkes unterbrochen, was zu einer breiten symphonischen Form führt, die einem Rondo nahe kommt. Am Ende dieser ersten großen Szene erreicht die musikalische Entwicklung einen hohen Grad an Spannung, wobei fast alle aufgeführten Themen unisono erklingen. Angestachelt von den Äbten und Gauklern begrüßen die Nowgoroder Sadko mit Lachen und Scherzen.

[Andante]

КАЛИКИ ПЕРЕХОЖИЕ

Не два зве - ря то со - би -  
 Вот и - дут сю - да

[Andante]

(p)  
 sim.

-ра - ли - ся, не два , лю - ты - е , со - хо - ди - ли - ся,  
 ста - ри - ки у - грю - мы - е, стих по - ют про кни - гу,

б) [Allegro non troppo]

По вы - хо - дам хмель хо - дит да гу - ля - ет,

*p*

This system contains the first two measures of the piece. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower two staves. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic marking. The music is in 3/4 time and D major.

а и сам се - бя яр хмель вы - хва - ля - ет:

This system contains the next two measures. The vocal line continues with the lyrics, and the piano accompaniment provides harmonic support. The piece concludes with a final cadence in the piano part.

в) [Allegro non troppo]

НЕЖАТА  
Где пи - во пъя - но - е льет - ся,

А и нет це - ны хру - ща - той кам - ке,

[Allegro non troppo]

This system contains the first two measures of piece 'в)'. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower two staves. The piano part starts with a piano (*p*) dynamic. The music is in 3/4 time and D major. The lyrics are written below the vocal line.

r) [Allegro non troppo]

На мо-ре, на О-ки-а-не, на

ос-тро-ве на Бу-я-не со-кры-та

Die zweite Szene des Bildes ist Sadkos Streit mit den Äbten und Sadkos Sieg. Die Rezitative Sadkos sind hier nicht mehr erzählerisch, sondern episch-heroisch, was dem musikalischen Bild des Protagonisten der Oper eine neue Note verleiht.

Im Mittelpunkt der Szene steht das Fangen von Fischen und deren Umwandlung in Goldbarren. Die Musik untermalt das Geschehen farbenfroh und vermittelt die allgemeine Stimmung der Handlungsteilnehmer. Die phantasievollen, magisch beschwörenden Rufe der Meeresprinzessin (von der anderen Seite der Bühne), die auf dem Motiv des zweiten Bildes basieren („Du fängst den goldenen Fisch“), stehen als lebendiger Punkt hervor; hinter dem plätschernden Glissando der Harfe im Orchester gibt es ein anmutiges „plätscherndes“ Motiv des goldenen Fisches und einen kleinen Chor von Menschen, die über das geschehene Wunder staunen und verwirrt sind („Ein wunderbares Wunder, ein erstaunliches Wunder.“). Der Höhepunkt der Szene ist die Episode, in der sich die Fische in Gold verwandeln - ein wunderbares Beispiel für Rimski-Korsakows geniale Klangkunst. Die Akkordtriller der Holzbläser, des Klaviers und der Streicher, der gespannte und volle Klang der gesamten Blechbläsergruppe, die klingenden Schläge der Glocken, der Harfe und der Geigen (Flageolets) sowie das Klirren der Triangel und der Becken erzeugen einen schillernden und vibrierenden Klang. Vor diesem Hintergrund trägt die Trompete majestätisch das Leitmotiv von Weliki Nowgorod.



60

[Allegro]

Sadko triumphiert. Mit dem Gewinn rüstet er „einunddreißig Schiffe“ aus, gibt den Armen allerlei Leckereien und rekrutiert „eine tapfere Freundesschar“.

Das kleine Arioso-Lied von Sadko „Geliebte Küsse, treue Gefolgschaft“ verstärkt mit seiner gewagten Phrase die heroischen Züge im Bild Sadkos.

Das Volk lobt den Gusli-Spieler für seinen Mut, sein Glück und seine Freundlichkeit gegenüber den Armen. In dieser Szene lässt der Chor dreimal die Melodie von Sadkos Lobgesang erklingen („Ruhm, Ruhm dir, junger Gusli-Spieler“), jedes Mal in einer neuen Tonart und in einer höheren Stimmlage. Die Wiederholung dieser Melodie sowie die Wiederholung einiger anderer Themen sind nicht nur mit dem Verlauf der Bühnenhandlung verbunden, sondern verleihen der musikalischen Komposition der Szene eine symphonische Integrität und unterstreichen ihre epische Einzigartigkeit.

Sadko wird auch von dem Gusli-Spieler Neschata gepriesen. Er improvisiert eine Geschichte von Sadko, der Nachtigall, die den Meereszaren mit ihrem Gesang bezauberte und dafür mit goldenen Fischen belohnt wurde. Dieses „Märchen und Gerede“, eine farbenfrohe epische Einlage, bringt einen der Hauptgedanken des Komponisten zum Ausdruck - die Idee der grenzenlosen, wundersamen Macht der Volkskunst.

Die dritte große Szene des vierten Bildes enthält eine eigentümliche Folge von Liedern der ausländischen Gäste.

**Die Lieder der Gäste** dienen, wie Neschatas Märchen, als originelle epische Abschweifungen, die in einem Opernlibretto durchaus ihre Berechtigung haben. Jedes von ihnen hat seinen eigenen Charakter und seine eigene musikalische Note, die der Nationalität und dem Land der Gäste entspricht, und in jedem von ihnen gibt es ein Bild des Meeres - ein großer Weg, der Länder und Völker verbindet.

Das kriegerische und strenge Lied des Warägers (Bass). Die Melodie ist deklamatorisch, mit ansteigenden Quartan zu Beginn der Phrase, die ihr Männlichkeit und Entschlossenheit verleihen. Die Orchesterpartitur ist auf energischen Streichermotiven aufgebaut, die die bedrohliche Meeresbrandung darstellen. Das Timbre der tiefen Männerstimme und der dichte Klang der Blasinstrumente, vor allem der Blechbläser, harmonieren gut mit dem gesamten Erscheinungsbild des Warägers - einem tapferen Krieger und Seemann.

Der Gesang des indischen Gastes (Tenor) ist sanft, lyrisch und träge. Es ist mit chromatischen Mustern und kleinen virtuoson Koloraturen (Widerhall von Stimme und Flöte) verziert. Die Melodie entfaltet sich ruhig auf dem Hintergrund von träge wechselnden Harmonien in Dur und Moll des gleichen Namens, verschiedenen Akkorden in natürlichem und harmonischem G-Dur. Die gemessene, wellenförmige Figuration der Celli und der gedämpfte Klang der gedämpften Streicher und Holzbläser werden mit dem Bild der ruhigen südlichen See assoziiert und unterstützen die traumhafte Stimmung dieses orientalischen Liedes.

Der dritte ist der vedezianische Gast (Bariton), der in zwei Liedern (die beide aus einer einzigen Gesangsnummer bestehen) über die Wunder der Stadt Venedig (d.h. Venedig) spricht. Der Inhalt des ersten Liedes ist eine Volkslegende über die geheimnisvolle Schirmherrschaft Venedigs durch das Meer selbst. Ein Zeichen für diese wundersame Verbindung ist das Erscheinen einer Kirche, die einmal im Jahr aus den Tiefen des Meeres aufsteigt.

Das Lied steht in der Form einer Couplet-Variation. Der kanonische Kontrapunkt der Altstimme im zweiten Satz des Themas, die vierstimmige Akkordbegleitung in der dritten Strophe und die phrygischen Harmonien verleihen dem Lied einen kirchlichen Hauch, der ein wenig an die frühe italienische Musik erinnert. Das Lied selbst hat mit seiner melodiosen und erzählerischen Struktur nichts spezifisch Italienisches an sich und entbehrt nicht eines russischen liedhaften Charakters.

Das zweite Lied („Die schöne Stadt“) ist im Geiste einer Barkarole gehalten. Es schildert die Stadt Venedig mit dem unaufhörlichen Plätschern der Wellen, der warmen und sanften südlichen Brise und Liebesliedern. Das Hauptthema in E-Dur ist eine bewegliche und anmutige Melodie mit raffinierten Akzenten in den tiefen Bruchteilen eines Taktes, klingenden Koloraturen und Kontrasten zwischen forte und piano. Es wird von leichten Pizzicato-Streicherakkorden begleitet, die den Klang der Laute imitieren, einem im mittelalterlichen Europa weit verbreiteten Musikinstrument.

Die Hinzufügung neuer Tonarten im Mittelteil (C-Dur, Des-Dur und cis-Moll) bietet einen frischen und lebhaften Kontrast zur „saphirfarbenen“ (wie Rimski-Korsakow es versteht) E-Dur-Farbe des Liedes. Die reichhaltige und sanft wiegende Streicherbegleitung und die schönen Flötenmotive sind anschaulicher Natur („Das blaue Meer plätschert leise... Die Lieder der schwarzhäufigen Jungfrauen strömen...“). Die Reprise des Liedes wird durch eine bewegte „fließende“ Figuration der Geigen bereichert, die Melodie erklingt hier mit großer Intensität und Begeisterung<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Die angegebene Violinfiguration ähnelt der Begleitung in Schuberts berühmter „Barcarole“.

**Das Finale des vierten Satzes und der Chor „Bist du hoch, bist du hoch im Himmel“.** Das Finale beginnt mit einem Ensemble (Chor, Solisten): Neschata und das Volk raten Sadko, in die ruhmreiche Stadt Venedig zu gehen. Es folgt eine kurze rezitativische Szene von Sadkos Abschied von den Nowgorodern und Ljubawa. Der Moll-Ausruf Ljubawas („Der helle Mond geht unter“) steht im Kontrast zu den mutigen Dur-Intonationen von Sadkos halb-rezitativischen Antworten, in denen einige der veränderten melodischen Wendungen seines Rezitativs aus dem ersten Bild „Wenn ich nur hätte“ (siehe „Oh, ich könnte dich nicht zurückhalten, oh Schwan, der klare Falke“) leicht wiederzuerkennen sind, das auch das Hauptthema seiner Arie ist (siehe „Ich werde in deinen blauen Meeren sein“). Die Wiederkehr dieses musikalischen Materials steht im Zusammenhang mit der Entwicklung der Handlung - der Verwirklichung von Sadkos Traum.

Das Finale der eigentlichen Oper ist Sadkos Lied mit dem Chor „Ist es Höhe, himmlische Höhe?“, das auf das Thema der Helden „Nachtigall Budimirowitsch“ geschrieben wurde. Das russische Helden-Lied ist eine Antwort auf die Lieder der ausländischen Gäste, es verherrlicht das große russische Land und sein Volk. Der Chor nimmt eine zentrale Stellung in der Oper ein und ist ihr ideologischer und musikalischer Höhepunkt. Eine kleine orchestrale Einleitung zum Thema von Sadkos Ansprache an seinen Hof („Geliebte Küsser“) ist der Melodie des Liedes selbst verwandt und bereitet es vor. Das Chorlied ist in breiter Variationsform gehalten. Die Nebenlinie kommt zuerst in Sadkos feierlichem und männlichem einstimmigen Gesang.

61 Allegro non troppo

Вы - со - та ли, вы - со - та под - не - бес - на -  
 - я, глу - бо - та, глу - бо - та О - ки - ан - мо - ре!

In der ersten Variation führen Sadko und der Männerchor das Thema in einem dichten Akkordgefüge („Wie von jenseits des Meeres“); in der zweiten Variation („Die Schiffe sind gut geschmückt“) bildet Sadkos Stimme eine freie Unterstimme zum Thema. In der dritten Variation („Sitzen im Gespräch“) gibt es eine Tonverschiebung (von A-Dur nach F-Dur) und das Thema klingt transparent und mühelos im Pizzicato-Streicherchor. In der vierten Variation („Höhe, Höhe“) wird das Chorarrangement durch den einstimmigen Kontrapunkt der Streicher überschattet und kehrt nach A-Dur zurück. In der fünften Variation (*poco piu animato*) führt der Komponist ein Vorspiel von Ljubawa ein. Die abschließende sechste Variation ist die intensivste, was ihre Lebendigkeit betrifft (Chor, volles Orchester und Solisten). Am Ende dieser Variation wird das Heldenepos in längerer Dauer gesungen, und es gesellt sich das Motiv von Weliki Nowgorod hinzu.

Die Struktur der vierten Szene, einer monumentalen Volksszene, ist typisch für den Stil und die Komposition der epischen Opern Rimski-Korsakows.


Für dieses Bild (wie auch für die ersten beiden) sind zahlreiche Reprisen sehr charakteristisch – Wiederholungen musikalischen Materials, die ihre Berechtigung in Reprisen von Handlungs- und Bühnensituationen finden (ein typisches kompositorisches Mittel in den Werken der volksepischen Literatur). So geschehen z. B. zweimal die Wunder und damit einhergehend die Themen der Meeresprinzessin und der goldenen Fische sowie das Staunen des Volkes; im Zusammenhang mit dem Handlungsverlauf erklingt dreimal der Volkschor „Ruhm, Ruhm dir, junger Gusli-Spieler“. Diese Reprisen bilden in Verbindung mit der doppelten Einführung des Themas der „Geliebte Küsser“ ein gut entwickeltes System von thematischen Querverbindungen innerhalb der zweiten Szene (der komplexesten in ihrer Komposition).

Die Kompositionstechniken, die der Komponist zuvor in „Snegurotschka“ verwendet hatte, finden sich in dem Bild wieder. Die musikalische Form der ersten Szene enthält Züge eines Rondos (wie im Chor „Der Abschied von Masleniza“); die Lieder der Gäste in der dritten Szene bilden eine Art Vokalsuite (vgl. Szenen aus Akt III von „Snegurotschka“).

Der vierte Satz, der die erste Hälfte der Oper abschließt, enthält thematische Wiederholungen der Musik der vorangegangenen Bilder: er enthält die Themen von Sadkos Arie aus dem ersten Bild und das musikalische Material, das mit dem Bild der Meeresprinzessin aus dem zweiten Bild verbunden ist.

**Das fünfte Bild** eröffnet die zweite Hälfte der Oper, die der Geschichte von Sadkos wundersamen Abenteuern gewidmet ist. Er ist klein und enthält fast kein neues musikalisches Material.

Die Einleitung der Oper wird zu Beginn des Bildes wiederholt (sie ist leicht gekürzt und das Klangschemata wurde geändert). Es folgt der Chor der Seeleute und Sadkos Menagerie „Über das Meer, das blaue Meer“ mit dem Thema „Höhe, Höhe“, das in einer Moll-Tonart umgearbeitet wurde. Der Chor der Seeleute ist dumpf und klagend. Die Musik des gesamten Stücks ist von einer düsteren Stimmung durchdrungen. Er entsteht durch die Vorherrschaft der Tonart g-Moll und die wiederholte Wiederkehr des Chors der Seeleute (in gis-Moll, a-Moll und c-Moll) sowie durch die häufige Verwendung eines schweren rhythmischen Motivs der Pauke

 , das auf dasselbe Thema zurückgeht.

**Sadkos Arie.** Die einzige vollständige Solo-Gesangsnummer des fünften Bildes ist Sadkos Abschiedsarie. Man könnte sie als Lied bezeichnen. Die Melodie der Arie ist rein liedhafter, nachklingender Natur. Die Arie ist in Strophen-Variationen komponiert, die in einer Art Unterstimme entwickelt werden. Der Arie geht ein düsteres Rezitativthema des Orchesters voraus. Es zieht sich mehrmals durch das Bild und wird zu einem Leitmotiv von Sadkos Schicksal.

62

Allegretto

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major, 4/4 time, with a treble clef. The bottom two staves are piano accompaniment in G major, 4/4 time, with a bass clef. The piano part begins with a dynamic marking of *p* (piano). The music features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand.

The second system of the musical score continues the vocal and piano parts. The piano accompaniment features a dynamic marking of *f* (forte) in the middle of the system. The vocal line continues with a similar melodic pattern. The system concludes with a fermata over the final note of the vocal line.

Allegro non troppo

The third system of the musical score includes a vocal line with lyrics in Russian. The tempo marking is *Allegro non troppo*. The piano accompaniment is marked *dolce* (dolce). The lyrics are: "Гой, дру-жи - на вер - на - я, под-на-чаль-на - я". The system consists of three staves: the top staff for the vocal line and the bottom two for the piano accompaniment.

Das Bild endet mit der Musik des „blauen Ozeanmeeres“ und dem Chorgesang der Seeleute, der in der Ferne verklingt.

**Intermezzo.** Eine Chorszene und ein orchestrales Intermezzo verbinden die fünfte Szene mit der sechsten. Die Musik schildert Sadkos Abstieg in die Tiefen des

Ozeans. Der Gusli-Spieler schlägt die Saiten an. Daraufhin erklingen die Stimmen der Mädchen als Echo (der Chor singt ohne Worte) und der anziehende Gesang der Meeresprinzessin (basierend auf ihrem Abschiedsarioso aus dem zweiten Bild). Die Streicher führen absteigende Ton-Halbton-Skalenabschnitte abwechselnd in der dritten, zweiten und ersten Oktave fort. Darauf folgen vor dem Hintergrund des wilden Glissandos der Harfe absteigende Akkorde für Streicher und Bläser, deren Oberstimme die gleiche Ton-Halbton-Skala bildet. Wie es in der Anmerkung heißt: „Das Wasser rührt sich. Sadko stürzt mit seiner Eichenplanke in den Abgrund des Meeres.“

63 [Andantino]

Außerdem finden sich in dem schwankenden, harmonisch instabilen (durch die ständigen Tremolos und Triller wie immer plätschernden) musikalischen Gewebe des Intermezzos Motive des Azurblauen Turms und des goldenen Fisches. Das Intermezzo schließt mit einem verlängerten und vergrößerten Dreiklang auf dem Orgelpunkt in E. Aus den tiefen Bässen des Orchesters erhebt sich eine allmählich fließende Figur, die auf dem Leitmotiv des Meeres aufbaut. Die Dämmerung löst sich auf und die Umrisse des Azurblauen Turms erscheinen.

**Sechstes Bild.** Hier werden die märchenhaften und phantastischen Bilder des zweiten Bildes weiterentwickelt, und es erscheint neues musikalisches Material, das der Komponist einführt, um das Unterwasserreich mit seinen phantastischen Bewohnern darzustellen. Im Gegensatz zum zweiten Bild gibt es weniger Lyrik, aber der dekorative und klangliche Aspekt erreicht seinen Höhepunkt, wobei sich Rimski-Korsakows kraftvolle symphonische Gabe und der ihr innewohnende Reichtum an magischer und märchenhafter Phantasie voll entfalten.

Das vorherrschende phantastische Flair des sechsten Bildes wird durch Episoden im volkstümlichen Stil in dem relativ einfachen, diatonischen Stil der eigentlichen Opernszenen unterbrochen. Diese Episoden, die in der Regel mit der Charakterisierung Sadkos verbunden sind, bilden auffällige Kontraste innerhalb des Bildes und verleihen der Musik einen nationalen Charakter.

**Chor der schönen Jungfrauen und die Lobpreisung Sadkos.** Das sechste Bild beginnt mit zwei Nummern, die durch ein kleines Rezitativ des Meereszaren getrennt sind. Es handelt sich um den Chor der schönen Jungfrauen, Schwestern der Meeresprinzessin, und Sadkos Lobpreisung. Dem Chor liegt das Thema des Unterwasserreichs zugrunde, das auf einer harmonischen Folge aus einem einleitenden Septakkord in Moll der VII. Stufe und einem erweiterten Tonika-Dreiklang basiert.

Diese Nummer ist eine freie Reprise des Chors der schönen Jungfrauen aus dem zweiten Bild. Hier wird das gleiche musikalische Material verwendet, die gleichen Wolchowa-Koloraturen, aber F-Dur wurde durch E-Dur ersetzt, die „Saphir“-Tonalität, die den hellblauen Farben des Azurblauen Turms entspricht.

Das großartige Lied Sadkos hat einen episch breiten Charakter. Die gemächliche und sanfte Melodie zu Beginn des Gesangs (Beispiel 64a) wird durch den energischen und rhythmisch federnden Refrain („Glorreicher, furchtbarer Meereszar“) mit einer Übersteuerung durch die Gusli kontrastiert (Pizzicato-Streicher und Harfe sind beteiligt. Beispiel 64b).

64 a)

[Moderato]  
*dolce*

Си - не - е мо - ре

*sempre legato*

гроз - но, ши - ро - ко,

б)

[Moderato]

Сла - вен, грозен Царь Морской, со . Ца - ри - цей Во - дя - ни - цей

In der dritten Strophe gesellen sich zu Sadko die Wolchowa und der Meereszar mit ihren Themen (im Refrain auch der Chor), und das Sololied wird zu einem Terzett mit einer gekonnten polyphonen Verschmelzung mehrerer Melodien<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> In der Überleitung zum Refrain erklingen die Harmonien des Meeresabgrunds (siehe „Das Zarenreich des Meeres ist groß!“).

**Die Festszene auf dem Grund des Meeres.** Der größte Teil des sechsten Bildes ist eine umfangreiche vokal-symphonische Suite - eine Szene einer Hochzeitsfeier auf dem Grund des Meeres. Die Suite beginnt mit der „Prozession der Wunder des Meeres“, die auf den Themen der Flüsse und Bäche, des Meereszaren und der Wolchowa basiert. Der erste Teil der Prozession ist rein orchestral, während im zweiten Teil das Orchester durch Solisten und den Chor ergänzt wird.

Die zweite Nummer der Suite ist das chorische „Hochzeitslied“, das während des Hochzeitsrituals von Sadko und Wolchowa vorgetragen wird (sie stehen im Kreis um einen Weiden-Strauch). Die einfache diatonische Melodie, die gleiche Harmonisierung, die Imitation traditioneller Zupfinstrumente in der Begleitung und die volkstümliche Phrasierung des Textes (hier eine Umarbeitung eines heiligen Mondscheinliedes) verleihen diesem Stück einen eindeutig russischen Volkscharakter.

65 Allegro assai

C. *mf*  
Рыб\_ка шла, плыла из Но\_ва\_го\_ро\_да,  
A.

*p* *mf*

Nach dem „Hochzeitslied“ folgen zwei Orchesterepisoden: der sanfte „Tanz der Flüsse und Bäche“ mit kontinuierlicher melodischer Bewegung in 5/8 und der anmutige „Tanz der Goldfeder- und Silberschuppenfische“ im Walzertakt, basierend auf dem Leitmotiv der Goldfederfische.

Die Suite schließt mit einem allgemeinen Tanz - einer monumentalen vokalsymphonischen Nummer (mit Orchester, Chor und Solisten). Im allgemeinen Tanz verbindet Rimski-Korsakow eine große Anzahl von Themen mit bemerkenswertem Geschick. Er basiert auf der lakonischen Sadko-Tanzmelodie.



[Allegretto]

Das Motiv wird variativ entwickelt und dient als Refrain für eine große und komplexe Komposition (mit Rondo- und Variationselementen). Die Episoden basieren auf den Themen von Sadkos Lobpreisung, Wolchowa, dem Meer und anderen.

Das Finale beginnt mit dem Erscheinen der Vision, eines mächtigen Kriegers in der Gestalt eines alten Pilgers (Bariton). Der Monolog der Vision ist im Stil alter Kirchenmelodien geschrieben. Um einen tiefen musikalischen Kontrast zu schaffen, setzt Rimski-Korsakow eine Orgel ein, deren Klang zusammen mit den Holzblas- und Streichinstrumenten ein wenig an einen Kirchenchor erinnert.

Die letzte Episode baut auf dem Leitmotiv des Unterwasserreichs auf und schildert das Verschwinden des Azurblauen Turms im bodenlosen Abgrund des Ozeans.

**Siebtes Bild.** Ihm geht eine orchestrale Einleitung voraus (zu den Themen Meer und Liebesduett des zweiten Bildes). Es schildert den Flug von Sadko und der Meeresprinzessin auf Schwänen und Schwalben nach Nowgorod. Das symphonische Gewebe der Einleitung ist gelegentlich mit den Stimmen von Sadko und der Meeresprinzessin verwoben, die von der anderen Seite der Bühne kommen.

**Wolchovas Wiegenlied.** Die erste Szene des siebten Bildes, Wolchovas Abschied von Sadko, während er am Ufer des Ilmen-Sees schläft, ist eine der schönsten der Oper und eine der vom Autor selbst am meisten geschätzten. Im Mittelpunkt dieser Szene steht das Bild der Wolchowa, das hier sein letztes Stadium erreicht. Wie Snegurotschka wird die Meeresprinzessin fast zu einem Menschen, löst sich dann aber in der natürlichen Welt auf, deren Geschöpf sie war.

Wolchovas echte, mädchenhafte Züge kommen in ihrem Wiegenlied am deutlichsten zum Vorschein, aber auch die Musik vermittelt ein Gefühl für den märchenhaften Charakter des Geschöpfes. Wenn man die sanft fließende Melodie des Liedes hört, kann man die Umriss des Schwanenthemas aus dem zweiten Bild erkennen. Hier wird es jedoch rhythmisch verändert und in eine rein klangliche Melodie umgewandelt, die mit sanften, wiegenden melodischen Wendungen in der Lautstärke von kleinen Terzen endet.

67

Andante

Сон по бе-реж-ку хо-дил, дре-ма по лу-гу

*pp*

The musical score for page 67, titled 'Andante', features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The vocal line consists of a single melodic line with lyrics. The piano accompaniment is written for grand piano, with a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The piano part features a simple harmonic accompaniment with some arpeggiated chords.

Auch die harmonische Struktur des Themas ist deutlich verändert: statt bunter Terzen nebeneinander verwendet Rimski-Korsakow eine für das Volkslied typische variable Tonleiter: das Wiegenlied beginnt in fis-Moll und endet in A-Dur. Erst im Refrain und vor allem in den orchestralen Zwischenspielen tauchen raffinierte harmonische Farben auf: hier stehen die Dreiklänge im Abstand einer kleinen Terz nebeneinander (G-Dur - e-Moll), das Zwischenspiel hat eine Tonika-Halbtonskala, die durch die fantastisch klingende Tritonusfolge der Dreiklänge a-Moll, Es-Dur und A-Dur harmonisiert wird.

68

[Andante]

Ба-ю-бай, ба-ю-бай, ба-ю-бай, ба-ю-бай

*pp*

The musical score for page 68, titled '[Andante]', features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The vocal line consists of a single melodic line with lyrics. The piano accompaniment is written for grand piano, with a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The piano part features a simple harmonic accompaniment with some arpeggiated chords.

*p*

This block shows the continuation of the piano accompaniment from the previous block. It features a dynamic marking of *p* (piano). The piano part continues with a simple harmonic accompaniment, including some arpeggiated chords and a melodic line in the bass.

Das Lied ist in Form von Strophen-Variationen geschrieben. In der zweiten und dritten Strophe bleibt die Melodie unverändert, und die orchestralen Variationen sind darstellend. In der zweiten Strophe wird die Melodie von schwankenden harmonischen Streicherfiguren untermalt, während sie in der dritten Strophe mit der schönen Unterstimme von Harfe und Flöte kombiniert wird. Diese Details der Erzählung sind von den Bildern des poetischen Textes inspiriert, die den Schauplatz der Handlung (das Ufer und den mit Schilf bewachsenen See) darstellen. Sie dienen auch als künstlerisch subtiler Hinweis auf Wolchowas innere Verbundenheit mit der Natur.

Die Kombination von realistischen und phantastischen Zügen ist auch in der folgenden Rezitativszene typisch für die Wolchowa, obwohl hier der magische Charakter der Meeresprinzessin stärker betont wird. Unter den aus dem zweiten Bild entlehnten Beschwörungsmotiven („Und ich, Fürstin Wolchowa, dein prophetischer Freund“) ist nur ein einziges Mal, aber mit ungewöhnlicher Helligkeit und leidenschaftlichem Ausbruch das Thema von Wolchowas Liebe zu hören: „Deine wundersamen Lieder haben mein Herz erfüllt“ (Unisono von Stimme und Geigen mit Holzblasinstrumenten). Wolchowas Abschiedsfloskeln „Bai-bai!“ verwandeln sich in Vokalisieren und scheinen sich in magischer Harmonie aufzulösen. Aus diesem undeutlichen, luftig-rauchigen Klang entspringen Flöte und Harfe und sequenzieren aufwärts einen fünftönigen Abschnitt der Ton-Halbton-Skala - das Motiv der Flüsse aus hellem Wasser: die Meeresprinzessin zerstreut sich im scharlachroten Morgennebel über die Wiese und wird zum Fluss (siehe Klavierauszug, Episode Tempo 1 vor Ziffer 315).

**Finale.** In der Ferne hört man den einsamen, sehnsüchtigen Liedruf von Ljubawa Buslajewna. Ljubawas Lied, Sadkos Erwachen und seine Begegnung mit seiner Frau und dem zurückkehrenden Gefolge bilden die zweite Szene der siebten Szene. In der Schlusszene der Oper kommen alle Figuren des Nowgoroder Bildes vor. Diese Szene, die auf dem thematischen Material der ersten Hälfte der Oper basiert, bildet eine grandiose musikalische Reprise - ein Rahmen für die gesamte Oper, der ihre heroische, epische Struktur überzeugend unterstreicht. Das Finale beginnt mit einem Lied - Sadkos Erzählung von seinen Wanderungen und Abenteuern. Die Melodie von Sadkos Geschichte, die Sadkos Arie aus dem fünften Bild ähnelt (siehe Beispiel 62), strotzt nur so vor ausladenden melodischen Wendungen und Oktavsprüngen. Sie atmet Männlichkeit und Energie.

В сто - ро - нах гу - лял я: даль - них: пел, иг - рал зем -

- ли раз: до: лью: зве: ри, пти: - цы со - би - ра - ли - ся,

Nach und nach stößt der Chor zu Sadko, und dann kommen die anderen Darsteller hinzu, jeder mit seinem eigenen Thema, so dass ein multithematisches Ensemble entsteht. Sadko nimmt in diesem Ensemble den zentralen Platz ein, sein Bild als Volksheld wird hier vervollständigt. Das Volk preist Sadko, den Gusli-Spieler, der seiner Heimat mit seiner musikalischen Begabung gedient hat; es preist seine Lieder, die von einer alles erobernden, reckenhaften Schönheit erfüllt sind. Dies zeigt deutlich einen der Hauptgedanken der Helden-Oper (und vieler anderer Werke Rimski-Korsakows) - den hohen Stellenwert des Künstlers und der Kunst im Leben der Menschen.

In den letzten Takten des Finales verschmilzt der feierliche Ausruf des Refrains „Ruhm dem blauen Meer! Ruhm dem Wolchow-Fluss!“ mit dem kraftvollen Klang des „blauen Ozeanmeeres“-Themas des Orchesters zusammen.

Die Oper „Sadko“ ist eine klassische Verkörperung des epischen Stils in der Gattung der Oper. Die Charaktere der Hauptfiguren drücken den wichtigsten ideologischen Inhalt des Werks aus, für den der Komponist Motive des russischen poetischen Epos verwendete.

Sadko ist der Protagonist der Oper. Von allen volkstümlichen Recken reizte den Komponisten besonders diejenige, in der der Protagonist kein Krieger oder Held ist, sondern ein Volkspoet und Gusli-Spieler, der die dichterische Begabung des Volkes und die Schönheit und moralische Kraft seiner Kunst verkörpert. Gleichzeitig spiegelt das Bild Sadkos ein hohes patriotisches Gefühl, Reinheit und edle Bestrebungen, einen wissbegierigen Geist und einen aktiven Charakter wider - Eigenschaften, mit denen das Volk seine Helden in Märchen, Liedern und Epen ausstattete, die allesamt das geistige Bild des Volkes repräsentieren. Das Bild des Protagonisten ist mit der Entwicklung der wichtigsten Elemente des ideologischen Inhalts der Oper verbunden:

das patriotische Motiv der Verherrlichung des russischen Landes - seiner riesigen Territorien, seiner reichen und glorreichen Städte, seiner begabten Menschen, des Schöpfers aller materiellen und geistigen Werte; in „Sadko“ wie auch in „Snegurotschka“ wird der Gedanke über die Allmacht der Kunst ausgedrückt, deren Kraft über die Natur herrscht und sich gegen menschliche Ungerechtigkeit, Unrecht und soziale Ungerechtigkeit durchsetzt. Hier drückt der Komponist auch seine Lieblingsidee von der Vermenschlichung phantastischer Geschöpfe unter dem wundersamen Einfluss derselben Kunst (das Bild der Wolchowa) sowie die Idee vom Triumph des hellen und positiven Elements im Leben aus.

Die anderen Figuren der Oper - reale und phantastische - scharen sich um Sadko. Rimski-Korsakow versucht nicht, das alte Nowgorod mit historischer Genauigkeit darzustellen, aber er hat wunderbare Bilder vom Leben in dieser mittelalterlichen russischen Stadt geschaffen, eine Galerie bunter Porträts ihrer Bewohner - Vertreter des vielfältigen Nowgoroder Volkes: Spielmänner, Gusli-Spieler, prahlerische Fürsten - Häupter von Kaufleuten und ausländische Handelsgäste. Unter allen Nowgorodern ragen die Darstellungen des jungen Gusli-Spieler Neschata, des Sprechers der Gedanken und Gefühle des Volkes, und Ljubawa Buslajewna, Sadkos hingebungsvolle und liebende Frau, hervor. In der zweiten und sechsten Szene der Oper treten die Figuren des Märchens vom Unterwasserreich auf: die Meeresprinzessin Wolchowa, der Meereszar und zahlreiche Wunder des Meeres. Die Charakterisierung Wolchovas ist besonders reichhaltig und subtil, weil sie eine komplizierte Kombination aus realen und phantastischen Zügen aufweist, genau wie bei der Charakterisierung Snegurotschkas. Einen wichtigen Platz in der Oper nimmt auch die musikalische Darstellung der Natur ein, die nicht mehr magisch lebendig, sondern real ist. Dazu gehören Bilder des Meeres, des Ilmen-Sees und des Flusses Wolchow.

Die Handlung in „Sadko“ fließt gemächlich und reibungslos dahin, wobei sich verschiedene charakteristische Szenen und Bilder abwechseln und nebeneinander gestellt werden. Sie führt den Zuhörer von den reichen Hallen der Nowgoroder Kaufleute an die Ufer des Ilmensees, vom Marktplatz der Stadt in die Weite des Meeres, in die Tiefen des Ozeans und wieder zurück nach Weliki Nowgorod.

Das musikalische Drama und die Komposition der Oper beruhen auf der Gegenüberstellung von Szenen aus dem realen Leben in Nowgorod und märchenhaften Szenen, die das magische Unterwasserreich darstellen. Vor diesem farbenfrohen und ständig wechselnden Hintergrund hebt sich die Figur des Sadko selbst hervor, sein Konflikt und Streit mit den reichen Einwohnern von Nowgorod, mit Sadko als Vertreter der Armen - „den jungen Brüdern“, und das lyrische Thema der Oper - Sadkos Liebe zur Meeresprinzessin - zieht sich durch eine Reihe von Szenen.

Die Komposition von Sadko bringt die charakteristischen Merkmale des sich gemächlich entwickelnden epischen Musikdramas zum Ausdruck, das für die Märchenoper von Rimski-Korsakow typisch ist.

Die Komplexität und die Kontraste von „Sadkos“ Komposition bestimmen den Reichtum und die Vielfalt des musikalischen Stils der Oper und die Farbigkeit ihrer Ausdrucksmittel. In den Szenen aus dem Nowgoroder Alltag bedient sich Rimski-Korsakow vor allem volkstümlicher Genres und volkstümlicher Stilmittel. Interessant ist, dass der Komponist immer wieder rein epische Nummern einführt, wie z. B. das Epos über Wolch Wseslawitsch, die Erzählung und das Anekdote von Neschata, das Epos über Nachtigall Budimirowitsch (Chor „Höhe“) und andere, sowie zahlreiche Liednummern. In diesen Szenen überwiegt der vokale Ansatz, die Melodie ist liedhaft und basiert größtenteils auf typisch volkstümlichen Intonationen, Rhythmen und

Taktarten; die harmonische Sprache ist im Allgemeinen diatonisch und mit volkstümlichen Harmonien angereichert. Eine noch nie dagewesene nationale Originalität erhält die ganze Oper durch das Rezitativ der Poesie, das der Komponist für die Darstellung von Sadko verwendet. Wie Rimski-Korsakow feststellte, „ist dieses Rezitativ keine gesprochene Sprache, sondern eine Art konventionelle und gesetzlich vorgeschriebene heroische Erzählung oder ein Gesang, dessen Prototyp in der Rezitation des Rjabinino-Heldenepos<sup>1</sup> zu finden ist...

<sup>1</sup> T. G. Rjabinin war ein berühmter Volksmärchenerzähler, der in Petersburg Heldenepen aufführte.

Der elfköpfige Chor, die der Held Neschata, der Chor auf dem Schiff, die Melodie des Verses über das Buch der Tauben und andere Details tragen dazu bei, [der Oper] einen lebendigen und nationalen Charakter zu verleihen“. Die Musik der Fantasiesszenen weist unterschiedliche Merkmale auf. Hier dominiert das instrumentale Element, und die Gesangsstimmen sind oft nur ein Bestandteil des komplexen symphonischen Gefüges. Die Melodie ist oft eigenwillig und instrumental; die harmonische Sprache zeichnet sich durch eine Fülle von instabilen Akkorden, unerwarteten Tonartwechsellern und die Verwendung ungewöhnlicher Harmonien aus. Dies verleiht der Musik einen geisterhaften, magischen und unstillen Charakter.

Mehrere Leitmotive ziehen sich durch die Oper. Fast alle sind mit der Charakterisierung rein phantastischer Figuren und der Natur verbunden (die Meeresprinzessin und der Meereszar; das Unterwasserreich und der Azurblaue Turm; Leitmotive des Meeres, der Flüsse, der Bäche und der goldenen Fische). Eines der Leitmotive symbolisiert die Macht von Nowgorod. Für die Darstellung der Hauptfiguren zieht es Rimski-Korsakow jedoch vor, Themen zu verwenden, die streng genommen keine Leitmotive sind, obwohl sie eng mit bestimmten Bildern verbunden sind. So spielen bei der Charakterisierung Sadkos die Intonationen verschiedener Arten von epischen Gesängen eine wichtige Rolle (das Thema des Refrains „Höhe, Höhe im Himmel“, Sadkos einzelne Rezitative); für Wolchowa sind die lyrische Melodie ihrer ersten Ansprache an Sadko („Dein Lied ist zu angekommen“) und das Schwanenthema von besonderer Bedeutung, ebenso wie das Motiv „Wirf ein Netz über dich“, das die Zauberkraft der Tochter des Meereszaren beschreibt. Schließlich verwendet der Komponist in den Rollen von Ljubawa, Neschata und den Spielmännern (und zum Teil auch von Sadko selbst) bestimmte Intonationen, die der Musik dieser Figuren einen individuellen Charakter verleihen.

Die extrem breite Entwicklung der instrumentalen Seite, die Techniken der leitmotivischen Entwicklung des musikalischen Gewebes und die Fülle der orchestralen Episoden zeugen von der symphonischen Natur „Sadkos“. Obwohl der Aufbau vieler großer Szenen und Abschnitte komplex ist, erreicht Rimski-Korsakow ein ideales Gleichgewicht und Harmonie in der musikalischen Struktur, indem er verschiedene Methoden der musikalischen Entwicklung und verschiedene Arten der musikalischen Vereinheitlichung des thematischen Materials einsetzt. Interessant ist, dass der Komponist in vielen Fällen die Kompositionsprinzipien der volkstümlich-epischen Kunst anwendet. Die häufigen Wiederholungen ganzer Abschnitte, die symmetrische Anordnung des musikalischen Materials und die Einrahmung von Reprisen verleihen der Oper einen eigentümlich epischen Charakter und machen „Sadko“ zu einem der größten Phänomene in der Entwicklung der russischen märchenhaft-epischen Operngattung nach Glinkas „Ruslan und Ljudmila“.

## „DIE ZARENBRAUT“

Die Oper „Die Zarenbraut“ basiert auf einem gleichnamigen Drama von Mei. Es basiert auf einer bekannten historischen Begebenheit - der plötzlichen Krankheit und dem Tod von Marfa Sobakina, der Tochter des Nowgoroder Kaufmanns, die von Zar Iwan IV. zur Frau genommen und von ihm als Braut in den Palast gebracht wurde. Der Dramatiker ließ eine Reihe historischer Persönlichkeiten in sein Stück einfließen: den Opritschnik Grigori Grjasnoi und Maljuta Skuratow, den Arzt des Zaren Bomeli. Iwan der Schreckliche selbst - im Stück und in der Oper - ist eine Person „ohne Worte“.

Rimski-Korsakow wandte sich Meis Stück mit seinen üppigen Alltagsszenen und konvexen, wenn auch psychologisch unzureichend entwickelten Charakteren zu, schwächte die dem Drama innewohnende Alltäglichkeit ab und entwickelte und vertiefte die psychologischen Eigenschaften der Protagonisten erheblich. Dadurch hat er das schwierige Drama der Figuren künstlerisch stärker herausgearbeitet und mit großer Überzeugung die Hauptidee des Werks zum Ausdruck gebracht - das tragische Schicksal der einfachen Menschen, die in Abhängigkeit von dem willkürlichen despotischen zaristischen Regime und der gesamten auf Gewalt und Unterdrückung beruhenden Gesellschaftsstruktur leben. (In „Die Zarenbraut“ wird das Bild von Iwan IV. anders beleuchtet als in „Das Mädchen aus Pskow“; hier wird er als Personifikation der verderblichen Macht interpretiert). Im Stück und in der Oper kommen die Merkmale des sozialen Dramas deutlich zum Ausdruck.

### **Kurze Inhaltsangabe.** Erster Akt („Das Fest“) <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Die Untertitel für jede Handlung wurden von Mei gegeben und von Rimski-Korsakow beibehalten.

Ein oberes Zimmer im Haus des Opritschnik-Bojaren Grigori Grjasnoi. Grjasnoi hat sich in Marfa, die Tochter des Nowgoroder Kaufmanns Sobakin, verliebt, die ihrem Jugendfreund Iwan Lykow versprochen ist. Gäste kommen, um Grjasnoi zu sehen. Unter ihnen befinden sich Maljuta Skuratow, ein enger Vertrauter des Zaren, Lykow und Bomeli, der Arzt des Zaren. Nach dem Festmahl nimmt Grjasnoi Bomeli mit in seine Wohnung und bittet ihn um ein „Zauberkraut“, um Marfa für sich zu gewinnen. Das Gespräch zwischen Grjasnoi und Bomeli wird von Ljubascha - Grjasnois Geliebter - mitgehört. Sie beschließt, ihre Rivalin zu vernichten.

Zweiter Akt („Das Zauberkraut“). Eine Straße in der Alexandrowskaja Vorstadt, in der Nähe des Hauses der Sobakins. Die Leute unterhalten sich über die bevorstehende neue Ehe von Zar Iwan IV. und über Brautprüfungen. Marfa und ihre Freundin warten auf Sobakin und Lykow. In der Ferne taucht ein adliger Passant auf. Er schaut Marfa aufmerksam an. Sie erkennt den Zaren nicht, wird aber von einem vagen Unbehagen heimgesucht, das sich mit der Ankunft ihres Vaters und des Bräutigams verflüchtigt. Alle ziehen sich ins Haus zurück.

Ljubascha erscheint auf der Straße. Sie geht auf Bomeli zu und bittet ihn inständig, ihr das Gift zu geben. Auf Bomelis Bitte hin erklärt sich Ljubascha bereit, ihn mit ihrer Liebe für den Trank zu bezahlen - ihr Hass auf ihre Rivalin ist stärker als ihr Ekel vor dem Arzt des Zaren.

Im dritten Akt („Der Brautführer“) warten Sobakin, Lykow und Grjasnoi, die ihn begleiten, auf Marfa und Dunjascha von der Brautschau des Zaren. Als sie erfahren, dass Marfa keine besondere Aufmerksamkeit des Zaren erregt hat, gratulieren alle Lykow und Marfa. Grjasnoi gibt ihr heimlich ein „Zauberkraut“ in den Becher. Plötzlich erscheint Maljuta und verkündet, der Zar habe sich für Marfa entschieden.

Vierter Akt („Die Braut“), Die Gemächer des Zaren, Marfa, die sich als Zarenbraut im Palast aufhält, ist lebensgefährlich erkrankt. Von Grjasnoi, der vor ihr erschienen ist, erfährt sie von der Hinrichtung Lykows, der beschuldigt wird, sie, die Zarenbraut, vergiftet zu haben. Marfa

verliert den Verstand. In seiner Verzweiflung gesteht Grjasnoi die Verleumdung Lykows und seinen Versuch, Marfa zu verhexten. Plötzlich taucht Ljubascha im Hof auf und verrät, dass sie das Zauberkraut durch Gift ersetzt hat. In einem Anfall von Wut tötet Grjasnoi Ljubascha. Er wird zur Hinrichtung abgeführt.

**Die Ouvertüre** führt in die dramatische Atmosphäre der Oper ein und fasst in einem symphonischen Plan den wichtigsten dramatischen Zusammenstoß zusammen: das schicksalhafte Eingreifen von Gewalt und Bösem in das Leben der einfachen Menschen. Die Ouvertüre kontrastiert Bilder, die leicht und lyrisch sind, mit Bildern, die düster, verstörend und sogar unheimlich sind. Erstere sind musikalisch und thematisch mit Marfa verknüpft, letztere mit Szenen, in denen die Opritschnina als Attribut und Symbol der zaristischen Willkür erscheint.

Die Ouvertüre ist in Sonatenform geschrieben, deren Besonderheit das Vorhandensein einer äußerst umfangreichen, dramatisch wichtigen Coda mit sehr wenig Durchführung ist. Die Exposition ist auf kontrastierenden Themen aufgebaut. Der Hauptteil (in d-Moll), der direkt in den Verbindungsteil übergeht, ist ungestüm und erregt. Sein Thema, das aus einem energischen Quartgesang hervorgeht, ähnelt intonatorisch dem volkstümlichen Klagelied „Ruhm der roten Sonne am Himmel“ aus dem Chor der Opritschniks im ersten Akt (siehe Beispiel 70a). Seine Entwicklung führt zweimal zu dem ängstlichen Schrei der Blechbläser (vgl. Bsp. 70b), der ebenfalls mit den Opritschniks des Zaren verbunden ist; diese Fanfare erklingt in der Volksszene des zweiten Aktes beim Auftritt der Opritschniks.

70 a)

**Allegro**

70 a) **Allegro**

6)

**[Allegro]**

6) **[Allegro]**



Das Seitenthema (in F-Dur) ist männlich, lyrisch, melodiös und leicht und steht intonatorisch dem musikalischen Charakter von Marfa nahe. Er ist durchdrungen von volksliedhaften Wendungen und hat eine weiche, schillernde Harmonie; er wechselt zwischen Dur- und Moll-Tonarten (F-Dur - g-Moll, B-Dur - b-Moll).

71 [Allegro]

Eine kleine energiegeladene Durchführung ist eine polyphone und tonale Weiterentwicklung des Materials des Haupt- und Verbindungsteils. Der unruhige Charakter der Durchführung wird durch das unerwartete Nebeneinander von Tonalitäten betont, die entlang der Töne des verminderten Septakkords angeordnet sind: h-Moll - H-Dur (ersetzt durch cis-Moll) - E-Dur (Moll) - G-Dur (Moll).

Die Reprise dient als Fortsetzung der unmittelbaren Durchführung. Der Hauptteil erscheint in der Subdominante (g-Moll) und wird durch die imitatorische Durchführung des Themas verkürzt und dynamisiert. Ungewöhnlich ist auch die Dominant-Tonart (A-Dur) der Reprise des Seitenthemas, das ansonsten in der gleichen Weise wie in der Exposition angelegt ist. Die Modulation in die Haupttonart d-Moll führt zu einer großen Coda - zweite Durchführung (siehe Klavierauszug, Ziffer 9). Der Beginn der Coda ist ähnlich wie die ersten Takte der Durchführung. Das Thema der Nebenstimme (siehe Klavierauszug, Ziffer 10) steht dann in der gleichen Tonart wie das Hauptthema in D-Dur. Diesmal nimmt es einen spannungsgeladenen und dramatischen Charakter an. Seine orchestrale Struktur wird durch die kanonische Verflechtung der Stimmen dichter und komplizierter und durch die Einführung von Blechblasinstrumenten bereichert. Im nächsten Abschnitt der Coda (siehe Klavierauszug, Ziffer 11) verwandeln sich die Motive des Hauptteils in einen kontinuierlichen, rauen Fluss, unter dem zwei mächtige „Explosionen“ hervorstechen. Sie werden durch den schnellen Anstieg der Klangstärke zu *fff*, unerwartete Verschiebungen in c-Moll und h-Moll betont. Hier wird ein kleiner Septakkord in der Septimlage eingeführt - die Leitharmonie des Zaren Iwan aus „Das Mädchen aus Pskow“<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Dieser Akkord ist die konstante harmonische Grundlage des Leitmotivs des Zaren.

72 [animato]

Das Auftauchen dieses musikalischen Bildes ist der dramatische Höhepunkt der Ouvertüre, ein Schlüsselmoment in der musikalischen Entwicklung. Danach verklingt der Ton, und vor dem Hintergrund der sanft schwingenden Figuration erklingt eine bezaubernd sanfte und ruhige Stimmungsmelodie - das Thema der Arie Marfas aus dem vierten Akt. Die Ouvertüre endet in idyllischen, leichten Tönen, die in starkem Kontrast zum dramatischen Charakter eines Großteils des Sonatenallegros stehen.

**Erster Akt. Die Arie Grjasnois.** Der erste Akt beginnt mit einer großen Arie von Grigori Grjasnoi (Bariton). Die Arie bildet zusammen mit den Rezitativen eine Szene, die Grjasnoi charakterisiert und sein psychisches Drama offenbart.

Die kurze orchestrale Einleitung enthält ein ergreifendes, deklamatorisches Thema. Es handelt sich um Grjasnois Leitmotiv, das sich durch die gesamte Oper zieht und vom Komponisten in seiner musikalischen Charakterisierung dieser Figur ausgiebig verwendet wird. Die melodischen Wendungen des Leitmotivs tauchen immer wieder in Grjasnois Gesangspart und in der Orchesterbegleitung auf. Das Leitmotiv umreißt sofort die wichtigsten Merkmale des Charakters Grjasnois, beschreibt sein starkes und wildes Wesen und vermittelt seine düstere Gemütsverfassung. Das Leitmotiv ist eine ausdrucksstarke und mäandernde Melodie. Die Kombination aus sanfter rhythmischer Bewegung und intonatorischer Schärfe, die im Thema durch das Vorhandensein einer verminderten Septakkord-Harmonie (As - Cis - E - G) entsteht, verleiht ihm einen Charakter von Weite, Kraft und unterschwelliger Dramatik.

73 Moderato assai

*f un poco pesante*

Die Arie hat eine komplexe dreiteilige Form. Die äußeren Teile spiegeln Grjasnois unglückliche Gedanken über die Veränderung wider, die in ihm stattgefunden hat. Das Hauptthema der Arie („Wo bist du, alte Tollkühnheit, hin?“), nachdenklich und breit gesungen, enthält charakteristisch gespannte leitmotivische Wendungen.

Ку - да ты,

у - даль преж - ня - я, де - ва - лась, ку -

- да у - мча - лись дни ли - хих за - бав?

Ein kleiner Abschnitt, der auf einer sequentiellen Entfaltung einer der modifizierten Wendungen des Leitmotivs basiert („Ich erkenne mich jetzt nicht wieder“), führt zu einer kurzen Reprise des Themas. Die Spannung, die sich hier aufbaut, löst sich allmählich in nachdenklichen, halb rezitativen Phrasen („Ich bin nicht mehr derselbe, ich bin nicht mehr derselbe“), die auf dem Leitmotiv basieren. Sie beschließt diesen Satz.

Der zweite, schnellere Teil der Arie ist Grjasnois Erinnerungen an „verwegene Vergnügungen“ in der Vergangenheit gewidmet: „Wir kamen nachts mit einem Mädchen im Herzen nach Hause“. Die gemächlich fließenden Streicherphrasen aus dem ersten Satz werden nun beweglich und bereiten den Auftritt eines neuen, aktiven und energischen musikalischen Bildes für den Mittelteil der Arie vor. Das musikalische Hauptmaterial wird hier dem Orchester zugewiesen. Das Thema, das in verschiedenen Verwandlungen, einschließlich eines Fugatos („Sie sind angekommen!“), auftritt, erinnert in seinem allgemeinen Charakter und in einigen Details seiner Darstellung an den Hauptteil der Ouvertüre. Es stellt das Bild der eigenwilligen Opritschnina<sup>1</sup> des Zaren anschaulich dar.

<sup>1</sup> Die das Fugato begleitenden Vorschläge der Holzblasinstrumente haben eine bildhafte Bedeutung: im Gesamtzusammenhang werden sie als das Glockengeläut eines rauschenden Trios wahrgenommen.

75. [Allegro non troppo]

The image shows a musical score for piano and woodwinds, measures 75-80. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The piano part is marked 'risoluta' and 'f'. The woodwind part features trills and slurs.

Die Reprise der Arie („Ich erkenne mich jetzt nicht wieder“) ist verkürzt und temporeich. Sie mündet in ein pathetisch klingendes Leitmotiv in der Gesangsstimme mit den Worten „Ich bin nicht mehr derselbe“. Dies ist der semantische und stimmliche Höhepunkt der Arie.

Grjasnois anschließende Überlegungen (Rezitativ) führen ihn zu dem festen Entschluss, Lykow an der Heirat mit Marfa zu hindern. Um den düsteren Plan des Opritschniks zu verdeutlichen, erklingt sein Leitmotiv bedrohlich im Orchester.

Eine Reihe der folgenden Szenen (die zweite bis vierte) sind alltäglicher Natur. Dies ist das Fest von Grjasnoi mit seinen Gästen. Die locker aufgebauten Szenen umfassen eine Reihe von Solo- und Chornummern, die durch Rezitative verbunden sind. Im Arioso - der Geschichte von Lykow (Tenor) über seine Reise in fremde Länder - erscheint zum ersten Mal das helle lyrische Bild von Marfas Bräutigam. Auf das Arioso folgt ein Unterchorgesang der Opritschniks „Ruhm der hohen Sonne am Himmel, Ruhm“ (eine Volksmelodie), gefolgt von einer kleinen Rezitativszene der Gäste und einem Tanz mit dem Chor „Jar-Chmel“.

**Ljubaschas Lied.** Am Ende der Festtagsszene tritt Grjasnois Geliebte Ljubascha (Mezzosopran) auf. Auf Grjasnois Bitte hin singt sie ein Lied über das bittere Schicksal eines Mädchens, das an einen widerwärtigen Mann verheiratet wurde („Beeil dich, Mutter“). Ljubaschas schwermütiges Lied dient als erstes Merkmal dieser Figur und bildet einen ausdrucksstarken Kontrast zu den vorangegangenen Szenen. Dieses Lied ist eines der schönsten Beispiele für Rimski-Korsakows brillantes Eindringen in den Geist und die musikalischen Merkmale des Volksliedes. Es ist im

Stil der verweilenden Volkslieder geschrieben und besteht aus zwei Couplets (das zweite ist eine Variation des ersten). Das Lied, das ohne Begleitung vorgetragen wird, steht in einer natürlichen Molltonart, und seine melodischen Wendungen sind typisch für das Volkslied. Dazu gehören ein anfänglicher breiter Schritt über eine Quarte und eine Quinte zur oberen Oktave und sanft absteigende Intonationen, die einem Klagelied ähneln (diese werden besonders im zweiten Couplet betont, siehe Beispiel 76b).

76 a)

**Largo assai**  
 ЛЮБАША *ten. assai*

Сна - ря - жай ско - рей, ма - туш - ка ро - ди - ма - я,

б)

**[Largo assai]** *lunga assai*  
 ЛЮБАША

На красу ль мою де ви - чью любу - ет - ся,

**Szene Grjasnoi und Bomeli.** Nachdem die Gäste gegangen sind, beginnt die zweite Hälfte des Aktes, in der sich die Hauptdramaturgie der Handlung, die in der Arie von Grjasnoi und Lubaschas Lied zum Ausdruck kommt, weiterentwickelt. Eine kleine Rezitativszene (Nr. 5) von Grjasnoi und Bomeli (der Opritschnik bittet Bomeli um das Mittel, um das Mädchen, das er liebt, zu verzaubern) enthält die erste Ausführung (im Orchester) des Leitmotivs des Zauberkrut-Giftes. Es handelt sich um ein absteigendes chromatisches Motiv von bedrohlichem Charakter, das auf Sequenzen aufbaut, in denen sich Moll-Tonarten mit einer hohen Terz abwechseln. Dieses Leitmotiv charakterisiert auch Bomeli, den Besitzer des Giftes.

[Allegro non troppo]

(Я) дам е - му ли - хо - го зель - я, как вы - пить

*p*

The first system of the musical score consists of a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The vocal line begins with a melodic phrase in 3/4 time, with lyrics underneath. The piano accompaniment features a steady bass line and chords in the right hand, marked with a piano (*p*) dynamic.

даст, то дев - ка и по - лю - биѹ

The second system continues the musical score. The vocal line has a more complex melodic line with some grace notes. The piano accompaniment continues with similar harmonic support, including some longer notes and ties in the right hand.

**Die Duett-Szene von Ljubascha und Grjasnoi** ist die letzte, sechste Szene, eine der wichtigsten des ersten Aktes. In dramaturgisch und psychologisch wunderbar sensiblen Rezitativen, in kleinen, relativ vollständigen Gesangsnummern (Duett und Arioso) vermittelt der Komponist das Drama des verlassenen Mädchens. Dem kurzen und ausdrucksstarken Rezitativ-Dialog von Grjasnoi und Ljubascha folgt ihr Duett. Ljubaschas Part tritt in den Vordergrund. Die charakteristischen „weinenden“ Intonationen aus dem Lied „Schnell ausstatten“ dringen in die Melodie des Duetts ein. Sie drücken die bitteren Klagen von Ljubascha und die gedrückte Stimmung von Grjasnoi aus.

## Adagio

ЛЮБАСЧА

*espr.*

Знать, не лю — бишь.

ГРЯЗНОЙ

*p espr.*

*pp*

больше ты сво — ю Лю — ба шу,

Тяж — ко ре — чи э — ти слу — шать

Im Mittelpunkt des zweiten Szenenabschnitts steht Ljubaschas Arioso „Denn ich liebe dich allein“. Die Melodie basiert auf der abschnittsweisen Entwicklung eines kurzen Motivs mit einer Progression durch die Klänge eines verminderten Diskants; Nachklänge in der Melodie und gespannte Harmonien der Begleitung drücken die Tiefe von Ljubaschas Trauer und ihre leidenschaftlichen, mit Verzweiflung gemischten Liebesgefühle für Grjasnoi aus.

Ведь я одна на тебя люблю. О, вспомни, вспомни, милый мой,

*pp*

Der Schluss des Bildes basiert auf der Entwicklung eines neuen Themas, das Ljubaschas verzweifelte Entschlossenheit und rachsüchtige Absichten zum Ausdruck bringt.

Ох, о-ты-щу же

*p* *cresc. poco*

я твою колдунью и от те-

-бя е-е от-во-ро-жу

*f* *p*



Der energische Charakter der Musik bringt Ljubaschas starke Persönlichkeit zum Ausdruck. Der erste Akt endet mit diesem starken dramatischen Höhepunkt.

**Der zweite Akt** beginnt mit einer volkstümlichen Szene, in der plötzlich ein dramatisches Element in die Musik einbricht - ein beunruhigendes Fanfarenmotiv (aus der Overtüre), das die Haltung des Volkes gegenüber der Opritschnina des Zaren als einer bösen, unfreundlichen Macht charakterisiert. Ein zweites Mal erklingt dieses Motiv, wenn das Volk über Bomeli spricht, und stellt so eine interne semantische und musikalische Verbindung zwischen den düsteren Bildern der Opritschnina und dem Arzt des Zaren her (siehe Klavierauszug, Ziffern 94 und 96).

In der zweiten Szene tritt Marfa auf. Nach einem kurzen Dialog mit Dunjascha, die sich darüber lustig macht, dass ihre Freundin in ihren Verlobten verliebt ist, erzählt Marfa von ihrer langjährigen Freundschaft mit Lykow.

**Marfas Arie** (lyrischer Sopran) stellt das Bild eines jungen Mädchens an der Schwelle zur Hochzeit dar. Alle Intonationen der Arie sind volkstümlicher Natur; sie sind von einem zarten, sanften Gefühl und Seelenfrieden durchdrungen.

Ein kleines einleitendes Rezitativ führt in die Stimmung und den Ton der Arie ein.

Das Hauptthema zeichnet sich durch die Weite seines melodischen Atems, die Geschmeidigkeit der einzelnen Phrasen und die Kontinuität seiner Entwicklung aus; es hat fast keine Pausen oder klaren Kadenz.

81 Adagio dolce

Как те - перь, гля - жу на зе - ле - ный сад,

где с ми - лым дружком мы рез - ви - ли - ся,

The score consists of two systems. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The piano part is marked *pp*. The lyrics are written below the vocal line.

Die volle, perfekte Tonika-Kadenz erscheint erst später, am Ende der Periode, mit den Worten „Ich flocht ihm Kränze“.

Der zweite Teil der Arie (in der Mitte einer komplexen dreisätzigen Form) besteht aus zwei gegensätzlichen Episoden in A-Dur und a-Moll. Eine davon ist ein Thema

volksmusikalischer und spielerischer Natur („Ein ganzer Gottestag“), die andere ein Wiegenlied („Und all die Lieben, die uns anschauen“). Beim Übergang zur Reprise erscheint im Orchester ein neues anmutiges Motiv („Welche goldenen Kronen“).

In der Reprise gesellen sich zur Hauptmelodie schöne Unterstimmen der solistisch agierenden Oboe und des Cellos hinzu: die Oboe imitiert das Thema frei, während das Cello eine neue Stimme erhält. Die Einführung eines hohen Höhepunkts in der Gesangsmelodie verstärkt die Stimmung von heiterem Glück und Frieden, die die Arie durchdringt.

**Das Erscheinen des Schrecklichen.** Der auf die Arie folgende Dialog der beiden Mädchen wird durch das Erscheinen des Zaren auf der Straße unterbrochen, der Marfa aufmerksam anschaut.

Die Methode der dramatischen Kontraste, die allgemein für die Dramaturgie der „Zarenbraut“ typisch ist, wird von Rimski-Korsakow auch in dieser Episode angewendet. Hier kommt dem Orchester die Hauptrolle zu: in kanonischen Zwischenspielen und dann in den Akkorden der Bläser läuft das Motiv von „Ruhm“ (aus dem Chor des ersten Aktes). Es wird von einer unruhigen Figuration der Streicher begleitet, die auf den melodischen Wendungen des Leitmotivs von Zar Iwan aus „Das Mädchen aus Pskow“ aufbaut.

82 [Allegro moderato]

Стр.

Дух.

*f*

*sf*

**Das Quartett.** Eine wichtige Nummer im zweiten Akt ist das Quartett, das die Gefühle von Freude und Ruhe widerspiegelt, die für den Gemütszustand Marfas und ihrer Umgebung charakteristisch sind. Das Quartett ist ein herausragendes Beispiel für Rimski-Korsakows polyphone Meisterschaft und zeugt von dem Einfluss des Opernstils von Glinka (insbesondere der Ensembles aus „Iwan Sussanin“) auf den Komponisten.

Музыкальный фрагмент, включающий вокальные партии и фортепиано.

ДУНЯША

ЛЫКОВ

СОБАКИН

[Largo]

О, ко - гда б ско -

По - го - ди, мо - я ми - ла - я, мо - я ми - ла - я

Друг мой, друг мой

Хо - ро - ши, хо - ро - ши о - ни, и не ве - ста, и

- рей, ко - гда б ско - рей те на - ста - ли дни, те на -

до - чень - ка, ско - ро, ско - ро на - век тво - им

Die Einheitlichkeit der Stimmung aller Beteiligten wird durch die intonatorische Gemeinsamkeit der Gesangsstimmen und die kanonische Durchführung der beiden Themen in Stimmenpaaren vermittelt. Dies zeigt sich bereits zu Beginn des Quartetts, das zwei verwandte Themen zusammenführt, die jeweils in Form eines Kanons

dargeboten werden: das eine in den Rollen von Sobakin (Bass) und Dunjascha (Mezzosopran), das andere in den Rollen von Lykow und Marfa.

**Intermezzo.** Sobakin bittet alle ins Haus, die Straße leert sich. Ljubascha erscheint in der Ferne. Das Orchester spielt die erste Strophe ihres Liedes aus dem ersten Akt. Die wehmütige Holzbläsermelodie, begleitet von dem federnden Pizzicato der Streicher, bildet ein instrumentales Intermezzo. Es leitet die zweite Hälfte des Aktes ein, die voller Dramatik ist und wiederum einen tiefen Kontrast zu den Szenen mit Marfa bildet.

Dieser Teil des zweiten Aktes ist ganz Ljubascha gewidmet, deren Bild in der großen Szene mit Bomeli, einem der stärksten dramatischen Momente der Oper, ausgiebig entwickelt wird.

**Ljubaschas Szene mit Bomeli.** Ljubaschas Monolog, in dem sie aus dem Fenster nach ihrem Rivalen Ausschau hält, bildet den ersten Teil der gesamten Szene. Ljubaschas Rezitativ und die Orchesterbegleitung sind voll von subtilen musikalischen und psychologischen Erkenntnissen. Dazu gehört eine absteigende Akkordfolge mit dem kalten, bedrohlichen Klang der Holzbläser und des gedämpften Waldhorns, die die Vorsicht und die grimmige Entschlossenheit von Ljubascha vermittelt. „Ja, es ist nicht schlecht“, - lässt sie fallen und verwechselt Dunjascha zunächst mit Marfa.

84 [Allegro moderato]

Да... не дурна, румяна и бе... ла

Doch beim Anblick von Marfa überkommt Ljubascha die Angst, die in unbändigen Zorn umschlägt: „Hier, hier ist sie, Ljubaschas Schurkin.“ Die kurzen und energischen Gesangsphrasen, das nervöse Pulsieren der Sechzehntel im schnellen Tempo und die erregten Violinfiguren führen zu dem dramatisch starken Höhepunkt „Aber ich werde sie auch nicht verschonen“, der melodisch an die Schlussphrasen von Ljubascha aus dem Finale des ersten Aktes angelehnt ist.

Die Duett-Szene Bomelis und Ljubascha ist eine wichtige neue Etappe in der musikalischen und dramatischen Entwicklung.

Diese Szene basiert auf den gegensätzlichen Bildern von Ljubascha und dem Arzt des Zaren. Ljubaschas Musik, die von einer tiefen Menschlichkeit durchdrungen ist, steht im Gegensatz zu den bedrohlichen Farben und der seelenlosen, habgierigen Intonation, die Bomeli charakterisiert. Der Rolle des Bomeli (Tenor) fehlt es an Melodie. Das Rezitativ überwiegt. Das orchestrale Leitmotiv Bomelis, das auf dem chromatischen „Zauberkraut“-Thema und komplexen Ganztonharmonien basiert, spielt eine wichtige Rolle.

Die Szene ist in einer sehr lockeren Form geschrieben, die an die Dialogszenen aus Dargomyschskis „Rusalka“ erinnert. Rezitative wechseln sich mit kleinen Arien und

Duettepisoden ab. Die häufigen Veränderungen in Struktur und Tonalität, die unerwarteten Modulationen und Tonverschiebungen sowie die Tempokontraste sind eng mit dem Verlauf der Aufführung verknüpft und spiegeln die psychologische Entwicklung der Figuren (vor allem Ljubaschas) wider. Die kompositorische Grundlage der Szene bilden jedoch nicht die Rezitative, sondern die kleinen, aber melodisch formalisierten Strukturen.

Auf einen kurzen rezitativen Dialog folgt Ljubaschas locker konstruierte Arioso-Episode - ihre Worte an Bomeli: „Ich habe gehört, dass du ein leichtsinniger Wunderheiler bist.“ Bomelis knappe Bemerkungen verwandeln diese Soloepisode in ein kleines Duettino. Die Musik ist voller starker und gespannter Dramatik und schildert Ljubaschas fieberhafte Erregung, ihren Hass auf die Rivalin und ihre Entschlossenheit, sie zu vernichten. Ljubaschas Gesangsstimme ist reich an großen Sprüngen und Intonationen mit großen Sekunden. Hier entwickelt der Komponist das Thema von Ljubaschas Rache aus dem Finale des ersten Aktes. Die Raserei, die Ljubascha überkam, wird durch die Wiederholung einer monotonen rhythmischen Figur in der Orchesterbegleitung (ein ängstliches punktiertes Motiv), die Verflechtung von gegensätzlichen Linien der vokalen, melodischen und orchestralen Mittelstimme und den zweiten Nachhall, in dem ferne und ausschließlich mollartige Tonalitäten einander gegenübergestellt werden, vermittelt.

Später verwendet Rimski-Korsakow nur noch die dialogische Darstellungsform und kombiniert frei rezitative und ariose Strukturen.

Das Auftauchen des Bomeli-Leitmotivs und seine eindringliche Wiederholung verleihen der Musik zusammen mit der sie begleitenden Harmonie des erweiterten Dreiklangs (am Ende des Duettino finden sich Elemente der Ganztonharmonik) einen düsteren, bedrohlich-phantastischen und äußerst spannungsgeladenen Charakter. Sie ist einer der dramatischen Höhepunkte der ganzen Szene.

Das Thema der Liebeserklärungen von Bomeli mit seinem nach außen gerichteten, betonten rhetorischen Pathos wird mit Ljubaschas leidenschaftlichen Bitten kontrastiert. Ihre Rezitative zeichnen sich durch spannungsgeladene und schwermütige Intonationen mit tritonischem Duktus aus („Ich will nicht von der Folter erzählen“). Besonders eindrucksvoll sind jedoch die kurzen und eindringlich emotionalen Episoden, in denen sie sich an Bomeli wendet: „Sieh her“ und „Du, gewiss, ich habe dir nicht genug versprochen“. Die weite Kantilene in der Gesangsmelodie und die melodiosen Phrasen des Orchesters vermitteln ausdrucksstark das Flehen des unglücklichen, tief leidenden Mädchens.

Ein unerwarteter Wechsel nach C-Dur und ein fröhliches, tänzerisches Lied aus dem Haus der Sobakins führen einen neuen und auffälligen dramatischen Kontrast ein. Diese Explosion der Fröhlichkeit unterstreicht Ljubaschas Absicht, das Gift um jeden Preis zu bekommen.

**Ljubaschas Arie** ist das lyrische Zentrum der gesamten Szene. Die Arie ist außergewöhnlich voll und flexibel im Ausdruck von Ljubaschas wechselnden Gedanken und Gefühlen und vermittelt ihre tiefe Traurigkeit. Die Arie zeichnet sich durch ihre Zurückhaltung und die psychologische Tiefe ihrer Musik aus. Die Melodie hat einen ariosen Charakter und ist wie spontan aus der ausdrucksstarken Rezitation des Textes geboren. Kummervolle Ausrufe mit breitem Stimmstrich („Gott wird dich richten“, „Liebt sie ihn“) wechseln sich mit „engen“ und gespannten Wendungen ab, die auf verringerten Intervallen beruhen und typisch für viele rezitative Phrasen von Ljubascha sind. Die Stimmung strenger Traurigkeit und aufgestauter Verzweiflung wird durch die gemessene Bewegung der Akkorde in der Begleitung

unterstrichen, die gelegentlich schwermütige harmonische Sequenzen enthält („Sie ist schöner als ich“; siehe Beispiel 85), die Ljubaschas Rezitativ der ersten Zeile entlehnt sind (vgl. „Ja ... es ist nicht schlecht“).

85 *Larghetto*

Вот да че - го я до - жи - ла, Гри - го - рий!

*espr. assai*  
Гос - лодь те - бя о - су - дит, о - су - дит за ме - ня.

*p*  
О - на ме - ня кра - си - ве - е, *dolce* и ко - сы

Die letzte Episode der Szene - Ljubaschas Abschiedsbotschaft an Marfa („Missgönne mir nichts, schönes Mädchen“) - ist der letzte dramatische Höhepunkt des Aktes.

In krassem Gegensatz zur vorangegangenen Szene steht der Chorgesang der von einem Festmahl zurückkehrenden Opritschniks.

**Der dritte Akt** ist überwiegend alltäglicher Art. In der ersten Szene - dem ruhigen, gemächlich dahinfließenden Terzett von Sobakin, Lykow und Grjasnoi (das Thema ihres Gesprächs sind die „Besuche des Zaren“) - tauchen episodisch die aufgeregten Intonationen von Grjasnois Leitmotiv auf, die auf seine Angst um Marfas Schicksal hinweisen. Grjasnoi verbirgt seine Verwirrung und beruhigt den aufgewühlten Lykow. Ihr kleines Rezitativ und Grjasnois Arietta „Gottes Wille geschehe in allen Dingen“ bilden die zweite Szene des Aktes.

Die musikalisch und dramaturgisch bedeutendste Szene ist die dritte Szene. Sie beginnt mit einem Arioso, das von Domna Saburowa (Sopran) erzählt wird, die die Mädchen zu einem Besuch begleitet hat. Das Arioso ist in einem halb rezitativischen Stil komponiert und zeichnet sich durch die treffende Intonation der volkstümlichen Harmonie durch den Komponisten aus. Im Mittelteil des Ariosos erklingt triumphal das Thema von „Ruhm“. Auf das Arioso und das kurze Rezitativ folgen eine freudige Arie von Lykow und eine kontrastierende Szene von Grjasnoi (er schüttet Pulver in Marfas Phiole). Hier verdichtet sich kurz die düstere Stimmung. Das Leitmotiv des Orchesters von Grjasnoi und das Thema des Zauberkrauts klingen bedrohlich.

Lykows Arie drückt das Gefühl der Erleichterung aus, das er empfindet. Die weiche, frei fließende Melodie der Arie ist intonatorisch nah an Marfas Part. Das bewegliche Tempo, der elastische, fast „Mazurka“-Rhythmus in der Orchesterbegleitung mit ihren

wechselnden Mustern (mal )

, mal ) verleihen der Musik

eine freudige Erregung und schaffen das Bild eines glücklichen jungen Mannes.

In der folgenden vierten Szene - im Sextett mit dem Chor (Glückwünsche an das Brautpaar) und im majestätischen Lied (Domna Saburowa und der Chor) - wird alles von einem warmen, herzlichen Gefühl erwärmt, durchdrungen von einem Gefühl des vollkommenen, ungetrübten Glücks.

Umso ergreifender ist der abrupte Wechsel, der in der letzten, fünften Szene stattfindet. Während Maljutas Willenserklärung an den Zaren („Gott schenke mir nun meine rechtmäßige Ehe“) erklingt das Orchester in einer kontrapunktischen Kombination aus dem Leitmotiv von Zar Iwan und dem Thema von „Ruhm“ hart und rau.

**Vierter Akt.** Hier erreicht das Drama seinen Höhepunkt. Das Tempo beschleunigt sich, die dramatischen Episoden folgen aufeinander und führen zu einer tragischen Auflösung.

Die Einleitung und die Arie von Sobakin. Bereits in der Orchestereinleitung und in der Arie von Sobakin (Bass), die am Anfang des Aktes steht, wird eine düstere, bedrückte Stimmung erzeugt. Das tragische Wesen der Situation und das Gefühl der Unausweichlichkeit der Katastrophe werden in der Einleitung mit großer künstlerischer Kraft ausgedrückt. Die abwechselnden Akkorde der Bläser und Streicher klingen wie gequälte Seufzer. Sie werden von Moll-Färbung dominiert, und jeder der chromatisch absteigenden (in der Abschnittsanordnung) Akkorde gewinnt durch das Nebeneinander von forte und piano, von Klangfarben und vor allem von tonalen Kontrasten an Bedeutung und Gewicht: die Abschnitte der Abschnittsanordnung umschließen Dreiklänge und Sextakkorde von nicht verwandter Tonalität, die durch einen Tritonus voneinander getrennt sind (siehe Beispiel 86a). Auf diese Sequenz folgt ein düsteres Thema, das langsam und schwer durch die Bässe läuft und die Stimmung der Verzweiflung verstärkt (siehe Beispiel 86b).

86 a) Lento

The first system of the musical score for exercise 86 a) is in 8/8 time and marked Lento. It consists of two staves. The right hand (treble clef) plays a series of chords, while the left hand (bass clef) plays a chromatic bass line. The dynamics are marked as *f* (forte) and *p* (piano) in alternating measures.

The second system continues the piano accompaniment from the first system. It maintains the chromatic bass line and chordal texture. The dynamics are marked as *f* and *p* in alternating measures.

6) [Lento]

Exercise 6) is marked [Lento] and consists of two staves. The right hand (treble clef) plays a complex, chromatic texture with many sixteenth notes. The left hand (bass clef) plays a similar chromatic texture. The dynamics are marked as *pp* (pianissimo).

Die Einleitung ist thematisch und klanglich mit der Arie von Sobakin verbunden. Diese kleine Arie (mit einem kurzen einleitenden Rezitativ) ist voller verhaltener Dramatik und gibt ausdrucksstark das traurige Bild von Marfas Vater wieder. Die Melodie der Arie ist durch fließende, „behäbige“ Wendungen gekennzeichnet, die dem Charakter von Sobakin entsprechen. Allmählich kumulierende chromatische Halbton-Intonationen („Aber da ist noch etwas“), die an den chromatischen Anfang anknüpfen, führen zu einer dramatischen Explosion, die die Verzweiflung des Vaters zum Ausdruck bringt, der seiner Tochter nicht helfen kann.



[Lento]

А тут и - но - el

*cresc.*

*dim.*

Где б ве - се - лить - ся, а ты го -

*cresc.*

*p cresc.*

- рюй, на дочь сво - ю, бед - няж - ку, гля - дя, и

*mf*

*p*

*mf*

серд - це над - ры - вай, по - мочь не зна - я

*cresc.* *sf* *p cresc.*

Die große zweite Szene dieses Actes ist eine von Rimski-Korsakows besten Leistungen im dramatischen Opernstil. Die Spannung steigt hier stetig an und erreicht ihren Höhepunkt in der Arie der Marfa, einem der stärksten Höhepunkte der gesamten Oper. Der Arie geht eine Reihe kleinerer, musikalisch unvollständiger, aufeinander folgender Ensembleszenen voraus. Diese haben ihre eigenen lokalen Höhepunkte, die zusammen eine allgemeine musikalische und dramaturgische Linie mit zahlreichen dynamischen Steigerungen und Rückgängen bilden. Der gesamte Verlauf der Bühnenhandlung spiegelt sich in der Musik, in den Gesangsstimmen mit unterschiedlichem Charakter (Rezitative, Arioso-Episoden) und in der reichen und sehr dramatisch ausdrucksstarken Orchesterbegleitung vollständig und psychologisch wider. Die Themen und Motive von Marfa und Grjasnoi bilden die Grundlage der musikalischen Entwicklung. Hier entwickelt sich die musikalische Charakterisierung von Marfa mit dem Auftauchen neuer Merkmale wesentlich weiter. Das Bild der Protagonistin der Oper erhält eine übergreifende musikalische und dramaturgische Entwicklung.

Grjasnois Auftritt wird von triumphalen Marschfanfaren begleitet, die sein Bild sozusagen „von außen“ - als Bote des Zaren - charakterisieren. Sobald Grjasnoi jedoch allein ist, gibt es in seinem kleinen Arioso („Sie ist krank“) melodische Wendungen des Leitmotivs, die den Gemütszustand des Opritschniks verraten - die Sorge um Marfa und die Hoffnung auf die gewünschte Wirkung des Zauberkrauts.

Die darauf folgende, sich rasch entwickelnde Szene von Grjasnoi und Marfa führt zu einer starken dramatischen Veränderung: Marfa erfährt von Lykows Hinrichtung und fällt in Ohnmacht.

**Quintett mit Chor.** Das Quintett und der Chor (zunächst ohne Marfas Beteiligung) beginnen ein großes Ensemble. Eine Zeit lang steht die Handlung auf der Bühne still, aber der Komponist gibt eine allgemeine Charakterisierung der szenischen Situation und zeichnet gleichzeitig durch die Haltung aller Beteiligten auf der Bühne zu Marfa das Bild eines zutiefst unglücklichen und leidenden Mädchens. Der lang anhaltende Dominant-Satz der Orgelpunkte, instabile harmonische Sequenzen, nervöse, gleichsam krampfhaft Rhythmen, bruchstückhafte Phrasen der Vorsänger und des Chores - all das schafft eine düstere und schwermütige Stimmung. Unterdessen taucht gleich zu Beginn des Orchesters ein neues Motiv auf, das eine chromatische Struktur und einen klagenden Charakter hat. Er begleitet Marfa weiter und fügt ihrem Bild neue, schwermütige Züge hinzu.

## [Andante]

Д. САБУРОВА

ДУНЯША

Нет, не ве-рит-ся нам,

За губ - ле-на

[Andante]

То не Лы-ков И - ван

стра-да - ли-ца ца - рев-на!

mf dim. p dim. p pp

Marfa kommt wieder zu sich, aber ihr Geist ist verwirrt: alles, was geschehen ist, erscheint ihr wie ein schrecklicher Traum, sie hält die Gemächer des Zaren für einen Garten und Grjasnoi für Lykow. Von diesem Moment an führt Rimski-Korsakow ein harmonisches Motiv ein, das man als „Akkorde des Wahnsinns“ für Marfa bezeichnen

kann. Es handelt sich um eine harmonische Abfolge eines verminderten Septakkords, der in die vierte Stufe einleitet, sich aber nicht in ihr auflöst, sondern in einen tonischen Quartsextakkord übergeht. Die Ungewöhnlichkeit dieser harmonischen Folge und ihr Auftreten in dieser Szene (ebenfalls unerwartet in Dur) hinterlassen einen unauslöschlichen Eindruck und charakterisieren auf subtile Weise die geistesgestörte Marfa. Der helle, losgelöste Klang der Bläser wird vom dumpfen Paukenschlag überschattet, dem Rhythmus eines erschütterten Herzens.

89

[Andante]

*p*  
Ах, что со мной?

*pp*

Neben der rührenden, wehrlosen Marfa tritt in dieser Szene die düstere Figur Grjasnois hervor, gequält von dem Bewusstsein des unfreiwillig begangenen Verbrechens. Grjasnois Rolle ist größtenteils auf kurze rezitativische Phrasen reduziert, sehr markant und dramatisch. Die Ensembleszene schließt mit einem Arioso für Grjasnoi- seinem Geständnis der unbeabsichtigten Vergiftung von Marfa und seiner Liebe zur Zarenbraut. Rimski-Korsakow weigert sich, die melodischen Wendungen des Leitmotivs von Grjasnoi zu verwenden, und baut das Arioso auf neuem Material rein deklamatorischer Natur auf. Die intermittierenden, weit hüpfenden Phrasen (siehe Beispiel 90a) wechseln sich mit engen zweiten Intonationen (Beispiel 90b) ab. In diesen kontrastierenden Intonationen spürt man die unbändige, unbeherrschte Natur des Opritschniks und seinen unerträglichen Herzschmerz.

90 а) Lento maestoso  
грязной

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем нот. Первая система: басовый и тенорный голоса с русскими текстами «Бо-я-ре!» и «Я... я». Вторая система: фортепиано (piano) с тенорным и сопрановым голосом, тексты «греш-ник» и «о-ка-ян-ный!». Третья система: фортепиано с тенорным и сопрановым голосом, тексты «о-ка-ян-ный!».

б) [Lento maestoso]

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем нот. Первая система: басовый и тенорный голоса с русскими текстами «Стра-да-лице!» и «И я те-бя сгу-бил». Вторая система: фортепиано с тенорным и сопрановым голосом, тексты «И я те-бя сгу-бил». Третья система: фортепиано с тенорным и сопрановым голосом, тексты «И я те-бя сгу-бил».

Das Arioso von Grjasnoi ist Teil der beschriebenen Szene und enthält gelegentliche Zeilen von Maljuta, Marfa und dem Chor. Mit seiner gewalttätigen Dramatik bildet es einen tiefen Kontrast zur Arie von Marfa.

**Marfas Arie** bildet den wichtigsten Höhepunkt des Aktes, aber ungewöhnlicherweise ist es ein lyrischer, „stiller“ Höhepunkt. Diese Besonderheit ergibt sich aus dem Wesen des Bildes der Heldin, das durch das geistige und emotionale Lager ihrer Natur bestimmt wird. Diese Arie bildet den Abschluss des Dramas von Marfa. Daher werden hier alle grundlegenden thematischen Elemente ihrer musikalischen Charakterisierung vorgestellt, die der Komponist meisterhaft einsetzt, um ein komplexes und in vielerlei Hinsicht anderes Bild als im zweiten Akt zu zeichnen. Die Arie des vierten Aktes kann als eine Art musikalische Reprise der Arie des zweiten

Aktes angesehen werden, da sie das gesamte thematische Material des zweiten Aktes enthält und in der gleichen Tonart Es-Dur<sup>1</sup> steht. Entsprechend der Bühnensituation wird das thematische Material jedoch erheblich verändert und durch Themen ergänzt, die erst im vierten Akt erscheinen.

<sup>1</sup> Auch hier gibt es eine Art „Reprise der Handlung“: im zweiten Akt erinnert sich Marfa an ihre Kindheitsspiele mit Lykow und die Anfänge ihrer Liebe; im vierten Akt sieht sie sich in dem Garten, in dem sie sich als Kinder kennengelernt haben, und träumt davon, ihn zu heiraten, weil sie Grjasnoi mit ihrem Verlobten verwechselt.

Der Arie ist eine Rezitativszene vorangestellt. In den ersten Takten der Szene erklingen „Akkorde des Wahnsinns“, die dem folgenden Rezitativ, das aus dem zweiten Akt übernommen wurde, eine ganz neue Bedeutung verleihen - ein Traum, eine grundlose Träumerei. Es folgen mehrere Episoden hintereinander. Marfa beginnt ein Rennen und bricht sofort erschöpft ab. Es folgt die instrumentale Reprise des Hauptthemas aus der Arie des zweiten Aktes. Die Klarinette spielt leise die Melodie der Arie, während gleichzeitig Marfas klägliche Äußerungen Anklänge an das Leitmotiv von Grjasnoi („Ich habe einen azurblauen Schatten gepflückt“) enthalten. Für einen kurzen Moment werden Marfas Träumerei und Delirium durch Gedanken an einen schweren „Traum“ unterbrochen. Auf das gequälte chromatische Motiv „Oh, dieser Traum!“ (aus dem Quintett) folgen Akkorde des Wahnsinns, die in ihrer Ruhe und Losgelöstheit seltsam sind und eine enharmonische Modulation von D-Dur nach Des-Dur bilden. Sie leiten in die eigentliche Arie über. Marfa träumt von ihrer morgigen Hochzeit mit Ljkow und hält die Wolken, die sie sieht, für die „goldenen Kronen“ der Hochzeit. Das Thema der Arie - eine breite und scheinbar endlos fließende Melodie mit komplizierten und kapriziösen Mustern - ist von konzentrierten und leuchtenden traumhaften Stimmungen durchdrungen. Die freien Steigerungen der Melodie, die an das Hauptthema der Arie aus dem zweiten Akt erinnern, verbinden sich auf überraschend natürliche Weise mit den raffinierten Wendungen des Motivs der „goldenen Kronen“ (aus dem Mittelteil derselben Arie).

91. *Larghetto assai*

Взгля...

*pp*

— ни, вот там, над

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in a soprano clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. It contains the lyrics: "— ни, вот там, над". The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line with occasional chords in the left hand.

го ло — вой, про —

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in a soprano clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. It contains the lyrics: "го ло — вой, про —". The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment. The piano part continues with a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand.

— стер лось на бо

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in a soprano clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. It contains the lyrics: "— стер лось на бо". The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment. The piano part continues with a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand.

как ша — тер

The fourth system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in a soprano clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. It contains the lyrics: "как ша — тер". The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment. The piano part continues with a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand.

Das hohe Sopranregister und die Fülle an erweiterten Klängen schaffen einen Klang von kristalliner Reinheit und tiefem emotionalen Gehalt. Der Ausdruck der Melodie wird durch die ausdrucksstarke Harmonik der Begleitung unterstützt: eine Folge von Dominantseptakkorden (und deren Umkehrungen) in verschiedenen Tonarten. Die seelenvolle Klarheit und heitere Ruhe der Musik macht in dieser Szene einen tragischen Eindruck.

**Finale.** Nach der Arie der Marfa kommt die Handlung schnell zu einem Ende. In der Schlusszene, die in ihrer musikalischen Form überschneidend ist, kehrt die für den vierten Akt typische dramatisch wirksame, turbulente musikalische Entwicklung zurück. In dieser Szene wird zunächst Ljubaschas dramatische Linie abgeschlossen (ihr Geständnis, ein Zauberkraut durch Gift ersetzt zu haben, und ihr Tod durch die Hand von Grjasnoi). Der Komponist verwendet hier hauptsächlich musikalisches Material aus der Szene von Ljubascha und Bomeli im zweiten Akt und stellt auch Akkorde aus der Einleitung zu Akt IV („Rechne mit mir ab“) zur Verfügung. Allerdings ist diese Episode künstlerisch etwas weniger anspruchsvoll als die anderen Szenen von Ljubascha. Doch in der Schlusszene der Oper - Grjasnois Abschied von Marfa - kommt das seelische Drama der Opernfiguren mit außergewöhnlicher Lebendigkeit zum Ausdruck.

Das Abschiedsarioso von Grjasnoi („Unschuldig Leidende, verzeiht mir“), das von trauriger Reue und Sehnsucht geprägt ist, schließt mit einer dramatisch starken letzten Ausführung seines Leitmotivs durch das Orchester. Als Antwort darauf erklingt Marfas liebevoller und leiser Satz „Komm morgen, Wanja...!“ über das Thema ihrer zweiten Arie. Der schwere Seufzer des Chors „Oh, mein Gott!“ und der kurze, aber ungestüme Orchesterschluss unterstreichen die Dramatik des Schlusses.

„Die Zarenbraut“ ist das künstlerisch überzeugendste Beispiel für eine Oper im dramatischen Stil in Rimski-Korsakows Schaffen.

Die Handlung zeichnet sich durch eine Fülle von scharfen Konflikten und dramatischen Kontrasten aus. Die Handlung ist rasant, die Lebensszenen haben eine Hintergrundbedeutung und dienen nur dazu, die wichtigsten dramatischen Intrigen in Szene zu setzen. Der Schwerpunkt liegt auf dem emotionalen Drama der Protagonisten und der psychologischen Entwicklung ihrer Charaktere.

Während in den Märchenoperen von Rimski-Korsakow das Prinzip der Gegenüberstellung von Realem und Fantastischem dominiert, gibt es in „Die Zarenbraut“ praktisch keine Fantasie. Alles basiert hier auf lebenswichtigen dramatischen Konflikten und Zusammenstößen verschiedener Charaktere.

Die Hauptfiguren der Oper bilden zwei gegensätzliche Gruppen. Die eine besteht aus Marfa, Lykow und Sobakin - also den Personen, die am unmittelbarsten von den tragischen Umständen betroffen sind. Marfa, die Protagonistin der Oper und die zentrale Figur der Gruppe, ist vielleicht die berührendste und musikalisch wie psychologisch tiefgründigste lyrische Frauenfigur in Rimski-Korsakows Operschaffen. Marfa (mit ihrem völligen Fehlen des phantastischen Elements) hat Züge, die sie der Snegurotschka näher bringen. Es handelt sich um dieselbe Art von schüchternem Mädchen, eine sanfte, zerbrechliche Natur, die nicht in der Lage ist, gegen Hindernisse anzukämpfen und sich den Schlägen des Schicksals unterwirft.

Grjasnoi und Ljubascha bilden eine weitere Gruppe von Figuren in der Oper. Sie kommen dem Leben Marfas in die Quere und bringen durch ihre Handlungen Unglück über sie und ihre Familie. Die Charaktere von Grjasnoi und Ljubascha sind in vielerlei



Hinsicht miteinander verwandt: beide zeichnen sich durch ungezügelter Leidenschaft, einen Hang zum entschlossenen Handeln und die Bereitschaft aus, alles zu tun, um ihre Ziele zu erreichen. Die musikalischen Bilder von Grjasnoi und Ljubascha sind von starker Dramatik geprägt und heben sich in dieser Hinsicht von den meisten Opernfiguren Rimski-Korsakows ab. Der Kontrast zwischen den Bildern von Marfa und Ljubascha erinnert an ähnliche Gegenüberstellungen in den märchenhaft-epischen Opern des Komponisten (Snegurotschka - Kupawa, Wolchowa - Ljubawa) und gibt einen Hinweis auf die nationale Typizität solcher Frauenfiguren, die in der russischen Volksdichtung häufig vorkommen.

„Die Zarenbraut“ ist nicht mehr ein Epos, sondern ein dramatisches Werk. Es hat eine gewisse Verwandtschaft mit Tschaikowskis lyrischen und dramatischen Opern.

Auch der musikalische Stil dieses Werkes ist weitgehend neu. Bei der Komposition der „Zarenbraut“ arbeitete Rimski-Korsakow besonders intensiv an seiner Gesangstechnik. Er bemühte sich, seine Methode zu verfeinern, die typischen Merkmale der Figur durch eine allgemeine Melodie zu vermitteln, wie es in Glinkas Opern geschehen war. Nicht zufällig griff der Komponist in „Die Zarenbraut“ auf die traditionellen, klassischen Formen der Oper zurück, deren beste Beispiele er in den Werken von Glinka und Mozart gefunden hatte. Die musikalische Komposition besteht aus Gesangsnummern, die eine vollständige Form haben - Solo (Arie, Arioso und Arietta), Ensemble (Duett, Terzett, Quartett, Quintett und Sextett), Chor und Orchester. Es ist bezeichnend für die Fülle der Arien in „Die Zarenbraut“, die die wichtigste Gesangsform der Oper darstellen. Gleichzeitig wendet sich der Komponist in den dramatischsten Episoden kontinuierlich entwickelnden Szenen mit zahlreichen Rezitativen und relativ vollständigen ariosen Gesangsepisoden zu (diese Besonderheit erinnert auch an den Opernstil Tschaikowskis).

Im Vergleich zu den Opern der 80er und frühen 90er Jahre (von „Snegurotschka“ bis einschließlich „Sadko“) verwendet der Komponist in „Die Zarenbraut“ weitaus weniger Leitmotive und zieht es vor, die musikalischen Charakteristika seiner Figuren auf die freie Entfaltung dieser oder anderer für die jeweilige Figur typischer melodischer Wendungen und Intonationen zu stützen.

In „Die Zarenbraut“ spielt das Orchester eine recht prominente, wenn auch nicht die wichtigste Rolle. Aufgrund des Fehlens des fantastischen Elements in der Oper gibt es keine Orchesterepisoden, die in ihrer künstlerischen Aufgabe rein szenisch sind. Gleichzeitig nimmt das Orchester aktiv an der musikalischen Entwicklung teil. Es unterstützt und ergänzt die Gesangspartien und entwickelt und vertieft die psychologische Wirkung oft in eigenständigen Orchesterepisoden (Ouvertüre, Pausen und symphonisches Intermezzo).

Ende des 19. Jahrhunderts vollendete „Die Zarenbraut“ die Entwicklung des Genres der lyrisch-psychologischen Oper in der russischen Opernschule. Nachdem sich Rimski-Korsakow (nach „Das Mädchen aus Pskow“) erneut dem Werk von Mei zugewandt hatte, schuf er ein Werk mit historischem und häuslichem Charakter, „eine Art Oper - ein historischer Roman“, wie Boris Assafjew die Einzigartigkeit des Genres der „Zarenbraut“ treffend definierte.

## „DER GOLDENE HAHN“ Ein Märchen in Gesichtern

„Der Goldene Hahn“ wurde zwischen Oktober 1906 und August 1907 geschrieben und war eine einzigartige Oper in der Geschichte des Musiktheaters - eine Gesellschaftssatire. Das Pathos der Denunziation, das den „Goldenen Hahn“ durchzog, spiegelte Rimski-Korsakows unversöhnliche Haltung gegenüber der zaristischen Autokratie wider, die während der ersten russischen Revolution besonders stark wurde.

Rimski-Korsakow erhielt den Auftrag zur Ausarbeitung des Librettos von W. I. Bjelski, dem Librettisten der früheren Puschkin-Oper „Das Märchen vom Zaren Saltan“. Der Komponist beteiligte sich aktiv an der Ausarbeitung des allgemeinen Plans des Werks und der Details der Handlung und leitete die Arbeit am Libretto nach seinen eigenen Vorstellungen. Rimski-Korsakow und Bjelski gaben dem Opernlibretto eine dreiaktige Form, wobei sie alle Hauptpunkte der Handlung von Puschkins Erzählung und teilweise auch den poetischen Text selbst beibehielten.

Die Überarbeitung der Erzählung im Libretto führte zu einer Vergrößerung der Anzahl der Figuren, einer detaillierteren Entwicklung der Charaktere und einer Neuinterpretation einiger Figuren. Die Oper stellt König Dodon in einem schärferen satirischen Licht dar. Die „ungeduldigen Prinzen“ Gwidon und Afron, die alles sagen, was ihnen in den Sinn kommt, und absurdes, unvereinbares Verhalten an den Tag legen, werden scharf satirisch beschrieben. Komisch ist der temperamentvolle, aber grobe und ungehobelte General Polkan (Puschkin erwähnt nur den General und den König, sie werden nicht einmal namentlich genannt). Das Bild der schmeichelnden und unterwürfigen Zarenliebling Amelfa der Wirtschafterin wird wieder in die Oper eingeführt, ebenso wie die „Gruppenporträts“ der dumpfen Bojaren und Dodons Leute - die elenden Bewohner von Dodons Hauptstadt.

Während Puschkin die Königin von Schemacha nur sehr oberflächlich und skizzenhaft umreißt und die vielfältigen Bedeutungen dieses Bildes in der widersprüchlichen Kombination von nur zwei Merkmalen zum Ausdruck kommen - Schönheit („Alles hell wie die Morgenröte“) und Sündhaftigkeit („Hi-hi-hi und ha-ha-ha! Ich weiß, dass ich mich nicht scheue zu sündigen“) -, ist Korsakows Schemacha-Königin ein selten vielschichtiges, widersprüchliches und geheimnisvolles Wesen, das zu einer wichtigen Quelle in der sich komplex entwickelnden Handlung wird. Anders als im Märchen ist die Bühnenfunktion des Astrologen ambivalent: Manchmal scheint er aus der Handlung „aufzutauchen“ und spricht mit Worten „des Autors“ zum Publikum und kommentiert den Verlauf der Ereignisse auf der Bühne.

Der Komponist richtete die Schärfe seiner Satire gegen soziale Ungleichheit und hemmungslosen brutalen Despotismus, gegen die durch die gesellschaftliche Realität verursachten Fehler und Laster der Menschen. Um die scharfe antimonarchische Tendenz der Oper zu unterstreichen, formulierte Rimski-Korsakow seine Aufgabe folgendermaßen: „Ich hoffe, Dodon für immer in Verruf zu bringen.“ Der entlarvende Inhalt des „Goldenen Hahns“ und die zahlreichen Anspielungen auf zeitgenössische politische Ereignisse und Phänomene im öffentlichen und staatlichen Leben Russlands veranlassten den Komponisten, seine Absicht vor der Zensur zu „verbergen“. Daher die rätselhafte Kohärenz der Handlungen der phantastischen Figuren (Astrologe, Königin und Hahn) und das geheimnisvolle Erscheinen und Verschwinden der orientalischen Schönheit. Das ist die Gewissheit des Publikums über die völlige Fiktionalität dessen, was auf der Bühne gezeigt wird: „Nur ich und die Königin waren die lebenden Gesichter. Die anderen sind ein Delirium, ein Traum, ein blasses Gespenst, Leere“, - so die Abschiedsworte des Astrologen, mit denen er sich

an das Publikum wendet. All dies schmälert jedoch nicht das satirische Pathos des Werkes, schmälert nicht die Stärke seiner ideologischen und künstlerischen Wirkung, die Tiefe und Weite des Verständnisses des Autors für die Phänomene des Lebens, ein gnadenloses Urteil über das Reich der Unterdrückung, der geistigen und körperlichen Hässlichkeit.

**Die Einleitung** kombiniert eine orchestrale Einleitung und einen theatralischen Prolog - eine Ansprache an das Publikum durch einen der Teilnehmer an der Aufführung im Namen des Autors. Der erste Abschnitt der Einleitung ist eine Art nicht programmiertes musikalisches Bild, ein Klang-„Bild“, das den Zuhörer in die musikalische und poetische Atmosphäre der Oper einführt - ein magisches Märchen. In den ersten Takten der Einleitung erklingt ein kurzes einleitendes Thema der Trompete wie eine Fanfare, die den Beginn der Handlung einläutet. Später wird es zum Leitmotiv des Hahns, und hier ist es bereits als Stimme des Zaubervogels zu hören (oder vielleicht kann man es als den musikalischen Namen der Oper „lesen“: „Das Märchen vom goldenen Hahn“). Die Klangfülle verblasst sofort und der Hauptteil des ersten Abschnitts beginnt. Die Musik wird geheimnisvoll und skurril - die Verflechtung der melodischen Linien variiert, ein gemustertes chromatisches Motiv, beleuchtet durch Klangfarben und harmonische Farben, Tempo- und Dynamikkontraste. Von Zeit zu Zeit tritt das Genre der Volksmusik in den Vordergrund (improvisatorisches Klarinettenspiel zur Begleitung von Harfenakkorden). Vage Umriss eines verführerischen und schwer fassbaren lyrischen Bildes tauchen auf und lösen sich sofort wieder auf. Die Musik weckt Assoziationen an die Kunst der orientalischen Ornamentik - farbenfrohe Mosaik und Wandmalereien, bunte Miniaturen von Manuskripten und Büchern und Meisterwerke des nationalen Teppichhandels.

Der zweite Teil der Einleitung ist ein kleines Arioso des Astrologen, der auf der Bühne vor einem geschlossenen Vorhang erscheint. In seinem „Vorwort“ spielt er auf die allegorische Bedeutung der Oper an („Die Geschichte ist eine Lüge, aber es gibt einen Hinweis darin“). Das Arioso des Astrologen (Tenor Altino) ist ein vokales Orchesterbild des Sternenhimmels, das dann zum Leitmotiv der Figur wird.

Das melodische Muster des Ariosos ist auf Tönen aus farbig nebeneinander gestellten Dur-Dreiklängen und ihren Umkehrungen aufgebaut (große Terzen-Verhältnis der Glieder der harmonischen Folge). Die kalt funkelnden Klänge der Harfe und der Glocken erzeugen zusammen mit den stakkatoartigen Holzbläsern den Effekt der „Klangspur“ der sich bewegenden Himmelslichter; eine hörbare latente Ganzheit (die in der orchestralen Darstellung des Themas, Ziffer 5 im Klavierauszug, deutlicher wird) verleiht der Musik einen Hauch von Magie.

Валт, Арфа

Я кол-дун, На-у-кой тай-ной

дан мне дар не-о-бы-чай-ный

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The top system includes a vocal line with lyrics in Russian: "Я кол-дун, На-у-кой тай-ной". Below it is a piano accompaniment with a waltz-like feel, marked "Валт, Арфа". The bottom system continues the vocal line with lyrics: "дан мне дар не-о-бы-чай-ный". The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat).

Trotz seiner lockeren Struktur weist die musikalische Komposition des Einleitungsprologs einen klaren Hinweis auf seine zweiteilige, nicht zusammengesetzte Form und seine tieftönige Ebene auf: die tonalen Stützen des ersten Abschnitts in c-Moll (Ziffer 1) und A-Dur (Ziffer 2) zusammen mit der Tonika Es-Dur im Arioso des Astrologen lassen einen verminderten Dreiklang als tonalen „Rahmen“ der Einleitung erkennen.

Am Ende der Einleitung wird die tonale Zweideutigkeit durch Harmonien aus dem C-Dur-Bereich ersetzt, und die Musik geht ohne Unterbrechung in den ersten Akt über.

**Der erste Akt** beginnt mit einer Sitzung des königlichen Rates im Palast des „glorreichen“ Königs Dodon. „Noch bevor sich der Vorhang hebt, ahnen wir, dass sich etwas äußerst Wichtiges und Feierliches ereignen wird“, - heißt es in der ausführlichen Vorbemerkung an die Regisseure und Darsteller der Oper. Die Ironie der einleitenden Bemerkungen des Komponisten wird in einer kurzen Orchestereinleitung - einer Exposition des Leitmotivs von Dodon dem Autokraten - sofort deutlich. Es handelt sich dabei um einen komischen Marsch, der aus der mechanischen Wiederholung eines einaktigen Bassmotivs entsteht, begleitet von schweren Akkordstößen und „lebhaften“ Doppelschlägen. Letzteres verleiht dem satirischen Porträt von König Dodon eine ausdrucksstarke Note und unterstreicht die stumpfe Beschränktheit, Grobheit und Eitelkeit dieser Figur. Das Marschthema, von Doppelschlägen „angespört“, stampft auf der Stelle; es gibt nur ein imaginäres Wachstum des Bildes, ein Bemühen um „etwas äußerst Wichtiges und Feierliches“, das sich in leere Pompösität verwandelt.

## Andante un poco maestoso

Die sich kontinuierlich entwickelnde theatrale Handlung wird in einer freien Abfolge von rezitativen, ariösen und chorischen Episoden vermittelt. Traditionelle Opernformen, Solo und Ensemble, fehlen hier gänzlich. Ausdrucksstarke Themen und Motive, die die Figuren charakterisieren, bilden ein fließendes musikalisches Gefüge mit lebendiger Ausdruckskraft und dramatischem Relief.

Die Duma beginnt mit einer „Thronrede“ des Königs Dodon (Bass), der durch die unaufhörlichen Angriffe seiner Feinde und Nachbarn entmutigt ist. Es folgt eine „Debatte“. Die Königssöhne schlagen die lächerlichsten Maßnahmen vor, um „den Vater vor ewigem Ärger und Sorgen“ zu bewahren. Die Bojaren loben sowohl Gwidon („Ein Mann des Rates! Ein tapferer Krieger! Er wird seines Vaters würdig sein!“) als auch Afron („Klug wie die Schlange! Ein Kämpfer auch! Der Königsvater ist Spitze!“). Der im höfischen Sinne „ungehobelte“ General Polkan lehnt die Ratschläge der Königssöhne ab und zieht sich damit die Verurteilung der Bojaren („Er hat alles durcheinandergebracht und verwechselt!“) und des Königs selbst zu („Unverschämtheit! Ist er nicht mit dem Feind im Bunde? Er hat mich bis aufs Blut erzürnt“). Der „Staatsrat“ wird immer wieder durch Faustkämpfe unterbrochen und geht schließlich in ein allgemeines Handgemenge über, das erst mit der Ankunft des Astrologen endet.

„Dodons Thronrede ist ein rezitativer Monolog mit zweistimmigen Zügen, und die Gesangsstimme basiert intonatorisch auf orchestralen Themen. Das Erklängen des „autokratischen“ Themas (die Härten der Herrschaft!) und die kriegerischen Wechsel der „goldenen Passagen“ der Blechbläser (Erinnerungen an die schwelgerischen Freuden der Jugend) werden von einer Molltonart überschattet. Im Monolog erscheint Dodons zweites Leitmotiv - eine Volksliedmelodie, die hier den „mächtigen“, „furchterregenden“ König seiner jungen Jahre porträtiert:

## [Andante]

Ein unbeschwertes, tänzerisches Thema bildet die Grundlage für die Scherzoarie von Gwidon (Tenor), dem „Mann des Rates“, der sich seiner Hingabe an die Regierungsgeschäfte rühmt („Die ganze Nacht dachte ich bis zum Morgengrauen“). Der Lieblings- „Kämpfer“ seines Vaters, Afron (Bariton), hat eine Melodie, die an ein Soldatenlied erinnert. Die komisch-grotesken „bellenden“ Rezitative von Polkan (Bass) mit seinen absichtlich groben Harmonien und Akzenten („Er spricht immer wie ein Fluchender“). In den falschen „Begrüßungen“ der Bojaren zu Ehren des Königssohnes nehmen die quasi präventiösen Proklamationen von Trompeten und Hörnern in Verbindung mit dem Marschthema dank des wechselnden Tempos einen tänzerischen Charakter an. Die Treuebekundung beginnt, einer Art Possenreißer zu ähneln.

95      Moderato

Бояре в шумном восторге

Т. Муж со-ве-та!

Б. Честь Гви-до-но-ву-му!

Б. Храб-рый во-ин!

Die architektonische Aufteilung in monologische und ariose Episoden, Wiederholungen von Chor-„Trinksprüchen“, Anzeichen für eine tonale Rahmung der Szene in C-Dur (Orchestereinleitung, verschlüsselter Abschnitt aus den Worten „Wie schade, ein Wahrsager ist gestorben“) und die vorherrschende Verwendung von Tonalitäten nahe der Sphäre C-Dur - c-Moll, all dies verleiht der Duma-Szene eine kompositorische Integrität und einen inneren Organismus der musikalischen und thematischen Entwicklung.

**Die Szene mit dem Astrologen und Dodon** verleiht dem Porträt des Königs neue satirische Züge. Die triumphale tuttihafte Ausführung der beiden Leitmotive von Dodon erhält in Verbindung mit der Bühnensituation und den Worten eine deutlich ironische Bedeutung - das Bild der Königssöhne wird zu einer vollständigen Darstellung des Autokraten („Nach den Gesetzen? Was ist das für ein Wort? Ich habe noch nie von einem solchen Wort gehört. Meine Laune, mein Befehl - das ist das Gesetz für jede Zeit“ - siehe Ziffern 40-51).

In dieser Szene wird zum ersten Mal eine vollständige musikalische Charakterisierung des Astrologen gegeben. Zu Beginn und am Ende der Szene gibt es ein „sternenförmiges“ Leitmotiv. Einige Rezitative („Dein Vater kannte mich in den alten Tagen“), die an das „zittrige“, „senile“ Motiv von König Berendej erinnern, stellen das altersschwache Aussehen des Weisen dar. Schon in der ersten Phrase des Astrologen „Sei ruhmreich, großer König“ und vor allem in den gesungenen Wendungen des Ariosos „Geschenke an die Weisen sind wenig schmeichelhaft“ ist der orientalische („sarazenische“, nach Puschkin) Charakter dieses Bildes deutlich zu

erkennen, das an einigen Stellen mit dem Lied des indischen Gastes aus „Sadko“ verwandt ist.

Die relative Vollständigkeit der beiden Ariososos („Mein goldener Hahn“ und „Weise haben keine schmeichelhaften Geschenke“), die thematische Rahmung der Szene durch dieses Leitmotiv und die Tonika-Funktion von E-Dur verleihen dem Ganzen eine rein musikalische Logik und Kohärenz.

Im Mittelpunkt der zweiten Hälfte des ersten Aktes steht die bemerkenswerte Szene von Dodons Träumen, eines von Rimski-Korsakows Meisterwerken der sinfonischen Opernmalerei. Die Musik malt einen heiteren und unbezwingbaren Traum, in den der König selbst, die Bewohner seines Palastes, die Wachen und die gesamte Hauptstadt von Dodon eintauchen. Die Stimmung und der Schauplatz der Szene kommen in der ironischen Bemerkung zum Ausdruck: „Ruhe herrscht in der Hauptstadt; nur Fliegen schwirren um Dodon, und die Sonne scheint noch auf sie, gleichmäßig und zart“. Die Streicher spielen eine sanft schwingende Melodie von russischer Liedstruktur ( Ziffer 70). Sie scheint inmitten der begleitenden Stimmen zu fließen und variiert unaufhörlich ein Motiv, das auch in den trägen Rufen der Wachen zu hören ist: „König, lege dich auf die Seite“ (dies ist eines der Leitmotive des Hahns, von dem weiter unten die Rede sein wird). Zeitgenossen sahen in der musikalischen Darstellung von Dodons schläfrigem Königreich eine versteckte satirische Bedeutung und sahen in diesem Wiegenlied eine Allegorie der „staatlichen Oblomowtum“.

Allmählich taucht ein neues Bild in der Musik der Träume auf - Dodons Liebesträume. Die kunstvollen Motive der Blechbläser und die silbrigen Arpeggien der Harfe erinnern an die klangvollen Ornamente der Einleitung. Dieses musikalische Bild wird ausdrucksvoller und „sichtbarer“, wenn es im zweiten „Dodons Traum“ (Ziffer 96) auftaucht - die orientalischen Themen werden aktiver in das musikalische Gewebe des Wiegenliedes eingewoben, und indem sie die russische Volksmelodie in eine farbige Klangwolke einhüllen, werden sie zu einem eigenständigen, kontrapunktischen Bild und einer thematischen Schicht. „Dodons Träume von der wundersamen Schönheit werden nun deutlicher und eindringlicher“, - heißt es im Kommentar. Mit seiner subtilen und raffinierten Schönheit beleuchtet dieses verführerische und gespenstisch-romantische Bild die in ihrer rauen Realität hässliche Welt des Dodonovismus und vertieft so das satirische Konzept der Oper <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Zwei kleine Szenen, in denen Dodon und Amelfa (Kontra-Alt) dem König allerlei Süßigkeiten schenken und ihn mit einem sprechenden Papagei unterhalten, wobei sie es auf sich nehmen, die Träume des Königs zu erraten und zu deuten, haben einen intermediären Wert für die Entwicklung der Handlung. Es handelt sich um reizvolle musikalische Miniaturen, Skizzen des „alltäglichen Lebens“ Dodons. Der Papagei, der „singt und pfeift“ - die heiser-kehlige Melodie des Englischhorns wechselt sich mit den Fiorituren der Flöte ab -, ist reizvoll geschildert.

In der zweiten Hälfte des Aktes wird die Musikdramaturgie komplexer und mehrdimensionaler, mit scharfen Kontrasten und dramatischen Wendungen. Damit verbunden sind wiederholte Einbrüche in die verschlafene Idylle durch die Schreie des Hahns. Dieses musikalische Bild ist unmittelbar an der Entwicklung der Handlung beteiligt und wird zu einem aktiven Akteur. Das Thema des Goldenen Hahns kommt in der Oper in zwei Versionen vor - ruhig („Herrsche, liege auf der Seite“) und ängstlich („Hüte dich, sei auf der Hut!“). Das klangintensive Thema (vorgetragen von einer gedämpften Trompete) besteht aus einem Vokalmotiv und einer melodiosen

Phrase, die in der zweiten Variante in der Intonation der Melodie von Arbeitsliedern der Männer nahe kommt (z. B. „Dubinuschka“, „Eh, Burschen, versammelt euch“)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Anmerkung: die Gesangsphrasen beider Varianten stehen spiegelbildlich zueinander - die Symmetrieachse ist der Terzton des Dur-Dreiklangs. Solche „kalkulierten“ Melodievarianten deuten auf die Mechanik des Vogels hin: „Der Astrologe holt einen kunstvoll gefertigten goldenen Hahn aus seinem Sack“, - heißt es im Kommentar.

96 a)  
Allegro



Ки-ри-ки, ки-ри-ку-ку! Царст-вуй, ле-жа на бо-ку!

б) Allegro assai



Ки-ри-ки, ки-ри-ку-ку! Бе-ре-гись, будь на че-ку!

Die Einfachheit und Konvexität des melodisch-rhythmischen Musters und der Rückgriff auf ausgedehnte Dreiklänge verleihen dem Hahnenhema besondere Energie und Wirksamkeit und erleichtern seine aktive Entwicklung. So baut der furchtbare Alarm, der sich im Palast erhebt, auf der intensiven Entwicklung von Motiven der ängstlichen Version für das Orchester, den Chor und die Rolle des Königs Dodon sowie auf der Entwicklung der Motive des Polkan und des Prinzen auf.

Die lächerliche „Nichtigkeit“ der Leitmotive in den winzigen Orchesterscherzen, die die Szene von Gwidons und Afrons Aufbruch zum Feldzug umgeben, erweckt den Eindruck der völligen Verwirrung des feigen Fürsten, der sich hinter einer Maske fieberhafter Aktivität und kämpferischer Begeisterung zu verstecken versucht. Bissiger Sarkasmus richtet sich gegen den „Königsvater“, der ein „Reskript über den Krieg“ an seine Untertanen richtet und die Erpressungen und Bestechungen der Generäle legitimiert: „Hört zu, Völker, wenn die Generäle selbst oder jemand unter ihnen etwas extra nehmen will, mischt euch nicht ein: das ist ihre Sache.“ Auch hier wird Dodons Volk mit nicht weniger Sarkasmus beschrieben: „Das Volk macht sich breit: „Wir sind eure Seele und euer Körper“.“

Die Szene, in der Dodon selbst mit seinem Heer zum Feldzug aufbricht, bildet das Finale des ersten Aktes (Ziffer 108). Charakteristische Bemerkungen zu Dodons Rolle lauten: „Langweilig... ohne jede Lebhaftigkeit... schwer seufzend“. Die Rezitative des Königs sind mit der Musik eines düsteren Marsches unterlegt. Dodons „mächtiges“ Thema wird in einer Moll-Tonart geführt („Wo ist der Helm?“), begleitet von einem angedeuteten „lamento“-Bass-Ostinato. In das Bild der allgemeinen Niedergeschlagenheit bricht plötzlich - und nicht ganz zufällig - der „patriotische“ Ruf „König, unser Vater, hurra! Hurra! Hurra!“ („Das Volk ertönte“, - berichtet der Kommentar). Die künstlich heiteren Rufe des Chors und die fanfarenähnlichen Marschsätze des Orchesters werfen noch einmal ein grelles, satirisches Licht auf den „Helden“ der Erzählung.

Die sehr frei entwickelte musikalische Handlung in der zweiten Hälfte des Aktes entwickelt sich indes zu einer regelmäßigen musikalischen Form. Die musikalischen und thematischen Reprisen sind hier von großer Bedeutung. Die Wiederholung des Wiegenlieds und des orientalischen Themas in „Dodons Träume“ wird mit einer intensiven farblichen und dynamischen Entwicklung versehen, mit einer



Halbtonverschiebung von Des-Dur nach D-Dur. Die Dynamik des musikalischen Materials in der Wiederholung der „Unruhe“-Episode steht im Zusammenhang mit der wiederholten Verwendung des Schreis des Hahns und dramatisch zugespitzter Motive - „Fragmente“ eines orientalischen Fantasiethemas (siehe Ziffern 104, 106). Charakteristisch ist auch die Umwandlung der „triumphalen“, „jugendlichen“ Themen Dodons in Themen freudloser und trauriger Natur und ihre Unterordnung unter die Gattung des Trauermarsches. Aus all dem wird deutlich, dass die für Rimski-Korsakows Märchenopern (z. B. „Sadko“) so typischen Prinzipien der Reprise in „Der goldene Hahn“ mit der Dramatisierung der musikalischen Handlung verbunden werden.

**Zweiter Akt. Die Orchestereinleitung und die erste Szene sind „Dodon und sein Heer auf dem Totenfeld“.** Das musikalische Material der Orchestereinleitung dient auch als Grundlage für die erste Szene. „Das Programm der Orchestereinleitung ist in der Bemerkung zu Beginn des Aktes angegeben: „Dunkle Nacht. Der schwache Mond scheint mit seinem blutigen Licht auf die enge Schlucht... Zwischen den Büschen und auf den kahlen Hügeln liegen die Leichen der erschlagenen Krieger. Adler und andere Raubvögel sitzen in Schwärmen auf den Kadavern... Alles ist still, schweigend, unheilvoll.“ Die kalte, unbewegliche Farbe der Musik in der Einleitung entsteht durch die tonale Basis des Chors, dessen implizite Tonika ein vergrößerter Dreiklang in As<sup>1</sup> ist.

<sup>1</sup> Die Verwendung der skalierten Harmonie als Tonika - ein weiteres Beispiel für Rimski-Korsakows Innovation - geht auf Glinkas Leitmotiv des Tschernomor zurück.

Tonal unbestimmte Bassphrasen werden durch zwei Tritonus-Bewegungen umrissen, die in den Bereich der As-E-Quinte „eingeschrieben“ sind. Eine akzentuierte und sich sofort verfestigende Konsonanz von zwei großen Sekunden bildet ein harmonisches Pedal. Vor diesem Hintergrund erscheinen kurze Blechbläsermotive, die das Krächzen von Raubvögeln imitieren. Die absteigenden Sextolen der Streicher stellen Windböen dar.

97 [Allegro moderato]

Die Einleitung geht über in eine „Prozession“ von Dodons furchtsamer Armee, die man als „Feiglingsmarsch“ bezeichnen könnte. Die großen Sekunden in den melodischen Stimmen, die an klägliches Stöhnen erinnern, geben der Musik einen schaurigen Anstrich. Die gesungenen Phrasen des Refrains „Flüsternde Ängste, die Nacht ist still“ sind düster. Die Klagen des Königs und der Armee über die Leichen der Kinder des Königs sind grotesk gefärbt. Doch allmählich lichtet sich der Nachtnebel. Die Farben des Orchesters hellen sich auf. Motivische Sequenzen - „Ornamente“, die an die Musik von Dodons „Träumen“ erinnern - gleiten vom mittleren zum oberen Register. Sie kündigen das Erscheinen eines neuen Charakters an - einer orientalischen Schönheit.

**Die Arie der Königin von Schemacha** ist die erste voll ausgearbeitete Charakterisierung der Heldin (lyrischer Koloratursopran), die sich in Korsakows Galerie der halb realen und halb fiktiven Figuren einreihet. Anders als Snegurotschka, die Wolchowa und die Schwanenprinzessin verbindet die Charakterisierung der Königin von Schemacha jedoch ihre Magie (sie ist eine Tochter der Lüfte) mit Zügen eines orientalischen Mädchenbildes. Vor allem aber ist die Königin von Schemacha mit skurrilen Stimmungsschwankungen ausgestattet, ein stacheliger und herrischer Charakter. Sie hat etwas Geheimnisvolles an sich, romantische Anspielungen.

98

[Allegro moderato]

*dolce*  
От - веть мне,

*Andantino*  
зор - ко - е све - ти - ло, с вос - то - ка

к нам при - хо - дишь ты

99  
*(a piacere)*  
И би - рю - зо - вы - е стре -  
*(a piacere)*  
- ко - зы люб -

In der Arie des zweiten Aktes tritt die Königin von Schemacha als reale Figur auf. Die Musik der Arie ist gesättigt mit orientalischen folkloristischen Elementen, die für den „russischen Orient“ von Glinka, Balakirew, Borodin und Rimski-Korsakow selbst traditionell sind und in klangvolle instrumental-improvisatorische Begriffe gefasst werden. Die diatonische Grundmelodie der Arie („antworte mir, leuchtender Stern“) ist eindeutig liedhaft, während die Motiv- „Verzierungen“ - in der Einleitung, in „Dodons Träume“ (sie erscheinen im eröffnenden Klarinettensolo und bei den Worten „Dort leuchten noch Rosen“) und auch Fioritura-Kadenzen - Fragmente von „ungarischen“ oder „Zigeuner“-Akkorden mit zwei großen Sekunden - instrumentalen Ursprungs sind.

In der strophischen Variation der Arie bleibt die Gesangsstimme im Wesentlichen unverändert („Glinka“-Variationen), nur in den letzten Fioritura-Kadenzen (die als eine Art „Refrain“ im Ariengesang betrachtet werden können) erreicht die Melodie das höchste Register der dritten Oktave, was dem Klang eine vollständig instrumentale Färbung und dann eine gewisse klangliche Verfeinerung verleiht. Die transparente Struktur der Orchesterbegleitung (akkordisches Pizzicato der Streicher) wird durch die raffinierten Unterstimmen der solistisch auftretenden Bratsche, des Englischhorns und der Oboe belebt - letztere scheint in den Kadenzen mit der Stimme zu konkurrieren („Und ein bescheidenes Fest“).

Das Arioso „**In meinem Wunsche bin ich eine Jungfrau**“ (eine Art Selbstcharakteristik) ist ebenfalls Teil der Darstellung des Heldenbildes. Die orientalische Melodie - träge, voluminöse, glissandierende Phrasen - erhält hier eine besondere Raffinesse und zeichnet ein lächerliches und zerbrechliches Mädchenbild, aber die plötzlichen Sprünge zur Septime, die durch die impulsive Rhythmik betont werden, bringen etwas Raubtierhaftes und Aggressives in das Porträt der Königin.

100 Adagio

В сво ей во ле я де ви ца,  
ше ма хан ская ца ри ца; про би ра юсь же, как тать

Allmählich entsteht ein Chamäleonbild: rätselhaft und eindringlich in der Einleitung und in „Dodons Träume“, lyrisch feminin in der Arie, verführerisch begehrllich im Arioso.

**Die Szene mit der Königin von Schemacha und Dodon** bildet den Hauptteil des zweiten Aktes. Die Hauptrolle spielt hier die Königin, so dass der gesamte Akt als „Schemacha“ bezeichnet werden kann, im Gegensatz zu „Dodon“ im ersten Akt. Das Drehbuch für den zweiten Akt wurde von den Autoren der Oper unabhängig geschrieben, da Puschkin den Aufenthalt Dodons bei der Königin von Schemacha nur kurz erwähnt: „Und eine Woche später war er bezaubert, entzückt und zechte mit ihr.“ Das Handlungsmotiv der Unterwerfung des Königs durch die Schöne wurde von Rimski-Korsakow und Belski scharf satirisch interpretiert, um die unbedeutende, sklavische kleine Seele Dodons bloßzustellen. Sie neckt und verspottet ihn, dann zwingt sie ihn, ein Liebeslied zu singen und mit dem ganzen Volk zu tanzen, das ein Kopftuch trägt. Kurzum, die Königin von Schemacha beschämt auf Geheiß des

Komponisten den König Dodon auf grausame Weise. Einer der satirischen Höhepunkte ist Dodons Liebeslied „Ich werde dich immer lieben, ich werde versuchen, dich nicht zu vergessen“ auf dem Motiv des „Finks“. Die primitive Melodie wird paradoxerweise mit einer stark dissonanten Harmonie und dem grotesken Klang des Kontrafagotts kombiniert, einem Instrument, das in einem Liebesgeständnis überhaupt nicht angebracht ist <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Viele andere Episoden in Dodons Charakterisierung sind ebenfalls komisch. Zum Beispiel der feierliche „Heiratsantrag“ des Königs - „Ich ehre dein Reich“: das Leitmotiv des Liedes erscheint in einem unkonventionellen „kirchlichen“ Akkord, der auf die „Offizialität“ der Heiratszeremonie anspielt.

101 [Moderato] *Речислимо più mosso*

Музыкальный фрагмент, включающий вокальную партию и фортепиано-сопровождение. Вокальная партия (басовый регистр) имеет ключевую сигнатуру с одним диэзисом (F#) и метр 4/4. Текст песни: «Бу - ду век те - бя лю - бить». Музыкальное сопровождение состоит из двух стaves: правой руки (альтовая октава) и левой руки (басовая октава). Темп обозначен как «Moderato» и «Речислимо più mosso». Динамика в начале вокальной партии и фортепиано-сопровождении обозначена как «ff» (fortissimo), а в фортепиано-сопровождении в середине фрагмента — «sf» (sforzando).

Die Königin von Schemacha ist voll von zahlreichen Gesangs-, Tanz- und Arioso-Episoden - wahre Juwelen der orientalischen Lyrik Korsakows, die mit den Musikkulturen des arabischen Ostens und des Kaukasus verbunden sind, kurz gesagt, mit den Quellen, denen sich russische Komponisten seit Aljabjew und Glinka zugewandt haben. Das Lied „Ach, meine Jugend wird bald vergehen“, die Tanzmelodie „Dunkel, eng mein gemustertes Zelt“ und das Arioso „Ich werde die ärmlichen Tücher abwerfen“ sind nur einige Beispiele. Bemerkenswert sind auch die langsamen und bewegten Tänze der Königin (Ziffern 193, 196) - der zweite von ihnen wird durch plumpe „Dodons“ Doppelschläge „aus dem Takt“ gebracht (diesen Effekt wiederholte Strawinsky später in „Der Walzer“ der Ballerina und Arap aus dem Ballett „Petruschka“). In der Rolle der Königin von Schemacha ist die Arioso-Wiedergabe ihrer Heimat „Zwischen Meer und Himmel hängt eine Insel“ ein Beispiel für feinste impressionistische Klanglandschaft, koloristisches Spiel von Tönen, Registern und Klangfarben (Solovioline und Cello, Flöte und Klarinette). In der zweiten Hälfte des Ariosos werden die Leit motive der Königin in einem stark expressiven Aspekt entwickelt, der die Sehnsucht und den Schmerz der Schönheit vermittelt, die unter ihrem Kontakt mit der Welt des Bösen und der Seelenlosigkeit leidet.

**Das Finale des zweiten Aktes** ist ein feierlicher Aufbruch in die Hauptstadt von Dodons Reich. Es handelt sich um eine Art gemächliche Prozession mit einer sanften diatonischen Chormelodie, die von einer leitmotivischen Fioritura überlagert wird. Die jubelnden Trompetenfanfaren (das Leitmotiv des Hahns) und die Rufe „Hurra! Hurra!“ markieren Dodons „Sieg“ über die orientalische Schönheit. Dem widerspricht jedoch

die ganze possenhafte „Lobpreisung“ Dodons durch das Gefolge der Königin - die „Lobpreisung“ des Scheusal-Königs, des Sklavenkönigs, und keineswegs des Herrn seiner Braut: „Schwestern, wer hinkt neben der strahlenden Schönheit? Er ist ein König an Würde und Gewand, aber ein Sklave an Leib und Seele.“

Der zweite Akt ist kompositorisch schlank und in Bezug auf die Opernformen eher traditionell. Er enthält eine große Arie (die einzige in der Oper!), zwei große Ariososos und mehrere Lied-Episoden. Der tonale „Bogen“ in diesem Akt wird durch zweimal verwendetes A-Dur gebildet - in der Arie der Königin von Schemacha und im Chorjubiläum.

**Der dritte Akt** führt die satirischen und magischen Aspekte der Handlung fort und steuert auf die dramatische, blutige Auflösung zu - den Tod König Dodons.

**Die erste Szene** - die Vorfriede des Volkes auf den König - ist von einem vagen Unbehagen durchdrungen, die Atmosphäre ist anders als im ersten Akt: „Der Tag ist heiß und noch sonnig, aber eine dunkle bleierne Wolke schleicht von Osten heran, und in der Luft liegt die Vorahnung eines schrecklichen Gewitters.“ Dieses Bild wird durch den düsteren, sogar bedrohlichen Klang der sich langsam bewegenden Akkorde der Fagotte (und dann der Posaunen) vermittelt. Das tiefe Register und die enge Anordnung der Stimmen verleihen der Musik ein unheilvolles Kolorit. Wie besessen erheben sich Chor und Orchester die ganze Zeit über aus den ängstlichen Intonationen von „Hüte dich, sei auf der Hut“, - die ersten Worte des Volkes dienen als eine Art semantischer Schlüssel zur Szene.

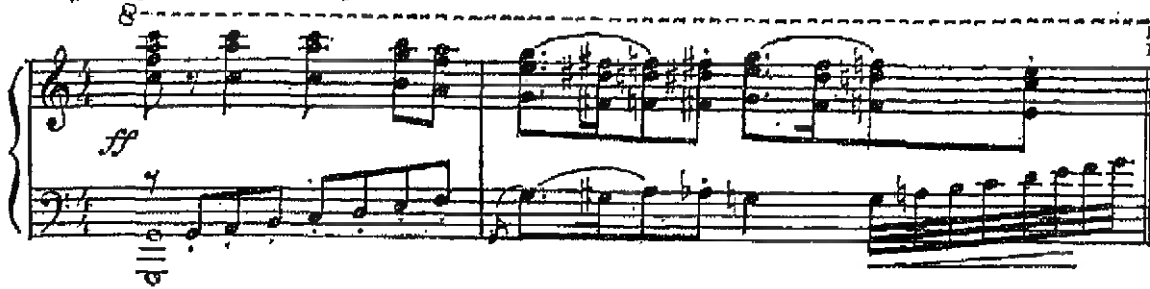
Einen schillernden Kontrast bietet der **„Hochzeitszug“**, der triumphale Einzug von Dodon und der Königin. Dies ist das symphonische Zentrum der Oper, eines der brilliantesten Beispiele von Rimski-Korsakows Programmsymphonik. Die musikalische Szene entspricht dem Verlauf der Bühnenhandlung: „Erst kommen und gehen die Krieger des Königs mit wichtigen, schmollenden Gesichtern, dann das Gefolge der Königin von Schemacha, bunt und phantasievoll, wie Märchen aus dem Orient. Hier gibt es Riesen, Tauben, Männer mit einem Auge auf der Stirn, gehörnte Männer, Männer mit Hundeköpfen, Gaukler und Mohrenknaben, Sklavinnen, die mit einem Schleier bedeckt sind, mit Truhen und kostbarem Tafelgeschirr... Ein goldener Wagen, in dem der König und die Königin fahren.“ Der Komponist hat hier über zehn Leitmotive verwendet. Diatonische, russisch gefärbte Themen aus dem Reich Dodons werden mit phantastischen orientalischen, intonatorisch und harmonisch komplexen Leitmotiven aus der „Schemacha“-Welt verwoben, so dass insgesamt ein „russisch-orientalischer“ Marsch entsteht.

Während des größten Teils des Stücks wird ein Motiv-Doppelschlag gespielt, das den Hintergrund für die Fanfare des sich nähernden Hochzeitszuges bildet (ein abgewandeltes Hahn-Motiv). Sie werden durch das Dodon-Motiv (Ziffer 227) fortgesetzt. Zu den Hauptthemen der Prozession gehört das Thema von Dodons Schlacht. Es basiert auf dem volkstümlichen Refrain „Der leuchtende Mond“, der einen humorvollen und „schneidigen“ Charakter erhält ( Ziffer 229). Der zentrale Teil der Prozession entfaltet eine Kette von „Schemacha“-Themen. Die Leitmotiv-Fioritur fließt in das „plumpe“ Trio der Streicherbässe und Posaunen und in die ungestümen melodischen Figuren der Holzbläser. Darauf folgt ein anmutiger Tanzrausch - das Thema des Mohrenknaben-Tanzes aus dem zweiten Akt. Darauf folgt eine weitere farbenfrohe Episode - die Posaunen „marschieren“ langsam und bedeutungsvoll die Septime auf und ab, wobei sie die Schritte der monströsen Riesen darstellen ( Ziffer 232). In der Reprise werden die Hauptthemen „Dodons“ und „Schemacha“ abgekürzt. Im ohrenbetäubenden Klang der Trompeten, zum Dröhnen der Trommeln, erscheint das marschierende Leitmotiv Dodons, umrahmt vom Thema des Heeres Dodons und

Variationen des Leitmotiv-Fioriturs der Königin, in einen Tanz verwandelt. Am Ende der Prozession schließt sich der Chor dem Orchester an. Das Volk, das sich von seinem Erstaunen erholt hat, „steht auf, springt auf und ab und jubelt“: „Lang lebst du! Hurra! Möge dir alles Gute zuteil werden! Hurra! Hurra!“. Hier ist das Thema von Dodons Heereszug, eine Abwandlung der Leitmotive von Dodon und der Königin <sup>1</sup> (Ziffer 102 a, b, c).

<sup>1</sup> Der Begrüßungschor (das Volkslied „Rund um den Busch“) betritt die Szene der Begegnung - eine „Erklärung“ der vollendeten Knechtschaft: „Ohne dich wüssten wir nicht, wozu wir existieren, für dich sind wir geboren und haben eine Familie.“

102 a) [Allegro alla marcia]



b) [Allegro alla marcia]



**Die Szene mit Dodon, dem Astrologen und der Königin von Schemacha**, die auf die „Prozession“ folgt, bildet einen dramatischen Höhepunkt und eine Denouement-Zone. Sie baut auf der dramatischen Entwicklung der dramatisch zugespitzten Leitmotive des Königs und der Königin, des Hahns und der Gewitterwolke auf (die Thematik des Astrologen ist hier fast unverändert). Ihre leichte Dynamisierung erfolgt im Moment des Todes von Dodon. Das ängstliche Leitmotiv des Hahns mit den Worten „Ki-ri-ki ku-ku!“ erklingt zusammen mit den ostro-dissonierenden Harmonien der Septakkordstruktur. Das Hackmotiv kombiniert zwei vergrößerte Triolen (Ziffer 260). Die dynamische Leitung des Gewitterthemas und des Hauptmotivs der Königin

sorgt für einen dramatischen Endspurt. Unmittelbar danach kommt es zu einem starken Spannungsabfall. Als ob sie sich im Raum auflösen würde, erklingt die Klarinette, dann die Sopran-Leitmotiv-Fioritura. „Für einen Moment herrscht totale Dunkelheit, in der das Lachen der Königin zu hören ist.... Wenn es wieder hell wird, gibt es keine Königin und keinen Hahn“, - heißt es im Kommentar.

Das chorische „Epitaph“ dient als Koda des gesamten Aktes: „Der König ist tot, der Herzensmensch ist ermordet“. Der „einfältige“ Klang der Dodons-Themen verbindet sich paradoxerweise mit der unverhohlenen Ironie des Textes: „Er war weise, mit gefalteten Händen regierte er das Volk im Liegen. Wahrhaftig, wie der König in seinen Herzen war, wie der Donner am Himmel, schlug er zu, wen er schlug, alle wurden in Ungnade verkündet.“ Es gibt Anklänge an Dodons Weinen auf dem Totenfeld, ironische Bemerkungen über „Verzweiflung“, über das „untröstliche Wehklagen“ des Volkes.

In der Schlussfolgerung gibt es eine Diskrepanz zwischen den Worten und der Musik. Der Astrologe „absichtlich für die Zensur“ (Ausdruck des Komponisten) versichert dem Publikum, dass Dodons Reich nur ein Spiel der Phantasie ist, nur „eine Täuschung, ein Traum, ein blasses Gespenst, eine Leere“ - das Stück ist also ohne jede ernsthafte Bedeutung. Doch die Musik unterstreicht den sozialsatirischen Charakter des Werks und offenbart den wahren Sinn der Oper. Im spannungsgeladenen Klang der beiden gedämpften Trompeten, Oboen und Klarinetten setzt sich der verstörende „Schrei“ des Hahns - das Bild der Vergeltung, des unausweichlichen Zusammenbruchs der „Dodonschschina“ - kraftvoll durch.

103 [Moderato assai]

Der musikalische und dramaturgische Zusammenhalt des dritten Aktes wird durch die symmetrische Auswahl von zwei großen und vollständigen Nummern - der Hochzeitsprozession und dem Schlusschor - und durch die aktive musikalische und thematische Entwicklung im zentralen Teil des Aktes unterstützt. Das ununterbrochene Zusammenspiel von Themen, Leitmotiven und charakteristischen Harmonien schafft ein außergewöhnlich reiches und dichtes musikalisches Gewebe. Zusammen mit dem Schluss, in dem die Thematik des Astrologen aus der Einleitung

vor den Vorhang zurückkehrt, erhält der dritte Akt die Bedeutung einer synthetischen Reprise in der Größenordnung einer ganzen Oper.

Die Einzigartigkeit der Idee für dieses einzigartige Werk und die Sensibilität des Komponisten für die ästhetischen Tendenzen der Zeit führten dazu, dass „Der goldene Hahn“ eine innovative Interpretation des für Rimski-Korsakow so typischen Genres der Fantasieoper darstellt. Hier wird die Gegenüberstellung der realen und der phantastischen Welt als ihr antagonistischer Gegensatz, als Konflikt und nicht nur als Kontrast von Bildern dargestellt. Die semantische Bedeutung dieser beiden imagistischen Sphären ändert sich radikal: die Bildsprache der Dodonschtschina ist negativ, während die magischen Bilder indirekt mit dem humanistischen Konzept verbunden sind, das die Weltanschauung des Autors zum Ausdruck bringt<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Die Bilder des Dodon-Reiches sind ein Panoptikum von Scheusalen in billiger Volkskleidung und „Bänkelsänger“-Masken. Diese phantastischen Bilder sind Träger einer lebendigen und farbenfrohen Schönheit, und aus ihnen spricht die künstlerische Kraft ihrer volkstümlichen Herkunft. Die Figuren aus der Zeit vor der Dodonschtschina tragen Volkslied-Elemente in einer eigentümlichen Verzerrung, die durch den satirischen Zweck des Werks erforderlich wurde.

Der Kontrast zwischen den beiden Welten führt konflikthafte und dramatische Elemente in die Märchenoper ein, die dem Wesen des Genres scheinbar fremd sind. „Der goldene Hahn“ ist durch seine „Dualität“ als russisch-orientalische Oper bemerkenswert. Russische und orientalische Bildsprache, russische und orientalische Stilistik stehen hier fast gleichberechtigt nebeneinander, was den „Goldenen Hahn“ von anderen Fantasieoperen Rimski-Korsakows unterscheidet (obwohl er der musikalischen Dramaturgie und Stilistik von „Ruslan und Ljudmila“ ähnlich ist).

Die Partitur des „Hahns“ ist ein anschauliches Beispiel für die innovativen Tendenzen im Stil des späten Rimski-Korsakow. Der Komponist entwickelt die volkstümliche Grundlage sowohl in der Breite als auch in der Tiefe weiter, setzt noch kühner als zuvor komplexe Harmonien ein und bereichert seine Orchestersprache, wobei er ein ideales Gleichgewicht zwischen den vokalen und instrumentalen Teilen der Partitur aufrechterhält.

„Der goldene Hahn“ hatte eine tiefgreifende Wirkung auf die Kunst des 20. Jahrhunderts, auf das sowjetische Musiktheater, insbesondere auf seinen komischen, satirischen Zweig, der durch die Opern von Prokofjew, Schostakowitsch, Schtschedrin und einigen anderen sowjetischen Komponisten vertreten wurde.

## AUSZÜGE AUS VERSCHIEDENEN OPERN

### **Symphonisches Bild „Drei Wunder“ aus der Oper „Das Märchen vom Zaren Saltan“.**

„Das Märchen vom Zaren Saltan“ war Rimski-Korsakows letzte Märchenoper, die im 19. Jahrhundert entstand. Nach dem Epos „Sadko“ kehrte der Komponist zur eigentlichen Märchenhandlung zurück, wich aber diesmal von der Darstellung alter Volksrituale ab, die in allen Märchenoperen vor „Sadko“ zu finden waren. Rimski-Korsakow interpretierte Puschkins Erzählung im Sinne der literarischen Vorlage (der Librettist Belski hatte Puschkins Erzählung auf brillante Weise in ein Opernlibretto



verwandelt). Die Oper hat von Anfang bis Ende eine leichte Stimmung, den Ton einer heiteren und entspannten Märchenerzählung.

Nur das Bild der Militrisa zeichnet sich durch seine ernste und tiefgründige Lyrik aus. Die Intrigen von Babaricha und den bösen Schwestern scheinen im Großen und Ganzen nicht bedrohlich zu sein, obwohl sie Militrisa und Gwidon durch viele Prüfungen zwingen. Das Eingreifen der schönen und gütigen Zauberin Schwanenprinzessin bringt die Handlung zu einem glücklichen Ende: die positiven Helden triumphieren über Neid und Gerissenheit. Gleichzeitig wird in der Oper dem komischen Bild von Zar Saltan - dem beschränkten, einfältigen Herrscher von Tmutarakan- viel Platz eingeräumt. Obwohl Saltan humorlos und ohne Boshaftigkeit dargestellt wird, erhalten der Zar und sein Reich zuweilen satirische Untertöne, die die grotesken und satirischen Bilder in Rimski-Korsakows späteren Märchenoperen ankündigen. Dies ist insbesondere die allegorische Bedeutung der spielerischen Szenen des alten Großvaters und des Skomoroch, aus denen der aufmerksame Zuhörer den widerspenstigen Charakter Saltans kennenlernt, der aus völlig unbedeutenden Gründen zu militärischen Aktionen greift, und eine Vorstellung von der Notlage der „schwarzen“ Menschen in diesem scheinbar idyllischen Königreich des „glorreichen Königs Saltan“ erhält.

„Saltan“ ist eine der symphonischsten Opern von Rimski-Korsakow, die zahlreiche Leitmotive enthält, deren Entwicklung das virtuose thematische und klangliche Gefüge des Werks bildet. Symphonische Fragmente nehmen einen wichtigen Platz in der Komposition der Oper ein: kleine Episoden, die in die Bühnenhandlung eingebettet sind (das Erscheinen der Märchenstadt Ledenez im zweiten Akt, „Der Hummelflug“ im Finale des dritten Aktes), kurze Einleitungen oder ganze symphonische Zwischenspiele, die einem Akt oder einer Szene vorausgehen. Diese beschreiben in der Regel bestimmte Momente der Handlung, die auf der Bühne nicht gezeigt werden. Dies sind zum Beispiel die Einleitungen vor dem ersten und zweiten Akt. Um den Programmcharakter dieser Zwischenspiele zu unterstreichen, hat der Komponist in der Partitur Passagen aus Puschkins Märchen vorangestellt, die den programmatischen Inhalt dieser symphonischen Szenen verraten: Saltans Marsch im Zwischenspiel des ersten Aktes, die Reise von Militris und dem Zarewitsch in einem Fass über das Blaue Meer im Zwischenspiel des zweiten Aktes.

Von etwas anderer dramaturgischer Bedeutung ist das symphonische Stück „Die drei Wunder“, das die Schlusszene der Oper einleitet. Dieses Zwischenspiel, eine brillante musikalische Illustration der wundersamen Stadt Ledenez, erzählt dem Publikum nichts Neues, da die Wunder von Gwidons Reich bereits im vorangegangenen Akt von den Schiffen erzählt worden waren (die Festszene bei Zar Saltan in der zweiten Szene des dritten Aktes). Auch die Hauptthemen, die die Figuren in Gwidons Hauptstadt charakterisieren, wurden dort aufgeführt. Der Zweck dieses symphonischen Stücks ist ein anderer: es soll den Triumph des Guten unterstreichen und den fröhlichen und heiteren Eindruck der Oper verstärken.

Die Struktur des symphonischen Bildes ist mit dem Inhalt des poetischen Programms verbunden, das der Librettist Belski auf der Grundlage von Puschkins Text verfasst hat. In der musikalischen Form lassen sich Merkmale einer einsätzigen Suite (die Schilderung der einzelnen Wunder bildet separate Abschnitte) und einer rondoartigen Komposition erkennen. Der Refrain ist ein Trompetensignal, das mehrfach zwischen und sogar innerhalb der Abschnitte der Suite erscheint. Er dient

als eine Art „Aufforderung“, das nächste Wunder zu bestaunen - ein Mittel, das Rimski-Korsakow aus dem Volkstheater entlehnt hat.

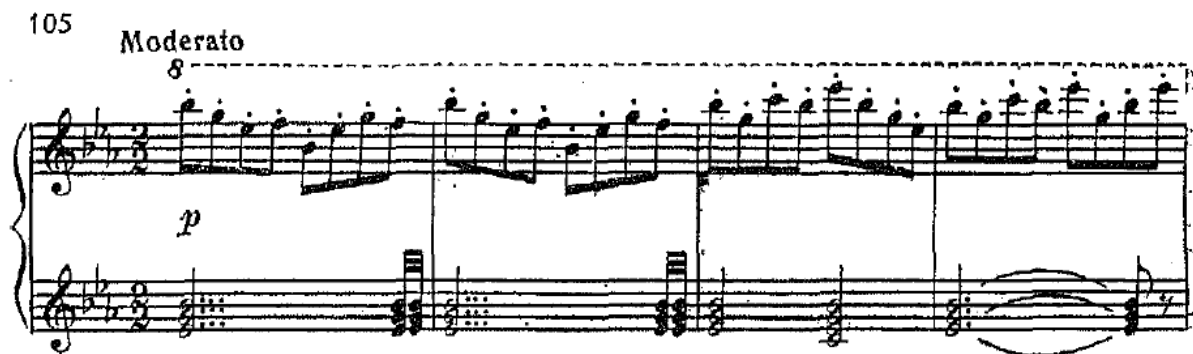
104 Allegro



*f* *fp.* *ritard. poco a poco* *dim.*

Auf das Trompetensignal folgt die Eröffnungsformation - ein Bild der Stadt Ledenez. Das Orchester imitiert das festliche Glockengeläut und die Fanfare der Stadtherolde. Das hohe Register, das wechselnde Tempo, der strahlende Klang der Trompeten, das hölzerne Staccato, die Pizzicato-Streicherfiguren und die Harfe und die Glocken schaffen ein traumhaftes, luftiges und farbenreiches musikalisches Bild der magischen Stadt.

105 Moderato



*p*

Der erste Hauptteil des Bildes stellt ein wundersames Eichhörnchen dar. In Anlehnung an Puschkins Gedichte verwendet der Komponist hier das Volkslied „Ob im Garten, im Gemüsegarten“, das er in Form von Variationen entwickelt (zwischen den Variationen 1 und 2 ertönt ein Trompetensignal). Der vielleicht eigenartigste Aspekt der Musik in diesem Abschnitt ist die Orchestrierung, die zauberhaft pittoresk und sehr volkstümlich in ihrer Farbe ist. Die Exposition des Themas wird der Piccoloflöte anvertraut („Und die Pfeife singt“), die von anderen Holzbläsern mit Pizzicato-Streichern begleitet wird (Imitation der Domras, Balalaikas). Die abwechselnde Hinzufügung von Xylophon und Celesta zur Flöte verleiht der Melodie eine märchenhafte Note.

106 Andantino

Der nächste Abschnitt zeigt dreiunddreißig Ritter, die aus den Wellen des Meeres auftauchen. Das akkordische Marschthema der Blechbläser wird von kurzen absteigenden Streicherfiguren und pfeifenden chromatischen Passagen der Holzbläser untermalt.

107 [Allegro animato assai]

Die Musik der Recken wird durch die Charakterisierung des Schwans und das Bild ihrer wundersamen Verwandlung in die schöne Prinzessin ersetzt. Zunächst gibt es nur Themen des Schwanenvogels, und dann, in einer Reihe von Variationen, taucht eine neue Liedmelodie auf, die das Bild einer echten Jungfrau zeichnet. Diese Episode ist der analogen Szene von Schwan und Gwidon in der ersten Szene (vor der Pause) des vierten Aktes entlehnt. Mit dem Bild der guten Schwanenprinzessin ist die zentrale Idee der Oper verbunden - der Triumph des Lichts über die dunklen Mächte und, typisch für Rimski-Korsakow, das Thema der Menschwerdung eines fantastischen Wesens. Der Abschnitt, der dem Schwan gewidmet ist, beginnt mit exquisiter magischer Musik: nach einer sanft absteigenden Akkordfolge von Flöten und Klarinetten, die von der luftigen Figur der Harfe und dem Pizzicato der Bratsche beschattet wird (siehe Beispiel 108a). Die Melodie der Oboe ist wohlklingend (Beispiel 108b), dazu gesellt sich die filigrane Stimme der Solovioline (Beispiel 108c); sie entwickelt dann in anmutiger imitatorischer Verflechtung ein weiteres - virtuosos und in seiner Anlage komplexes - Motiv des Schwanenvogels (Beispiel 108d).

108 a)

Andante

Musical score for piano, measures 1-4, marked "Andante" and "pp". The score shows a descending chord sequence in the right hand and a melodic line in the left hand with triplets.

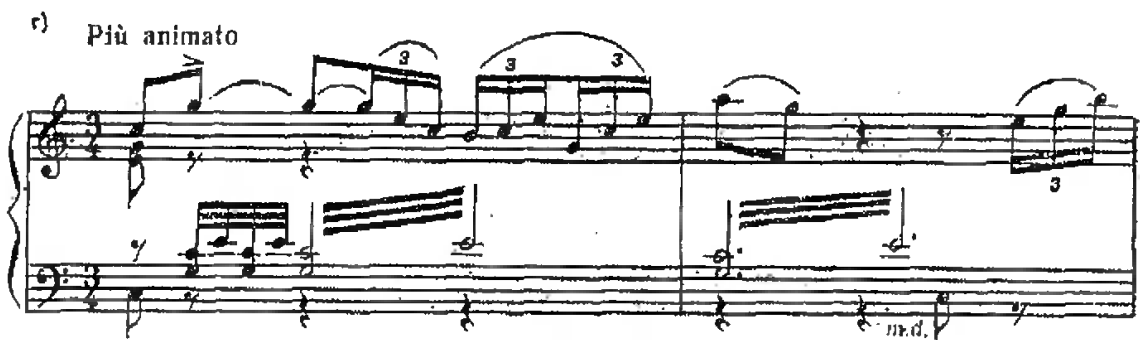
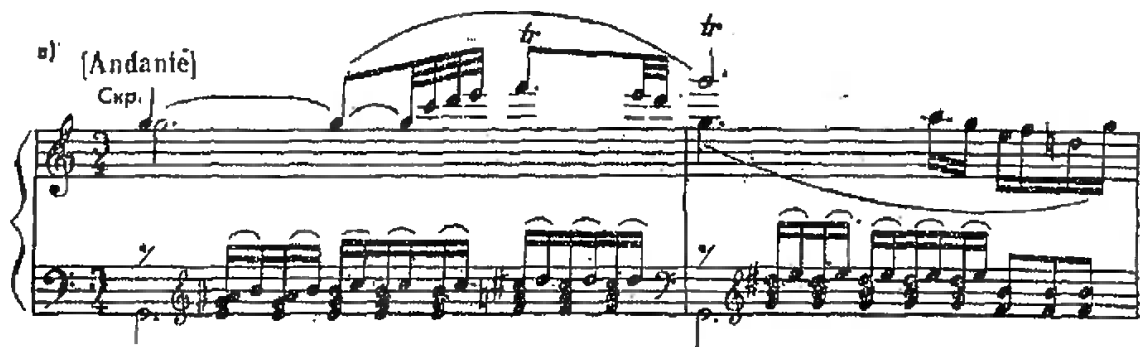
Musical score for piano, measures 5-8, continuing the descending chord sequence and melodic line with triplets.

5) [Andante]

Гол. №6.

Musical score for violin, measures 1-4, marked "[Andante]" and "Гол. №6.". The score shows a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

Musical score for violin, measures 5-8, continuing the melodic line and rhythmic accompaniment.



Danach geht das Soloviolinmotiv allmählich in die breite, liedhafte Melodie der Prinzessin über (siehe Klavierauszug, Ziffer 227). Im ungestümen und festlichen Schluss des Stücks wird das Trompetenthema mit dem fröhlichen Gesang des alten Großvaters kombiniert, der dem Finale der Oper entlehnt ist. Es handelt sich um eine Art „lustige Sentenz“ des gesamten märchenhaften symphonischen Werks.

„Die drei Wunder“ bringt den leuchtenden Charakter der gesamten Oper anschaulich zum Ausdruck und vermittelt die für ein Märchen typische Mischung aus realistischen, alltäglichen Bildern und Magie, Lyrik und Landschaft, subtilem Humor und naiver Einfachheit. Dieses Bild zeugt auch von der führenden Rolle der Leitmotive, der virtuoson Beherrschung der symphonischen Entwicklung und der Entwicklung der Themen durch den Komponisten, dem magischen Spiel der raffinierten harmonischen und klanglichen Farben, der Ordnung und kristallinen Klarheit der musikalischen Formen - alles Merkmale eines für die Partitur der gesamten Oper typischen Stils.

### **Symphonisches Bild „Die Schlacht bei Kerschenez“ aus der Oper „Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch und von der Jungfrau Fewronija“.**

Die Handlung der Oper bezieht sich auf die Zeit des tatarisch-mongolischen Jochs, das seit dem Fall des Kiewer Staates und der Eroberung mehrerer russischer Gebiete durch die Horden von Batu Khan in den dreißiger Jahren des 13. Jahrhunderts in der Rus herrscht. Das Libretto (geschrieben von Belski) stützt sich auf zahlreiche historische Quellen, Erzählungen und Lieder und schließlich auf Legenden, die die Ereignisse jener Zeit widerspiegeln. Zu letzteren gehört die Legende von der Muromer Stadt Kitesch, die für Feinde unsichtbar wurde und so der Niederlage und Zerstörung entging.

In der Oper stehen sich zwei Welten gegenüber: die Kitescher und die nomadischen Eroberer, die sie ins Unglück stürzen.

**Kurze Inhaltsangabe.** Die Handlung spielt in der Transwolga-Region, in der Nähe der legendären Großen Stadt Kitesch und ihres abgelegenen Vororts Klein Kitesch. Zu den Bewohnern von Kitesch gehören das Bauernmädchen Fewronija, der Kitesch-Fürst Juri und sein Sohn Wsewolod, der Jäger Fjodor Pojarok und der arme Mann und bittere Trunkenbold Grischka Kuterma. Der erste Akt (der Wald in der Nähe der Hütte, in der Fewronija lebt) ist der Charakterisierung von Fewronija und der beginnenden Liebe zwischen Fewronija und Wsewolod gewidmet. Im zweiten Akt wird das Leben in einer alten russischen Stadt (Klein Kitesch) nachgestellt. Fewronija wird die Braut des Fürsten. Die Hochzeitszeremonie wird durch eine Tatareninvasion unterbrochen. Die Stadtbewohner werden fast alle getötet. Fewronija wird gefangen genommen, Kuterma wird zum Verräter und erklärt sich bereit, die Tataren über tiefe Waldpfade nach Kitesch zu führen. Die erste Szene des dritten Akts findet in Groß-Kitesch statt. Die Bürger von Kitesch erfahren vom Herannahen der Tataren, die Krieger verlassen die Stadt, um dem Feind entgegenzutreten, und die Stadt und ihre verbliebenen Einwohner werden unsichtbar. Das zweite Bild verlegt die Handlung in ein tatarisches Lager in der Nähe der Mauern von Groß-Kitesch am Ufer des Swetlojar-Sees. Die Tataren teilen ihre Beute auf und schlafen ein. Nur Fewronija und Kuterma, die an einen Baum gebunden sind, sind wach. Wenn die Tataren die Stadt am Morgen nicht entdecken, droht ihr ein grausamer Tod. Die Qualen des schlechten Gewissens treiben Kuterma in den Wahnsinn. Von Fewronija von seinen Fesseln befreit, flieht er in den Wald und schleppt sie mit sich. Von seinen Schreien geweckt, wachen die Tataren auf. Vor ihnen liegt ein leeres Ufer, aber im Licht der Morgendämmerung sehen sie die Stadt, die sich im See spiegelt, und fliehen entsetzt.

Das erste Bild des vierten Akts, das sich in einem dichten Wald abspielt, besteht aus zwei großen Szenen. In der ersten versucht Fewronija vergeblich, den Sünder Kuterma zur Umkehr zu bewegen, aber Kuterma verlässt sie in einem Anfall von Wahnsinn. Danach folgt eine große Szene, in der Fewronija allein im magisch blühenden Wald ist. Fewronija folgt dem Geist des Fürsten (Wsewolod wurde im Kampf gegen die Tataren getötet) in die unsichtbare Stadt Kitesch. Die Oper schließt mit einer Darstellung der unsichtbaren Stadt.

In „Kitesch“, einer Oper des historischen Genres, nehmen Volksszenen einen großen Raum ein. Einige von ihnen (der Beginn des zweiten Aktes) stehen den Volksszenen in früheren Opern von Rimski-Korsakow nahe (z. B. in „Sadko“), andere - die Szene des Tatareneinfalls, die große Volksszene in „Groß-Kitesch“ - erinnern bis zu einem gewissen Grad an die dramatischen Episoden in „Das Mädchen aus Pskow“ und an historische Opern von Borodin und Mussorgski („Chowanschtschina“). Die Besonderheit von „Kitesch“ liegt im phantastischen und legendären Kolorit und in der Originalität des erzählerischen Epos, in dem das ganze Werk geschrieben ist.

„Kitesch“ enthält zwei parallele Themen: das moralische und philosophische, das mit dem Bild von Fewronija und den von ihr gepredigten Grundsätzen der moralischen Reinheit, der grenzenlosen Liebe zum Leben und der Vergebung zusammenhängt, und das historisch-patriotische Thema, das in der Darstellung des entschlossenen Geistes und der militärischen Tapferkeit der Kitescher zum Ausdruck kommt, die die Stadt und ihre Heimat vor den fremden Eindringlingen verteidigten.

„**Die Schlacht von Kerschenez**“, die zwischen zwei Szenen im dritten Akt der Oper aufgeführt wird, stellt den ungleichen Kampf der Kitescher Einheit mit den Horden von Baty dar. Die Struktur des Bildes wird durch seinen Programminhalt bestimmt. Die sich daraus ergebende recht freie musikalische Form hat klare dreiteilige Umrisse: tatarische Themen bilden die Grundlage der äußeren Abschnitte des Bildes, während in der Mitte eine Exposition des russischen Themas und dessen Konflikt mit einem neuen tatarischen Thema steht. Das gesamte musikalische Material der „Schlacht“ ist im zweiten Akt (tatarischer Angriff auf Klein Kitesch) und in der ersten Szene des dritten Aktes (Wsewolods Männer verlassen die Stadt, um dem Feind mit einem Lied zu begegnen.) vorläufig. Bei den beiden tatarischen Themen

handelt es sich zum einen um eine abgewandelte Melodie des russischen Volksliedes „Über die tatarische Gefangenschaft“<sup>1</sup>, zum anderen um ein vom Komponisten selbst komponiertes verallgemeinertes musikalisches Bild eines wilden Feindes.

<sup>1</sup> Nr. 8a aus der Sammlung „100 russische Volkslieder“ von Rimski-Korsakow.

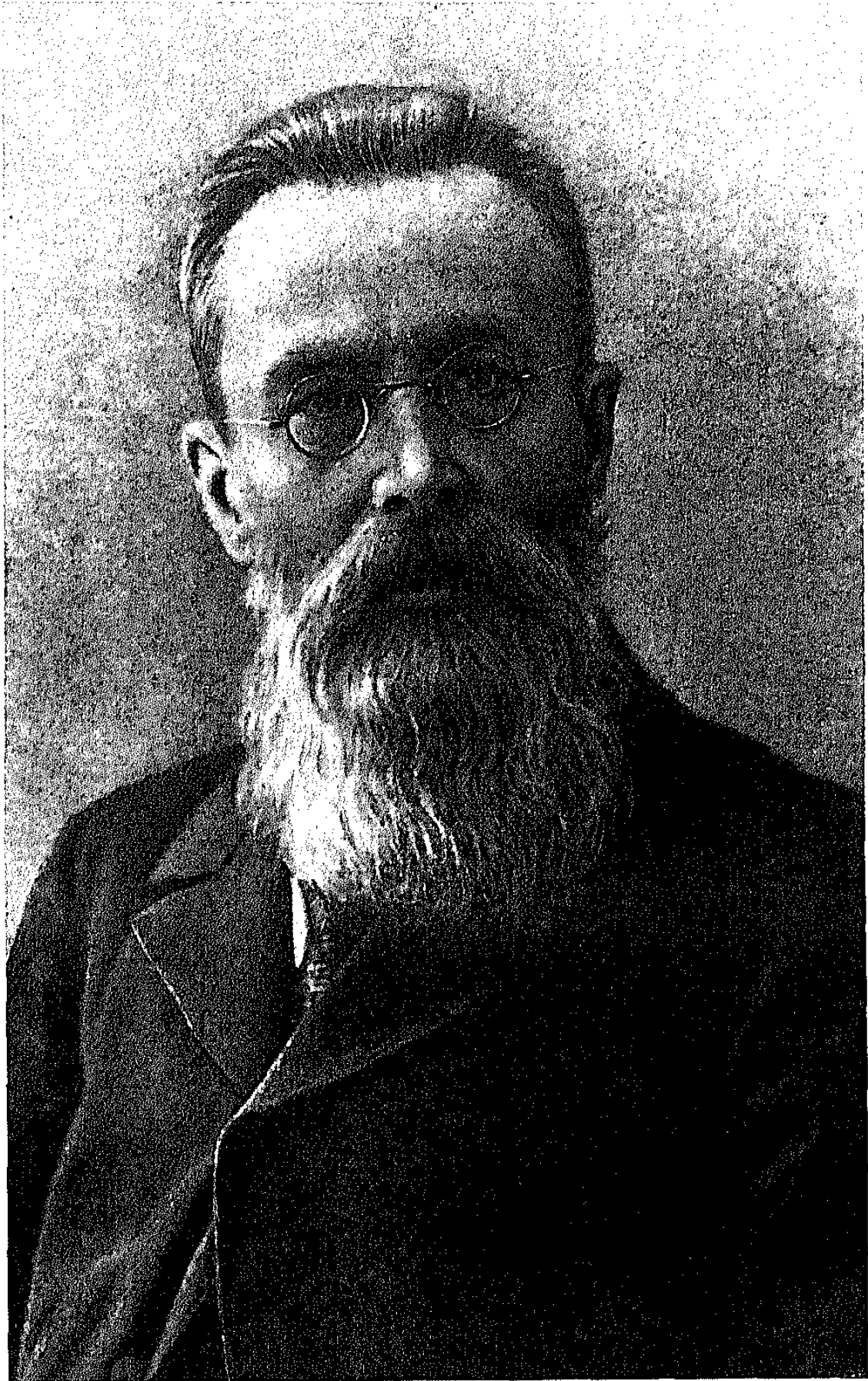
Der einleitende Teil des symphonischen Stücks stellt das allmähliche Herannahen der nomadischen Horden dar. Die beiden Fagotte und die Bassklarinette spielen ein kurzes, auf Tritonus basierendes, mürrisches Tatar-Motiv (siehe Beispiel 109a). Darauf folgt ein federndes und rhythmisch klares „Galopp“-Muster in den Streichern (Beispiel 109b). „Die Reiter der Horde eilen herbei, ihre Horden galoppieren von allen Seiten, ihre Fahnen fliegen, ihre Schwerter glänzen mit Streitkolben“ - so beschreibt der jugendliche Kadett das feindliche Heer.

109a) Allegro molto

Musical score for Example 109a, Allegro molto. The score is written for piano and consists of two systems. The first system begins with a piano (*pp*) dynamic and transitions to piano (*p*). The second system continues the piece with piano (*p*) dynamics. The music features a tritone-based motif in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

6) [Allegro molto]

Musical score for Example 6, [Allegro molto]. The score is written for piano and consists of two systems. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the piece with piano (*p*) dynamics and ends with a pianissimo (*pp*) dynamic. The music features a rhythmic gallop pattern in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.



Н. А. Римский-Корсаков  
N. A. Rimski-Korsakow



Der nächste Abschnitt des symphonischen Werks beginnt mit dem Thema der russischen Einheit, und hier ist die Haupttonart in b-Moll gesetzt. Vor dem Hintergrund des ununterbrochenen pulsierenden Motivs der galoppierenden Flöten und Klarinetten und des Kanons der Violinen (wie von zwei Gesangsgruppen) erklingt ein kühnes und zugleich traurig liedhaftes Thema (siehe Beispiel 110a). Diesem steht die durchsetzungsfähige und strenge Bassmelodie mit ihrer charakteristischen Intonation einer großen Sekunde gegenüber. Es ist auch eines der tatarischen Themen, das Volkslied „Über die tatarische Gefangenschaft“ (siehe Beispiel 110b).

110a)

[Allegro molto]

Musical score for Example 110a, marked [Allegro molto]. The score is written for piano and consists of three systems of music. The first system shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. The second system continues the melodic and rhythmic development. The third system features a large slur over the treble clef part, indicating a sustained or connected melodic phrase. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 2/4.

6)

[Allegro molto]

Musical score for Example 6, marked [Allegro molto]. The score is written for piano and consists of two systems of music. The first system shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. The second system continues the melodic and rhythmic development. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 2/4.

Im Zentrum des Bildes steht die Entwicklung und das Aufeinandertreffen beider musikalischer Bilder. Sie wechseln sich ab oder kommen im Kontrapunkt zusammen. Allmählich verdrängt das tatarische Thema die russische Melodie und erklingt, das ganze Orchester übernehmend, bedrohlich in kanonischen Arrangements (die das kriegerische Timbre der Trompeten hervorheben) - nacheinander in b-Moll, c-Moll und d-Moll - und im Wechsel mit der Galopp-Musik (siehe Klavierauszug, Ziffer 196).

Der allgemeine Höhepunkt des Stücks wird durch eine Episode vorbereitet, die sich durch ihre Dramatik und Lebendigkeit auszeichnet (siehe Klavierauszug, Ziffer 199). Die beiden Trompeten und die Klarinette spielen eine energische absteigende Sequenz (eine Variante des Galoppmotivs) in fortlaufenden Achteln (marcato), die von durchdringenden Akkorden und Beckenschlägen unterstützt wird. Eine besondere Spannung in der Musik entsteht durch die wechselnden Akzente und metrischen Unterbrechungen - die wechselnden Gruppierungen der Motive. Mit bemerkenswertem Geschick vermittelt Rimski-Korsakow die wütende, kochende Hitze der Schlacht, das Klirren der Schwerter, das Klirren der Schilde und die Schreie der Kämpfenden. Ein scharfer Bruch in einem verminderten Septakkord, und die Schlacht ist vorbei...

Die tonale Reprise und die Coda sind zugleich das Bild eines „Totenfeldes“ bei Nacht (siehe Klavierauszug, Ziffer 201). Vor dem Hintergrund des kaum hörbaren Schlagens von Streichern (ein fernes Pferdestampfen) erklingt bedrückend, gebrochen das Thema des Liedes „Über die tatarische Gefangenschaft“, das hier neu interpretiert wird und die tragische Geschichte der Kitescher charakterisiert, die im ungleichen Kampf mit einem schrecklichen Feind fielen.

Am Beispiel der „Schlacht von Kerschenez“ lassen sich einige der stilistischen Besonderheiten dieses Werks von Rimski-Korsakow erkennen. Die unerwartete Verwendung einer russischen Melodie zur Charakterisierung der Tataren zieht die Aufmerksamkeit auf sich. Diese „Inkongruenz“ ist keine zufällige Laune des Komponisten, sondern spiegelt den vorläufigen, legendären Charakter der Oper wider: Rimski-Korsakow wollte in diesem Fall keine ethnografisch genaue Darstellung der Tataren, sondern die Bilder der Invasion so wiedergeben, wie sie in den Monumenten der Volkskunst erscheinen. Aber eines der Merkmale der Tataren (das erste Thema des symphonischen Bildes) erzeugt ein erschreckendes und beängstigend düsteres Bild. Interessant ist, dass der Komponist hier, anders als in den Märchenwerken, komplexe harmonische Mittel (das Thema basiert auf einer reduzierten Harmonie) zu dramatischen Zwecken eingesetzt hat. Im musikalischen Tableau sind Merkmale des dramatischen Symphonismus deutlich erkennbar (seine dramatische Rolle ist analog zu der der Zwischenspiele in „Saltan“, da es sich um Ereignisse handelt, die nicht auf der Bühne gezeigt werden). Die musikalische Darstellung ist von bemerkenswertem Relief und vermittelt sowohl den allgemeinen Charakter als auch die Details einer heftigen Schlacht, sie hebt den dramatischen Ausdruck, die Schärfe der konfliktreichen Entwicklung der Hauptthemen und das komplexe psychologische Umdenken des musikalischen Materials hervor (die Coda des Bildes).

Die Opern des märchenhaft-epischen Genres sind also von zentraler Bedeutung für Rimski-Korsakows Vermächtnis. In ihnen hat er den epischen Opernstil, der seinen Ursprung in Glinkas „Ruslan und Ljudmila“ hatte, weiterentwickelt und erheblich bereichert. In der ausländischen Kunst stellen Rimski-Korsakows märchenhaft-epische Opern eine Parallele zu Wagners phantastisch-mythologischen Opern dar, die die Entwicklung der romantischen Operngattung in der deutschen Musik des 19. Jahrhunderts abschlossen. Rimski-Korsakows Märchenoperen weisen jedoch die

charakteristischen Merkmale der russischen Opernkultur auf, die sich in der Kunst Glinkas entwickelt hatten: die wahrheitsgetreue Darstellung und die lebensnahen Charaktere der phantastischen Oper, der ungewöhnliche Realismus der natürlichen Welt und des gesamten Schauplatzes der märchenhaften Handlung. Am deutlichsten zeigt sich die Verwandtschaft mit Glinka in der außerordentlich tiefen und verzweigten Anknüpfung an Volksliedgattungen, in der großen Bedeutung der volkstümlichen Massenchorszenen und in der Vorherrschaft des ganzheitlichen, episch verallgemeinerten Charakters der Figuren. Die Märchenoper von Rimski-Korsakow spiegeln das Leben des russischen Volkes, seine Lebensweise, seine Ideen, seinen Glauben, seine Sitten und Gebräuche getreu wider.

Die vielleicht eigenartigsten, typischsten Korsakow-Figuren sind künstlerisch begabte Naturen, Volksdichter und Musiker - Lewko, Lel, Sadko, sowie reale und halbmärchenhafte Jungfrauenfiguren - Marfa, Snegurotschka, Mlada, Wolchowa, ausgestattet mit unwiderstehlichem lyrischem Charme, Zerbrechlichkeit und Zärtlichkeit, oft - die schönste Verschmelzung von menschlichen und märchenhaften Zügen. In krassem Gegensatz dazu stehen die temperamentvollen, leidenschaftlichen und ganz und gar „erdigen“ Charaktere - Kupawa, Ljubascha und Wojslawa (in „Mlada“). Einige dieser Bilder verraten eine gewisse Affinität zur romantischen Kunst. Es sind die für Rimski-Korsakow so typischen und einzigartigen halb realen, halb phantastischen Jungfrauen-Heldinnen, die sich danach sehnen, in die Welt der Menschen einzutreten, mit ihnen zu verschmelzen und den Reichtum und die Fülle der menschlichen Gefühle, das Glück der Liebe zu erleben (Pannotschka aus der „Mainacht“, Snegurotschka, Wolchowa). Aber im Gegensatz zu den herzerreißenden, qualvoll gequälten romantischen Heldinnen sind diese Heldinnen nicht von dramatischen, sondern von lyrischen und epischen Zügen geprägt; sie sind frei von komplizierten und spannungsgeladenen psychologischen Konflikten. Die Widersprüche ihres theatralischen Schicksals lösen sich auf natürliche und sanfte Weise auf, wenn diese halbfantastischen Geschöpfe in das Element der Natur zurückkehren, aus dem sie hervorgegangen sind.

Rimski-Korsakow schöpfte aus der Volkskunst, aus Volksmärchen und Liedern, um all diese zutiefst unterschiedlichen Charaktere zu schaffen. Die Volksdichtung diente dem Komponisten auch als wichtige Quelle für seine zahlreichen Märchenbilder, die mit der natürlichen Welt verbunden sind. Und schließlich lieferte das Volksleben Rimski-Korsakow Material für lebendige und anschauliche musikalische Charakterisierungen von Alltagsfiguren - Menschen aller Stände und Klassen.

Die märchenhaft-epischen Opern von Rimski-Korsakow zeichnen sich durch den Reichtum und die Vielseitigkeit ihres künstlerischen Inhalts aus. Das Lyrische, das Alltägliche und das Fantastische bilden ein komplexes und zusammen ein überraschend natürliches Ganzes.

Die epische Erzählung ist auch den historischen Opern des Komponisten inhärent. Wie B. W. Assafjew so scharfsinnig bemerkte, haben sie eine besondere Art von Dramatik: „Das ist die Dramatik der russischen Chroniken, die Dramatik, die sich aus der Wahrnehmung der Erzählung ergibt, während die Erzählung selbst ruhig und teilnahmslos dahinfließt und die Schrecken von Seuchen, Hungersnöten, Bränden und feindlichen Invasionen ebenso streng, zurückhaltend und majestätisch beschreibt wie seltene freudige Ereignisse.“

Gleichzeitig wandte sich Rimski-Korsakow auch der Darstellung gewaltiger Dramen und tiefgreifender Konflikte des Lebens zu. In einigen Episoden seiner historisch-epischen und lyrisch-psychologischen Opern finden sich atemberaubend dramatische Szenen (Tatareneinfall, Wahnsinn von Grischka Kuterma in „Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch“, dramatische Szenen in „Die Zarenbraut“).

Ein wesentliches Merkmal des Opernstils des Komponisten ist die Breite der musikalischen Formen, der Reichtum an (Solo- und Chor-) Gesangsnummern und die Nähe zu volkstümlichen Genres. Letztere werden vor allem im Chorteil der Opern, d. h. bei der Charakterisierung des Volkes selbst, verwendet. Die Fülle von Massenchorszenen verleiht den Opern von Rimski-Korsakow eine breite, monumentale Ausstrahlung. Besonders charakteristisch sind die rituellen Szenen, die den alten Volksglauben und die Bräuche der Verehrung der Naturgewalten widerspiegeln, insbesondere der mythischen Sonnengottheit Jarilo (der Zyklus heidnischer Sonnenanbetungsriten findet sich in der „Mainacht“, „Snegurotschka“, „Mlada“ und „Die Nacht vor Weihnachten“). Häufig wandte sich der Komponist der Darstellung von Hochzeitsriten zu - eine der charakteristischsten und künstlerisch reichsten Erscheinungsformen des antiken Alltagslebens.

Der Gesangsstil in den Opern Rimski-Korsakows ist überwiegend liedhaft und melodisch. Die nationalen und volkstümlichen Themen Russlands waren ausschlaggebend dafür, dass der Komponist in großem Umfang Volksliedthemen verwendete und Melodien, manchmal sogar Rezitative, in volkstümlicher Weise sang. Der melodische Stil findet sich nicht nur in den Partien der realen Personen, sondern oft auch in den Fantasiefiguren, obwohl Rimski-Korsakow hier reichlich instrumentale Intonationen einführt und sich virtuosen, beweglichen und launischen Melodien zuwendet (die Partien der Snegurotschka, insbesondere die der Wolchowa und des Schwans). Rimski-Korsakow hat viel Interessantes und Wertvolles zum Rezitativ beigetragen: die Einführung der Intonation des klangvollen Gesangs („Sadko“), der Liedchen (in „Saltan“) und der alltäglichen Reden.

Das Orchester spielt in den Opern von Rimski-Korsakow eine sehr wichtige Rolle. Der größte symphonische Reichtum dieser Opern findet sich in den reifen Märchenopern aus der Zeit der 80-90er Jahre („Snegurotschka“, „Mlada“, „Die Nacht vor Weihnachten“, „Sadko“ und „Saltan“) und den letzten drei Opern. In all diesen Werken macht der Komponist ausgiebig Gebrauch vom Prinzip des Leitmotivs, kombiniert es aber mit Methoden der freien thematischen Entwicklung. Rimski-Korsakow fügt häufig symphonische Episoden in seine Opern ein. Dazu gehören Einleitungen zur Oper und zu einzelnen Akten, zahlreiche figurative Fragmente, die im Verlauf der Handlung auftreten, und schließlich ganze, überwiegend symphonische Szenen und Bilder.

Das vorherrschende Prinzip in Rimski-Korsakows Oper ist die Szenenstruktur, die eine beträchtliche Anzahl von vollständigen und mehr oder weniger abgerundeten Nummern und Episoden (vokal, instrumental) umfasst. Typisch für den Opernstil Rimski-Korsakows ist also die flexible Verflechtung von sich frei entwickelnden Szenen und klar strukturierten Konstruktionen - Nummern. Größtenteils verwendet der Komponist gemischte Formen, die er für die dramaturgisch flexibelsten, modernsten und musikalisch vollkommensten hält.

Die anderthalb Dutzend Opern Rimski-Korsakows stellen ein bedeutendes Phänomen der Weltopernliteratur dar. Rimski-Korsakow gilt zu Recht als Schöpfer eines eigenständigen und zudem außergewöhnlich reichen russischen Musiktheaters. Das Erbe des Komponisten ist ein wichtiger Bestandteil des sowjetischen Opernrepertoires und wird auch im Ausland immer wieder aufgeführt.

## SYMPHONISCHES SCHAFFEN

Das symphonische Werk Rimski-Korsakows ist im Großen und Ganzen repräsentativ für eine Bewegung, die auf die symphonische Musik von Glinka und Balakirew zurückgeht.

Ein großer Teil des symphonischen Erbes Rimski-Korsakows besteht aus programmatischen Werken sowie aus Werken, die über volkstümliche Themen geschrieben wurden. Das Programm war eines der wichtigsten Schaffensprinzipien des Komponisten auf dem Gebiet der symphonischen Musik. „Für mich ist das Volksthema eine Art Programm“, - sagte er. Daher können auch seine Werke, die kein deklariertes Programm haben, aber auf volkstümliche Themen komponiert sind, als programmatisch (unter Verwendung dieses Begriffs in einem weiten Sinne des Wortes)<sup>1</sup> angesehen werden.

<sup>1</sup> Rimski-Korsakow hat nur wenige eigene, nicht programmatische Orchesterwerke geschaffen, und diese nehmen einen bescheidenen Platz in seinem Oeuvre ein.

Volkslieder, Erzählungen, Heldenepen, Naturbilder und Volksleben dominieren in den symphonischen (wie auch in den opernhafte) Werken des Komponisten und bestimmen deren erzählerischen und epischen Charakter.

Rimski-Korsakow wandte sich in verschiedenen Phasen seiner kompositorischen Laufbahn, vor allem in den 60er und 80er Jahren, dem sinfonischen Genre zu. Später komponierte er keine eigenständigen Orchesterwerke mehr (mit Ausnahme der Orchesterbearbeitung des Liedes „Dubinuschka“ aus dem Jahr 1905) und beschränkte sich auf eine Reihe von Suiten zu Opernfragmenten (am bekanntesten ist die Suite zu „Das Märchen vom Zaren Saltan“)<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Die Suite aus dem „Goldenen Hahn“ wurde nach dem Tod von Rimski-Korsakow von seinem Schüler M. O. Steinberg komponiert.

Glinkas Tradition des Gattungssymphonismus ist in zahlreichen Werken Rimski-Korsakows über russische Volksthemen vertreten: in der Ouvertüre über Themen dreier russischer Lieder, der Ersten Symphonie, der Symphonietta, dem Klavierkonzert, der Fantasie für Violine und Orchester sowie in der „Serbischen Fantasie“ und dem „Capriccio über spanische Themen“. Die interessantesten dieser Werke sind: Die Erste Symphonie und das „Capriccio espagnol“.

Die Erste Symphonie erschien zur gleichen Zeit wie die ersten Symphonien von Borodin und Tschaikowski und war maßgeblich an der Entwicklung der Gattung der russischen Nationalsymphonie beteiligt.

Das „Capriccio espagnol“ schildert mit bemerkenswerter Wahrhaftigkeit und künstlerischer Kraft das spanische Volksleben, die wesentlichen Merkmale des nationalen Charakters und der Emotionen sowie die Merkmale der Musik des spanischen Volkes. Das Capriccio verbindet den liedhaften Beginn (zweiter Satz, Thema und Variationen und vierter Satz, „Szene und Zigeunerlied“) mit dem Element der festlichen Tonalität („Alborada“ im ersten und dritten Satz und „Fandango“ im fünften und letzten Satz). Alle fünf Teile des Capriccio folgen ohne Unterbrechung. Das wiederholte Auftreten des Alborada-Themas (im ersten, dritten und fünften Satz) stärkt die Einheit der Suitenkomposition des Capriccio und führt Merkmale der Rondoform ein.

Die Partitur dieses Werks besticht durch ihre Brillanz, ihren vielfarbigen Klang, das faszinierende Spiel der Rhythmen und die auffallenden orchestralen Entdeckungen. Besonders bemerkenswert ist der vierte Satz, in dem der Komponist Solokadenzen für die verschiedenen Instrumente des Orchesters eingeführt hat, die auf subtile Weise die expressiven und virtuoson Möglichkeiten eines jeden von ihnen betonen.

Rimski-Korsakow schuf in den 60er - 80er-Jahren ein für die russische Musik neues Genre der symphonischen Märchen. Das erste sinfonische Werk mit märchenhaftem Inhalt war das musikalische Bild „Sadko“ (1866)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Es basiert auf einem gleichnamigen Nowgoroder Heldenepos, die der Komponist später in seiner Oper verwendete.

Beginnend mit „Sadko“ etabliert Rimski-Korsakow in seinem Werk die Methode des bildhaften, narrativen Symphonismus. Sie wird auch in Werken mit orientalischen Märchenthemem beibehalten. So schuf Rimski-Korsakow in der symphonischen Suite „Antar“, die im Anschluss an „Sadko“ entstand, eine große musikalische Leinwand - eine Suite von musikalischen Bildern, die die wichtigsten Episoden des Programms illustrieren.

In „Sadko“ und „Antar“ bemühte sich Rimski-Korsakow um eine konsequente Darstellung der literarischen Handlung und folgte dabei teilweise den programmatischen Prinzipien von Berlioz.

In den Werken der späten 70er („Märchen“) und der 80er Jahre („Scheherazade“, „Russische Ostern“) zeigt sich eine neue Haltung des Komponisten gegenüber dem programmatischen Charakter: er wählt Programme ohne entwickelte Handlungsfabeln und vermittelt poetische Inhalte in einer allgemeineren Form.

Rimski-Korsakow brachte viele neue und interessante Interpretationen von Formen der symphonischen Musik hervor. Der Zyklus und seine einzelnen Teile, die Komposition großer einteiliger Werke erhalten eine neue und interessante Interpretation, die durch die Verwendung der programmatischen Form erleichtert wird. Gleichzeitig zeichnen sich selbst die gewagtesten und in der musikalischen Form ungewöhnlichsten Werke des Komponisten durch ihre klassische Präzision und Konsequenz aus.

Die brillante Orchestrationskunst des Komponisten sowie alle Eigenheiten seiner zutiefst eigenwilligen Koloristik kommen hier am deutlichsten zum Ausdruck.

Rimski-Korsakows symphonisches Meisterwerk und sein typischstes Programmwerk der 80er Jahre ist die symphonische Suite „Scheherazade“.

## „SCHEHERAZADE“

Das orientalische Thema nimmt bekanntlich einen großen Platz in der Musik nicht nur von Rimski-Korsakow, sondern auch der anderen „Kutschkisten“ ein. Sie fanden in den orientalischen Szenen von Glinkas „Ruslan und Ljudmila“ eine ganze Welt voller neuer Bilder und Klänge. Auf der Grundlage dieser Erfahrung und des Studiums der Volksmusik verschiedener Völker des Orients (Kaukasus, Zentralasien, arabische Länder) bereicherten die Mitglieder des Balakirew-Kreises die Musikkunst mit bemerkenswerten Werken, die die Bilder, den Stil und die Merkmale der orientalischen, musikalischen und poetischen Kultur getreu wiedergeben. Auch Rimski-Korsakow schuf in dieser Hinsicht viele neue und wertvolle Werke. Seine

„Scheherazade“ ist eines der besten Beispiele für klassische russische Musik, die sich dem Thema des Orients widmet.

Die Bilder und Vorstellungen des arabischen Orients mit seinem bunten Volksleben, der Natur und der Kunst wechseln sich in „Scheherazade“ ab. Genreepisoden wechseln mit phantastischen, Naturszenen mit Liebesszenen voller sinnlich-leidenschaftlicher und glühender oder subtil-zärtlich-kontemplativer Lyrik. All dies ist in poetischen Farben gemalt, durchdrungen von einem zarten romantischen Gefühl und atmet den Duft eines orientalischen Märchens.

Der Komponist versah die Teile der Suite zunächst mit separaten Untertiteln (auf die bei der Analyse des Werks Bezug genommen wird), entfernte sie dann aber und behielt nur den Titel der Suite und ihr allgemeines Programm bei, das auf Motiven aus den arabischen Märchen aus „1001 Nacht“ basiert. Wir zitieren: „Sultan Schahriar, der von der List und Untreue der Frauen überzeugt war, schwor, jede seiner Frauen nach der ersten Nacht hinzurichten; aber die Sultanin Scheherazade rettete ihr Leben, denn es gelang ihr, ihn mit Märchen zu beschäftigen und sie während 1001 Nächten zu erzählen, so dass Schahriar, von Neugier getrieben, ihre Hinrichtung immer wieder aufschob und schließlich sein Vorhaben ganz aufgab. Scheherazade erzählte ihm viele Wunder, zitierte Verse von Dichtern und Worte aus Liedern und verwoben so Geschichte in Geschichten und Geschichten in Geschichte.“

**Erster Satz.** Dem ersten Satz geht eine langsame Einleitung (Largo, e-Moll) voraus, die einen Prolog des gesamten Werks darstellt. Hier werden die zentralen Figuren der Suite, Scheherazade und Schahriar, umrissen und das märchenhafte und orientalische Kolorit des gesamten Werks umrissen.

Die Einleitung beginnt mit dem Thema des Sultans. Er erscheint als Relief in dem dichten, zwei Oktaven umfassenden (aber einstimmigen) Klang der Streicher und Bläser in den mittleren und tiefen Registern. Die Umriss des Themas sind kühn und ausdrucksstark. Die allmähliche Abwärtsbewegung bildet eine reliefartige melodische Linie, die einen großen Bereich der Septime abdeckt. Das unerwartete Auftauchen des höheren IV. Tons in As (Einleitungston zur Dominante) nach diatonischen Phrasen, die Wiederholung des letzten Motivs einen Halbton tiefer und der energische Rhythmus machen das Thema des Sultans herrisch und streng, ja sogar etwas grimmig.

111 Largo e maestoso



Das Thema der Scheherazade, das der Solovioline mit Harfenbegleitung anvertraut ist, vereint Merkmale des orientalischen Instrumentalspiels und der humorvollen Deklamation (die endgültige Struktur wird ad libitum, d. h. frei, vorgetragen)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Ein ähnliches Motiv findet sich im ersten Abschnitt von Balakirews symphonischer Dichtung „Tamara“ (Klarinette solo).

Vom Refrain her stimmt es fast mit dem Thema von Schahriar überein, aber im Gegensatz zu diesem ist es vollständig diatonisch. Die Vorherrschaft der sanften Sekunden und die rhythmische Gleichmäßigkeit vermitteln gut die weibliche Sanftheit von Scheherazades Erscheinung.

112 Lento

Die Durchführung beider Themen wird durch ruhige und lange, wie eingefrorene Abschnitte von Holzbläser-Assoziationen unterbrochen. Sie sind intonatorisch und harmonisch dem Thema des Sultans ähnlich: in der Unterstimme werden die Töne verwendet, die in den stärksten Teilen des Themas vorkommen (in E - D - C...); unter den Dreiklängen der diatonischen e-Moll-Stufen erscheint eine Doppeldominante (der 4. Takt des Beispiels). Diese Akkorde bilden einen auffälligen Kontrast zum vorangegangenen Thema von Schahriar und sind voller bezaubernder, hypnotischer Fantasie<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Ihr Prototyp ist die einleitende Harmoniefolge aus Mendelssohns „Sommernachtstraum“-Ouvertüre.

113 [Lento]

Auf die Einleitung folgt ein Allegro (in E-Dur), das in Form einer Sonate ohne Durchführung geschrieben ist. Ursprünglich beschrieb Rimski-Korsakow den Inhalt des ersten Satzes im Untertitel als ein Bild des Meeres, auf dem das Schiff von Sindbad dem Seefahrer segelt. Das Allegro ist um mehrere Themen und Motive herum aufgebaut, die bildhafte Bedeutung haben. Bereits hier kommt es zu einer variierenden Umarbeitung des thematischen Materials und zu einer Transformation



der Bilder. Die beiden Hauptthemen der Einleitung werden zu Themen des Meeres, und der Komponist führt auch neue Motive ein.

Der Hauptteil basiert auf einem abgewandelten Thema Schahriars. Hier wird es rhythmisch geglättet, nach Dur übertragen und gewinnt an Geschmeidigkeit und Kohärenz. Die breite homophone Struktur und die vorherrschende warme Färbung der Streicher verleihen ihm eine Weichheit und gleichzeitig eine große Klangfülle und -sättigung. Einige Details des Vortrags sind eng mit der programmatischen Bedeutung des Themas verknüpft. Zahlreiche Triller, die mit einem kräftigen Sprung abbrechen (akkordische „Spritzer“ der Bläser und Streicher im Pizzicato), ostinate wellenartige Figurationen der Celli in der Begleitung vermitteln den Hauch des maritimen Elements, zeichnen eine endlose Folge von Wellen, die auf den Kämmen von „weißem“ Schaum bedeckt sind.

114 Allegro non troppo

Die malerische Essenz des Themas spiegelt sich in den Besonderheiten seiner Entwicklung wider. Wie in der Einleitung zu „Sadko“ ist die Grundstruktur des Themas fast unverändert. Stattdessen erfährt das Motiv intensive tonale und harmonische Variationen und ändert in einer Kette von aufsteigenden Sequenzen ständig seine Farbigkeit, deren Variabilität das Farbenspiel auf der Meeresoberfläche widerspiegelt.

Der Hauptteil ist als ausgedehnte Periode angelegt. Sein zweiter Satz wird zu einem verbindenden Teil, der nach C-Dur moduliert. Das Seitenthema besteht aus zwei Themen, die getrennte Bildvorstellungen sind. Eines davon (Tranquillo, C-Dur) ist ein sanft aufsteigender diatonischer Holzbläserakkord. Sie werden von einer hin- und herschwingenden Flötenmelodie fortgesetzt, die vor einem Hintergrund kleiner einleitender und abnehmender Terz- und Quartseptakkorde erscheint (ein subtiles Detail, das an den traumhaften Charakter der Erzählung erinnert). All dies, kombiniert mit der transparenten Struktur und dem ruhigen Rhythmus, mit der noch hier darstellenden wellenartigen Figur der Celli, gegen die sich die Soli des Waldhorns (die anfängliche Intonation des Themas des Hauptteils), der Flöte und der Klarinette schön abheben, schafft ein Bild von der ruhigen Weite des Ozeans, auf dem das Schiff von Sindbad dem Seefahrer vorbeisegelt.

115

## Tranquillo

The musical score for page 115, titled "Tranquillo", is presented in three systems. The first system shows the piano accompaniment in 6/8 time, with a treble clef and a bass clef. The second system includes the word "dolce" and a "Fl." (Flute) part. The third system continues the piano accompaniment with various chordal textures and melodic lines.

Das zweite Thema des Seitenteils (h-Moll) schildert die allmählich zunehmende Aufregung des Meeres. Dieses Thema geht aus dem Leitmotiv der Scheherazade hervor und verwandelt sich in eine ununterbrochene Kette von bewegten melodischen Figurationen. Zunächst sind sie leicht in der Solovioline zu hören (mit nachhallenden Imitationen in Klarinette und Flöte), dann in ungestümen Passagen der Streicher und Holzbläser.

116

## [Allegro non troppo]

Скр. соло

The musical score for page 116, titled "[Allegro non troppo]", is presented in two systems. The first system includes the dynamic marking "p" and the tempo marking "Скр. соло". The second system continues the piano accompaniment with various chordal textures and melodic lines.

Die Durchführung des Seitenthemas geht direkt in die Reprise über. Vor der Reprise spielen die Posaunen, Fagotte und Streicherbässe das Leitmotiv Schahriars. Es verschmilzt vollständig mit der musikalischen Landschaft und unterstreicht mit seinem kraftvollen Klang die Majestät der tobenden Elemente. In der Reprise tauchen die Themen der Exposition in der gleichen Reihenfolge auf, aber das Tonschema wird leicht verändert: Der Seitenteil behält den E-Dur-Tonraum bei, während das zweite Thema in der gleichnamigen Molltonart steht. Die Reprise des Seitenteils führt wiederum zu einem ähnlichen, aber weniger intensiven Höhepunkt (C-Dur zu E-Dur). Daran schließt sich eine kleine Coda an (Tranquillo, E-Dur).

Das Thema des Seitenteils wird hier in ein hohes Register verlegt und erhält eine luftige und leichte Farbe. Es wird durch ein gemessenes Akkordmotiv eines Schiffes ersetzt, begleitet von einer fließenden Figuration in der Begleitung. Die Coda beendet den ersten Satz in ruhigen Tönen und malt das Bild eines sanft plätschernden und ruhigen Meeres.

**Der zweite Satz** (Lento, h-Moll) wurde von Rimski-Korsakow „Das Märchen vom Zarewitsch Kalender (*Wandermönche*)“ genannt. Dieser Teil der Suite ist einer der originellsten und lebhaftesten in seinem märchenhaft-orientalischen Kolorit und seiner epischen Struktur. Hier wird eine neue Figur - Kalender - eingeführt, und Scheherazade überträgt den Faden des Märchens auf ihn. So entsteht das Märchen im Märchen und die Geschichte in der Geschichte. Auch die Komposition dieses Teils ist ungewöhnlich - er hat eine umfangreiche und komplexe dreiteilige Form. Seine äußeren Abschnitte - Variationen über ein Thema von Kalender - umgeben das locker konstruierte Zentrum, das eine Art fantastischer orientalischer Scherzo-Marsch ist.

Zu Beginn des zweiten Satzes spielt das Violinsolo erneut das Scheherazade-Leitmotiv. Darauf folgt das Thema der Geschichte des Prinzen Kalender, das intonatorisch mit dem Leitmotiv verwandt ist (ein allmählicher Abstieg der Melodie von der Quinte zum Takt der Harmonie). Es handelt sich um eine gemächliche und ruhige Melodie mit deutlich ausgeprägten Deklamationsmerkmalen (der Komponist gibt an: quasi recitativo). Das Thema wird von einem Fagottsolisten gespielt, begleitet von den ausgedehnten Akkorden der vier Kontrabässe (divisi und mit einem Dämpfer), was ihm ein orientalisches Timbre verleiht und seine „Porträt“-Bedeutung unterstreicht (in diesem Fall ein Merkmal von Kalender).

117 **Andantino**

The image shows a musical score for a piece titled 'Andantino'. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff (Violin) and a bass clef staff (Bass). The second system also has a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in E major and 3/4 time. The tempo is marked 'Andantino'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Das Thema entwickelt sich in strukturellen und orchestral-timbralen Variationen: es wird abwechselnd von der Oboe zur Begleitung von Harfe, Geigen, Klarinette und Bläserakkorden gespielt und erhält verschiedene Charaktere - zwischen anmutig und tänzerisch und feierlich und energisch. Die Variationen enden mit einem kleinen Oboensolo - einer melodischen Rezitativkadenz, die auf Wendungen des Themas aufbaut.

Der schnelle Mittelteil des Satzes (*Allegro molto*, 2/4) wird durch einen kriegerischen Appell der Posaunen und Trompeten (ein abgewandeltes Anfangsmotiv des Schahriar-Themas) zum Leben erweckt, gefolgt von einer improvisierten Klarinettenkadenz über das Motiv des Kalenderthemas.

Die erste Episode des Mittelteils ist ein Scherzo, fantastisch (*Vivace scherzando*, 3/8). Das Klarinettenmotiv, das auf den Klängen eines Moll-Dreiklangs aufsteigt (mit der Flöte, die es weiterführt), „duftend“ durch das „Rascheln“ der gedämpften Geigen, die flackernden ersten Wendungen des Schahriars-Themas und die Trompetenrufe, der pfeifende Klang der Flöten und die Flageolets der Geigen machen einen ungewöhnlich fantastischen Eindruck.

118

*Vivace scherzando*

Musical score for 'Vivace scherzando' in 3/8 time. The score is written for piano and includes parts for Clarinet (Cl.) and Oboe (Ob.). The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth notes. The Clarinet part has a melodic line with a 'cresc.' marking. The Oboe part has a melodic line with a 'Cfl.' marking. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Das Scherzando geht in eine marschartige Episode über, die auf der Entwicklung eines kriegerischen Trompetensignals basiert und das Bild einer heftigen Schlacht entwirft. Register, Klangfarbenkontraste, Gegenüberstellungen von Forte und Piano, energische und abrupt abbrechende Klangaufbauten schaffen ein Bild voller Bewegung und fabelhafter Launenhaftigkeit.

119

*Allegro molto*

Musical score for 'Allegro molto' in 2/4 time. The score is written for piano and includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Trumpets (Тр.), Trombones (Туб.), and Horns (Кл.). The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth notes. The Flute part has a melodic line with a '3' marking. The Oboe part has a melodic line with a '3' marking. The Clarinet part has a melodic line with a '3' marking. The Trumpets part has a melodic line with a '3' marking. The Trombones part has a melodic line with a '3' marking. The Horns part has a melodic line with a '3' marking. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Tonale Gegenüberstellungen (hauptsächlich in C-Dur und As-Dur) und unerwartete Übergänge von der Dominante C-Dur zum Sekundakkord in A-Dur (siehe Partitur, Takte 8-9 vor K) verleihen dieser Episode besonderen Glanz. Die hier von Rimski-Korsakow verwendeten Terzverhältnisse wurden von russischen Komponisten, beginnend mit Glinka, häufig verwendet, um östliches Flair zu erzeugen. Das ist auch in dieser Episode der Fall.

Eine improvisierte Fagottkadenz leitet die Reprise ein, die mit Variationen über das Kalender-Prinzen-Thema fortgesetzt wird (Con moto, 3/8, h-Moll, siehe Partitur, Buchstabe N). Eine der poetischsten Stellen im zweiten Satz der Suite ist die Überleitung zur Coda, die sich durch die Verfeinerung der Orchesterfarben auszeichnet (Poco meno mosso - Partitur, 8 Takte vor dem Buchstaben Q). Die wiederkehrenden Akkorde der geteilten und wieder auftauchenden Violinen, untermalt von den schönen Glissando-Passagen der Harfe, erinnern an die Wendungen des Leitmotivs von Scheherazade. Es folgt die Flöte, begleitet von den luftigen Tremoli der Geigen und den leisen Akkorden der Harfe, dem Motiv des Kalenders.

Die melancholischen Phrasen des Waldhorns, durchsetzt mit Antworten der Solovioline und des Cellos, führen zu einer temperamentvollen Coda (accelerando poco à poco), in der zu den soeben gehörten Motiven (aus Themen von Scheherazade und Kalender) das elastische und erlösende Schahriar-Thema hinzukommt, das den Bass durchzieht.

**Der dritte Satz** (Andantino, G-Dur) ist der lyrischste von allen Teilen der Suite. Er trägt den Untertitel „Prinz und Prinzessin“. Die Sonatenform, die der Komponist auch hier ohne Durchführung verwendet, wurde durch die Einführung zahlreicher Kadenzenerweitert, darunter eine Violinkadenz (das Leitmotiv Scheherazades) innerhalb der Reprise des Hauptteils, die das Anfangsthema von Scheherazade<sup>1</sup> ersetzt.

<sup>1</sup> Das Andantino kann auch als dreiteilige Form mit einer Coda betrachtet werden, die auf dem Material in der Mitte aufbaut.

Das erste Thema ist eine breite und melodiöse Geigenmelodie voller tiefer Liebesgefühle. Es enthält Anklänge an das Scheherazade-Leitmotiv. In den folgenden Passagen wird das Thema den Celli zugewiesen. Zu ihnen gesellen sich abwechselnd zwei Oboen, ein Englischhorn und eine Klarinette, wodurch die Wärme und Leidenschaft des Themas zunimmt.

120 *Andantino quasi allegretto*

Das zweite Thema (Pochissimo piu mosso, H-Dur) ist nicht mehr liedhaft, sondern rein tänzerisch und feminin. Die anmutige, bewegliche Klarinettenmelodie wird von dem durchdringenden Pizzicato der Streicher und der trockenen, rhythmisch klaren Begleitung der kleinen Trommel (später kommt eine Triangel hinzu, die ein Tamburin imitiert) begleitet. Der Klang des Themas erinnert an die spezifische Klangfarbe eines orientalischen Instrumentalensembles.

121 Pochissimo piu mosso

The image shows a musical score for a piece titled 'Pochissimo piu mosso'. The score is in G major and 4/4 time. It features a clarinet melody (Kl.) in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The piano part includes a ppp dynamic marking and a sixteenth-note pizzicato pattern. The score is divided into two systems, each with two staves.

Die weitere Entwicklung des Themas bringt seine rhythmische Schärfe noch deutlicher zum Vorschein, während die ausdrucksstarken Unterstimmen und Nonakkorde, die das Thema harmonisieren, andere, leidenschaftlichere und emotionalere Merkmale des musikalischen Bildes hervorheben.

Wie bereits erwähnt, führt der Komponist in der Reprise des ersten Themas das Thema von Scheherazade ein (eine Episode der Konzertina-Violine Lento 4/4). Das zweite Thema, das in der Reprise wiederkehrt, wird leidenschaftlicher und ungestümer und ähnelt, in einer G-Dur-Tonart verlaufend, farblich der ersten Liedmelodie (Pochissimo piu animato, siehe Partitur, Buchstabe O). Das Andantino besteht aus idyllischen Zwischenspielen von Flöte, Oboe und Fagott, schattiert von luftigen Pizzicato-Streichern.

**Der vierte Satz** ist ein monumentales, volkstümliches Finale, das das thematische Material der vorangegangenen Sätze verbindet. Das Finale zeichnet sich besonders durch seine lebhaft orchestrale Fantasie, seine üppigen orientalischen Farben und sein feuriges Temperament aus. Das Bild eines Volksfestes in Bagdad - so der Komponist im Programmheft dieses Teils - offenbart sich in den kontrastreichen Verschiebungen und Kombinationen zahlreicher Themen, im vielfältigen und kapriziösen Zusammenspiel von Rhythmen, Harmonien und Klangfarben, in der Weite, Freiheit und Dynamik und gleichzeitig im Zusammenhalt der musikalischen Form. Die ausgedehnte Coda, die als Abschluss des gesamten Zyklus dient, bildet ein fast eigenständiges musikalisches Bild, das die relevanten Momente des Programms illustriert<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Das Finale verbindet die Prinzipien von Rondo, Sonate und Variation.

Die ausgedehnte Einleitung des Finales basiert auf der doppelten Gegenüberstellung des triumphalen Schahriar-Themas und der nachdenklichen Violinkadenzen, die auf dem Leitmotiv der Scheherazade basieren. Der Hauptteil des Finales beginnt mit einem mitreißenden, unbändig ungestümen Tanzthema, das der georgischen Lesginka „Lekuri“ (*Kartuli-Tanz*) (Vivo, e-Moll) gattungsmäßig nahe steht. Es ist das zentrale, immer wiederkehrende musikalische Bild des Finales. Das Thema entwickelt sich aus einem lakonischen pentatonischen Motiv mit einem Wechsel - mal in Dur, mal in Moll - der Tertia, die für viele östliche Melodien charakteristisch ist. Dieses Motiv wird von einer energischen ostinaten rhythmischen Begleitung von Alt und Schlagzeug begleitet (Wiederholung des E-Tons). Das gesamte Erscheinungsbild des Themas ist männlich und kriegerisch, und es hat einen ausgeprägten Toccato-Charakter.

122 *Vivo*

The image shows a musical score for a piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff contains a melodic line with a pentatonic motif, marked 'pp'. The bass staff contains a rhythmic accompaniment of repeated notes, marked 'V'. The score is divided into four measures by vertical bar lines. The first measure starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second measure starts with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The third measure starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth measure starts with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The tempo marking 'Vivo' is written above the first measure.

Das Thema wird dreimal gespielt, jedes Mal in einer anderen Klangfarbe und einem anderen harmonischen „Gewand“. Die Begleitung der „leeren“ Quinten im zweiten Satz ist besonders farbenreich und unterstreicht die orientalische Stimmung des Themas.

Nach dem Hauptthema beginnt die verbindende Episode mit einem scharfen, „harten“ Sekunden-Trompetenmotiv (siehe Beispiel 123a). Darauf folgt das Thema aus dem zweiten Satz, das metrohytmisch zunächst um 3/8, dann um 6/16 variiert wird (siehe Beispiel 123b).

## 123 a) [Vivo]

## б) [vivo]

Ein weiteres wichtiges Bild des Finales ist das Tanzthema des dritten Satzes, das nacheinander in A-Dur und Des-Dur verläuft. Von ihm begleitet, ist der Rhythmus der Begleitung aus dem ersten Thema des Finales unhörbar. Die Kombination verschiedener Taktarten - 3/8-Melodie, 2/8 in der Begleitung - verleiht dieser Episode einen besonderen Reiz und Lebendigkeit.

Das bereits skizzierte Variationsprinzip der Durchführung des Hauptthemas des Finales wird für die erste Wiederkehr des Finales beibehalten. Das Thema wird hier in eine schnelle Figuration der spiccato spielenden Geigen umgewandelt. Es ist harmonisch instabil - der Dominantseptakkord geht in einen verminderten Septakkord über - und berührt die Tonarten h-Moll und a-Moll.

## 124 [Vivo]



Die zweite Episode des Rondos ist die ausgedehnteste und ähnelt einer multithematischen Durchführung. Sie enthält Passagen aus beiden Themen des dritten Satzes, modifizierte Wendungen von Schahriars Leitmotiv und Anklänge an das Trompetensignal des zweiten Satzes. All dies führt wieder zum Refrain - dem Hauptthema (diesmal in einer Subdominante in a-Moll) <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Diese Beibehaltung des Hauptthemas kann als Beginn einer allgemeinen Reprise angesehen werden.

Es wird in neuen Variationen präsentiert und durch die Hinzufügung des charakteristischen Rhythmus und der melodischen Elemente des Trompetensignals aus der Mitte des zweiten Satzes der Suite in der Melodie farblich erheblich bereichert.

125 [Vivo]

Die Episode, die auf den Themen des zweiten (Kalender) und dritten Satzes basiert, wird in einer anderen orchestralen und harmonisch-tonalen Anordnung wiederholt. Die lang anhaltende und sich unaufhörlich steigernde Entwicklung des Refrainthemas (die Schlusscoda) bereitet den allgemeinen Höhepunkt vor - den Beginn der allgemeinen Coda der Suite. (Der Programminhalt der Coda ist „ein Schiff, das an einem Felsen zerschellt!). Hier, inmitten des grandiosen Klangs des gesamten Orchesters (C-Dur), umgeben von wirbelnden Figuren und chromatischen Passagen der Streicher und Holzbläser, führen die Posaunen ein majestätisches Seethema ein. Die Vokalisierung der Trompete und der scharfe Klang, der sich aus den sich überlagernden C-Dur-Akkorden der Hörner und Posaunen (*fortissimo*) mit dem Bass B bildet, dienen als Wendepunkt der Coda.

Der Klang verklingt schnell, und aus den leisen - wie ein Echo wirkenden - Akkorden der Holzbläser, der Harfe und der Bratsche, die Flageolets spielen, „taucht“ die sanfte Melodie der Geigen auf - ein musikalisches Bild für ein ruhiges Meer.

Die Violinkadenz (das Leitmotiv Scheherazades) leitet den Epilog ein. Schahriars Thema, gesungen von den Celli und Kontrabässen, wird von magischen Harmonien begleitet, die aus der Einleitung übernommen wurden. Es nimmt nun einen weicheren und ruhigeren Charakter an (ein Hinweis auf die Besänftigung des grausamen Sultans). Zum letzten Mal - als Abschluss der märchenhaften Erzählung - erklingt das Leitmotiv der jungen Scheherazade gemessen in der Solovioline. Es beschließt die Suite.

„Scheherazade“ ist eines der eindrucksvollsten Werke der europäischen Musik, das die Welt des musikalischen Orients nachbildet, auch wenn es keine eindeutige ethnografische Färbung aufweist.

„Scheherazade“ ist ein typisches Beispiel für den epischen Symphonismus Rimski-Korsakows. Wie aus dem Programmheft hervorgeht, fehlt es an einer ausgearbeiteten Handlung, und es gibt keine Erläuterungen zum Inhalt von Scheherazades Erzählungen. Das Programmheft enthält nur eine allgemeine Handlungssituation und skizziert den allgemeinen (orientalischen, märchenhaften) Charakter der Suite.

In „Scheherazade“ dominiert das Prinzip der Repräsentation, eine Aneinanderreihung von Episoden unterschiedlichen Charakters, die voneinander unabhängig sind und dramaturgisch durch die wiederholte Verwendung des Themas Scheherazades verbunden sind. Dessen musikalisches Bild findet sich in allen Teilen der Suite wieder. Es verschmilzt jedoch nicht mit dieser oder jener Musik und behält, obwohl es im Vordergrund steht, sein individuelles Bild und erinnert den Hörer daran, dass all dies die „Geschichte“ einer einzigen Person ist.

Jeder der vier Teile der Suite ist ein eigenständiges musikalisches Bild, das seinen Platz innerhalb des großen musikalischen Ganzen einnimmt. Einige Teile der Suite (der zweite und der vierte) bestehen wiederum aus mehr oder weniger zusammenhängenden, aber dennoch recht unabhängigen und gegensätzlichen Abschnitten. In „Scheherazade“ kommen also dieselben epischen Prinzipien der Musikdramaturgie (Kontrast, Nebeneinanderstellung von Bildern) zum Tragen wie in den Märchenopern Rimski-Korsakows.

In Anbetracht des Bildprinzips bei der Komposition von „Scheherazade“ ist der Zusammenhalt des gesamten Werks, seine musikalische Einheit und sein symphonischer Charakter hervorzuheben. Die Suite wird durch das gemeinsame thematische Material geeint, und in allen Teilen entwickeln sich die Hauptthemen und -motive in echter symphonischer Form. An erster Stelle stehen die Themen von Scheherazade und Schahriar, die sich wie ein roter Faden durch das Werk ziehen. Rimski-Korsakow beschränkt sich jedoch nicht auf die übliche Methode der Leitmotiventwicklung, bei der diese Leitmotive ständig die eine oder andere Figur charakterisieren. Der Komponist entwickelt ein bemerkenswertes Geschick in der Variation von Themen und in der Schaffung mehrerer verschiedener Charaktere auf der Grundlage eines Themas. Zu dieser Besonderheit von „Scheherazade“ schrieb Rimski-Korsakow: „Vergeblich sucht man in meiner Suite Leitmotive, die immer mit denselben poetischen Ideen und Begriffen fest verbunden sind. Im Gegenteil, in den meisten Fällen sind alle diese scheinbaren Leitmotive nichts anderes als rein musikalisches Material oder vorgegebene Motive für die symphonische Entwicklung. Diese Motive ziehen sich durch alle Sätze der Suite, wechseln sich ab und verflechten sich mit ihnen. Sie erscheinen jedes Mal in einem anderen Licht, zeichnen jedes Mal andere Züge und drücken andere Stimmungen aus, und dieselben Motive und Themen entsprechen jedes Mal anderen Bildern, Handlungen und Vorstellungen.“

Die vom Komponisten angewandte Methode der Variation in der Entwicklung des thematischen Materials war ideal für die Schaffung eines märchenhaften Werkes, da die zahlreichen Themenwechsel und die augenblicklichen Verwandlungen der musikalischen Bilder selbst von Magie und Märchen durchdrungen sind.

## ROMANZEN

Rimski-Korsakows Vokaltex te zeichnen sich durch tiefe Poesie, edlen Ausdruck, Reichtum an musikalischen Farben, tadellosen Geschmack und formale Vollkommenheit aus. Diese Merkmale der Romanzen Rimski-Korsakows erinnern an die kammermusikalischen Werke Glinkas, auch wenn sie diesen in Bezug auf die Vielfalt der Themen und Bilder unterlegen sind. Die Romanzen Rimski-Korsakows haben fast keine volkstümlichen Elemente, eine starke Dramatik, einen scharfen Charakter und Humor. Leichte Eleganz, Liebesgefühle, Bilder der Natur, Motive der orientalischen Poesie und Reflexionen über die Kunst waren der Hauptinhalt der Vokallyrik des Komponisten. Die Namen der Dichter, deren Verse Rimski-Korsakow reizten, weisen auf den feinen Geschmack des Komponisten bei der Auswahl der poetischen Texte hin. Die Lieblingsdichter des Komponisten waren Pusckin, A. K. Tolstoi, Majkow, Fet, Nikitin und Kolzow.

Hinsichtlich ihres Stils und der Stellung, die sie in der kreativen Entwicklung des Komponisten einnehmen, lassen sich seine Romanzen in zwei Gruppen einteilen. Die erste, etwas kleinere Gruppe von Romanzen wurde zwischen Mitte der 60er und Anfang der 80er Jahre komponiert.

**Romanzen der 60er Jahre.** Typisch für diese Romanzen ist eine deklamatorische Melodie, die aus der melodischen Lesart des Gedichtes hervorgeht. Sie ist untrennbar mit dem Klavierpart verbunden und bildet eine der Komponenten des vokalen und instrumentalen Gesamtbildes, das mit dem poetischen Inhalt des vom Komponisten gewählten Textes korrespondiert.

Eines der schönsten und repräsentativsten Beispiele für Rimski-Korsakows Vokallyrik der 60er Jahre ist die Romanze „**Auf den Hügeln Georgiens**“ (Text von Pusckin). Dieses Werk ist von einer leichten, träumerischen Stimmung durchdrungen, die in der anfänglichen melodischen Struktur des Werks deutlich wird. Es ist ein für Rimski-Korsakow typisches Beispiel für eine ruhige Melodie, die auf der symmetrischen Bewegung einer Tonika basiert.

## Moderato

На холмах Грузии и лежит ночная мгла, шумит А...

-рат ва пре - до мно - ю.

Ihr lyrischer Charakter wird durch den ausdrucksstarken und weichen Klang des Septakkords der IV. Stufe noch unterstrichen.

Die Romanze zeichnet sich durch eine große innere Integrität aus, die durch das Vorherrschen des kontemplativen lyrischen Gefühls und durch die intonatorische, harmonische und kompositorische Einheit des Werks bestimmt wird. In der Gesangsstimme, insbesondere in den kulminierenden Momenten („Du, Du allein“, „Und das Herz brennt wieder“), bleiben melodische Wendungen des Themas erhalten. Der bereits erwähnte kleine Septakkord wird mehr als einmal gespielt (im ersten Höhepunkt und unmittelbar danach), und die melancholische und elegische Harmonie des kleinen einleitenden Septakkords entspricht, obwohl in helleren Tönen gefärbt, dem allgemeinen musikalischen und poetischen Inhalt des Gedichts<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Dieser Moll-Septakkord wird ständig in Dur-Harmonien aufgelöst.

Die Romanze besteht, wie das Gedicht, aus zwei frei konstruierten Strophen, die eine einfache zweiteilige Form bilden. Die Wiederaufnahme der Intonation, der harmonischen Wendungen und der Struktur des ersten Teils in der kleinen Coda der Romanze (Tempo I) trägt zur Ordnung und Vollständigkeit der musikalischen Form bei. Gleichzeitig finden sich in diesem Werk viele farbige Details. Zum Beispiel gibt es in der Gesangsstimme von Zeit zu Zeit leichte Fiorituren (siehe „Mein Verzagen“ und darüber hinaus) orientalischer Natur. Die durchsichtige und schwache, wie ein Echo wirkende Wiederholung des Endes des Themas in der hohen Lage des Klaviers („die

nächtliche Finsternis“), gefolgt von der „summenden“ Figur des Basses, schaffen eine musikalische Landschaft, vermitteln die kristalline Reinheit der Luft und das Rauschen des im Tal fließenden Bergflusses.

**Die Orientalische Romanze** (Text von Kolzow) ist ein typisches Beispiel für die orientalische Vokallyrik des jungen Rimski-Korsakow, die in ihren Ursprüngen mit dem Werk von Balakirew verbunden ist. Die Romanze besteht aus zwei Strophen, die sich in ihrem musikalischen Material unterscheiden. Die melodisch-deklamatorische Gesangsstimme enthält fast keine orientalischen Intonationen. Stattdessen haben die ausgedehnte und thematisch unabhängige Einleitung und der Schluss<sup>1</sup> ein lebhaftes orientalisches Kolorit. Sie enthalten das musikalische Hauptbild der Romanze.

<sup>1</sup> Sie verleihen der musikalischen Form des Werks einen dreiteiligen Charakter.

127 **Moderato**

The image shows a musical score for piano, numbered 127. The tempo is marked 'Moderato'. The score is in a key with two sharps (F# and C#). The melody in the right hand starts with a half note, followed by a quarter note, and then a half note with a large interval jump. The left hand provides a steady accompaniment with a bass line and chords. The dynamics are marked 'pp' (pianissimo). The score is divided into two main phrases, each with a large interval jump and a descending motif.

Dieses Instrumentalthema ist gesanglicher Natur und erinnert an ein orientalisches Liebeslied. Sein sinnlich-leidenschaftlicher, wenn auch verhaltener emotionaler Charakter kommt in den beiden melodischen Wendungen mit großer Sekunde (auf der II. und IV. Stufe einer Moll-Tonart), in den schmachtenden absteigenden Motiven (Zweiunddreißigstel), in der Fülle von verminderten Septakkorden, die vor dem Hintergrund des Tonika-Orgelpunkts (Quinte im Bass) erklingen, in dem von Rimski-Korsakow vorgeschriebenen Pianissimo-Vortrag zum Ausdruck. Aber auch die Gesangsstrophen der Romanze fallen nicht aus dem allgemeinen Stil heraus. Der ursprüngliche, subtile Charme der orientalischen Lyrik kommt in der überwiegend einstimmigen Gestaltung der ersten Strophe, in den auftretenden Wendungen mit der verbreiterten zweiten (auf der III. Harmoniestufe), mit der II. verminderten Stufe, in der Transparenz der Akkordbegleitung zum Ausdruck.

**Romanzen der 90er Jahre.** In Rimski-Korsakows Romanzen der 90er Jahre tauchen neue stilistische Merkmale auf. Viele von ihnen spiegeln Rimski-Korsakows besondere Sorgfalt für die Ausdruckskraft und Breite der Gesangsmelodie, sein Streben nach lyrisch-psychologischen Themen wider - also Tendenzen, die auch die Opernwerke des Komponisten dieser Zeit kennzeichnen. Zwei Elegien sind ein Klassiker und vielleicht die besten Beispiele für die romantische Musik des Komponisten: auf Worte von Puschkin - „Die Wolken lichten sich“ und A. Tolstoi - „Ach, wenn du könntest“.

Die Elegie „**Die Wolken lichten sich**“ zeichnet sich durch eine bemerkenswerte Breite und Freiheit des melodischen Atems aus. Der musikalische Hauptinhalt der Romanze liegt in der Gesangsstimme. Die reichhaltige und entwickelte Klavierbegleitung, die eine wichtige emotionale und farbige Rolle spielt, dient als notwendige und wesentliche Ergänzung zur Gesangsstimme. Die Romanze zeichnet sich durch eine ausgedehnte Komposition und eine ununterbrochene melodische Entwicklung<sup>2</sup> aus, die mit klanglichen Farben gesättigt ist.

<sup>2</sup> Die Romanze ist in einer frei interpretierten einfachen dreiteiligen Form geschrieben.

Das poetische Hauptbild und die Hauptstimmung der Romanze werden bereits in den ersten Takten offenbart. Die weite Oktavspanne der Melodie, die aus aufsteigenden Quartquint-Nonhalbtonmotiven erwächst, die Regelmäßigkeit der luftigen Figurationen des Klaviers erzeugen eine nachdenklich leichte Stimmung und vermitteln die Fülle des lyrischen Gefühls, das von der Betrachtung der Natur inspiriert ist.

128

Largo

The image shows a musical score for a song, likely a romance, in Russian. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked "Largo".

The lyrics are in Russian and are written below the vocal line. The first system ends with the word "Ре -". The second system contains the lyrics: "де - - - - - ет об - ла - ков ле -". The third system contains the lyrics: "- ту - - ча - я гря - да".

The piano accompaniment features a wide intervallic pattern in the right hand, often spanning an octave or more, with a steady rhythmic accompaniment in the left hand. The word "simile" is written above the piano accompaniment in the second system.

Auf den ersten Satz folgt ein zweiter, der nicht abgeschlossen ist und in den Mittelteil übergeht („Ich erinnere mich an deinen Sonnenaufgang“). Schon hier kann man eine beträchtliche melodische und harmonische Entwicklung feststellen. Der Vokalteil besteht aus kürzeren und vom Schema her vielfältigeren Phrasen. Ihre Ausdruckskraft wird durch Abweichungen von der parallelen Dur- und Doppeldominant-Tonalität (in cis-Moll) und durch die Einführung von Nonakkorden intensiviert. Der im Mittelteil wachsende Ausdruck führt zu einer dynamischen, stark transformierten Reprise der Romanze („Es war einmal in den Bergen“). Dabei handelt es sich im Wesentlichen um eine tonale Reprise, da sie thematisch an die melodischen Wendungen des Beginns des Mittelsatzes anknüpft; das Thema wird zunächst vom Klavier geführt und erklingt anschließend als breite Kantilene, in rhythmischer Steigerung und begleitet von mitreißenden kontrapunktischen Phrasen des Klaviers, vor dem Hintergrund gespannter Nonakkord-Harmonien und in der Singstimme. Der melodische Höhepunkt (hohes „A“ bei den Worten „Wenn auf den Hütten“) wird durch einen Wechsel in die Subdominant-Tonart (e-Moll) und eine unterbrochene Kadenz - die Auflösung eines Dominant-Nonakkords in einen pathetisch klingenden C-Dur-Dreiklang - hervorgehoben. Am Ende der Reprise kehren die Motive des ersten Satzes zurück, und die Romanze endet in ruhigen und leuchtenden Tönen.

Die meisten Elegien von Rimski-Korsakow (eine für ihn sehr charakteristische Gattung) sind Werke von leichter, kontemplativer Art, die in ihrer Stimmung ausgeglichen sind. Aber der Komponist hat auch Elegien eines anderen - teilweise dramatischen - Typs geschaffen, wie „Der regnerische Tag ging aus“ oder die bemerkenswerte Romanze „Ach, wenn du könntest“.

Die Elegie „**Ach, wenn du könntest**“ ist eine lyrisch-psychologische Romanze. Die Melodie dieser Elegie ist arios. Ihre vokal-melodischen Wendungen vermitteln fein alle Schattierungen der ängstlichen und herzlichen lyrischen Ansprache. Die Unmittelbarkeit des Ausdrucks, der Charakter der Melodie und die Einfachheit der Klavierbegleitung erinnern an einige Beispiele der Vokallyrik von Glinka und Dargomyschski. Die musikalische Form der Elegie zeichnet sich durch die Kohärenz und Flüssigkeit ihrer melodischen und modulierenden Entwicklung aus. In Ermangelung einer thematischen Reprise spielt die Wiederkehr der Haupttonart am Ende der Komposition eine wichtige Rolle, da sie die Komposition vervollständigt und eine dreiteilige Komposition demonstriert. Die Gesangsmelodie zeichnet sich durch rhythmisch aufgeladene und intensiv intonierte Wendungen aus (siehe die verminderte Quinte „Vergiss mein Leid“; „Oh, wenn ich nur einmal dein Gesicht gesehen habe“). Die Klavierbegleitung ist reich an Dominantseptakkorden in verschiedenen Tonhöhen und Abweichungen in Moll-Tonarten (es-Moll, f-Moll).

## Andante molto moderato

О, ес - ли б ты мог - ла хо - ть

на е - ди - ный ми г за - бить

сво - ю пе - чаль, за - бить сво - и не - взго - ды

Der Mittelteil der Romanze („Wenn in deinen Augen“) ist lebhafter und von erhebender Stimmung. Die singenden melodischen Phrasen bereiten einen pathetischen D-Dur-Höhepunkt vor, der mit dem poetischen Bild eines Frühlingsgewitters verschmilzt. Der kurze, ruhige Schluss (Tempo I) enthält eine anrührende melodische Kadenz, die an die Schlusswendung der Snegurotschka-Arietta aus dem Prolog der Oper erinnert („Ich höre und ich schmelze“).

Ein großer Teil der Romanzen Rimski-Korsakows ist dem Thema der Natur gewidmet. Dazu gehören zwei Vokalzyklen - „Am Meer“ (Text von A. K. Tolstoi) und „Im Frühling“ (Text von A. K. Tolstoi und A. Fet). In diesen Jahren konzentriert sich



der Komponist jedoch vor allem auf den Ausdruck lyrischer Gefühle und Gemütszustände. Im „Frühlings“-Zyklus, der von einer leichten Frühlingsstimmung durchdrungen ist, macht er fast keinen Gebrauch von Klängen. Die berühmteste Romanze des Zyklus, „Die Lerche singt lauter“, entbehrt jeglichen grafischen Inhalts. Gefühle der Freude und des Überflusses an Lebensenergie werden hier auf rein lyrische Weise wiedergegeben. Im Zyklus „Am Meer“ dienen die Bilder des Meereselements als Mittel zur Schattierung dieses oder jenes lyrisch-psychologischen Bildes.

Die Romanze „**Die Welle bricht in Gischt**“ (aus dem Zyklus „Am Meer“) ist ein charakteristisches Beispiel für Rimski-Korsakows Landschaftslyrik dieser Zeit. Die mächtige Brandung des Meeres löst einen heftigen Energieschub und ein Gefühl freudiger Lebensfreude aus. „Aus dem Donnern und Plätschern erwacht die Seele. Sie ist mit dem rauschenden Meer verwandt“ - das ist der Grundgedanke des Werkes.

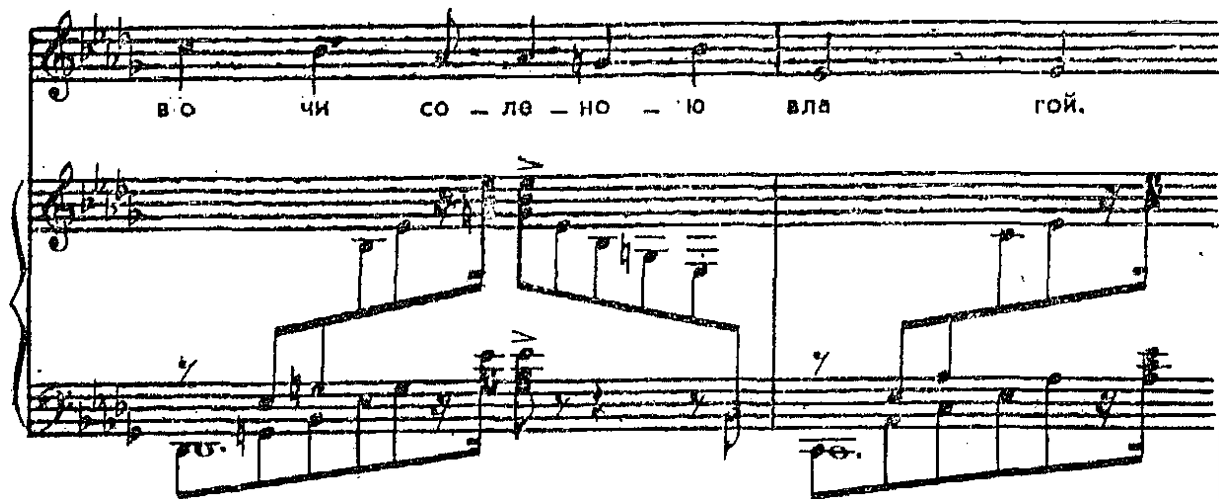
Die auf- und abschwellenden „Wellen“ der harmonischen Figuren des Klaviers, die Akzente an der Spitze jeder Klangwelle und der Wechsel der Harmonien ergeben ein ungewöhnlich malerisches und fantasievolles Bild der stürmischen Brandung des Meeres. Vor diesem Hintergrund erklingt eine energische Melodie, die aus kurzen auftaktischen Motiven besteht. Der Wechsel von auf- und absteigenden Bewegungen, kurzen und langen Tönen und der Reichtum des Vokalklangs verleihen der Melodie der Romanze einen ausdrucksstarken und willensstarken Charakter.

130 *Maestoso alla breve*

*a pieno voce*

Дро -

- бит - ся; и пле - щет, и брыз - жет вол - на мне



Eines der wichtigsten Themen im Werk von Rimski-Korsakow in den 90er Jahren ist mit den Überlegungen des Komponisten zur Kunst und zur Aufgabe des Künstlers verbunden. Das Thema der Kunst, das in mehreren Opern des Komponisten dieser Zeit auftaucht, spiegelt sich auch in seinen Romanzen wider, darunter der Zyklus „An den Dichter“. Die beste Romanze darin ist „Die Oktave“ (Text von A. Maikow). Die Idee des Dichters, dass die Natur eine unerschöpfliche Inspirationsquelle für den Künstler sein kann, wenn er ihre Schönheit „fühlen und verstehen“ kann, stand Rimski-Korsakow nahe.

Die Romanze „**Die Oktave**“ hat eine wunderbare innere Harmonie, ein Gleichgewicht in der Kombination von poetischem Text, Melodie und Begleitung. Die Melodie der Romanze ist tadellos in ihrer gefühlvollen Deklamation, die völlig mit der Strophe verschmilzt. Und doch ist es eine liedhafte Melodie, abwechslungsreich und flexibel.

Largo

*dolce*

Гар\_мо\_ни\_и\_сти\_ха бо\_

\_же\_ \_ствен\_ны\_и\_е\_тай\_ны\_не

ду\_май\_раз\_га\_дать\_по\_кни\_гам\_муд\_ре\_цов

Die melodische Entwicklung ist dreiteilig: jeder der Sätze (sie spielen die Rolle von Perioden) beginnt mit denselben Motiven, die jedoch in verschiedenen Tonarten angesiedelt und unterschiedlich harmonisiert sind („Harmonien des Verses“, „Am Ufer der schläfrigen Wasser“, „Im Gleichklang der Verse“). Später findet der Komponist neue melodische Variationen. Indem er den Melodiebereich konsequent ausweitet, führt er am Ende des Werkes einen hellen Höhepunkt ein - die obere Oktave des Anfangstons der Romanze. Der ungewöhnliche Reichtum dieser melodischen Kulmination wird durch das vergrößerte Volumen der Klangbegleitung und die intensive Bewegung des Basses in die der Melodie entgegengesetzte Richtung unterstützt. Der Klavierpart der Suite besteht aus maßvoll wiederholten Akkorden mit leichten harmonischen und harmonischen Klangübergängen. Rimski-Korsakow überschreitet die Grenzen der relativ einfachen Dur-Moll-Proportionen nicht und färbt die Melodie mit verschiedenen harmonischen Farben. Zu den markantesten Beispielen gehören das melodische (dann natürliche) g-Moll zu Beginn der zweiten

Phrase und der erhabene, leuchtende As-Dur-Klang, mit dem die thematische Reprise der Romanze beginnt.

Ein gemeinsames Merkmal der kammermusikalischen Vokalwerke Rimski-Korsakows ist das Streben des Komponisten nach einer verallgemeinerten Wiedergabe des poetischen Textes, das besonders für seine Romanzen der 90er Jahre charakteristisch ist. Gleichzeitig interessierte sich Rimski-Korsakow aber auch für programmatische und bildhafte Aufgaben. In seinen Romanzen der 60er - 80er Jahre drückt sich dies in der Fülle malerischer Details, in der konsequenten Wiedergabe graphischer Momente im Gedicht („Auf den Hügeln Georgiens“) aus. In den Romanzen der 90er Jahre hingegen begegnet uns eine ganzheitliche, verallgemeinernde Herangehensweise des Komponisten an die Aufgabe der Programmdarstellung: die Musik entwirft in der Regel eine einzige, charakteristische musikalische Landschaft, vermittelt einen einzigen Naturzustand, ohne Bilddetails hervorzuheben („Die Welle bricht in Gischt“). Zusammen mit anderen russischen Komponisten seiner Zeit trug Rimski-Korsakow zur Bereicherung des romantischen Stils durch instrumentalen Ausdruck und Bildsprache bei, wenngleich er sich meist eher im Rahmen des kammermusikalischen Stils hielt als beispielsweise Borodin, der in einigen seiner Romanzen und Lieder (wie in der Ballade „Das Meer“) eine fast symphonische Fülle und Klangfülle erreichte. Insgesamt entwickeln Rimski-Korsakows Romanzen eine regelrechte lyrische Tradition in der russischen Vokallyrik, die auf Glinkas Romanzen zurückgeht und nach Rimski-Korsakow in der kammermusikalischen Vokalmusik von Komponisten des frühen 20. Jahrhunderts (Rachmaninow, teilweise Medtner) fortgesetzt wurde.

Die russische Musik hat Rimski-Korsakow viel zu verdanken. Fast alle russischen Komponisten, die zwischen den 1880 und 1900er Jahren hervorgegangen sind, wurden auf die eine oder andere Weise von ihm beeinflusst.

Als wahrer Magier auf dem Gebiet der Farben, Harmonien und Klangfarben war Rimski-Korsakow in vielerlei Hinsicht ein Wegbereiter, der einen großen Einfluss auf das orchestrale Denken seiner jüngeren Zeitgenossen hatte - sowohl auf russische (Glasunow, Ljadow, der frühe Strawinski, teilweise Skrjabin, Rachmaninows „Glocken“-Periode und der ausländischen Periode) als auch auf ausländische Komponisten (französische Impressionisten). Man könnte sogar sagen, dass die koloristischen Ideen von Rimski-Korsakow und die magischen Klänge seiner Opernpartituren zum Fortschritt der russischen szenischen und dekorativen (und nicht nur theatralischen) Malerei beigetragen haben. Es genügt, die russischen Künstler zu nennen, die an der Ausschmückung der Opern von Rimski-Korsakow auf der Bühne der Moskauer Privaten Russischen Oper beteiligt waren: Wrubel, Wasnezow, Korowin.

Die Prinzipien des genre-epischen, märchenhaften Symphonismus spiegeln sich in den Partituren von Glasunow, Ljadow und Ippolitow-Iwanow wider. Der Einfluss der Volksszenen des Komponisten ist in den Chorepisoden der Opern von Arenski zu erkennen. Bestimmte Merkmale von Korsakows Lyrik spiegeln sich in den lyrischen und kontemplativen Seiten von Rachmaninows Werken wider und werden dort weiterentwickelt.

Auch in den Werken sowjetischer Komponisten wie Prokofjew, Schaporin, Swiridow, Peiko und Schtschedrin gibt es zahlreiche Verbindungen zum Erbe Rimski-Korsakows.

Der Einfluss von Rimski-Korsakows innovativer harmonischer und orchestrale Sprache war ebenfalls außergewöhnlich stark und tiefgreifend, und keiner der

späteren russischen Komponisten ist an seinen Errungenschaften vorbeigegangen. Die Werke von Rimski-Korsakow gehören zum goldenen Fundus des klassischen musikalischen Erbes der Vergangenheit. Tiefgründig im Inhalt und brillant im Glanz, haben sie ihren enormen künstlerischen Wert bis heute bewahrt. Rimski-Korsakows Werk und sein gesamtes musikalisches Schaffen sind ein hohes und lehrreiches Vorbild für die sowjetischen Musiker.

## KAPITEL II

### **P. I. TSCHAIKOWSKI (1840-1893)**

Die Traditionen von Glinka und Dargomyschski wurden nicht nur von den Komponisten der „Mächtigen Handvoll“ fortgesetzt, sondern auch in den Werken ihres Zeitgenossen Pjotr Iljitsch Tschaikowski. Die von ihm geschaffenen Opern und Ballette, symphonischen und kammermusikalischen Werke waren ein neuer und wertvoller Beitrag zur russischen Kunst des 19. Jahrhunderts. Die pädagogische und publizistische Tätigkeit Tschaikowskis war ebenfalls von großer Bedeutung für die Entwicklung der nationalen professionellen Musikerziehung und -kritik.

Tschaikowski begann seinen Weg als Komponist in der Mitte der 60er Jahre. In den 70er Jahren hatte er bereits viele herausragende Werke komponiert, darunter die Oper „Eugen Onegin“, das Ballett „Schwanensee“, vier Sinfonien, die programmatisch-sinfonischen Werke „Romeo und Julia“ und „Francesca da Rimini“. Aber sein Talent erreichte seinen Höhepunkt in den 80er und frühen 90er Jahren, als er solche Meisterwerke der Weltmusik wie das Ballett „Dornröschen“, die Oper „Pique Dame“ und die Fünfte und Sechste Symphonie schuf.

Tschaikowskis ästhetische Grundprinzipien als realistischer Künstler wurden in den 60er - 70er Jahren unter dem Einfluss der Ästhetik der revolutionären Demokraten geformt, die der gesamten zeitgenössischen russischen Kunst jener Jahre gemein war.

Sein schöpferisches Denken richtet sich stets an die Menschen, an einen großen Kreis von Zuhörern. „Ich wünsche mir mit aller Kraft meiner Seele, - schrieb er, - dass sich meine Musik verbreitet, dass die Zahl der Menschen, die sie lieben, die in ihr Trost und Halt finden, wächst.“ Tschaikowski erzählt aufrichtig und wahrheitsgetreu von den Freuden und Sorgen der einfachen Menschen, von ihren Zweifeln, Ängsten und ihrer schmerzhaften Suche nach ihrem Platz im Leben, von ihrer Liebe zur Heimat, zu ihrem Volk, zu ihrer heimatlichen Natur und Volkskunst. Der Komponist glaubt an die geistige Schönheit und die erhabenen moralischen Kräfte des Menschen; er verkörpert in der Musik anschaulich seinen erhabenen und schönen Traum vom Glück. Einfühlsam und tiefgründig enthüllt Tschaikowski die Charaktere der Menschen, die reiche Welt ihrer inneren Gefühle - von luziden Freudenträumen bis hin zu tragischer Verzweiflung und Gedanken an den Tod.

Aufgrund seiner Begabung ist Tschaikowski in erster Linie ein Lyriker und Dramaturg-Psychologe. Gorki nannte ihn einen „großen Lyriker“. Mit dieser Definition hob er den großen ideologischen Gehalt und die soziale Bedeutung der lyrischen Musik Tschaikowskis hervor. Tschaikowski verstand es in der Tat, in seinem Werk die Direktheit und Herzlichkeit seiner Aussagen mit einer tiefgreifenden

Verallgemeinerung der komplexen philosophischen Fragen des Lebens organisch zu verschmelzen.

Seit seinen frühen Jahren nahm das Thema des Kampfes des Menschen um sein Recht auf Glück, um das Recht auf freie geistige Entfaltung einen führenden Platz in seiner Musik ein. Ein solches Thema war für die russische Kunst der 60-70er Jahre sehr relevant und wurde durch den allgemeinen Kampf um die Emanzipation des Volkes bedingt. W. I. Lenin bemerkte, dass „das Aufkommen eines Gefühls der Persönlichkeit“ und „eines Gefühls der persönlichen Würde“ zusammen mit dem Protest gegen „sinnlose mittelalterliche Beschränkungen“, die das schöpferische Wachstum der menschlichen geistigen Kräfte behinderten, charakteristisch für die Epoche des revolutionären Nationalismus waren.

Gleichzeitig wurde unter den Bedingungen des sich intensiv entwickelnden Kapitalismus die Unterdrückung und Entwertung der menschlichen Persönlichkeit immer deutlicher. In vielen der besten Werke der russischen Literatur (z. B. in Dostojewskis Romanen, Tolstois „Anna Karenina“ und einigen Theaterstücken Ostrowskis) nahm das Bild vom Zusammenprall des Menschen mit seiner Umwelt einen zutiefst tragischen Charakter an. Unter den Musikern war es Tschaikowski, der dieses Thema mit besonderer künstlerischer Kraft umsetzte. Seine tragischen Anfänge kamen am stärksten in den späten 80er - frühen 90er Jahren zum Ausdruck, zu einer Zeit, in der die politische Reaktion überhand nahm.

Sein tiefer Einblick in die menschliche Seele und die Subtilität seiner psychologischen Analyse machen ihn vergleichbar mit Künstlern wie Tolstoi und Dostojewski.

Die Hauptmerkmale der schöpferischen Persönlichkeit des Komponisten entwickelten sich entsprechend seinen Themen und der Art seines Talents. Tschaikowski ist einer der herausragendsten melodischen Komponisten der Welt. Seine Musik zeichnet sich durch eine große Melodiösität aus. Nicht nur die Melodien seiner Opern und Romanzen, sondern auch seine Instrumentalwerke klingen vokal. Sein Wohlklang ist in seiner vokalen, harmonischen und orchestralen Sprache enthalten. Auch die Form seiner Kompositionen wird weitgehend von der breiten Entfaltung seiner Lieder bestimmt. Während jedoch melodische Breitatemigkeit vorherrscht, besitzt Tschaikowskis Musik auch eine große deklamatorische und verbale Ausdruckskraft, die in vielerlei Hinsicht an die Traditionen des Rezitativs und der musikalischen Deklamation von Dargomytschski anknüpft.

Die Ursprünge von Tschaikowskis melodischer Sprache sind fest mit den Traditionen der russischen Musik verbunden und nehmen gleichzeitig die besten Errungenschaften der gesamten europäischen Kultur in ihren verschiedenen stilistischen Ausprägungen auf. Wie die „Kutschkisten“ stützt sich Tschaikowski auf die Volksliedkunst, aber er bricht sie auf eine andere Weise. Seine Werke sind in erster Linie nicht von ländlichen Liedern, sondern von städtischen Liedern und insbesondere von der städtischen Familienromantik beeinflusst. Tschaikowskis Musiksprache ist geprägt vom Einfluss der russischen romantischen Kultur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts - den Werken von Gurilew, Warlamow, Aljabjew, Glinka und Dargomytschski. In Tschaikowskis Werken finden sich häufig Tanzrhythmen, insbesondere Walzerrhythmen, die nicht nur in seinen Balletten, sondern auch in seinen Sinfonien, Opern und seiner kammermusikalischen Instrumental- und Vokalmusik eine wichtige Rolle spielen.



П. И. Чайковский  
P. I. Tschaikowski

Gleichzeitig war Tschaikowski wie Glinka empfänglich für die Lied- und Tanzmelodien anderer Völker - der ukrainischen, italienischen und französischen. Die Operndramaturgie von Mozart und Bizet, die Symphonik Beethovens und der romantischen Komponisten, die deutsche Liedlyrik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, insbesondere Schumanns, hatten einen erheblichen Einfluss auf sein Schaffen. Doch während er die verschiedenen Traditionen ausländischer Musik schöpferisch aufgriff, verlieh Tschaikowski seinen Kompositionen stets einen eindeutig russischen Charakter. „Ich liebe das russische Element in all seinen Erscheinungsformen, - sagte der Komponist selbst. - Ich bin Russe im vollsten Sinne des Wortes.“ Und sein gesamtes Werk bestätigt die Wahrhaftigkeit und Aufrichtigkeit dieser Worte.

Tschaikowski war ein wahrer Erneuerer in jeder Art von Musik. Er knüpfte an die Traditionen von Dargomyschski auf dem Gebiet des lyrischen und psychologischen Musikdramas an, erforschte zum ersten Mal in der russischen Musik die Möglichkeiten dieses Genres auf breiter und vielfältiger Ebene und berührte auch das Gebiet der lyrisch-komischen Oper. Tschaikowski schuf einen Sinfonietypus, den man als Tragödien-Sinfonie bezeichnen könnte, und er entwickelte die Gattung der einsätzigen Programm-Ouvertüre und der sinfonischen Dichtung. Er war der Begründer des klassischen russischen Balletts, leistete einen brillanten Beitrag zum Klavier- und Violinkonzert und bereicherte unermesslich den Bereich der lyrischen Romantik und der Klavierminiatur. Gemeinsam mit Borodin legte er den Grundstein für die Weiterentwicklung der Gattung des Quartetts. Tschaikowski komponierte zehn Opern, drei Ballette, sieben Sinfonien (darunter die Programmsinfonie „Manfred“), vier sinfonische Suiten, eine Reihe von Programm- und Sinfonie-Ouvertüren, Fantasien, Instrumentalkonzerte, über hundert Romanzen und eine große Anzahl von Klavierwerken. Tschaikowski wandte sich auch der Kantate und dem Chorwerk zu und schrieb Musik für Theaterstücke.

Und überall, in jedem dieser Bereiche, hinterließ er klassische Beispiele der nationalen Musikkunst.

Tschaikowski widmete sein ganzes Leben lang viel Energie der Beherrschung seiner beruflichen Fähigkeiten. Er stellte stets hohe Ansprüche an sich selbst und war nie zufrieden mit dem, was er erreicht hatte. Er liebte die Arbeit und wusste, wie man arbeitet. „Ohne Arbeit hat das Leben für mich keinen Sinn, - sagte er. - In der Tat kann ich keinen einzigen Tag ohne sie leben.“ Der Wunsch, sein Wissen in verschiedenen Bereichen der Wissenschaft, Literatur und Kunst ständig zu erweitern, begleitete den außergewöhnlich fruchtbaren Weg des Komponisten.

## LEBENS- UND SCHAFFENSWEG

**Kindheit.** Pjotr Iljitsch Tschaikowski wurde am 25. April 1840 in der Fabrikstadt Wotkinsk (der heutigen Stadt Tschaikowski in der Udmurtischen ASSR) als Sohn eines Bergbauingenieurs und Direktors der Kamsko-Wotkinsker Werke geboren. Der Komponist verbrachte seine frühen Kindheitsjahre in Wotkinsk und ab seinem sechsten Lebensjahr in Alapajewsk (im Ural). Volkslieder - vor allem die lang anhaltenden, lyrischen Melodien der Fischer, die abends oft vom See her erklangen - waren Tschaikowskis erste und lebendigste musikalische Eindrücke. Später schrieb der Komponist: „Ich bin in der Wildnis aufgewachsen, und seit meinen frühen Jahren war ich von der unsagbaren Schönheit der charakteristischen Merkmale der russischen Volksmusik durchdrungen...“. Auch zu Hause hörte er Volksmelodien: die



Mutter des Komponisten spielte Klavier und sang oft volkstümliche Lieder und Romanzen, von denen der Junge Aljabjews „Nachtigall“ besonders liebte.

In diesen Jahren lernte Tschaikowski auch einige Werke italienischer und deutscher Komponisten kennen; er hörte sie auf dem Orchestrion (mechanische Orgel), das sein Vater, der die Musik liebte und über die Flöte sinnierte, nach Wotkinsk brachte. Tschaikowski mochte besonders Bellinis weit gesungene Melodien und die Musik aus Mozarts Oper „Don Giovanni“. Auch seinen ersten Klavierunterricht erhielt er schon in jungen Jahren.

Seine Kindheit verbrachte er inmitten einer geliebten Familie, die unter der direkten Aufsicht der französischen Gouvernante Fanny Dürbach stand. Als aufrichtiger, mitfühlender und sensibler Junge gewann er von klein auf die Zuneigung aller Menschen in seinem Umfeld.

Im Alter von zehn Jahren wurde er zum Studium an die Petersburger Rechtsschule geschickt, die Beamte für das Justizministerium ausbildete.

### **Er studierte an der juristischen Fakultät und am Petersburger Konservatorium.**

In Petersburg lernte Tschaikowski zum ersten Mal das Theater, Opern von Glinka, Rossini und Weber sowie symphonische Werke russischer und ausländischer Komponisten kennen. Die Liebe des Jungen zur Musik wurde immer stärker. An der juristischen Fakultät studierte er ebenfalls Musik, nahm am Chor teil, musizierte mit seinen Mitschülern und nahm eine Zeit lang speziellen Klavierunterricht. Nach seinem Abschluss 1859 musste Tschaikowski in den Staatsdienst eintreten und uninteressante und lästige Aufgaben übernehmen. „Sie haben einen Bürokraten aus mir gemacht, und zwar einen schlechten“, - sagte er später.

Tschaikowskis Leidenschaft für seine Lieblingskunst wurde immer größer, und im Herbst 1861 besuchte er den Musikunterricht der in diesem Jahr gegründeten Russischen Musikgesellschaft in Petersburg, und später, 1862, wurde er in das neu eröffnete erste russische Konservatorium in Petersburg aufgenommen. Darüber schrieb Tschaikowski 1863 in einem Brief an seine Schwester: „Ich wurde in das neu eröffnete Konservatorium aufgenommen ... Letztes Jahr habe ich, wie Du weißt, Musiktheorie studiert, und jetzt bin ich fest davon überzeugt, dass ich früher oder später meinen Dienst gegen Musik eintauschen werde. Du darfst nicht denken, dass ich ein großer Künstler sein will - ich will nur das tun, wozu ich berufen bin ... Natürlich werde ich den Dienst erst dann endgültig aufgeben, wenn ich sicher bin, dass ich ein Künstler und kein Beamter bin.“

Tschaikowski begann seine Arbeit leidenschaftlich und zielstrebig und beeindruckte seine Lehrer durch seinen Fleiß, seine Ausdauer und seine außergewöhnliche Arbeitsfähigkeit. Er studierte am Konservatorium unter A. G. Rubinstein und N. I. Saremba. Erst jetzt, im Alter von zweiundzwanzig Jahren, erhielt er endlich Zugang zu einer echten professionellen Musikausbildung. Neben dem Theorieunterricht lernte Tschaikowski Flöte und Orgel und spielte im Studentenorchester des Konservatoriums mit. Er zeichnete sich in seinen Studien aus und schloss sein Studium am Petersburger Konservatorium 1865 mit einer Silbermedaille ab, die er für die Kantate „An die Freude“ nach einem Text von Schiller erhielt, die er für seine Abschlussprüfung komponiert hatte. In die Konservatoriumsjahre fällt auch Tschaikowskis erste Auseinandersetzung mit den Werken A. N. Ostrowskis: 1864 komponierte er die Ouvertüre zu dessen Drama „Der Sturm“, dessen Musik bereits in

hohem Maße die Besonderheiten von Tschaikowskis dramatischer Begabung erkennen ließ.

**Die Moskauer Periode seines Lebens und Schaffens.** Im Januar 1866 nahm Tschaikowski die Einladung N. G. Rubinsteins an und zog nach Moskau, um Professor am Moskauer Konservatorium zu werden. Ein neuer Abschnitt im Leben des Komponisten begann.

In Moskau erreichte seine künstlerische Tätigkeit eine große und vielseitige Entwicklung. Gleichzeitig arbeitete Tschaikowski intensiv als Lehrer und kritischer Publizist. Die Entwicklung von Tschaikowskis schöpferischem Talent in diesen Jahren wurde durch seinen Kontakt mit verschiedenen prominenten Vertretern der russischen Literatur und Kunst stark gefördert. So knüpfte er in Moskau freundschaftliche Beziehungen zu A. N. Ostrowski. Gemeinsam mit ihm nahm er häufig an den Treffen des „Künstlerischen Kreises“ teil - einer Vereinigung führender Persönlichkeiten der russischen Literatur, des Theaters und der Musik, die auf Initiative von N. G. Rubinstein, A. N. Ostrowski und W. F. Odojewski organisiert wurde. Gemeinsame demokratische Bestrebungen in der Kunst, die Liebe zum Volkslied, das in Moskau und seinen Vororten weithin zu hören ist, die Sorge um die russische Musikerziehung und -aufklärung brachten Vertreter verschiedener Berufe zusammen und boten reichlich Stoff für lebhaftige Debatten und Gespräche.

Tschaikowski lernte die hervorragenden Schauspieler des Maly-Theaters, P. M. Sadowski und W. I. Schiwokini, kennen. Er besuchte oft Aufführungen des Maly-Theaters, das eng mit Ostrowskis Arbeit verbunden war und in jenen Jahren einen großen kreativen Aufschwung erlebte. Das Theater kämpfte aktiv für neue, realistische Prinzipien der russischen Dramatik. Seine Inszenierungen riefen die schwärmerische Haltung des Komponisten hervor, und diese lebendigen theatralischen Eindrücke spielten zweifellos eine wichtige Rolle bei der Herausbildung von Tschaikowskis kreativen Prinzipien als Opernkomponist.

In den Moskauer Jahren lernte der Komponist L. N. Tolstoi kennen, der von der Musik von Tschaikowskis erstem Quartett sehr angetan war. Tschaikowski seinerseits lobte Tolstois Talent und drückte mehr als einmal seine tiefe Bewunderung für dessen Begabung aus. Im Tagebuch des Komponisten findet sich folgende Notiz: „Mehr denn je bin ich davon überzeugt, dass Tolstoi der größte lebende Schriftsteller-Künstler ist, der je gelebt hat und überall lebt. Er allein genügt, um den russischen Menschen davon abzuhalten, den Kopf zu senken, wenn man all das Große, das Europa der Menschheit gegeben hat, vor ihm zählt.“

In den 60er - 70er Jahren knüpfte Tschaikowski enge Beziehungen zu den Komponisten der „Mächtigen Handvoll“ - Balakirew und Rimski-Korsakow - sowie zu Stassow. Balakirew und Stassow schlugen wiederholt Themen für Tschaikowskis Programmwerke vor. So begann Tschaikowski auf Anraten von Balakirew mit der Komposition der Fantasie-Ouvertüre „Romeo und Julia“, und auf Anraten von W. W. Stassow schrieb er „Der Sturm“. Tschaikowski teilte seine Kompositionspläne mit Balakirew und Rimski-Korsakow; er gab Tschaikowski auch Ratschläge zur Selbstausbildung in Musiktheorie. Die Komponisten tauschten Aufnahmen von Volksliedern aus.

So entstand Tschaikowskis realistischer Musikstil in der Kommunikation mit Vertretern der führenden russischen Kunst und in seinem ständigen Interesse an der Volkskunst.

Die Moskauer Periode umfasst eine große Anzahl sehr unterschiedlicher Werke, darunter die Opern „Der Wojewode“, „Undine“, „Der Opritschnik“ und „Wakula der Schmied“, das Ballett „Schwanensee“, die ersten drei Sinfonien, mehrere Fantasie-Ouvertüren für Orchester (darunter „Romeo und Julia“ und „Francesca da Rimini“), drei Quartette, das erste Klavierkonzert, die Variationen für Cello und Orchester über ein Rokoko-Thema, die Musik zu Ostrowskis Märchen „Snegurotschka“, ein Zyklus von Klavierstücken zu den „Die Jahreszeiten“ und eine Reihe weiterer Kammermusikwerke und Romanzen. In Moskau begann Tschaikowski mit der Arbeit an seiner Vierten Symphonie und seiner Oper „Eugen Onegin“ nach dem Roman in Versen von Puschkine, die den Höhepunkt der künstlerischen Reife des Komponisten markierte.

Die meisten Werke der Moskauer Zeit sind mit Bildern des russischen Lebens verbunden. Tschaikowski bezog oft authentische russische oder ukrainische Volkslieder ein. So wurde beispielsweise ein Lied, das er in der Nähe von Moskau mit der Stimme einer Bäuerin aufnahm, „Mein Zopf, mein kleiner Zopf“, in die Oper „Der Wojewode“ („Kleine Nachtigall im Eichenhain“) <sup>1</sup> aufgenommen.

<sup>1</sup> Und später in die Oper „Der Opritschnik“ (Nataschas Lied) übertragen.

Das Lied „Wanja saß auf dem Sofa“, das Tschaikowski in der Ukraine, in Kamenka, hörte, wurde zum Hauptthema des langsamen Satzes (Andante cantabile) des ersten Streichquartetts. Ukrainische Melodien wurden von Tschaikowski in seiner Zweiten Symphonie<sup>2</sup> verwendet.

<sup>2</sup> Das Lied „Der Kranich“ im Finale der Sinfonie und die ukrainische Version von „Die Mutter Wolga hinunter“ zu Beginn des ersten Satzes.

Echte russische Volkslieder, die in jenen Jahren und in der Stadt weit verbreitet waren, erklingen in den Finalsätzen der Ersten und Vierten Sinfonie<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Das Lied „Ich werde säen, junges Mädchen“ in der Ersten Symphonie und „Es stand eine Birke auf dem Felde“ in der Vierten.

Gleichzeitig stellte Tschaikowski eine spezielle Sammlung von Volksliedern zusammen, die über 50 Volksweisen enthält, darunter so herausragende Beispiele der Volkskunst wie „Kam heraus ein Mädchen“ und „Auf dem Meer badete die Ente“, um nur einige zu nennen.

Ein Großteil der von Tschaikowski in der Moskauer Zeit komponierten Musik ist von hellen, frühlingshaften Stimmungen geprägt. Sie zeigt oft ein enthusiastisches Lebensgefühl (z. B. im Ersten Klavierkonzert) oder verkörpert eine herzliche und zu Herzen gehende Reaktion auf poetische Naturbilder (der Zyklus „Die Jahreszeiten“, die Erste Symphonie, „Wintertagträume“). Einige Werke dieser Jahre enthalten lebendige Skizzen des Volkslebens, die den volkstümlichen Humor und die Fröhlichkeit anschaulich vermitteln (z. B. das Finale der Ersten und Zweiten Sinfonie). Die Werke der Moskauer Zeit enthalten jedoch manchmal auch andere Stimmungen: sie drücken Unzufriedenheit mit dem Leben, Sehnsucht nach einem Ideal und elegische Trauer aus, während die Musik in einzelnen Werken - zum Beispiel in der

Fantasie-Ouvertüre „Romeo und Julia“ - wirklich tragisch wird. Die Fantasie „Francesca da Rimini“, das Ballett „Schwanensee“ und einige Romanzen haben ebenfalls einen dramatischen Charakter.

Die Vielfalt der Genres ist typisch für die Opern jener Jahre: es gibt ein lyrisches Drama „Der Wojewode“ (nach Ostrowski), eine lyrische und phantastische Oper „Undine“ (nach einem übersetzten Text von Schukowski), eine historisch-literarische Oper „Der Opritschnik“ (nach dem Roman von Laschetschnikow) und schließlich das beste Opernwerk der „Vor-Onegin“-Periode - die lyrisch-komische Oper „Wakula der Schmied“ nach einer Erzählung von Gogol. Bereits diese frühen Opern weisen eine Reihe lebendiger schöpferischer Leistungen auf. Allerdings mangelt es ihnen oft an dramaturgischer Integrität und Vollständigkeit. Deshalb vernichtete Tschaikowski später einige seiner frühen Opern und überarbeitete in den 80er Jahren „Wakula der Schmied“<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Die neue Fassung der Oper heißt „Tscherewitschki“ (*Pantöffelchen, Oksanas Launen*).

Trotz seiner intensiven Kreativität widmete Tschaikowski in diesen Jahren auch viel Zeit der pädagogischen und musikkritischen Arbeit. Fast 12 Jahre lang unterrichtete er am Moskauer Konservatorium: er lehrte Theorie, Harmonielehre, Instrumentation und Komposition. Tschaikowskis Lieblingsschüler war Sergej Iwanowitsch Tanejew, der herausragende russische Komponist und Pianist, der sein enger Freund wurde.

Als Lehrer versuchte Tschaikowski vor allem, seinen Schülern die Liebe zu Glinka und Mozart zu vermitteln. Er untermauerte die verschiedenen theoretischen Regeln stets mit Beispielen aus den Werken dieser Komponisten.

Tschaikowskis pädagogische Arbeit wirkte sich positiv auf die Entwicklung der russischen professionellen Musikausbildung aus. Seine persönliche pädagogische Erfahrung spiegelte sich in den von ihm geschaffenen Lehrbüchern wider, von denen die „Richtlinien für das praktische Studium der Harmonielehre“ (1871) - das erste russische Lehrbuch für Konservatorien zu diesem Kurs, das dem russischen Autor gehört - besonders wichtig sind.

Als Kritiker erschien Tschaikowski von 1871 bis 1876 in den Moskauer Zeitungen „Moderne Chronik“ und „Russische Nachrichten“. Seine Berichte über das Moskauer Musikleben, über die Aktivitäten junger russischer Interpreten und seine leidenschaftlichen Reden gegen die Dominanz der Werke italienischer Komponisten und Interpreten in der russischen Opernszene charakterisieren Tschaikowski als einen eifrigen Kämpfer für die Entwicklung einer originären und nationalen russischen Kunst. Tschaikowskis gedruckte Kritiken über Balakirew und Rimski-Korsakow waren von großer Bedeutung. Als Balakirew von der Leitung von Konzerten für die Petersburger Abteilung der Russischen Musikgesellschaft suspendiert wurde, protestierte Tschaikowski in der Presse und argumentierte leidenschaftlich für die immensen Verdienste Balakirews als musikalische Persönlichkeit. Tschaikowski war sich der zukünftigen historischen Rolle Rimski-Korsakows sehr bewusst und schrieb bereits 1868 über ihn: „...Es besteht kein Zweifel, dass dieser wunderbar begabte Mann dazu bestimmt ist, eines der schönsten Juwelen unserer Kunst zu werden.“

**Leben und Schaffen 1878-1893.** Eine durch die anstrengende Arbeit verursachte Nervenkrankheit und schwere persönliche Probleme (eine gescheiterte Ehe) veranlassten Tschaikowski Ende 1877, Moskau zu verlassen und ins Ausland zu gehen. In Italien vollendete der Komponist seine Vierte Symphonie und die Oper

„Eugen Onegin“. Ihre Bedeutung in Tschaikowskis Biografie war enorm. Indem er seine bisherigen Erfahrungen zusammenfasste, eröffnete er gleichzeitig neue, breitere Horizonte für seine weitere künstlerische Tätigkeit. Das Erscheinen dieser Werke war ein herausragendes Ereignis im Leben der russischen Kunst insgesamt.

In den 80er und Anfang der 90er Jahre wandte sich Tschaikowski neuen Themen, neuen Bildern und neuen musikalischen Gattungen und Formen zu. So komponierte er nach der lyrischen Oper „Eugen Onegin“ 1879 die heroische und patriotische Oper „Die Jungfrau von Orleans“ nach Schillers Tragödie. Auch die Handlung seiner nächsten Oper „Mazeppa“ (1883), die auf Puschkins Gedicht „Poltawa“ basiert, ist mit der historischen Vergangenheit verbunden. Das lyrische Drama von Kotschubejs Tochter Maria wird vor dem Hintergrund der historischen Ereignisse dargestellt. Die nächste Oper des Jahrzehnts - „Die Zauberin“ (1887) nach dem Drama von I. A. Schpaschinski ist eine lyrisch-tragische und zugleich volkstümlich-häusliche Oper. An der Wende des Jahrzehnts, im Jahr 1890, erschien ein herausragendes Werk der klassischen Weltmusik - die Oper „Die Pique Dame“ nach der gleichnamigen Erzählung von Puschkin. Diese Oper kann als der zweite (nach „Eugen Onegin“) Höhepunkt von Tschaikowskis Operschaffen betrachtet werden.

In den 80er Jahren schrieb der Komponist eine Vielzahl von symphonischen und kammermusikalischen Werken. Zum ersten Mal wendet er sich dem Genre der symphonischen Suite zu. Die Sinfonien (Programmsinfonie „Manfred“ - 1885, Fünfte Sinfonie - 1888). Es entstehen neue Ouvertüren (z. B. „1812“ und „Hamlet“), Anfang der 80er Jahre schuf er das brillante, sehr populäre „Capriccio Italien“ für Sinfonieorchester, das die Tradition der spanischen Ouvertüren von Glinka fortsetzt. Zur gleichen Zeit wandte sich Tschaikowski zum ersten Mal der Gattung des Trios zu und schrieb seine berühmte Komposition für Klavier, Violine und Violoncello, die dem Andenken an N. Rubinstein gewidmet ist. In den 80er Jahren komponierte er zahlreiche Romanzen, die tief in der Psychologie verwurzelt sind (z. B. die tragische Romanze „Auf gelben Feldern“), sowie einen Zyklus von leichten poetischen Kinderliedern. In den späten 80er Jahren komponierte Tschaikowsk sein zweites Ballett, „Dornröschen“.

Das Oeuvre des Komponisten in den letzten drei Jahren seines Lebens ist außergewöhnlich vielfältig. Unmittelbar nach der „Pique Dame“ entstand das Streichsextett „Souvenir de Florence“. In den Jahren 1891-1892 komponierte er „Jolanthe“, eine sonnige und lyrische Kammeroper nach dem Drama des dänischen Schriftstellers Herz, und das Ballett „Der Nussknacker“ nach einem Märchen von Hoffmann (bearbeitet von Dumas). Auch auf dem Gebiet der Romanzen und der kammermusikalischen Gattungen setzte er seine Arbeit fort. Schließlich veröffentlichte er 1893 seine Sechste Symphonie („Pathetique“, wie der Komponist sie selbst nannte) - den Höhepunkt seines symphonischen Schaffens.

Das Hauptmerkmal von Tschaikowskis Kompositionen der 80er und 90er Jahre war ein kontrastreicher Gegensatz zwischen Bildern von Gut und Böse, Dunkelheit und Licht, einem schönen Traum vom Glück und der bedrückenden Realität, was der gesamten musikalischen Entwicklung einen spannungsgeladenen und dramatischen Charakter verleiht.

In dieser Zeit war das Komponieren ein wichtiger Bestandteil im Leben Tschaikowskis. Auf seinen ausgedehnten Reisen durch verschiedene Länder (Italien, Schweiz, Deutschland, Tschechische Republik usw.) und seinen Aufenthalten in Moskau, Petersburg und bei seiner Schwester in der Ukraine, in Kamenka, unterbrach Tschaikowski seine intensive schöpferische Arbeit nicht einen einzigen

Tag lang. Doch auch in diesen Jahren fand er Zeit und Energie für seine musikalischen, gesellschaftlichen und aufführenden (dirigierenden) Aktivitäten.

1885 wurde Tschaikowski zum Leiter des Moskauer Zweigs der Petersburger Kammermusikgesellschaft gewählt, und ein Jahr später wurde er zum Ehrenmitglied der Russischen Musikgesellschaft ernannt. Obwohl er zu dieser Zeit nicht am Moskauer Konservatorium unterrichtete, nahm Tschaikowski dennoch regen Anteil an dessen Leben, besuchte Prüfungen und Konzerte und stand in ständigem Kontakt mit jungen Komponisten, die stets seinen Rat, seine Unterstützung und eine aufrichtige und unparteiische Beurteilung ihrer Werke suchten.

In den 80er Jahren wurde sein Name nicht nur in Russland, sondern auch im Ausland bekannt. Tschaikowski hatte großen Erfolg als Dirigent von Sinfoniekonzerten und Opern und unternahm eine Reihe von Konzertreisen in europäische Städte, in denen seine Werke aufgeführt wurden. Eine der triumphalsten war eine Reise nach Prag im Jahr 1888. Im Nachhinein schrieb Tschaikowski in sein Tagebuch: „Im Allgemeinen war dies natürlich einer der bemerkenswertesten Tage in meinem Leben. Ich habe diese guten Tschechen sehr lieb gewonnen. Und dafür gibt es einen Grund!!! Mein Gott! Wie viel Freude war das, und das alles nicht für mich, sondern für das liebe Russland.“

Mit großer Begeisterung wurde Tschaikowski auch bei Musikabenden in Paris empfangen, wo er von prominenten französischen Musikern mit großer Aufmerksamkeit bedacht wurde. 1891 waren Tschaikowskis Konzerte in Amerika, wo er anlässlich der Eröffnung der größten Konzerthalle, der „Carnegie Hall“, zu einem Musikfestival eingeladen war, ein großer Erfolg. Publikum und Presse schwärmten von dem großen russischen Komponisten.

1893 verlieh die Universität Cambridge in England Tschaikowski den Dokortitel als dem brilliantesten Musiker der Welt.

Bereits 1885 verspürte Tschaikowski das Bedürfnis nach einem festen Wohnsitz, wo er sich nach seiner Rückkehr von seinen Reisen ganz seiner Kunst widmen konnte. Er ließ sich zunächst in den Vororten der Stadt Klin nieder - in Maidanowo, dann in Frolowskoje und ab 1891 in den Vororten von Klin selbst. In dem Haus, in dem der Komponist lebte, befindet sich heute das nach ihm benannte Staatliche Hausmuseum.

In und um Klin, im Einklang mit seiner geliebten russischen Natur, komponierte Tschaikowski seine besten Werke, darunter die Fünfte Symphonie und das Ballett „Dornröschen“. Dort schrieb er 1893 auch sein letztes Werk, die Sechste Symphonie. Sie wurde in Petersburg unter der Leitung des Komponisten uraufgeführt. Wenige Tage später erkrankte Tschaikowski schwer. Die Krankheit erwies sich als tödlich. In der Nacht vom 25. auf den 26. Oktober starb der Komponist.

Das Leben des großen russischen Musikers wurde zu einem Zeitpunkt beendet, als er auf dem Höhepunkt seiner Kräfte und voller neuer und vielfältiger kreativer Absichten war.

Der Tod Tschaikowskis war ein großer Verlust für die russische und die Weltkunst. Nach den Erinnerungen von Zeitgenossen war sein Begräbnis eine Demonstration der nationalen Liebe für den großen Komponisten.

## SYMPHONISCHES SCHAFFEN

Die sinfonische Musik nahm in Tschaikowskis Schaffen zeitlebens einen wichtigen Platz ein. Sein erstes bedeutendes Werk auf diesem Gebiet war die Ouvertüre „Das Gewitter“, die auf dem Drama von Ostrowski (1864) basiert. Die Sechste Sinfonie und das Dritte Klavierkonzert, die kurz vor seinem Tod entstanden, vervollständigten seine Karriere als Sinfoniker.

Der Inhalt von Tschaikowskis symphonischen Werken ist tiefgründig und vielfältig. Der Komponist vermittelt einfühlsam menschliche Trauer und Freude, Ängste und Zweifel, Hoffnungen und luzide Träume vom Glück. Der Frieden des Herzens ist das Hauptthema seiner Musik. Aber der Kreis der Bilder ist nicht darauf beschränkt. Seine besten symphonischen Werke befassen sich mit tiefgreifenden philosophischen Problemen der Moderne, wobei er immer auch ein lyrischer Komponist bleibt.

Als echter Dramatiker zeigt Tschaikowski die Phänomene des Lebens in ihrer kontinuierlichen Entwicklung, in der gegensätzliche Kräfte aufeinandertreffen und kämpfen. In der Musik spiegelt sich dies in der Umwandlung, dem Kontrast und dem Zusammenspiel verschiedener musikalischer Themen wider. Die Kontraste zwischen den Themen werden in der Melodie, der Harmonie und den orchestralen Klangfarben deutlich.

Ein beträchtlicher Teil der symphonischen Werke Tschaikowskis sind Programmwerke. Dies wird oft einfach durch den Titel des Werks oder seiner einzelnen Teile angegeben (z. B. die Sinfonie „Winterträume“, die Ouvertüre zu „Romeo und Julia“). In einigen Partituren findet sich eine ausführliche Beschreibung des Programms (z. B. in der „Manfred“-Sinfonie). Bei einigen Werken, wie z. B. der Sechsten Sinfonie, wurde die Programmidee auf Wunsch des Komponisten überhaupt nicht veröffentlicht, obwohl sie für ihn zum Zeitpunkt der Komposition offenbar von großer Bedeutung war.

Für Tschaikowski war das Programm meist nur der Anstoß für die freie Entfaltung der musikalischen Gedanken. Es war nicht typisch für den Komponisten, sich an alle Details der literarischen Vorlage zu halten. Die Hauptsache war für ihn die allgemeine Idee des Werkes, die ihn inspirierte. Gleichzeitig half ihm der Rückgriff auf literarische Stoffe, die lebendigsten und ausdrucksstärksten musikalischen Themen zu finden, und machte seine Sprache besonders figurativ und konkret.

Seine Sinfonien und einsätzigen Programm-Ouvertüren und Poeme gehören zu Tschaikowskis sinfonischen Werken verschiedener Gattungen.

Die ersten drei Sinfonien aus der frühen Moskauer Zeit haben einen sehr unterschiedlichen Charakter.

Die erste - „Winterträume“ in g-Moll - ist lyrisch und elegisch. Die Bilder der russischen Natur, die der Komponist so sehr liebte, nehmen hier einen großen Raum ein. Einzelne Seiten der Sinfonie (zum Beispiel das Finale) zeigen lebendige Bilder des Volkslebens.

Die Zweite Sinfonie (in c-Moll) ist im Allgemeinen von festlicher Stimmung. Sie ist voll von ukrainischen Volksmelodien und Phrasen. Ihr Genre und ihr alltäglicher Charakter bringen sie näher an die Werke der „Kutschkisten“.

Die Dritte Symphonie (D-Dur) unterscheidet sich in Bezug auf Bildsprache und Struktur. Sie besteht aus fünf Sätzen, unter denen tänzerische Genres (ein Walzer und eine Polonaise) einen großen Platz einnehmen, was diese Symphonie einer

Suite näher bringt. Gleichzeitig tauchen Seiten mit tieftrauriger Musik auf, die eine Reihe von Bildern vorwegnehmen, die für Tschaikowskis letzte Periode typisch sind.

Die Arbeit an den ersten drei Sinfonien bereitete die Entstehung eines herausragenden Werks der russischen Musik vor - der Vierten Sinfonie. Sie ist im wahrsten Sinne des Wortes ein Sinfonie-Drama, das den Konflikt zwischen dem Menschen und seiner Umwelt widerspiegelt. Dasselbe Thema wurde später in der „Manfred“-Symphonie, der Fünften und der Sechsten Symphonie aufgegriffen. Unabhängig von den Unterschieden bei der Lösung dieses Themas, die sich vor allem in den unterschiedlichen Finalen zeigen, sind alle diese Sinfonien durch ein gemeinsames ideologisches Konzept und die Bandbreite der Emotionen verbunden. In jeder von ihnen werden traurige und tragische Bilder mit Bildern kontrastiert, die einen hellen Traum vom Glück verkörpern - die Musik offenbart einen intensiven menschlichen Kampf um das Recht auf Leben, um Freude.

Von Tschaikowskis einteiligen Programmwerken „Fatum“, „Romeo und Julia“, „Der Sturm“, „Francesca da Rimini“, „Hamlet“ und „Der Wojewode“ ragen „Romeo und Julia“ und „Francesca da Rimini“ heraus, während zu seinen Werken des volkstümlichen Genres das „Capriccio Italien“ gehört.

Unter Tschaikowskis Orchestersuiten ist die Dritte die bedeutendste in Bezug auf ihre Integrität und Organik. Die „Mozartiana“-Suite ist eine originelle Idee - eine Orchestertranskription einer Reihe von Klavierstücken Mozarts. Auch die Streicherserenade, die für Kammerorchester geschrieben wurde, steht dem Genre der Suite nahe.

Ein wichtiger Teil von Tschaikowskis symphonischen Werken sind seine Konzerte, von denen das Erste Klavierkonzert, das Violinkonzert und die Variationen für Cello und Orchester über ein Rokokothema<sup>1</sup> besonders beliebt waren.

<sup>1</sup> Rokoko ist der Name eines im 18. Jahrhundert beliebten Kunststils.

Tschaikowskis Werke auf diesem Gebiet ebneten einen breiten Weg für die weitere Entwicklung der KonzertsGattung.

Der Sinfoniker Tschaikowski knüpfte nicht nur an die Traditionen von Glinka an, sondern auch an die dramatische Sinfonik Beethovens und die lyrisch-liedhafte Sinfonik der Frühromantiker (vor allem Schubert).

Nach Beethoven ist Tschaikowski einer der größten Sinfoniker der Weltmusik.

## „ROMEO UND JULIA“

Die „Romeo und Julia“ Fantasie - Ouvertüre ist ein herausragendes Werk der Weltmusikklassiker. Für Tschaikowski ist sie die erste große Leistung auf dem Gebiet der Programmsymphonik. „Romeo und Julia“ verkörpert viele der Prinzipien, die die späteren reifen Werke des Komponisten kennzeichnen.

Die Ouvertüre wurde erstmals 1869 komponiert und anschließend zweimal überarbeitet (1870 und 1880). In den 80er Jahren begann Tschaikowski mit der Komposition einer Oper zu demselben Thema, schrieb aber nur die Szene des Abschieds von Romeo und Julia, die auf der Musik der Fantasie - Ouvertüre basiert<sup>1</sup>.



<sup>1</sup> Diese Szene wurde nach Tschaikowskis Tod von Tanejew als das Duett Romeo und Julia veröffentlicht.

Tschaikowski wurde bei der Wahl von Shakespeares Tragödie „Romeo und Julia“ als Thema für sein symphonisches Programmwerk von Balakirew inspiriert, der zu diesem Zeitpunkt bereits die Musik zu „König Lear“ komponiert hatte und damit begann, Shakespeares Werk auf die russische Symphoniemusik anzuwenden. Tschaikowski widmete sein Werk Balakirew.

Das Werk des genialen englischen Dramatikers - eines Vertreters der Renaissance - hat in der Mitte des 19. Jahrhunderts außergewöhnlich großes Interesse bei den führenden Persönlichkeiten der russischen Kultur hervorgerufen. Der Humanismus der Werke von Shakespeare, ihre anklagende Kraft, die darauf abzielt, die Trägheit und die Vorurteile der mittelalterlichen Gesellschaft im Namen hoher ethischer Ideale zu bekämpfen, im Gedeihen einer starken, harmonischen menschlichen Persönlichkeit, waren den fortgeschrittenen russischen Künstlern nahe.

Tschaikowski griff mehrfach auf Themen von Shakespeare zurück. Die Fantasie-Ouvertüre zu „Romeo und Julia“ ist künstlerisch am vollkommensten und kommt dem Charakter von Shakespeares Werk am nächsten. Sie basiert auf einer der früheren Tragödien Shakespeares (1595), die auf einer alten italienischen Legende über die Liebe und Treue zweier junger Helden und deren tragischen Tod aufgrund von Erbschaftsfehden und Hass beruht.

Die Fantasie-Ouvertüre ist ein anschauliches Beispiel für Tschaikowskis generalisierte Herangehensweise an die Vermittlung der Idee des Werks. Mit Shakespeare'scher Tiefe enthüllte der Komponist in der Musik die Schönheit und Treue der menschlichen Emotionen und fällt zusammen mit dem Dichter ein hartes Urteil über die Grausamkeit, die Vorurteile und die Trägheit des sozialen Umfelds, das die Figuren umgibt.

Der Komponist vermittelt die Hauptidee der Tragödie durch das kontrastreiche Nebeneinander und Aufeinandertreffen verschiedener musikalischer Themen. Der Komponist wählte eine Sonatenform mit einer ausgedehnten Einleitung und einer ausführlichen Epilog-Coda, die der dramatischen Idee am besten gerecht wird. Die einzelnen Bilder und Szenen der Tragödie gaben zweifellos den Anstoß für das Auftauchen der musikalischen Themen. Aber jedes der Themen ist in seiner Entwicklung unterschiedlich (insbesondere das Thema der Einleitung). Erst aus dem Zusammenspiel aller Themen ergibt sich die Gesamtidee des Werkes.

Das erste düstere und konzentrierte Thema (fis-Moll, Klarinetten und Fagotte), das durch den Choral vierstimmig und in ruhiger, gemessener Bewegung gestaltet wird, führt in die Welt des Mittelalters ein.

132

## Andante non tanto quasi moderato

Musical score for piano, measures 132-135. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a piano introduction with a dynamic marking of *p* and a crescendo to *poco più f*. The melody is simple and harmonic, with a final measure containing a fermata.

Bereits im zweiten Satz (für Flöten und Oboen) hellt sich die allgemeine Farbe der Musik ein wenig auf, aber gleichzeitig lässt der neue Rhythmus der Begleitung das Thema unruhiger klingen. Am Ende der Einleitung wird es dramatisch aufgeladen und erscheint in einem veränderten Tempo und mit einer neuen Klangfülle. Hier wird nur eines der aktivsten Motive des Themas von den verschiedenen Gruppen des Orchesters imitiert.

133

## Allegro

Musical score for piano, measures 136-139. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a more active piano introduction with a dynamic marking of *p* and a crescendo to *poco più f*. The melody is more rhythmic and complex, with a final measure containing a fermata.

Eine weitere Veränderung findet in der Durchführung statt. Dort wird das Einleitungsthema vor allem in der Klangfarbe der Blechbläser erscheinen und das

Bild einer bösen, grausamen Macht darstellen, die sich Romeo und Julia in den Weg stellt.

In der Einleitung, unmittelbar nach dem ersten Choralthema, wird es durch die schwermütigen Intonationen der Streicher konterkariert, die ein Gefühl der gespannten Erwartung vermitteln. Sie bereiten sich auf das neue Thema vor, das in Ges-Dur gespielt wird.

134 [Andante non tanto quasi moderato]

*pp poco a poco cresc.*

*mf*

Dies ist eine erste, noch skizzenhafte Beschreibung der lyrischen Bilder, die später im Allegro-Seitenteil umfassend entwickelt werden. So werden bereits in der Einleitung die wichtigsten Gefühlsbereiche der Ouvertüre skizziert und das anschließende Drama in Gang gesetzt.

Die Einleitung geht in den Hauptteil der Ouvertüre über, der mit einem energischen, ungestümen, nach vorne gerichteten Thema mit synkopischem, konvulsivischem Rhythmus, dissonanten Harmonien und häufigen Tonartwechseln (die Haupttonart ist h-Moll) beginnt.

135 Allégo giusto

*f*

Dieses Thema kontrastiert sowohl die gesamte Einleitungsmusik als auch die lyrischen Themen, die im Seitenteil erscheinen. Im 4. Takt des Hauptteils taucht ein neues thematisches Element auf (skalenartige Passagen in Sechzehnteln), das in der weiteren Entwicklung eine wichtige Rolle spielt und zu großer dramatischer Spannung beiträgt, ebenso wie die charakteristischen „Akkordschläge“ und der federnde Rhythmus



(dieser Rhythmus tritt im Mittelteil des Hauptteils mit einem progressiv aufsteigenden Motiv aus drei Tönen in den Vordergrund).

Der Hauptteil ist breit angelegt, in Form einer dreiteiligen Struktur, die für viele Hauptteile in Tschaikowskis symphonischen Werken charakteristisch ist. Der Wille, die Zähigkeit, die Hartnäckigkeit und die Ausdauer verbinden sich in dieser Musik mit unheilvollen, bedrohlichen Zügen. Als Balakirew Tschaikowski das Programm vorschlug, äußerte er den Wunsch, die Ouvertüre solle mit „einem wilden Allegro mit Säbelhieben“ beginnen. Es scheint, dass die Bilder von Kampf und Schlacht Tschaikowskis Hauptimpuls für die Entstehung dieses Themas waren.

Darauf folgt eine kurze Überleitung (auf der Grundlage des oben erwähnten wiederkehrenden Motivs im Rhythmus) in ein völlig anderes Seitenteil, das die erhabenen Liebesgefühle von Julia und Romeo verkörpert. Der Übergang zu diesem Teil der Exposition erfolgt durch eine ausdrucksvolle Verschiebung des Basses von A nach As; der Seitenteil beginnt in der entfernten Tonalität von Des-Dur. Das bringt eine besondere Frische in die Musik. Die Bratschen und das Englischhornsolo hat eine breite, vokale Melodie im Hintergrund der Akkorde, eines der inspiriertesten lyrischen Themen in Tschaikowskis Musik.

136

[Allegro giusto]

Англ. р.  
и альты  
con sord.

*p* *mf espr.*

Klanglich ist diese Melodie ihrem „Vorläufer“, der lyrischen Einleitungsepisode, recht nahe.

Unmittelbar nach dem ersten Durchgang wird sie durch ein neues Thema ersetzt; es erklingt sanft in einem Wiegenlied-Rhythmus durch die geschwungenen Violinen vor dem Hintergrund der wiederholten Quinttöne der Bratschen.

137 [Allegro giusto]

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is labeled '137' and '[Allegro giusto]'. It begins with a piano (*pp*) dynamic marking. The music consists of a right-hand melodic line with slurs and a left-hand accompaniment of chords and single notes. The second system continues the piece with similar notation.

Dieses zweite Thema des Seitenteils ergänzt das vorherige und bereitet gleichzeitig eine neue, noch umfassendere Durchführung desselben vor. In zweiter Linie wird das lyrische Hauptthema von den Flöten und Oboen gespielt, begleitet von zweiten „Seufzern“ der Hörner, die an die Intonationen des zweiten Themas erinnern. Die Melodie entwickelt sich sequentiell. Sie nimmt einen großen Tonumfang an und erhält einen leidenschaftlichen, spannungsgeladenen Charakter. Dieser wird noch verstärkt, wenn die Celli und Kontrabässe einen Orgelpunkt auf dem Quint-Bund - As einbeziehen. Im Moment des Höhepunkts erklingt das erste Thema des Seitenteils (für Flöten, Oboen und Klarinetten, wiederum begleitet von den „Seufzer“-Sekunden der Hörner) noch einmal in seiner ausgedehnten, intensiven, vollblütigen Form.

Der letzte Abschnitt der Exposition beginnt mit den Akkorden der Harfe, zu denen die Fagotte einzelne Motive des lyrischen Hauptthemas durchspielen. Die Musik verstummt; das Pizzicato der Celli und Kontrabässe unterstreicht das Ende der Exposition.

Während in der Einleitung der dramatische Hauptkonflikt lediglich skizziert wird, wird er in der Exposition durch die scharfe Gegenüberstellung zweier unterschiedlicher Gefühlsbereiche, die durch die Haupt- und die Nebenteile repräsentiert werden, vollständig enthüllt.

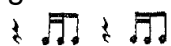
Die Durchführung beginnt. Die vertrauten Themen des Chorals und des Hauptteils des Allegros erscheinen in neuen Bedeutungen und Zusammenhängen.

Die ersten Intonationen des Themas des Hauptteils in den Streichern sind gedämpft und beunruhigend. Ein synkopisches Akkordmotiv in den Holzbläsern treibt die gesamte Entwicklung voran. Nach dem zweiten intonatorischen Element des Hauptteils - einer schnellen skalenartigen Bewegung in Sechzehnteln - erscheint das Einleitungsthema. Es ist in seinem ursprünglichen Rhythmus, aber in einer neuen

Klangfarbe - mit Hörnern (piano, marcato), was ihm einen bedrohlichen, unheilvollen Charakter verleiht.

Die polyphone Entwicklung der verschiedenen Motive des Hauptteils und des Choralthemas beginnt. Mit jeder neuen Durchführung nimmt die dramatische Spannung mehr und mehr zu. Das Choralthema erscheint nicht mehr in seiner ursprünglichen, vollständigen, abgeschlossenen Form. Die melodische „Unverbundenheit“ verleiht ihm eine neue, dramatisch aktive Qualität. Nach dem zweiten Satz kommt ein rhythmisches Motiv aus dem Mittelteil der Exposition des Hauptteils hinzu, das sein erstes Hauptmotiv dialogisch wieder aufgreift und der Musik noch mehr Spannung und Dramatik verleiht.

Der Aufbau erreicht eine extreme Kraft: die beharrlichen, eindringlichen Tutti-Akkordschläge; der konvulsive Rhythmus ist die Grundlage der Bewegung der gesamten Musik



Im Hintergrund (durch die Trompeten) werden die bedrohlichen Intonationen des einleitenden Themas dreimal wiederholt. Die tragische Spannung wird durch die Pauken- und Trommelschläge noch verstärkt.

Die schnelle Bewegung der Streicher in Sechzehnteln, begleitet von Akkordschlägen, bringt die dramatische Handlung in eine neue Phase. Die Reprise beginnt.

Das Thema des Hauptteils klingt selbstbewusst und eindringlich (das Fortissimo des gesamten Orchesters). Diesmal ist es prägnant, gesammelt und kurz. Es wird von der sanft wiegenden Melodie des zweiten Themas des Seitenteils abgelöst (Oboen und Klarinetten vor dem Hintergrund des zitternden Rauschens der Violinen). Und erst nach diesem Thema, wie durch seine Entwicklung vorbereitet, setzt das lyrische Hauptthema (Streicher und Piccoloflöten in Begleitung von Bläsern) in der leichten Tonart D-Dur ein.

In der Reprise wird dieses lyrische Hauptbild der Ouvertüre noch breiter und ausführlicher dargestellt als in der Einleitung. Es lassen sich drei Phasen in der Entwicklung des Themas ausmachen, in deren Mitte eine Zeit lang ein erneutes Gefühl der Beunruhigung und Erregung auftritt (hier gibt es eine polyphone Anordnung einzelner Motive in Fagott und Cello sowie in den Flöten und Oboen mit einem ängstlichen und pulsierenden

Rhythmus  in den Streichern).

Die dritte Einleitung desselben Themas, das Fortissimo für Streicher und seine imitatorische Interpretation für Bläser (mit der Piccoloflöte), klingt wie eine Hymne an die Liebe, eine leidenschaftliche Bejahung der Schönheit der menschlichen Gefühle. Im Grunde genommen findet hier der bedeutendste, kulminierende Moment der Ouvertüre statt. Zugleich ist es aber auch der Wendepunkt der Handlung. Es scheint, als ob der helle Anfang triumphiert hat. Doch die freudige Stimmung wird durch die Intonationen des Hauptteils (Akkordbrechungen) jäh unterbrochen, und die Entwicklung des Choralthemas beginnt erneut in dramatischer Spannung. Das letzte Thema wird diesmal von Hörnern, Trompeten und Posaunen begleitet. Zweimal wiederholt, wird es als erneuter Ansturm einer unheilvollen Macht empfunden, die das Leben und das Glück der Protagonisten zerstört.

Die Aufnahme von Material aus dem ersten Allegro-Thema und dem Intro-Thema markiert den Beginn eines neuen Abschnitts - der Coda, oder besser gesagt ihres ersten Teils, der eine Art Coda-Entwicklung darstellt, die sich noch in einer stürmischen dramatischen Entwicklung befindet.

Das Liebesthema klingt jedoch düster und irgendwie gebrochen. Sein Aussehen hat sich verändert, vor allem durch das Auftauchen des Tritonusintervalls in der Melodie (in Es, siehe Partitur, Takt 479) und die Harmonie eines verminderten Septakkords. Dann folgt der zweite und letzte Abschnitt der Coda - ein schwermütiger Epilog - Nachwort. Die verhaltenen Paukenschläge vor dem Hintergrund des Kontrabass-Pizzicatos und der anhaltende H-Ton der Tuba verleihen dem Ganzen einen düsteren, traurigen Anstrich. Die veränderten, schwermütigen Intonationen des Liebesthemas erscheinen, gefolgt von den Choralklängen der Bläser, die aus den Wiegenlied-Intonationen des zweiten Motivs der Nebenstimme hervorgehen. Wie in der Einleitung erklingen sanfte arpeggierte Harfenakkorde. Das erleuchtete und majestätische Liebesthema erklingt zum letzten Mal und erinnert an das schöne Gefühl von Romeo und Julia. Die plötzlichen, harten Schläge des gesamten Orchesters - die Auflösung der Tragödie - beenden die Ouvertüre.

Der gesamte Coda-Epilog ist Ausdruck der tiefen Trauer um die jungen Julia und Romeo. Gleichzeitig ist es aber auch ein Bekenntnis zur Unantastbarkeit heller und erhabener menschlicher Ideale, zur Schönheit der Seele und der Menschheit.

Die wichtigsten musikalischen Merkmale der Ouvertüre: Spannung, Dramatik, Erleichterung und lebhaft Kontraste in den musikalischen Themen, die den polarisierten Inhalt der Figuren charakterisieren, fanden ihre lebendigste Entfaltung in späteren Werken Tschaikowskis wie der Vierten, Fünften und Sechsten Symphonie und der Oper „Die Pique Dame“.

Die Fantasie-Ouvertüre zu „Romeo und Julia“ wurde in ihrer ursprünglichen Fassung im März 1870 uraufgeführt, die endgültige dritte Fassung ist seit Mitte der 80er Jahre fester Bestandteil des Konzertrepertoires.

Die Musik der Ouvertüre wurde von den Komponisten der „Mächtigen Handvoll“ hoch gelobt. Einem Brief Balakirews zufolge sagte Stassow, nachdem er die Ouvertüre gehört hatte, zu ihm: „Es gab fünf von euch, und jetzt sind es sechs.“

## ERSTE SYMPHONIE („WINTERTRÄUME“) G-Dur

Die Symphonie „Winterträume“ wurde von Tschaikowski im Sommer 1866 komponiert, dann zweimal überarbeitet und 1874 in ihrer endgültigen Fassung fertiggestellt.

Die Erste Symphonie ist eines der herausragendsten Werke Tschaikowskis aus der Moskauer Zeit. Ihr Hauptbestandteil sind die Eindrücke der russischen Natur, der Winterlandschaft und der Winterstraße sowie die von diesen Bildern inspirierten Gedanken und Gefühle der Menschen. Ihr nationaler Charakter, ihre Einfachheit und Herzlichkeit verbinden die Musik mit den besten lyrischen Landschaften russischer Künstler (z. B. Wassiljew und Sawrasow) und mit den inspirierten Beschreibungen der russischen Winterstraße in Werken von Puschkin und Gogol.

Die Sinfonie besteht aus vier Sätzen, von denen die ersten beiden programmatische Titel tragen: „Traum von einer Winterreise“ und „Land der Öde, Land der Nebel“.

**Der erste Satz** ist in Sonatenform geschrieben. Das erste Thema ist ruhig und melodisch, und seine Melodie enthält typische Trichord-Wendungen des Volksliedes.

138

## Allegro tranquillo

Фл. соло

Скр.  
*pp* sempre legato

*p*

Фл. соло

Флаг. соло

Das Thema ist lyrisch in seiner Basis und deutet gleichzeitig mit einigen seiner Elemente Tschaikowskis zukünftige dramatische Figuren an. Später erscheint in dem Thema, das sich vor allem in den tiefen Streichern entwickelt, ein chromatisches Motiv, das es dramatisiert.

139

## [Allegro tranquillo]

*pp*

Der anschließende Teil des Allegro ist ebenfalls dramatisch und endet mit dem umgestalteten Schlussmotiv des Hauptteils in einem neuen und schwungvollen Klang.

140

## [Poco più animato]

*ff*

3



Der national-volkstümliche Charakter der Musik wird durch das leuchtende, gesungene lyrische Thema des Seitenteils (vorgetragen von der Soloklarinette) noch verstärkt.

141 [Poco più animato]

Кл. соло

*p espr.*

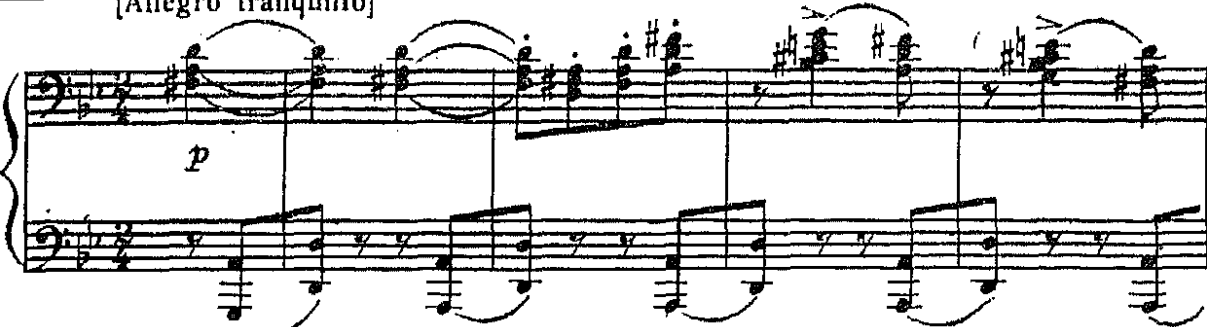


Die mit verschiedenen Instrumenten wiederholte Melodie entwickelt sich allmählich zu liedartigen Unterstimmen. Bevor es entwickelt wird, verändern sich die Konturen des Themas, seine Bewegung wird ungestümer und aufgeregter.

Die Durchführung beginnt nach der Pause des gesamten Orchesters mit einer scharfen Fanfare, kombiniert mit einer chromatischen Bewegung in den Streichern. Ein neues Volkstanzthema taucht auf (mit Blech- und Holzbläsern).

[Allegro tranquillo]

*p*



Dieses Thema steht mit seinen verschiedenen Klangfarben und rhythmischen Variationen eine Zeit lang im Mittelpunkt der musikalischen Entwicklung. Allmählich wird es jedoch wieder durch das erste Thema abgelöst. Der neue dramatische Aufbau führt zur Fanfare des Trompeten- und Waldhorntrios und wird dann durch eine lange Pause im Orchester unterbrochen. Nach und nach wird eine Reprise vorbereitet, die mit der Einführung der g-Moll-Dur-Tonalität beginnt. In der Reprise werden neben den lyrisch-melodiösen Themen die dramatischen Elemente des ersten Satzes nicht nur beibehalten, sondern auch mit neuen Entwicklungsformen versehen. So spielt beispielsweise das chromatische Motiv weiterhin eine wichtige Rolle, und auf seiner Grundlage entsteht ein kleines Fugato, das die Dynamik der Durchführung verstärkt.

Am Ende der Coda des ersten Satzes kehrt das ursprüngliche Bild zurück: auf dem Hintergrund der Streicher erklingt leise das erste Thema der Flöten und Fagotte. Das chromatische Motiv erscheint für einen kurzen Moment als Echo, als Erinnerung. Seine allmähliche Auflösung, das Verwelken, beendet den ersten Satz der Sinfonie.

**Der zweite Satz** wurde von Tschaikowsky „Land der Öde, Land der Nebel“ genannt. Die Musik dieses Satzes ist außerordentlich melodisch und breit gefächert und ist wie der erste Satz eng mit der russischen Volksliedmusik verbunden. Nach einer langsamen, konzentrierten Einleitung der Streicher<sup>1</sup> durch die Oboe erklingt gegen den synkopischen Rhythmus der Violinen das lyrische Hauptthema dieses Satzes<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Das Thema des Eröffnungsteils wurde aus der Jugendouvertüre „Das Gewitter“ in die Sinfonie übernommen.

<sup>2</sup> Dieses Thema wurde später in die Musik zu „Snegurotschka“ aufgenommen.

143 [Adagio cantabile ma non tanto]  
Гоб. соно  
*p espr.*

In den hohen Lagen wird es von leichten Flötenpassagen begleitet, die der Musik einen Hauch von flüchtigen Landschaftsbildern verleihen. Das Thema wird, unterstützt durch Unterstimmen, breit gesungen. Dann entwickelt sich aus einem der Motive des Themas (dem 3. Takt des Themas) ein neuer breiter Abschnitt (siehe Partitur, Buchstabe **B**). Auf diese Weise wächst ein lyrisches Thema direkt aus einem anderen heraus.

Die Musik wird immer gefühlsbetonter, die Melodie zieht an den verschiedenen Instrumentengruppen vorbei. Wenn das ursprüngliche Tempo zurückkehrt, taucht das Hauptthema wieder auf. Aber nicht mehr mit der Oboe, sondern noch breiter, üppiger mit den Celli, begleitet vom Tremolo der Geigen und dem Pizzicato der Bratschen und Kontrabässe. Die breit angelegte gesangliche Entwicklung ist damit noch nicht zu Ende. Eine neue Welle der Beschleunigung führt erneut zum Abschnitt *Pochissimo piu mosso* (Buchstabe **E**). Das *Fortissimo* der Hörner, begleitet von einer spannungsvollen chromatischen Bewegung der Streicher und Flöten, lässt das Hauptthema in einem neuen dramatischen Klang erscheinen. Es gipfelt in einem gleichzeitigen Thema für Oboen, Klarinetten und Hörner, woraufhin der Klang rasch abfällt. Der zweite Satz endet mit einem ruhigen Einleitungsthema.

Es heißt, dass diese Musik von Tschaikowski komponiert wurde, inspiriert von einer Sommerreise zum Ladogasee.

**Der dritte Satz** ist ein Scherzo. Eines von Tschaikowskis frühen Klavierstücken diente als Prototyp für seine extrem lebhaften Abschnitte. Nach einer kurzen viersätzigen Einleitung (leichte Flöten- und Klarinettensätze, unterstützt von Fagotten) mit den Violinen setzt das Hauptthema in einem scharfen, launischen Rhythmus ein (in den ersten beiden Takten wird jeweils der zweite Teil akzentuiert). Der Satz ist leicht, beschwingt und aufstrebend.

Das Trio-Scherzo (Mittelteil) ist ein alltäglicher, lyrischer Walzer.

144

[Allegro scherzando giocoso]



So bezieht sich Tschaikowski bereits in seiner Ersten Symphonie auf den Rhythmus dieses Tanzes, den er später so sehr liebte.

Nach der Wiederholung des ersten Teils tauchen die Walzer-Intonationen in der Coda wieder auf, wo sie vor dem Hintergrund von Paukenschlägen im Rhythmus des ersten Themas gespielt werden.

**Der vierte Teil** ist das Finale. Es ist ein lebhaftes Bild eines volkstümlichen Massenfestes. Das Finale beginnt in g-Moll und endet in einem leichteren G-Dur. Eine wichtige Rolle spielt hier die Melodie des Volksliedes „Ich werde säen, junges Mädchen“, das in der Stadt unter dem Titel „Die Blumen blühten“ verbreitet ist. Die anfängliche Intonation dieses Liedes bildet auch die Grundlage für die Einleitung. Es klingt zum ersten Mal düster und konzentriert. Es wird in langsamem Tempo von Fagotten und Klarinetten vorgetragen. In seiner vollen Form erscheint das Thema als Seitenteil des Sonatenallegros.

145

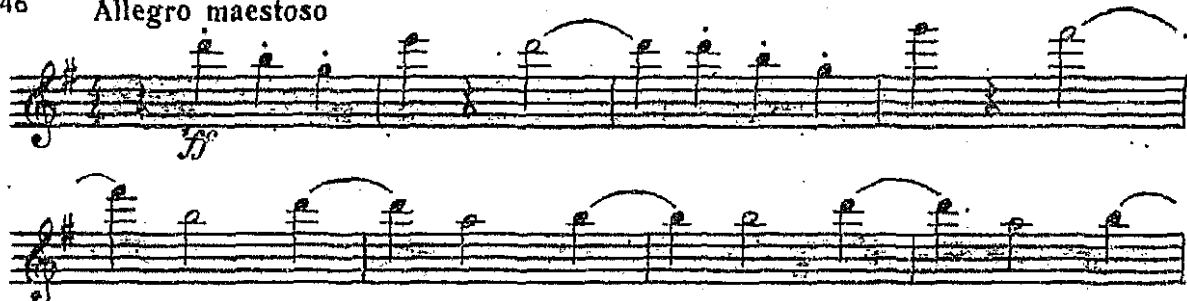
[Allegro maestoso]



Das Hauptspiel des Finales ist aktiv und dynamisch.

146

Allegro maestoso



Die gesamte Sinfonie endet hell, glockig und festlich und vermittelt eine freudige, jubelnde Stimmung. Der vierte Satz der Ersten Symphonie ist ein Prototyp für eine ganze Reihe von Finalsätzen der nachfolgenden symphonischen Werke Tschaikowskis, allen voran das Finale der Vierten Symphonie.

## VIERTE SYMPHONIE f-moll

Mit dem Erscheinen der Vierten Sinfonie (Dezember 1877) wurde in der russischen Musik ein neuer Typus von Sinfoniezyklus geboren, eine Sinfonie des psychologischen Dramas. Von seinem ideologischen Konzept her ist dieses Werk sehr typisch für die russische Kunst der späten 70er Jahre. Es zeigt den charakteristischen Konflikt zwischen dem Menschen und seiner bedrückenden und gefühllosen Umwelt. Der Kampf, seinen Platz im Leben zu finden, mit den Menschen zu verschmelzen und die Schwierigkeit, dieses Ziel zu erreichen, werden in der Musik der Sinfonie anschaulich dargestellt.

Der Zyklus entfaltet sich sehr zielgerichtet, wobei die einzelnen Teile eng miteinander verbunden sind.

Der erste Satz (Allegro mit einer langsamen Einleitung) hat den dramatischsten Charakter. Dies ist der Beginn des dramatischen Konflikts und die erste Etappe in der Entwicklung des Dramas. Schon hier steht die innere Welt des Menschen in scharfem Kontrast zu den feindlichen Kräften, die ihn daran hindern, Glück und Freude zu erlangen. Die beiden mittleren Sätze (die lyrische Kanzone und das Scherzo), die mit Bildern der Natur und des täglichen Lebens verbunden sind, mildern den Konflikt etwas ab. Im Finale jedoch bricht das tragische Thema in das Bild der volkstümlichen Fröhlichkeit ein, verkörpert das Bild einer feindlichen Macht und verleiht der Musik eine dramatische Qualität.

**Erster Satz.** Das Andante sostenuto mit seinem dramatischen, beunruhigenden und gleichzeitig bedrohlichen Fanfaren-Thema ist wichtig, um die Idee der Sinfonie zu verdeutlichen. Dieses Thema wird im Fortissimo von Hörnern und Fagotten gespielt, dann gesellen sich Trompeten, Posaunen und Tuben dazu.

147     Andante sostenuto



Тр-н и тубы

Der Komponist selbst nannte es „den Keim der ganzen Symphonie“, „den Hauptgedanken“, und beschrieb es als Bild „einer schicksalhaften Kraft, die den Ansturm auf das Glück daran hindert, sein Ziel zu erreichen“. Sein dramatischer Charakter verschärft sich im zweiten Satz, wenn dem Thema neue Register und Stimmen hinzugefügt werden (die Einführung der Trompeten, verstärkt durch die Holzbläser).

Das einleitende Thema verkörpert eine allgemein unerbittlich düstere und feindliche Kraft und enthält auch melodische Motive, die später die Grundlage für ganz andere musikalische Bilder bilden.

So erscheint im 3. und 4. Takt des Themas eine melodische Bewegung (mal aufsteigend, mal absteigend), die das Thema des Hauptteils der Sonate allegro intonatorisch vorbereitet. Das letzte melodische Motiv der Einleitung verwandelt sich in einen klagenden zweiten „Seufzer“, aus dem direkt der Beginn des Hauptteils hervorgeht.

148 [Andante sostenuto]

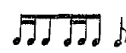
149 Moderato con anima (♩.=In movimento di valse)

*p es*

*poco cresc.*

Der Hauptteil (in f-Moll) ist ungestüm, leidenschaftlich protestierend und vermittelt ausdrucksstark einen Zustand seelischer Aufgewühltheit. Er ist breit und dreisätzig und entfaltet sich in einem einzigen Atemzug, mit einem unruhigen, ungestümen Rhythmus. Die Länge der Melodie wird durch die sequenzielle Entwicklung der Intonation bestimmt. Das Tempo der Musik bezeichnet der Komponist als Moderato con anima und fügt - in movimento di valse - eine Walzerbewegung (im 9/8-Takt) hinzu. Der Walzerrhythmus schafft eine besondere Weichheit und Geschmeidigkeit.

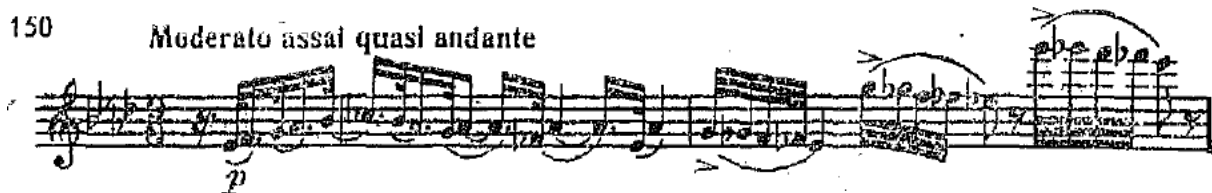
Im weiteren Verlauf wird der Hauptteil immer dramatischer. Die Intensität der Entwicklung nimmt bereits im zweiten Satz zu, dank des Auftretens eines sich wiederholenden Rhythmus in den begleitenden Orchesterstimmen

 - eine abgewandelte Form des Motivs aus der Fanfareeinleitung. Zuweilen werden einige rezitativische Wendungen aus der Einleitung in die Bewegung des Themas einbezogen (siehe z. B. Takte 50-52). Der Mittelteil ist eine motivische Weiterentwicklung des thematischen Hauptmaterials. Hier kommt ein weiteres neues Element hinzu - eine chromatische, skalenartige Bewegung, die sich polyphon mit den Intonationen des Hauptthemas verbindet (siehe Takte 70 ff.) und ihm einen noch größeren Anspruch verleiht. Aufgrund der Ausführlichkeit dieses Abschnitts wird der Beginn des nächsten Abschnitts als eine neue dramatische Welle ununterbrochener Entwicklung und gleichzeitig als eine dynamische Reprise empfunden. Das Thema, das hier in verdichteter und konzentrierter Form präsentiert wird, steht im Fortissimo

der Streicher gegen den ängstlichen Rhythmus der Blechbläser, und die schnellen und skalenartigen Passagen werden nun mit einbezogen. Die Durchführung erreicht ein Maximum an Spannung. Dann erfolgt ein rascher Rückgang zum Pianissimo (für einzelne Motive des Themas).

Ein neues musikalisches Bild - ruhig, leicht, lyrisch - setzt sich durch. Sofort wechselt die Handlung in eine ganz andere Sphäre. Ein Seitenteil beginnt. Die Überleitung dazu ist die Imitation eines kurzen Klarinetten- und Fagottmotivs, das eine neue Art von rhythmischer Bewegung vorbereitet. Das flexible und plastische Thema des Seitenteils wird mit dem Klarinettensolo in as-Moll gespielt. Sein Schlussmotiv wird von den Flöten, der Klarinette und dem Fagott imitiert. Das neue Thema steht im Kontrast zum vorangegangenen und ist gleichzeitig mit diesem verbunden: auch hier herrscht eine walzerartige Bewegung vor.

150 *Moderato assai quasi andante*



The image shows a musical score for measures 150 to 154. The tempo is marked 'Moderato assai quasi andante' and the dynamics are 'p'. The music is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It features a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed eighth notes. There are several slurs and phrasing marks throughout the passage.

Nach dem zweiten Satz des Themas erscheint eine ausdrucksvolle, wiegenliedartige Unterstimme der Celli, die später, wie die Hauptmelodie, von den anderen Instrumenten kontrapunktisch entwickelt wird.

151 [*Moderato assai quasi andante*]



The image shows a musical score for measures 151 to 155. The tempo is marked '[Moderato assai quasi andante]' and the dynamics are 'cantabile'. The music is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It features a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed eighth notes. There are several slurs and phrasing marks throughout the passage.

Im Seitenteil gibt es ein weiteres Thema in H-Dur, das sich ebenfalls durch seinen leichten Charakter vom Einleitungsthema und dem Hauptteil abhebt. Gleichzeitig enthält es melodische Wendungen sowohl aus dem Hauptteil als auch aus dem ersten Thema des Seitenteils.

## Ben sostenuto Il tempo precedente

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of a treble clef staff and a bass clef staff, both in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The music is marked with 'pp' (pianissimo). The second system continues the piece with similar notation and dynamics.

Seine Entwicklung führt zu einem neuen Höhepunkt. Der letzte Abschnitt der Exposition beginnt mit dem kraftvollen Klang des gesamten Orchesters (Moderato con anima, Takt 161).

Nach einem erneuten Rückgang setzt plötzlich das bedrohliche Thema der Einleitung ein, begleitet von einem Tremolo der Pauke. Dieser Moment stellt anschaulich und theatralisch den Zusammenprall gegensätzlicher Kräfte dar: den freudigen Traum des Menschen und die böse Macht, die sich seinem Leben in den Weg stellt. Der plötzliche Wechsel von H-Dur nach e-Moll, gefolgt vom plötzlichen Auftauchen des H-Dur-Dreiklangs vor dem Hintergrund des H-Tons in der Bassstimme (siehe Partitur, Takt 197), trägt zur Schärfe des Konflikts bei.

Die Wiederkehr des Themas der Einleitung bildet die Grenze zwischen Exposition und Durchführung. Letztere beginnt mit dem Hauptteil, der noch verworrener klingt als in der Exposition, in e-Moll. Ein neuer Abschnitt des Dramas beginnt. In der Durchführung mit ihrer intensiven tonalen Entwicklung wird die Hauptstimme in eine Vielzahl von Motiven verwandelt.

Wie in Tschaikowskis Sinfonien üblich, enthält dieser Abschnitt mehrere Wellen. Mit jeder neuen Welle wird die Musik intensiver. Auf dem Höhepunkt taucht das Eingangsthema wieder auf (diesmal von den Posaunen gespielt), das direkt mit der weiteren Entwicklung der Intonationen des Hauptthemas kollidiert.

Die Reprise beginnt nicht wie üblich in der Haupttonart, sondern in d-Moll (und außerdem mit einem Quartsextakkord der Tonika-Harmonie - siehe Partitur, Takte 283-284). Vor dem Hintergrund des Orgelpunkts „A“ klingt der Hauptteil des Allegro besonders dramatisch und angespannt, „unbesiegt“ und durch den zweiten Ansturm der bösen Macht (das Thema der Einleitung). Die Reprise ist noch dynamischer als alle vorangegangenen Abschnitte und wird als eine neue Welle eines einzigen ununterbrochenen Aufbaus wahrgenommen. Die Führung der Hauptthemen ist nun prägnanter. Das erste Seitenthema steht wie das Hauptthema in d-Moll, während das zweite Seitenthema in F-Dur steht. Die Haupttonart f-Moll wird erst im Schlussteil der Reprise und dann in der großen erweiterten Coda bestätigt. An der Grenze zwischen Reprise und Coda ist das bedrohliche Einleitungsthema wieder zu hören (auf dem

tonalen Orgelpunkt der Pauke). Während des gesamten Satzes prallen das Hauptthema des Allegro und die Einleitung ständig aufeinander und verkörpern den Drang eines Menschen nach Glück und eine unwiderstehliche „tödliche Kraft“, die ihn, wie der Komponist selbst sagte, daran hindert, „sein Ziel zu erreichen“.

Die Coda ist der Höhepunkt des gesamten ersten Satzes. Ihr Höhepunkt wird durch die Beschleunigung des Tempos (*Molto piu mosso*) und die dramatische Verflechtung von Haupt- und Einleitungsthema hervorgehoben. Es ist die letzte Etappe des Kampfes, der sich durch den ganzen ersten Satz zieht. In der Coda wird der dramatische Konflikt jedoch nicht aufgelöst. Das Erklingen am Ende des Themas des Hauptteils, gespielt mit Tremolo-Streichern in rhythmischer Steigerung, schafft keine Ruhe. Auch die kurze Bekräftigung der Tonika in den letzten Takten der Coda bildet kein Gegengewicht zur vorangegangenen dramatischen Entwicklung. Es besteht die Notwendigkeit, die Musik weiter zu entwickeln.

**Der zweite Satz** ist im Charakter eines lyrischen Liedes (*Andantino in modo di canzona*<sup>1</sup>) geschrieben, in einer komplexen dreiteiligen Form.

<sup>1</sup> Canzona (ital.) - Lieder.

Sein Inhalt kann als lyrische Trauerinnerung beschrieben werden. Eine Stimmung stiller, luzider Traurigkeit kontrastiert mit der unruhigen, dramatischen Bildsprache des ersten Satzes. Die Musik lässt den tragischen Konflikt und den angespannten Kampf vorübergehend vergessen.

In den äußeren Abschnitten erklingt eine melodiose, wehmütige, elegische Melodie, die im ersten Satz der Solo-Oboe anvertraut wird.

153 *Andantino in modo di canzona*

*p semplice ma grazioso*

Mit seiner anfänglichen zweiten Intonation ist es, wie das Hauptthema des ersten Satzes, mit den abschließenden zweiten „Seufzern“ der Einleitung verbunden (siehe Beispiel 148). Es wird leise von Pizzicato-Streichern begleitet. Anschließend erscheint das Thema in einer neuen Klangfarbe, nämlich der der Celli.

Dem ersten Thema im ersten Abschnitt der Canzone wird ein anderes, leichteres, beweglicheres Marschthema gegenübergestellt.

154

*mf sf*



Beide werden dann noch einmal aufgeführt, ersteres in einer neuen Version, begleitet von leichten, agilen Flöten- und Klarinetten-Stakkato-„Anstiegen“, die der Musik ein malerisches Element verleihen und Bilder der Natur heraufbeschwören.

Der Mittelteil der Canzone (Piu mosso) basiert auf einem neuen, tänzerischen Thema (in F-Dur), das von den Intonationen des Hauptteils des ersten Satzes abgeleitet ist.

155 Più mosso



Die Entwicklung dieses Themas verläuft sehr intensiv, der Klang steigert sich bis zum Fortissimo des gesamten Orchesters (siehe Takt 25 nach **D**). Dies ist ein Vorgeschmack auf das F-Dur-Finale der Sinfonie, den letzten Satz des Zyklus. Allmählich verklingt die Musik, das Thema löst sich auf, und nach dem anhaltenden F-Ton der Hörner und der verbindenden melodischen Bewegung der Celli beginnt der dritte Abschnitt der Canzone - die Reprise.

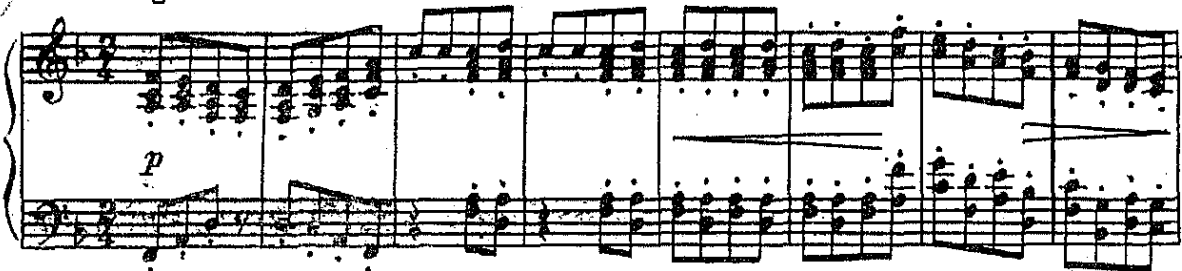
In der Reprise erklingen die gleichen Themen wie im ersten Teil, jedoch in anderer Besetzung. Zum Beispiel wird das erste lyrische Thema nun von den Violinen gesungen.

In der Coda, beim Fagottsolo, wird das gesamte erste Thema der Canzone zum letzten Mal leise gespielt. Dreimal, unterbrochen von Horn-Akkorden, erscheinen nur noch die Anfangsintonationen des Themas als Erinnerung (abwechselnd in den Violinen, der Klarinette und dem Fagott). Der Klang des Orchesters sinkt auf ppp.

Über den Inhalt dieses Satzes der Sinfonie schrieb der Komponist: „Es ist sowohl traurig als auch irgendwie süß, in die Vergangenheit einzutauchen...“

**Dritter Satz. Scherzo.** Der dritte Satz, wie auch der zweite, führt uns weg von den dramatischen Bildern des ersten Satzes in eine andere emotionale Sphäre. Aber wenn der zweite Satz eine Trauererinnerung an die Vergangenheit ist, eine lyrische Reflexion über den eingeschlagenen Lebensweg, dann wendet sich der dritte Satz den Ereignissen zu, die sich im Alltag um uns herum abspielen. Das Scherzo steht in einem intonatorischen Zusammenhang mit den vorangegangenen Sätzen des Zyklus. So ist das lebhaftere und ungestüme erste Thema intonatorisch aus dem Mittelteil der Canzone gewachsen (vgl. Bsp. 155).

156 Allegro



Sein Pizzicato mit Streichern erinnert an den Klang von volkstümlichen Zupfinstrumenten wie der Balalaika. Tschaikowski legte hierauf großen Wert: „Wenn man es [das Scherzo] mit einem Bogen spielt, verliert es alles“, - schrieb er. Das

volkstümliche und alltägliche Flair wird besonders im Mittelteil des Scherzos deutlich, dessen Musik nach Aussage des Komponisten unter dem Eindruck verschiedener Bilder des täglichen Lebens in ihm entstand.

Der Mittelteil der volkstanzartigen Struktur beginnt mit einer Melodie im Charakter eines fröhlichen, munteren Liedes (der Komponist selbst bezeichnete es als „Straßenlied“).

157



Es wird zunächst von der Oboe gespielt, dann von den anderen Instrumenten aufgegriffen. Allmählich steigert sich der Klang, und das Thema erklingt schließlich fortissimo, durchdringend hell auf der Piccoloflöte. Doch plötzlich taucht ein anderes Bild auf: als käme es von weit her, erscheint ein anderes Thema mit den Blechbläsern (Hörner, Trompeten, Posaunen), begleitet von Pauken - das Thema eines Militärmarsches.

158

Tempo I [Allegro]

Tonal ist es auch mit dem Thema des Hauptteils des ersten Satzes (siehe Beispiel 149) und dem ersten Thema des Scherzos (siehe Beispiel 156) verbunden und ist eine neue rhythmische Abwandlung eines allen gemeinsamen melodischen Motivs.

Die beiden Themen des Mittelteils werden anschließend polyphon verbunden, und das erste Thema des Scherzos (von den Flöten) wird gelegentlich einbezogen, um die Reprise vorzubereiten.

In der Reprise wird genau der erste Abschnitt des Scherzos wiederholt. Zusätzlich zu den Intonationen des ersten Themas erscheinen in der Coda Anklänge an die Tanzmelodie des Trios und die Rhythmen des Marsches. Hier kommen also alle wichtigen intonatorischen und thematischen Elemente dieses Satzes zusammen.

Im Scherzo gibt Tschaikowski eine Reihe anschaulicher Skizzen aus dem Volksleben. Dank seines volksnahen und malerischen Charakters dient dieser Satz als gelungene Überleitung zum Finale.

**Vierter Satz.** Das Finale (*Allegro con fuoco*) schließt die Entwicklung des Dramas ab: „Wenn du in dir selbst keine Motive für die Freude findest, dann suche bei anderen Menschen. Geh zu den Menschen. Sieh, wie sie sich zu amüsieren wissen, indem sie sich ungeteilt den freudigen Gefühlen hingeben“, - schrieb Tschaikowski über die Musik dieses Satzes.

Das Finale beginnt mit einer rasanten Musik (dem Unisono-Satz aller Streicher- und Bläsergruppen), die die festliche Handlung einleitet:

159 *Allegro con fuoco*



In der Intonation ist das Hauptthema des Finales mit der kulminierenden Episode des Scherzos verbunden und stellt eine neue rhythmische Variation der melodischen Wendung in f-e-d-c dar.

Neben diesem Thema gibt es im Finale noch zwei weitere Themen. Das eine ist ein authentisches Volkslied, „Es stand eine Birke auf dem Felde“.

160 [*Allegro con fuoco*]



Das andere wurde vom Komponisten im Geiste von Volkstanzmelodien geschrieben.

161 [*Allegro con fuoco*]



Die Form des letzten Satzes der Sinfonie (der Rondo-Sonate) basiert auf dem Wechsel aller drei Themen.

Das Thema „Es stand eine Birke auf dem Felde“ erfährt im Laufe der Entwicklung die größten Veränderungen. Es nimmt lyrische und schwermütige Züge an oder klingt bedrohlich und streng und löst sich in einzelne Motive auf. Der wechselnde Charakter dieses Themas wird in erster Linie durch eine Veränderung der Klangfarbe erreicht. So wird es zum Beispiel nach der Episode mit Pauken und Posaunen von Oboe und Fagott gespielt (siehe Takt 60), begleitet nur von Pizzicato-Streichern; dann erscheint es wie in einem gebrochenen, zerbrechlichen Klang von Flöten und Oboen (siehe Takt 92). Manchmal wird der traurige Charakter des Themas durch die Einführung einer chromatischen Bewegung in der Melodie hervorgehoben.

162 [Allegro con fuoco]



Die Dramatisierung des Themas wird durch die Imitationen der verschiedenen Instrumentengruppen und die rhythmischen Veränderungen, wie z. B. das Steigen und Fallen des Themas, stark unterstützt.

163 [Allegro con fuoco]



Die festliche Stimmung wird plötzlich unterbrochen: das tragische Thema der Einleitung bricht in die Musik ein. Sein Erscheinen (fff für Posaunen und Holzbläser) lässt den Kreis der dramatischen Bilder des ersten Satzes wieder aufleben. Der Kampf ist noch nicht zu Ende, das Tragische im menschlichen Leben ist noch nicht überwunden. Doch diese Episode ist nur von kurzer Dauer. Die leichteren, festlichen Bilder kehren zurück; das Anfangsthema des Finales feigt rasch vorbei und bringt alles unter seinen unaufhaltsamen Strom. Die Sinfonie endet mit der lang anhaltenden Behauptung der Tonika in F-Dur. Der Komponist selbst hat einmal versucht, den Ausgang des Dramas mit den folgenden Worten zu erklären: „Das Leben ist doch möglich.“

## SECHSTE SYMPHONIE („PATHÉTIQUE“) h-Moll

Tschaikowski komponierte seine Sechste Symphonie 1893 in Klin. Er arbeitete mit großer Inspiration daran: in weniger als zwei Monaten (Februar-März) fertigte der Komponist alle groben Skizzen an. Die Instrumentierung wurde im August 1893 abgeschlossen, und die Uraufführung fand im Oktober desselben Jahres in Petersburg statt.

Die Sechste Sinfonie kann mit Recht als tragische Sinfonie bezeichnet werden. Ihre musikalische Bildsprache ist bemerkenswert durch ihre tiefgreifende Verallgemeinerung. Der Konflikt des Menschen mit seiner Umwelt wird hier mit besonderer Schärfe dargestellt. Noch eindringlicher als in allen vorangegangenen Sinfonien ist der Kontrast der musikalischen Themen, die einen polaren Charakter haben und deren Kampf noch angespannter ist. Die lyrische Direktheit des Ausdrucks verbindet sich mit einem tiefen philosophischen Verständnis des Lebens.

Die Sechste Sinfonie steht in ihrem ideologischen Konzept und in der Bandbreite der musikalischen Bilder (sowie in der Vollkommenheit der künstlerischen Ausführung) der „Pique Dame“ am nächsten. In diesen beiden Werken wird die enge Beziehung zwischen den Gattungen Oper und Sinfonie in Tschaikowskis Musik besonders deutlich.

Die Sechste Symphonie ist ein viersätziger Zyklus. Die Behandlung der Mittelsätze und vor allem des Finales weicht jedoch erheblich von den etablierten Traditionen der klassischen Sinfonie ab.

Der erste Satz der Sinfonie (h-Moll) ist ein dramatisches Allegro mit einem langsamen Vorspiel zum gesamten Zyklus.

Der zweite Satz (D-Dur) ist ein lyrischer Walzer, der die musikalische Handlung in eine leichtere Welt der Gefühle und Stimmungen verlagert. Dennoch klingt in ihm die schwermütige Intonation des ersten Satzes nach.

Der dritte Satz (G-Dur) ist ein Scherzo-Marsch, der die dramatische Entwicklung der Hauptidee des Zyklus fortsetzt.

Der vierte Satz (h-Moll) ist ein schwermütiges und trauriges Finale, Adagio lamentoso, der tragische Abschluss des Zyklus<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> In einem der Briefe Tschaikowskis lesen wir: „Die Form dieser Sinfonie wird neu sein, und das Finale wird übrigens kein lautes Allegro sein, sondern im Gegenteil ein sehr langes Adagio.“

„Ich habe ohne Übertreibung meine ganze Seele in diese Sinfonie gesteckt“, - sagte der Komponist und bezeichnete sie als eines seiner „aufrichtigsten“ Werke.

Die Sechste Symphonie war nach Angaben des Autors als Programmwerk konzipiert. Das Programm wurde jedoch nicht veröffentlicht. In einem seiner Briefe schrieb der Komponist, er sei begeistert von der Idee einer neuen Sinfonie, „diesmal eine Programmsinfonie“, aber mit einem Programm, „das für alle ein Geheimnis bleiben wird - lasst sie raten, aber die Sinfonie wird „Programmsinfonie“ heißen“ (Nr. 6). Nach der ersten Aufführung nannte Tschaikowski sie auf Anraten seines Bruders „Pathetique“.

Die Sechste Symphonie ist die höchste Leistung des Komponisten in der symphonischen Musik. Sie wurde auf der Grundlage all seiner vorangegangenen Erfahrungen in instrumentalen und vokalen Gattungen vorbereitet. Hier kommen Tschaikowskis charakteristische Merkmale seines symphonischen Stils am besten zur Geltung - der außergewöhnliche melodische Reichtum, das Relief und die vielfältige Ausdruckskraft der musikalischen Themen, die sich in konfliktreicher Wechselwirkung zueinander entwickeln, die Vielfalt der Intonationsveränderungen, die durchgängige Zweckmäßigkeit der Form in jedem Satz und Zyklus als Ganzes, die Logik, Präzision und Vorbereitung jedes Höhepunkts.

**Erster Satz.** Die Sinfonie beginnt mit einer langsamen, düsteren Einleitung (Adagio), die intonatorisch das erste Thema des Sonatentallegros vorbereitet (siehe Beispiele 164 und 166) und gleichzeitig die Initialidee, den Keim des gesamten Zyklus darstellt. Die spezifischen Orchesterfarben tragen ebenfalls dazu bei, eine konzentrierte, düstere und schwermütige Stimmung zu erzeugen. Das Thema wird vom Fagottsolo in tiefer Lage pianissimo vor dem Hintergrund der langsamen, absteigenden Bewegung des Kontrabasses gespielt. Tschaikowskis charakteristische Sequenzen von kurzen Sekunden spielen ebenfalls eine wichtige ausdrucksstarke Rolle. Die

Kombination einer allmählich aufsteigenden Melodie mit einer absteigenden Bassstimme steigert die Spannung zusätzlich.

164 Adagio

К-6. Альты

*pp* *crescendo*

К-6. *pp* *Far. solo*

Das Hauptmotiv des Themas, das jedes Mal mit der ausdrucksvollen Intonation eines Seufzers endet, geht am Ende der Sequenz auf die Bratschen über (siehe Takte 4 und 5); in dieser neuen Klangfarbe wird der düstere Charakter der Musik noch deutlicher. Die Einleitung endet mit einer allmählich absteigenden Bratschenmelodie, die eine der Quellen für eine ganze Reihe späterer Themen in der Sinfonie ist.

165 [Adagio]

*mf* *p* *mf* *p* *mf* *pp*


*rit.*

Die darauf folgende Fermate verstärkt das Gefühl der gespannten Erwartung, der ängstlichen Vorahnung.

Im Tempo Allegro non troppo beginnt der Hauptteil der Exposition (h-Moll). Das Thema ist verworren und ungestüm. Es klingt in den Bratschen und Celli angespannt.

Es ist intonatorisch mit dem Eingangsthema verwandt: das erste Motiv (die ersten vier Töne) ist eine Neuinterpretation von dessen ursprünglicher Intonation. Die Melodie wird durch Pausen unterbrochen, was ihr einen krampfhaften Charakter verleiht. Das Erscheinen des Satzes in Sechzehnteln verstärkt sein Streben noch. Die gesamte Entwicklung innerhalb des Hauptteils verläuft auf der Grundlage der motivischen Entwicklung der Elemente des Themas. Sie werden entweder von verschiedenen Instrumentengruppen imitiert oder polyphon miteinander verwoben (siehe z. B. die Takte 12-14 des Allegro).

Im Gegensatz zu vielen anderen Tschaikowsky-Sinfonien besteht der Hauptsatz der Sechsten Sinfonie aus zwei Abschnitten. In der Überleitung zum zweiten Abschnitt tauchen zwei neue thematische Formationen auf: ein Motiv in den Blechbläsern mit

gespanntem Rhythmus  und eine absteigende Abwärtsbewegung aus der Quintskala, intonatorisch verbunden mit der Schlussmelodie der Bratschen aus der Einleitung. Dieser Rhythmus bildet die Grundlage für den gesamten zweiten Abschnitt, der mit charakteristischen Quartbewegungen beginnt (siehe Partitur, Takt 9 nach dem Buchstaben **A**).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> In Werken, die sich mit der Sechsten Symphonie befassen, wird dieser Abschnitt manchmal auch als Verbindungsstück und die Musik ab dem fünften Takt nach dem Buchstaben C als sein Höhepunkt oder als eine Art dynamische Reprise angesehen.

Die melodische Entwicklung führt zu einem neuen, noch dramatischeren und spannungsgeladeneren Klang des Hauptmotivs der Blechbläserstimme.

*Un poco animando*

Dieser Moment kann als ein besonderer Höhepunkt der Entwicklung des Hauptthemas innerhalb der Exposition angesehen werden - die vollste Entfaltung seines dramatischen und willensmäßigen Charakters. Das Ende des Hauptteils ist in den Vertiefungen des Gesamtklangs gegeben. Die ausdrucksvolle melodische Solophrase (Bratschen - pianissimo) und die Pause mit Fermate beruhigen und trennen den Hauptteil scharf vom zweiten, kontrastierenden musikalischen Bild - dem Seitenteil.

Das Tempo des Andante (D-Dur) hat eine leuchtende, vokale Melodie in den sonnendurchfluteten Geigen und Celli. Es ist die Verkörperung des schönen, erhabenen Traums des Menschen vom Glück.

**Andante (teneramente, molto cantabile con espansione)**

Скр. и в-ль с сord.

Das Thema beginnt in einem leichten Takt und mit einem seiner melodischen Höhepunkte und entfaltet sich in einer breiten liedartigen Bewegung, die einen weiten Bereich abdeckt. Die pentatonische Fis-E-D-H-A Wiederholung des Themas verleiht der Melodie eine besondere Frische und Klarheit. Die weitere Entwicklung des Themas erfolgt in einem einzigen, ununterbrochenen melodischen Atemzug.

Die Harmonisierung des Themas ist von großem Ausdruckswert: die Melodie beginnt auf dem tonischen Orgelpunkt in D-Dur, dann folgt ein Wechsel zur alterierten Subdominante (ein Septakkord der II. Stufe mit erhöhtem Grundton - siehe Takt b nach dem Beginn des Themas), und dann (durch den Quartsextakkord der I. Stufe in




D-Dur) kehrt die Tonika zurück, was der Melodie Abrundung und Endgültigkeit verleiht.

Nach dem 12. Takt beginnt der Mittelteil des Seitenteils (Moderato mosso).

169 *Moderato mosso*

The musical score consists of two systems, each with a treble and bass staff. The first system starts at measure 169 and ends with a fermata. The second system begins with a piano (*p*) dynamic and continues with the same melodic and harmonic material, including triplets and a fermata at the end. The tempo is marked *Moderato mosso*.

Die diesem neuen Thema innewohnende Beklemmung und Sehnsucht wird durch den Ostinati-

Rhythmus  in den Begleitstimmen des Orchesters unterstrichen. Die Imitation der Hauptintonation der verschiedenen Instrumentengruppen ist eine führende Technik in der Entwicklung dieses Themas.

Im weiteren Verlauf der Durchführung taucht die Musik des Andante wieder auf - eine dynamische Reprise beginnt: das Thema ist noch reicher, melodisch intensiver und mit einem verstärkten Klang (bis zum Fortissimo); auch eine neue rhythmische Begleitung erscheint<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Diese qualitative Sättigung des Themas bei der Wiederholung erinnert an die Prinzipien der Entwicklung des lyrischen Themas in der Ouvertüre von „Romeo und Julia“.

Doch am Ende des Andante-Teils (des Seitenteils) klingt die erreichte Steigerung schnell wieder ab, und die ganze Durchführung endet mit einer sanften Durchführung des Hauptthemas *ppp* (Klarinettensolo). *Dolce possibile* - „vielleicht sanfter“ - schreibt Tschaiowski hier. Einlullend im Hintergrund des Paukentremolos (*pppp*), wie „verklingend“, wird das Thema zum letzten Mal gespielt.

Der gesamte Seitenteil des ersten Satzes ist eine große, unabhängige, in sich geschlossene Episode. Seine Bedeutung geht weit über den ersten Satz hinaus: hier

verkörpert sich vor allem das leuchtende Bild vom Traum des Menschen vom Glück, das die ideologische Essenz der gesamten Sinfonie bildet.

Der plötzliche dramatische Kontrast zum Bild des Seitenteils ist der Beginn der Durchführung. Das Fortissimo des gesamten Orchesters erklingt, gefolgt von einem Motiv, das den Charakter eines bedrohlichen Warnsignals hat.

170 Allegro vivo

Die Schärfe des Übergangs vom neu erklingenen leichten Thema des Seitenteils zur dramatisch gespannten Durchführung wird durch den kontrastierenden Tempowechsel (*Allegro vivo*), den Wechsel in die Sphäre der subdominanten Tonarten, das Erscheinen des Orgelpunkts auf einem der D-Dur-Tonalität fremden Ton (Tremolo auf C-Ton in Kontrabass und Cello), scharfe Akzente von *sf* und *sff* betont. Alle weitere Entwicklung in der Durchführung ist durch das Auftauchen eines neuen, bedrohlichen Bildes bedingt. Das Thema des Hauptteils klingt nun noch verworrener, begleitet von skalaartigen Streicherpassagen (siehe Partitur, Buchstabe **H**). Diese Spannung wird durch das Fugato und seine Kombination mit den Quart-Quint-Sprüngen der Blechbläser (siehe Takte 14 und 18 der Durchführung), die zuvor im zweiten Abschnitt des Hauptteils der Exposition erschienen waren, noch verstärkt.

Die Entwicklung der Musik in der Durchführung folgt Tschaikowskis charakteristischen ansteigenden Wellen. Auf dem Gipfel der ersten Welle taucht ein neues Thema auf - eine absteigende Melodie der Trompeten in *fff*.

171 [*Allegro vivo*]

Diese Melodie ist eine tragische Neuinterpretation des absteigenden Motivs aus dem ersten Abschnitt (siehe Beispiel 165). Es folgt eine Posaunenmelodie aus einem kirchlichen Beerdigungsritus, „Mit den Heiligen ruhen“, die ebenfalls eine neue Welle in der Entwicklung der Musik des ersten Satzes einleitet.

The image shows a musical score for measures 172-175. The top system consists of a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The piano part features a prominent triplet rhythm in the bass line. The tempo is marked [Allegro vivo]. The score includes dynamic markings such as *legatissimo*, *p*, and *cantabile*. The bottom system continues the piano accompaniment with similar triplet patterns.

Das Erscheinen dieses Gesangs vor dem Hintergrund eines ostinaten Triolen-Rhythmus, gefolgt von einer „wirbelnden“ Bewegung der Streicher, ist einer der dramatischsten Momente des ersten Satzes der Sinfonie.

Von großer Bedeutung für die Weiterentwicklung der zweiten Entwicklungswelle sind polyphone Techniken: die gleichzeitige Kombination verschiedener Arten von melodischer Bewegung in Teilen einzelner Instrumente oder Instrumentengruppen, z. B. die Kombination der absteigenden Kette von Sekundintonationen in Geigen, Bratschen und Flöten mit der sanften, aufsteigenden chromatischen Halbtonbewegung in den Bassstimmen des Orchesters (für Posaunen und Fagotte, siehe Buchstabe **Z**).

Die letzte, dritte Entwicklungswelle beginnt mit dem neuen Auftreten der Pianissimo-Intonationen des Hauptthemas gegen den Triolenrhythmus der Hörner, der es einschränkt (siehe Partitur, Takt 2 nach dem Buchstaben **M**). Wiederum großer Druck, der zu einer qualitativ neuen Durchführung des Hauptteils führt: er klingt diesmal besonders aktiv und energisch in Trompeten und Posaunen, unterstützt von tiefen Streichern. Es ist wie ein letzter Versuch, einer feindlichen Macht zu widerstehen.

Da das Thema des Hauptteils hier in einer Grundtonart (h-Moll) wiederkehrt, kann dieser Moment als Beginn der Reprise angesehen werden. Psychologisch gesehen entsteht hier jedoch kein Reprisengefühl: die verschiedenen thematischen Elemente entwickeln sich danach genauso intensiv weiter wie in der Durchführung. Für die Blechbläser und die Oboe entsteht eine absteigende melodische Bewegung (Ton - Halbton - Ton - Halbton), die sich aus dem tragischen Signalthema, das sich zu entfalten begann, entwickelt. Die dramatische Spannung baut sich auf. Dies wird durch das Auftauchen eines langen Orgelpunkts in der Dominante h-Moll (siehe Buchstabe **P**) unterstützt. Tragisch und klagend, wie ein Schrei der Verzweiflung, in verschiedenen Instrumenten zweite Intonation mit

einem Staccato im Rhythmus 

Eine absteigende Kette von Sequenzen im zweiten Satz (für Holzbläser und Streicher) im Fortissimo, immer noch gegen den dominanten Orgelpunkt der Pauken und die pathetischen Schreie der Blechbläser, schafft einen neuen tragischen Höhepunkt.

173

[Allegro vivo]

The image shows a musical score for piano and tuba, measures 173-176. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The piano part is in the upper staves, and the tuba part is in the lower staves. The piano part features a descending sequence of chords in the right hand, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The tuba part consists of a single melodic line. The score is marked *fff* (fortissimo) and includes the instruction *largamente, forte possibile* (largely, as strong as possible) for the tuba. The Russian text "Тр-н. туба" (Tuba) and the word "marcato" are also present. The measures are numbered 173, 174, 175, and 176.

Wie vor dem Beginn des Allegro führt die Pause mit der Fermate zu noch mehr Spannung, die auf eine Entladung wartet. Sie kommt mit dem Erscheinen des leichten lyrischen Themas des Seitenteils, diesmal in der Tonart H-Dur. Erst jetzt, dank des abrupten Stimmungswechsels und der Auflösung des langen Orgelpunkts, entsteht der Eindruck einer Reprise. Die neue Begleitung (chromatische Bewegung in den Bratschen und Celli) verleiht dem lyrischen Thema einen neuen Charakter im Vergleich zur Exposition. Es klingt zunächst gedämpfter und ängstlicher und dann, im Moment des Höhepunkts (siehe, wie das Hauptmotiv mit dem vorangegangenen „Start“ für Streicher und hohe Bläser verschmilzt), mit größerer Leidenschaft,

willensstarker Beharrlichkeit, als ob es das Recht eines Menschen auf Leben, auf Glück geltend machen würde.

Doch dieser Charakter der Musik hält nur kurz an, um dann wieder abzufallen. Das Thema wird aufgelöst und betont dabei vor allem seine absteigenden Sekundpassagen, ähnlich wie die zweiten Intonationen der Einleitung. Im Vergleich zur Exposition wird in der Reprise der schwermütige Charakter des Themas noch stärker betont, was durch die Einbeziehung von Chromatismen in die Melodie, die Betonung des Eingangstons und die VI. Stufe abwärts erreicht wird.

174 Tempo I [Andante come primo]



Ein letztes Mal wird das Thema leise und traurig als Klarinettensolo gespielt (im Hintergrund der Pauken im Pianissimo); das Tempo verlangsamt sich allmählich und die Klänge verebben.

Die kurze Schlussepisode beginnt mit der Coda des ersten Satzes (Andante mosso, H-Dur). Das Pizzicato der Streicher wird in einem gemessenen, zurückhaltenden Tempo mit einem zunehmend absteigenden Gesang beharrlich wiederholt. Vor diesem Hintergrund von Hörnern, Trompeten, Posaunen und dann hohen Holzbläsern passieren rhythmisch veränderte, wie im Kampf erschöpfte, Anfangsintonationen des Themas des Hauptteils. Die ganze Episode ist schwermütig und erinnert an eine Trauerprozession.

175 Andante mosso



Das begehrte, verlockende, helle und schöne Bild ist nicht erreicht worden; die Kraft des Menschen ist gebrochen. Doch der Kampf ist noch nicht zu Ende.

**Zweiter Satz.** Der zweite Satz kontrastiert sowohl mit dem ersten als auch mit den folgenden Sätzen des Zyklus. Nach dem dramatischen ersten Satz schafft er ein Gefühl der Entspannung, eine vorübergehende Atempause von tragischen Konfrontationen. Es handelt sich um einen leichteren, lyrischen Walzer im 5/4-Takt. Sein Hauptthema (in D-Dur) zeichnet sich durch seine große Plastizität, Flexibilität und Leichtigkeit aus, die vor allem durch die rhythmische Freiheit in der Bewegung aller Stimmen sowie die Beweglichkeit und Leichtigkeit der den Streichern anvertrauten Begleitung ermöglicht wird.

176 Allegro con grazia

Musical score for example 176, showing two staves of music. The first staff is in bass clef and the second in treble clef. The music features triplets and dynamic markings such as *mf* and *ff*.

Das Walzerthema, wie auch die anderen Melodithemen, die folgen, bringen die Musik in diesem Stück näher an die Walzer-Episoden aus Tschaikowskis Balletten und seinen Tanzstücken.

Der Walzer ist in einer komplexen dreiteiligen Form angelegt. Das mittlere Thema des ersten Teils ist eine sehr leichte Melodie, die auch Mazurka-Rhythmen enthält.

177 [Allegro con grazia]

Musical score for example 177, showing a single staff of music. The music features triplets and dynamic markings such as *mf* and *più f*.

Im Mittelteil des Walzers (Trio) tauchen jedoch schwermütige und elegische Intonationen auf. Die zweiten „Seufzer“, die vor dem Hintergrund der sich im Trio wiederholenden Orgelpunkt D zu hören sind, erinnern an die schwermütige Musik der Einleitung des ersten Satzes. Bilder von Trauer und Wehklagen werden wieder zum Leben erweckt.

178 [Allegro con grazia]

Musical score for example 178, showing a grand staff of music. The music features a piano part with the instruction *con dolcezza e flebile*.

Am Ende des Trios kehrt die ursprüngliche melodische Phrase des Walzers zurück und es beginnt eine Wiederholung der gesamten leichten Musik des ersten Teils. Doch dann wird der Walzer wieder etwas dramatisiert: das modulierende Hauptthema erscheint mit den Posaunen in rhythmischer Steigerung, in einer bewusst ungleichmäßigen, akzentuierten Viertelbewegung und begleitet vom Tremolo der Pauken. In der Coda erscheint auf dem Hintergrund der Tonika (Kontrabass und Pauken) ein absteigendes skalenartiges Thema, das zum ersten Mal in der Durchführung des ersten Satzes auftaucht und durch seine Intonation und Herkunft mit der absteigenden Melodie der Einleitung verbunden ist (siehe Beispiel 165). Dieses Thema unterbricht den leuchtenden Charakter der Musik. Die wiederkehrenden elegischen Intonationen des Trios sind diesmal besonders deutlich in ihrer Verbindung mit den tragischen zweiten Intonationen des ersten Satzes.

**Dritter Satz.** Den dritten Satz der Sechsten Symphonie könnte man als Scherzo-Marsch bezeichnen. Seine Musik ist voll von willensstarker Energie und Kraft. Aber gerade in diesem Satz spürt man die Unüberwindbarkeit des bösen, feindseligen Anfangs, der darauf abzielt, alle Hoffnungen und Sehnsüchte der Menschen zu zerstören. Der Scherzo-Marsch ist der zweite dramatische Höhepunkt der Sinfonie. Er beginnt mit einem Scherzo-Thema.

179 *Allegro molto vivace*

The image shows the piano part of measures 179 and 180. Measure 179 is marked *p* and features a complex rhythmic pattern with many staccato notes. Measure 180 continues this pattern with similar rhythmic complexity.

Die schnelle Staccato-Bewegung der Violinen und dann der Holzbläser wird durch gleitende skalenartige Passagen ergänzt. Doch schon in Takt 9 erscheint das Hauptmotiv des Marschthemas. Dieses schichtet sich über das erste Thema, das nun von scharfen Quartsprüngen in den verschiedenen Stimmen des Orchesters begleitet wird (siehe Partitur, Takte 3 und 5 nach dem Buchstaben A). Mit der Einführung des Marschthemas (das zunächst wie ein Echo des ersten Themas klingt) kehrt die Musik der Sinfonie zu einem willensstarken, zielgerichteten Bild zurück; der im ersten Satz entwickelte Spannungskampf wird fortgesetzt. Das vollständige Marschthema wird dann in E-Dur von den Klarinetten gespielt.

180 [*Allegro molto vivace*]  
*leggieramente*

The image shows the violin part of measures 180, 181, 182, and 183. Measure 180 is marked *p* and *leggieramente*. Measure 181 is marked *p*. Measure 182 is marked *sempre p*. Measure 183 is marked *mf*, *ff*, and *p* and features a sixteenth-note run marked with a '6' above it.

Das Thema des Marsches ist einfach und beschwichtigend. Die unterstrichenen Quartpassagen<sup>1</sup> geben diesem Thema einen rauen, bedrohlichen Charakter, der im Vergleich zu den Liedthemen der vorangegangenen Sätze besonders deutlich wahrgenommen wird.



<sup>1</sup> Sie sind den quartalen Intonationen des ersten Satzes nachempfunden. Besonders wichtig werden sie im dritten Satz.

Auch in die Musik des dritten Satzes ist ein skalaartiges Motiv eingewoben, manchmal in der Reihenfolge Halbton - Ton - Halbton - Ton (siehe den 3. Takt nach dem Buchstaben **E**), das in einem der dramatischsten Momente des ersten Satzes zu hören war (siehe S. 231 *(nur im Original)*).

Das Hauptmerkmal der außergewöhnlich dynamischen Musik des dritten Satzes ist die Vielfalt und Schärfe der verschiedenen Rhythmen, die ineinander übergehen. Dieser rhythmische Reichtum des Scherzo-Marsches wird durch die Vielfalt der Klangfarben in den Themen noch verstärkt. So klingt beispielsweise das Thema des Marsches besonders eindringlich und bedrohlich, wenn es von Posaunen und Trompeten vorgetragen wird, während die Klangfarbe der Holzblasinstrumente (z. B. in Passagen mit der Piccoloflöte im folgenden Abschnitt des Marsches) ebenfalls häufig einen bedrohlichen Charakter erhält.

Die gesamte Musik des Scherzo-Marsches ist von einer übergreifenden thematischen Entwicklung durchdrungen. Gleichzeitig sind alle seine strukturellen Facetten klar: er ist in Sonatenform ohne Durchführung geschrieben. Das Thema des Marsches in der Reprise ist noch dynamischer und klanglich dem Hauptthema (G-Dur) untergeordnet.

Der dritte Satz endet mit der Bekräftigung des Themas des Marsches in G-Dur. Bezeichnenderweise folgt dieser letzte (fff) Satz des Marsches einer rhythmischen Ostinato-Bewegung in Triolen, ähnlich der Begleitung des Themas „Mit den Heiligen ruhen“ im ersten Satz des Zyklus.

**Vierter Satz.** Das auf den dritten Satz folgende schwermütige und trauernde Finale des Zyklus ist logisch und durch die gesamte Entwicklung gerechtfertigt. Ursprünglich wollte Tschaikowski die Sechste Symphonie mit einem Trauermarsch abschließen. Da er aber offenbar erkannte, dass eine Gegenüberstellung der beiden Märsche künstlerisch nicht schlüssig wäre, gab er dem Finale der Sinfonie den Charakter eines trauernden dramatischen Monologs. Das Tempo und der Charakter des Finales werden von Tschaikowski als *Adagio lamentoso*<sup>2</sup> bezeichnet.

<sup>2</sup> Dies kann mit „klagendes Adagio“ übersetzt werden; *lamento* (ital.) - kläglich.

Gleichzeitig betont das Finale erneut den lyrischen Anfang, der ein Symbol für die geistige Schönheit des Menschen ist.

Die schwermütige, absteigende Melodie der Streicher mit ihren charakteristischen Tschaikowski-Sekunden am Ende der Phrase beginnt unmittelbar nach ihrem Höhepunkt, was der Aussage eine besondere leidenschaftliche, pathetische Qualität verleiht. Die Melodie ist intonatorisch mit den absteigenden Tonhöhen aus der Einleitung des ersten Satzes verbunden.

Dies ist das Hauptthema des *Adagio* in h-Moll. Die Unregelmäßigkeit der Harmonie (abwechselnde Septakkorde) und die eigentümliche Verflechtung der Stimmen der Streichinstrumente verstärken die dramatische Spannung des Klangs noch. Dank all dieser Merkmale erhält das Thema eine fast sprachliche Ausdruckskraft.

181 Adagio lamentoso

*f largamente* *mf* *f* *mf*

Diesem tragischen Thema steht ein weiteres Thema in D-Dur gegenüber, das von einem ostinaten Triolen-Rhythmus der Hörner begleitet wird. Dieses Thema ist ebenfalls lyrisch, aber sein Charakter ist klarer. Es enthält auch Anklänge an einen Seufzer, die jedoch mit einem breiteren Gesang kombiniert werden. Die Bewegung des Themas ist aktiver und treibender.

182 Andante

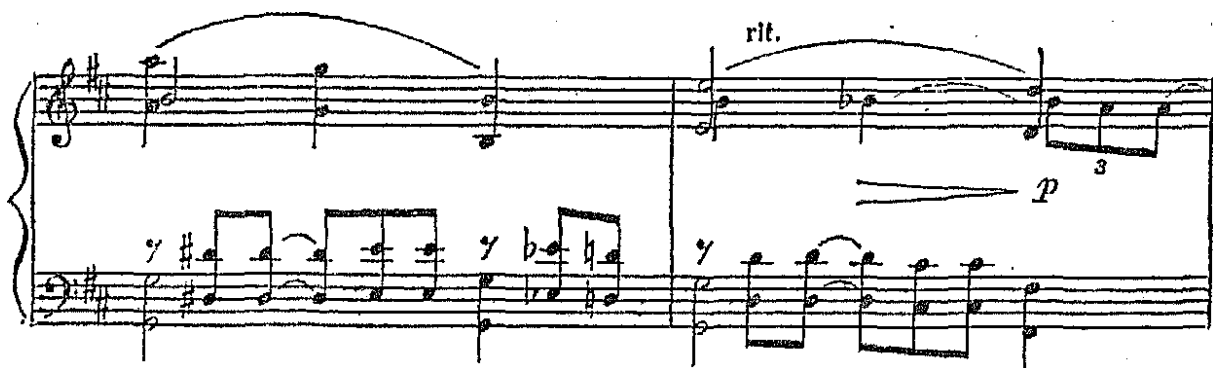
*pp*

Скр. и альты

*con espressione*

В-ль, к-б.

*poco animando* *cresc.* *mf*



Die Melodie entwickelt sich kontinuierlich in einer aufsteigenden Sequenz und erreicht eine große Leidenschaft und Spannung. Auf dem Höhepunkt (Beispiel 184) zeigt sie besonders ihre intonatorische Verbindung mit dem Thema des Seitenteils des ersten Satzes (Beispiel 183):



Das zweite Thema des Finales erinnert noch einmal an die schönen, aber unerfüllten Träume. Die Einbeziehung des traurigen Epilogs der Sinfonie hat eine wichtige ideologische Bedeutung. Der Traum ist jetzt unerreichbar. Aber der helle Anfang, nach dem der Mensch strebt, existiert. Das Leben ist schön, trotz der tragischen Unausweichlichkeit des Todes. So ungefähr könnte man die Bedeutung des Auftretens dieses Themas in dem Satz ausdrücken, der die ganze Symphonie zusammenfasst.

Nach einer großen und spannungsgeladenen Durchführung erhält das Thema ein neues Gewand: sein Hauptmotiv wird von Streichern und Blechbläsern imitiert, und der Klang steigert sich zum Fortissimo. Doch plötzlich wird die Bewegung des Themas vor dem Hintergrund eines Paukentremolos durch bedrohliche triolische Akkordstöße (für Blechbläser, Holzbläser und Kontrabass) unterbrochen. Erneut kommt es zu einem Kampf. Zwei verschiedene Arten der melodischen Bewegung prallen aufeinander: das absteigende Motiv und die Intonation des tragischen Schreis (siehe Absatz *più mosso*). Die rasche Abwärtsbewegung der Streicher und der scharfe Akkord des gesamten Orchesters beenden den ersten Abschnitt des Finales, der als dramatische Exposition dieses Satzes betrachtet werden kann. Die Funktion

des Hauptteils übernimmt das erste - h-Moll-Thema; der Nebenteil ist das zweite - D-Dur. Wie der vorangegangene Satz ist auch das Finale insgesamt eher in der Sonatenhauptsatzform ohne Durchführung aufgebaut.

Das erste Thema taucht in der Reprise wieder auf, diesmal aber im Fortissimo. Sein Charakter wird noch tragischer. Durch die Einbeziehung des Orgelpunkts und der Subdominante E, die 11 Takte lang anhält, wird große Spannung erzeugt. Es gibt eine neue Steigerung auf fff, und wie ein Schrei der Verzweiflung wird die melodische Hauptverbindung wiederholt - das erste Motiv des Themas, unterstrichen durch einen skalenartigen Anstieg zum melodischen Höhepunkt. Es folgt ein düsterer und warnender Schlag des Beckens, und das Blechbläserquartett (drei Posaunen und Tuba) lässt ein Choral- und Trauermotiv erklingen.

185

[Andante] poco rallentando

*p* *mp* *p* *p* *mp* *p* *pp*

Тр-н, туба, там-там

*p* *pp* *ppp* *pppp* *ppppp*

quasi adagio

Die gebrochenen, erschöpften Intonationen des zweiten Themas erscheinen in h-Moll (siehe Partitur, **M**). Am Orgelpunkt der Tonika kommt die Musik zum Stillstand.

Die Sechste Symphonie ist ein Meisterwerk der klassischen Weltmusik. Die Tiefe ihres philosophischen Inhalts in Verbindung mit der außergewöhnlichen Einfachheit, Menschlichkeit und Aufrichtigkeit ihres lyrischen Ausdrucks bestimmen ihre enorme emotionale Wirkung auf die unterschiedlichsten Zuhörer. Die Sechste Symphonie wird häufig in Konzerten in Russland und im Ausland aufgeführt und ist eine der beliebtesten Kompositionen der russischen Musik.

Alle betrachteten Werke zeugen von der lebendigen Individualität des instrumentalen und symphonischen Stils Tschaikowskis, sind aber gleichzeitig tief in den Traditionen der vergangenen Musikkultur verwurzelt.

Seine an melodischen Quellen reiche symphonische Musik zeichnet sich durch eine beeindruckende Intensität der musikalischen Themen, eine logische und zielgerichtete Entwicklung, spannungsgeladene Kulminationen, formale Erleichterungen und eine tiefe musikalische Bildsprache aus.

Die melodische Sprache von Tschaikowskis Instrumentalwerken basiert wie die Melodien seiner Vokalgattungen auf den Intonationen der Romantik, des Gesangs und der ausdrucksstarken emotionalen Sprache, was Tschaikowskis Instrumentalmusik für ein breites Publikum zugänglich und verständlich macht. Verschiedene Tanzrhythmen sind von großer Bedeutung.

In den Partituren des Komponisten sind die Instrumente meist als verschiedene „singende“ oder „sprechende“ menschliche Stimmen aufeinander bezogen; der Dialog zwischen den einzelnen Gruppen des Orchesters ist eine der bevorzugten Techniken des Komponisten. Gleichzeitig führt Tschaikowski, um den Kontrast der Bilder zu betonen, rhythmisch scharfe Themen mit typisch instrumentaler Natur ein (z. B. Fanfare) und wählt entsprechende Klangfarben, Orchestertechniken und Harmonisierungen. Tschaikowskis Orchester zeigt eine Vielfalt an klanglichen Ausdrucksmöglichkeiten, jedoch immer im Rahmen des psychologischen Gesamtkonzepts des Werks: jede Instrumentengruppe ist in der Regel mit einer bestimmten Sphäre menschlicher Emotionen verbunden; so sind die Streicher oft für das Spiel breiter Melodien zuständig, die lyrische Gefühle ausdrücken, während die Klangfarben der tiefen Töne (Fagott, Bassklarinette) und der Blechbläser oft düstere und ahnungsvolle Bilder darstellen.

Tschaikowski schrieb dazu einmal: „Ich komponiere nie abstrakt, d.h. ich habe nie eine musikalische Idee in mir, außer in ihrer entsprechenden äußeren Form. Ich erfinde also die musikalische Idee selbst und gleichzeitig die Instrumentation.“

Tschaikowskis harmonische Sprache weist einzigartige Merkmale auf, wobei die dramatische Ausdruckskraft der veränderten Subdominant-Harmonien besonders anschaulich ist. Charakteristisch für Tschaikowskis Musik ist auch die Melodisierung der Harmonie, die sich an die Werke der romantischen Komponisten des 19. Jahrhunderts anlehnt.

Die oben genannten Merkmale von Tschaikowskis symphonischer Musik sind auch für seine Opern typisch, da diese beiden Gattungen vom Komponisten eng und organisch miteinander verbunden sind.

## **OPERNWERK**

Die Oper nahm ebenso wie die symphonische Musik einen sehr großen Platz in Tschaikowskis kompositorischem Schaffen ein und war in seinem Oeuvre in großer Vielfalt vertreten. Tschaikowski betrachtete die Oper als die demokratischste Form der musikalischen Komposition, da sie die größte Wirkung auf die breite Masse der Zuhörer haben kann.

„Die Oper, und nur die Oper, bringt dich dem Volk näher, bringt deine Musik mit einem wirklichen Publikum in Verbindung, macht dich zum Eigentum nicht nur einzelner kleiner Kreise, sondern, unter günstigen Bedingungen, der ganzen Nation“, - schrieb Tschaikowski. In den vielen Jahren seiner Arbeit auf diesem Gebiet entwickelte der Komponist eine bestimmte Vorstellung von der Gattung und den Aufgaben des Opernkomponisten.

Seiner Meinung nach sollte eine Oper immer auf einer wahren Geschichte beruhen, „auch wenn, - so sagte er, - sie überhaupt nicht auffällig ist“. Während der Arbeit an „Eugen Onegin“ schrieb er: „Ich brauche Menschen, keine Marionetten...“, „Ich suche

ein intimes, aber starkes Drama, das auf den Konflikten von Situationen basiert, die ich erlebt oder gesehen habe, und das mich ansprechen kann.“

Lebendige Charaktere aus dem Leben zu schöpfen und sie in ihrer typischen Umgebung darzustellen, war Tschaikowskis Hauptaufgabe als Operndramatiker. An den Opern seines Lieblingskomponisten Mozart schätzte er vor allem die Lebendigkeit der einzelnen Charakterisierungen. Mozarts Charaktere, sagte er, seien „gründlich entwickelte, tief und wahrhaftig konzipierte musikalische Typen ...“

Tschaikowski stellte hohe Anforderungen an sein Opernlibretto: es sollte, so der Komponist, unausgesprochen, zielgerichtet sein und einen klaren ideologischen und imaginativen Kern haben. „In der Oper ... sind Prägnanz und Schnelligkeit der Handlung unabdingbar - sonst hat weder der Musik-Autor die Energie zu schreiben, noch der Zuhörer aufmerksam zuzuhören“, - schrieb der Komponist. Tschaikowski war der Meinung, dass das wichtigste Element in der Oper die Gesangsmelodie ist. „Wenn die Sänger in der Oper nicht singen... Was für eine Oper ist das?“, - sagte er, und von dieser Position aus äußerte er sich häufig negativ über Wagners Opernwerke, indem er Wagner vorwarf, das Zentrum der Aufmerksamkeit „von der Bühne auf das Orchester“ zu verlagern und die Oper in „eine endlose Symphonie reich an luxuriöser orchestraler Schönheit“ zu verwandeln.

Tschaikowski legte großen Wert auf die Inszenierung eines Opernwerks. Beim Komponieren war er stets bestrebt, die spezifischen Anforderungen der Bühne nicht aus den Augen zu verlieren, d.h. er betrachtete eine Oper als musikalische Aufführung. Übertriebene Detailliertheit und Komplexität der harmonischen und orchestralen Sprache betrachtete er als schädlich für die ganzheitliche Wahrnehmung und daher für die Oper inakzeptabel. Von der Opernkomposition verlangte er Einfachheit, Weite, Relief („Dekorativität“, wie er es selbst definierte).

Gegenüber seinen eigenen Fehlern auf diesem Gebiet war er stets unerbittlich hart (so hatte er beispielsweise seine frühen Opern „Der Wojewode“, „Der Opritschnik“ und „Wakula der Schmied“ negativ bewertet).

## „EUGEN ONEGIN“

Die erste Oper, die in Sprache und Form klassisch vollständig war, war „Eugen Onegin“. Sie nahm zu Recht ihren Platz unter den herausragenden Werken der russischen klassischen Kunst des 19. Jahrhunderts ein und eröffnete mit ihrem Erscheinen neue, weite Horizonte für die Entwicklung der realistischen Traditionen im russischen Musiktheater.

Tschaikowski begann mit der Komposition der Oper in Moskau und vollendete sie in Italien. Ein Großteil der Musik wurde auf dem Anwesen seines Freundes K. S. Schilowski in der Nähe von Moskau komponiert, umgeben von seiner geliebten russischen Natur. Auf Tschaikowskis Bitte hin beteiligte sich Schilowski an der Ausarbeitung des Librettos, für das weitgehend Gedichte von Puschkin verwendet wurden.

Tschaikowski liebte die Poesie Puschkins schon in jungen Jahren. Die Wahrhaftigkeit, die Ungeköstlichkeit und der emotionale Gehalt von Puschkins Bildern und die musikalische Struktur von Puschkins Versen haben Tschaikowski immer begeistert.

In „Eugen Onegin“ versuchte Tschaikowski nicht, den gesamten vielschichtigen Inhalt des Romans zu verkörpern. Die Oper basierte auf dem lyrischen Drama der Tatjana, einer Geschichte über den Zusammenbruch ihrer luziden Träume vom Glück

in einer herzlosen, brutalen Realität. Tatjana Larina war eine von Tschaikowskis Lieblingsfiguren bei Puschkin. „Seit meinen frühesten Jahren war ich immer tief beeindruckt von Tatjanas tiefgründiger Poesie... - schrieb er. - Wenn meine Musik auch nur ein Zehntel der Schönheit enthält, die in der Geschichte selbst steckt, bin ich sehr stolz und zufrieden damit.“ Eine weitere Hauptfigur der Oper ist Lenski, ein Verwandter Tatjanas, der wegen seiner Poesie und der Schönheit seiner Gefühle mit den Vorurteilen der Gesellschaft konfrontiert wird und daran zugrunde geht. Tschaikowski war sehr an Lenskis Schicksal interessiert. „Ist der Tod eines reich begabten jungen Mannes durch eine tödliche Kollision mit den Forderungen einer weltlichen Auffassung von Ehre nicht zutiefst dramatisch und berührend? Ist es nicht dramatisch, dass ein gelangweilter Löwe der Hauptstadt einem jungen Mann, den er eigentlich liebt, aus Langeweile, aus kleinlicher Gereiztheit zusätzlich zu seinem Willen, durch ein fatales Zusammentreffen von Umständen das Leben nimmt? Das alles ist, wenn man so will, sehr einfach, sogar gewöhnlich, aber Einfachheit und Gewöhnlichkeit schließen weder Poesie noch Drama aus“, - antwortete Tschaikowski auf die Zweifel seiner Freunde am szenischen Wert der Puschkinschen Handlung.

Das lyrische Thema wurde so zum Hauptkern der Oper, deren Gattung als lyrisch-psychologisch definiert werden kann. Darüber hinaus sind eine Reihe alltäglicher Szenen organisch in das Geschehen eingebunden, die entweder das Anwesen oder das Adelsleben in der Hauptstadt schildern.

Tschaikowskis musikalische Charakterisierungen basieren auf literarischen Vorbildern, geben aber gleichzeitig in vielerlei Hinsicht neue Bilder von Puschkins Figuren. Im Vergleich zu Puschkins Roman nehmen die Bilder von Tatjana, Lenski und teilweise Onegin einen dramatischeren Ton an. Tschaikowski brachte die Merkmale seiner eigenen Epoche und seiner eigenen Zeit in einen Roman aus dem russischen Leben des frühen 19. Jahrhunderts. Er schärfte den Konflikt zwischen dem Streben seiner Figuren nach Glück und den schicksalhaften Umständen ihres Lebens.

**Kurze Inhaltsangabe.** Erster Akt. Das erste Bild: das Anwesen der Larins. Ein Sommertag. Die Schwestern Tatjana und Olga singen ein Duett. Im Gespräch mit ihrer Amme erinnert sich Mutter Larina an ihre Jugend. Die Bauern kommen, um der Muttergottes zum Ende der Ernte zu danken; ihre Lieder und Tänze ziehen die Aufmerksamkeit von Tatjana und Olga auf sich. Lenski, der in Olga verliebt ist, und sein Freund Onegin treffen ein. Der neue Gast macht einen starken Eindruck auf Tatjana.

Zweites Bild. Das Zimmer Tatjanas. Aufgewühlt von ihren Liebesgefühlen für Onegin bittet Tatjana ihre Amme, ihr von ihrer Jugend und ihren alten Zeiten zu erzählen, aber da sie sich nicht von ihren eigenen Gedanken trennen kann, unterbricht sie die Erzählung ihrer Amme. Allein gelassen, gesteht sie Onegin in einem Brief ihre Gefühle. Der Morgen bricht an. Der Pfiff des Hirten ist zu hören. Tatjana bittet ihre Amme, ihrem Enkel einen Brief an einen neuen Nachbarn zu schicken. Verwirrung und Bestürzung erfüllen ihre Seele.

Drittes Bild. Der Garten. Der Gesang der Mädchen beim Beerenpflücken ist zu hören. Tatjana läuft herein, aufgeregt über Onegins Ankunft. Sie treffen sich. Onegin spricht höflich und kalt mit Tatjana.

Zweiter Akt. Erstes Bild. (Vierte Szene.) <sup>1</sup>

<sup>1</sup> Im weiteren Verlauf der Analyse wird auf die Bilder in fortlaufender Nummerierung verwiesen, ohne Bezug auf die Aktionen.

Ball im Haus der Larins anlässlich von Tatjanas Namenstag. Triquet, ein Franzose, singt einige Glückwunschgedichte. Die Gäste amüsieren sich unbeschwert. Doch der Spaß wird unerwartet durch einen Streit zwischen Lenski und Onegin unterbrochen. Lenski fordert Onegin zu einem Duell heraus.

Zweites Bild. (Fünftes Bild.) Winterlandschaft. Es ist ein früher Morgen. Lenski und sein Stellvertreter Saretzki warten auf Onegin. Lenski wird von düsteren Ängsten geplagt. Onegin und sein Sekundant erscheinen. Die Absurdität des Streits ist den beiden Freunden klar, aber nach den Ehrvorstellungen der hohen Gesellschaft ist ein Duell unvermeidlich. Die Szene endet mit dem Tod Lenskis.

Dritter Akt. Erstes Bild. (Sechstes Bild). Ein Ball in Petersburg. Tatjana und ihr Mann Fürst Gremin sind unter den Gästen. Onegin, der von seinen Reisen zurückgekehrt ist, ist ebenfalls anwesend. Tatjana verbirgt geschickt das Unbehagen, das diese unerwartete Begegnung auslöst. Onegins Liebe zu Tatjana flammt in seiner Seele auf.

Zweites Bild. (Siebtes Bild.) Das Haus der Gremins. Tatjana ist traurig und schwelgt in Erinnerungen an die Vergangenheit. Plötzlich taucht Onegin auf und gesteht ihr seine Gefühle für sie, doch Tatjana bleibt ihrer ehelichen Pflicht treu.

Obwohl der Komponist seine Oper bescheiden lyrische Szenen nannte, entwickelt sich die Handlung sehr zielgerichtet.

Das erste Bild ist die Vorstellung aller Hauptfiguren. Es ist auch der Beginn des Dramas. Die zweite Szene der Oper ist der Entwicklung von Tatjanas Charakter und der Charakterisierung ihres Gemütszustands gewidmet, der durch die Begegnung mit Onegin hervorgerufen wird, mit der zentralen Episode - einer Briefszene -, die wiederum das dritte Bild vorbereitet, in dem der Zusammenbruch von Tatjanas romantischen Träumen vom Glück dargestellt wird.

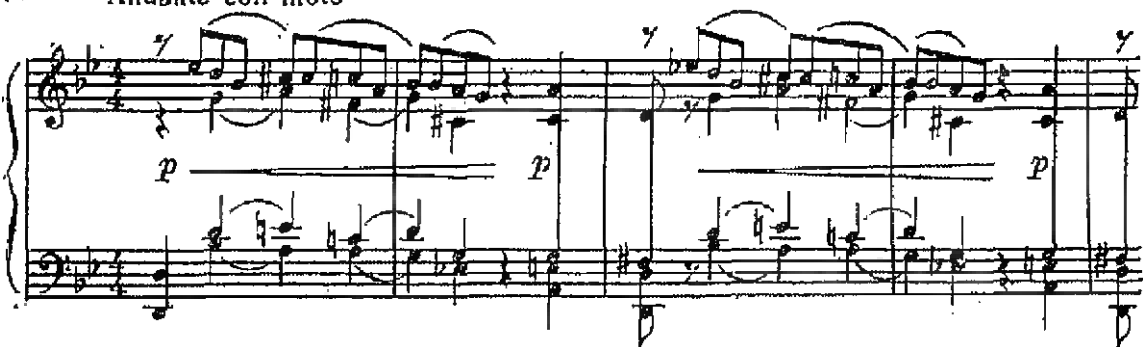
Das vierte Bild ist eine der dramatischsten Szenen der Oper. Die Konsequenz des Konflikts zwischen Lenski und Onegin ist der Inhalt des fünften Bildes: das Duell und der Tod Lenskis.

All dies bereitet die weitere Entwicklung der Handlung vor: Onegins Begegnung mit Tatjana auf einem Ball in Petersburg (sechstes Bild) und der dramatische Höhepunkt - die Auflösung des Hauptkonflikts der Oper - in Bild sieben, das die Entwicklung der Charaktere von Tatjana und Onegin abschließt.

Daher ist die durchgehende Handlung zielgerichtet. Während des Dramas entfalten sich allmählich, in aufeinanderfolgenden lebensnahen Situationen, die Charaktere der drei Hauptfiguren - Tatjana, Lenski und Onegin.

**Einleitung.** Die Oper beginnt mit einer kurzen orchestralen Einleitung (in g-Moll), die das erste musikalische Merkmal von Tatjana ist. Sie basiert auf einem elegischen Thema in Form einer Sequenz.

186      *Andante con moto*



Dies ist eines der Hauptthemen, die mit dem Bild Tatjanas verbunden sind - das Thema ihrer poetischen Träumereien. Allmählich nimmt es einen dramatischen Charakter an. Am Ende der Einleitung taucht es jedoch wieder in seiner



ursprünglichen Form auf, die das Ganze abrundet. Die Einleitung spielt in der Oper eine wichtige Rolle, da sie in dem ersten, zweiten und siebten Bild mehrmals in verschiedenen Formen auftaucht.

**Erstes Bild. Duett Tatjana und Olga.** Das erste Bild beginnt mit einem elegischen Duett Tatjanas (lyrischer Sopran) und Olga (Mezzosopran) auf den Text von Puschkins Gedicht „Die Sängerin“. Das Duett ist im Geiste der russischen lyrischen Alltagspoesie des frühen 19. Jahrhunderts entstanden: eine einfache, intime Melodie, die arpeggierte Struktur der Begleitung und die freie, fast improvisatorische Verschmelzung der Stimmen. Das Duett ist in der gleichen Tonart wie die Einleitung geschrieben (g-Moll). Die intonatorische Verbindung zwischen ihnen wird durch die Aufnahme des sequentiellen Themas aus der Einleitung<sup>1</sup> in Tatjanas Gesangsstimme am melodischen Höhepunkt unterstrichen.

<sup>1</sup> Dasselbe in der zweiten Strophe bei den Worten: „Haben Sie geseufzt“.

187 [Andante con moto]

Слы-ха-ли-ль вы тогда сви-ре-ли звук у-ны-лый и про-  
-стой, слы-ха-ли-ль вы, слы-ха-ли-ль вы,

Die Stimmen Larinas (Sopran) und der Amme (Mezzosopran) fügen sich mühelos und natürlich in das Duett mit Olga und Tatjana ein: ihr Dialog - eine Reminiszenz an die Vergangenheit - wird vor dem Hintergrund der neuen Strophe („Haben Sie geseufzt“) geführt. So wird aus dem Duett ein Quartett. Der Duett-Kanon der Amme und Larina „Eine Gewohnheit, die uns von oben gegeben wurde“ schließt die erste Episode des ersten Bildes ab.

**Lieder und Tänze der Bauern.** In dieser Episode werden zwei verschiedene Genres von Liedern gegenübergestellt: ein langsames, gesangliches, lyrisches - „Meine schnellen Beine schmerzen“ und ein schnelles, tanzbares, mit klarem Tanzrhythmus - „Wie schon auf der Brücke“<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Das Lied „Wie schon auf der Brücke“ basiert auf dem authentischen Volkslied „Wachse, wachse nicht, mein Kohl“.

188 Adagio  
ТЕНОР (Запевала)

Бо-лят мо-и ско-ры но-женьки со по-хо-душ-ки,

Das erste Lied (in Es-Dur) hat einen Solo-Refrain, der vom Chor aufgegriffen wird. Die Melodie des Refrains ist breit und weich, mit einem Subchorus in der Mitte („Mein Herz schmerzt“).

Der zweite Chor entfaltet sich als lebendige Szene des Alltags: „Wie schon auf der Brücke“. Im Mittelteil wird die Hauptmelodie durch neue, ebenfalls tänzerische Melodien bereichert. Die Entwicklung erreicht ihren Höhepunkt in der Reprise und des Chors in der Coda.

Der Gesang der Bauern ruft bei Tatjana und Olga einen anderen Gefühlszustand hervor, und Tatjanas romantische Stimmung wird durch die Wiederkehr ihrer traumhaften Themensequenz vermittelt. Diesmal gibt es keine abschließende Kadenz; sie dehnt sich aus und wächst, als ob sie auf die Bedeutung von Tatjanas Worten reagieren würde: „Träume bringen mich irgendwohin, irgendwohin weit weg“ (siehe Anfang von Szene Nr. 3). In starkem Kontrast dazu steht die Melodie des Tanzliedes „Wie schon auf der Brücke“, das Olga wiederholt.

189

Moderato assai

Уж как по мо-сту-мосточ-ку, по ка-ли-но-вым до-соч-кам,  
 вай-ну, вай-ну, вай-ну, вай-ну, по ка-ли-но-вым до-соч-кам.

**Olgas Arie** „Ich bin nicht fähig zu schmachtender Traurigkeit“ ist das musikalische Porträt eines einfältigen, fröhlichen und ausgelassenen Mädchens. Olgas Aussage ist voller heiterer Nonchalance und sogar spielerischer Ironie gegenüber ihren Mitmenschen. Der Beginn der Arie parodiert die monotone Rezitation des Dialogs zwischen Larina und der Amme, der Satz „Ich bin sorglos und schelmisch“ wird mit den Intonationen des Chors „Wie schon auf der Brücke“ verbunden. Den ironischen Ton erhalten Olgas absteigende Seufzermotive, die typisch für Tatjanas Rolle sind (bei den Worten „Warum seufzen, wenn man glücklich ist“): Sie werden von Pausen unterbrochen und vom synkopischen Rhythmus des Orchesters begleitet.

Die Figur der Olga wird nicht weiterentwickelt: die Dialoge und Ensembles, in denen Olga auftritt, bringen keine neuen Aspekte in ihre Charakterisierung ein.

**Szene der Ankunft von Lenski und Onegin.** In der nächsten Szene steht das erste Thema von Tatjana wieder im Mittelpunkt. Es erscheint nun in neuen Versionen. In dem Moment, in dem Larina von der Ankunft Lenskis und Onegins erfährt, bringt das Orchester Tatjanas Aufregung zum Ausdruck. Das Thema erscheint nun in aufsteigender Folge, gegen das Pauken-Tremolo, in einem beschleunigten Tempo.

## Allegro agitato

ОЛЬГА

Чу! Подъез-жа - ет кто-то. Э - то

Скр.

*f* *p* *росо и росо cresc.*

Лит.

ЛАРИНА

он! И в са - мом де - ле!

Das Hauptthema der Amme Filipjewna erklingt ebenfalls zum ersten Mal zu Beginn der Szene. Das leise erzählende, volkstümliche Thema wird zur musikalischen Grundlage für die Erzählung der Amme aus der Vergangenheit im zweiten Bild. Hier kommt dieses Thema jedoch nur im Orchester vor, das das Rezitativ der Amme - ihre Ansprache an Tatjana - begleitet.

## Andante

НЯНЯ

Та\_ню\_ша, а Та\_ню\_ша! Что сто\_бой! Уж не боль\_на ли ты?

*p*

So enthält die erste Hälfte des Bildes eine Darstellung aller weiblichen Figuren. Die zweite Hälfte enthält eine Darstellung der männlichen Hauptfiguren - Lenski (Tenor) und Onegin (Bariton) -, der Beziehungen zwischen den Hauptakteuren der Handlung und charakterisiert die neue Situation, die durch die Ankunft der Gäste im Hause Larin entsteht.

**Das Quartett.** Das Quartett (in C-Dur) von Tatjana, Olga, Lenski und Onegin hat einen großen dramaturgischen Wert: als vorübergehender Halt in der Entwicklung der Handlung erzeugt es gleichzeitig ein Gefühl der gespannten Erwartung und verstärkt so die allgemeine Dynamik der Handlung. Die Einbeziehung solcher scheinbar statischen, aber für die weitere Entwicklung der Handlung äußerst wichtigen Momente ist ein typisches Merkmal der Dramaturgie Tschaikowskis.

Das Quartett, das sich auf der Grundlage eines bewusst gestelzten, monotonen Rhythmus entfaltet, verwebt flexibel die Melodien verschiedener Charaktere. Tatjanas Melodie ist gefühlsbetont und aufwärts gerichtet. Im Gegensatz dazu klingt die Melodie von Olga monoton und wiederholt ein und denselben Ton, der einen kleinen Bereich abdeckt, aber nicht genügend Erleichterung bringt. Der Dialog zwischen Lenski und Onegin entwickelt sich wie unabhängig von den Frauenstimmen und trägt gleichzeitig harmonisch zum Gesamtklang des Ensembles bei, indem er den Kontrast ihrer Vorlieben und Charaktere zeigt.

**Lenskis Rezitative und Arioso.** Schon in den ersten Phrasen, die Lenski ausspricht, zeigen sich die Eigenheiten seiner musikalischen Sprache. Die romantisch schwärmerische Erscheinung des jungen Poeten zeigt sich in seinen Ausrufen: „Es ist schön hier! Ich liebe diesen Garten, abgeschieden und schattig!“ Typisch für Lenski ist sein weicher, lyrischer Tonfall, wie in der obigen Phrase.

Aber Lenski ist am besten charakterisiert in seinem Dialog mit Olga und vor allem in seinem Arioso „Ich liebe sie“, dem lyrischen Zentrum des ersten Bildes.

Der Dialog mit Olga zeigt einmal mehr den melodischen Arioso-Typ von Lenskis Rezitativen. Dieser Wohlklang wird durch den Orchesterpart noch verstärkt. Zu Beginn spielen die Geigen ein flexibles, plastisches Thema, das dann zum Hauptthema des Ariosos in E-Dur<sup>1</sup> wird.

<sup>1</sup> Diese Tonart, die in der Rolle des Lenski mehrmals in der Oper auftaucht, verleiht dieser eine Einheit und Integrität. Tschaikowski empfand E-Dur als die helle Tonalität der Liebe, der Frühlingsblüte.

Es ist, als ob das Orchester über etwas spricht, wofür der aufgeregte Lenski noch nicht die Worte gefunden hat.

192

**Moderato**  
ПЕНСКИЙ

Как . . . счаст\_лив, как счаст\_лив я, я

*molto espr.*

*p*

сно — ва ви — жуть с ва — ми

Das Arioso zeichnet sich durch Wärme, Aufrichtigkeit und melodische Ausdruckskraft aus. Einige der Wendungen werden später in Tatjanas Part erscheinen. Zum Beispiel nimmt der melodische Zug „Ich war ein Knabe, von dir bezaubert“, der im Sextett erklingt, den Satz „Wer bist du, mein Engel oder Beschützer?“ aus Tatjanas Brief im nächsten Bild vorweg.

193

**Andante non tanto**

Я от\_рок был, то\_бой пле\_нен\_ный,

194

**Andante**

(с большим чувством)

Кто ты, мой ан\_гел ли хра\_ни\_тель,

Die poetische, romantische Träumerei, die der musikalischen Sprache der beiden Figuren innewohnt, ist ähnlich.

Lenskis Arioso ist in drei Sätzen mit einer dynamischen Reprise geschrieben. Die Musik ist von einer ununterbrochenen Entwicklung durchdrungen. Im dritten Satz erklingt das Hauptthema („Ich liebe dich“) noch aufgeregter und leidenschaftlicher als zu Beginn: sein melodischer Umfang erweitert sich, die Orchesterstruktur wird bereichert (aufsteigende melodische Bewegung) und die Tonarten wechseln nacheinander.

**Die Abschlusszene** ist der Charakterisierung von Onegin gewidmet. Sein Arioso „Mein Onkel mit den ehrlichsten Regeln“, das im Rhythmus eines Menuetts geschrieben ist, zeichnet ein weltliches, aber kaltes Gesicht dieses Helden.

Das erste Bild endet damit, dass die Amme über Tatjanas Zukunft nachdenkt. Das Orchester spielt (in As-Dur) Tatjanas Sequenz. Dieses Thema, das in der Orchestereinleitung auftaucht und im Laufe des ersten Bildes eine Reihe von Verwandlungen durchläuft, schließt also den Expositionsteil der Oper ab und unterstreicht damit noch einmal die Hauptrolle Tatjanas in der Oper.

**Das zweite Bild** ist von zentraler Bedeutung für die Charakterisierung Tatjanas. Es besteht aus drei Hauptabschnitten: dem ersten Dialog Tatjanas mit der Amme, der Briefszene und dem zweiten, dem abschließenden Dialog zwischen Tatjana und der Amme. Die orchestrale Einleitung und das Nachspiel, die direkt mit der Entwicklung der Handlung verbunden sind, umrahmen das Bild.

Die Musik des zweiten Bildes basiert auf der durchgehenden Entwicklung einer Gruppe von Themen, die Tatjanas Seelenzustand beschreiben. Nur eine Episode - der Bericht der Amme über die Jahre ihrer Jugend - ist thematisch nicht mit den anderen verbunden und überschattet mit ihrem ruhigen Charakter die gespannte Lyrik der gesamten Szene.

Die instrumentale Einleitung (Andante mosso, f-Moll) enthält das bereits aus dem ersten Satz bekannte sequentielle Thema. Allerdings wird ihrem Auftreten diesmal ein neues ausdrucksstarkes Motiv vorausgehen, mit betonten sekundenlangen Verzögerungen und taktförmigen triolischen „Aufstiegen“.

195 Andante mosso

The image shows a musical score for a piano piece titled 'Andante mosso'. It consists of two staves, a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The key signature is one flat (F major or D minor). The score includes various musical notations: slurs, accents, and dynamic markings such as 'mf' (mezzo-forte) and 'f' (forte). There are also triplet markings (indicated by a '3' in a box) and slurs over groups of notes. The piece is marked '195' at the beginning.

Tatjanas Themensequenzen durchziehen ihren gesamten Dialog mit der Amme, erscheinen mal in erweiterter Form, mal in kleinen Gliedern, in abwechselnd melodisch-rezitativischen Gesangsphrasen.

Das Thema der Amme, das die Merkmale des Gesangs und der gemessenen, narrativen Erzählung kombiniert, wird in dieser Szene weit entwickelt. Die

Hauptmelodie wird von verschiedenen Gruppen des Orchesters oder in der Stimme gespielt (z. B. bei den Worten „Gott muss es befohlen haben!“).

Aber schon im ersten Teil des zweiten Bildes tauchen eine Reihe neuer Themen auf, die die verschiedenen Seiten von Tatjanas Seele charakterisieren. Im Mittelpunkt steht dabei das Thema der Liebe, ein leidenschaftlicher Impuls. Es erklingt zum ersten Mal in C-Dur vor dem Hintergrund der zitterigen Begleitung des Orchesters mit den Worten: „Ach, Amme, Amme, ich leide, ich sehne mich“.

Der Text enthält noch keine Liebeserklärung, aber die Melodie selbst ist ausladend und gefühlsbetont und spricht deutlich von der Leidenschaft des Mädchens für Onegin und der Tiefe und Aufrichtigkeit ihrer Liebe zu ihm. Nach den fragenden Bemerkungen der Amme erklingt dieses Thema mit neuer Ausdruckskraft im Orchester durch die Celli. Es leitet auch einen neuen zentralen Abschnitt des zweiten Bildes ein - die Briefszene: es erscheint im Orchestervorspiel, das Tatjanas Monolog „Lass mich zugrunde gehen“ vorausgeht.

196

Татьяна долго остается в задумчивости, потом встает в большом волнении и с выражением решимости на лице.

*Andante con moto*

*stefugendo*

*Allegro moderato*

Dasselbe Thema taucht auch in der Sonnenaufgangsszene auf, und das Nachspiel des Orchesters, das den gesamten zweiten Satz abschließt, basiert auf diesem Thema.

**Die Briefszene** ist das lyrische Zentrum des Bildes. Sie ist in Form eines sich frei entwickelnden Monologs geschrieben. Darin taucht eine Reihe neuer melodischer Themen auf, die Tatjana charakterisieren.

Der erste Abschnitt des Monologs beginnt in Des-Dur mit einem aktiven, impulsiven, aufwärts strebenden Sexten-Thema.

## Allegro non troppo

Пу\_скай по\_гиб\_ну я, но пре\_жде я в о\_сле\_

\_ли\_тель\_ной на\_деж\_де бла\_жен\_ство тем\_но\_е зо\_ву.

я не\_гу жи\_зни уз\_на\_ю!

Der erregte Charakter der Musik wird durch die Pausen und den synkopischen Rhythmus der Begleitung noch verstärkt. Die Einheit und Zielgerichtetheit der Entwicklung dieses Themas wird auch durch Tschaikowskis charakteristische melodische „Antworten“ auf Motive in der Stimme gegeben (siehe zum Beispiel die Takte 4-8 in Beispiel 197).



Das Erklängen des ersten Themenabschnitts und ein kurzes, erregtes Rezitativ leiten in den zweiten Abschnitt des Briefes mit einem neuen, zurückgenommenen Thema im Orchester über.

198 *Moderato assai quasi andante*

Dieses lyrische, ehrfürchtige Thema (das zuerst in der Oboe erscheint) wird dann mit einer Sprechgesangsmelodie („Ich schreibe dir“) kombiniert. Der zweite Teil des Monologs hat eine dreiteilige Struktur. Seiner zentralen Episode (Adagio) geht ein Rezitativ voraus - „Oh ja, ich habe geschworen, es in meinem Herzen zu behalten“. Es enthält separate Intonationen verschiedener Varianten des ersten Themenabschnitts. Das Orchester spielt eine Melodie, die der Einleitung zum zweiten Bild ähnelt (vgl. Beispiel 195).

199 *Adagio*

Dann werden Intonationen aus Tatjanas Themensequenzen in die Melodie der Stimme eingearbeitet.

200 *[Adagio]*

У - вы! Не в си\_лах я вла\_деть сво\_ей ду\_шой!

In der Reprise dieses Abschnitts erscheint der Satz „Warum, warum habt ihr uns besucht?“ im Hintergrund des Themas des Orchesters in einer gegenmelodischen Bewegung.

[Moderato assai quasi andante]

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех стaves. Верхний staff — вокальный, с русскими текстами: «За\_чем, за\_чем вы по\_се\_ти -- ли нас?». Два нижних staves — фортепиано. Темп обозначен как [Moderato assai quasi andante].

Im nächsten Abschnitt des Monologs wird diese Phrase zur Quelle neuer melodischer Formationen (z. B. eine Melodie mit den Worten „Du bist mir im Traum erschienen“).

Mit den Worten „Nein, zu niemandem auf der Welt“ beginnt eine neue Welle in der Entwicklung des Monologs von Tatjana. Die beiden Themen wechseln sich in verschiedenen Versionen ab (Beispiele 202, 203).

Das zweite Thema gipfelt in einem Andante in Des-Dur. Das Thema erklingt zunächst im Orchester, dann im Gesang („Wer bist du, mein Engel oder Beschützer?“).

Dieses Thema, das einer von Lenskis Phrasen im Arioso des ersten Bildes ähnelt (siehe oben, Beispiel 193), nimmt auch Lenskis Thema aus dem fünften Bild vorweg: „Was bereitet der kommende Tag für mich vor?“ Alle diese Themen zeichnen sich dadurch aus, dass die Melodie hoch beginnt, gefolgt von einem sanften und weiten Abstieg.

Die Verflechtung der Themen im Andante von der Gesangsstimme zum Orchester sowie die daraus resultierende Kontinuität des melodischen Aufbaus sind äußerst typisch für Tschaikowski. Im Moment des kulminierenden Dirigats erklingt das Thema in Des-Dur im Forte von Orchester und Gesangsstimme gleichzeitig, und der orchestrale Schluss „endet“ mit noch mehr Spannung.

Die Koda der Briefszene („Ich komme zum Ende, es ist beängstigend, es noch einmal durchzulesen“) geht direkt in die Morgenszene über. Tschaikowski setzt orchestrale Mittel ein, um den Anbruch der Morgendämmerung darzustellen. Die aufsteigende Bewegung der Melodie in chromatischen Tönen, die in der Fortissimo-Tonika in C-Dur gipfelt, wird gleichzeitig als lebhaftes malerisches Bild der aufgehenden Sonne und als Höhepunkt der vorangegangenen lyrischen Szene - dem Aufblühen von Tatjanas Gefühlen - wahrgenommen. Die ruhige Melodie einer Hirtenflöte kontrastiert mit ihren Gefühlen. Im Gegensatz zum rebellischen, ungestümen Thema der Liebe, das im Orchester nach den Worten „Und ich, ich, ich!“ erklingt, steht auch das episch ruhige Thema des Darstellers, der Tatjanas Zimmer betritt.

Der zweite Dialog entfaltet sich in einem ungestümen Rhythmus. Tatjanas Appell: „Ach, Amme, tu mir einen Gefallen“, geht mit seinen anfänglichen Intonationen direkt in ein vormagisches Nachspiel über, in dem das Thema der Liebe noch einmal schrittweise zur Geltung gebracht wird.

Das Prinzip der transversalen Intonationsentwicklung auf der Grundlage miteinander verbundener und oft aufeinander aufbauender Themen fand in der zweiten Szene der Oper eine lebendige und konsequente Verkörperung und verlieh der gesamten Szene einen größeren Organismus, eine Einheit. Auf diese Weise konnten auch die Veränderungen in Tatjanas Gemütsverfassung dargestellt werden.

**Drittes Bild.** Der Chor der Beeren pflückenden Mädchen („Mädchen, Schönheiten“, A-Dur) beginnt und beendet die Szene der Begegnung Tatjanas mit Onegin. Er unterstreicht mit seiner leuchtenden Heiterkeit die Dramatik von Tatjanas Gefühlen und bringt typische alltägliche Züge in die Musik ein. Dem Chor geht eine kurze Orchestereinleitung voraus, in der vor allem der Klang der Hörner hervorsticht. Zwei sich variierend entwickelnde Couplets bilden den Inhalt des Chors in seinem ersten Satz. Am Ende des Bildes erklingt der Chor in verdichteter Form und zeigt nur noch die Grundzüge der Abschnitte.

Tatjanas Erscheinen wird von aufgeregter, ängstlicher Musik begleitet. Die Verwirrung ist in ihrem ersten Ausruf zu hören: „Hier ist er, hier ist Eugen!“, dessen anfängliche Intonation auf dem Intervall einer verminderten Septime beruht. Das erste Rezitativ schließt mit einer absteigenden Melodie der Fagotte und Klarinetten, deren düsteres Timbre den dramatischen Ton der Musik noch verstärkt. Auf das Rezitativ folgt eine schwermütige lyrische Romanze in d-Moll - „Ach, warum, wenn das Seufzen einer kranken Seele zu hören ist.“ Die Melodie dieser Episode vereint in sich sowohl großen Gesang als auch vokale Ausdruckskraft. Die Unterstimme des Orchesters verstärkt die Klangfülle der Melodie.

204

Adagio

Ах! Для чего, стеланью вняв души больной,

не совладав сама с собой, ему письмо я написала!

Фог. *pp*

Onegin wird im dritten Bild durch die sanft-zurückhaltende, nach außen hin leutselige, aber kühle Musik der Arie „Wenn das Leben im alltäglichen Kreis ich es zügeln will“ charakterisiert. Die Verbindung zur russischen Hausromantik ist in der Musik spürbar: Sie zeichnet sich durch ihre Melodik, die Schlichtheit der Melodie, ihre gitarrenartige Begleitung und die häufigen Kadenzen in der Dominante mit Fermate aus. Gleichzeitig enthält diese Arie einige rezitativische und deklamatorische Ausrufe (z. B. „Ich, vielleicht“).

Onegins letzter Satz „Lerne, dich zu beherrschen“ geht in die Melodie des wieder eintretenden Mädchenchors über. Auch hier bleibt das Prinzip der direkten Intonation der verschiedenen Szenen bestehen.

**Das vierte Bild** beginnt mit einer orchestralen Einleitung. Eines der Themen der Briefszene, das Andante-Thema „Wer bist du, mein Engel oder Beschützer?“ Dann bricht plötzlich ein beunruhigender Rhythmus (Moderato mosso) herein, der an die Orchestereinleitung vor dem Treffen zwischen Tatjana und Onegin im Garten erinnert. Die Einleitung zur vierten Szene erinnert an das Drama Tatjanas.

**Walzer.** Auf die Einleitung folgt ein Walzer in D-Dur, bei dem der Chor (die Gäste der Larins) im Hintergrund spielt. Die Atmosphäre von unbeschwerter Festlichkeit, fröhlichem Summen und Tanzen steht in scharfem Kontrast zu Tatjanas Gemütsverfassung, die gerade in der Orchestereinleitung beschrieben wurde.

Einen ähnlichen Kontrast bietet Tschaikowskis Glückwunschsvers zu einer französischen Hausromanze, die von dem Franzosen Triquet geschrieben wurde.

Der Walzer ist nicht nur ein Merkmal des Dorfballs. Er bildet den Hintergrund für Onegins erste Begegnung mit Lenski. Die rezitativischen Äußerungen der Protagonisten werden von der Tanzmusik des Orchesters überlagert. Im Laufe der Handlung verändert sich die Intonation des Walzers und spiegelt den psychologischen Zustand der Figuren wider. So wird die Musik beispielsweise durch das Auftauchen eines verminderten Septakkords und einer Tritonusharmonie in der Walzermelodie bei Lenskis Worten „Mein Gott, was ist los mit mir“ dramatisiert.

205 [Tempo di valse]

**Mazurka.** Eine noch stärkere Unterwerfung des Tanzes unter die Entwicklung des psychologischen Dramas erfolgt in der nächsten Szene (Nr. 15), die auf dem Rhythmus der Mazurka basiert. Die brillante Ball-Mazurka, die während des Tanzes in der Tonart G-Dur erklingt, wechselt dann nach e-Moll (der Tonart von Lenskis Todesarie im fünften Bild), und der Dialog Onegins beginnt in der symphonischen Strophe, vor allem mit ihrem eindringlichen, absichtlich monotonen Rhythmus (auf einem sich wiederholenden Ton). Die Harmonisierung des Themas mit verminderten und subdominanten Harmonien führt ebenfalls eine Stimmung von Angst und Düsternis ein.

210 Andante

Dieses Thema wird in der Einleitung durch Lenskis lyrische, romantische Intonation konterkariert, die dann die Grundlage für seine Arie bildet. Dieses Thema ist äußerst charakteristisch für die Melodie von Lenski und Tatjana: es basiert auf dem in der russischen Romantik häufig anzutreffenden Sextakkord. Am Ende der Melodie erscheint eine ausdrucksstarke Wendung mit einer erhöhten IV. Tonart.

Die Orchestereinleitung führt dieses Thema weiter aus. Sie schafft eine Art „Arie ohne Worte“ und bereitet den Zuhörer emotional auf Lenskis Monolog vor. Die Orchestereinleitung endet mit einer Wiederholung der tragischen Akkorde, die zu Beginn erklingen.

Auf den kurzen Dialog zwischen dem Sekundanten Sarezki und Lenski folgt eine monologische Arie. Sie beginnt mit dem Satz „Wohin, wohin, wohin bist du gegangen?“ mit einer einfachen Akkordbegleitung (siehe Beispiel 211a), die sprachlich ausdrucksstark, aber gleichzeitig humorvoll ist. Dann folgt das Hauptthema, das bereits aus der Einleitung bekannt ist. Der synkopische Rhythmus und die aufsteigenden melodischen Unterstimmen des Orchesters verleihen der Musik ein Gefühl der Unruhe und Beklemmung. Wie in der Briefszene Tatjanas verwendet Tschaikowski hier die Technik des „Dialogs“ zwischen Gesang und Orchester (siehe Beispiel 211b).

211a) *Andante quasi adagio*  
 ЛЕНСКИЙ

*stringendo*

Ку - да, ку - да, ку - да вы у - да - ли - лись, вес - ны мо - ей зла - ты - е дни?

*p* *cresc.*

б) [*Andante quasi adagio*]  
*a pieno voce*

Что день грядущий мне го - то - вит? Е - го мой взор на - прас - но -

ло - вит, в глу - бо - кой тьме та - ит - ся он!

Tschaikowski verwendet dieselbe Technik zu Beginn des Mittelteils der Arie (siehe Beispiel 212, wo die Melodie des Gesangs „Der Morgenröte Strahl leuchtet“ im

Orchester wiederholt wird), wodurch der Eindruck einer ununterbrochenen melodischen Bewegung entsteht.

Der Mittelteil ist flüssiger und leichter (Tonart G-Dur). Er ist intonatorisch mit Lenskis Arioso „In ihrem Haus“ in G-Dur verbunden, da er eine Variation davon ist (siehe Beispiel 213).

212 Più mosso

Блеснет за утра луч денницы

213 Andante (с большим чувством)

В вашем доме, как сны золотые, мои детские годы текли

Die melodisch absteigende Phrase des Cellos führt zu einer dynamischen Reprise. Das melodische Vorspiel, das im ersten Satz fehlte, erscheint nun im Hauptthema, und die gesamte melodische Entwicklung wird spannungsreicher: Der Melodieumfang erweitert sich (bis zum Gis der zweiten Oktave), auf dem Höhepunkt erreicht die Klangfülle das Fortissimo; die letzten Phrasen vor der Coda werden dank der sie trennenden Pausen besonders ungestüm. Die Coda klingt wie eine Hymne der leuchtenden Liebe (Andante mosso, As-Dur). Doch am Ende wird die Musik wieder tragisch. In einer spannungsgeladenen, aufsteigenden chromatischen Bewegung arrangiert das Orchester die Anfangsworte der Arie noch einmal neu.

Die absteigenden melodischen Phrasen des Hauptthemas laufen nun durch das Orchester und beenden den Monolog.

**Duett.** Das Duett Lenski und Onegin steht im Mittelpunkt der Kampfszene! „Feinde! Wie lange hat uns der Blutdurst schon von einander weggeführt?“. Das Duett ist in Form eines Kanons geschrieben. Onegin gibt die Melodie von Lenski wieder. Das gemessene Timbre der Pauken (die Wiederholung des Gis-Tons) ist von großem

Ausdruckswert: Es verleiht der Musik einen tragischen, erstarrten Charakter. Solche Duette haben ihren Ursprung in dem „Starrheit“-Ensemble aus dem ersten Akt von Glinkas Oper „Ruslan und Ljudmila“.

Die Musik des Duetts ist schwermütig-pathetisch. Sie ist sowohl ein wehmütiges Klagegedicht für Lenski als auch ein deutlicher Hinweis auf die aufrichtigen humanitären Gefühle, die in Onegin's Seele erwacht sind. Doch der Volksglaube macht ein Duell zwischen den einstigen Freunden unausweichlich. Ihre letzten Schreie: „Nein!“, „Nein!“, „Nein!“, „Nein!“ klingen tragisch gegen den schwermütigen Klang der Pauken und die gespannte harmonische Abfolge; verminderte Septakkord - Dominante - Tonika - Dominante.

Diese Akkorde leiten direkt das orchestrale Zwischenspiel ein, mit dem die Duellszene beginnt. Eine Harmonie aus verminderten Septakkorden und Pauken-Tremolo vermittelt den Moment des Schusses. Auf Onegin's fragenden Tonfall („Getötet?“) folgt die bejahende Antwort von Sarezki. Das Thema aus Lenski's Arie wird in Harmonie mit dem Quartsextakkord in d-Moll in einer modifizierten rhythmischen Bewegung klagend gespielt. Seine vierfache Bewegung vervollständigen das fünfte Bild.

**Das sechste Bild** beginnt mit einer großen Instrumentalnummer, einer festlichen Polonaise, die ein Bild vom Leben der weltlichen Gesellschaft malt. Die Art der Musik in diesem Tanz und die Tatsache, dass sie in die Handlung eingebunden ist, erinnert an die Polonaise aus Glinkas Oper „Iwan Sussanin“. Auf die festliche Musik folgt Onegin's Monolog „Und hier bin ich gelangweilt“. Der Monolog besteht hauptsächlich aus erzählendem Rezitativ (ein Bericht über Onegin's Leben nach dem Kampf). Er verknüpft den Handlungsstrang des Dramas mit der vorangegangenen Szene und leitet die Szenen der folgenden Handlung ein.

Von großer dramatischer Bedeutung ist der lyrische Walzer (in Des-Dur), der wie im vierten Bild direkt in die Entwicklung der dramatischen Hauptlinie einbezogen wird: Tatjana erscheint im Hintergrund des Walzers, der Chor der Gäste kommentiert ihr Erscheinen, die Begegnung zwischen Tatjana und Onegin und der Dialog zwischen Onegin und Gremin finden statt. In diesem Fall ist der Walzer nicht nur ein Merkmal des alltäglichen Lebens, sondern indirekt auch des neuen Aussehens von Tatjana, die nun mit dem Leben der weltlichen Gesellschaft verbunden ist. Die Tonart des Walzers (D-Dur) und einige Besonderheiten der Melodie erinnern jedoch an Tatjanas Themen aus der Briefszene, durch die eine Einheit zwischen den verschiedenen Entwicklungsstufen der Heldin geschaffen wird. Gremin's Arie charakterisiert sie auch indirekt. Hier wird Tatjana mit der seelenlosen weltlichen Umgebung, die sie umgibt, und der Schlechtigkeit und Gleichgültigkeit der Gesellschaft kontrastiert: „Sie leuchtet wie ein Stern in der Finsternis der Nacht, an einem klaren Himmel.“

Die Arie Gremin's ist in drei Sätzen geschrieben. Ruhig und melodios in den äußeren Abschnitten, wird sie im Mittelteil unruhiger, rezitativisch und deklamatorisch. Auch hier werden Spannung und Zielstrebigkeit der Entwicklung durch die „dialogische“ Entwicklung melodischer Motive in Gesang und Orchester erreicht.

**Szene und Arioso Onegin's.** Im Mittelpunkt des sechsten Bildes steht der kurze Dialog zwischen Tatjana und Onegin und Onegin's anschließendes Arioso „Schon die gleiche Tatjana“.

Während Gremin's Vorstellung von Onegin erklingt das Liebsthema der Klarinette im Orchester, als würde es an die Vergangenheit erinnern und Tatjanas innere Unruhe zum Ausdruck bringen. Ihre Rede hingegen ist ruhig und zurückhaltend.



Das Arioso Onegin's ist ein Wendepunkt in der Entwicklung seines Charakters. Das Erwachen seiner aufrichtigen Liebesgefühle für Tatjana verändert die Intonation seiner Rede, sie wird erregt, ungestüm und nimmt Tatjanas Intonationen aus der Briefszene auf.

214

*Allegro moderato*

У\_вы! Со\_мне\_нья нет, влюб\_лен я, влюблен, как  
мальчик, пол\_ный стра\_сти ю\_ной! Пу\_скай по\_гиб\_ну я, но пре\_жде  
я в о\_сле\_пи\_тель\_ной на\_деж\_де

Mit der Musik der Ecosaise<sup>1</sup>, d. h. der Rückkehr zur alltäglichen Szene des Balls, endet das sechste Bild.

<sup>1</sup> Die Ecosaise wurde von Tschaikowski für die zweite Fassung der Oper geschrieben, als diese 1884 in Petersburg aufgeführt wurde. In dieser Fassung ist die Musik der Ecosaise auch zwischen Onegin's erstem Arioso und dem Walzer enthalten.

**Das siebte Bild** ist der dramatische Höhepunkt der Oper. Auch hier wird der Charakter Tatjanas auf vielfältige Art und Weise dargestellt. Die elegische Orchestereinleitung beginnt mit einem neuen Thema in Tatjanas Dialog mit Onegin mit den Worten „Onegin, ich bin dann jünger“. Die Darstellung dieses Themas in vollständiger Form (bei Flöten und Klarinetten) wird durch das beharrliche Wiederholen ihres Anfangsmotivs vorangestellt, das auf der Grundlage der Quinte der Tonart Gis (in der Tonart Cis-Moll) basiert.

215

[Moderato]  
Meno  
*p dolce*

Das Ende der Orchestereinleitung (siehe *piu mosso*) erinnert an die Orchestereinleitung vor Tatjanas Begegnung mit Onegin im dritten Bild (ein ängstlicher Rhythmus). Die gemessenen Akkorde der alterierten Subdominante im E-Teil (für Hörner und Klarinetten) vor Tatjanas erstem, sprachlich ausdrucksstarken Satz: „Oh, wie schwer ist es für mich“, klingen düster. Die folgende Phrase in Tatjanas Part ist ebenfalls von großem Ausdruckswert: „Er hat meine Seele mit seinem feurigen Blick erzürnt“.

216

Andante  
ТАТЬЯНА

Он взо - ром ог - нен - ным мне ду - шу воз - му - тил

Sowohl die Intonation dieser Melodie (die von der melodischen Spitze in G stufenweise absteigt) als auch ihre Tonalität (e-Moll) wecken eine Assoziation mit dem Bild von Lenski und seiner Todesarie („Was wird der kommende Tag für mich bereithalten?“). Einmal mehr wird die Nähe der Schicksale dieser beiden Opernhelden unterstrichen.

Danach taucht wie eine Jugenderinnerung die erste Sequenz von Tatjana auf (siehe die Melodie zu den Worten: „Als ob ich wieder ein Mädchen wäre“).

Das Erscheinen Onegins (ein schnelles Orchesterzweischenspiel) verwandelt den Monolog in eine Dialogszene. Ihr melodisches Zentrum ist das bekannte Gesangsthema in cis-Moll („Onegin! Ich bin dann jünger“). Tatjanas rezitativische Rufe, die dieser Episode vorausgehen, offenbaren neue Züge in ihrem Auftreten: Entschlossenheit und Selbstbeherrschung (siehe die kurzen willensstarken Sätze: „Genug, steh auf, ich muss“).

Als Variation der Melodie aus Gremins Arie entwickelt sich Tatjanas Satz „Warum hast du mich im Sinn?“ Sie entwickelt sich in einem Dialog zwischen Gesang und Orchester und steigt nacheinander bis zum melodischen Höhepunkt - Gis - an.

Auf Onegins Appell („Schon, schon in meiner bescheidenen Bitte“) folgt eine weitere, intonatorisch sehr bedeutsame, aber äußerst kurze Episode - die Duett-Elegie (in h-Moll) von Tatjana und Onegins „Das Glück war also möglich“. Sie basiert ebenfalls auf einer Melodie, die den lyrischen Hauptthemen von Lenski und Tatjana ähnlich ist.

Adagio quasi largo

ТАТЬЯНА

Axl Сча-стье бы - ло так воз -

*p*

- мож-но, так близ-но, так близ-ко!

ОНЕГИН

Axl

ТАТЬЯНА

ОНЕГИН *f*

Сча - стье бы - ло так воз - мож-но, так

Сча - стье бы - ло так воз - мож-но, так

*p*

близ - ко, так близ - ко, близ - ко!  
близ - ко, так. близ - ко! близ - ко!

Der gesamte letzte Teil der Szene ist darauf ausgerichtet, den starken Willen von Tatjanas Charakter zu offenbaren und die Bedeutung ihres Pflichtgefühls zu zeigen. Ihre Antwort an Onegin ist entschlossen, mit einem akzentuierten hohen Septimenintervall in F - E und einem Nonen-Bereich.

218 **Andante molto mosso**

ТАТЬЯНА *ff*

Оне - гин! Я тверда оста - нусь! Судьбой другому я дана,

Tschaikowskis Oper zeigt also die Entwicklung Tatjanas von einem schüchternen und verträumten Mädchen (bei Puschkin als „wild, traurig, still wie ein Reh im Wald, ängstlich“ beschrieben) zu einer starken und schönen Frau in ihrer Einstellung zu den Pflichten ihres Lebens.

Onegin offenbart sich in der letzten Szene in drei Appellen an Tatjana, von denen jeder eindringlicher und leidenschaftlicher wird. Alle drei Appelle zeichnen sich durch eine schreiende und flehende Intonation und das aufgeregte Tempo der Orchesterbegleitung aus. Einige veränderte Intonationswendungen aus der Briefszene Tatjanas (z. B. „Mein ganzes Leben war ein Pfand“ usw.) sind in die Melodie eingearbeitet. Onegins letzte, dritte Rede ist von Tschaikowski in Lenskis Tonart e-Moll geschrieben. Onegins tragische Erfahrungen sind mit dem tragischen Schicksal seines Freundes Lenski verbunden. Die Oper endet in e-Moll. Den Akkorden der alterierten Subdominante (ein Septakkord der IV. Stufe mit erhöhtem Grundton) in der gespannten Klangfarbe des Orchesters geht Onegins letzter Schrei voraus: „Schande! Sehnsucht! Oh, mein elendes Schicksal!“.

Jede Seite der Musik von „Eugen Onegin“ zeugt von Tschaikowskis Meisterschaft als Opernkomponist und sensibler Psychologe-Dramatiker. In dieser Oper ist er in erster Linie ein Fortsetzer der Traditionen Glinkas. Wie Glinka charakterisiert

Tschaikowski jede der Hauptfiguren mit einer ganzen Reihe von Themen und Intonationswendungen, die sich im Laufe der Oper sowohl in den Gesangsstimmen als auch im Orchester frei entfalten. Charakteristische Intonationen durchziehen die gesamte musikalische Sprache - Rezitative, Arien und Ariosos. Wenn die Helden einander psychologisch nahe stehen, dann finden sich, wie wir oben gesehen haben, auch in ihrer musikalischen Sprache Intonationsverbindungen (zum Beispiel in den Rollen von Tatjana und Lenski).

Die musikalische Sprache von „Eugen Onegin“ ist melodios, nachvollziehbar und innig. Für die russische lyrische Romantik typische Sext-Wendungen (vor allem von der V. bis zur III. Stufe), Operationen von Einzeltönen und Harmonien der alterierten Subdominante finden sich häufig in der Melodie. Die Nähe zur Romanzen-Intonation ist besonders in den Partien Tatanas und Lenskis spürbar.

Gleichzeitig verwendet der Komponist in den Alltagsszenen Melodien verschiedener Arten von ländlichen Liedern (Bauernchöre im ersten Akt). Ebenfalls stark vertreten sind hier Tanzgattungen wie Walzer (viertes und sechstes Bild), Polonaise und Ecosaise (sechstes Bild) und Mazurka (viertes Bild). Oft sind die Tanzrhythmen organisch in die allgemeine Entwicklung der musikalischen Handlung eingebunden und erhalten so eine wichtige dramaturgische Funktion (wie z. B. die Intonationen der Mazurka im vierten Bild während Onegins und Lenskis Streit und des Walzers im sechsten Bild während Onegins Treffen mit Tatjana).

Eine der häufigsten Arten der melodischen Entwicklung in der Oper ist die sequenzielle Bewegung, sowohl aufsteigend als auch absteigend. Die Sequenzen werden verwendet, um große Wellen des emotionalen Aufbaus zu erzeugen, und die Melodie wird breiter und ganzheitlicher. Der freie Wechsel des Themas von der Gesangsstimme zum Orchester und zurück ist sehr wichtig. Das Orchester „vervollständigt“ oft, was im Gesang noch nicht vollständig zum Ausdruck gekommen ist (siehe z. B. das Nachspiel des Orchesters in der Briefszene). Manchmal erscheint das Thema im Orchester vor der Gesangsnummer, stellt den Charakter und die Gefühle der Figur vor (so erscheint z. B. das Liebethema Lenskis zunächst im Orchester, bevor sein Arioso „Ich liebe dich“ erklingt). Großartig ist auch die Rolle des Orchesters bei der Schaffung von Naturbildern (z. B. im zweiten Bild), deren Einbeziehung in die Oper die Wahrhaftigkeit, die Konkretheit des Dramas noch verstärkt. Eine Besonderheit ist die führende Rolle der Streicher, die auf die große Bedeutung der lyrischen Figuren in der Oper zurückzuführen ist. Daneben werden häufig die Klangfarben von Holzinstrumenten verwendet (z. B. Oboe und Fagott in der Szene der Morgendämmerung im zweiten Bild), was der Musik, wie auch in anderen ähnlichen Fällen, einen deutlich „ländlichen“ und darüber hinaus national-russischen Charakter verleiht. Unter den Blechblasinstrumenten ist das Horn mit seinem weichen und poetischen Timbre von besonderer Bedeutung (z. B. das Hornsolo in der Gartenszene und in der Briefszene). Die orchestrale Struktur ist insgesamt von Klarheit und Transparenz geprägt, der Gesang ist kühn und melodios. Auch in dieser Hinsicht folgt Tschaikowski den Orchestrationsprinzipien Glinkas.

In seiner Oper „Eugen Onegin“ verwendet Tschaikowski verschiedene musikalische Formen mit großer Flexibilität und Freiheit: Arien, Arien-Monologe, verschiedene Arten von Ariosos, Ensembles. Die Rezitative der Oper sind melodisch klangvoll und gleichzeitig lyrisch ausdrucksvoll. Sie bilden die Grundlage für verschiedene Szenen und Dialoge. Die Einbindung von Chorepisoden in die Oper ist gut organisiert -

manchmal als vollständige Gesangsnummern, manchmal als rezitativische Antworten des Chors im Verlauf der Handlung, meist vor dem Hintergrund von Tanzmusik (Chöre im vierten und sechsten Bild). Sowohl vollständige, abgerundete Gesangsnummern als auch rezitativische Szenen sind natürlich in die übergreifende dramatische Entwicklung der Oper eingebunden.

Von der ersten Aufführung an erntete Tschaikowskis Oper „Eugen Onegin“ großen Beifall und die begeisterte Liebe des Publikums. Der Beginn des Bühnenlebens des Werks war jedoch nicht ganz gewöhnlich.

Es war der Wunsch des Komponisten, dass die Oper zunächst nicht auf der Bühne des kaiserlichen Theaters, sondern von einer Jugendgruppe von Studenten des Moskauer Konservatoriums einstudiert und aufgeführt werden sollte. „Was ich hier brauche, - schrieb Tschaikowski, - ist nicht die große Bühne mit ihrer Routine, ihrer Konventionalität, mit ihren mittelmäßigen Regisseuren, ihrer sinnlosen, wenn auch luxuriösen Inszenierung, mit ihren winkenden Maschinen anstelle des Kapellmeisters, usw., usw. Was ich für Onegin brauche, ist dies: 1.) Sänger, die durchschnittlich, aber gut muskulös und kräftig sind; 2.) Sänger, die gleichzeitig einfach, aber gut singen; 3.) die Inszenierung ist nicht luxuriös, sondern der Zeit sehr genau angemessen: die Kostüme müssen unbedingt der Zeit entsprechen, in der die Oper spielt (20er Jahre); 4.) die Chöre dürfen keine Schafherde sein, wie auf der kaiserlichen Bühne, sondern Menschen, die an der Handlung der Oper teilnehmen; 5.) der Dirigent darf keine Maschine sein ... sondern ein wirklicher Leiter des Orchesters.“ Diese Aufgaben konnte das junge Ensemble aus Tschaikowskis Sicht erfüllen.

Die erste Inszenierung der Oper wurde unter der Leitung von N. G. Rubinstein vorbereitet. S. I. Tanejew war eine große Hilfe beim Einstudieren der Oper. Die Premiere fand am 29. März 1879 statt. Erst 1881 wurde die Oper im kaiserlichen Theater in Moskau und nur sechs Jahre nach ihrer Entstehung in Petersburg uraufgeführt.

In der Folgezeit wurde die Oper „Eugen Onegin“ erfolgreich aufgeführt und wird heute auf zahlreichen Bühnen russischer und ausländischer Theater aufgeführt.

## „PIQUE DAME“

Die Oper „Pique Dame“ wurde von Tschaikowski 1890 in Florenz in außergewöhnlich kurzer Zeit komponiert: die Skizzen der Oper entstanden in vierundvierzig Tagen, die gesamte Partitur wurde in vier Monaten fertiggestellt. „Ich habe sie mit beispiellosem Eifer und Enthusiasmus geschrieben, - sagte der Komponist, - ich habe alles gelitten und gefühlt, was darin vor sich ging (sogar so sehr, dass ich mich einmal vor dem Gespenst der „Pique Dame“ gefürchtet habe), und ich hoffe, dass all meine Begeisterung, Aufregung und Faszination als Autor in den Herzen des aufmerksamen Publikums widerhallen werden.“

Die Grundlage für die Oper war Puschkins gleichnamige Erzählung. Beim Schreiben des Opernlibrettos wurden jedoch einige wesentliche Änderungen an der Handlung und den Charakteren von Puschkins Werk vorgenommen, vor allem eine andere Interpretation von Hermanns Bild und seiner Beziehung zu Lisa. In Puschkins Geschichte ist Hermann berechnend und wird von selbstsüchtigen Zielen angetrieben, während er in Tschaikowskis Oper Lisa aufrichtig und zutiefst liebt und die Liebe zu Lisa das grundlegende Motiv für all seine Handlungen ist. Tschaikowski stattet Hermann mit Zügen aus, die für viele Menschen seiner Zeit typisch sind.

Innere Unzufriedenheit, Sehnsucht nach hohen Idealen, die unter den gegenwärtigen Umständen unerreichbar sind, romantische Spannung, die sich zu einem morbiden Gemütszustand entwickelt - das sind die Hauptmerkmale, die Tschaikowskis Helden charakterisieren. Unter dem Einfluss von Tomskis Geschichte über das Geheimnis der drei Karten verfällt Hermann der Sehnsucht, es zu entdecken. Zunächst wird diese Sehnsucht von einem Gefühl der Liebe diktiert. Reich zu werden bedeutet für den weißen Offizier, sich mit Lisa vereinen zu können. Doch allmählich wird Hermann von dem Gedanken an die Karten überwältigt und in den Wahnsinn getrieben. Erst in den letzten Momenten seines Lebens kommt er kurz wieder zu Bewusstsein und sein tiefes und schönes Gefühl für Lisa erwacht wieder.

Tschaikowskis Lisa unterscheidet sich auch von der Heldin in Puschkins Geschichte. Um die soziale Ungleichheit zu unterstreichen, die Hermanns Heirat mit Lisa unmöglich macht, stellt Tschaikowski letztere in der Oper nicht als arme Verwandte der Gräfin, sondern als deren reiche Enkelin dar. Tschaikowskis Musik entwickelt Lisas innere Qualitäten in einem viel umfassenderen und breiteren Ausmaß; in der gesamten Oper wird die Integrität von Lisas Charakter unterstrichen, ebenso wie ihre geistige Direktheit und Noblesse, ihre Aufrichtigkeit, ihre Gefühlstiefe und ihr starker Wille.

Das Leben der beiden Figuren endet tragisch. Tschaikowski verwandelt Puschkins Alltagsgeschichte in eine lyrische Tragödie.

Die Idee hinter der „Pique Dame“ ist im Wesentlichen mit der von „Eugen Onegin“ vergleichbar. Im Mittelpunkt des Inhalts der Oper steht der Konflikt zwischen den glückssuchenden Lisa und Hermann und der Realität, die ihre Hoffnungen und Sehnsüchte zunichte macht. In der „Pique Dame“ wird jedoch der soziale Kern des dramatischen Hauptkonflikts offener dargestellt. Das Thema des Kampfes um das Glück ist hier noch spannender, und die gesamte Handlung nimmt ein tragisches Ausmaß und eine tiefe philosophische Bedeutung an.

Und wie in der Fantasie-Ouvertüre „Romeo und Julia“ und vielen anderen Werken Tschaikowskis bedeutet der Tod der Figuren nicht, dass der Autor nicht an das Ideal des Lebens glaubt, das sie anstrebten. Indem er die Erhabenheit und Schönheit ihrer Gefühle verkörpert, bekräftigt er das Recht des Menschen auf Glück und prangert damit die gesellschaftliche Ordnung seiner Zeit an. Die Botschaft der Oper ist also zutiefst humanistisch und hat eine konkrete gesellschaftliche Bedeutung.

Auf Wunsch von Wsewoloschski, dem Direktor des Theaters in Petersburg, wurde die Handlung der „Pique Dame“ im Vergleich zu Puschkins Erzählung in eine andere Epoche verlegt - ins 18. Jahrhundert. Daher enthält die Musik der Oper einige Nummern, die entweder auf musikalischen Themen aus Werken von Komponisten des 18. Jahrhunderts basieren (z. B. das Lied der Gräfin im vierten Bild) oder von Tschaikowski im Stil derselben Epoche geschrieben wurden (z. B. eine Pastorale im dritten Bild der Oper).

Das Libretto für die Oper „Pique Dame“ wurde vom Bruder des Komponisten, Modest Iljitsch Tschaikowski, geschrieben, wobei der Komponist selbst sowohl an der Komposition des allgemeinen Szenarios als auch an der Abfassung des Textes einiger Szenen und einzelner Opernnummern aktiv beteiligt war. Er schrieb zum Beispiel den Text der Arie der Lisa am Winterkanal und einen Teil des dritten Bildes, den Text des Liedes „Komm, mein kleiner Liebling, Maschenka“ und einige andere. In einigen Szenen der Oper kommen hundert verschiedene russische Dichter vor: der Dichter Karabanow aus dem 18. Jahrhundert (das Zwischenspiel „Die Aufrichtigkeit der Schäferin“), Schukowski (das Duett von Lisa und Polina „Schon Abend“), Puschkin (Chor in der siebten Szene „Wie in schlechten Tagen“), Batjuschkow

(Polinas Romanze), Derschawin (Chor im dritten Akt „Freudig, heiter“, Tomskis Lied „Wenn nur süße Mägde“).

Die Oper „Pique Dame“ besteht aus vier Akten und sieben Bildern, denen eine kurze orchestrale Einleitung vorausgeht.

**Kurze Inhaltsangabe.** Erster Akt. Erstes Bild. Es ist ein klarer Frühlingstag. Im Sommergarten in Petersburg sind viele Spaziergänger unterwegs. Unter ihnen sind Kinder, Ammen und Kindermädchen. Die Kommissare Surin und Tschekalinski erscheinen. Aus ihrem Gespräch geht hervor, dass Hermann schon seit Stunden in einem Spielkasino sitzt und das Spiel beobachtet, aber wegen seiner Armut nicht daran teilnehmen kann. Hermann tritt in Begleitung von Tomski ein. Auf Tomskis Frage nach dem Grund für seine trübe Stimmung gesteht er seine leidenschaftliche Liebe zu einem reichen und adligen Mädchen, das er nicht kennt. Die Gräfin, Lisa und Fürst Jelezki erscheinen. Hermann erfährt, dass Lisa die Braut des Fürsten ist. Nachdem die Gräfin und ihre Begleiter gegangen sind, erzählt Tomski von dem Geheimnis der drei Karten. Hermann ist von der verrückten Idee besessen, das Geheimnis von der alten Frau zu erfahren.

Ein Gewitter zieht auf. Die Spaziergänger verlassen den Garten. Hermann bleibt allein zurück. Das Gewitter wird immer schlimmer, und mit ihm wächst Hermans Verwirrung. Die Szene endet damit, dass Hermann schwört, Lisas Liebe zu gewinnen.

Zweites Bild. Das zweite Bild ist im Haus der Gräfin zu sehen. Die Freunde haben sich in Lisas Zimmer versammelt, um ihre Verlobung mit dem Prinzen zu feiern. Doch Lisa ist traurig und nachdenklich. Sie kann Hermann nicht vergessen und ist beunruhigt über ihre erwachte Liebe zu ihm. Die Gäste zerstreuen sich. Lisa vertraut ihre Gefühle der stillen nächtlichen Natur an. Hermann erscheint an der Balkontür und spricht mit einem leidenschaftlichen Appell zu Lisa. Ein Klopfen an der Tür lässt ihn in Deckung gehen. Die alte Gräfin tritt ein, aufgeschreckt durch den Lärm. Ihr Erscheinen erinnert Hermann noch einmal an das Geheimnis der drei Karten. Nachdem die Gräfin gegangen ist, geht der Dialog zwischen Lisa und Hermann weiter und endet mit einer gegenseitigen Liebeserklärung.

Zweiter Akt. Drittes Bild. Ein Maskenball im Haus eines reichen Petersburger Würdenträgers, an dem die Gräfin, Lisa, Hermann, Jelezki, Tomski, Surin und Tschekalinski teilnehmen. Ein geheimes Treffen von Lisa und Herman findet statt. Lisa arrangiert ein Treffen und übergibt ihm den Schlüssel, damit er in das Haus der Gräfin eindringen kann. Herman ist verblüfft über die unerwartete Gelegenheit, die alte Frau zu sehen und von ihr das Geheimnis der drei Karten zu erfahren. Die höhnischen Spötteleien der maskierten Tschekalinskis und Surins verwirren Hermanns Phantasie zusätzlich und wirken wie ein „Ruf des Schicksals“. Hermann beschließt, in das Zimmer der Gräfin einzudringen.

Viertes Bild. Das Schlafzimmer der Gräfin, nur von Lampen beleuchtet. Hermanns Sinne sind bis zum Äußersten angespannt. Schritte sind zu hören und Hermann versteckt sich. Die Gräfin tritt ein, gefolgt von ihren Mägden und Dienern. Lisa und Mascha gehen durch den Raum; Lisa freut sich auf das bevorstehende Treffen mit Hermann. Die Zofen laden die Gräfin in einen Sessel ein. Sie schwelgt in Erinnerungen an ihre eigene Jugend und schläft ein, indem sie eine alte Romanze aus einer Oper von Grétry summt. Alle gehen weg. Hermann kommt hinter einem Vorhang hervor. Verängstigt durch seine Forderung nach dem Geheimnis der drei Karten, stirbt die Gräfin. Lisa stürzt durch den Lärm verängstigt herein und vertreibt Hermann.

Dritter Akt. Fünfte Szene. Kaserne, Hermanns Zimmer. Später Abend. Hermann liest den Brief, den er von Lisa erhalten hat. Einen Moment lang empfindet er wieder Liebe und Mitgefühl für sie, aber seine kranke Phantasie kehrt sofort zu den schrecklichen Erinnerungen an den Tod der Gräfin zurück. Er stellt sich eine Beerdigungszeremonie und den Klang von Trauergesängen vor. Das Heulen des Windes und das Schlagen des Fensters verstärken Hermanns seelische Qualen noch. Der Geist der Gräfin erscheint. Sie nennt drei Karten: „Drei... Sieben... Ass...“ Herman wiederholt sie aufgeregt...

Sechstes Bild. Der Damm des Winterkanals an der Newa. Lisa wartet verzweifelt und ängstlich auf Hermann. Sie sehnt sich danach, sicher zu sein, dass er am Tod der Gräfin nicht schuldig ist. Doch da erscheint Hermann. Einen Moment lang hellt sich sein Bewusstsein beim Anblick Lisas auf. Doch schon bald ergreift ihn wieder der Gedanke an die



„Goldhaufen“. Als Lisa sieht, dass Hermann sie nicht mehr erkennt, stürzt sie sich in ihrer Verzweiflung in den Fluss.

Siebtes Bild. Eine Spielhölle. Die versammelten Offiziere, angeführt von Tomski, amüsieren sich. Hermann trifft ein, um am Spiel teilzunehmen. Fürst Jelezki wird eingeladen, sein Partner zu sein. Zwei der Karten, die Hermann ausgespielt hat, gewinnen, aber die dritte Karte entpuppt sich nicht als das von ihm genannte Ass, sondern als die Pik-Dame. Der Geist der alten Gräfin erscheint vor Hermanns Augen. Hermann wird erdolcht. Im Sterben kommt er wieder zu sich: er bittet den Prinzen und Lisa, deren Bild vor seinen Augen auftaucht, um Vergebung. Mit Lisas Namen auf seinen Lippen stirbt Hermann.

In der Oper gibt es zwei gegensätzliche Gruppen von musikalischen Themen. Die eine steht für das beginnende Licht - das menschliche Streben nach Glück, die ethische Erhabenheit, die Schönheit der Gefühle; die andere für die Mächte der Dunkelheit, des Bösen und des Todes.

Die erste Gruppe umfasst Themen, die sich um Hermanns und Lisas Liebesgefühle und um das Bild von Lisa selbst drehen, während die zweite Gruppe mit dem Geheimnis der drei Karten und dem Bild der Gräfin zusammenhängt, das während der gesamten Oper in Hermanns Kopf lebt (die Gräfin als Todesgespenst). Diese Themen stellen zusammen die allgemeine Idee des Werks dar - das Aufeinandertreffen von Licht und Dunkelheit, Leben und Tod - und sind gleichzeitig ein Mittel zur lebendigen individuellen Charakterisierung.

Neben diesen beiden Hauptgruppen, die für die Entwicklung der dramatischen Handlung der Oper entscheidend sind, gibt es eine Reihe weiterer musikalischer Themen. Sie charakterisieren die Nebenfiguren, das Alltagsleben, die Natur und den Schauplatz (die Situationen), in denen sich das Drama von Hermann und Lisa abspielt.

Musikalische Themen tauchen sowohl in den Gesangsstimmen als auch im Orchester auf. Die für Tschaikowski typische Verbindung zwischen den vokalen und instrumentalen Ausdrucksmitteln ist in der „Pique Dame“ besonders organisch. Die Komposition der Oper zeichnet sich durch ihre große Struktur und logische Zielgerichtetheit aus.

Das erste Bild ist eine dramatische Einführung und Exposition der Hauptfiguren. Besonders wichtig für die weitere musikalische Entwicklung ist das Quintett „Ich fürchte mich“, das die komplexe Verflechtung der Schicksale von Hermann, Lisa, der Gräfin und Jelezki vorwegnimmt, sowie Tomskis Ballade. Sie enthalten die melodischen Keime für viele der zugrunde liegenden und gegensätzlichen Themen der Oper.

Das zweite Bild ist von zentraler Bedeutung für die Enthüllung der Liebe von Lisa und Hermann und für die erste ausführliche Charakterisierung Lisas. Das kurze Auftauchen der Gräfin in dieser Szene mit ihrem bedrohlichen Thema bildet einen dramatischen Kontrast zur lyrischen Szene und unterstreicht die Schönheit und Kraft des hellen Gefühls der Liebe.

Der dritte Satz ist ein neuer Anstoß für die weitere dramatische Entwicklung. Die Hauptthemen, die mit der zentralen psychologischen Linie der Oper verbunden sind, werden hier transformiert und durch die Musik des Festballs anschaulich untermalt. Die Episode mit dem Schlüssel, das Auftauchen der geheimnisvollen Masken, die an das Geheimnis der drei Karten erinnern, bereiten die Ereignisse des nächsten, vierten Bildes vor.

Das vierte Bild steht im Mittelpunkt der Oper. Sie ist der dramatische Höhepunkt der Beziehung zwischen Hermann und der Gräfin und gleichzeitig der Wendepunkt in der

Beziehung zwischen Lisa und Hermann. Die vierte Szene enthält eine detaillierte Charakterisierung der Gräfin.

Der Inhalt des fünften und sechsten Bildes entfaltet sich als Folge der vorangegangenen Ereignisse; im fünften Bild sieht Herman den Geist der Gräfin, während er im sechsten Bild sein letztes Zusammentreffen mit Lisa hat. Das sechste Bild vervollständigt die Entwicklung des Charakters Lisas.

Das siebte Bild ist der Höhepunkt des ganzen Dramas. Hier kommt die Charakterisierung Hermanns zu ihrem Abschluss. Der humanistische Grundgedanke der Oper findet hier seine letzte Bestätigung.

**Einleitung.** Die Oper beginnt mit einer orchestralen Einleitung. In Anspielung auf den konfliktreichen Verlauf der Handlung werden hier die Hauptthemen der Oper direkt nebeneinander gestellt: die Pique Dame, Hermanns Liebsthema, die wichtigsten Intonationselemente aus Tomskis Ballade (ihr Anfang und der Schrei „Oh Gott!“) und die Ganztonleiter, die im fünften Bild der Oper den Geist der Gräfin charakterisiert.

Die Einleitung in h-Moll beginnt mit dem verhaltenen, erzählenden Thema von Tomskis Ballade.

219

Andante mosso

Sein erstes Bindeglied (a), der Quintakkord und die anschließende Bewegung zum gleichen Fis wie der Scheitelpunkt der Melodie, wird von den Klarinetten und Fagotten des Orchesters gespielt. Dies wird in einer absteigenden melodischen Bewegung von den klagenden Akkorden der Streicher beantwortet, die das zweite Bindeglied des Themas (b) bilden. Beide Bindeglieder werden weiter entwickelt und erzeugen sofort ein Gefühl von Spannung und Dramatik. Der erste Abschnitt der Einleitung endet mit Intonationen aus Tomskis Ballade ("Oh Gott!"), die eine rhythmisch veränderte Version des zweiten Bindeglieds des ersten Themas ist.

220

[Andante mosso]

Der zweite Teil der Einleitung (in e-Moll) basiert auf den Intonationen der Quartfolge der Pique Dame, die das Bild der bösen Macht und des Unheils verkörpert. Das Thema erklingt in der rauen, scharfen Klangfarbe der Trompeten und Posaunen, begleitet von Akkorden mit scharfem Rhythmus und schnellen Steigerungen der Streicher.

221

[Andante mosso]  
*pesante e marcato*

Der vierstimmige Grundgesang schreitet in Sequenzen voran, der Klang steigert sich, und schließlich entsteht auf dem dramatischen Höhepunkt der Posaunen und Tuben, Celli und Kontrabässe eine Ganztonleiter in einer Abwärtsbewegung.

222

[Andante mosso]

In der russischen Klassik, beginnend mit Glinkas „Ruslan und Ljudmila“, wurde die Ganztonleiter mit der Personifizierung böser, menschenfeindlicher Kräfte assoziiert. Tschaikowski verleiht ihr auch in diesem Fall einen düsteren Charakter, indem er sie den Posaunen anvertraut.

In scharfem Kontrast zu dieser Musik steht der dritte und letzte Abschnitt der Einleitung (D-Dur), der auf Hermanns leichtem, lyrischem Liebsthema basiert. Dieses Thema ist zugleich ein verallgemeinerter Ausdruck der Idee der Menschlichkeit, der geistigen Schönheit des Menschen. Vor dem Hintergrund des dominanten Orgelpunkts läuft die Hauptmelodie des Themas zunächst in einer aufsteigenden Sequenz, entwickelt sich in einer fließenden, progressiven Bewegung und endet mit einem zweiten intonierten „Seufzer“.

In dem Moment, in dem die Sequenz ihren Höhepunkt erreicht, werden die aufsteigenden tieferen Stimmen (die Blechbläser) und der breite absteigende Chor der Streicher in einer Gegenbewegung polyphon miteinander verbunden. Durch dieses polyphone Nebeneinander wird der Gesangscharakter der Musik noch verstärkt.

223

[Andante mosso]

*molto espr.*  
Срп.

224

[Andante mosso]

Деревянные  
Валт.

Die beiden melodischen Bindeglieder des Liebesthemas (ein aufsteigender Refrain und ein zweiter Seufzer) spielen später eine wichtige Rolle. Die Oper endet auch mit einer Variation dieses schönen lyrischen Themas.

**Das erste Bild** beginnt mit einer kurzen orchestralen Einleitung in schneller Bewegung, mit einem klaren, treibenden Rhythmus. Dieses Thema, das die fröhliche Stimmung der Spaziergänger charakterisiert, dient als Kulisse für die folgenden dramatischen Ereignisse. Die Leichtigkeit und Sorglosigkeit der Musik unterstreicht

Hermanns geistige Einsamkeit. Das Thema der Spaziergänger, das während der gesamten ersten Szene wiederholt wird, trägt zur Integrität der musikalischen Form bei und macht gleichzeitig durch die wiederholte Gegenüberstellung mit lyrischen Episoden den psychologischen Kontrast besonders deutlich.

Im ersten Bild gibt es mehrere Schlüsselepisoden für die Entwicklung des Dramas.

**Hermanns Arioso „Ich weiß nicht, wie sie heißt“.** Nach einem kurzen rezitativen Dialog zwischen Tschekalinski und Surin, der einen ersten Einblick in Hermanns Persönlichkeit gibt, tritt Herman selbst auf. Das Cello-Solo hat eine traurige, absteigende Melodie.

225 *Andante*

В-п-ь со-ло

*espr.*

Es bildet die Grundlage für das Arioso „Ich kenne ihren Namen nicht“, das zum ersten Mal Hermanns lyrische Gefühle offenbart. Das Arioso ist in drei Sätzen mit einer dynamischen Reprise geschrieben (der Hauptton des Ariosos steht in F-Dur, aber es beginnt in d-Moll).

Der kleine erste Satz ist melodios und elegisch. Der zweite Satz, *Piu mosso*, ist aufgeregter. Er entwickelt Intonationen des ersten Satzes weiter. So erklingt die Anfangsmelodie des Ariosos (*f*, *ritenuto*) in einem neuen Register, rhythmisch verändert. Ihr Tonumfang erweitert sich bis zum A in der zweiten (klingenden - ersten) Oktave.

226 *Andante*

*rit.* *a tempo, sempre agitato*

Но мысль ревнива я, что в юдру - го - му обла - дать

Eine neue Welle des Aufbaus beginnt und führt zu einer Reprise (*Tempo I*, *Andante*), in der eine andere, breitere Version des Hauptthemas durchgesetzt wird.

Das Arioso charakterisiert die Aufrichtigkeit und Tiefe von Hermanns Gefühlen.

Seine Gefühle werden auch in der nächsten Arioso-Episode „Du kennst mich nicht“ (Hermanns Antwort auf Tomskis Worte „Lass uns einen anderen finden“) deutlich. Der gefühlsgeladene Charakter der Musik erinnert an den Anfang von Tatjanas Briefszene aus der Oper „Eugen Onegin“.

**Das Quintett „Ich fürchte mich“** (fis-Moll) vermittelt ein Gefühl der Vorahnung, ein Gefühl des Grauens, das allen Figuren gemeinsam ist. Die scheinbar geschlossene Form des Ensembles unterbricht den Fluss der Bühnenhandlung. Es ist jedoch organisch in die musikalische Entwicklung der ersten Szene eingebunden und enthält Elemente einiger der wichtigsten Themen der Oper.

In dem Moment, in dem Lisa und die Gräfin im Orchester erscheinen, erklingt eine vierstimmige Themenfolge der Pique Dame (marcato), die der Musik sofort eine düstere, unheilvolle Färbung verleiht. Die Ausrufe von Hermann, Lisa, der Gräfin und Tomski, begleitet vom punktierten Rhythmus <sup>1</sup> und beunruhigenden skalenartigen Passagen, führen zu dem Quintett „Ich fürchte mich“.

<sup>1</sup> Dieser Rhythmus erschien zum ersten Mal in der Einleitung als Begleitung zur Sequenz der Gräfin - Pique Dame.

Die Mitglieder des Ensembles sind Lisa (Sopran), die Gräfin (Mezzosopran), Hermann (Tenor), Tomski (Bariton) und der Fürst (Bariton). Ihre Charaktere und Ambitionen sind unterschiedlich, aber sie alle teilen das gleiche ängstliche Gefühl der Vorahnung, das sie in diesem Moment vereint und eine einheitliche Stimmung schafft. Man kann sie als angespannte Erstarrung bezeichnen (das gesamte Quintett erklingt vor dem Hintergrund des dominierenden Orgelpunktes).

Das dem Quintett zugrunde liegende Thema entwickelt sich imitatorisch hauptsächlich in den drei Oberstimmen. Es basiert auf einer kurzen, aber äußerst ausdrucksstarken zweiten Intonation (siehe Beispiel 227, Takt 1).

227 Adagio

ЛИЗА *p*  
Мне страшно! Он о-пять пе-ре-до мной,

ГРАФИНЯ *p*  
Мне страшно! Он о-пять пе-ре-до мной,

ГЕРМАН *p*  
Мне страшно! Здесь о-пять пе-ре-домной, как при-зрак

ТОМСКИЙ *p*  
я! Вот о ком он го-во-рил.

КНЯЗЬ *p*  
Мне страшно! Бо-же мой, как сму-ще-на она!

Adagio

Dies ist eine typische Intonation eines Seufzers, die häufig in Tschaikowskis tragischen Werken zu finden ist. In „Pique Dame“ verbindet er das Quintett „Ich fürchte mich“ mit der Musik des vierten Satzes, in dem derselbe Chor eine wichtige Rolle spielt.

**Tomskis Ballade.** Diese Folge erzählt von der Vergangenheit der Gräfin und dem Geheimnis der drei Karten, die mit ihrem Namen verbunden sind.

Während des Gesprächs, das der Ballade vorausgeht, stellt das Orchester das Thema von Hermanns Arioso („Ich weiß nicht, wie sie heißt“) und die Sequenzen der Gräfin einander gegenüber. Diese Gegenüberstellung ist ein Vorbote des unvermeidlichen Zusammenpralls der Schicksale der beiden Personen.

Tomskis Ballade („Es war einmal in Versailles“) ist in e-Moll geschrieben. Die zugrunde liegende Melodie ist melodisch und erzählerisch. Sie enthält eine quartmelodische Bewegung (siehe Takt 2 und 3 in Beispiel 228), die die Grundlage für die Sequenz der Gräfin bildet.

228 *Allegro con spirito*

Од - наж - ды в Вер - са - ле «au  
 jeu de la Reine» Vé - nus mos - co - vite про - иг - ра - лась до - гла.

The musical score for Example 228 consists of two systems. The first system features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line begins with the Russian lyrics "Од - наж - ды в Вер - са - ле «au" and continues with "jeu de la Reine» Vé - nus mos - co - vite про - иг - ра - лась до - гла." The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic and includes a quartmelodic movement. The second system continues the vocal and piano parts, with the piano accompaniment featuring a prominent bass line.

Am Ende jeder Strophe der Ballade wird das Thema der Karten gespielt.

229 [*Allegro con spirito*]  
*a piacere*

Три кар - ты, три кар - ты, три кар - ты!

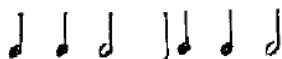
The musical score for Example 229 shows a vocal line in a single staff. The lyrics are "Три кар - ты, три кар - ты, три кар - ты!". The tempo marking is *a tempo*. The melody is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Dieses Thema wird zusammen mit der Pique Dame und Hermanns Liebethema zum Hauptthema der Oper: es erinnert ständig an Hermanns verrückten Wunsch, das Geheimnis der alten Gräfin zu erfahren.

Es ist leicht zu erkennen, dass es in einer anderen - lyrisch gesungenen - Version bereits in Hermanns Arioso „Ich kenne ihren Namen nicht“ vorhanden war (siehe Beispiel 225). Im Gegensatz zueinander sind das Thema des Ariosos und das Thema der drei Karten im Wesentlichen nur Variationen voneinander. Die intonatorische Verbindung ermöglicht es Tschaikowski, sie in Abhängigkeit von verschiedenen psychologischen Situationen auf vielfältige Weise zu verwandeln.

Die Form der Ballade ist sehr vielfältig. Gleichzeitig gibt es aber auch eine übergreifende Entwicklung. Dies wird vor allem durch die Dramatisierung des Orchesterparts in jeder neuen Strophe begünstigt. Der Höhepunkt der Ballade ist die letzte Strophe, in der die Begleitung besonders spannend und intensiv wird.

Auch der Refrain „Drei Karten, drei Karten, drei Karten“ klingt jedes Mal neu. Der Refrain ändert entweder die Intonation und den Rhythmus (dritte Strophe) oder erscheint in einer höheren Lage (letzte Strophe). Die Verwendung eines Quart-Themenabschnitts im Bassregister des Orchesters im zweiten Abschnitt jedes Coupletts verleiht der Ballade einen unheimlichen Charakter:



Sie wird hier von einer chromatischen Bewegung in den Mittelstimmen und einer Kette von erweiterten Dreiklängen begleitet.

**Schlusszene.** In der Schlusszene des ersten Bildes verbindet Tschaikowski klanglich-imaginative Techniken (Bilder eines Gewitters) mit der Vermittlung von psychologischen Emotionen. Die Erregung in der Natur korrespondiert mit Hermanns zunehmender Erregung.

Die Rolle des Orchesters ist enorm: im Orchester spielen sich die wichtigsten Themen der Oper ab. Das Thema der Pique Dame erklingt hier im Rhythmus



und das Thema aus Tomskis Ballade („Von der Dritten, die glühend, leidenschaftlich liebt“) als auch Hermanns Arioso-Thema („Ich weiß nicht, wie sie heißt“). Die hochfliegenden Passagen vor dem Hintergrund des dominanten Orgelpunktes lassen das fünfte Bild der Oper (die Kasernenszene und das Erscheinen des Geistes der Gräfin vor Hermann) erahnen. Das Thema aus dem Chor der Spaziergänger (die erste Szene des ersten Bildes) erscheint nun ebenfalls in einer ängstlichen, krampfhaften Bewegung.

Die Spannung wächst, der Klang des Orchesters erreicht fff, ein langer Orgelpunkt beim Klang von A bereitet das Erscheinen des Themas von Hermanns erstem Arioso („Ich kenne ihren Namen nicht“) durch die Celli vor. Das Thema der Pique Dame folgt noch bedrohlicher. Hermann wiederholt in seiner Verzweiflung die Worte aus der Ballade: „Du wirst den Todesstoß erhalten“. Auch das Arioso-Thema wird angespannter, als ob es dem Ansturm der bösen Mächte, die Hermanns Bewusstsein ergreifen, entgegenwirken soll. In einer neuen Fassung, rhythmisch verzerrt und von erweiterten Harmonien begleitet, erscheint das Thema der drei Karten. Der erste Satz endet in h-Moll - der Anfangstonart der Oper. Hermanns abschließende, willensstarke und bejahende Intonation verdeutlicht die Entschlossenheit seiner Entscheidung: Glück zu erlangen oder zu sterben.



**Zweites Bild. Duett Lisa und Polina.** In scharfem Kontrast zum Finale des ersten Bildes, der Beginn des zweiten. Ruhig das Duett Lisa und Polina (Mezzosopran) „Schon Abend“. Dieses Duett wie auch die folgenden Nummern, bis hin zur Schlusszene des ersten Bildteils, zeichnet Lisas Umgebung.

Das Duett ist im Stil der Musik des späten 18. Jahrhunderts geschrieben. Es wird von einer einfachen Struktur und einer klaren harmonischen Struktur beherrscht. Jeder Strophe geht eine kurze Orchestereinleitung voraus (Flöten, begleitet von Klavier und Streichern), die der Musik einen pastoralen Charakter verleiht. Die Melodie entwickelt sich ungehindert (hauptsächlich im Verhältnis der Sext- oder Terz-Intervalle zwischen den Stimmen). Ein kleiner Flöteneinsatz trennt die beiden melodischen Phrasen des Duetts. Die klare, ruhige Stimmung wird in keiner Weise gestört.

**Polinas Romanze** bringt eine neue Stimmung in die Musik. Auf den ersten Blick scheint es sich um einen Einschub zu handeln, um die alltägliche Szene zu vervollständigen. Sie spielt jedoch eine wesentliche Rolle in der Dramaturgie der Oper als indirekte Charakterisierung von Lisas ängstlichem Gemütszustand und als Vorgeschmack auf ihr tragisches Schicksal. Sie findet sich später in intonatorischer Nähe zur Arie der Lisa im sechsten Bild.

Polinas Romanze ist in einer düsteren es-Moll-Tonart geschrieben. Die Abfolge von Tonika und Septakkord der II. Stufe im Orgelpunkt der Tonika (einer von Tschaikowskis Lieblingsakkorden) verleiht der Musik einen tragischen und angespannten Ton. Die Form der Romanze ist strophenartig, aber in der Melodie jedes zweiten Abschnitts der Strophe tauchen neue Merkmale auf: der Tonumfang erweitert sich und der Umfang der melodischen Entwicklung wird mit der ständigen Zunahme der Anzahl der Takte in einer Strophe immer größer. Im dritten Verspaar erreicht die Melodie eine besonders intensive Entwicklung (durch die sequentielle Führung der Melodie auf den Worten „Aber was habe ich“ usw.) und endet in As der zweiten Oktave - dem melodischen Höhepunkt der gesamten Romanze.

Der düstere Charakter der Romanze wird durch das fröhliche Reigenlied der Mädchen, „Komm, mein kleiner Liebling, Maschenka“, aufgelockert, das von Tschaikowski im Stil von Tanz- und Spielliedern geschrieben wurde.

Die letzte Nummer des ersten Teils des zweiten Bildes ist das etwas burschikose Arioso der Gouvernante, das der Charakterisierung des Alltags um Lisa eine humorvolle Note verleiht.

Der gesamte erste Abschnitt des zweiten Bildes ist in seiner Darstellung sehr abgerundet, vollständig.

**Die Schlusszene** bildet den zweiten und wichtigsten Abschnitt des Bildes, der auf der transversalen Entwicklung der Handlung beruht. Die Szene beginnt mit einer traurigen Melodie des Englischhorns vor dem Hintergrund einer zitternden Streicherbegleitung.

## Andante non troppo

Англ. р. соло

In ihren ersten Tönen ist diese Melodie dem Liebesthema Hermanns sehr ähnlich (siehe Beispiel 223). Sie setzt sich im Orchester während des Dialogs zwischen Lisa und ihrem Zimmermädchen Mascha fort und wird dann zur Grundlage von Lisas Arie „Woher kommen diese Tränen?“.

**Lisas Arie** (in c-Moll) ist eine eindrucksvolle neue lyrische Szene. Ihr erster großer Abschnitt besteht aus drei Teilen. In den äußeren Teilen erklingt bei den Worten „Woher kommen diese Tränen?“ das Hauptthema, das Lisas tiefe Sehnsucht und Beklemmung zum Ausdruck bringt. Der Mittelteil ist noch unruhiger und aufgeregter. Hier erscheint eine neue Art von Gesang (ein Sturz von der Höhe der Melodie). Der rhythmische Puls beschleunigt sich, die Phrasen werden immer kürzer, unterbrochen von Pausen. Nach der Rückkehr des Hauptthemas leitet das Rezitativ („Und es ist schwer und beängstigend, aber warum sollten wir uns selbst betrügen?“) den zweiten Teil der Arie (in C-Dur) ein. Diese Monolog-Erkenntnis klingt schwärmerisch und leidenschaftlich. Vor dem rauschenden Hintergrund von Streichern, die von Harfenarpeggien unterstützt werden und mit Unterstimmen von Holzbläsern verwoben sind, entfaltet sich das pathetische Thema „Oh, höre, Nacht“.

Стр.  
*p*  
*f*  
*p*

Detailed description: This system shows the beginning of the piano accompaniment. It features a guitar strumming pattern in the right hand, indicated by the word 'Стр.' (Strum). The left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*).

ЛИЗА (страстно, восторженно)  
О

Detailed description: This system contains the first vocal line for the character Liza. The vocal melody is written on a single staff, with the lyrics 'ЛИЗА (страстно, восторженно)' and 'О' below it. The piano accompaniment continues with the same strumming pattern.

слу — шай, ночь!

Detailed description: This system contains the second vocal line. The lyrics 'слу — шай, ночь!' are written below the vocal staff. The piano accompaniment continues with the same strumming pattern.

Те — бе од — ной мо —

Detailed description: This system contains the third vocal line. The lyrics 'Те — бе од — ной мо —' are written below the vocal staff. The piano accompaniment continues with the same strumming pattern.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line in treble clef with the lyrics "по - ве - рить" and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The piano part features a rhythmic motif of eighth notes. The second system also consists of a vocal line with the lyrics "тай - ну ду - ши мо - ей," and a piano accompaniment, continuing the rhythmic motif.

Im Vergleich zum ersten Abschnitt der Arie in c-Moll ist diese C-Dur-Episode der wahre Höhepunkt.

**Szene mit Lisa und Hermann.** Der Monolog von Lisa wird durch das Erscheinen von Hermann unterbrochen (ein plötzlicher Wechsel im Tonfall). Die Dialogszene folgt in lockerer Form: die Rezitative gehen direkt in die ariosoartigen Episoden über.

Die ersten Bemerkungen vermitteln ausdrucksstark die Begeisterung der Gesprächspartner. Hermanns Tonfall ist geprägt von Bitten und Flehen, während Lisa von Fragen der Trauer erfüllt ist. Der Rhythmus, der gelegentlich in der Orchesterstimme auftaucht



und die Gegenüberstellung von Tonika und Subdominante verstärken den angstvollen Charakter der Musik. Die große emotionale Intensität des Dialogs wird durch eine Arioso-Episode ersetzt.

Die Grundlage aller Lied-Arioso-Abschnitte dieser Szene ist das Thema der Liebe. Seine Intonationen (das erste Glied ist ein aufsteigendes Motiv) erscheinen zunächst im Orchester und begleiten Hermanns rezitativische Rufe („Warte, geh nicht fort!“). Das Thema geht dann vollständig in die Gesangsstimme über („Lass mich sterben“). Auf diese Episode folgt Hermanns lyrisches Arioso „Vergib mir, himmlisches Geschöpf“ (in fis-Moll). Es basiert auf einem ausdrucksstarken und rhythmisch flexiblen Thema, das intonatorisch mit dem vorangegangenen Thema verbunden ist und aus ihm herauswächst.

232 Andante

ГЕРМАН

*pp*

Про-сти, не - бес -

- но - е со-зда-ние, что я на-ру - шил твой по-кой,

Das Arioso ist in Form von sich dynamisch entwickelnden Couplets geschrieben. Im letzten (dritten) Teil wird das Hauptthema vom Orchester vorgetragen, während der Gesang einen rezitativischen Charakter annimmt. Der Höhepunkt des Ariosos (wie auch der gesamten zweiten Steigerungswelle) ist die orchestrale Durchführung des ersten, aufsteigenden Teils des Themas in C-Dur auf der Harmonie eines tonischen Quartsextakkords.

233 Andante mosso

ГЕРМАН

*ff*

Кра-са - вица! Бо-ги - ня! Ан - гел!

Dies ist nach der C-Dur-Episode in Lisas Arie der zweite, der lyrische Höhepunkt des ganzen Stücks. Bezeichnenderweise besteht zwischen diesen beiden Momenten eine klangliche Einheit, und sie sind beide in leichten Dur-Tönen gehalten.

Wurde Lisas Arie im spannendsten Moment durch Hermanns Erscheinen unterbrochen, so wird der zweite C-Dur-Höhepunkt durch die Ankunft der alten Gräfin in Lisas Zimmer unterbrochen. Wie so oft in Tschaikowskis Sinfonien ist die Musik auch hier von einem Aufeinanderprallen polarer Gegensätze geprägt. Auf die wohlklingende, lyrische Melodie folgen scharfe und abrupte Klänge, Chromatismen, verminderte Harmonien und Triolenrhythmen, die „hämmern“. Die Klangfarbe des Fagotts spielt eine wichtige Rolle bei der Schaffung bedrohlicher Farben.

Die Pique Dame, die das schaurige Bild des Todes heraufbeschwört, erfährt in dieser Szene einen großen Aufschwung: ihr Quartmotiv weitet sich allmählich aus, erreicht eine verminderte, dann eine reine Quinte, eine verminderte Septime, eine Oktave, eine None und eine Dezime.

234 [Allegro vivo]  
*marcato* *forz.*

The image shows two staves of musical notation. The top staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The tempo and performance markings are [Allegro vivo] and *marcato forz.*. The music consists of eighth and sixteenth notes with various articulations like accents and slurs. The bottom staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns.

Die Intonationen der Pique Dame dringen eine Zeit lang auch in Hermanns Part ein: im Hintergrund der Sequenzen des Orchesters wiederholt Hermann die Worte aus der Kartenballade („Wer leidenschaftlich liebt, wird dich gewiss erkennen“). Nach Hermanns „O furchtbares Gespenst, Tod, ich will dich nicht“ spielen die Posaunen, Hörner und Streicher ein bedrohliches, absteigendes Motiv, als ob sie das Gespenst des Todes verkörpern.

235 [Allegro moderato]

The image shows a piano accompaniment for measure 235. It features a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo marking is [Allegro moderato]. The music is characterized by a series of triplets in the bass line, marked with a forte dynamic (*ff*). The right hand has a few notes with slurs and accents.

Die letzte, dritte Welle des Aufbaus, die von dieser düsteren Episode überschattet wird, klingt besonders hell. Die eindringliche Sequenz des Liebethemas, der Orgelpunkt auf der E-Dur-Dominante und das ängstliche Pulsieren des Rhythmus lassen das Erscheinen der Tonika erwarten. Sie wird jedoch vom Komponisten absichtlich an das Ende der Szene verschoben. Nach Lisas Ausruf „Nein! Lebe!“,

gefolgt von einem C-Dur-Akkord, folgt ein orchestrales Nachspiel in der E-Dur-Tonika. Das Arioso-Thema „Vergib mir, himmlisches Geschöpf“ erklingt triumphal und vollmundig, *fff*, im Klang des gesamten Orchesters, als leuchtende Hymne der Liebe<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Das Auftreten von harmonischen Dur-Elementen (Ton Ces in der Tonika E) verleiht dem Klang eine besonders leidenschaftliche, berauschte Qualität..

236

Andante

**Drittes Bild.** Wie das erste, so beruht auch das dritte Bild der Oper auf dem Prinzip der Gegenüberstellung des psychologischen Dramas von Hermann und Lisa und ihrer Umwelt.

Eingerahmt wird es vom Chor der Sängerinnen und Sänger „Freudig, heiter“ und „Ruhm“ zu Ehren der Kaiserin Katharina. Dem ersten Refrain geht eine orchestrale Einleitung voraus, die die festliche und feierliche Atmosphäre des Balls beschreibt. Beide Chöre haben eine gemeinsame Tonart - D-Dur. Dieselbe Tonart wird in der

mittleren Episode der Oper verwendet - dem theatralisch-pastoralen Zwischenspiel „Die Aufrichtigkeit der Hirtin“. So sind alle drei leichteren Episoden, die einen hellen Gattungshintergrund in Bezug auf den Hauptinhalt des Dramas bilden, tonal vereint, was dem Bild eine größere Ganzheitlichkeit verleiht.

Das dritte Bild enthält auch die erste ausführliche Beschreibung von Lisas Verlobtem, Fürst Jelezki.

**Arie des Fürsten Jelezki.** Jelezki wird als edler Mann charakterisiert, der in seine Braut verliebt ist. Seine Arie „Ich liebe sie“ (Es-Dur) basiert auf einem breiten, fließenden, aber auch verbal ausdrucksstarken Thema.

Es gibt einzelne Merkmale in den auftaktischen melodischen Wendungen, die dieses Thema näher an Hermanns Liebesthema heranführen. Gleichzeitig unterscheidet sich diese Melodie deutlich von Hermanns Intonationen. Durch das Fehlen der zweiten „Seufzer“ klingt sie ausgeglichener und ruhiger, weniger leidenschaftlich und zittrig. Der Mittelteil von Jelezkis Arie ist dynamischer. In der Reprise wird das Hauptthema von einer orchestralen Untermalung begleitet, die mit melodischen Unterstimmen angereichert ist. Eine kleine Coda über dasselbe Thema beschließt die vollständige, geschlossene Arie.

**Entwicklung der Figur Hermann im dritten Bild.** Nach Jelezkis Arie wechselt die Musik wieder auf die tragische Ebene. Die Tonart Es-Dur wechselt zu einer gleichnamigen Moll-Tonart (Szene Nr. 13). Der synkopische Rhythmus, der im Orchester auftaucht, vermittelt ein Gefühl der Unruhe und Angst und charakterisiert Hermanns verzweifelten Zustand. Als Erinnerung an das verhängnisvolle Geheimnis, dessen Enthüllung Reichtum und die Möglichkeit, Lisa zu heiraten, verspricht, erscheint das Thema der drei Karten; es erklingen Anklänge an die Sequenz der Gräfin - Pique Dame und ein Motiv aus Tomskis Ballade: „Warst du nicht der Dritte, der leidenschaftlich liebte“<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Die geheimnisvollen Masken - Surin und Tschekalinski.

Hermanns Bewusstsein ist schmerzhaft angespannt. Das orchestrale Thema der Liebe, unterbrochen durch das Thema der drei Karten, wird krampfhaft.

Erneut wird eine kontrastierende Episode eingefügt - eine leuchtende Pastorale, die Tschaiowski im Stil der heiteren und fröhlichen Seiten von Mozarts Musik geschrieben hat<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Die Pastorale „Die Aufrichtigkeit der Schäferin“ enthält a) einen Chor von Schäfern und Schäferinnen, b) einen Tanz (Sarabande) von Schäfern und Schäferinnen, c) ein Duett von Prilepa und Milowsor. d) das Finale (der Abgang von Slatogors Gefolge mit kostbaren Geschenken, eine Szene von Slatogor, Milowsor und Prilepa, den Schlusschor und einen Tanz von Schäfern und Schäferinnen).

Diese Episode lässt die Dramatik der nächsten und letzten Szene noch deutlicher hervortreten, in der Lisa und Hermann ein kurzes Treffen haben und Hermanns Entschluss, die alte Gräfin zu unterwandern, reift.

Hermanns Rezitativ klingt während dieses Dialogs nervös und unruhig. Das Liebesthema, begleitet von der unruhigen chromatischen Bewegung der Triolen, wird rhythmisch verzerrt und gebrochen.



pp

Фог.

pp

ЛИЗА

По — слу — шай, Гер — ман!

ГЕРМАН

Ты, на — ко — нец — то!

p

Как счаст — лив я, что ты при — шл!

Das vierte Bild beginnt mit einer vorsichtigen, düsteren Einleitung in fis-Moll. Vor dem Hintergrund des monotonen, ängstlichen Rauschens der Holzbläser und die Figur der gedämpften Bratschen erklingt ein angespanntes, leidenschaftliches Thema. Es ist aus der Musik des Quintetts des ersten Bildes („Ich fürchte mich!“)

hervorgegangen, aber gleichzeitig ist es, wie das Quintett selbst, mit den ersten Intonationen von Hermanns Liebesthema verbunden.

238

[Andante mosso]

Wenn jedoch das Thema der Liebe, das sich in einer aufsteigenden Sequenz entwickelt, einen weiten Bereich einnimmt, ist das betreffende Thema kraftlos erstarrt; der kurze Impuls wird durch ein klagendes Lamento ersetzt. Gleichzeitig erzeugt der Orgelpunkt auf dem Cis-Ton ein Gefühl der Erstarrung. Das Hauptmotiv des Themas wechselt sich mit einem kurzen und gemessenen Kontrabassmotiv ab, das von demselben Rauschen begleitet wird.

239

[Andante mosso]

Альты *con sord.*


Es sei darauf hingewiesen, dass das melodische Muster in der Bratschenfiguration auch mit dem ursprünglichen Motiv des Quintetts „Ich fürchte mich!“ (siehe Noten in eckigen Klammern), und das Kontrabassmotiv erinnert in seinem Rhythmus an die Züge der Pique Dame-Sequenz.

Aus der trauernden Grundmelodie entwickelt sich allmählich eine Kette von absteigenden Seufzermotiven, die vor dem Hintergrund einer dominanten Harmonie und ostinater rhythmischer Bewegung in den Streichern erklingen.

[Andante mosso]

Auf diese Weise verwebt die Einleitung bereits Elemente früherer Themen, die mit den musikalischen Hauptfiguren der Oper verbunden sind.

Die gleiche beunruhigende Musik bleibt auch nach dem Erscheinen von Hermann und während des gesamten ersten Abschnitts auf der Bühne erhalten. Das Hauptthema der Einleitung ist nicht mehr nur im Orchester zu hören, sondern dringt auch in die Gesangsstimme ein (siehe z. B. die Phrase „Durch eine geheime Macht bin ich an sie gebunden“). Der begleitende langgezogene Orgelteil im

Ostinato-Rhythmus  dramatisiert das Thema weiter. Hermanns Sprache ist unruhig: sie wechselt zwischen kurzen Vokalphrasen und Fragen. Sie werden durch Pausen unterbrochen.

Der erste Teil des Bildes ( Hermann allein im Schlafzimmer der Gräfin) bildet die erste Welle der dramatischen Entwicklung. Mit dem Erscheinen der Gräfin beginnt die zweite Welle. Diese besteht aus einer Szene der Gräfin mit ihrem Gefolge und einer Szene, in der die Gräfin in Erinnerungen an ihre Jugend schwelgt. Die dramatische Intensität dieser Szenen wird durch die Anwesenheit von Hermann, der sich hinter einem Vorhang versteckt, noch verstärkt.

Die Passage der Mägde und Zofen ist eine weitere glänzende Seite der Oper, die den alltäglichen Rahmen der Handlung wiedergibt. Gleichzeitig bewahrt die Musik dank der Schärfe des rhythmischen Musters die Wachsamkeit und Dramatik, die das vierte Bild als Ganzes kennzeichnen<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Die anfängliche Intonation dieses Chores wird in der vorangehenden Orchestermusik vorbereitet (siehe Tempo I).

241

[Allegro moderato]

C. *mf*

A. *mf*

Бла\_го \_ де\_тель\_ни\_ца на\_ша, как из \_ во \_ ли\_ли гу\_лять! Свет наш

ба \_ ры \_ нюш \_ ка хо \_ чет, | вер \_ но, по \_ чи \_ вать!

**Monologszene der Gräfin.** Bisher wurde das Bild der Gräfin durch Hermanns Wahrnehmung gezeigt und mit einem einzigen Thema (Pique Dame) verknüpft. Im vierten Bild wird die Charakterisierung der Gräfin erweitert und ihr Bild in ein neues, alltägliches Licht gerückt. Im Mittelpunkt steht die Monologszene der Gräfin, in der sie sich an ihre früheren Erfolge am französischen Hof erinnert.

Diese Szene besteht aus zwei Abschnitten. Der erste wird von einer rezitativen Struktur der Melodie beherrscht. Die Phrasen der Gräfin erklingen zu einer rhythmisch monotonen Orchesterbegleitung, die sich aus dem Eröffnungsrhythmus des Chors des Gefolges



und der Erwiderung der Gräfin „Ach, ich bin dieses Lichtes überdrüssig“ entwickelt, die dem Monolog vorausgeht. Die Melodie der Begleitung hat eine intonatorische Verbindung zum Thema der drei Karten (im Geiste eines Menuetts umgewandelt).

242 Andantino con moto

Фар. соло

*pp*

Die Frageintonationen „Wer hat getanzt?“, „Wer hat gesungen?“, die auf dem plötzlichen Ansteigen und schnellen Fallen der melodischen Linie beruhen, sind ausdrucksstark. Wenn sich die Gräfin an ihre Begegnungen auf Bällen mit adeligen Vertretern der französischen Aristokratie und dem französischen König selbst (Ludwig XV.) erinnert, erklingt im Orchester die Melodie des altfranzösischen Liedes „Es lebe Heinrich IV.“, mit dem der König von Frankreich begrüßt wird.

243 *Andante sostenuto*  
*Un poco marcato*  
Англ. р.

In einer Rückblende auf ihre Jugend summt die Gräfin ein Lied aus der Oper „Richard Löwenherz“ des französischen Komponisten Gretry aus dem 18. Jahrhundert - „Je crains de lui parler la nuit“. Dieses Lied bildet den zweiten Teil der Szene.

Die alte Musik wird hier nicht als ein fremdes Element wahrgenommen. Auf den Lippen der Gräfin klingt die Melodie wie ein Ausdruck des Bedauerns über die ferne Vergangenheit. Sie wird von der Gräfin, die nur mit ihren Erinnerungen an vergangene Tage lebt, treffend charakterisiert und fügt sich nahtlos in die Musik des gesamten Bildes ein.

244 *Andantino*

Die Gräfin erinnert sich an die Anwesenheit ihres Gefolges und unterbricht ihr Lied mit wütenden Schreien. Nachdem sie gegangen sind, schläft die Gräfin ein und summt weiter.

Die ersten Intonationen der Begleitung des Rezitativs klingen nun verdächtig, geheimnisvoll (pppppp) und ziehen sich allmählich in die tiefsten Lagen zurück. Die düstere Färbung wird durch die Klangfarben der tiefen Holzblasinstrumente noch verstärkt.

**Schlusszene des vierten Bildes.** Aus der düsteren Stille erwächst die Sequenz der Gräfin, die in Bassklarinette und Fagott bedrohlich klingt. Das aus den Celli auftauchende Drei-Karten-Thema führt zu einer neuen Entwicklung und führt Hermann und die Gräfin in die Szene ein.

Hermanns Stimme ist aufgeregt und knapp. Die Figuration in Tönen des verminderten Septakkords in den Klarinetten und Fagotten, das Pique Dame-Thema in der Bassklarinette mit Tremolo-Hintergrund - all dies verleiht der Musik ein besonders bedrohliches und beunruhigendes Kolorit.

Hermanns Arioso-Episode („Wenn du je das Gefühl der Liebe kanntest“) klingt wie ein leidenschaftliches Flehen. Jede Phrase dieses Arioso beginnt mit einem melodischen Schwung, der der Melodie den Charakter eines eindringlichen Bittrufs verleiht.

Tonal ist das Arioso, wie auch der Themenabschnitt der Gräfin, mit Tomskis Ballade verbunden. Diese Verbindung wird besonders deutlich, wenn die Themen in der gleichen Tonart nebeneinander stehen.

Hermanns Arioso:

245 [Poco meno]

Ес - ли когда- ни-будь зна- ли вы чув - ство люб-ви

Tomskis Ballade:

246 [Allegro con spirito]

Од - наж - ды в Вер - са - ле как jeu de la Reine

Der unruhige Rhythmus in der Orchesterbegleitung, die chromatische Bewegung in den Mittelstimmen und die absteigende Basslinie im Orchester erhöhen die Spannung und führen zum dramatischsten Moment der Szene: dem Tod der Gräfin.

Wenn Hermanns Flehen durch eine Drohung ersetzt wird („Alte Hexe, so will ich dich zur Rechenschaft ziehen!“), spielt das Orchester das Eröffnungsmotiv der drei Karten in den tiefen Lagen der Holzbläser und im Fortissimo des Horns. In der harmonischen Sprache der weiteren Kupplung spielen, wie bei Tschaikowski üblich in Momenten solch dramatischer Spannung, die Subdominantharmonien eine wichtige Rolle, und zwar in Form des Septakkords der II. Stufe in seinen verschiedenen Wendungen und faktischen Varianten.

Die Gräfin fällt tot um, aber Hermann, der immer noch nicht begreift, was geschehen ist, bedroht sie weiter. An dieser Stelle spielt das Orchester eine Folge von Akkorden in G-Dur, Es-Dur und H-Dur. Das Terzverhältnis der Tonarten bildet zusammen eine erweiterte Harmonie, die der Musik einen unheimlichen, bedrohlichen Unterton verleiht.

247 [Più andante]

ГЕРМАН

Англ. р., кл.  
Бас-кл., фаг., валт.

Пол-но-те ре-бя-чить-ся! Хо-

*pp* *mf* *pp*

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной линии и фортепианного сопровождения. Вокальная линия имеет два предложения с русскими текстами: „ти те ли на — зпа чигь мне три кар — ты?“ и „Да и ли чет?“. Фортепианное сопровождение включает динамические обозначения *pp*, *pp* и *ppp*.

Endlich erkennt Hermann die schreckliche Wahrheit. Er schreit entsetzt auf: „Sie ist tot! Es ist wahr! ... und ich habe das Geheimnis nicht erfahren!“ Im Orchester erklingt wieder, wie eine leidenschaftliche Klage, das traurige Thema aus der Orchestereinleitung zum Bild. Der begleitende Orgelpunkt in der h-Moll-Dominante steigert die Spannung noch.

Der dominante Orgelpunkt löst sich nicht in eine h-Moll-Tonika auf, sondern geht abrupt in eine verminderte Septakkordharmonie über, und ein neuer, letzter Abschnitt der Schlusszene beginnt. Lisa erscheint. Wahnsinnig vor Schrecken ist Hermann ganz von dem Gedanken an das Geheimnis der Karten eingenommen. Verzweiflung ergreift Lisa bei dem Gedanken, dass ihr Geliebter nicht aus Zuneigung zu ihr, sondern nur aus Profitgier den Mord an der Gräfin begangen hat.

In diesem letzten Abschnitt ändert sich das Tempo dramatisch (*Vivace*). Wie in einem Wirbelwind werden das Thema der Einleitung, das Thema der drei Karten und der Pique Dame nacheinander in einer akkordischen Struktur vorgetragen. Eine solche Verflechtung der Themen offenbart die komplexe Erlebniswelt der beiden Protagonisten. Das vierte Bild schließt mit einer Vergrößerung des Themas der drei Karten auf dem Orgelpunkt der Tonart fis-moll, d. h. in der Molltonart der Dominante im Vergleich zur Einleitung. Damit wird eine innere Verbindung zwischen den beiden Schwerpunkten der musikalischen Handlung hergestellt. Das vierte Bild, ein Wendepunkt in der Entwicklung des Dramas, ist auch für die symphonische Entwicklung von zentraler Bedeutung. Dies zeigt sich an der Fülle der thematischen und intonatorischen Verbindungen zu den anderen Bildern der Oper.

**Das fünfte Bild** besteht aus zwei untrennbaren Szenen, von denen die eine Hermann in seinem Zimmer in der Kaserne zeigt und die andere den Geist der Gräfin, der vor ihm erscheint. Beide Szenen sind durch eine einzige dramatische Linie verbunden, die zum Höhepunkt, dem Erscheinen des Geistes, der die Namen der drei Karten spricht, führt.

Der Inhalt des fünften Bildes wird vor allem durch das Sinfonieorchester verkörpert. Hermanns erschütternde Erlebnisse werden mit großer Wahrhaftigkeit geschildert. Hermanns Gesangspart ist in diesem Bild völlig frei von Gesanglichkeit. Hier dominieren rezitative Intonationen, die bisweilen den Charakter von schroffen, durchdringenden Schreien annehmen.

Die Musik des Bildes beginnt mit einem neuen Thema im Geiste eines Kirchenliedes. Es ist Hermanns Erinnerung an die Beerdigung der Gräfin. Das Thema erklingt zunächst in den Celli und Bratschen.

248

Largo

The musical score for measures 248-251 is written for piano. It begins with a *pp* (pianissimo) dynamic. The melody is characterized by long, sustained notes and a slow, mournful pace. The dynamics shift to *mf* (mezzo-forte) in the middle section and then to *dim.* (diminuendo) towards the end of the passage.

In scharfem Kontrast dazu steht das folgende Thema des militärischen Signals, eine Trompetenfanfare begleitet von einem Trommelwirbel. Dieses Thema charakterisiert den Alltag in einer Kaserne.

249

[Largo] Tp.

The musical score for measures 249-252 is marked "[Largo] Tp.". It features a trumpet part with a fanfare-like melody. The piano accompaniment starts with a *ff* (fortissimo) dynamic and then shifts to *pp* (pianissimo). The tempo is marked as Largo.

Die Gegenüberstellung solch gegensätzlicher musikalischer Bilder erzeugt ein Gefühl der Instabilität und Beunruhigung.

Ein drittes wichtiges thematisches Element der Szene sind die unruhigen Intonationen der Holzbläser, die Hermanns seelische Qualen verkörpern. Sie erinnern an das Thema der Einleitung des vierten Bildes und gleichzeitig an das verzerrte Anfangsmotiv von Hermanns Liebsthema.



[Largo]

Die Entwicklung des Themas der Pique Dame (siehe Anfang der Szene 19) nimmt im fünften Bild einen großen Raum ein. Das Thema des Geistes erscheint. Bei den Worten „Ich bin gegen meinen Willen zu dir gekommen“ spielen die Klarinetten des Orchesters eine absteigende, Ganztonleiter<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Bis zu diesem Zeitpunkt war die Ganztonleiter nur ein einziges Mal erschienen, nämlich in der Einleitung der Oper.

Ihr Erscheinen auf dem langen Orgelpunkt der Tonika vermittelt ein Gefühl von Erstarrung und Starrheit.

Im fünften Bild setzt der Komponist auch einzelne Klangelemente ein (z. B. den heulenden Wind), um Hermanns Entsetzen und Verwirrung zu vermitteln. Als Hermann sich wie im Delirium an die Beerdigungsszene erinnert, wird das anfängliche Beerdigungsthema vom Chor hinter der Bühne wiedergegeben.


**Das sechste Bild** ist in zwei Abschnitte unterteilt: die Monologszene Lisas, die ihren Gemütszustand vor der Begegnung mit Hermann schildert, und die Begegnungsszene zwischen Lisa und Hermann, die sich auf ihr lyrisches Duett konzentriert und direkt zum Schluss des Bildes führt.

Das sechste Bild, das ursprünglich im Libretto fehlte, wurde auf Drängen des Komponisten selbst eingeführt. „Das Publikum muss wissen, was aus Lisa geworden ist. Es ist unmöglich, ihre Rolle mit einem vierten Bild abzuschließen“, - schrieb Tschaikowski an seinen Bruder, den Librettisten. Und es ist Lisas Bild, das in der Musik des sechsten Bildes im Mittelpunkt steht und die geistige Noblesse und Festigkeit ihres Charakters offenbart.

**Die Szene und das Arioso Lisas** ist ein ausgedehnter dramatischer Monolog, der mit einer gemächlichen instrumentalen Einleitung beginnt.

Der rhythmische Puls dieser Einleitung ist eigenartig: während der Triolen-Rhythmus der Begleitfiguren Beklemmung und Angst in die Musik einführt, erklingt das Thema selbst in einer gleichmäßigen, fast marschierenden Bewegung von Vierteln. Die Melodie wird durch ihren Takt und ihre Wiederholungen unterstrichen. Die Melodie

beginnt mit der Wiederholung eines Tonika-Tons und kehrt nach einer kurzen Abweichung zu diesem zurück. Vor jedem zweiten Takt gibt es ein ausdrucksvolles Vorspiel im Rhythmus

 auf einer aufsteigenden

Intonation.

251 [Moderato assai]  
accentuato



The musical score consists of four systems of piano music. Each system is written for a grand piano, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked '[Moderato assai]' and the style is 'accentuato'. The first system includes dynamic markings like 'p' and 'f', and articulation marks like slurs and accents. The second system continues the piece with similar rhythmic patterns. The third system features a prominent triplet in the right hand. The fourth system concludes the piece with a final flourish in the right hand.

Die gleiche harmonische Wendung von Tonika - Subdominante - Tonika wird ständig wiederholt. Die Struktur des Themas verleiht ihm einen strengen, unerbittlichen Charakter, der wie ein Ausdruck von tragischem Unheil klingt.

Wie im vierten Bild wird die Orchestereinleitung nach Beginn der Szene fortgesetzt, um Lisas Rezitativ „Es ist fast Mitternacht“ zu begleiten. Aber hier erscheint ein neuer Gesang (von der Oboe), der an die Intonation der ersten Arie Lisas im zweiten Bild erinnert („Warum diese Tränen?“). Auf die rezitative Einleitung folgt ein skandierendes, aber ausdrucksstarkes Arioso von Lisa „Ach, ich bin müde vor Kummer...“. Die melodische Entwicklung des Ariosos zeichnet sich durch eine große Geläufigkeit aus. Ein typisches Merkmal des Ariosos ist das „Singen“ der Tonart der Harmonie - des A-Tons.

Die Begleitung ist in einem homophon-harmonischen Modus gehalten, mit kleinen melodischen Unterstimmen, die die Bewegung der Melodie aufgreifen. Die Form ist eine arioso-variante Strophe, aber die große Veränderung des Hauptthemas schafft eine einzige Linie mit allmählichem Wachstum. In der letzten, kulminierenden Strophe wird das Thema am ausführlichsten entwickelt<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Das Arioso ähnelt einigen der lyrischen Romanzen-Monologe Tschaikowskis, die ebenfalls eine einzige Linie der dramatischen Entwicklung bilden und dabei eine Verbindung zur Strophenform beibehalten.

Der melodische Höhepunkt des Ariosos (A in der zweiten Oktave) wird hier erreicht.

252

[Andante molto cantabile]

Ах, исто-ми-лась я го-рем... Но,чью ли, днем,

толь-ко о нем ду-мой се-бя ис-тер-за-ла я...

Где же ты, ра — дость бы — ва — ла — я?

Die allmähliche Dramatisierung des Ariosos wird durch Veränderungen in der Struktur der Orchesterbegleitung unterstützt: das Auftauchen eines Tremolos, triolenartige Aufwärtsbewegungen in den Mittelstimmen und aufwärts gerichtete Bewegungen des Basses. Das Arioso schließt mit traurigen melodischen Phrasen, die überwiegend abwärts fließen: „Ich bin müde! Ich bin gequält! Die Sehnsucht frisst und nagt an mir.“ Es ist eine kleine Coda, die die musikalische Form abschließt.

Auf das Arioso folgt wieder eine rezitative Episode, die Lisas zunehmende Erregung hervorhebt. Das Orchester spielt noch einmal das Thema der Einleitung. Durch die Nachahmung der verschiedenen Instrumente entsteht eine einzige absteigende melodische Linie.

Lisas leidenschaftlicher Schrei der Verzweiflung erklingt als Antwort auf das Schlagen der Turmuhr des Schlosses. Ein neues dramatisches Arioso beginnt, *Allegro giusto*: „Es ist also wahr! Ich habe mein Schicksal an den Schurken gebunden.“ Unterbrochen von Pausen und begleitet von rasanter Orchestermusik, erzeugen kurze melodische Phrasen ein helles, pathetisches Gefühlsbild, das in starkem Kontrast zum konzentrierten und schwermütigen ersten Arioso Lisas<sup>2</sup> steht.

<sup>2</sup> Dieselbe aufgeregte und pathetische Musik wird am Ende der Szene wiederholt, wenn Lisa überzeugt ist, dass Hermann am Tod der Gräfin schuldig ist. Diesmal wird Lisas Melodie von einer zweiten melodischen Linie in Hermanns Stimme begleitet („Ja, ja, das ist wahr, drei Karten“). Die Stimmen verschmelzen zu einem Duett.

**Duett mit Lisa und Hermann („Oh ja, das Leiden ist vorbei“).** Hermanns Ankunft wird durch einen scharfen Tonartwechsel gekennzeichnet. Es ist bemerkenswert, dass der Komponist die gleichen tonalen Qualitäten in C-Dur und E-Dur und die gleichen harmonischen Formeln verwendet, die am Ende des zweiten Bildes verwendet wurden (siehe Harmonien auf den Worten „Nein! Lebe! Göttin! Engel!“; „Ich bin dein!“). In diesem Fall erklingt eine harmonische Sequenz, die dem zweiten Bild ähnelt, durch den Quart-Bass verschärft und stärker komprimiert (mit dem Text „Du bist hier, du bist hier! Du bist kein Schurke!“). Nach einem kurzen einleitenden Dialog zwischen Lisa und Hermann beginnt ihr lyrisches Duett (in der Tonart A-Dur, die mit Lisas a-Moll-Arioso zu kontrastieren scheint).

Das Duett ist der mittlere, kontrastreiche Teil des sechsten Bildes. Eine Zeit lang herrscht eine leichte, lyrische Stimmung. In der sanften rhythmischen Bewegung des 9/8-Taktes, einer dialogischen Verflechtung der Stimmen, entfaltet sich eine enthusiastische Duettmelodie. Aber sie ist nicht in der Form abgeschlossen und

verwandelt sich plötzlich in eine ausschweifende Rede über Karten, über ein Spielhaus. Erneut werden das Thema der drei Karten und eine an das Gespenst der Gräfin erinnernde Ganztonleiter in die musikalische Entwicklung einbezogen.

Ganz am Ende, als Begleitung zu Hermanns Worten „Ja! Ich bin der Dritte, der leidenschaftlich liebt“, erklingt das Hauptthema der Pique Dame - dessen Quartfolge - in der gleichen unheilvollen Klangfarbe wie im vierten Bild, als ob es die schicksalhafte Unausweichlichkeit von Hermanns Tod verkörpern soll. Die Musik des gesamten sechsten Bildes endet mit dem orchestralen Nachspiel über das Thema der Einleitung (fff). Das sechste Bild ist eine der dramatischsten Szenen der Oper; es endet in fis-Moll und zeigt damit seine Verwandtschaft sowohl mit dem Quintett „Ich fürchte mich“ (dem ersten Bild) als auch mit dem Anfang und dem Ende des vierten Bildes.

**Das siebte Bild** ist der dramatische Höhepunkt der Oper. Wie in den vorangegangenen Szenen offenbaren sich das Schicksal des Protagonisten und seine Leidenswelt in der realen, vom Komponisten treffend und bildhaft skizzierten alltäglichen Umgebung, die in scharfem Kontrast zu seinem Seelenzustand steht. Der fröhliche Chor der Spieler und die verspielten Couplets Tomskis („Wenn nur süße Mägde“) bilden einen kontrastreichen Hintergrund für die tragische Auflösung von Hermanns Schicksal.

Im Geiste dieser ganzen alltäglichen Szene ist das letzte Solostück Hermanns, berauscht von seinem vorübergehenden Glück und besessen von der Idee zu gewinnen - die Arie „Was ist unser Leben? Ein Spiel!“. Sie ist in Form eines Strophenliedes mit Refrain geschrieben, in der Art eines Tischliedes. Sie hat einen ausgeprägten Marschrhythmus.

253' Moderato con moto

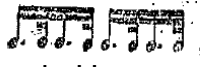
ГЕРМАН

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии (верхняя линия) и оркестровой аранжировки (нижние линии). Вокальная партия начинается с ноты G4, за которой следуют ноты A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Оркестровая аранжировка включает фортепиано (p) и динамические изменения.

Что на - ша жизнь? Иг - рал

Die zweite Strophe ist dramatischer, dank der neuen Orchesterbegleitung des Gesangs („Was ist richtig? Allein der Tod!“) und der sequenziellen Entwicklung des Strophenendes („Lass den Verlierer weinen“). Mit Ausnahme dieses Liedes ist Hermanns Musik im siebten Bild intonatorisch und thematisch mit der gesamten vorherigen Entwicklung seiner Rolle verbunden.

Von dem Moment an, in dem Hermann in der Spielbank erscheint, ist das Orchester mit einer Reihe der wichtigsten Themen und thematischen Elemente der Oper gefüllt: das Quartettthema der Gräfin - Pique dame, die wirbelnden, schwirrenden Streicherpassagen, die an die Kasernenmusik erinnern, und der scharf

geschnittene Rhythmus , der schon in der Einleitung der Oper präsent war. Wenn die Pique dame in Hermanns Händen ist, erklingt im Orchester das Thema der drei Karten, gefolgt von einer Ganztonskala, die den Geist der Gräfin im fünften Bild charakterisiert.

Ganz am Ende der Szene ändert sich die gesamte Entwicklung der Musik: Hermanns Bewusstsein wird klar und das schöne Bild von Lisa taucht in seinem Kopf auf. In den Flöten und Klarinetten wird das traurige und doch erhellende Liebesthema, das mit einer Wendung in der VI. Stufe endet, gegen das rauschende Tremolo der Streicher in den oberen Registern gespielt. Für einen kurzen Moment wird es von einem Chor unterbrochen, der die tiefe Erschütterung des Publikums zum Ausdruck bringt. Erneut spielt das Orchester ein lyrisches Thema, das das Gefühl der glücklichen Liebe verkörpert. Die Oper endet mit diesem Thema.

Nachdem wir die gesamte Entwicklung der Oper in Aktion verfolgt haben, können wir feststellen, dass ihre Musik eine große Integrität, Einheit, organische thematische Verbindungen zwischen den Gesangsstimmen und dem Orchester und eine große Vielfalt an Intonationsquellen aufweist.

Die Hauptfiguren der Oper - Hermann und Lisa - werden in einer großen Entwicklung gezeigt, die ihrerseits durch die Entwicklung des gesamten Dramas bedingt ist. Die Gräfin wird aus zwei Perspektiven dargestellt: als reale Person und als verallgemeinerndes Bild, das in Hermanns Kopf den schicksalhaften, tragischen Anfang des Lebens, den Tod selbst, verkörpert.

Tschaikowski verwendet in der Oper neben den direkten auch indirekte Techniken der Charakterisierung. So ist beispielsweise Polinas Romanze im zweiten Bild im Wesentlichen ein Vorbote von Lisas tragischem Schicksal und intonatorisch mit dem sechsten Bild, der Szene von Lisas Tod, verbunden.

Tschaikowski verkörpert die sukzessive Entwicklung des Dramas durch die qualitative Umwandlung der Themen und erreicht so Einheit und Kontinuität in der musikalischen Entwicklung. In diesem Sinne ist die „Pique Dame“ die symphonischste von Tschaikowskis Opern.

Wie in „Eugen Onegin“ und anderen nachoneginischen Opern baut Tschaikowski in „Die Pique Dame“ neben der übergreifenden Entwicklung auch abgerundete musikalische Nummern ein - Arien, Duette, Ensembles, Chor- und Tanzepisoden, deren Auftreten stets dramaturgisch begründet ist und den allgemeinen Sinn der Handlung nicht beeinträchtigt. In dieser Hinsicht bricht er nicht mit den etablierten Operntraditionen und setzt die Erfahrungen der klassischen und romantischen Oper flexibel um. Eine wichtige Rolle spielt das arioso-deklamatorische Rezitativ, das abwechslungsreich und flexibel gestaltet ist und oft intonatorisch eng mit den musikalischen Hauptthemen der Oper verbunden ist. Hier sind die Verbindungen zu Dargomyschski auffällig.

Besonders hervorzuheben ist die Fähigkeit des Komponisten, die wichtigsten musikalischen und theatralischen Höhepunkte so zu verteilen, dass die Opernform als Ganzes die Züge von Relief und Helligkeit annimmt und so dazu beiträgt, dem Hörer die dramaturgische Hauptidee zu vermitteln.

Die Oper „Pique Dame“ wurde am 7. Dezember 1890 in Petersburg unter der Leitung des Dirigenten E. F. Naprawnik mit großem Beifall uraufgeführt. Die Rolle des Hermann wurde von dem berühmten russischen Sänger N. N. Figner und die der Lisa von M. I. Figner gesungen. Wie die Oper „Eugen Onegin“ gehört auch die „Pique Dame“ bis heute zum Repertoire zahlreicher russischer und ausländischer Musiktheater und hat die Bewunderung der breitesten Kreise des Publikums gewonnen.

S. W. Rachmaninow spielte eine wichtige Rolle bei der Enthüllung seiner Ideen, als er 1904 im Bolschoi-Theater die „Pique Dame“ dirigierte.

## BALLETTE

Tschaikowskis erstes Ballett, „Schwanensee“, schrieb der Komponist noch in Moskau, im Jahr 1876, also ein Jahr vor Beginn der Arbeiten an der Oper „Eugen Onegin“. In diesem Werk kommen Tschaikowskis reformerische Bestrebungen auf dem Gebiet des Balletts deutlich zum Ausdruck. Tschaikowski nutzte eine der am weitesten verbreiteten Märchengeschichten über ein Mädchen, das sich in einen Schwan verwandelt, um eine musikalische Erzählung über Liebe und Treue, über die Schönheit der menschlichen Gefühle und seinen Kampf gegen das Böse, die Dunkelheit und die Gewalt zu schaffen, die in lyrischen und romantischen Tönen gehalten ist.

Während vor Tschaikowski die Musik im Ballett in der Regel angewandt und der Choreographie untergeordnet war, nahm diese Musikgattung mit dem Erscheinen seiner Ballette einen gleichberechtigten Platz in der Musik ein, gleichberechtigt mit der Oper und den symphonischen Werken. Es war die Musik, die im Mittelpunkt stand und (in Einheit mit dem Tanz) den gesamten Inhalt des Werks verkörperte. Wie die Oper und die Sinfonie ist auch das Ballett zum Vertreter großer Ideen, lebendiger und tiefer Gefühle und Charaktere geworden. Die dramatischen Prinzipien der Oper und der Sinfoniemusik wurden von Tschaikowski auf das Ballett übertragen und trugen zu dessen schneller Blüte bei. „Das Ballett ist dasselbe wie die Sinfonie“, - sagte Tschaikowski, und er bewies dies überzeugend mit seinen Balletten, die auf dem Prinzip der transversalen musikalischen und thematischen Entwicklung basieren. Nachdem Tschaikowski mit „Schwanensee“ seine reformatorische Arbeit auf dem Gebiet der Ballettkomposition begonnen hatte, bestätigte er seine Prinzipien in seinen nächsten beiden Märchenballetten, „Dornröschen“ (1889) und „Der Nussknacker“ (1892).

Wie im Operngenre hat der Komponist auch in der Musik seiner Ballette nicht auf bereits etablierte und allgemein akzeptierte Formen verzichtet. Hier finden wir „klassische“ und „Charaktertänze“, Pantomimen und Divertissements, die eine lange Tradition in Musik und Choreographie haben. Doch bei Tschaikowski bekamen all diese Formen eine neue Bedeutung und einen neuen Stellenwert und waren der Aufgabe, den musikalischen Hauptinhalt zu entwickeln, völlig untergeordnet. Der Tanz in Tschaikowskis Balletten wurde zu einem Mittel der vielfältigen musikalischen Charakterisierung sowohl der einzelnen Figuren als auch ihrer Umgebung. Die Einbeziehung dieses oder jenes Tanzes ist immer innerlich begründet. Eine Reihe von Tänzen in Tschaikowskis Balletten, wie z. B. das Ballettadagio, erfüllen die Funktion einer Art Monolog oder lyrischen Duetts, die die Gefühle der Protagonisten in vollem Umfang offenbaren und deren psychologisches Porträt darstellen. Solche Tänze spielen in Tschaikowskis Balletten die Rolle eines lyrischen Brennpunkts in der Entwicklung der Handlung, und die verschiedenen Arten von Charaktertänzen zeichnen Bilder von anderen, sekundären Figuren im Ballett und schaffen ein lebendiges Bild der Umgebung. Tschaikowski bezieht oft ganze Tanzsuiten in die Handlung ein, um die Umgebung zu charakterisieren, und kombiniert dabei verschiedene nationale, für das Genre charakteristische Tänze.

Die Pantomimen (Handlungstänze) im Ballett erfüllen dieselbe Funktion wie die Rezitative in der Oper: Sie treten in den Momenten auf, die mit den verschiedenen

Etappen des „Fortschritts“ der Handlung verbunden sind. Aber genau wie die Rezitative in der Oper sind auch Tschaikowskis Szenen voll von großer harmonischer und melodischer Ausdruckskraft.

Besonders erwähnenswert ist Tschaikowskis umfangreiche Verwendung von Walzerrhythmen in seinen Balletten; sie kommen nicht nur in den Walzern selbst vor, sondern sind auch in der Musik vieler anderer Stücke enthalten.

Tschaikowskis Arbeit an verschiedenen Klavierstücken mit Tanzcharakter sowie seine ständige Bezugnahme auf Tanzrhythmen in seinen symphonischen und opernhaften Werken waren für die Entwicklung der Ballettmusik von großer Bedeutung. In der Ballettmusik knüpfte Tschaikowski an Glinka an, der in den Balletten „Iwan Sussanin“ und „Ruslan und Ljudmila“ sowie in symphonischen Werken (z. B. der „Walzer-Fantasie“) brillante Beispiele für die Symphonisierung des Tanzes lieferte.

## „DORNRÖSCHEN“

Der Inhalt des Balletts „Dornröschen“ basiert auf einer Fabel von Charles Perrault, einem französischen Schriftsteller am Ende des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts, der sich wiederum auf die Volkskunst stützte. Die Geschichte des Balletts spielt im märchenhaften Königreich von König Florestan XIV. Das Ballett besteht aus einem Prolog und drei Akten.

**Kurze Inhaltsangabe.** Prolog. Zum Fest der Königstochter, Prinzessin Aurora, sind viele Gäste eingeladen worden. Doch der Festmeister Catalabutte hat vergessen, die böse Carabosse einzuladen. Mitten in den Feierlichkeiten erscheinen die wütende Fee und ihr Gefolge und sprechen aus Rache für ihr Vergehen einen schrecklichen Zauberspruch aus: an ihrem sechzehnten Geburtstag soll Aurora sich mit einer Spindel in den Arm stechen und in ewigen Schlaf fallen. Alle Anwesenden sind von Entsetzen ergriffen. Ihre Bitten sind vergeblich: die Fee Carabosse ist unbittlich. Doch die gute Fliederfee, die die Prophezeiung der bösen Carabosse nicht ganz aufheben kann, mildert den Schlag: Aurora schläft ein, aber nicht für immer. Sie wird hundert Jahre lang schlafen und durch den Kuss eines schönen Prinzen erwachen, der sie von der bösen Zauberei befreien wird.

Erster Akt. Der Tag von Auroras Volljährigkeit ist gekommen. Im Palast findet ein Fest statt. Beim Tanzen bemerkt Aurora eine alte Frau, die eine Spindel trägt. Sie nimmt ihr die Spindel aus der Hand und wird beim Tanzen von dem Stachel getroffen. Die alte Frau wirft ihren Mantel ab und stellt sich allen als die böse Zauberin Carabosse vor. Die Prophezeiung ist erfüllt. Aurora ist eingeschlafen, aber die Fliederfee hat das ganze Schloss in Schlaf versetzt. Efeu und Ranken bedecken das Schloss und der Park verwandelt sich in einen dichten Märchenwald.

Zweiter Akt. Erstes Bild. Einhundert Jahre sind vergangen. Prinz Desirée und seine Gäste ruhen sich nach einer Jagd im Wald aus. Die Höflinge spielen und tanzen. Als Desirée allein ist, erscheint die Fliederfee vor ihm und beschwört eine Vision von Aurora, um Prinz Desirée das Bild seiner zukünftigen Geliebten zu zeigen. Begeistert von der Schönheit des Mädchens, folgt Desirée der Fliederfee in einem Boot zum verwunschenen Schloss.

Zweites Bild. Das schlafende Königreich und die schöne Aurora darin. Die Bemühungen der Carabosse, den Prinzen am Betreten des Schlosses zu hindern, sind vergeblich. Desirées Kuss erweckt Aurora, und mit ihr erwacht das gesamte magische Königreich. Böse Zaubersprüche werden durch Desirées große und wunderbare Liebe besiegt.

Dritter Akt. Ein üppiges Festmahl, das König Florestan zur Feier der Hochzeit von Prinzessin Aurora und Prinz Desirée gibt. Unter den Gästen befinden sich viele Figuren aus verschiedenen Märchen. Freude und Glück erfüllen die Herzen aller Anwesenden.



Die Idee des Balletts ist der Sieg des Lichts über die Dunkelheit, des Glücks über das Leid. „Dornröschen“ ist eines der hellsten und lebensbejahendsten Werke Tschaikowskis. Die Musik ist voller festlicher Fröhlichkeit, hell und sonnig, aber auch voller intimer, vollblütiger, leichter Lyrik, die die Schönheit der menschlichen Seele offenbart. Für Tschaikowski war das phantastische Sujet kein Hindernis für den Ausdruck echter, wahrhaft menschlicher Gefühle: die Emotionen von Aurora, Desirée und der Fliederfee sind allesamt Gefühle lebendiger Menschen, die aufrichtig lieben und leidenschaftlich nach Glück streben. All die Menschlichkeit und das Licht im Ballett stehen jedoch in scharfem Kontrast zu einer anderen Welt - der Welt des Bösen und des Hasses, die im Ballett auch sehr anschaulich und reliefartig durch das Bild der bösen Carabosse verkörpert wird. Der Hauptkonflikt zwischen hellen und dunklen Mächten wird durch das Aufeinandertreffen der beiden wichtigsten musikalischen Themen des Balletts verkörpert: das Thema der Fliederfee und das Thema der Carabosse. Das Gute und die Menschlichkeit triumphieren über das Böse und die Gewalt. Das Leben und die Freude triumphieren in der Musik. Und dieser Triumph des Lichts über die Dunkelheit wird von Tschaikowski im abschließenden dritten Akt des Balletts breit und feierlich bekräftigt.

**Einleitung.** Die orchestrale Einleitung geht der Handlung des Balletts voraus. Es ist das erste Mal, dass die beiden musikalischen Hauptfiguren, die Fee Carabosse und die Fliederfee, aufeinander treffen. Die Eigenschaften dieser beiden Figuren, die die Ideen des Bösen und des Guten verkörpern, werden scharf kontrastiert.

Der Tradition von Glinkas Darstellung positiver und negativer Charaktere folgend, charakterisiert Tschaikowski Carabosse durch einen abrupten, kantigen Rhythmus und ein harmonisch instabiles Thema.

254 Allegro vivo

The image shows a musical score for the Carabosse theme. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef on the left and a bass clef on the right. The second system also has a treble clef on the left and a bass clef on the right. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro vivo' and the dynamics are marked 'ff' (fortissimo). The melody is characterized by sharp, angular intervals and a driving, rhythmic quality.

Das Thema der Fliederfee hingegen ist von Natur aus gesanglich und melodiös. Harmonisch ist es klar und tonal stabil (seine Tonart, E-Dur, wird in Tschaikowskis Musik immer mit leichten lyrischen Bildern assoziiert).

Auch die Orchestrierung der beiden Themen unterscheidet sich drastisch. Das Thema der Fee Carabosse wird vom gesamten Orchester vorgetragen. Der Einleitung des Fliederfeen-Themas geht ein Ausbruch von Harfen voraus, gefolgt von einer einladenden, zarten Melodie der Flöten und des Englischhorns gegen das sanfte Tremolo der Violinen und der Viola pianissimo. Das Fliederfeen-Thema wird in der Einleitung durch die allmähliche Einbeziehung von melodischen Unterstimmen entwickelt, die ihm einen breiteren, volleren melodischen Atem verleihen. Als Ergebnis des großen emotionalen Aufbaus auf dem Tonika-Quartsextakkord E-Dur im

Fortissimo erklingt eine freudige Fanfare der Holzbläser und Trompeten, als ob sie den Sieg der Kräfte des Lichts über die Kräfte der Finsternis markieren würde (Beispiel 256).

So läutet die Einleitung den Höhepunkt der Handlung ein und enthüllt die Hauptidee des Balletts.

Die erste Nummer des Prologs folgt unmittelbar auf die Einleitung.

256

[Andantino]

**Der Prolog** besteht aus vier Nummern, die untrennbar miteinander verbunden sind. Die erste Nummer ist ein feierlicher Marsch, der die Szene des Festes im Palast des Königs anlässlich der Taufe Auroras eröffnet. Die zweite Nummer ist eine Tanzszene, die vor allem Auroras Patinnen, die guten Feen, charakterisiert: die Fee der Aufrichtigkeit, die Fee der gespreizten Ähren, die Fee des zwitschernden Kanarienvogels, die Fee der glühenden Leidenschaft und die Fee des Flieders. Die dritte Nummer ist das Adagio der guten Feen. Die vierte Nummer ist das Finale, der dramatische Höhepunkt des Prologs.

**Das Adagio und die Variationen der guten Feen** ist die erste bedeutende lyrische Episode des Balletts, gefolgt von einer Kette von Variationen, die jede der Feen charakterisieren. Die Feen begrüßen Aurora herzlich und überreichen der Neugeborenen Geschenke. Das Adagio basiert auf dem wehmütigen, melodiosen Thema des Klarinettensolos, das vom Klang der Harfen begleitet wird.

257

Andante

molto cantabile

Das Thema wird ausgiebig entwickelt (oft durch sequenzielle Bewegungen) und dramatisiert. Die anfängliche Intonation des Themas ist nicht nur die Grundlage für die Entwicklung des Adagios selbst, sondern auch für die nachfolgende Musik.

Das Allegro vivo, das auf das Adagio folgt, entwickelt sich aus demselben Anfangsmotiv und leitet die Variationen ein<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Variationen im Ballett sind eine Form des klassischen Solotanzes.

258:

Allegro vivo

Jede Variante ist ein individuelles Porträt einer bestimmten Fee.

Die erste Variation (B-Dur) ist geprägt von der naiven, einfältigen und bescheidenen Fee der Aufrichtigkeit. Das Hauptthema (für die Oboe solo) ist fließend, unprätentiös und einfach harmonisiert.

259

[Allegro moderato]

Гоб. соло

The musical score for Variation 259 consists of two staves. The upper staff is for the flute solo, marked 'Гоб. соло', and features a melodic line with several long, sweeping phrases. The lower staff is for the piano accompaniment, marked 'mf', and consists of a steady eighth-note accompaniment pattern. The key signature has one flat (G minor) and the time signature is 3/4.

Die zweite Variation (in g-Moll) - im Rhythmus einer Tarantella - zeichnet ein Porträt der lebhaften und ungestümen Fee der blühenden Ähren.

260

Allegro

The musical score for Variation 260 consists of two staves. The upper staff features a melodic line with frequent staccato notes, marked 'f' and 'ff'. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes, also marked 'ff'. The key signature has two sharps (D major) and the time signature is 3/4.

In der dritten Variation (D-Dur) streut eine Fee Brotkrümel aus. Das Thema enthält lebhaft phantasievolle Anklänge (leichtes Staccato). Die anfänglichen Intonationen dieses Themas sind, wie der Beginn des Allegros, aus dem Adagio-Thema hervorgegangen. Insgesamt hat diese Variation den Charakter eines spielerischen, bewegten Scherzos.

261

Allegro moderato

Скр. pizz.

The musical score for Variation 261 consists of two staves. The upper staff features a melodic line with staccato notes, marked 'p'. The lower staff is for a string pizzicato accompaniment, marked 'Скр. pizz.', consisting of a series of chords and single notes. The key signature has two sharps (D major) and the time signature is 3/4.

Die Musik des vierten Solotanzes (D-Dur) ist im Wesentlichen eine Variation über das Thema der Brotkrumenfee. Hier wird die zwitschernde Kanariennee charakterisiert. Die Melodie ist klangvoll und farbenfroh im oberen Register der Piccoloflöte, begleitet von Glocken. Der Gesamtcharakter dieses Tanzes ist ebenfalls spielerisch, ein Scherzo.

262

Moderato Колокольчики

The musical score for 'Kолокольчики' (Bells) is in D major and 2/4 time. It is marked 'Moderato'. The score is for three parts: Piccolo Flute (M. фл.), Piano (Скр), and Glockenspiel (Гл.). The Piccolo Flute part features a melodic line with slurs and accents, marked 'mp' and '8'. The Piano part has a rhythmic accompaniment with slurs and accents, marked 'mp plzz.'. The Glockenspiel part has a rhythmic accompaniment with slurs and accents, marked 'mp'.

Der fünfte Tanz (F-Dur) ist ein Porträt der Fee der Leidenschaft. Es handelt sich um einen Galopp-Tanz in einem scharfen und beweglichen Rhythmus, mit einem charakteristischen Auftakt im ganzen Stück.

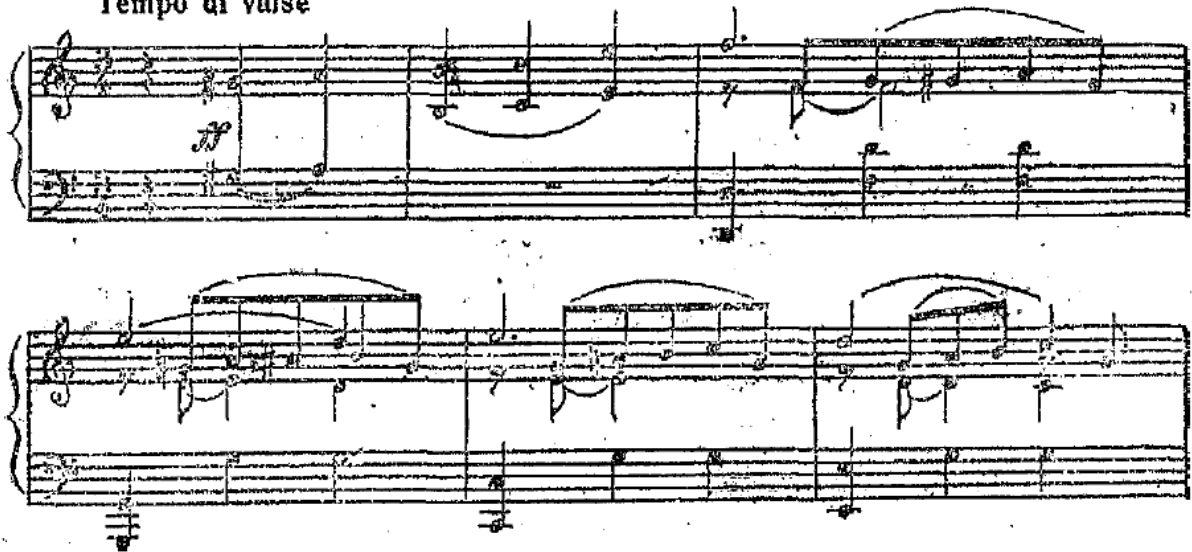
263

[Allegro molto vivace]

The musical score for the fifth dance is in F major and 2/4 time. It is marked '[Allegro molto vivace]'. The score is for three parts: Piccolo Flute (M. фл.), Piano (Скр), and Glockenspiel (Гл.). The Piccolo Flute part features a melodic line with slurs and accents, marked 'p' and 'staccato'. The Piano part has a rhythmic accompaniment with slurs and accents, marked 'p' and 'staccato'. The Glockenspiel part has a rhythmic accompaniment with slurs and accents, marked 'p' and 'staccato'.

Die sechste Variation (in a-Moll), die der Fliederfee gewidmet ist, ist ein poetischer, lyrischer Walzer mit einer einfachen Melodie, die mit ausdrucksvollen chromatischen Unterstimmen in den Mittelstimmen versehen ist.

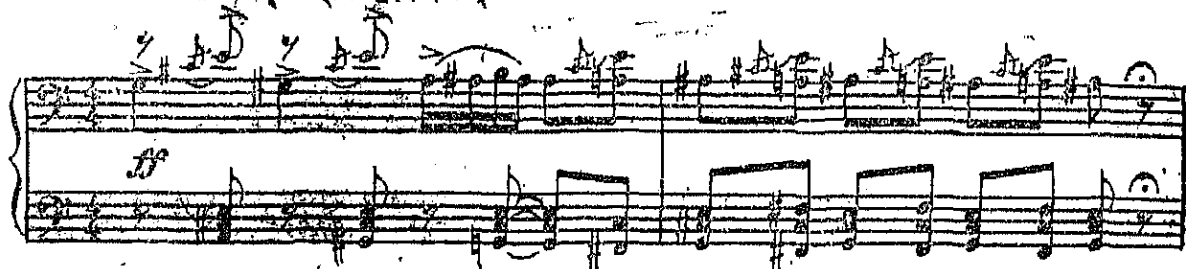
264 *Tempo di valse*



Die Variationen der guten Feen enden mit einem raschen allgemeinen Coda-Tanz (in D-Dur).

**Finale des Prologs.** Es handelt sich um einen Kampf zwischen der Fee Carabosse und der Fliederfee. Es beginnt mit einem sanften, melodiosen Klarinetten Thema: es ist die Fliederfee, die sich Auroras Wiege nähert. Plötzlich ertönt ein zunächst gedämpfter, dann immer stärker werdender Alarm (eine modulierende Folge von Dominanharmonien auf dem Orgelpunkt). Die Fee Carabosse erscheint, begleitet von ihrem monströsen Gefolge aus Ratten und hässlichen Pagen. Ihr Thema wird von den Klarinetten gespielt.

265 *L'istesso tempo (Allegro vivo)*



Eine Zeit lang dominiert die Musik, die mit dem Bild von Carabosse verbunden ist, alles andere. Carabosse spottet über die Bitten des Königs und der Königin, der guten Feen und aller anderen Gäste. Schließlich „spricht“ sie ihre schreckliche Prophezeiung aus: „Aurora wird einschlafen und ihr Schlaf wird ewig sein.“ Das Thema des Fluches (die eckige Bewegung der Melodie durch die Viertel der Fagotte, Celli und Kontrabässe) ist hart.

266

[Allegro vivo]

The image shows a musical score for piano, measures 266-270. The score is in 4/4 time and marked 'Allegro vivo'. It features a treble and bass clef. The right hand plays a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. Dynamics include 'ff' (fortissimo) and 'sf' (sforzando). The key signature has one sharp (F#).

Diese kalte, unbewegliche Musik erzeugt eine große dramatische Spannung. Das hässliche Gefolge der Carabosse tanzt einen rasanten Tanz, der auf den Intonationen des Themas der bösen Fee basiert. Erneut gibt es einen scharfen Kontrast: mit dem Erscheinen der Fliederfee erklingt ein breites, melodisches Thema, das bereits aus der Einleitung bekannt ist. Wieder wird alles erhellt, und die Hoffnung auf Auroras glückliche Zukunft wird erneut geweckt. Das böartige Carabosse-Thema erscheint zum letzten Mal: die wütende Zauberin und ihr Gefolge fliehen vom Ball. Die Musik des Prologs endet mit dem leuchtenden Fliederthema in E-Dur.

**Erster Akt.** Die Handlung beginnt mit einer alltäglichen Szene: Auroras Geburtstagsfeier beginnt. Eine Gruppe von Strickerinnen mit Stricknadeln in den Händen beginnt einen Tanz. Doch der Haushofmeister Catalabutte bemerkt sie und ordnet ihre Inhaftierung an, weil sie gegen das königliche Verbot verstoßen haben, scharfe Gegenstände zu tragen. Der König, der im Park erschienen ist, ist ebenfalls erzürnt. Dank der Bitten der Umstehenden werden die Bäuerinnen begnadigt. Der fröhliche, festliche und jubelnde Walzer (B-Dur) beginnt.

**Adagio.** Das zweite lyrische Adagio (Es-Dur), das die Liebesgefühle und die Bewunderung der Verehrer Auroras zum Ausdruck bringt, ist sowohl ein Merkmal ihrer Schönheit als auch ihres Charmes.

Nach einer kurzen Einleitung, die von einer Kadenz zweier Harfen dominiert wird, ist das Thema üppig, feierlich, fließend und breit.



## Adagio maestoso

Dieses Hauptthema des Adagios zieht sich dreimal durch den Tanz, mit zwei Wiederholungen. Jedes neue Erscheinen des Themas ist intensiver und intensiver als das vorherige, was auf die Dramatisierung der Episoden zurückzuführen ist, die sein Erscheinen vorbereiten. Sequenzen werden in der Entwicklung der Musik ausgiebig verwendet (siehe Takte 3-5 in Beispiel 267). Die Sequenzen weisen den Weg in den nächsten Abschnitt (*Poco stringendo*) und erreichen eine große emotionale Intensität beim zweiten Auftreten des Themas (*Tempo I*).

Eine neue Welle beginnt: das Cello-Solo entwickelt die Intonationen des Hauptthemas, und dann wird es vom ganzen Orchester getragen. Das Hauptmotiv wird in einer tremoloartigen Struktur vorgetragen. Es wird zweimal von einem verminderten Septakkord unterbrochen. Das Adagio-Thema in einer zurückhaltenderen Bewegung (*Molto sostenuto*) und eine neue Variation werden zum letzten Mal gespielt, als ob sie die Hauptidee des ganzen Werks bekräftigen würden.

**Variation der Aurora.** Nach einer kurzen Episode, in der die Fräuleins und Pagen tanzen, folgt auf die Variation der Aurora ein Solotanz. Eine heitere, leichte und fröhliche Stimmung durchdringt die Musik des Tanzes. Aurora sieht alles um sich herum als klar und fröhlich an, und nichts hat ihr Leben getrübt oder ihr Herz gestört.

Das verspielte und anmutige Walzerthema der G-Dur-Variation wird von einer breiten improvisatorischen Einleitung der Solovioline eingeleitet, die mit einem Walzerrhythmus endet.

268

[Allegro moderato]

Die Variation besteht aus drei Abschnitten: der erste ist ein Walzerthema, der zweite (Tempo I) und der dritte (Allegro vivace) sind rhythmische Variationen über das Walzerhauptthema. Die Abfolge der beiden Variationen des Themas bildet eine einzige aufsteigende Linie. Die Variation der Aurora steht im Kontrast zu den umgebenden Ballettnummern.

Die Coda verwandelt die Handlung in ein dramatisches Finale.

**Finale des ersten Aktes.** Das Orchester lässt das Thema der Fee Carabosse hämisch und triumphierend erklingen. Es ist eine neue rhythmische und harmonische Version davon: ohne Pausen, die Akkorde unterbrechend, vor dem Hintergrund des Tremolos des B-Dur-Orgelpunktes und mit neuen harmonischen Sequenzen.

269

Allegro giusto

Das Thema der Carabosse erfährt dann eine große motivische Entwicklung. Es werden zwei Elemente entwickelt: die Progression in Sekunden und das rhythmische Motiv in Sechzehnteln, das schließlich zur Grundlage von Auroras Tanz mit der Spindel wird, losgelöst vom Thema und befreit von seiner inhärenten Chromatik.

270

Allegro, vivo

The image shows a musical score for measures 270 and 271. The tempo is marked 'Allegro, vivo'. The music is in C minor (one flat) and 2/4 time. The first system (measures 270-271) features a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line with eighth-note patterns, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

**Auroras Tanz mit der Spindel** entfaltet sich in schneller Bewegung (von Allegro vivo bis Presto) in c-Moll.

Am Ende erscheinen die ersten Anklänge des Carabosse-Themas, das hier einen unheilvollen und tragischen Charakter annimmt. Aurora, von einer Spindel gestochen, stürzt. Die Celli und Fagotte haben ein Thema, das den Kummer und die Verzweiflung der Menschen um sie herum ausdrückt.

271

Andante con moto

The image shows a musical score for measures 271 and 272. The tempo is marked 'Andante con moto'. The music is in C minor (one flat) and 2/4 time. The first system (measures 271-272) features a fortissimo (*ff*) dynamic. The right hand has a melodic line with eighth-note patterns, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The second system (measures 272-273) continues the theme with a similar rhythmic pattern.

Die letzte Intonation dieses Themas – Schritt für Schritt absteigend – wird zur Quelle der weiteren musikalischen Entwicklung. Diesem Thema der Trauer und Verzweiflung wird das Carabosse-Thema in seiner Grundgestalt gegenübergestellt (an dieser Stelle wirft die alte Frau ihren Mantel ab und erscheint als Carabosse. Die Prinzen stürzen sich auf die böse Zauberin, aber sie verschwindet plötzlich). Die ununterbrochene Bewegung der Sechzehntel im Tempo Poco piu vivo, die aus dem Carabosse-Thema und Auroras wirbelndem Tanz entstanden ist, beendet diese dramatische Episode des Balletts. Sie geht direkt in den letzten Abschnitt des Finales über.

Die Fliederfee erscheint. Ihr Thema wird vom Englischhorn in E-Dur gespielt. Auf das Zeichen der Fee hin fällt das ganze Reich in einen magischen Schlummer: eine bunte Akkordkette, „Starrheitsthema“, spielt in einer sanften rhythmischen Bewegung.

[Andante]

Die ganze Schlusszene ist fantastisch malerisch.

**Zweiter Akt. Erstes Bild.** Das erste Bild besteht aus zwei Teilen. Im Mittelpunkt des ersten steht eine Folge von Tänzen, die das höfische Leben charakterisieren. Das symphonische Zwischenspiel und die Szene (Nr. 10), die mit einer Musik beginnt, die den Klang von Jagdhörnern (Hörner) imitiert, leiten diese genrebildende Szene ein. Die Jäger und die Damen erscheinen und lassen sich zur Ruhe nieder. Prinz Desirée erscheint mit ihnen. Auf Anregung eines Anwesenden beginnt ein Fangspiel, dem ein Tanz folgt.

Alle Tänze werden von Tschaikowski im Stil der Hofanzmusik des 18. Jahrhunderts dargeboten.

Der erste Tanz mit mäßiger und fließender Bewegung 3/4 ist das Menuett (der Tanz der Herzoginnen); der zweite 4/4 ist eine bewegte, galante Gavotte (der Tanz der Baroninnen); der dritte ist ein koketter, in schneller Bewegung 6/8 Passepied (der Tanz der Gräfinnen); der vierte ist ein lebhafter und fröhlicher Rigaudon 2/4, der Tanz der „Marquis- Springinsfeld“. Das Finale dieser ganzen Tanzszene ist die südfranzösische Farandole 3/4 (aus der Provence), ein lebhafter und ungestümer Tanz, der von seinem Rhythmus her ein wenig an die Mazurka erinnert. Der volkstümliche Charakter der Melodie wird durch die Harmonisierung mit leeren Quinten im Geiste der volkstümlichen Instrumentalmusik unterstrichen.

Der zweite Teil des ersten Bildes umfasst eine Erscheinung der Fliederfee vor Prinz Desirée, eine Szene mit Desirée und dem Geist Auroras sowie die Reise Desirées mit der Fliederfee zum schlafenden Schloss (Panorama).

**Szene mit Desirée und der Fliederfee.** Die Hörner des Jägers ertönen und das Gefolge des Prinzen zieht sich zurück. Desirée ist allein. Die Fliederfee erscheint. Nach den einleitenden „Spritzern“ der Harfen erklingt sanft und zart, in einer neuen Klangfarbe (für die Flöten) und an einem neuen Ort (in Des-Dur) ihr Thema. Wie immer ist es sehr breit angelegt, aber mit einer noch stärkeren Entwicklung der einzelnen melodischen Motive und mit einer größeren Entwicklung der Tonalität und Modulation als in den vorangegangenen Fällen. Die Episode endet mit einer lebhaften emotionalen Steigerung, gefolgt von einer langen Pause (mit Fermate). Die Fee erhebt ihren Zauberstab und eine wunderschöne Vision erscheint vor dem verzauberten Desirée. Das Tempo und die Tonalität ändern sich abrupt, und der gesamte Charakter der Musik wird impulsiv und treibend. Das Stück endet mit einer plötzlichen Modulation in F-Dur (dem Erscheinen des Dominantseptakkordes in F-Dur), die direkt die nächste und zentrale lyrische Szene einleitet - die von Aurora und Prinz Desirée.

**Die Szene mit Aurora und Desirée** ist das dritte lyrische Herzstück des Balletts (Pas d'action). Im Mittelpunkt der Musik steht ein breit gesungenes, plastisches Thema in F-Dur, das zuerst im Cello-Solo erscheint<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Dieses Thema ähnelt dem Hauptthema des Andante der Fünften Symphonie.

273 *Andante cantabile*  
В-ль соло

Die Durchführung führt zu einem weiten, dramatisch gespannten Mittelteil (Tempo I). Letzterer geht auf einer Welle großer Beschleunigung in die dynamische Reprise des ersten Satzes über.

Die Musik verkörpert sowohl Auroras Bitte um Befreiung von ihrer Verzauberung als auch Desirées große und wunderbare Liebe zu Aurora. Die lyrische Episode hat ein offenes Ende und endet in einem verminderten Septakkord, auf den ein leuchtendes Allegro (in F-Dur) folgt, das den Hörer in die junge, heitere und fröhliche Aurora zurückversetzt.

Der Solotanz Auroras (Variation) (B-Dur) ist intonatorisch mit dem vorangehenden Andante cantabile verbunden (siehe Beispiel 273).

274 [*Allegro con moto*]  
Гоб. соло

Im Mittelteil des Tanzes gibt es eine schnelle Bewegung in Sechzehnteln, die an den Rhythmus von Auroras Tanz mit der Spindel erinnert. Als rhythmischer Hintergrund wird diese Art der Bewegung später in der Wiederholung des ersten Themas (dritter Satz) und in den letzten Takten der Variation beibehalten. All diese Musik wird als Auroras aufgewühlte Schilderung der Zauberei der bösen Carabosse wahrgenommen.

**Panorama.** Nach der Szene von Desirée mit Aurora fügt Tschaikowski in die Entwicklung des Balletts eine Reihe von musikalisch-symphonischen Episoden ein, in denen der Tanz entweder ganz fehlt (symphonische Zwischenspiele) oder durch eine einzigartige bildhafte musikalisch-choreographische Szene ersetzt wird. Dies ist das Panorama.

Um die sanfte Bewegung des Zauberbootes zu vermitteln, findet Tschaikowski ein ausdrucksstarkes Mittel: eine Kombination aus zwei Arten von Rhythmen - zwei- und dreistimmig - in den verschiedenen Stimmen des Orchesters. Die eine ist die ununterbrochene, sanfte Bewegung von Sechzehnteln bis zum Ende der Suite, die den harmonischen Hintergrund bildet; die andere ist die Bewegung der Melodie selbst mit akzentuierter Synkopierung im dritten Viertel.

275 Andantino

Arфа

*mf*

*p*

*plzz.*

Episodische „Spritzer“ der Harfe verstärken den malerischen und phantasievollen Charakter des Panoramas noch. Gleichzeitig ist die Musik von einer tiefen Lyrik durchdrungen und drückt Desirées Träume von der schönen Aurora aus. „Kontemplation der Natur und gleichzeitig eine süße Sehnsucht nach einem Geist...“ - so beschreibt Assafjew treffend die Musik des Panoramas.

**Entracte.** Der erste Satz des zweiten Aktes endet mit einem symphonischen Zwischenspiel. Es erklingt ein sanftes, weiches Geigenthema, das Desirées Sehnsucht nach Glück darstellt.

276 *Andante sostenuto*

In einigen seiner melodischen Wendungen (der aufsteigende zweite Satz) ähnelt er der Melodie der B-Dur-Variation Auroras (siehe Beispiel 274).

In der dritten Durchführung des Themas erweitert sich sein melodischer Umfang (bis zum A der zweiten Oktave), die Klangfülle nimmt zu, und nach einer klaren Aussage der G-Dur-Dominante erscheinen plötzlich die verminderten Harmonien und die anfänglichen melodischen Intonationen des Carabosse-Themas. Diese werden jedoch sofort durch das gleiche lyrische Thema ersetzt. Der Komponist erinnert erneut mit musikalischen Mitteln an den dramatischen Konflikt des Balletts - das Aufeinandertreffen der Mächte des Guten und des Bösen - und skizziert die zukünftige Auflösung.

Die Musik der Entracte erreicht in ihrem Mittelteil einen enormen symphonischen Atem, der auf der sequentiellen Entwicklung eines kleinen, in Sekunden aufsteigenden und in kleinen Terzen absteigenden Motivs beruht. Dies offenbart das Wachstum der Liebe und die Erhabenheit der lyrischen Erfahrung Desirées.

277 [Andante sostenuto]  
*con passione*  
Скр. соно

*non legato f*  
*pp*

*pp*

Das Thema hat eine ähnliche Melodie wie Hermanns Liebethema in der „Pique Dame“ und ist auch einem der lyrischen Themen des ersten Akts des Balletts „Der Nussknacker“ sehr ähnlich.



Das zweite Bild ist klein und besteht aus zwei symphonischen Zwischenspielen und einer abschließenden Aufwach-Szene, in der der dramatische Konflikt aufgelöst wird.

**Symphonisches Zwischenspiel von „Der Traum“ und die Szene (das Dornröschenschloss).** Wie das Panorama ist auch das symphonische Zwischenspiel des „Traums“ und das Erscheinen von Desirée und der Fliederfee ein poetisches, malerisches und musikalisches Bild, dessen Inhalt sich allein durch die Musik, ohne Einbeziehung des Tanzes, erschließt. Im Entracte und in der unmittelbar darauf folgenden Szene werden verschiedene musikalische Themen nebeneinander gestellt und miteinander verwoben, die, ähnlich wie im vorangegangenen Zwischenspiel, den Kampf zwischen feindlichen Kräften verdeutlichen. Das erste der Themen - eine Akkordstruktur - wird von den Flöten, Oboen, Englischhorn und Klarinetten gegen das schwach hörbare Tremolo der Violinen gespielt.

278 *Andante misterioso*

Скр. con sord.

The musical score for 'Andante misterioso' (Op. 181, No. 278) is presented in three staves. The top staff is for woodwinds, with parts for Flute (Фл.), Oboe (Гоб.), English Horn (Англ. р.), and Clarinet (Кл.). Above this staff are several dynamic markings: *pp*, *mp*, *pp*, *mp*, *pp*, *mp*, *mf*. The middle and bottom staves represent the string section, with the bottom staff showing a tremolo pattern. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is marked 'Скр. con sord.' (Crescendo con sordina).

Dies ist eine Variante des „Starrheitsthemas“, des Themas der schlafenden Aurora (siehe Beispiel 272). Seine Melodie basiert auf dem veränderten Thema der Variation der Aurora aus dem ersten Akt (siehe dessen Allegro vivace-Abschnitt). Gleichzeitig enthält dieses Thema Elemente, die mit der chromatisch aufsteigenden Bewegung des Carabosse-Themas verwandt sind. Das Aufeinandertreffen zweier stark kontrastierender musikalischer Bilder wird hier durch die Transformation, die Neuinterpretation derselben Intonationen gezeigt.

Nach dem Starrheitsthema erklingt das Carabosse-Thema, sofort unterbrochen von Intonationen des Flehens, der Klage, die aus dem vorangegangenen symphonischen Zwischenspiel, nämlich dem lyrischen Thema Desirées, hervorgehen. Arpeggierte Akkorde der Harfe führen zum gleichzeitigen Erklingen des Carabosse- und des Themas der Fliederfee, wobei das Fliederfee-Thema in einer ungewöhnlichen Trompeten-Klangfarbe (mit Dämpfer) gespielt wird. Das Thema der Erstarrung kehrt zurück, und das Carabosse-Thema folgt erneut mit einem melodischen Motiv aus dem Fliederfee-Thema. Die neue Einleitung des Fliederfeethemas ist voller (ohne die harmonische Moll-Abweichung der ersten Einleitung), während das Carabosse-Thema nur in den ersten beiden Akkorden angedeutet wird und seine Harmonik deutlich abgeschwächt ist. Im Wesentlichen hat das Carabosse-Thema hier seine charakteristische Form verloren. Im weiteren Verlauf wird es immer mehr zerstreut, es erscheinen nur noch einzelne Fragmente davon. Noch bevor die Bühnenhandlung beginnt, deutet die Musik also den Tod von Carabosse und den Sieg der Fliederfee an.

Das symphonische Zwischenspiel enthält ein weiteres elegisches Thema (vom Englischhorn) mit Tschaikowskis charakteristischer absteigender melodischer Bewegung. Dieses Thema ist mit der Gefühlswelt Desirées verbunden.

Als Desirée und die Fliederfee erscheinen, wird die Musik schnell und beweglich (*Allegro vivace*). Der Kuss Desirées erweckt Aurora. Ein leuchtendes, freudiges Finale in Es-Dur schließt den zweiten Akt ab.

**Dritter Akt.** Obwohl das Finale des zweiten Aktes die Auflösung des dramatischen Konflikts und den Triumph der Kräfte des Guten und des Lichts über die böse Zauberei der Carabosse enthält, gibt es einen weiteren Akt im Ballett. Er stellt die Hochzeit von Aurora und Desirée dar. Dieser Akt dient als erweiterter Schluss des Balletts.

Wie der Prolog beginnt auch der dritte Akt mit einem feierlichen Marsch, bei dem der König, die Königin und das Brautpaar eintreten und von ihren Höflingen begrüßt werden. Auf den Marsch folgt eine Polonaise, in der die Ankunft der zauberhaften Märchenfiguren zu hören ist.

Die Edelsteinfeen eilen mit ihren Geschenken zum Fest (ein schwungvoller *Pas de quatre*-Tanz im 6/8-Rhythmus). Es beginnen ihre Solotänze - Variationen der Feen: der glitzernde Walzer der Goldfee (in Es-Dur), die ungestüme Polka der Silberfee (der orchestrale Glockenklang weckt Assoziationen an das Klingeln von Silber). Im Charakter des pentatonischen, bravourös schnellen Tanzes im 5/4-Takt findet sich eine Variation der Saphirfee. Der Feentanz wird durch die funkelnde Variante der Diamantfee abgeschlossen. Auf die Solotänze folgt ein allgemeiner Feentanz, eine strahlend-fröhliche Coda.

**Die Suite der Charaktertänze** enthält musikalische Porträts beliebter Märchenfiguren.

Der erste Tanz ist ein humorvolles musikalisches Bild „Der gestiefelte Kater und die weiße Katze“ (aus dem Märchen „Der gestiefelte Kater“). Das musikalische Hauptthema gibt das Miauen der Katze wieder (dieses Thema wird von den Oboen mit der gegenmelodischen Bewegung der Fagotte gespielt; es wird durch das Tremolo der Streicher abgeschlossen). Besonders charakteristisch ist die anfängliche Intonation - der Aufschlag einer kleinen Sekunde, gefolgt vom Abschlag einer Sexte.

279 [Allegro moderato]

Flöte (Cтр.)

Fagotte (Фар.)

Die allmähliche rhythmische Verdichtung dieses Themas vermittelt im übertragenen Sinne die „Erregung“ einer wütenden Raubkatze. Nachfolgende Akkorde im Rhythmus



scheinen die plötzlichen Schläge der Katzenpfote zu illustrieren. Der Tanz zeichnet sich durch seinen schnellen und wechselhaften Rhythmus, scharfe Harmonien und orchestrale Klangfarben aus.

Aschenputtel und Prinz Fortune (aus „Aschenputtel und der Kristallpantoffel“), der Blaue Vogel und Florine (aus „Der Blaue Vogel“) treten auf. Ihr gemeinsamer Tanz („Tanz der Vier“) wird durch paarweise Variationen ersetzt: ein Walzer von Aschenputtel und Fortune und ein Tanz (im 2/4-Rhythmus) von dem Blauen Vogel und Prinzessin Florine.

Nach der Coda, die diese Gruppe von Tänzen abschließt, beginnt der Tanz von Rotkäppchen und dem Wolf, der die Episode der Begegnung dieser beiden Figuren aus dem Märchen „Rotkäppchen und der Wolf“ anschaulich und lebendig illustriert. Rotkäppchens leichte, flinke Intonationen werden durch das „Knurren“ des Wolfes ersetzt (das Thema wird von tiefen Instrumenten gespielt). Doch am Ende ist alles gut, und der Wolf und das Mädchen wirbeln gemeinsam in einem fröhlichen Wirbelwind von Tänzen umher.

Aschenputtel und Prinz Fortune kommen wieder heraus (ein Walzer), gefolgt von einer Gruppe neuer Märchenfiguren: Däumling, seine Brüder und der Oger. Däumling steckt in den Stiefeln des Unholds. Seine sieben Meilen langen Schritte werden in der Musik durch große Intervallsprünge dargestellt, die einen amüsanten Kontrast zum Thema des Jungen bilden, das in hoher Lage erklingt.

280 *Allegro vivo*

The image shows a musical score for a piece titled 'Allegro vivo' starting at measure 280. The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system has a treble and bass staff. The treble staff features a melody with eighth-note patterns and rests, marked with dynamics *ff*, *f*, and *mf*. The bass staff has a more active accompaniment with triplets and eighth notes. The second system continues the piece with similar rhythmic patterns and dynamics. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4.

**Abgang und Adagio von Aurora und Desirée.** Der Inhalt des dritten Aktes beschränkt sich nicht auf die Charakterporträts. Die lyrische Musik von Desirée und Aurora setzt sich auch hier fort. Ihr Abgang ist durch ein walzerartiges Thema gekennzeichnet, das dem der Fliederfee ähnelt. Besonders wichtig für die Charakterisierung ihrer leuchtenden Gefühle ist jedoch das Adagio in C-Dur. Es ist die letzte entwickelte lyrische Episode des Balletts und gleichzeitig sein lyrischer Höhepunkt. Das Thema des Adagios ist weitläufig und dauert nur einen Atemzug lang.

The musical score consists of two systems. The first system shows the piano and celesta part on the left, marked *p* Стр. pizz., and the flute part on the right, marked Гоб. conno and *mf* espr. The second system continues the piano and celesta part, showing the arpeggiated accompaniment and the melodic theme in the upper voice.

Die Melodie ähnelt dem Thema des symphonischen Zwischenspiels (siehe Beispiel 276), hat aber eine neue, rundere melodische Kontur. Das Gefühl der Sehnsucht und des Verlangens, das im symphonischen Zwischenspiel vorhanden war, wird hier durch ein Gefühl von heller Freude, Triumph und Sieg ersetzt. Der arpeggierte Hintergrund verleiht der Bewegung des Themas eine besondere Weite, während das sonnige C-Dur mit dem Erklängen von As (verminderte Sexte) der gesamten Musik mehr Frische und Brillanz verleiht.

Das Adagio wird durch zwei Solotänze von Desirée und Aurora ergänzt: die rasante Tarantella-Variation von Desirée und die anmutige Polka-Variation von Aurora.

**Schluss und Apotheose.** Der dritte Akt endet mit einem allgemeinen Tanz der Anwesenden: eine langsame, majestätische Sarabande im Dreiviertel-Rhythmus und eine brillante Mazurka. Danach, im feierlichen Rhythmus eines Marsches<sup>1</sup> mit festlichen und fanatischen Intonationen, ist der Code des ganzen Balletts die Apotheose - eine leuchtende Hymne zu Ehren des Lebens, des Guten und des Lichts.

<sup>1</sup> Über das Thema desselben französischen Liedes, das Tschaikowski in der „Pique Dame“ verwendet hat (siehe Beispiel 243).

„Dornröschen“ wurde am 3. Januar 1890 in Petersburg aufgeführt (inszeniert von dem herausragenden Choreographen Petipa). Das Ballett war ein großer Erfolg und bestätigte den weltweiten Ruhm des Komponisten. Seitdem ist „Dornröschen“ nicht mehr aus dem Repertoire der Theater verschwunden.

## ROMANZEN

Von großer künstlerischer und historischer Bedeutung sind Tschaikowskis kammermusikalische Vokal- und Instrumentalwerke (letztere umfassen Quartette, Trios und zahlreiche Klavierstücke, darunter Zyklen - u. a. „Die Jahreszeiten“ und „Das Kinderalbum“). In all diesen Werken sind die Merkmale von Tschaikowskis

schöpferischer Individualität deutlich zu erkennen, die allen Gattungen gemeinsam sind: aufrichtige Herzlichkeit und dramatische lyrische Ausdrücke, eine zutiefst nationale Basis der melodischen Sprache, die vor allem mit russischen Volksliedern, städtischen Hausromanzen und verschiedenen Gattungen der Tanzmusik verbunden ist. Alle Kammermusikwerke Tschaikowskis - Instrumentalensembles, Klavierminiaturen, lyrische Romanzen und Lieder - sind von der Liebe zur Heimat, zur heimischen Natur und zum russischen Volk durchdrungen.

Oft wurden die Themen, die Bilderpalette und die musikalische Sprache der großen Werke des Komponisten in kammermusikalischen Gattungen, insbesondere in der Romantik, vorbereitet. Manchmal baute der Komponist die Romanze oder das Lied auch organisch als eigenständige musikalische Nummern in seine Opern ein (z. B. in den Opern „Der Opritschnik“, „Wakula der Schmied“ und „Die Pique Dame“). Es ist bezeichnend, dass die bedeutendsten Leistungen des Komponisten im Bereich der Romantik entweder mit seinen besten Opern und Sinfonien zusammenfallen oder ihnen vorausgehen. Zuweilen lassen sich sogar direkte melodische Verbindungen zwischen Tschaikowskis Romanzen und Opern herstellen. So haben zum Beispiel viele der Romanzen der 70er Jahre die musikalische Sprache und die Besetzung der Oper „Eugen Onegin“ vorbereitet; die Romanzen der 80er Jahre stehen der „Pique Dame“ intonatorisch nahe.

Tschaikowski schrieb über hundert Romanzen. Er widmete diesem Genre während seiner gesamten Laufbahn große Aufmerksamkeit.

Tschaikowskis Romanzen sind eine der bedeutendsten Errungenschaften der russischen Vokallyrik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ihre Hauptbedeutung liegt in der Vertiefung und vielfältigen Erweiterung des lyrischen Themas. Die vom Komponisten in den Romanzen verkörperten Gefühle sind aufgrund ihrer Wahrhaftigkeit und Tiefe sowie aufgrund ihres Ausdrucks in einer einfachen musikalischen Sprache, die auf demokratischen Intonationsquellen beruht, einem breiten Kreis von Menschen nahe, verständlich und lieb.

Tschaikowski griff auf Texte verschiedener, meist russischer Dichter zurück. Viele von Tschaikowskis besten Romanzen wurden auf Texte von A. K. Tolstoi geschrieben: „Mitten in einem lärmenden Ball“, „Ich segne euch, Wälder“, „Das war zu Beginn des Frühlings“, „Don Giovanni Serenade“ und andere. Der Komponist wandte sich Versen von Mai, Fet, Polonsky, Maikov und Pleschtschejew<sup>1</sup> zu.

<sup>1</sup> Die meisten Kinderlieder Tschaikowskis basieren auf Texten von Pleschtschejew.

Zwei Romanzen, „Zemfiras Lied“ und „Nachtigall“ wurden von Tschaikowski nach Puschkins Texten geschrieben. Von den übersetzten Gedichten fühlte sich Tschaikowski von den poetischen Texten deutscher Dichter angezogen: Heine („Ich hätte gerne ein einziges Wort“), Goethe („Nein, nur der, der es wusste“).

Manchmal verwendete Tschaikowski für seine Romanzen auch Gedichte weniger bekannter Dichter, Texte, die an sich von geringem künstlerischen Wert waren. Aber mit seiner schönen Musik veredelte er den Inhalt dieser Gedichte und verlieh ihnen eine weitaus tiefere Bedeutung als die, die sie ursprünglich enthielten. (Ein Beispiel dafür ist Tschaikowskis letzter Zyklus von Romanzen auf Texte des Dichters Ratgauz).

Wie wir bereits festgestellt haben, steht in Tschaikowskis Vokalkammermusik das lyrische Thema im Vordergrund, das durch verschiedene Romanzen

unterschiedlicher Art repräsentiert wird. Dazu gehören die lyrische Lied-Romanze („War ich auf dem Feld, aber ich war kein Gras“, „Wenn ich das nur wüsste“), die Walzer-Romanze (z.B. „Mitten in einem lärmenden Ball“), die Mazurka-Romanze („Alis Mutter hat mich zur Welt gebracht“), die Elegie-Romanze („Warum“, „Versöhnung“), der dramatische Monolog („Eine Träne zittert“, „Auf den Feldern gelb“ etc.), oder ein hymnenartiger Monolog (wie in „Ich segne euch, Wälder“) und andere. In vielen lyrischen Romanzen sind die lyrischen Bilder direkt mit Naturbildern verbunden („Das war zu Beginn des Frühlings“, „Abend“ usw.). Vielfältig sind Liebeslieder mit Kinderthemen (der Zyklus „16 Kinderlieder“), darunter Dialogszenen („Die Großmutter und Enkelinnen“, „Der Kuckuck“), Naturszenen („Der Frühling“, „Das Herbstlied“), humorvolle Kinderlieder („Mein kleiner Lisotschek ist so klein“) und ein Wiegenlied („Wiegenlied im Sturm“).

Die ersten und künstlerisch auffälligsten Romanzen der späten 60er Jahre (wie z. B. „Glaub mir nicht, mein Freund“, „Eine Träne zittert“, „Kein Wort, o mein Freund“ usw.) zeigen bereits die wichtigsten Merkmale von Tschaikowskis romantischem Stil. Sie zeichnen sich aus durch eine Kombination aus breiter Kantilene und vokaler Ausdruckskraft, durch eine große Zielstrebigkeit der thematischen Entwicklung, die durch die Lebendigkeit und Reliefierung der musikalischen Hauptthemen bedingt ist (diese Themen verkörpern im Allgemeinen die wesentlichsten Aspekte des Inhalts einer Romanze); ein weiteres typisches Merkmal von Tschaikowskis Romanzen ist die Einheitlichkeit des Rhythmus im gesamten Werk.

Innerhalb der engen Grenzen der kleinen Form ist Tschaikowski in der Lage, eine große dramatische Entwicklung des Bildes zu schaffen und die Romanze in eine Art „vokal-symphonisches Gedicht“ zu verwandeln (anschauliche Beispiele sind „Auf den Feldern gelb“, „Warum?“ und andere). Hier trägt die organische Verbindung zwischen der Gesangsstimme und der Klavierstimme zur Integrität der Entwicklung bei: letztere „vervollständigt“ oder entwickelt, was in der Gesangsstimme gesagt wird. Vorspiele, Zwischenspiele und Nachspiele spielen eine wichtige Rolle als organische Glieder eines einheitlichen musikalischen Ganzen.

Tschaikowskis Haltung gegenüber poetischen Texten ist in erster Linie durch sein Bestreben gekennzeichnet, das Wesen des poetischen Bildes als Ganzes zu enthüllen und nicht alle seine Einzelheiten in der Musik nachzuvollziehen. Deshalb ließ Tschaikowski im Allgemeinen die freie Verwendung des poetischen Textes zu und führte, wenn es für den musikalischen Ausdruck notwendig war, Wiederholungen von Worten und einzelnen Phrasen ein. Im Allgemeinen ist er bestrebt, solche Verse auszuwählen, die in ihrem Rhythmus und ihrer Struktur bereits die Grundlage für einen breiten melodischen Gesang enthalten.

Eine Reihe von Tschaikowskis Romanzen sind zu eigenständigen Zyklen zusammengefasst, wie der Zyklus der „Kinderlieder“ und der Zyklus auf Worte des Dichters Ratgauz.

„**Warum?**“ (nach einem Text von L. A. Mai, nach Heine). Die Romanze „Warum?“ ist eine der charakteristischen Seiten von Tschaikowskis frühromantischen Werken. Die Musik der Romanze bietet eine ununterbrochene Linie von emotionaler Spannung. Die beeindruckende Trio-Bewegung der Begleitung wird während der gesamten Suite beibehalten und verleiht der Form mehr Integrität. Das Thema der Romanze ist von geringem Umfang.

282

[Moderato]

От - че - го ло - блед - не - ла вес - ной

Dieses Grundgefüge entwickelt sich allmählich melodisch. Die Form der Romanze verbindet die Prinzipien der variierten Strophe und der Durchentwicklung. So ändert sich in der zweiten Strophe des Themas („Warum klingt es so traurig?“) nur die letzte Phrase der Vokalmelodie gegenüber der ersten Strophe (vgl. „Tau mit einem Trauerschleier bedeckt...“ mit dem Ende der ersten Strophe „Blaues Veilchen ist nicht da...“), aber im Klavierpart erscheint gleich zu Beginn der zweiten Strophe ein melodisches Stichwort - eine absteigende Melodie<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Ein ähnliches melodisches Mittel wird von Tschaikowski in der Briefszene Tatjanas in der Oper „Eugen Onegin“ verwendet.

283 [Moderato]

От че\_го так пв\_чаль но зву\_чит

*p dolce*

*mf*

Diese Veränderungen bereiten unmittelbar den dramatischen Höhepunkt des nächsten Abschnitts vor. Die Melodie der Gesangsstimme wird rezitativer, die Akkordstruktur des Klaviers wird reicher, und die Hauptstimmen antworten mit Imitationen der letzten melodischen Wendungen der Gesangsstimme (ein charakteristisches Mittel der melodischen Entwicklung bei Tschaikowski).

[Moderato]

От че-го в не-бе солн-це с ут-ра хо-лод-

-но и тем-но, как зи-мой

Das Thema beschleunigt sich, die Harmonie wird schärfer (verminderter Septakkord). Die letzte Wiederholung von „Warum?“ klingt wie ein tragischer Ausdruck der Verzweiflung; die Melodie erreicht ihren Höhepunkt: die Akkorde des Klavierparts erklingen *fff*, in d-Moll. Aufgrund des dramatischen Charakters des Höhepunkts wird die letzte Phrase - „Du hast mich verlassen und vergessen“ - als Antwort auf die wiederholte Frage „Warum?“ verstanden.



[Moderato] meno mosso

От че-го, о, ска-жи мне скорей, ты, по-

-ки- нув, за-бы-ла ме-ня?

*molto rit.*

*dim.*

*a tempo*

*p*

*pp*

*pp*

Das traurige Klaviernachspiel ist ein Echo der Erfahrung, eine elegische „Aussage ohne Worte“.

„Mitten in einem lärmenden Ball“ (Text von A. K. Tolstoi). Die Romanze ist im Rhythmus eines Walzers geschrieben, der dem Inhalt des Gedichts entspricht

(Erinnerungen an die Begegnung mit seiner Geliebten auf dem Ball). Dieser Walzer ist eine schöne, gefühlvolle, lyrische Miniatur, eine intime Anerkennung seiner Gefühle. Er erinnert ein wenig an solche Seiten in Glinkas lyrischen Gedichten wie die Romanze „Ich erinnere mich an einen wunderbaren Augenblick“. In Tschaikowskis Musik vereinen sich die romantische Untertreibung der Gefühle, der Unterton der Angst und gleichzeitig eine leichte Traurigkeit.

Vor dem Hintergrund der transparenten Walzerbegleitung erzählt der Gesang mit Leichtigkeit und Schlichtheit eine poetische, lyrische Geschichte. Die Gesangsstimme verbindet auf subtile Weise melodischen Gesang mit stimmlicher Ausdruckskraft. Die rhythmische Bewegung zeichnet sich durch große Plastizität, Flexibilität und Freiheit aus (einzelne melodische Glieder werden durch Pausen unterbrochen), während gleichzeitig der Klavierpart einen gleichmäßigen Puls beibehält.

286

[Moderato]

*con tristezza*

Sредь шумно-го ба-ла, слу-чай-но,

*p*

в тре-во-ге мир-ской су-е-ты, те-бя я у-ви-дел,

*poco cresc.*

но-гай-на тво-и под-кры-ва-ла чер-ты;

Die Romanze ist in einer dreiteiligen Form verfasst. Der Mittelteil („Ich mag deinen schlanken Körper“) erwächst aus den Intonationsvariationen des ersten Satzes: der zweite Satz des Hauptthemas des Gedichts, dessen letzte Phrase (auf den Worten „Wie ein wogendes Meer“) sich im Vergleich zum ersten Satz des Themas verändert (siehe „Deine Züge von Schleiern bedeckt“) und zur direkten Quelle für die weitere Entwicklung der Musik des Mittelteils wird. Dies schafft schließlich eine große intonatorische Einheit des gesamten Gedichts, ohne die Klarheit seiner einzelnen Aspekte zu verletzen.

287

[Moderato]

Как моря играющий вал.

Мне стан твой по нравился тонкий

In der Reprise wird die Melodie erneut entwickelt, was der lyrischen Erzählung ein dramatisches Element hinzufügt. Das Klavier imitiert einige der melodischen Wendungen der Gesangsstimme. Die Melodie ist auf den semantischen Höhepunkt ausgerichtet - die letzte Phrase des rezitativen Typs: „Aber es scheint mir, dass ich liebe!“ Umrahmt wird die Romanze von einer kurzen Klaviereinleitung und einem Schluss, die der Form noch mehr Vollständigkeit verleihen.

„Das war zu Beginn des Frühlings“ (Text von A. K. Tolstoi) ist eine der poetischsten Seiten von Tschaikowskis Vokallyrik, die der Feier der frühlinghaften Natur und dem freudigen frühlinghaften Erwachen der Liebe gewidmet ist. Tschaikowski zeichnet die Spiritualität und Ehrfurcht der menschlichen Gefühle und seine schwärmerische und leuchtende Wahrnehmung der Natur mit zarten „Aquarell“-Musikfarben.

Der leichte und freudige Charakter der Musik wird bereits in der Klaviereinleitung durch die chromatische Aufwärtsbewegung der Melodie und die skalenartige Rückkehr zum ursprünglichen Klang begründet; der Triolensatz in den Mittelstimmen und der Orgelpunkt auf der Es-Dur-Tonika im Bass dienen als Hintergrund.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system begins with a piano (*p*) and *espr.* (espressivo) marking. The music consists of two staves, treble and bass clef, with various rhythmic figures including triplets and sixteenth notes. The second system continues the piece and concludes with a piano (*p*) marking. The notation includes dynamic markings, articulation marks, and complex rhythmic structures throughout.

Diese Einleitung bereitet das Hauptthema der Romanze vor, das zum ersten Mal in der Stimme bei den Worten „Das war zu Beginn des Frühlings“ erscheint.

Die Form der Romanze ähnelt der Romanze „Warum?“: eine abwechslungsreiche strophische Darstellung geht in eine transversale thematische Entwicklung über. Jede Strophe des Gedichts besteht aus zwei Teilen, und es ist der zweite Teil, der sich thematisch und klanglich am meisten verändert und jede nachfolgende Strophe direkt vorbereitet. Die Tatsache, dass das Ende der Strophe in eine neue Tonart moduliert, erweckt den Eindruck einer ununterbrochenen, übergreifenden Bewegung, die zum endgültigen Höhepunkt führt - einem begeisterten Schrei „Oh Freude! O Tränen! O Leben! O Sonnenschein! O frischer Birkengeist!“

Das Klaviernachspiel, das mit der Einleitung identisch ist, bildet den Abschluss der Romanze.

„**Herrscht der Tag?**“ (nach Worten von A. N. Apuchtin). Alles in der Musik dieser Romanze ist einem einzigen Ziel untergeordnet - Freude und Glück zu bekräftigen und die Kraft und Schönheit der menschlichen Emotionen zu besingen. Die Romanze beginnt mit einer ausgedehnten Einleitung (Andantino). Tonal geht sie dem nachfolgenden modulierenden Schema des Gedichtes voraus. Der zentrale Abschnitt des Gedichts - Allegro agitato - ist Ausdruck eines enthusiastischen Ausbruchs. Der emotionale Aufbau führt zu einem lebhaften Höhepunkt am Ende des Gedichts und in der darauf folgenden breiten pathetischen Coda im Klavier, die die Entwicklung des musikalischen Hauptthemas abschließt<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Solche ausgedehnten instrumentalen Nachspiele sind auch für viele Opernmonologe Tschaikowskis charakteristisch. Siehe z. B. die Briefszene Tatjanas aus „Eugen Onegin“.

Dem Klavierpart kommt somit eine äußerst wichtige Rolle zu. Der ergreifende Charakter der Begleitung verstärkt die erhabene Stimmung der Musik.

Die Melodie der Romanze entwickelt sich wellenförmig, als ob sie allmählich einen melodischen Höhepunkt erreichen würde. Ihren größten Umfang erreicht sie im letzten, dritten Satz des Themas, wenn die melodische Spitze - A der zweiten Oktave - beim Erklingen von *fff* auf einem starken Schlag erscheint.

Jeder Abschnitt der Romanze endet mit der Bekräftigung desselben Gedankens, jedoch in unterschiedlichen textlichen und musikalischen Variationen: „alles über dich“, „alles von dir“, „alles für dich“.

289 [Allegro agitato] rit. a tempo

Всё о те\_бел | Всё о те\_бел | Всё, всё, всё, всё о те\_бел

290 [Allegro agitato]

Всё от те\_бя, всё, всё от те\_бя, всё от те\_бя

291

Всё для те\_бя! | Всё для те\_бя —  
по\_мы\_слы, чув\_ства, и пе\_сни, и си\_лы.  
Всё, всё, всё, всё для те\_бя!

Am Ende des ersten Abschnitts klingt „alles über dich“ wie ein Höhepunkt mit einer Betonung der Tonika am Ende. Im Mittelteil ist „alles von dir“ als melodische Sequenz gegeben, die eine weitere Modulation erfordert. Im dritten Abschnitt wird dieser melodische Schluss durch die vorangehende Phrase des Textes erweitert. Die Durchführung erreicht hier ihren Höhepunkt. So zielen alle Ausdrucksmittel darauf ab, den finalen Charakter dieser Schlussphrase zu betonen, nach der nur noch das (in seiner Intensität fast „orchestrale“) Klaviernachspiel die Bekräftigung der Dur-pathetischen Stimmung fortsetzt.

Tschaikowskis Romanze „Herrscht der Tag“ war eine Art Prototyp für Rachmaninows Romanze „Quellwasser“.

„**War ich auf dem Feld, aber ich war kein Gras**“ (nach einem Text von I. S. Surikow). Sowohl der poetische Text als auch die Musik stehen dem Volkslied nahe.

Der Dichter erzählt vom bitteren Los eines russischen Mädchens, wie es oft in Volksliedern vorkommt, und vergleicht ihr Lebensschicksal mit den Bildern der Natur: sie schnitten das grüne Gras und brachen es und banden es zu Zöpfen zusammen - sie verheirateten das Mädchen mit dem Ungeliebten.

Das Liebeslied „War ich auf dem Feld, aber ich war kein Gras“ ist in Variationen- und Coupletform mit einem Refrain gehalten, aber wie bei Tschaikowski üblich, schließt die Variation und das Couplet eine gemeinsame Linie der dramatischen Entwicklung mit einem Höhepunkt am Ende des Liedes nicht aus. Der Komponist erreicht dies zum einen durch Veränderungen in der Struktur der Klavierstimme in den verschiedenen Strophen (Akkordstruktur in den Strophen eins und zwei, arpeggiert in der dritten) und zum anderen durch Veränderungen in der Melodie, insbesondere im Refrain der dritten Strophe, wo der Tonumfang so weit wie möglich ausgedehnt wird (bis zum A in der zweiten Oktave). Auch die Freiheit des Metrums (Wechsel von 4/4 zu 3/2) und die instrumentalen Reflexionen des Klaviers, die an den Klang von Volksinstrumenten erinnern, die sich ebenfalls in jedem neuen Couplet unterschiedlich entwickeln, erinnern an die melodische Entwicklung des Volksliedes.

292 [Moderato]

Я ли в по\_ле да не тра\_вуш\_ка. бы\_ла,

я ли в по\_ле не зе\_ле\_на\_я рос\_ла!

293 [Moderato]

крас\_на\_я рос\_ла!

In der letzten Strophe wird das instrumentale Zwischenspiel zu einer ausdrucksstarken melodischen Phrase.

294

[Moderato]

до - чень - ка бы - ла

Die Klaviereinleitung enthält sowohl die Intonation des Hauptthemas als auch die Akkorde des letzten Kulminations-Refrains (siehe die letzten Takte der dritten Strophe vor dem Refrain), die dessen Präsentation dramatisieren. Die Einleitung gibt also eine kurze Einführung in den Hauptinhalt des gesamten Gedichts und deutet dessen dramatischen Höhepunkt an. Die gesamte Lieddichtung schließt mit einem breiten Klaviernachspiel, das die dramatische Entwicklung des letzten Refrains fortsetzt.

„**Ich segne euch, Wälder**“ (Worte aus dem Gedicht „Johannes von Damaskus“ von A. K. Tolstoi). Von ihrem Charakter her kann diese Romanze als ein philosophischer und zugleich hymnischer Festzug von Tschaikowskis Vokallyrik gewertet werden. Ihr Hauptgedanke ist die Verherrlichung der unzerstörbaren Schönheit und Macht der Natur, mit der das menschliche Leben untrennbar verbunden ist. Der Komponist legt den musikalischen Inhalt der Romanze breit, vollblütig und mit großer dramatischer Entwicklung dar. Die Romanze beginnt mit einer konzentrierten und strengen Klaviereinleitung, die aus einer Kette modulierender Akkorde mit einer ausdrucksvollen absteigenden melodischen Linie in der Hauptstimme besteht.

First system of the musical score. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in F major, indicated by one flat (Bb). The tempo is *Andante sostenuto*. The first measure has a dynamic marking of *p* (piano). The music features long, flowing lines with many ties across bar lines.

Second system of the musical score. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues from the previous system. The first measure has a dynamic marking of *piu f* (pianissimo forte). The music continues with long, flowing lines and ties.

Third system of the musical score. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues from the previous system. The first measure has a dynamic marking of *f* (forte), followed by *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano) in the second measure, and *p* (piano) in the fourth measure. The music continues with long, flowing lines and ties.

Die Tonika der Haupttonart F-Dur erscheint erst kurz vor der Einführung des Gesangs. Dies verleiht der Musik des Präludiums einen vorsichtigen, fragenden Ton und bereitet so die weitere Entwicklung vor.

Die Melodie der Gesangsstimme ist melodiös, aber es gibt auch ein Element der pathetischen Deklamation.



Бла - го - сло - вля - ю вас, ле - са, до - ли - ны,  
ни - вы, го - ры, во - ды,

Die Gesangsstimme wird zweimal von einer Sextolenphrase des Klaviers wiedergegeben. Von dem Moment an, in dem sich die Aufmerksamkeit von der Natur auf den menschlichen Reisenden verlagert („Und meinen Stab segne ich“), beginnen die aufsteigenden Sequenzen in der Gesangsstimme und führen zum Höhepunkt der ersten Strophe.

Die zweite Strophe beginnt mit einer Wiederholung des Anfangsthemas, aber mit einer neuen breiten Durchführung seiner zweiten Hälfte in Es-Dur (*piu mosso*). Im Wesentlichen ist dieser ganz neue Abschnitt der Romanze ein ausgedehnter Hymnen-Coda-Kulminationspunkt. Vor dem Hintergrund des Triolen-Rhythmus in der Gesangsstimme und separater Antworten des Klaviers entwickelt sich eine aufsteigende breite Melodie, die den Hauptinhalt des poetischen Textes verkörpert - den Wunsch, die Harmonie des Lebens auf der Grundlage der Brüderlichkeit der Menschen und ihrer Verschmelzung mit dem schönen Leben der Natur herzustellen. Die Klangfülle des gesamten Abschnitts der Romanze erinnert an das Orchestertutti, während die Gesangsstimme mit ihrem erhabenen und zugleich erzählenden Ton die Züge eines gewissen Oratorienrealismus annimmt.

Die Durchführung schließt mit einem Klaviernachspiel, das an das ursprüngliche melodische Bild erinnert. Tschaikowskis Musik, voller Kraft, Zuversicht und innerer Harmonie, bekräftigt hier den letzten Gedanken des Gedichts:

Oh, wenn ich mein ganzes Leben vermischen könnte,  
Meine ganze Seele mit dir verschmelzen.  
Oh, wenn ich in meine Arme  
Euch, Feinde, Freunde und Brüder,  
Und die ganze Natur umschließen könnte!

„Ich segne euch, Wälder“ ist eine der eindringlichsten lyrischen und philosophischen Äußerungen des Komponisten, die seine Liebe zum Leben, zum Menschen und zur Natur offenbart.

„**Wiegenlied im Sturm**“ (nach Worten von A. N. Pleschtschejew) ist eines der Lieder des Kinderzyklus, der 16 musikalische Miniaturen verschiedener Charaktere umfasst, die größtenteils auf Gedichten aus der Sammlung „Das Schneeglöckchen“ von A. N. Pleschtschejew<sup>1</sup> basieren.

<sup>1</sup> Neben den Gedichten von Pleschtschejew enthält der Zyklus „16 Kinderlieder“ die Gedichte „Die Schwalbe“ von I. S. Surikow und „Ein Kinderlied“ („Mein kleiner Lisotschek ist so klein“) von K. S. Aksakow.

Der Klavierpart spielt eine einfache, sanfte Melodie vor einem weichen, wiegenden Hintergrund.

297 Moderato

The image shows a musical score for a piece titled "Wiegenlied im Sturm" (Lullaby in the Storm) by A. N. Pleschtschejew. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system shows the piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system shows the vocal line with lyrics in Ukrainian: "Ахі уймись ты, бу ря! Не шуми - те, е - ли". The piano accompaniment continues below the vocal line.

Die bewusste Monotonie des Rhythmus spielt eine große Rolle, mit einer gemessenen, Takt-für-Takt rhythmischen Betonung auf dem ersten, starken Schlag. Die doppelte Wiederholung dieses Themas macht den Inhalt des ersten Teils des Liedes aus. Dieser bildet auch den Mittelteil: eine abschnittsweise Entwicklung (von f-Moll nach C-Dur) der letzten Intonationen des ersten Satzes (auf den Worten „Es mögen noch viele Stürme kommen“). Der dritte Teil des Liedes ist eine Wiederholung des ersten Satzes.

Das Klaviervorspiel und das leicht verlängerte Nachspiel, das auf den Intonationen des zweiten, viersätzigen Hauptthemas basiert, umrahmen die gesamte musikalische Erzählung und geben der musikalischen Form Struktur und Vollständigkeit.

„Wieder allein, wie zuvor“ (nach Worten von D. M. Ratgauz). Kurz nach der Fertigstellung der Sechsten Symphonie komponierte Tschaikowski seinen letzten Zyklus von Romanzen zu Texten von Ratgauz. Der Zyklus besteht aus sechs Romanzen: „Wir haben uns mit Ihnen zusammengesetzt“, „Nacht“, „In dieser mond hellen Nacht“, „Mitten in dunklen Tagen“, „Die Sonne ging unter“ und „Wieder allein, wie zuvor“. Die letzte von ihnen, die Coda des Zyklus, ist tragisch und drückt den tiefen Kummer eines einsamen Mannes aus.

Die Musik der Romanze verblüfft durch ihre ungewöhnliche Konzentration, Einfachheit und Lakonismus. Wie in der Sechsten Symphonie erlangen die zweiten melodischen Intonationen - „Seufzer“ - hier einen enormen Ausdruckswert. Sie sind bereits in den ersten Takten der Klaviereinleitung zu hören.

298 *Andante mosso*

Dieselben zweiten Intonationen entwickeln sich in der Klavierstimme, die jedes Mal wie ein schwermütiges Echo auf die von der Gesangsstimme geäußerte Phrase erscheint.

299 [*Andante mosso*] *con dolore*

Сно — ва, как прежде, один.      Сно — ва объ.ят я тос-кой

*p un poco pesante*

Diese Sekunden sind besonders angespannt im Moment des großen Crescendos mit der aufsteigenden, sequenziellen Entwicklung der melodischen Gesangslinie und dem Auftauchen einer Kette von zweiten Intonationen im Klavierpart: „In den Sternen brennt der Himmel... Wo bist du jetzt, mein Schatz?“ und so weiter. Die Anfangsmelodie und die Wiederholung der Einleitungsmusik im Nachspiel schließen den lyrischen Trauermonolog ab.

Auch Tschaikowski vermittelt durch einen absichtlich gemessenen und monotonen Rhythmus tiefen Herzschmerz, aber gleichzeitig auch Zurückhaltung der Gefühle. Die Melodie bewegt sich, gleichsam gezwungen durch den anhaltenden Rhythmus der

Begleitung, in dem engen Bereich einer kleinen Terz. Die Spannung der Intonationsentwicklung wird durch die Kombination von zwei verschiedenen rhythmischen Figuren - Triolen in der Gesangsstimme und Duolen im Klavierpart - unterstützt. Ein dramatisches Element wird der Musik durch den „Glocken“-Klang des wiederkehrenden Basses (A-Klang) hinzugefügt.

Eines der tragischsten Werke aus Tschaikowskis letzten Jahren ist die Romanze „Wieder allein, wie zuvor“.

Tschaikowskis Werk hatte einen enormen Einfluss auf die spätere Entwicklung der gesamten russischen Musikkultur. Die weitere Entwicklung der russischen Oper, der symphonischen Musik, der Kantaten, der Kammermusik und der Instrumentalmusik ist in hohem Maße mit Tschaikowskis Traditionen verbunden. So spiegeln sich beispielsweise verschiedene Aspekte seines Symphonismus in der Musik von Tanejew, Glasunow, Kalinnikow und Skrjabin wider. Tschaikowskis Musikstil prägte Rachmaninows Image als Operndramatiker, Symphoniker und Autor verschiedener lyrischer und dramatischer Romanzen und Klavierwerke. Tschaikowski war der Initiator der Entwicklung des klassischen russischen Balletts, dem die Ballette von Glasunow unmittelbar folgten. Tschaikowskis Musik war eine reiche Inspirationsquelle und eine herausragende künstlerische Schule für viele Komponisten anderer Nationalitäten und nimmt zu Recht einen herausragenden Platz in der Welt der Musikklassiker ein.

## INHALTSVERZEICHNIS

### Kapitel I. N. A. Rimski-Korsakow

Lebens- und Schaffensweg

Opernwerk

„Das Mädchen aus Pskow“

„Snegurotschka“

„Sadko“

„Die Zarenbraut“

„Der goldene Hahn“

Auszüge aus verschiedenen Opern

Sinfonisches Schaffen

„Scheherazade“

Romanzen

### Kapitel II. P. I. Tschaikowski

Lebens- und Schaffensweg

Sinfonisches Schaffen

„Romeo und Julia“

Erste Sinfonie („Winterträume“)

Vierte Symphonie

Sechste Symphonie, („Pathetique“)

Opernwerk

„Eugen Onegin“

„Die Pique Dame“

Ballette

„Dornröschen“

Romanzen