

RUSSLAND – TRADITION UND MODERNE

Das St. Petersburger Konservatorium A. Glasunow, R. Schtschedrin, I. Strawinskij Russische Klaviersonaten



"In der Kunst sollte man einen eigenen Weg gehen. Er kann kurz, lang, breit oder eng sein, aber er sollte ein eigener sein."

Rodion Schtschedrin



Wir helfen Ihnen beim Verwirklichen Ihrer Träume und Ziele.

Jeder Mensch hat etwas, das ihn antreibt.

Wir machen den Weg frei.

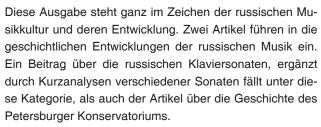


www.vrla.de

Volksbank Raiffeisenbank – die Bank in Ihrer Nähe

Vorwort

Geehrte Leser!



Einzelne Komponisten werden natürlich auch vorgestellt. In dieser Ausgabe werden R. Schtschedrin, I. Strawinskij und A. Glasunow jeweils getrennt behandelt.

Ein roter Faden, der sich durch alle Artikeln zieht, drückt sich in zwei Aspekten aus: Der stark empfundene nationale Charakter, als auch das starke Traditionsbewusstsein vieler russischer Komponisten. Das erstaunliche ist, dass diese starke Verwurzelung in einer eigenständigen Musikkultur sich bis in unsere Zeit fortsetzt, was besonders einleuchtend in dem Artikel über Rodion Schtschedrin geschildert wird.

In diesem Zusammenhang ist es mir eine Freude, eine große Besonderheit anzukündigen: Nicht nur deutschsprachige Autoren haben Artikel verfasst, sondern auch zwei Moskauer Musik-Studentinnen, die jeweils sehr interessante Beiträge gestaltet haben. Das Ergebnis dieser fruchtbaren Zusammenarbeit können Sie in diesem Heft einsehen.

Die Andersartigkeit musikgeschichtlicher, kultureller und künstlerischer Betrachtungsweisen übt ein hohes Maß an Faszination aus. Daher hoffe, ich dass solche eine Art des Austausches noch öfter im Rahmen von Contrapunkt stattfinden wird.

Einen besonderen Dank verdient Ekaterina Sell, die die Artikel sehr feinfühlig und mit viel Liebe zum Detail ins Deutsche übersetzt hat.

Der abschließende Beitrag widmet sich einem ganz anderem Thema, nämlich den gängigen Klischees über Orchestermusiker. Wer kennt schließlich nicht die berühmten Bratscherwitze? Elena Dinkevych hat sich dieser Fragestellung in ihrer Diplomarbeit gewidmet. Für Contrapunkt hat sie die Ergebnisse zusammengefasst, die sie aus einer eigens für die Diplomarbeit initiierten Studie gewonnen hat.

Viel Spaß beim Lesen dieses vielseitigen Heftes wünscht Ihnen im Namen der Redaktion,

Alexander Fischerauer



Russische Traditionen in Igor Strawinskijs Werk

S. 8





Aus der Geschichte des ersten Konservatoriums in Russland

S. 12

Rodion Schtschedrin

S. 22



Inhalt

Seite 3	Zitat
Seite 5	Vorwort
Seite 7	Inhalt
Seite 8	Russische Traditionen in Igor Strawinskijs Schaffen von Agnieszka Białek
Seite 12	Aus der Geschichte des ersten Konservatoriums in Russland von Olessja Jantschenko, übers. von Ekaterina Sell
Seite 16	Klaviersonaten aus Russland Komponisten und Werke des 19. und 20. Jahrhunderts – Ein Über blick von Wendelin Bitzan
Seite 22	Rodion Schtschedrin von Anastasia Fedjaewa, übers. von Ekaterina Sell
Seite 25	Alexander K. Glasunow – eine biographische Skizze von Alexander Fischerauer
Seite 29	Sag mir was Du spielst und ich sag dir, wer du bist! Persönlichkeitsunterschiede bei Orchestermusikern von Elena Dinkevych
Seite 32	Musikrätsel
Seite 33	Informationen zum Verein und zur Zeitschrift
Seite 34	Impressum
Seite 35	Vorschau, Bildnachweis

Russische Traditionen in Igor Strawinskijs Schaffen

Von Agnieszka Białek

Strawinskij ist vielleicht der genialste Komponist des zwanzigsten Jahrhunderts. Aber er sprach immer nur für sich, ausschließlich für sich", meinte Dmitri Schostakowitsch; "Lust und Geschmack an Reklame – das ist es meiner Meinung nach, was Strawinskij und Prokofjew hinderte, wirklich russische Komponisten zu sein"1.

Aus welchen Gründen auch immer wurde hier Strawinskij als "wirklich russischer Komponist" nicht anerkannt. Unbestritten bleibt die Tatsache, dass er doch einer war – in gewissen Aspekten.

Er griff verschiedenste nationale Traditionen auf und bearbeitete sie auf eine eigene, originelle Art und Weise, er ließ

sich von ihnen inspirieren und wandelte sie um, so dass sie in seinen Werken neue Gestalten bekamen. Er tat dies jedoch anders als seine direkten Vorgänger. Strawinskijs Kompositionsweise entsprach nicht mehr der romantischen und spätromantischen Vorstellung russischer Musik.

Fortsetzer der "Fünf"?

Als Instrumentationsschüler von Nikolai Rimskij-Korsakow kannte Strawinskij das Schaffen der "Fünf" (Rimskij-Korsakow, Mussorgskij, Borodin, Cui und Balakirew) sehr gut, er äußerte sich darüber jedoch kritisch. Seines Erachtens war der Realismus des *Mächtigen Häufleins* damals nicht mehr aktuell.

Es fehle ihm die Grundlage, nämlich der konventionelle Italianismus, als dessen Opposition diese russische, etwas klischeehafte Richtung entstand. Strawinskij meinte: "Heute müssen russische Dekorationen nicht mehr unbedingt Orientteppiche sein; und die russische Musik kann uns von anderen Dingen erzählen als von dem Russland vor Peter dem Großen."²

Neben der damals schon historisch gewordenen Strömung gab es noch eine andere, von Tschaikowskij repräsentierte, die an westliche Vorbilder anknüpfte.

Eine Fülle von Gemeinsamkeiten dieser zwei, scheinbar ganz unterschiedlichen Richtungen fand gerade in Rimskij-Korsakows Musik die deutlichste Widerspiegelung. Das



war wahrscheinlich ein Grund dafür, dass Strawinskijs Meinung über seinen Lehrer "zwischen Verehrung und Skepsis" schwankten (z.B. erwähnt der Komponist in seiner Autobiographie nur Glasunow als seinen Lehrer!). Ungeändert blieb hingegen Strawinskijs Liebe zu Tschaikowskijs Kunst, welche er, im Gegensatz zu der von den "Fünf", für unverfälscht und ohne Prätentionen hielt.

Er schrieb in einem Brief: "Tschaikowskij trägt einen Zylinderhut mit russischem Hemd und Gürtel, während die "Fünf" sich in ein Bojarenkostüm geworfen haben, welches übrigens zu ihrer Zeit nicht mehr im Gebrauch war. Man wirft Tschaikowskij vor, er sei deutsch.

Welcher Schwindel! [...] Ist Tschaikowskij nicht vor allem ein Melodiker [...]? Und ist seine Melodie nicht in ihrem Wesen russischer als die Walzer aus Zadko oder Scheherezade [von Rimskij-Korsakow]?"³ Diesem Brief kann man entnehmen, dass Strawinskij Anhänger jener gemäßigten russischen Haltung war, die mit westlichen Traditionen verknüpft war und dass er außerdem jeden Radikalismus ablehnte.

Trotz des ambivalenten Verhältnisses zum Schaffen Rimskij-Korsakows griff Strawinskij ein paar Elemente auf, die sein Lehrer früher angewandt hatte. Zum Beispiel: Die in der *Nachtigall* verwendete Praxis, Sänger einer Opernpartie durch Balletttänzer zu "doubeln", findet man in Korsakows *Goldenem Hahn* vor.

Es gibt auch einige Ähnlichkeiten zwischen dem Feuervogel und der Oper Korsakows Kastschei der Unsterbliche. Die beiden Stücke sind thematisch verwandt (von demselben Märchen inspiriert) und in beiden gibt es ein Wiegenlied in einer Schlüsselszene.

Strawinskij knüpfte häufig an Gegebenes an, meistens an ältere Vorgänger, wie beispielsweise Pergolesi, Gesualdo oder die englischen Virginalisten.

Andererseits griff er auf solche Komponisten des 19. Jahrhunderts zurück, welche in damaliger Zeit belächelt oder vergessen wurden, wie Glinka, Tschaikowskij, Weber und Verdi. Eine in seinem ganzen Schaffen entscheidende Rolle spielte jedoch noch eine andere Quelle.

¹ S. Volkow, Zeugenaussage. Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch, Hamburg 1979, S. 151

² V. Scherliess, Igor Strawinskij und seine Zeit, Laaber 2002, S. 87

Die russische Volksmusik

Strawinskij hielt Folklore im Allgemeinen für "eine Kunst, [...] die ihren Ursprung dem Instinkt und Genie des Volkes verdankt". Obwohl er ihr einen so großen Wert zuschrieb, ging es ihm keinesfalls darum, diese Kunst zu konservieren.

Was ihn interessierte, waren in dieser Musik enthaltene Tonfolgen, Rhythmen, die Liedertexte und die gestischen Elemente, welche er als Ausgangspunkte für seine Kompositionen nützte.

Die Eigenschaften der russischen Volksmusik, die man ebenso in Strawinskijs Werken findet, sind:

- Melodik von geringem Ambitus, verhältnismäßig kurz gebaut, oft modal geprägt
- · modale Harmonik, die auf kadenzfreien Stufen fußt und dadurch instabil wirkt
- auf ungeraden Takten basierende Metrik mit häufigen Taktwechseln, wobei die ungeraden Takte ohne jegliche Unterteilungen zu sehen sind
- Formen, die aus kurzen, aneinander gefügten Elementen bestehen; die Elemente sind vielfach wiederholbar und austauschbar

dern ein komplexes Element gegen das andere. Volker Scherliess meinte sogar: "Die Schablonentechnik (...) - in ihr liegt sein eigentliches russisches Erbe".4

Auffallend ist, dass man in Strawinskijs Werken sehr selten auf konkrete Vorlagen stößt, sogar in den Balletten aus der sog. "russischen" Periode (vor seinem Umzug in die Schweiz 1914).

Die russischen Liedersammlungen, die er benutzte - von Tschaikowskij, Ljadow und Rimskij-Korsakow u.a. - dienten ihm eher als Anregung. Es gibt nur ein paar Beispiele, die meisten (d.h. sechs)5 im Ballett Petruschka, wo der Komponist volkstümliche Melodien in sein Werk einflechtet.

Meistens gewinnt er jedoch aus Liedmelodien eigenen Stoff. Eine Volksmelodie bedeutet für ihn eine Reihe von Motiven oder melodischen Wendungen, die er dann erneut, in einer anderen Reihenfolge, zusammenstellt. Dabei ändert er rhythmische Werte sowie die metrische Fassung, die dem Rhythmus angepasst wird.

Gut ersichtlich ist dies im Notenbeispiel 1 aus dem Sacre du printemps (oben sieht man die Vorlage, unten Strawinskijs "Bearbeitung").



Notenbeispiel 2

Diese beliebige Modifikation und Austauschbarkeit kleiner Elemente kommt, auch unabhängig von Volksliedvorlagen, im ganzen Schaffen Strawinskijs vor.

Erstens als Methode der Melodiekonstruktion, zweitens als allgemeines Kompositionsprinzip, die sogenannte "Schab-Ionentechnik" (Volker Scherliess).

Strawinskij ordnet seine musikalischen Stoffe, indem er die unterschiedlichen Elemente in verschiedener Weise zueinander in Beziehung setzt.

Sie erklingen hintereinander, miteinander, parallel und verschoben, werden dabei nicht nur schematisch behandelt, sondern auch geändert, verlängert oder verkürzt, mit Einschüben oder Auslassungen versehen.

Es ist eine Art "Kontrapunkt" in einer anderen Dimension: Es wird nicht eine Stimme gegen eine andere geführt, sonEinen Spezialfall stellt die Finalmelodie im Feuervogel dar, wo der ursprüngliche Rhythmus neutralisiert wurde. (Notenbeispiel 2)

Die charakteristische metrische Struktur der Volksmusik hängt sehr stark mit der russischen Sprache zusammen. "Eine der phonologischen Besonderheiten der russischen Sprache besteht in ihrem schwankenden Akzent. Im Unterschied etwa zum Französischen, Deutschen oder Polnischen ist der Akzent im Russischen nicht auf einer bestimmter Silbe festgelegt.

In der Entwicklung der russischen Sprache haben während einer relativ kurzer Zeitspanne die Akzente innerhalb eines

⁴ V. Scherliess, op. cit., S. 132-133

⁵ Nach H. Kirchenmayr, Strawinskijs russische Ballette, Stuttgart 1974, S.

und desselben Wortes gewechselt, und dieser Prozess ist bis heute nicht abgeschlossen"⁶.

Besonders im tonischen Vers der Volkspoesie liegt der Schlüssel zum Verständnis der russischen Musik. In dieser Versform ist die Anzahl von Hebungen pro Zeile fest, die Zahl von Senkungen dagegen frei, woraus sich ergibt, dass sowohl Zeilenlängen als auch Schwerpunkte variieren.

Diese metrische Instabilität der Volksmusik, die in Strawinskijs Werken so große Bedeutung hat, ist also eine natürliche Folge des Spracheinflusses.

Die russischen Texte

Ein interessanter Aspekt des Schaffens von Igor Strawinskij ist seine Herangehensweise an Sprache als Bestandteil seiner vokal-instrumentalen Werke. So äußerte sich der Komponist über Volkstexte für *Les Noces*:

"Diese Verse hatten etwas Verführerisches für mich, nicht so sehr durch den anekdotischen Inhalt, der häufig derb ist, auch nicht durch ihre Bilder oder ihre Metaphern, trotz der bezaubernden Frische, die diese haben, sondern vielmehr durch die Verknüpfung der Worte und Silben, die Kadenz, die dabei entsteht und die unsere Empfindung fast ebenso anrührt wie Musik"7.

Dieser und ein paar anderen Aussagen zufolge war für Strawinskij jede Sprache erst in zweiter Linie Sinnträger. Viel wichtiger war ihm musikalisches Material, das sie verbirgt. In seinen russischen Liedern hat er Texte aller Art als phonetische Klang- und Rhythmus-Materialien behandelt. Dies ist in Vertonungen von Nonsens-Texten, wie z.B. in *Drei kleinen Liedern*, Tier- und Scherzliedchen, welche auf Abzählreimen basieren, oder im Zyklus von Scherzgesängen *Pribaoutki* gut ersichtlich. Jedoch auch wenn es um Texte mit ganz klarer Botschaft ging, blieb der Komponist dieser Methode treu.

Er griff einerseits zu Texten von russischen Dichtern wie Puschkin, Prutkow und ihm persönlich bekannten Gorodetzkij und Balmont, andererseits zur Volkspoesie; seine Hauptquellen waren Volksliedersammlungen des Folkloreforschers Kirejewskij (1808-1856) und die des Märchenund Mythenkundlers Afanasjew (1826-1876).

Seine Sprachverständnis hat der Komponist aus dem Russischen gewonnen und auf die anderen übertragen. Deutlich ist dies in seinen drei geistlichen Chorsätzen *Pater Noster (1926), Credo (1932) und Ave Maria (1934)*, die zunächst mit kirchenslawischen Texten versehen wurden. 1949 hat Strawinskij eine Neufassung auf Latein gemacht, welche sich in metrischer und rhythmischer Hinsicht unterscheidet.

Der lateinische Text ist länger und hat eine völlig andere Prosodie, daher kommen in der neuen Fassung von *Pater Noster* neben 2/4- und 3/4- auch 5/8- sowie 7/8-Takte vor. Die neuere Version von *Credo* schließt sich dem lateini-

In der *Psalmensinfonie* spielte Strawinskij mit Wortbetonung und setzte vielfach sprachlich falsche Akzente. Am auffälligsten ist es im dritten Satz, wo neben *Laudáte Dóminum* auch *Láudate Dominum* sowie *Laudaté Dominum* erscheint.

Es ist einer der zahlreichen Beweise dafür, dass der Komponist auch ganz einfache philologische Anforderungen außer Acht ließ und stattdessen die Sprache wie musikalisches Material behandelte.

Der russische Alltag

In seine Werke hat Strawinskij nicht nur die russische Volksmusik und Sprache, sondern auch andere Elemente der ihm so vertrauten Realität einbezogen, wie konkrete Orte in Russland, volkstümliche Bräuche und Sagen.

Das Ballett *Petruschka*, nach dem Libretto von Strawinskij und Benoit, spielt auf einem Jahrmarkt auf dem Platz der Admiralität in St. Petersburg während der Volksfestlichkeiten in der Fastnachtswoche. Der Hintergrund im Ballett ist evident russisch geprägt.

Trotzdem stellt die Haupthandlung eine universelle Konfliktsituation dar, die in deutscher Romantik ihre Wurzeln hat: das unlösbare Widerspruchsverhältnis des Künstlers zur Welt. Petruschka, die menschlichste von allen drei im Ballet erscheinenden Puppen, mit reicher Seele, aber unvorteilhaftem Äußeren, ist unglücklich in die Ballerina verliebt. Diese bevorzugt den bösartigen, triebbesessenen und egoistischen Mohren im prächtigen Kostüm, was von ihrer Eitelkeit und Dummheit zeugt.

Die Volksmenge, die das Theaterspiel beobachtet, bleibt dem traurigen Schicksal der Hauptfigur gegenüber gleichgültig. Petruschka ist einsam und findet kein Verständnis in seiner Umgebung. In dem Ballett hat der Komponist also viel mehr gemacht als einfach die russische Wirklichkeit auf die Bühne zu übertragen.

Es war nie Strawinskijs Absicht, russische Bräuche ganz unverfälscht darzustellen. Ähnlich wie die Volksmusik waren sie für den Komponisten nur ein Ausgangspunkt. *Les Noces (Die Bauernhochzeit)*, "russische choreographische Szenen in 4 Bildern", ist wie der Untertitel sagt, eine Art szenische Zeremonie, aber keine genaue Nachzeichnung der ländlichen hochzeitlichen Gebräuche.

"Ich hatte keinerlei Vorliebe für ethnographische Fragen", schreibt Strawinskij in *Erinnerungen*. Rituelle Elemente mancher Gebräuche dienten ihm als Anregung und der Komponist verwendete sie so, wie es ihm passte.

schen Sprachduktus an, indem der Text auf gehaltenen Noten – ohne jegliche Taktangaben – frei skandiert wird, während in dem kirchenslawischen Satz ganz exakte metrische Gruppen (z.B. 3/8, 6.16, 4/8 etc.) angegeben wurden und alle Sechzehntel gleich zu singen waren, wodurch der Sprachakzent deutlich herausgehoben wurde.

⁶ Scherliess, op. cit., S. 82

⁷ Scherliess, op.cit., S. 107

Eine weitere Tradition inspirierte Strawinskij zum Komponieren der *Bauernlieder*, Vertonungen einiger Volkstexte aus Afanasjews Sammlung, die seit ihrer Übertragung ins Französische auch *Unterschalen* betitelt wurden.

Durch Einsatz von Vorsängerinnen und Chorrefrains weisen sie eine inhaltliche und strukturelle Verwandtschaft mit Wahrsagestrophen auf, welche von russischen Bäuerinnen zur Weihnachts- und Neujahrszeit gesungen wurden. Dabei wurde aus den auf Unterschalen ausgeschütteten Teeblättern geweissagt.

Ein interessantes Spiel mit russischer Märchen-Tradition stellt das Libretto von Strawinskijs erstem Ballet für Djagilew, *Feuervogel*, dar. Es beinhaltet zwei populäre russische Sagen, über den Feuervogel und über Kastschei den Unsterblichen. Sie haben ursprünglich nichts miteinander zu tun.

Der Verfasser des Librettos, Michail Fokin, änderte beide und vermischte sie miteinander, wodurch eigentlich eine neue Legende entstand. Traditionsgemäß steht der Feuervogel für die Gesamtheit der nicht erfüllbaren und erstrebenswerten Wünsche, für die Traumwelt und Versuchung. Weder verfügt er über magische Kräfte noch verkörpert er das Gute.

Wer ihm folgt, verschwendet seine Zeit, verliert allmählich den Bezug zur Wirklichkeit. Der sagenhafte Kastschei steht auch jenseits von Gut und Böse und versinnbildlicht die Angst.

Der Herr des finsteren Reiches Kikimor hat seine Seele in einem Ei verborgen und stirbt erst dann, wenn jemand das Ei findet und zerschlägt. Im klassischen russischen Märchen ist das Hauptthema die Überwindung seiner zerbrechlichen Unsterblichkeit. Infolge Fokins Veränderungen entstand folgende Konstruktion: Iwan Zarewitsch (Mensch) kämpft gegen Kastschei (das übermaterielle Böse) mit Hilfe des Feuervogels (das übermaterielle Gute). Im Ballett wurde also das Feuervogel-Symbol umgedeutet und als Gegensatz zu Kastschei gestellt.

Nicht nur an weltliche Traditionen hat Strawinskij angeknüpft. Die drei schon erwähnten Motetten *Pater Noster, Credo* und *Ave Maria* stellen einen Beitrag zur Reformbewegung innerhalb der russischen kirchenmusikalischen Praxis dar.

Gleichzeitig stehen sie in Gegenposition zu den Harmonisierungen liturgischer Gesänge der neoromantischen Nationalschule von Tschaikowskij, Rachmaninow oder Gretschaninow, um ein paar zu nennen.

Strawinskij folgte dem schlichten konduktischen Stil der altrussischen Kirchenchöre. Er hielt sich an die Texteinschnitte mit Ganz- oder Halbschlussbildungen als musikalische Interpunktion und gliederte die Sätze durch Motivreihungen von unregelmäßiger Länge und wechselnder Kombination. Da die Motetten a cappella sind, entsprechen sie der liturgischen Überlieferung, die in der Ostkirche die Verwendung

von Musikinstrumenten (selbst von Stimmflöten) untersagt.

Igor Strawinskij - ein russischer Komponist?

In noch vielen anderen Werken Strawinskijs sind zahllose Anknüpfungen an Elemente der Tradition seines Landes zu finden. Die Wirklichkeit des russischen Kulturraums war für den Komponisten eine ständig inspirierende, abwechslungsreiche Quelle – dabei war die "klassische" russische Musik nur ein kleiner Teil in der Fülle von Bereichen, die in seinen Werken auftauchen.

Ist also "Lust und Geschmack an Reklame", wie Schostakowitsch meinte, ein ausreichender Grund dafür, Strawinskij aus dem Kreise von wirklich russischen Komponisten auszuschließen?

Bestimmt ist es wichtig, was andre Komponisten oder Musikwissenschaftler von Strawinskijs Schaffen zur Zeit seines Lebens gehalten haben und was man heutzutage darüber glaubt. Aber manche problematischen Fragen können am besten durch die Personen beantwortet werden, die sie angehen.

Genau das passierte 1962 in Moskau, als Strawinskij bekannte: "Ich habe mein ganzes Leben russisch gesprochen: mein Denken ist russisch, mein Stil ist russisch. Vielleicht wird das in meiner Musik nicht sofort sichtbar, aber es ist in ihr angelegt, es ist ihre verborgene Natur.

Zum Weiterlesen:

Volker Scherliess, *Igor Strawinskij und seine Zeit*, Laaber-Verlag, Laaber 2002

Helmut Kirchmeyer, Strawinskijs russische Ballette. Der Feuervogel, Petruschka, Le Sacre du Printemps, Philipp Reclam jun. Stuttgart 1974

Wolfgang Burde, *Strawinskij. Leben-Werke-Dokumente*, B. Schott's Söhne, Mainz 1993



Aus der Geschichte des ersten Konservatoriums in Russland

von Olessja Jantschenko, übersetzt von Ekaterina Sell

Wenn man die Liste der Namen betrachtet, die mit dem Petersburger Konservatorium verbunden sind, die Lehrer, Professoren, Absolventen, Rektoren, Mäzene und Wohltäter, bekommt man unwillkürlich ein Gefühl der ehrfürchtigen Bewunderung. Eine unglaubliche Konzentration der größten Persönlichkeiten der Weltmusikgeschichte ist mit dieser Institution verbunden.

Die älteste Musikhochschule Russlands feiert dieses Jahr ihren 150. Geburtstag. Schon in den ersten Jahren ihres Bestehens entwickelte dieses sich zu einem Sammelpunkt der höheren Musikgesellschaft.

Einige Professoren aus der ersten Zeit: G.I. Wieniawski (Violine und Quartett 1862-1873), L. Auer (Violine 1868-1917), K. Davydov (Cello-Klasse 1862 -1.887), K. Everardi (Klasse Sologesang und Opernklasse 1870-1888), Z. Chiardi (Flöte 1862-1877), A.G. Zabel (Klasse Harfe 1862-1904), G. Nissen-Saloman (Klasse Sologesang 1862-1872 und 1878-1879).

Die ersten Absolventen des Konservatoriums wurden bekannte Musiker: P.I. Tschaikowskij (Klasse A.G. Rubinstein, N.I. Saremba, Z. Chiardi, G. Still, G. Larosch), G. Kross (Klasse Rubinstein), L.F. Homilius (Klasse Rubinstein, K. Dawydow, G. Still).

Das Konservatorium war keine übliche Lehranstalt. Von Beginn an kümmerte sich das Zarenhaus um dieselbe. Die Eröffnung wurde unter der Schirmherrschaft der Großherzogin Elena Pawlowna, der Ehefrau von Michail Pawlowitsch (Bruder von Nikolaij I) durchgeführt.

In der Zeit des gesellschaftlichen Umbruchs am Ende der 1850er Jahre wurde auf Initiative der Großherzogin und Anton Rubinstein sowie anderer öffentlicher Figuren der Musikszene eine Gesellschaft gegründet (1859), die entscheidend für die Musikkultur des Landes werden sollte. Diese erhielt den Namen "Russische Musikgesellschaft"



und auf der Grundlage ihrer eigenen Musikklassen wurde das erste Konservatorium Russlands gegründet (1862). Trotz der Tatsache, dass das Konservatorium keine staatliche höhere Lehranstalt war, bekamen ihre Absolventen Diplome mit dem Rang eines freischaffenden Künstlers, als auch die Möglichkeit, als "ehrbare Bürger" ausgezeichnet zu werden.

Nach der Eröffnung hatte das St. Petersburger Konservatorium keine beständigen Räumlichkeiten für die Lehrveranstaltungen und keinen eigenen Konzertsaal. Mehr als 30 Jahre lang mussten die Klassen durch die ganze Stadt "reisen".

Schließlich fanden sie ihre Heimat in einem ehemaligen Gebäude des Bolschoi-Theaters auf dem Theaterplatz. Im Jahr 1889 übergab Alexander III. auf Antrag der Großherzogin Alexandra Josefnowa dieses Gebäude dem ständigen Gebrauch des Konservatoriums.

Die Räume benötigten einen fast vollständigen Umbau. Nach den Plänen des Architekten Vladimir Nikol wurden die Fundamente und die Wände des Bolschoi-Theaters behalten und in das neue Gebäude integriert. Der Bau dauerte fünf Jahre und im November 1896 fand die feierliche Eröff-

1 Eine offizielle Anerkennung des russischen Staates, verliehen v.a. an Künstler, auch Politiker

nung des neuen Gebäudes statt, in dem sich das Konservatorium noch heute befindet.

In einem kurzen Artikel ist es äußerst schwierig zu erklären, wie sich die Traditionen der Kompositionsschule und Interpreten-Schule des St. Petersburger Konservatoriums entwickelt haben. Sicherlich ist es das Interessanteste, sich auf die herausragenden Vertreter als auch auf die bekanntesten Ereignisse, die einzelne Etappen der Musikgeschichte des Konservatoriums darstellen, zu konzentrieren.

Anton Rubinstein war nicht nur der Hauptinitiator für die Gründung des Konservatoriums, sondern er wurde der erste künstlerische Direktor und der erste Professor für Klavier. Dem Musiker wurde sofort der Rang eines effektiven Staatsrats verliehen, und zeigte durch seine Arbeit, dass er diesen hohen Rang zu Recht bekleidete.

Nur mit Wenigen kann Rubinstein verglichen werden, da er so viel für das Konservatorium und die berufliche Ausbildung der Musiker geleistet hat.

Die Größe des arbeitsamen Charakters von Rubinstein wurde während seines Lebens anerkannt und ist bis heute nicht erloschen. Sein Portrait, das ihn hinter dem Flügel darstellt, gemalt von dem hervorragenden Künstler I. Kramskij während des begeisterten Musizierens, ist bis heute ein Symbol für diese arbeitsame Kraft und wirkt als Ansporn auf die Musiker, die im *kleinen Saal* des Konservatoriums spielen.

Viele Jahre nach der Gründung des Konservatoriums unternahm Rubinstein ein großartiges Projekt: ein Zyklus von historischen Konzerten der Klaviermusik (1885, 1886).

In diesen Konzerten würdigte er nicht nur die Musik seiner Vorgänger, sondern richtete auch große Aufmerksamkeit auf seine älteren Zeitgenossen Chopin, Schumann und Liszt. Insgesamt wurden 877 Stücke von 57 Komponisten aufgeführt, stilistisch in einer Zeitspanne vom Anfang des 16. Jahrhundert bis zur zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Später leiteten mehrere Persönlichkeiten das Konservatorium, unter anderem **N.I. Saremba**, ein angesehener Wissenschaftler im Bereich der Musiktheorie und -praxis. In diesen Jahren (1862-1871) war er Professor der Kompositionslehre und einer seiner Schüler war P.I. Tchaikowskij.

M.P. Asantschewskij (Direktor von 1871-1876) hatte die Ehre der Gründung der wissenschaftlichen Bibliothek des Konservatoriums, auf der Grundlage der Sammlung u.a. von Raritäten ausländischer Veröffentlichungen.

Mehr als zehn Jahre war der hervorragender Musiker K.J. **Dawidow** (1876-1887) Direktor. Der talentierte Virtuose auf dem Violoncello, ausgezeichnete Dirigent, außergewöhnliche Komponist und große Pädagoge opferte dem Konservatorium viel Kraft und Energie, dessen Violoncello-

Professor er seit dem ersten Jahr der Gründung war. Er bildete viele erstklassige Cellisten heran, zu seinen Schülern gehörte beispielsweise A. Werschbilowitsch. Er wird als Begründer der Petersburger Cellisten-Schule angesehen. Außerdem hat er in das Programm des Konservatoriums neue Klassen eingeführt: Orchesterspiel, Quartettspiel und eine Opernklasse.

Schon im ersten Gründungsjahr der neuen Lehranstalt, wurde er nicht nur als Professor der Violoncello-Klasse sondern auch als Professor der Musikgeschichte berufen, was offensichtlich mit seiner Universitätsausbildung verbunden



Anton Rubinstein (1829-1894)

war, die er in Moskau an der Fakultät für Mathematik und Physik bekommen hatte (1858). Eine sehr breitgefächerte Allgemeinbildung qualifizierte ihn hervorragend für diese Stelle.

Im ersten Jahr des Bestehens des Konservatoriums wurden 179 Studenten angenommen, danach waren es jedes Jahr mehr als 200 Musiker. Es ist keine Übertreibung zu sagen, dass die Namen der ersten Absolventen des Petersburger Konservatoriums in die Weltkulturgeschichte eingegangen sind, auf gleichberechtigter Stufe mit ihren hervorragenden Professoren.

Der erste Absolvent des Kompositionsstudiums, der das Konservatorium mit der großen silbernen Medaille (die höchste Auszeichnung, die Absolventen des Konservatoriums erhalten können) im Jahr 1865 verließ, war der große russische Komponist P.I. Tschaikowskij. Sein Name wurde als erster auf eine marmornen Ehrentafel eingemeißelt, die sich an der Schwelle zum *kleinen Saal* befindet. Im Foyer des Opernstudios ist eine Skulptur von W. Beklemischew aufgestellt, die den sitzenden Komponisten mit aufgeschlagener Partitur in den Händen darstellt.

Es ist bekannt, dass Tschaikowskij das Petersburger Konservatorium nur für den Zeitraum seiner Lehre besucht hatte, denn ein intensiver Zeitraum des Schaffens, beginnend mit der ersten Symphonie (*Winterträume*, 1866) war mit dem Umzug nach Moskau und der Berufung an das Moskauer Konservatorium als einer der ersten Professoren verbunden.

Die erste Generation von Musikwissenschaftlern bildete **Saremba** (1821-1879) heran, der Theorie der Komposition unterrichtete. Er war auch der erste Lehrer Tschaikowskijs und sein Verhältnis zu ihm war in Vielem entscheidend für das Schicksal des berühmten Komponisten.

Die Gründlichkeit der humanistischen Bildung Sarembas (er absolvierte die juristische Fakultät der Petersburger Universität) und dessen musikalische Bildung (er nahm Unterricht als Pianist bei A. Gerke und als Cellist bei I. Gross) ist offensichtlich. Seine fundamentale theoretische Bildung bekam er in Berlin beim Lehrer der Musiktheorie und dem Autor eines der berühmtesten musiktheoretischen Lehrbücher, **A. Marx**.

Laut der im Museum des Konservatoriums aufbewahrten Dokumente war er ein angesehener und geachteter Mensch, dessen 50-jähriges Geburtsjubiläum im Konservatorium mit einem luxuriösen Fotoalbum mit Autogrammen der Kollegen gefeiert wurde (1871). Später erfolgte seine Wahl zum Ehrenmitglied der *Russischen Musikgesellschaft* (1874).

Im Jahr 1871 wurde auf Initiative des Direktors Asantschewskij N. Rimskij-Korsakow als Professor für die Klassen Instrumentation und praktische Komposition eingesetzt. Dieser hatte keine spezielle professionelle universitäre Ausbildung, der junge Dozent eignete sich daher viel im Selbststudium an, was er zum Unterrichten benötigte und war nicht nur ein guter Pädagoge, sondern in dieser Hinsicht auch ein sehr guter Schüler.

Zweifellos begann mit der Berufung von Rimskij-Korsakow eine neue Epoche professioneller kompositorischer und theoretischer Bildung. Der junge Professor (zu dem Zeitpunkt war er 27 Jahre alt) unterrichtete am Lehrstuhl der Kompositionstheorie und Instrumentation und war Leiter der Orchesterklasse.

Er übte außerordentlichen Einfluss auf alle Bereiche des Konservatoriums aus. Unter anderem strebte er eine Neuordnung der Harmonielehrekurse an. Das Ergebnis dieser Bemühungen war sein erstes Unterrichtsprogramm und das erste Lehrbuch der Harmonielehre, das später mehrere Neuauflagen erlebte. Rimskij-Korsakow war auch der Autor



Nikolai Rimskij-Korsakow (1844-1908)

vom Unterrichtsprogramm der Kompositionstheorie, über das sich sein Zeitgenosse und französischer Kollege A. Brunot äußerte: "Es ist schwer, sich das Konzept einfacher, verständlicher und natürlicher vorzustellen; Und man würde sich wünschen, dass diese Unterrichtsmethode überall angenommen werden würde."

Rimskij-Korsakow meinte, dass jeder talentierte Künstler gleichzeitig zwei Personen in sich vereinen müsse: Er müsse sowohl Techniker als auch Künstler sein. Ähnlich dem Umstand, dass man mit der Technik alleine die Stimmungen nicht erschaffen kann, ist es unmöglich, nur mit einem poetischen Feingefühl ganze Werke zu formen.

In diesem Zusammenhang bestand der große Lehrer auf einer unerlässlich individualistischen Art der Ausbildung von begabten Schülern.

Er entwickelte ein ausführliches System zur professionellen Bildung von Komponisten, das sich mit den Jahren vervoll-kommnete und zur *Klasse Rimsky-Korsakow* wurde. Diese Klasse wurde zu einer der besten und kompetentesten im Konservatorium. Im Laufe von fast 40 Jahren (1871-1908) absolvierten diese Klasse viele Studenten verschiedener Fachrichtungen. Es kann sein, dass deswegen die glänzende Menge seiner Studenten erstaunt, die sofort nach dem Absolvieren seiner Klasse als neue Professoren zum Konservatoriumslehrstuhl zählten, z.B. Ljadow, L. Sakketti (1878-1916), J. Witol (1886-1918), M. Steinberg (1908-1946). Alle diese hervorragenden Musiker unterrichteten am Konservatorium ca. 40 oder mehr Jahre.

Von vielen Studenten Rimskij-Korsakows wurden warme und begeisterte Erinnerungen überliefert. So unterschiedlich sie im eigenem Schaffen waren, trafen sich seine Zöglinge in der Hochachtung vor ihrem Lehrer.

Zu den treuesten Studenten gehörte A. Ljadow, ausgezeichneter Meister der feinsten Klavierminiaturen und Orchestermärchen, der mit blühender Leidenschaft "jede Note" seines Lehrers würdigte.

Auf der anderen Seite sehen wir einen Vertreter eines ganz anderen akademischen Lagers: S. Prokofjew, der die Klasse im letzten Lebensjahr des berühmten Meisters besuchte. Zu diesem Zeitpunkt kritisierte er fremde Musik hauptsächlich sehr scharf.

Zur Oper "Die Legende der unsichtbaren Stadt Kitesh" verhielt er sich bei der Premiere jedoch mit großer Begeisterung, laut seiner eigenen Worte klatschte er so heftig, bis die Hände schmerzten, um den Komponisten auf die Bühne zu rufen.

I. Strawinskij, der ein Privatstudent von Rimskij-Korsakow war, identifizierte mit dem großen Musiker nicht nur einen Erzieher oder Lehrer sondern sogar einen Vater (nach dem Tod des eigenen Vaters). Die Söhne von Rimskij-Korsakow – Andrej und Wladimir – waren Jugendfreunde von Strawinskij.

Nach dem Tod Rimskij-Korsakows schrieb Strawinskij zum Andenken an den Lehrer ein Beerdigungslied für Blasinstrumente. Über diese Partitur sagte der Autor später, sie sei eine der besten seiner frühen Periode und höchst fortschrittlich durch die Anwendung chromatischer Harmonik. Entscheidenden Einfluss auf alle, die bei Rimskij-Korsakow studierten, oder zumindest seinen Rat einholten, hatte das Schaffens des Komponisten selbst.

Das Mädchen aus Pskov, Die Zarenbraut, Schneeflöckchen, Sadko, Mainacht, Der goldenen Hahn, Scheherazade und das Spanische Cappriccio, Romanzen, Musik für Blasorchester – all diese Stücke hatte einen unverzüglichen Widerhall in der feinhörigen Kunstumgebung. Unter den Schülern, abgesehen der bereits genannten, waren A. Ossowskij, A. Glasunow, N. Sokolow, N. Gnessin, A. Arenskij, M. Ippolitow-Iwanow, N. Lisenko, M. Balantschiwadse und andere.

Wenn man über die Geschichte des Petersburger Konservatoriums berichtet, darf man nicht die Persönlichkeit **A.K. Glasunow** vergessen (1865-1936). Der hervorragende russische Komponist und überzeugte Nachfolger klassischer Traditionen war dem Konservatorium in unendlicher Treue verbunden und sorgte für seinen Aufschwung unter schwierigsten historischen Bedingungen.

Es ist schwer, die Bedeutung von Glasunow einzuschätzen, der auf dem Posten des Direktors innerhalb eines Zeitraums von fast drei Jahrzehnten (ab 1905) geblieben ist und der gemeinsam mit dem Konservatorium Wendungen einer neuen kulturhistorischen Epoche erlebte.

Das ereignisreiche 20. Jahrhundert hat viel Neues gebracht: Im Jahr 1918 wurde das Konservatorium eine staatliche Institution; Es wurde in den Zuständigkeitsbereich des *Volkskommissariats für Bildungswesen* gegeben. Es erscheinen neue Namen.

Zu den führenden Professoren gehören der Sänger I. Jerschow, der Pianist L. Nikolajew, der Komponist M .Steinberg, ein wichtiger Bewahrer von Traditionen der Rimskij-Korsakow-Schule (sein direkter Student und Ehemann der ältesten Tochter Nadjeschda). Schüler von Steinberg war D. Schostakowitsch, der zur Symbolfigur der neuen Musik wurde.

Rimskij-Korsakow und seine Schule blieben ein Aushängeschild des Professionalismus der nachfolgenden Generationen von Komponisten und Theoretikern bis zum heutigen Tag.

Das Andenken an den großen russischen Komponisten bewahrt man achtungsvoll in der ganzen Welt. So wurde z.B. in Großbritannien sein 90. Todestag in der Royal-Festival-Hall in London gefeiert, diese Tage wurden "Discovering Rimskij-Korsakow" genannt.

Heutzutage gibt es im Petersburger Konservatorium sieben Fakultäten: Komposition, Klavier, Orchester, Gesang-Regie, Dirigieren, Musikwissenschaft und Volksinstrumente. Unter den Professoren und Schüler des Konservatoriums gibt es berühmte Namen in allen Fachrichtungen: Komponisten, Dirigenten, Opernregisseure, Ballettmeister, Orchestermusiker, Pianisten, Sänger und Musikwissenschaftler.

Am Anfang des 21. Jahrhundert hat das Konservatorium einige seiner besten Traditionen wiederbelebt und vervielfältigt. Ein Treuhandrat wurde wieder aufgenommen. Eine Vereinigung von Absolventen des Konservatoriums wurde gegründet.

Es finden internationale Symposien und Meisterklassen einerseits in den Wänden des Petersburger Konservatoriums, andererseits in verschiedenen Ländern mit der Teilnahme von Petersburger Professoren, Doktoranten und Studenten statt.

Viele Jahre schon werden schöpferische Verbindungen mit großen Universitäten und Musiklehranstalten unterhalten, wie Hamburg, Dresden, Köln, Wrozlaw, Rotterdam, Boston, Birmingham und anderen. Im Jahr 2001 wurde das jährliche Festival "Internationale Woche des Konservatoriums" gegründet.

Wenn man diese kurze historische Übersicht nochmals überblickt, scheint es nicht erstaunlich, dass im Jahr 1995 auf Anordnung des Präsidenten der russischen Föderation das Petersburger Konservatorium zur Staatssammlung besonderer Wertobjekte des kulturellen Erbes vom Volk der russischen Föderation hinzugefügt wurde.

Klaviersonaten aus Russland

Komponisten und Werke des 19. und 20. Jahrhunderts – Ein Überblick

Von Wendelin Bitzan

Die Gattungsgeschichte der Sonate in Russland ist diejenige eines Importprodukts und seiner schrittweisen
Aneignung, Verinnerlichung und Individualisierung. Im 18.
und zu Beginn des 19. Jahrhunderts zeigt sich die russische
Kunstmusik aristokratisch dominiert und an der Musikkultur
Mittel- und Westeuropas orientiert: In den Theatern werden
italienische und französische Opern gegeben, am Zarenhof
wirken deutsche, französische, italienische und böhmische
Musiker und etablieren die Orchester- und Kammermusik
des Westens in Russland.

Nachdem sich in der Regierungszeit von Zarin Katharina II. die Landessprache auf den Theaterbühnen durchgesetzt hat, entsteht eine eigenständige, genuin russische Kompositionsschule erst mit dem Schaffen von Michail Glinka (1804-1857) und Aleksandr Dargomyschski (1813-1869), deren nationalromantische Werke die russische Folklore in den Mittelpunkt stellen und die nachfolgenden Komponistengenerationen, insbesondere die St. Petersburger Gruppierung des *Mächtigen Häufleins*, nachhaltig prägen.



Michail I. Glinka gilt als Begründer der nationalen russischen Musikkultur

In den 1860er Jahren wird die musikalische Ausbildung in Russland durch die Gründung von Konservatorien nach deutschem Vorbild institutionalisiert; Anton Rubinstein und sein jüngerer Bruder Nikolaj sind die ersten Direktoren der Häuser in St. Petersburg und Moskau.

Die Musikszene Russlands ist fortan mehr denn je an diese beiden Zentren gekoppelt. Vor allem im Curriculum der Moskauer Lehranstalt lebt eine Orientierung am Formenkanon der Wiener Klassiker und ihrer Nachfolger fort, eine unabdingbare Voraussetzung für die Weiterentwicklung der Gattung Sonate innerhalb der russischen Musikgeschichte. Dieser Aufsatz stellt die Entwicklung eines Teilbereichs der Sonatenkomposition in Russland, der Klaviersonate, überblicksartig dar.

Konservativismus und Nationalismus

Die ersten Protagonisten der russischen Klaviersonate sind Anton Rubinstein (1829-1894) und Peter Tschaikowskij (1840-1891), zwei Persönlichkeiten, welche als Komponis-

Tschaikowskij: Klaviersonate Nr. 2 G-Dur, op. 37 (1878)

Die gewaltige Länge des Werkes veranlasst seine Rezipienten zu dem wenig schmeichelhaften Urteil, es hätte in orchestrierter Form eine passable Symphonie abgegeben (William Newman); der Klaviersatz wird als "monumental, massig, massiv" (Christoph Rueger) charakterisiert. Tschaikowskij selbst bezeichnete die Sonate, die parallel zu Eugen Onegin und dem Violinkonzert entstanden ist, als "etwas trocken und kompliziert". Ungeachtet dieser Kritik kann die viersätzige Sonate jedoch als ein reifes. pianistisch forderndes Werk begriffen werden. Der ausladende erste Satz Moderato e risoluto hebt mit einem markant punktierten Motto an, das den ganzen Satz durchzieht; das Hauptthema ist in sich dreiteilig mit einer Mittelepisode in g-Moll, welche auch die Reprise einleitet. Die Großform weist viele Nahtstellen und nur wenige organisch auskomponierte Übergänge auf; die Themen sind sequenzierend gebaut, ihre Syntax wirkt stellenweise mechanisch. Diese formalen Schwächen werden jedoch aufgewogen durch melodische Inspiration und Glanz der pianistischen Textur. Es folgen ein langsamer Satz Andante non troppo quasi moderato (e-Moll) mit einem anrührendem, über absteigendem Bass sich entfaltenden Doppelthema in variierter zweiteiliger Liedform, ein rhythmisch kapriziöses Scherzo im originellen 6/16-Takt sowie ein Finale Allegro vivace, das motivisch auf den Kopfsatz Bezug nimmt und diesen an Virtuosität und Brillanz noch übertrifft.

ten und Interpreten ihrer eigenen Werke zu internationaler Bedeutung gelangen. Beider Wirken ist durch stilistischen Konservativismus und eine Orientierung nach Westen geprägt: Rubinstein genießt wie Glinka einen wesentlichen Teil seiner Ausbildung in Berlin, worauf sich seine Hochschätzung des deutschen Kulturerbes gründet; Tschaikowskij, nach einer Berufstätigkeit als Jurist von Rubinstein kompositorisch ausgebildet, zehrt von dieser Ausrichtung. Der zeitgenössischen und späteren Musikkritik gilt Rubinstein häufig als komponierender Pianist, dessen schöpferische Kunst nicht die Höhe seines Ranges als Interpret erreiche.

Sein recht umfangreiches Klavierwerk, darunter vier Sonaten aus den Jahren 1848 bis 1877 (e-Moll op. 12, c-Moll op. 20, F-Dur op. 41, a-Moll op. 100), wird häufig als eklektizistisch und wenig innovativ bezeichnet. Ähnliche Urteile gelten dem Klavierschaffen Tschaikowskijs, der, obwohl er eines der populärsten Klavierkonzerte des Repertoires geschaffen hat, im Allgemeinen eher als Symphoniker und Opernkomponist wahrgenommen wird.

Für seine zwischen 1863 und 1878 entstandenen Klaviersonaten (cis-Moll op. posth. 80, G-Dur op. 37), die in heutigen Konzertprogrammen kaum eine Rolle spielen, hat Tschaikowskij sich stets scharfe Kritik zugezogen: Es wurden Schwächen in der Beherrschung der Form diagnostiziert, und die Werke wirkten auf Zeitgenossen und spätere Rezipienten eher episodisch denn aus einem Guss.

Ab etwa 1856 vertritt der St. Petersburger Kreis des *Mächtigen Häufleins* eine ästhetische Gegenposition zum Rubinsteinschen Akademismus.

Der Zusammenschluss von fünf nicht professionell ausgebildeten Komponisten propagiert eine spezifisch russische, von der westeuropäischen Musikkultur weitgehend unabhängige künstlerische Haltung und befasst sich nicht schwerpunktmäßig mit tradierten Formen wie der Sonatenform, von einem Klaviersonaten-Frühwerk aus der Feder Milij Balakirews abgesehen.

In den 1880er Jahren geht aus dem Kontakt Nikolaj Rimskij-Korsakows mit dem einflussreichen Verleger und Mäzen Mitrofan Beljajew der sogenannte *Beljajew-Kreis* hervor, dem auch Rimskijs Schüler Aleksandr Glasunow (1865-1936) angehört.

Das Schaffen des ebenfalls aus St. Petersburg stammenden Glasunow nimmt eine Vermittlungsposition zwischen dem Nationalismus der *Fünf* und der westlich orientierten Moskauer Schule ein. Als eher konservativ ausgerichteter Symphoniker wendet er sich nur vorübergehend der Klaviersonate zu und schreibt im Jahr 1901 zwei dreisätzige Werke (b-Moll op. 74, e-Moll op. 75).

In seinem Umfeld wirken zur gleichen Zeit auch Sergej Ljapunow (1859-1924), der 1908 eine voluminöse, an Franz Liszt orientierte Klaviersonate (f-Moll op. 27) veröffentlicht,

Skrjabin: Klaviersonate Nr. 5, op. 53 (1907)

Die erste einsätzige Sonate Skrjabins verkörpert ein Übergangsstadium: mit ihr verlässt der Komponist die Sphäre der gefestigten Tonalität. Eine ideelle und motivische Nähe zum kurz zuvor entstandenen Orchesterwerk Poème de l'extase op. 54 wird hergestellt, indem der Sonate einige Verse aus der gleichnamigen Dichtung Skrjabins vorangestellt werden. Ihre harmonische Faktur und satztechnische Dichte lassen sie als ein Schlüsselwerk auf dem Weg zur Spätphase, die durch den Gebrauch des mystischen Prometheus-Akkords gekennzeichnet ist, erscheinen. Gleichwohl ist das Werk nicht atonal - über weite Strecken ist Fis-Dur vorgezeichnet; Dominantklänge bleiben als solche erkennbar, obwohl sie durch Optionstöne angereichert werden können und häufig keine Auflösung erfahren. Gelegentlich erscheinen bereits Quartenschichtungen, ohne dass diese die Harmonik maßgeblich bestimmen würden. Siegfried Mauser sieht die Großform als Überlagerung eines Sonatenhauptsatzes mit einer freien Reihungsform an. Nach einer Einleitung Allegro. Impetuoso. Con stravaganza und dem Hauptthema Presto con allegrezza werden drei weitere Themen verarbeitet, die durch suggestiv wiederkehrende Vortragsbezeichnungen einen leitmotiv-ähnlichen Charakter gewinnen. Das Werk schließt mit einer triumphalen Coda in Es-Dur.

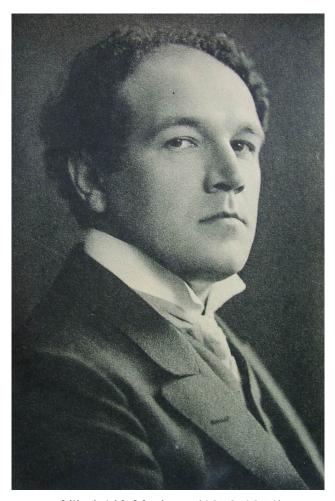
und Felix Blumenfeld (1863-1931), dessen *Sonate-Fantaisie* aus dem Jahr 1913 (h-Moll op. 46) ebenfalls eine Verwandtschaft zu großformatigen Werken der neudeutschen Schule aufweist. Aleksandr Gretschaninow (1864-1956), in Moskau und St. Petersburg ausgebildet, wendet sich erst ab 1931, in der Emigration, zweimal der Klaviersonate zu (g-Moll op. 129, G-Dur op. 174).

Die Moskauer Komponistenszene

Im beginnenden 20. Jahrhundert widmet sich eine Anzahl von Komponisten aus den Reihen des Moskauer Konservatoriums, die stets auch herausragende Pianisten sind, intensiv der Sonatenform und knüpft damit an die durch Rubinstein und Tschaikowskij bewahrte Gattungstradition an. Als besonders ergiebig erweist sich das Schaffen der Generation der zwischen 1870 und 1880 geborenen, in den Kompositions- und Musiktheorieklassen von Anton Arenskij und Sergej Tanejew ausgebildeten Komponisten.

Aleksandr Skrjabin (1872-1915), dessen kurze, fast völlig auf das Klavier konzentrierte Schaffensphase in der Zeit zwischen 1892 und 1913 zehn Klaviersonaten hervorbringt, spannt einen weiten Bogen von einer spätromantischen Tonsprache in der Nachfolge Chopins und Liszts hin zu dem harmonisch höchst innovativen, von einem mystischspirituellen Konzept durchdrungenen Spätwerk.

Die ersten Sonaten (f-Moll op. 6, gis-Moll op. 19, fis-Moll op.



Nikolai K. Medtner (1879-1951)

Medtner: Klaviersonate Nr. 5 g-Moll, op. 22 (1909-10)

In diesem Werk verwirklicht Medtner erstmals eine großangelegte, mehrteilig-einsätzige Form, ohne allerdings ein double function design in der Nachfolge Liszts anzustreben. Der Satz erweist sich als eine gewaltige Sonatenhauptsatzform mit einem in der Mitte eingeflochtenen, bereits früher komponierten Interludium. Nach einer achttaktigen Einleitung Tenebroso, sempre affrettando und dem ausgedehnten Hauptthemenkomplex Allegro assai folgt die Tonalität einer symmetrischen Anlage: der d-Moll-Seitensatz kehrt während der Reprise in c-Moll wieder, so dass die Grundtonart von beiden Seiten im Quintverhältnis eingefasst wird. Das f-Moll des Interludiums bildet mit dem irregulären a-Moll des Reprisenbeginns eine weitere symmetrische Klammer um das tonikale g-Moll, das sich allein am Beginn des Werkes und in der gewichtigen Coda stabilisiert und sonst lediglich umkreist wird. Diese Konstruktion, welche dem langen, mit impressionistischen Farben ausgestalteten Durchführungsteil ein besonderes Gewicht verleiht, macht das Werk zu einer reizvollen Aufgabe für den Interpreten und hat es zu einem der meistgespielten Klavierstücke Medtners werden lassen.

23) sind noch vor der Jahrhundertwende entstanden; ab der fünften Sonate op. 53 wird die Dur-Moll-Tonalität stark erweitert und tendenziell gesprengt, während die musikalische Form auf einsätzige Strukturen reduziert wird.

Zur gleichen Zeit greift auch Sergej Rachmaninow (1873-1943) auf die Gattung der Klaviersonate zurück, die nicht im Mittelpunkt seines Schaffens steht, obschon die Sonatenhauptsatzform innerhalb seiner Orchester- und Kammermusik stets evident ist.

Rachmaninow hinterlässt zwei virtuose, jeweils mehreren Revisionen unterzogene Werke aus den Jahren 1907 und 1913 (d-Moll op. 28, b-Moll op. 36), von denen vor allem das letztere aus dem pianistischen Repertoire nicht wegzudenken ist, während die erste Sonate aufgrund ihrer Länge und Komplexität selten gespielt wird.

Das vierzehn Werke umfassende Sonatenschaffen Nikolaj Medtners (1880-1951) steht hinsichtlich seiner Rezeption bislang noch im Schatten der populäreren Zeitgenossen. Aus einer konservativen ästhetischen Haltung heraus schreibt Medtner einen höchst differenzierten Klaviersatz, der sich durch komplexe Metrik und Kontrapunktik auszeichnet.

In seinen Klaviersonaten, entstanden zwischen 1902 und 1937, erweist sich der Komponist als ein ständiger Experimentator der musikalischen Form: Werke in klassischer Mehrsätzigkeit (f-Moll op. 5, c-Moll op. 25 Nr. 1), einsätzige und einsätzig-mehrteilige Gestalten (Sonatentriade op. 11, g-Moll op. 22, a-Moll op. 30), sowie die Integration der Sonatenhauptsatzform in Zyklen von Charakterstücken (in opp. 38 und 39) stehen gleichberechtigt nebeneinander. Die Moskauer Schule bringt in der Folge noch einige weitere, bisher außerhalb Russlands wenig zur Kenntnis genommene Komponisten hervor, die maßgeblich zur Gattung der Klaviersonate beitragen.

Auf den Spuren Skrjabins bewegt sich Aleksej Stantschinskij (1888-1914) mit seinen drei Sonaten; der junge Boris Pasternak (1890-1960) schreibt, gleichfalls von Skrjabin beeinflusst, vor dem Beginn seiner literarischen Karriere eine Klaviersonate in h-Moll.

Noch weitgehend unerschlossen ist das Œuvre Samuil Feinbergs (1890-1962) mit zwölf hoch komplexen, ab 1915 entstandenen Klaviersonaten, welche die Tonalität auf individuellem Wege an ihre Grenzen führen und die gesamte Lebensspanne des Komponisten abdecken.

Die russische Avantgarde der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg wird prominent vertreten durch das Schaffen von Nikolaj Roslawets (1880-1944), von dessen sechs Klaviersonaten nur zwei vollständig erhalten sind, sowie durch die drei Sonaten von Sergej Protopopow (1893-1954), die zwischen 1920 und 1928 eine progressive, rhythmisch und tonal kaum mehr gefestigte Tonsprache ausprägen.

Rachmaninow: Klaviersonate Nr. 2 b-Moll, op. 36 (1913, revidiert 1931)

Über Umwege hat sich dieses Werk zu einem Kernstück des pianistischen Repertoires entwickelt. Zwei Jahrzehnte nach Fertigstellung der langen und komplexen Erstfassung der Sonate sah sich Rachmaninow zu deutlichen Kürzungen veranlasst, nachweislich motiviert durch den Vergleich mit Chopins Sonate in derselben Tonart, in der in 19 Minuten "alles gesagt werde". Die Neufassung von 1931 ist kompakter und stringenter in ihrer musikalischen Aussage; der Pianist Wladimir Horowitz stellte später eine vom Komponisten autorisierte Mischfassung beider Versionen her. Ein starkes zyklisches Moment fügt die drei Sätze, die nahtlos aneinander anschließen und durch motivische Querverweise verzahnt sind, zu einer untrennbaren Einheit zusammen; es liegt ein der harmonischen Tradition verpflichtetes und dennoch fortschrittliches Werk vor. Der erste Satz Allegro agitato besitzt eine mottoartige Initialformel, das absteigende Arpeggio eines Tonika-Quartsextakkords, welches im Verlauf des Werks immer wieder zitiert wird und beide Hauptgedanken des Kopfsatzes in diminuierter Form vorweg nimmt. Der Lento-Mittelsatz in G-Dur hebt mit einer tonal schweifenden Einleitung Non allegro an und entwickelt in dreimaliger Wiederkehr seines Themas eine Variationsform. Ebendiese Einleitung wird auch, abwärts transponiert, dem dritten Satz Allegro molto vorangestellt; es folgt ein rasches, Eigenschaften von Scherzo und Sonatenhauptsatz kombinierendes Finale in B-Dur, das auf ein prägnantes Hauptthema weitgehend verzichtet.

Aufbruch in St. Petersburg

Parallel zum Moskauer Traditionalismus finden einige am St. Petersburger Konservatorium ausgebildete Komponisten nach der Revolution von 1917 neue ästhetische Wege, ohne zwingend an die Werke ihrer Vorgänger anzuknüpfen. Die Schüler Rimskij-Korsakows und Glasunows sind einerseits von der nationalrussischen Haltung des Ersteren geprägt, andererseits bereitet ihnen die produktive Auseinandersetzung des Letzteren mit dem Erbe der klassischromantischen Kompositionstradition den Weg für eine kontinuierliche Auseinandersetzung mit der Sonatenform.

Bei Igor Strawinskij (1881-1971) münden diese Voraussetzungen in eine sehr eigenständige Tonsprache, in der das rhythmische Element betont und folkloristische Einflüsse vielfältig einbezogen werden; Er konzentriert sich zeitlebens auf die Orchester- und Bühnenmusik sowie andere Großbesetzungen, veröffentlicht aber 1924, in seiner neoklassizistischen Phase, eine dreisätzige Klaviersonate, die Züge einer parodistischen Stilstudie trägt.

Eine weitaus gewichtigere Rolle in der Weiterentwicklung der Sonatenform muss Sergej Prokofjew (1891-1953) zu-



Sergej Prokofjew (1891-1953)

geschrieben werden, dessen neun Klaviersonaten zwischen 1909 und 1947 entstehen und seine gesamte Schaffensphase umspannen.

Nach dem einsätzigen, romantisierenden Erstling (f-Moll op. 1) gelangt Prokofjew zu stilistisch höchst unterschiedlichen Gattungsbeiträgen, welche die Klaviertechnik bis an ihre Grenzen ausreizen.

Mit seiner zwischen Perkussivität, scharfer Dissonanz, Klassizismus und schlichter Lyrik changierenden Tonsprache vermag sich der Komponist geschickt zu den Vorgaben der politischen Führung zu positionieren. Hervorgehoben werden können die drei *Kriegssonaten* Nr. 6 bis Nr. 8, unter denen die siebte Sonate (B-Dur op. 83) zu den meistaufgeführten ihrer Gattung zählt.

Aleksandr Tscherepnin (1899-1977) befasst sich zweimal mit der Klaviersonate; das erste Werk (a-Moll op. 22) ist recht traditionell gehalten, die nach der Emigration entstandene zweite Sonate aus dem Jahr 1961 sprengt die Tonalität.

Prokofjew: Klaviersonate Nr. 7 B-Dur, op. 83 (1939-42)

Nach seiner Rückkehr aus der Emigration im Jahr 1936 und einer längeren, anderen musikalischen Gattungen gewidmeten Phase wendet sich Prokofjew wieder der Klaviersonate zu und arbeitet parallel an den drei als Kriegssonaten bekannt gewordenen Werken. Die sechste, siebte und achte Sonate können als Höhepunkt seines Klavierschaffens gelten und weisen eine hoch individuelle, zur Dissonanz tendierende Tonsprache auf. Trotz der klanglichen Härten gewinnt die siebte Sonate den Stalinpreis II. Klasse und gelangt nach ihrer Uraufführung durch Swjatoslaw Richter zu einer immensen Popularität. Im ersten Satz Allegro inquieto herrscht ein nervöser und tänzerischer Gestus vor. Zwei getragene Mittelteile kontrastieren im Charakter, eine Sonatenform ist nur sehr rudimentär erkennbar. Im Unterschied zu den anderen beiden Sätzen notiert Prokofjew keine Tonartvorzeichnung; der Grundton b ist anfangs kaum als solcher erkennbar, wird aber durch regelmäßige Wiederkehr am Phrasenende evident. Es folgt ein Andante caloroso in E-Dur, dessen lyrisches, in Dezimparallelen gesetztes Thema laut dem Prokofjew-Biographen Daniel Jaffé auf Schumanns Lied Wehmut op. 39 Nr. 9 Bezug nimmt. Das mit Precipitato überschriebene Finale, eine "infernalische Toccata" (Christoph Rueger), zieht mit einem niemals abreißenden rhythmischen Ostinato im 7/8-Takt rasant vorüber.

Bei Dmitrij Schostakowitsch (1906-1975) finden sich innerhalb eines eher auf Symphonie und Streichquartett konzentrierten Instrumentalschaffens lediglich zwei Klaviersonaten, die unterschiedlicher nicht sein könnten: der einsätzige, atonale Erstling op. 12 ist dem avantgardistischen Geist der 1920er Jahre verpflichtet, während das Schwesterwerk op. 61 aus dem Kriegsjahr 1942 sich in nahezu ungetrübtem h-Moll verbreitet.

Sonatenschaffen in der Sowjetunion

Ähnliche stilistische Rückwendungen finden sich auch bei anderen Komponisten, nachdem das Sowjetregime im Jahr 1932 die Direktiven des Sozialistischen Realismus durchgesetzt hat.

Die Bedingungen, unter welchen sich das ideologisch verpflichtete Komponieren im stalinistischen Russland gezielt auf die Gattung Sonate richtet, während man sich in Westeuropa und Amerika vom traditionellen Formenkanon eher abkehrt, verdienen eine nähere Betrachtung, welche an dieser Stelle nicht geleistet werden kann.

Bei den nicht emigrierten Komponisten der Sowjetunion ist jedenfalls eine auffällige Affinität zur Klaviersonate zu beobachten.

Die über einen Zeitraum von fast sechzig Jahren entstandenen vierzehn Werke des Moskauer Komponisten Anatolij

Aleksandrow (1888-1982) bewegen sich, nach einer impressionistischen Frühphase, vorrangig in einem linientreuen spätromantischen Idiom.

In gleichfalls eher konservativer Tonsprache sind die zwei bzw. drei Sonaten der ukrainischstämmigen Komponisten Jurij Schaporin (1887-1966) und Wiktor Kosenko (1896-1938) verfasst.

Der Moskauer Komponist Aleksandr Mossolow (1900-1973) hingegen wird wegen seiner Unangepasstheit mehrfach verbannt und aus dem sowjetischen Komponistenverband ausgeschlossen, bevor er sich später rehabilitieren kann; seine vier erhaltenen Sonaten aus den 1920er Jahren dokumentieren einen experimentellen, Tonalität und Form zusehends transzendierenden kompositorischen Ansatz.

Dem pauschalen Vorwurf des Formalismus, welchen das stalinistische Regime gegenüber seinen Künstlern erhebt, ist auch ein Komponist wie Nikolaj Mjaskowskij (1881-1950) ausgesetzt, der in seinen neun Klaviersonaten einen Weg von vorsichtigen Modernismen (fis-Moll op. 13, c-Moll op. 27) hin zu eklektizistischer Anpassung (ab dem Sonatenpaar op. 64) beschreitet und dabei die Dur-Moll-Tonalität niemals verlässt.

Mjaskowskijs Schüler sind ebenfalls prägende Figuren im Musikleben der Sowjetunion: Dmitrij Kabalewskij (1904-1987) steigt zu einem Funktionär des Komponistenverbands auf, sein Engagement für die pädagogische Musik wird flankiert von drei stilistisch retrospektiven Klaviersonaten.

Auch der Armenier Aram Chatschaturjan (1903-1978) hinterlässt ein erweitert tonales, stets durch eingängige Melodik geprägtes Œuvre, darunter eine Klaviersonate von 1961. Ähnliche Voraussetzungen gelten für die fünf Klaviersonaten von Leonid Polowinkin (1894-1949) sowie für die zehn Werke von Jewgenij Golubew (1910-1988), während das Schaffen von Oleg Eiges (1905-1992), der während seiner langen Lebensspanne zwölf Sonaten veröffentlicht, durch große stilistische Wandlungen gekennzeichnet ist.



Prokofjew, Schostakowitsch und Chatschaturjan



Dmitri D. Schostakowitsch (1906-1975)

Schostakowitsch: Klaviersonate Nr. 2 h-Moll, op. 61 (1942)

Auch Schostakowitsch kommt, nach einer zehnjährigen Periode ohne ein einziges Klavierstück, während des Zweiten Weltkriegs wieder auf die Klaviersonate zurück und findet in diesem dreisätzigen Werk zu einem melancholisch geprägten, an Dissonanzen nicht sparsamen, aber jederzeit tonal gefestigten Stil. Der erste Satz Allegretto verkörpert den pianistischen Gestus einer Invention: sparsame Zweistimmigkeit ist vorherrschend, der Klaviersatz wirkt durch vielfältigen Einsatz von Alberti-Bassähnlichen Akkordbrechungen klassizistisch. Das kantable Hauptthema liegt zunächst in der Unterstimme, von Figurationen der rechten Hand begleitet, und erscheint später in Sextparallelen. Ein knappes, walzerartiges Largo in As-Dur steht im Zentrum der Sonate, bevor mit dem Moderato con moto ein ausladendes Finale folgt, dessen weitgespanntes, zunächst einstimmig vorgetragenes Thema sich in neun Variationen entfaltet. Ähnlich wie im Hauptthema des Kopfsatzes herrscht hier eine erweiterte, die Grundskala um die tiefalterierten Nebennoten es und b ergänzende Diatonik vor. Viktor Delson meint in der Tonfolge d es (d) cis h einen ersten Verweis auf das Komponisten-Monogramm D-SCH zu erkennen, es handelt sich aber vielmehr um eine in Viertongruppen organisierte Realisierung der oktatonischen Skala.

Blick in das moderne Russland

Namhafte russische Komponisten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts drücken der Entwicklung der Klaviersona-

te ebenfalls ihren Stempel auf. Der polnischstämmige, von Schostakowitsch protegierte Mieczyslaw Weinberg (1919-1996) knüpft mit sechs Klaviersonaten an die erweitert tonale, neomodale Kompositionstechnik des Sowjetischen Realismus an.

Auch die beiden dreisätzigen, Sonaten von Rodion Schtschedrin (*1932) repräsentieren ein motorisches, formal gefestigtes Idiom mit zurückhaltendem Gebrauch von Dissonanzen. Anders verhält es sich bei Sofija Gubaidulina (*1931), deren Klaviersonate aus dem Jahr 1965 hinsichtlich der Harmonik und Klaviertechnik innovative Wege geht, und in dem umfangreichen Sonatenschaffen von Galina Ustwolskaja (1919-2006), das zwischen 1947 und 1988 sechs eigenwillig notierte, klanglich höchst differenzierte Werke hervor bringt.

Über die Sowjetzeit hinaus weisen die elf Sonaten von Boris Tischtschenko (1939-2010) sowie die drei Gattungsbeiträge Alfred Schnittkes (1934-1998), welche im Sinne einer postmodernen Collagetechnik neotonale Elemente mit von Clustern bestimmten Passagen kontrastieren.

Das extrem produktive Schaffen von Nikolaj Kapustin (*1937) schlägt schließlich eine Brücke zum Jazz: der Komponist hat seit dem Jahr 1984 zwanzig Klaviersonaten geschrieben, deren täuschend improvisatorischer Gestus kaum erahnen lässt, dass es sich um konzentrierte, in jedem Detail ausnotierte Notentexte handelt.

Literaturhinweise

Peter Hollfelder: Russland und die Nachfolgestaaten der Sowjetunion, in: ders., Die Klaviermusik.

Das große Standardwerk, Hamburg 21999: Nikol Verlagsgesellschaft, S. 451-499.

Dietrich Kämper: *Die Klaviersonate nach Beethoven. Von Schubert bis Skrjabin*, Darmstadt 1987:

Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 191-247.

Siegfried Mauser: *Expansion versus Reduktion*, in: Arnfried Edler: *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente*, = Handbuch der musikalischen Gattungen Bd. 7.3, Laaber 2004: Laaber. S. 81-116.

Marc Mühlbach: Russische Musikgeschichte im Überblick. Ein Handbuch, Berlin 1994: Ernst Kuhn.

Christoph Rueger / Christoph Flamm: Werkeinführungen zu Sonaten russischer Komponisten, in:

Harenberg Kulturführer Klaviermusik, Mannheim 2008: Bibliographisches Institut F. A. Brockhaus.

William S. Newman: *The Sonata since Beethoven*, New York 21972: Norton Library, S. 700-733.

Dorothea Redepenning: *Klaviermusik*, in: dies., *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik*,

Band 1: Das 19. Jahrhundert, Laaber 1994: Laaber, S. 408-412.

Rodion Schtschedrin

"In der Kunst sollte man einen eigenen Weg gehen."

Von Anastasia Fedjaewa, übersetzt von Ekaterina Sell

Podion Konstantinowitsch Schtschedrin wurde am 16. Dezember 1932 in Moskau geboren. Sein Vater, Konstantin Michajlowitsch, war ein berühmter Musikwissenschaftler und Pädagoge, der genau so wie später P.I. Tschaikowski das musikalische Konservatorium absolviert hatte.

Seine Mutter, Konkordia Iwanowna war keine Berufsmusikerin, aber eine leidenschaftliche Musikliebhaberin, die zu Hause viel Musik spielte. Unter anderem durch die häusliche Musizierpraxis lernte der junge Schtschedrin schon früh die Meisterwerke der Weltklassik kennen.

Die Familie spielte zusammen als Klaviertrio; Die Brüder des Vaters waren auch oft am Musizieren beteiligt. In der häuslichen Umgebung begann sich die schöpferische Begabung des jungen Komponisten zu entwickeln.

Im Jahr 1941, im Alter von acht Jahren wurde Schtschedrin in die Musikschule am Moskauer Konservatorium aufgenommen. Allerdings musste er im Sommer die Lehre wegen des Ausbruchs des zweiten Weltkrieges unterbrechen. Familie Schtschedrin wurde nach Kujbischew (Samara) evakuiert.

Dorthin wurden damals viele sowjetische Wissenschaftler, Kulturschaffende, Mitglieder der Regierung, sowie Mitarbeiter der Filmgesellschaft "Moskauer Film" versetzt.

Nach der Rückkehr in die Hauptstadt setzte Schtschedrin die Ausbildung in der zentralen Musikschule und ab 1944 in der Moskauer Chorfachschule fort. Hier entstand die tiefe Zuneigung des Komponisten zur nationalen Folklore. Besonders begeisterte ihn die Vorstellung des Chores als ein lebendiger mehrstimmiger Organismus. Jahrzehnte später sagte Schtschedrin:

"Das Singen im Chor hat mich begeistert, es regte in mir tief verborgene Saiten an... Und die ersten meiner kompositorischen Erfahrungen, sowie die Erfahrungen von meinen Freunden, waren eng mit der Chormusik verbunden."

Bei einem Kompositionswettbewerb der Chorfachschule im Jahr 1947 verlieh ihm die Jury (Vorsitz: Katschaturijan) den ersten Preis. Dies war die erste bedeutende Anerkennung und Ermutigung im Bereich der Komposition und ein starker Anreiz für seine Karriere.

1 Rodion Shchedrin. Das Gespräch mit L. Grigorjew und J. Platek. Musikalisches Leben, 1975, Nr.2, S. 6.

Im Jahr 1950 begann er sein Studium am Moskauer Konservatorium. Er studierte Komposition bei Schaporin und Klavier bei J. Flier. Im vierten Studienjahr komponierte er sein erstes Klavierkonzert (1954). Als thematisches Material für dieses Konzert verwendete er Themen russischer Scherzlieder², die er sehr geistreich in Variationen verarbeitete

Die Rezeption dieses frühen Werkes führte zu seiner Aufnahme in den russischen Komponistenverband der UDSSR. Später sollte er dort einen verantwortungsvollen Posten als Parteisekretär übernehmen, unter dem Vorsitz von Schostakowitsch. Ab 1973 bis 1993 war er selbst Vorsitzender.

Im Laufe seines künstlerischen Daseins griff er immer wieder auf das folkloristische Kulturerbe zurück. Seine Liebe zu den Scherzliedern beleuchtet den oftmals schelmischen Charakter seines Musikschaffens: Sein erstes Konzert für Orchester im Jahr 1963 nannte er *Naughty Limericks*. Im Jahr 1999 gab er eine Bearbeitung des Konzertes "Scherzlieder" als Klavierkonzert heraus.

Schedrins Interesse für die Folklore ist es übrigens zu verdanken, dass auch heute die Studenten des Moskauer Konservatoriums nach dem ersten Studienjahr (Komposition, Musikgeschichte und Musiktheorie) als Aufgabe Volkslieder sammeln müssen. Komponisten müssen außerdem ein Werk schreiben, in dem volksliedhafte Elemente aus ihrer Recherche verwendet werden.

1955 schloss Schedrin das Studium mit Auszeichnung in beiden Studienrichtungen ab. Nach dem Abschluss begann er sofort ein Doktoratsstudium am Lehrstuhl Komposition. Gleichzeitig vertiefte er auch seine Kompositionsausbildung in der Klasse Schaporins.

Der Musiker erreichte sehr früh Bekanntheit. In den 60er Jahren hatte er schon große Werke komponiert, z.B. die Oper *Not love only*, Chormusik, zwei Symphonien, Oratorien, zwei Klavierkonzerte, sein erstes Ballett *Das bucklige Pferdchen*, in dem er eine bekannte Märchenvorlage verarbeitete, und das bis heute meist aufgeführte Werk, die *Carmen Suite*.

Die Liebe des Komponisten zum Ballett hat einen direkten Zusammenhang mit seiner persönlichen Liebesgeschichte:

² Russische Volkslieder mit scherzhaftem Charakter, vergleichbar mit Limericks



Rodion K. Schtschedrin mit seiner Frau Maja Michailowna Plissezkaja (2009)

Er heiratete 1958 Maja Plisetskaya, die Prima-Ballerina des Bolschoi-Theaters und widmete ihr fortan alle seine Tanzkompositionen. Eine interessante Anekdote: Zu dem Zeitpunkt, als seine Frau aus der Ballett-Szene ausstieg, hörte er auf Tanzstücke zu komponieren.

Parallel zu seinen Kompositionsarbeiten trat er als Pianist auf und unterrichtete auch von 1964-1969. In diesem Zeitraum entwickelte er seinen Stil weiter. Bisher war er sehr von Rimskij-Korsakow und den "Mächtigen Fünf" geprägt, eine Schule die auch sein Lehrer Schaporin an erste Stelle setzte . Ab sofort nahm er jedoch auch Kompositionstechniken der westlichen Musikkultur auf.

Sein Stil in diesem charakteristischen Zeitraum setzt sich zusammen aus Elementen der Volksmusik und Techniken, die zur sogenannten Avantgarde gehören (z.B. Dodekaphonie im zweiten Klavierkonzert).

Sein Klavierstil dieser Zeit ist sehr am Toccata-Stil orientiert, der in dieser Zeit gerade aktuell war. Diese Werke stellte er dem Publikum meist persönlich vor, denn für gewöhnlich ist der Interpret der Uraufführung von Klavierkompositionen der Komponist selbst.3

Heute sind seine Werke aus dem Repertoire der Musikschulen oder Klavierklassen an Musikhochschulen nicht mehr wegzudenken, z.B. seine *24 Präludien und Fugen* (1970) oder sein *Polyphonisches Lehrbuch*.

Die stilistische Bandbreite, in der er in einer Funktion als lebendiger Klassiker arbeitet, ist enorm: Das sind z.B. konzertante Werke für verschiedene Instrumentalbesetzungen, Orchestersuiten (oft nach Motiven eigener Theatermusik), Werke im Kantatenstil (verbunden mit Motiven traditioneller, alter russischer Kunst), 5 Ballette, 5 Opern, zuletzt Boyarinya Morozova (2006).

Ein weiteres interessantes Merkmal: Je älter und reifer der Komponist wurde, desto mehr entfernte er sich stilistisch von Schostakowitsch und Rimskij-Korsakow, näherte sich aber an Mussorgskij an.

³ Anmerkung der Redaktion: Dies gilt natürlich nur für Russland und ist nicht auf europäische Verhältnisse zu übertragen.

Die Musik von Schtschedrin ab den 60er Jahren lehnt sich überhaupt nicht an die Ästhetik an, die von den Komponisten der zweiter Wiener Schule über die Darmstädter Schule zu den heutigen russischen Komponisten überliefert wurde. Viele andere Komponisten orientierten sich demnach sehr an Webern, Stockhausen und Boulez.

In seiner Musik gibt es keine "grellen stilistischen Wendungen": Ihr Sinn ist keine äußerliche Öffnung sondern die Vollendung seiner eigenen produktiven Entwicklung, die die Musik des klassisch-romantischen Stils in ihrer direkten Entwicklungsform durch die gesamte russische Komponistenschule hindurch vorstellt:

Begonnen bei den "Mächtigen Fünf" bis zu den letzten Vertretern der Tradition Mjaskowski, Schostakowitsch, Schaporin, Swiridow, Sidelnikow und schließlich Schtschedrin selbst.

Deswegen wäre es sehr falsch, seine Musik von der Ästhetik der Avantgarde her zu bewerten. Es gibt verschiedene Phasen, verschiedene stilistische Entwicklungen, die sich wieder auf einer Schnittstelle zwischen Abgeschlossenem und Neuem treffen, und dabei ein Dogma der eigenen Tonkunst festigen.

Der Komponist selbst definiert seinen eigenen Stil "postavantgardistisch".

Ich selbst, als interessierte Hörerin und Kennerin der Kunst von Schtschedrin, schätze in diesem Kontext seinen Stil eher nicht als avantgardistisch ein, weil sich seine stilistische Entwicklung nicht mit etwas schon Vorhandenem vollzog, sondern parallel mit Erscheinungen, die man üblicherweise zusammenfasst und mit einem Wort Avantgarde nennt.

Dieser Begriff der Avantgarde wird vor allem aus der zweiten Wiener Schule abgeleitet, besonders von ihren drei Hauptvertretern Schönberg, Webern und Berg.

Noch in den 60ern formulierte er eine These über seinen eigenen Weg:

"In der Kunst sollte man einen eigenen Weg gehen. Er kann kurz, lang, breit oder eng sein, aber er sollte ein eigener sein."

Dieser von ihm gewählte Weg ist fest mit der russischen Kultur verbunden. In eigenen Werken greift er meist auf das Schaffen der russischen literarischen Klassiker Tschechow, Puschkin, L. Tolstoi, Gogol und Leskow zurück, wie auch auf die verschiedenen Stile der russischen Folklore und ihre historischen Ursprünge.

Schtschedrin ist auch als aktive Persönlichkeit des öffentlichen Lebens bekannt. In den Jahren 1973-1990 leitete er den *Russischen Komponistenverband*, setzte sich außerdem für die Rehabilitation der ausgewiesenen Künstlern

Rostropowitsch und Wischnewskaja ein.

Im Jahr 1989 wurde er in die "Oberste Sowjet" gewählt, wo er zu einer überregionalen Gruppe gehörte, die sich für die Belange von Ausgewiesenen einsetzte, unter dem Namen "Für Perestroika".

Ferner war er Jurymitglied bei internationalen Wettbewerben für Komposition und Klavier. Er ist Autor von dutzenden Artikeln und Büchern wie z.B. "Monologe verschiedener Jahre" und "Autobiographische Aufzeichnungen."

Der für die Carmen-Suite bekannte Komponist schafft immer noch weitere Werke: Im neuen Jahrhundert fanden die Weltpremieren der 3. Sinfonie, Dialoge mit Schostakowitsch, der Oper Charming Stranger, Boyarinya Morozova, dem Oboenkonzert, dem Doppelkonzert (Romantic Offering) für Klavier, Violoncello, Orchester und viel mehr statt. Der Komponist ist ungewöhnlich produktiv.

Die Premiere von Kleopatra und Schlange, eine dramatische Szene für Frauenstimme und sinfonisches Orchester mit dem Text aus der Schlussszene der Tragödie von Shakespeare Antonie und Kleopatra, in der Besetzung von Pasternak (2011), fand im Jahr 2012 bei den Salzburger Festspielen statt.

Dirigent war Gergiev, Mojca Erdmann sang die Titelpartie. Es spielte das Orchester des Marinskij Theaters (Petersburg). Die Verlagsrechte auf die Publikationen von Schedrins Musik hat seit 1993 der Schott-Verlag.

Seit 1991 lebt der Musiker mit seiner Ehefrau in Deutschland. Er hat momentan die russische Staatsbürgerschaft. Abgesehen von seiner Anti-Avantgarde Position definiert er sich ausschließlich als russischer Künstler, deswegen möchte ich diese Publikation mit den Worten des Komponisten selbst beenden, die am allerbesten seinen Charakter und schöpferisches Kredo bezeichnen:

"Ich habe einfach Musik geschrieben. Ehrliche Musik. Ich bin von ihr überzeugt. Musik, die ich in meinem Inneren gehört habe. Den einen verärgert oder kränkt sie, den anderen berührt sie. Ich bin glücklich, dass ich mein Leben in der Musik gelebt habe. Glücklich, dass ich in Russland geboren wurde."

⁴ Sowjetische Musik (Zeitschrift), Nr. 6

Alexander K. Glasunow – eine biographische Skizze

Von Alexander Fischerauer

Alexander Glasunow – mit diesem Namen verbindet man in der westlichen Musikszene wenig. Sein berühmtes Violinkonzert und die eine oder andere Symphonie

sind manchem Musikliebhaber vielleicht bekannt. Glasunow, der in einer Zeit enormer politischer und musikalischer Veränderungen lebte, gehörte jedoch mit zu den wichtigsten Vertretern und Stiftern einer nationalen russischen Musikkultur.

Sein Werk fand Zeit seines Lebens große internationale Anerkennung. Neben seinem kompositorischen Schaffen machte er sich auf vielfältige Weise um die Musikkultur in Russland verdient, worüber im Folgenden ein Abriss gegeben werden soll.

Wunderkind und früher Durchbruch

Glasunow zeigte von Kindheit an eine hohe künstlerische Begabung, nicht nur auf musikalischem, sondern auch auf zeichnerischem Gebiet. Die alleinige Hinwendung zur

Musik war aufgrund seiner persönlichen Neigung schnell entschieden. Den ersten Klavierunterricht erhielt er 1877 bei dem angesehen Klavierprofessor Jelenkowski, bei dem seine Mutter ebenfalls Unterricht hatte. Dieser bildete ihn wenig in der Klaviertechnik aus, vielmehr ließ er den jungen Schüler von Bach über Chopin bis Liszt das Blattspiel üben. Nachdem Glasunow ihm immer mehr eigene Kompositionen vorlegte, lehrte er ihn auch die Grundlagen der Harmonielehre und des Kontrapunkts.

Die Mutter zeigte Glasunows frühe Kompositionen M. Balakirew, der die außergewöhnliche Begabung des Jungen erkannte und ihn an Rimskij-Korsakow weiterempfahl. Dieser Komponist war im damaligen Russland eine Koryphäe, einer der angesehensten und berühmtesten Musiker.

Im Jahr 1880 trat Glasunow seinen Unterricht bei ihm an, und wurde vor allem im Kontrapunkt und im Komponieren

von Kammermusikwerken unterrichtet. Bereits nach einem Jahr beendete Rimskij-Korsakow den Unterricht. Aus Glasunows Erinnerungen:



"Im Frühling 1881 lehnte es Rimskij-Korsakow entschieden ab, mir weiter Unterricht zu geben, und schlug mir vor, mich nur noch um freundschaftlichen Rat an ihn zu wenden. Er wußte, dass er mit mir nicht den vollen Kursus durchgegangen war und erklärte seine Absage, mir weiter Stunden zu geben, mit den Worten: Alles andere werden Sie am besten beim Komponieren lernen."1

Am 29. März 1882 schließlich gelang Glasunow der Durchbruch. Seine *Erste Symphonie* wurde mit glänzendem Erfolg uraufgeführt. Sogar die Kritiken strengster Kunstrichter wie z.B. Cui fielen ausschließlich zu seinem Lob aus.

Besonders wurde der tiefe musikalische Gehalt und die Reife angesichts des jugendlichen Alters des Komponis-

ten gelobt. Zu dem Zeitpunkt war Glasunow erst 15 Jahre alt. Einen solch frühen Durchbruch als Komponist gab es in der Musikgeschichte selten, vielleicht noch vergleichbar bei Mozart.

Von diesem Zeitpunkt an lief seine weitere Entwicklung in zielgerichteten und geregelten Bahnen. Er lernte zunächst andere zeitgenössische Komponisten kennen, um den Kreis des "Mächtigen Häufleins". Bereits im Jugendalter nahmen ihn diese berühmten Komponisten, wie Ljadow oder Borodin, in ihre Mitte auf und knüpften freundschaftliche Bande, die weit über ein kollegiales Verhältnis hinausgingen.

Der Kreis dieser Komponisten war stolz auf den jungen Begabten. Der Altersunterschied spielte hierbei keine große Rolle, Glasunow wurde von Anfang an wie ein Kollege be-

¹ Alexander Glasunow, Detlef Gojowy, Paul List Verlag, 1986, München

handelt. Selbst der Jüngste des Komponistenkreises, Ljadow, war bereits gute zwanzig Jahre älter als Glasunow. Diese Bande stellten nicht nur für Glasunow eine wichtige Verbindung dar, sondern hatten Einfluss auf das Schaffen einer ganzen Generation Petersburger Komponisten.

Die folgenreichste frühe Bekanntschaft Glasunows sollte jedoch Mitrofan Belaieff werden. Dieser war ein äußerst begüterter Großholzhändler, der sich sehr für die Musik interessierte. Zur Zeit der Proben für die *Erste Symphonie* lernten sich die beiden Männer kennen. Belaieff war vom Genie des jungen Komponisten derart beeindruckt und überzeugt, dass er sich das ehrgeizige Ziel setzte, dessen Musik in jeder ihm erdenklichen Hinsicht zu fördern.

Mit seinen Projekten, die im Folgenden immer wieder Erwähnung finden werden, kann man Belaieff als Stifter und bedeutsamen Initiator der russischen Musikkultur überhaupt bezeichnen. Die bezeichnende Rolle Belaieffs für die russische Musik betont auch Wendelin Bitzan in seinem Artikel über die russischen Klaviersonaten.²

Bereits in Glasunows Jugendzeit veranstaltete Belaieff Kammermusikabende, an denen die bedeutendsten Komponisten des Petersburger Kreises teilnahmen, wie z.B. Rimskij-Korsakow, Stassow, Balakirew, Cui, Ljadow etc. Neue und klassische Kompositionen wurden dort vorgestellt, gemeinsam oder alleine vorgespielt, diskutiert und Meinungen ausgetauscht. Besonders die Teilnahme des jungen Glasunow schweißte die ältere Komponistengeneration noch mehr zusammen.

Ein solches Arbeitsforum, in dem ohne äußerliche Konkurrenzkämpfe gemeinsam an der Entwicklung einer eigenen Musikkultur gearbeitet wurde, ist in der Musikgeschichte absolut einzigartig.

1884 unternahm Glasunow zusammen mit Belaieff eine Reise nach Deutschland, Frankreich und Spanien. In Deutschland lernte er Franz Liszt kennen, dessen Werke er sehr schätzte. Liszt nahm kurzerhand sogar die erste Symphonie Glasunows in ein Konzertprogramm auf, anstatt eines Werks eines anderen deutschen Komponisten.

Während des Aufenthaltes in Bayreuth bei den Festspielen manifestierte sich für Belaieff eine wegweisende Idee: Er wollte für die Herausgabe zunächst hauptsächlich Glasunowscher Werke einen Musikverlag gründen, und zwar in Leipzig, damals eine Metropole der Musikverleger. In Deutschland veröffentlichte Musikwerke waren im Gegensatz zu Russland durch die Berner Konvention urheberrechtlich geschützt.

Auch die Druck-Technik war erheblich besser als in Russland. Am 2. Juli 1885 wurde der Verlag in Leipzig ins Handelsregister eingetragen. Dieser wurde in Russland sehr erfolgreich, denn Belaieff pflegte ein unkonventionelles Verlagswesen: Die Noten wurden sehr günstig verkauft, wodurch die Werke der Komponisten ihren Weg auch in weniger begüterte Kreise finden konnten. Auf der anderen

Seite sicherte er den Komponisten neben einer sehr großzügigen Entlohnung das Aufführungsrecht ihrer eigenen Werke, ein Zugeständnis, das kein anderer russischer Verlag machte.

Karriere als Dirigent

Neben der fortlaufenden Veröffentlichung eigener Kompositionen folgte bald ein wichtiger Markstein für Glasunows Karriere. Im Jahr 1887 stand er zum ersten Mal vor einem Orchester. Im Rahmen der russischen Symphoniekonzerte dirigierte er seine *Erste Symphonie*.

Nach anfänglichen Unsicherheiten entwickelte er sich sehr schnell zu einem technisch wie musikalisch versierten Dirigenten. Im Jahr 1889 dirigierte er bei der Weltausstellung in Paris und begründete damit nicht nur seine internationale Bekanntheit als Dirigent, sondern erschloss dem französischen Publikum auch die zeitgenössische russische Musik, das diese höchstens aus vereinzelt aufgeführten Stücken kannte. So legte er den Grundstein für seine Laufbahn als Dirigent, in der er zu einem international gefragten und geschätzten Interpreten aufstieg.

Die folgenden Jahre waren von einer kontinuierlichen Entwicklung des eigenen Stils geprägt. Wichtige Stationen seines Schaffens der Zeit nach 1890 waren z.B. die Komposition einiger Ballette (z.B. *Raymonda*). Ganz besonderer Erwähnung verdient die Vollendung Borodins Oper *Fürst Igor* zusammen mit Rimskij-Korsakow, eine jahrelange, äußerst schwierige Arbeit.

In der feinfühlig erfassten Borodinschen Tonsprache verfasste er sogar große Teile neu (z.B. den kompletten 3. Akt). Andere Teile, die ihm Borodin lediglich am Klavier vorgespielt hatte, reproduzierte Glasunow aus seinem bekanntermaßen ungeheuren Gedächtnis (z.B. die Ouvertüre). Die fruchtbare Zusammenarbeit an dieser Oper mit Rimskij-Korsakow über Jahre hinweg ist ebenfalls ein kaum begreifliches Kuriosum der Musikgeschichte und würde durchaus eine gesonderte Abhandlung verdienen.

Die Zeit am Petersburger Konservatorium – 30 Jahre lange Prägung der Musikgeschichte

1898 wurde Glasunow als Professor an das Petersburger Konservatorium berufen. Er unterrichtete Instrumentation, Harmonielehre, Kontrapunkt, Kammermusik, Literaturkunde sowie Dirigieren. Seine unangefochtenen Qualitäten als Komponist, vor allem auf dem Gebiet des Kontrapunkts machten ihn zu einem sehr gefragten und beliebten Lehrer bei den Studenten. Zu seinen Schülern gehörten z.B. Strawinskij, Prokofjew und Schostakowitsch. Letzterer würdigte Glasunow in seinen Memoiren und berichtete über seine (spätere) Arbeit als Konservatoriumsdirektor, woraus im Folgenden noch einiges angeführt werden wird.

Bezeichnend an Glasunows Lehrmethode war unter anderem die Zusammenarbeit mit Rimskij-Korsakow, der eben-

falls am Konservatorium Komposition unterrichtete. Beide stimmten ihre Unterrichtspläne aufeinander ab und arbeiteten Hand in Hand.

Kompositionsunterricht wurde also bei zwei der größten Komponisten ihrer Generation erteilt, die nicht als Konkurrenten auftraten, sondern die Schüler in engster Zusammenarbeit förderten. Eine Vorstellung, die in unseren Tagen und besonders in Europa nur noch als Absurdität gelten kann.

Glasunows Instrumentationsunterricht hatte einen erheblichen Einfluss auf Rimskij-Korsakows berühmte Instrumentationslehre, welche ebenfalls als Ergebnis ihrer vorbehaltlosen Zusammenarbeit am Konservatorium gelten kann.

1905 - Revolution in Russland

Bisher war Glasunow lediglich als Komponist, Interpret und Professor in der Öffentlichkeit aufgetreten. Seine Qualitäten in dieser Hinsicht waren unangefochten. Die politischen Ereignisse 1905 und auch der Folgejahre lassen uns jedoch den Künstler als Menschen näher kennen lernen.

Sein unermüdlicher Einsatz für die Studenten, v.a. für minderbemittelte und jüdische, war weithin bekannt. Er setzte sich auf so vielfältige Weise für ihre Rechte, Ausbildung und Karriere ein, dass nur eine Auswahl seiner Bemühungen und Erfolge hier Platz finden können.

Zunächst zu den Ereignissen der russischen Revolution 1905: Die Aufstände v.a. der Arbeiterbewegungen und Bauern ließen ganz Russland erbeben. Die russische Bevölkerung zeigte ihren Unmut an der zaristischen Herrschaftspolitik. Der junge und damals noch unbekannte Lenin propagierte die vollständige Ablehnung des zaristischen Systems.

Auch die Studenten an den Universitäten betätigten sich als Revolutionäre. Am Konservatorium St. Petersburg war die Situation aufgeheizt; Die Studenten zettelten einen Streik an. Glasunow selbst war in einer prekären Lage: Einerseits pflegte er gute Kontakte mit seinen Kollegen, die nun plötzlich als Reaktionäre galten (z.B. Leopold Auer, der erste Interpret seines Violinkonzertes), andererseits versuchte er sich durchaus für die Interessen der Studenten einzusetzen und eine Aussprache zwischen den Parteien zu fördern und durchzusetzen.

Die Forderungen der Musikstudenten waren dabei zutiefst unpolitisch. Sie beschränkten sich eher auf das Konservatoriumsleben selbst, wie Prokofjew berichtet (z.B. die Errichtung einer Bibliothek für die Studenten, höheres Bildungsniveau in bestimmten Fächern, respektvoller Umgang zwischen Professoren und Studenten).

Angesichts der Ereignisse wurde eine Kommission ins Leben gerufen, die verständnisvoll die Forderungen der Studenten prüfen sollte. Wie man sich vorstellen kann, war es mit dem Verständnis nicht weit her, viele Professoren ignorierten die Beschlüsse der Studenten völlig (wie bestimmte Streikproklamationen) und waren einem Konsens abgeneigt. Besonders Glasunow und Rimskij-Korsakow

aber bemühten sich, die Vorschläge ernst zu nehmen und setzten sich für eine Aussprache ein.

Schließlich mündeten die Ereignisse in eine Katastrophe: Die oben erwähnte Streikproklamation wurde trotz Ablehnung durch das Konservatorium am 16. März durchgeführt. Rimskij-Korsakow, der versucht hatte, die versammelten Studenten zu beschwichtigen, wurde plötzlich beschuldigt, die Meute erst recht aufgewiegelt zu haben und wurde kurzerhand aus dem Konservatorium entlassen.³

Diese Entlassung zog drastische Folgen nach sich: Glasunow und einige andere Professoren quittierten sofort ihren Dienst und traten zurück, wobei die Direktion auch keine Anstalten machte, sie daran zu hindern, sie nahm es mit "äußerstem Bedauern" hin. 153 Studenten verließen außerdem das Konservatorium, an dem insgesamt nur ca. 900 Studenten eingeschrieben waren.

Glasunow und Rimskij-Korsakow wurden nun als politisch brisant eingestuft. Eine Aufführung einer Oper Rimskij-Korsakows unter Glasunows Leitung hatte solch gewaltige Ovationen des Publikums zur Folge, dass die Polizei eingriff und kurzerhand den Saal räumte, wobei Rimskij-Korsakow infolge eines Handgemenges fast vom eisernen Vorhang erschlagen wurde, nur durch einen Sprung in den Operngraben konnte er sich retten.⁴

Die berufliche Zukunft der in Ungnade gefallenen Komponisten sollte jedoch nicht lange unbestimmt bleiben: Es wurde eine neue Nationale Musikakademie erwogen, Rimskij-Korsakow, Glasunow und Ljadow sollten dabei eine Schlüsselrolle spielen. Angesichts dieser Entwicklungen besann sich die *Russische Musikgesellschaft* doch noch: Sie gewährte dem Konservatorium Autonomie und Glasunow wurde von den Professoren einstimmig zum Direktor gewählt.

In dieser Funktion setzte er viele Reformen durch. Als Beispiel sei sein Einsatz für jüdische Studenten genannt: "(Es) kam zu heftigen Zusammenstößen, besonders wegen der Judenfrage, in der ich meinen Standpunkt erfolgreich verfocht, die bisherige Quote für die Zulassung jüdischer Schüler aufzugeben und unbegrenzt das Talent entscheiden zu lassen."

Der Konservatoriumsdirektor

Schostakowitsch zeichnet in seinen Memoiren ein deutliches und überzeugendes Bild des Komponisten in seiner Funktion als Professor und Direktor:

"Um wirklich von Glasunow zu lernen, mußte man so viel wie möglich mit ihm zusammentreffen. Man mußte ihn abfangen, sei es bei Konzerten, sei es bei Geselligkeiten und natürlich im Konservatorium. Im Konservatorium vor allen Dingen. Denn hier verbrachte er fast seine ganze freie Zeit. Heute ist es schwer zu glauben: aber er besuchte ausnahmslos alle Prüfungskonzerte, selbst die der Schlagzeu-

³ Gojowy, S.96

⁴ Ebd. S.97

⁵ Ebd. S.103

ger, bei denen er manchmal der einzige Außenseiter war. "6 "Er beurteilte (...) Musik wie jede andere mit der vollen Verantwortlichkeit für seine Worte. Und mit großem Ernst. Diesen Ernst vermittelte er seinen Zuhörern. Auf diese Weise lernten wir, scheinbar einfachen Begriffen einen genauen Sinn beizulegen. Das ist eine große Sache. Wenn Glasunow beispielsweise einen Komponisten "Meister" nannte, so behielten wir das unser Leben lang im Gedächtnis.

Denn hinter diesen kurzen Definition steckte eine große geistige Arbeit. Wir waren Zeuge dieser Arbeit. Wir, nach Maßgabe unserer Möglichkeiten, bemühten uns, sie ebenfalls zu leisten. Das heißt (zusammen mit Glasunow) zu diesem und keinem anderen Schluß zu kommen. Wenn Glasunow nach dem Anhören einer Schumann-Symphonie sagte: 'Technisch unerreichbar', verstanden wir genau, was er meinte. Es bedurfte keiner langen Erklärungen.

"Glasunow kannte alle Schüler namentlich. (...) Wichtig(er) für uns war, daß Glasunow jeden Schüler als Musiker kannte. Er erinnerte sich genau, wann und wie jeder gespielt hatte. Kannte auch das Programm und wußte, wie viele Fehler der Betreffende gemacht hatte. Das ist keine Übertreibung. (...) Man konnte, so oft man wollte, wieder ins Konservatorium eintreten, mußte nur nachweisen, daß man nicht mangelhaft war. Einer dieser Unermüdlichen wollte in die Komponistenklasse aufgenommen werden. Glasunow erschütterte ihn.

Der Anwärter spielte eine eigene Klaviersonate. Glasunow hörte zu und sagte dann verträumt: "Wenn ich mich nicht irre, bewarben Sie sich schon vor ein paar Jahren. Damals spielten Sie eine andere Sonate mit einem recht netten Nebenthema." Mit diesen Worten setzte sich Glasunow ans Klavier und spielte einen großen Teil der damaligen Sonate dem sprachlosen Komponisten vor. Das Nebenthema taugte natürlich auch nichts, aber der Effekt war enorm."

"Er (der Volkskomissar für Volksbildung der UDSSR) führte aus, daß die Regierung beschlossen habe, Glasunow Lebensbedinungen zu gewähren, die es ihm ermöglichten, seine Schaffenskraft zu erhalten, und die seinen großen Verdiensten entsprächen.

Was hätte jeder andere Jubilar in diesem Fall getan? Er hätte sich glückselig und untertänigst bedankt. Schließlich lebten wir in harten, hungrigen Zeiten. Glasunow, ehedem eine voluminöse, statiöse Erscheinung, war erschreckend abgemagert. Sein alter Anzug umschlotterte ihn wie ein leerer Sack. Sein Gesicht war ausgemergelt und erschöpft. Wir wußten, dass er nicht einmal Notenpapier besaß, um seine Einfälle zu notieren.

Doch Glasunow, im souveränen Bewußtsein seiner Würde und seiner Ehre, erwiderte schlicht, ihm mangele es an nichts und er bäte darum, ihm keine anderen Lebensbe-

dingungen als jedem Normalbürger zu verschaffen. Doch wenn die Regierung geneigt sei, ihre Aufmerksamkeit dem Musikleben zuzuwenden, dann bäte er darum, sie auf die Konservatorien zu richten. Sie seien am Ende. Es wäre kein Holz da, um die Räume zu heizen. Es gab einen kleinen Skandal, aber das Konservatorium erhielt Holz. ⁶

"Immer hat er geglaubt, Wichtiges von Unwichtigem unterscheiden zu können, eine vernünftige Weltanschauung zu besitzen. Und ganz am Ende seines Lebens begann er, daran zu zweifeln. Ihm schien die Sache, der er seine Kräfte gewidmet hatte – die russische Musikkultur, das Konservatorium –, sei vernichtet. Das war seine Tragödie. Alle Werte waren fragwürdig geworden, alle Kriterien hinfällig. Glasunow ging nach Paris."10

Lebensabend in Paris

Nachdem Glasunow 1928 in Wien an einer Jury für den Schubert-Wettbewerb teilgenommen hatte, bahnte sich für ihn eine entscheidende Wende an: Er sollte nicht mehr nach Russland zurückkehren. In Paris ließ er sich mit seiner Frau nieder und lebte in einfachen Verhältnissen in einer Mietwohnung. Immerhin schien er in Paris seine Trunksucht überwunden zu haben, die ihn am Konservatorium dauerhaft verfolgt hatte, wie seine Tochter berichtet.¹¹

In den nächsten acht Jahren reiste Glasunow sehr viel, besuchte ihm unbekannte Städte und Länder, hauptsächlich in Europa. Auch gab er weiterhin Konzerte als Dirigent, oftmals zusammen mit seiner Tochter Elena als Pianistin; Diese wurden vom französischen Publikum begeistert aufgenommen. Eine äußerst erfolgreiche Konzerttournee führte ihn auch nach Amerika.

In dieser späten Phase seines Lebens wendete er sich auch mit Interesse dem Jazz zu. Aus Begeisterung für das Saxophon komponierte er sein berühmtes Konzert für dieses Instrument, das er 1934 vollendete. Schließlich führte seine gesundheitliche Verfassung dazu, dass er Paris nicht mehr verlassen konnte, er zog sich immer mehr aus dem Musikleben zurück.

Am 21. März 1936 entschlief er, ein Tag, an dem ihm zu Ehren ein Festkonzert in der Salle Gaveau stattfinden sollte. Der Dirigent musste dem erschütterten Publikum den Todesfall mitteilen und spielte das Konzert zum Gedächtnis an den Komponisten Alexander Glasunow.¹²

Anmerkung des Autors

Die bedeutende Rolle Glasunows am Scheitelpunkt zwischen Romantik und Moderne ist mir beim Verfassen dieses Artikels immer stärker bewusst geworden. Die Thematik erscheint mir so ergiebig und wichtig, dass diesem Thema in der nächsten Ausgabe ein eigener Artikel gewidmet werden wird, der das Thema in der gebührenden Länge behandelt.

⁶ Die Memoiren des Dmitrij Schostakowitsch, S. Volkow, 1797, Hamburg, Albrecht Knaus Verlag, S.87

⁷ Ebd. S.88f

⁸ Ebd. S.97

⁹ Ebd. S.187 10 Ebd. S.189

¹¹ Gojowy, S.130

¹² Ebd., frei zitiert nach S.145

Sag mir was du spielst und ich sag' dir, wer du bist!

Persönlichkeitsunterschiede von Orchestermusikern verschiedener Instrumentengruppen

Von Elena Dinkevych

Blechbläser sind trinkfreudige Draufgänger, Streicher ehrgeizige Diven und Holzbläser schüchterne Einzelgänger - Die meisten Orchestermusiker sind davon felsenfest überzeugt! Beweise gibt es schließlich genug. Egal, ob der Trompeter aus dem eigenen Orchester gerne mit seinem Dackel spazieren geht, der Geiger ein geselliger Partylöwe ist und der Oboist ein begnadeter Redner- das sind ja bloß seltene Ausnahmen. Und Ausnahmen bestätigen bekanntlich die Regel, nicht wahr?

Dieser Fragestellung haben sich seit den 70er Jahren vermehrt Psychologen angenommen und machten sich dabei zur Aufgabe zu untersuchen, ob man diese hartnäckigen Vorurteile auch wissenschaftlich untermauern könnte. Bei den ersten Studien ging es dabei darum in Erfahrung zu bringen, welche Vorurteile überhaupt in Umlauf sind: Studienübergreifend wurden

Streicher als *arrogant*, *ruhig* und *feminin* beschrieben, während sie sich selbst als *sensibel*, *neurotisch* und *unsicher* sahen.

Holzbläser sahen sich selbst wiederum als sorgfältig, sensibel und freundlich, während sie von ihren Orchesterkollegen als ruhig, intelligent und introvertiert beschrieben wurden.

Im Gegensatz dazu wurden Blechbläser als *extravertiert*, *maskulin*, *aggressiv* und *laut* beschrieben, was mit ihrer Selbsteinschätzung weitgehend übereinstimmt.

Alles nur Vorurteile?

Die erste Erforschung der Existenz dieser Vorurteile initiierte der Psychologe Anthony E. Kemp in den 80er Jahren. Mithilfe von Persönlichkeitstests, die die Musiker ausfüllen sollten, wollte er Rückschlüsse darauf ziehen, inwiefern die gängigen Bilder und Vorurteile mit den tatsächlichen Persönlichkeitseigenschaften übereinstimmten. Seine Untersuchung erbrachte tatsächlich einige interessante Ergebnisse:

Streicher seien demnach distanziert und gerne allein.

Eigenschaften wie *Schüchternheit* und *Zurückgezogenheit* konnten bei Holzbläsern festgestellt werden.

Blechbläser hingegen seien genau das Gegenteil: Sie seien lebhaft und ausgelassen, kontaktfreudig und unsentimental.

Diese Ergebnisse weckten das Interesse in der Forscher-

gemeinschaft und zahlreiche Untersuchungen folgten. Einige dieser Studien konnten Kemps Ergebnisse bestätigen, manche nur teilweise und wiederum andere zogen ganz andere Schlüsse. So z.B. die bis dato erste und einzige Untersuchung im deutschsprachigen Raum von Franziska Langendörfer von der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt am Main. Sie untersuchte dazu Musiker sechs professioneller Orchester in Deutschland. In ihrer Studie fand sie heraus, dass Streicher gewissenhafter seien als Holz- und Blechbläser. Ergebnisse vorangegangener Untersuchungen konnte sie allerdings nicht bestätigen, da keine weiteren Persönlichkeitsunterschiede festgestellt werden konnten.

Meine Forschung

Aufgrund der teilweise widersprüchlichen Ergebnisse und der geringen Anzahl an aktuellen Untersuchungen habe ich mich der Frage nach den Persönlichkeitsunterschieden zwischen Musikern in meiner Bachelorarbeit im Fach Psychologie an der Paris-Lodron-Universität Salzburg gewidmet

Ich habe mich dabei auf die Instrumentengruppen Blechblas-, Holzblas- und Streichinstrumente konzentriert. Ein besonderes Augenmerk lag dabei auf der Untersuchung dreier Gruppen: Berufsmusiker, Musikhochschulstudierende und Laienmusiker.

Insbesondere die zuletzt genannte Gruppe hat in der Vergangenheit keinerlei Beachtung gefunden, aber auch die Berufsmusiker wurden weitgehend ignoriert.

Des Weiteren hat mich die Besonderheit der Bratschisten interessiert. Trotz der Unmenge an Bratschenwitzen hat die vergangene Forschung diese Gruppe eher gemieden. Auch wollte ich untersuchen, ob steigende Orchestererfahrung die Vorurteile verschwinden oder zumindest verringern lässt.

Zu diesem Zwecke wurde eine Online-Studie initiiert, an der Studierende der Paris-Lodron-Universität Salzburg, der Universität Mozarteum, sowie Berufsmusiker des Mozarteumsorchester Salzburg und Musiker des Passauer Studentenorchester und mehrerer Jugend- und Projektorchester teilnahmen. Insgesamt nahmen 190 Personen teil.

Gemessen wurden die Persönlichkeitseigenschaften an-

hand des Fünf-Faktoren-Modells (Big Five). Dieses Modell beruht auf der Annahme, dass fünf grundlegende Hauptdimensionen der Persönlichkeit ermittelt werden können. Diese fünf Faktoren sind:

Introversion bzw. Extraversion, Offenheit für neue Erfahrungen, Gewissenhaftigkeit, Verträglichkeit und Neurotizismus (bzw. emotionale Stabilität/emotionale Labilität).

Die Stunde der Wahrheit - Ergebnisse

Im Gegensatz zur letzten Studie (Langendörfer) konnte in meiner Untersuchung nicht bestätigt werden, dass sich Streicher in Berufsorchestern hinsichtlich ihrer Gewissenhaftigkeit von anderen Orchestermusikern unterscheiden. Innerhalb dieser Gruppe konnten auch *keine anderen* Persönlichkeitsunterschiede zwischen den Musikern der Instrumentengruppen gefunden werden.

Verglichen mit den Musikhochschulstudierenden zeigten sich Berufsmusiker jedoch *emotional stabiler*, was eine ganz neue Erkenntnis auf diesem Feld ist. Was nun allerdings jeder Erfahrung widerspricht, ist die Tatsache, dass unter den Musikhochschulstudierenden zwischen den Instrumentengruppen auch *keine* Persönlichkeitsunterschiede ermittelt werden konnten. Die Ergebnisse früherer Studien konnten somit nicht bestätigt werden.

In Laienorchestern hingegen zeigten Blechbläser im Vergleich zu den anderen beiden Instrumentengruppen mehr emotionale Stabilität, wohingegen Bratschisten über alle Orchestergruppen durch höhere emotionale Labilität auffielen. Außerdem wiesen sie größere Verträglichkeit auf. Diese Persönlichkeitseigenschaft lässt sich auch als Mitgefühl, Verständnis, Vertrauen, Kooperationsbereitschaft, Nachgiebigkeit und/oder starkes Harmoniebedürfnis auffassen.

Die Annahme, dass die Vorurteile über die jeweiligen Instrumentengruppen mit steigender Orchestererfahrung weniger vorzufinden sind, ließ sich nicht bestätigen. Die Zustimmung zu der Aussage "Blechbläser sind ordentlich", deren Ablehnung das gängige Vorurteil repräsentiert, dass Blechbläser weniger gewissenhaft seien, sank mit steigender Orchestererfahrung.

Das bedeutet, dass dieses Vorurteil sich mit steigender Orchestererfahrung sogar verstärkt. In Bezug auf die Zustimmung zu allen anderen Aussagen, wie z.B. "Blechbläser sind gesellige Menschen", "Streicher sind gewissenhaft" oder "Holzbläser sind meist feinfühlig" hatte die Orchestererfahrung keinen Einfluss.

Die Moral von der Geschicht

Wie ist es zu verstehen, dass Berufsmusiker emotional stabiler sind als Musikhochschulstudierende?

Die höhere emotionale Stabilität der Berufsmusiker könnte damit erklärt werden, dass dieser Faktor als eine Art Filtermechanismus funktioniert: Der Zugang zum Musikerberuf bedarf bestimmter Verhaltensweisen und Eigenschaften zu denen u.a. emotionale Stabilität gehören könnte, um im harten Wettbewerb um eine Orchesteranstellung zu bestehen, der oft aus vielen Probespielen mit zahlreichen Konkurrenten besteht.

Wieso sind Streicher unter den Berufsmusikern nicht gewissenhafter, wie in der vorangegangen Studie herausgefunden?

Langendörfer gelang es in ihrer Studie sechs professionelle Orchester zu befragen, dagegen war es in der vorliegenden Studie nur ein Orchester, deshalb kann es durchaus sein, dass allein wegen der geringeren Anzahl an Teilnehmern andere Ergebnisse zustande kommen.

Andererseits könnte die Ursache auch darin liegen, dass es sich bei den Berufsmusikern in meiner Studie um eine einheitlichere Gruppe handelt als in der Studie von Langendörfer, da diese lediglich einem Orchester angehören und somit durch ähnliche Persönlichkeitseigenschaften charakterisiert werden könnten, was auf die Eigenart dieses speziellen Orchesters hinweisen könnte.

Was hat es mit den Bratschen auf sich?

Den Ergebnissen meiner Untersuchung zufolge sind die Teilnehmer, die Bratsche als erstes oder zweites Instrument spielen, emotional labiler und sozial verträglicher im Vergleich zu anderen Streichern.

Eine Folge der emotionalen Labilität könnte entweder ein tatsächlich erfolgter "Abstieg" von der Geige sein, um vergleichsweise leichtere Stimmen auf der Bratsche zu spielen und sich somit sicherer zu fühlen und negative Emotionen zu vermeiden oder sich als Einflussfaktor auf die erstmalige Instrumentenwahl eben mit diesen Motiven auswirken.

Die höhere Verträglichkeit der Bratschisten, die in meiner Studie festgestellt wurde, könnte ein Grund sein, warum sich die Bratschisten für ein Instrument entscheiden, welches in der großen Instrumentengruppe der Streicher gespielt wird.

In Verbindung mit der festgestellten emotionalen Labilität führt die Verträglichkeit auch möglicherweise dazu, dass die Bratschisten lieber ein Instrument wählen, was eher innerhalb des Orchesters die anderen Streicher unterstützt, statt selbst im Vordergrund zu stehen.

Was hat es mit der Unordentlichkeit der Blechbläser auf sich?

Ich habe in meiner Untersuchung die Teilnehmer mehrere vorurteilsbehaftete Aussagen zu jeder Instrumentengruppe bewerten lassen. Bei der Analyse dieser Aussagen fiel auf, dass besonders das Bild von extravertierten Blechbläsern und von gewissenhaften Streichern und Holzbläsern verbreitet ist.

Auffällig ist, dass selbst die steigende Orchestererfahrung und damit der vermehrte Kontakt mit anderen Musikern

nicht zur Abnahme dieser gängigen Stereotypen führt. Die Einschätzung der Blechbläser als "ordentlich" sinkt sogar mit steigender Orchestererfahrung, d.h. Musiker werden im Laufe ihrer Orchesterzeit mehr und mehr davon überzeugt, dass Blechbläser nicht ordentlich sind.

Wie kann es sein, dass es keine Unterschiede zwischen den Orchestergruppen bei Musikhochschulstudierenden gibt?

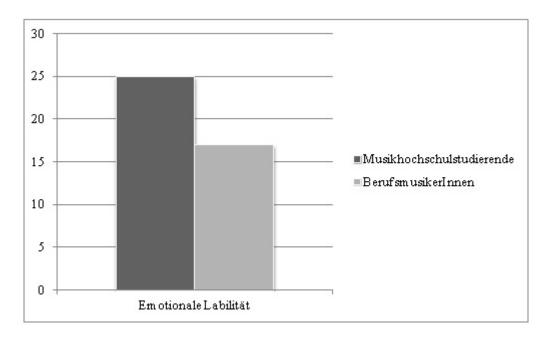
Möglicherweise könnte es sich auch bei den Musikhochschulstudierenden um eine einheitlichere Gruppe handeln als in den vergangenen Studien, weil alle Musikhochschulstudierende an ein und derselben Universität studieren.

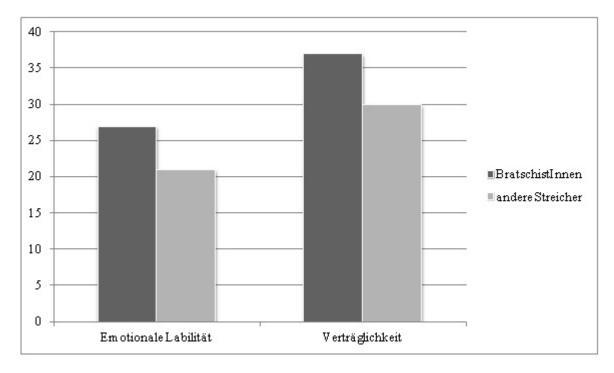
Bei der Interpretation der Ergebnisse gilt es auch zu beachten, dass die letzte Untersuchung an Musikhochschul-

studierenden fast zwei Jahrzehnte, im europäischen Raum sogar drei Jahrzehnte, zurückliegt und sich die Bedingungen hinsichtlich eines Studiums an einer Musikhochschule geändert haben, was u.a. in einem stärkeren Wettbewerb und folglich in strengeren Auswahlverfahren resultiert. Insbesondere der aktuell verstärkte internationale Andrang auf die Musikhochschulen erhöht den Wettbewerb.

So findet womöglich eine stärkere Selektion bereits vor dem Musikhochschulstudium statt, der Musiker mit vergleichsweise niedrigerer emotionaler Stabilität nicht stand halten. Diese Selektion führt womöglich auch dazu, dass generell eine einheitlichere Gruppe der Musikhochschulstudierenden geschaffen wird.

Vermutlich sind somit ähnliche Persönlichkeitseigenschaften für den Musikhochschulzugang notwendig.





Musikrätsel

1	2	3		4		5	6	
7			8					9
	10					11	12	
13			14					
	15	16						
17			18		19		20	
21		22		23				
24						25		26
27							28	

Waagrecht

- 1 Holzblasinstrument bei R. Strauss
- 7 Klagelied
- 10 Ital.: Gut
- 11 Ital.: er
- 13 Figur aus R. Wagners *Die Feen*
- 14 Kieferngattung am Mittelmeer
- 15 Tonsilbe
- 17 Tochter des Tantalos (Mythologie)
- 19 Heimisches Säugetier
- 21 Abk.: durchlaucht
- 22 Das ... von Delphi
- 24 Fortbewegungsmittel
- 25 Abk.: Radiosymphonieorchester
- 27 Denksportaufgabe
- 28 Präposition

Senkrecht

- 1 "Den fliegenden ... nennt man mich."
- 2 Instrument des Barock
- 3 Deutscher Maler: Paul ...
- 4 Sprache der alten Römer
- 5 Musikverleger Beethovens: Tobias ...
- 6 Engl.: oder
- 8 Abk.: Nassauische Neue Presse
- 9 endgültig
- 12 Umlaut
- 16 Latrine
- 18 Lat.: Du warst
- 19 Kamazufluss (Russland)
- 20 Frau Lohengrins
- 23 Abschiedsgruß
- 26 Engl.: Auf (örtl.)



Informationen zur Zeitschrift und zum Verein

An dieser Stelle soll allen Mitwirkenden an der Zeitschrift gedankt werden, ohne die dieses Projekt nicht denkbar wäre.

Haben Sie Interesse daran, die Zeitschrift selbst mitzugestalten (sei es durch die Abfassung von Artikeln oder Ideen für Layout, Webseite etc.)? Dann wenden Sie sich bitte direkt an die Redaktion:

redaktion.contrapunkt@gmail.com

Neue Mithelfer würden wir mit Freuden begrüßen.

Gedruckte Ausgaben

Wenn Ihnen die Zeitschrift gefallen hat, und Sie diese gerne in *gedruckter* Form erhalten möchten, können Sie ein Abonnement abschließen oder dem Verein Contrapunkt e.V. beitreten. Mit einem Abonnement unterstützen Sie das Fortbestehen der Zeitschrift und erhalten vier mal jährlich eine Ausgabe derselben zugesendet.

Mit einer Vereinsmitgliedschaft erhalten Sie zusätzlich Informationen zu den Vereinsaktivitäten (wie etwa Konzerte, Vorträge und Exkursionen), die für Vereinsmitglieder kostenlos oder ermäßigt sind. Sie sind überdies eingeladen, sich an den Aktivitäten des Vereins zu beteiligen, sowie bei den Mitgliederversammlungen Ihre eigenen Ideen einzubringen.

Der Verein bildet die Basis für einen kulturellen Austausch zwischen beliebigen interessierten Kunstfreunden. Über Ihre Mitgliedschaft würden wir uns sehr freuen. Die Kosten für die Vereinsmitgliedschaft und das Jahresabonnement sind gleich, bei einer Vereinsmitgliedschaft entfallen allerdings die Versandkosten.

Die Arbeit an einem solch großen Projekt bringt natürlich auch Unkosten mit sich. Von der Finanzierung der notwendigen Software für das Design, die Erhaltung der Webseite bis hin zum Druck der Zeitschrift will vieles bedacht sein. Über Sponsoren und Spender würden wir uns sehr freuen. Gerne stellen wir Ihnen eine steuerlich absetzbare Spendenquittung aus.

Bestellung eines Abonnements

Ein Abonnement können Sie entweder im Internet auf der Webseite www.contrapunkt-online.net abschließen oder per Post bestellen: Füllen Sie dazu das Formular auf der nächsten Seite aus und senden Sie es an:

Contrapunkt e.V. z.H.. Alexander Fischerauer Alois-Harlander-Str. 7A 84034 Landshut

Der Preis für ein Jahresabonnement oder eine Vereinsmitgliedschaft (Jahresbeitrag) beträgt:

10 € für Schüler, Studenten und Auszubildende16 € für Sonstige

zzgl.: Versandkosten 4 € jährlich für das Abonnement (Die Versandkosten entfallen für Vereinsmitglieder)

Vereinsmitgliedschaft

Eine Vereinsmitgliedschaft können Sie auf unserer Webseite oder per Post beantragen. Wenn Sie einen schriftlichen Antrag stellen möchten, können Sie das Formular auf der nächsten Seite ausfüllen und zusätzlich zum Abonnement die Vereinsmitgliedschaft beantragen. Die Vereinssatzung können Sie auf unserer Webseite einsehen oder schriftlich anfordern (sh. obige Adresse).

Spenden, Sponsoren

Für eine Spendenquittung kontaktieren Sie uns bitte per E-Mail oder per Post (Vereinsadresse siehe oben).

Spenden können Sie entrichten an: Kontoinhaber: Contrapunkt e.V.

VR-Bank Landshut Kontonr.: 143 7887 BLZ: 743 900 00

Impressum

Herausgabe

Die Herausgabe erfolgt durch den Verein *Contrapunkt e.V.*

Vereinssitz in Alois-Harlander-Str. 7A, 84034 Landshut E-mail: vorstand@contrapunkt-online.net

Redaktion

Alexander Fischerauer

Gestaltung der Website

Justus Bogner

Gestaltung des Logos

Marie-Christin Noller

Titelblatt

Alexander Fischerauer

Artikel

Alexander Fischerauer, Wendelin Bitzan, Agnieszka Bialek, Olessja Jantschenko, Anastasia Fedjaewa, Jürg Jecklin

Druck

Musikhaus Doblinger, 1010 Wien

Abonnement der Zeitschrift Co	ontrapunkt		
Hiermit bestelle ich ein Jahresabonnem Jahr. Das Abonnement kann unter Einl einem Jahr automatisch verlängert. Ihre	haltung einer einmonatige	en Frist gekür	ndigt werden. Andernfalls wird es nach
Ich möchte zusätzlich die Vereinsmitgl Vereinssatzung: ja / nein	iedschaft beantragen und	d akzeptiere o	darüber hinaus die Bestimmungen der
Vor- und Zuname			
Adresse (Straße, Hausnummer)		PLZ	Stadt
Telefon		E-Mail (op	otional)
Kontoverbindung:			
Kontoinhaber			
Kreditinstitut			
Kontonummer	BLZ		
Ich erkläre mich damit einverstanden, d wird. Für Ermäßigung des Beitrages ist			
Ort Datum	Unterschrift		_

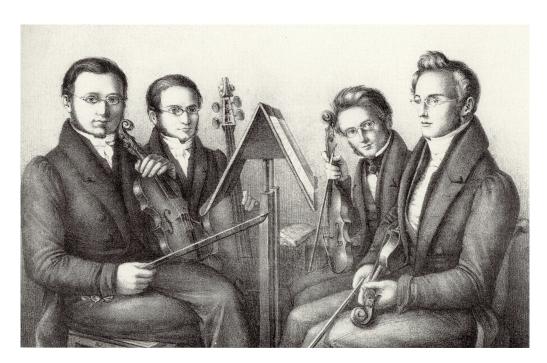
In der nächsten Ausgabe:

Der Komponist Ian Wilson

Sozialpsychologische Aspekte eines Streichquartetts

Glasunow – Komponist in der Zeit des Umbruchs

u.v.m.



Bildnachweis

Die Gültigkeit der folgenden Angaben bezieht sich auf das Datum 28.11.2012 Es wurden ausschließlich gemeinfreie oder private Bilder und Grafiken verwendet.

- S. 1: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Walentin_Alexandrowitsch_Serow_004.jpg&filetimestamp=20050521054518

- S. 2: http://www.shchedrin.de/bild_shchedrin_2.htm
 S. 8: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cc/lgor_Stravinsky_Essays.jpg
 S.11: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/31/L%C3%A9on_Bakst_001.jpg
- S.12: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ea/Stpeteconservatory.jpg
 S.13: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ea/Stpeteconservatory.jpg
 S.14: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6e/Anton_Rubinstein_1855_Litho.jpg
 S.14: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2c/RKorsakow.jpg
 S.16: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ca/Michael_Glinka.jpg

- S.18: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/26/Metner_N.K._Postcard-1910.jpg
 S.19: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/26/Metner_N.K._Postcard-1910.jpg
 S.20: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ef/Sergei_Prokofiev_04.jpg
 S.20: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1a/Prokofiev_shostakovich_khachaturian.jpg
 S.21: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Dmitr1.jpg
 S.21: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Dmitr1.jpg
- S.23: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/d8/Scedrin-Plisecka1.JPG/300px-Scedrin-Plisecka1.JPG
- S.25: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Glazunov_by_Repin.jpg?uselang=ru
- S.31: privat, © 2012, Elena Dynkevich

S.35: http://www.google.de/imgres?q=streichquartett+19.+Jahrhundert&um=1&hl=de&tbo=d&biw=1600&bih=710&tbm=isch&tbnid=pSrA GVHkfcxIGM:&imgrefurl=http://de.wikipedia.org/wiki/Gebr/s25C3%25BCder_M%25C3%25BCller&docid=kTU2S6ORvyq6xM&imgurl=http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c0/Gebr%2525C3%25BCder_M%2525C3%2525BCller_1832.JPG/220px-Gebr/s2525C3%2525BCder_M%2525C3%25

MUSIK-NOTEN

DOBLINGER

Printed Music • Vienna



Doblinger

Musikverlag / Music Publishing
Dorotheergasse 10 | 1010 Wien Tel.: +43/1/515-05-0
www.doblinger-musikverlag.at