

Kadja Grönke

Glinkas Bearbeitungen von Aljab'evs Romanze *Die Nachtigall*

I.

Aljab'evs Romanze *Die Nachtigall*

Die traditionelle Vorliebe der Russen für vokale Formen führte Anfang des 19. Jahrhunderts zur Entstehung der sogenannten "russischen Romanze" (einem nationalen Äquivalent zum deutschen Kunstlied). Zu den populärsten russischen Romanzen zählt *Die Nachtigall (Solovej)* von Aleksandr Aljab'ev (1787-1851). Fast ist sie zum Volkslied geworden, obgleich weder Text noch Musik volkstümlich sind. Vielmehr stammen die Worte von dem romantisch-sentimentalistischen Dichter Anton Del'vig (1798-1831), und die Musik ist eindeutig das Resultat individueller künstlerischer Gestaltung (s. Notenbeispiel 1: Aleksandr Aljab'ev, *Die Nachtigall*)¹.

Anton Del'vig schrieb sein 1825 entstandenes Gedicht offensichtlich für den in den Kaukasus verbannten Dichter und Freund Aleksandr Puškin. Dadurch erhalten die nach außen hin scheinbar harmlosen, volkstümelnden Strophen einen kritischen Unterton, der zu Zeiten des Polizeiregimes Nikolajs I. äußerst brisant war. Denn der Entstehungszusammenhang legt eine Deutung nahe, bei der die Nachtigall zum Bindeglied zwischen dem Verbannten und den Zurückbleibenden wird². Zugleich avanciert sie zum Symbol des Sängers-Künstlers und seines Freiheitsstrebens, das selbst zaristische Maßregelungen nicht fürchtet³. Hinter der Klage um treulose Liebe verbirgt sich die Sehnsucht nach einer Zeit, in der Freundschaft und Treue keine leeren Worte sind. Das aber bedeutet eine versteckte Anklage der aktuellen Verhältnisse, in denen der Freundesbund an gesellschaftlichen und politischen Zwängen zerbricht. Del'vigs Gedicht lautet in deutscher Übersetzung⁴:

¹ Die Notenbeispiele finden sich gebündelt im Anhang.

² Vgl. Dorothea Redepenning, *Geschichte der russischen und sowjetischen Musik*, Bd. 1: Das 19. Jahrhundert, Laaber 1994, S. 39.

³ Ähnliche Deutungen finden sich auch in Puškins eigenen Gedichten.

⁴ Eine Verdeutschung der bewußt volkstümlich gehaltenen Verse ist nur annähernd möglich; hier wurde versucht, nicht den Stil, sondern den Inhalt zu bewahren.

Anton Del'vig, *Russisches Lied* (1825)

Nachtigall, meine Nachtigall,
Nachtigall mit klangvoller Stimme,
wohin, wohin fliegst du?
Wo singst du die ganze Nacht?

Ob dir wohl noch jemand, der so elend ist wie ich,
ohne ein Auge zuzutun
und in Tränen versunken,
die ganze Nacht hindurch lauscht?

Fliege, meine Nachtigall,
selbst am Ende der Welt,
selbst jenseits der blauen Meere,
an fremden Ufern,

wo du auch weilst, in allen Ländern,
in Dörfern und Städten,
nirgendwo wirst du jemanden finden,
der unglücklicher ist als ich.

Mir, dem jungen Mädchen,
war die Perle auf der Brust wertvoll.
Mir, dem jungen Mädchen, brannte
an der Hand der Ring wie Feuer.

Mir, dem jungen Mädchen, lag
an der Brust der liebe Freund.
An einem Tag im Herbst
verlor die große Perle ihren Glanz.

In einer Nacht im Winter
fiel der Ring von meiner Hand.
Und im Frühjahr dieses Jahres
hörte der Liebste auf, mich zu lieben.⁵

Aleksandr Aljab'evs Vertonung entstand vermutlich zwischen 1825 und 1827⁶, als der Komponist wegen Verdachts auf Totschlag in Untersuchungshaft saß. Die analoge biographische Situation legt eine Identifikation des Gefangenen mit dem Verbannten, des Komponisten mit dem Dichter, nahe. Dennoch wird das Ich des Künstlers (analog zur Textvorlage) in der Vertonung nicht thematisiert. Aljab'ev schreibt eine schlichte, betont volkstümliche Strophenform mit kurzem Klaviervor- und -nachspiel und textlich gleichbleibendem Refrain. Die Klavierbegleitung ist ausgesprochen einfach und tritt ganz hinter die Gesangsstimme zurück, so daß Kantabilität und Wortverständnis zu den beherrschenden Faktoren werden. Die musikalische Sprache ist deutlich an klassischen westlichen Formmodellen geschult: Der Gesang schließt sich zu Viertaktgruppen zusammen, die durch Pausen deutlich voneinander abgegrenzt sind⁷, kleinschrittige Bewegungen werden durch Verzierungen umspielt, Rhythmik und Harmonik sind weitgehend unproblematisch und verzichten auf modale Wendungen, wie sie für authentisch russische Volksmusik kennzeichnend wären. Statt dessen ergeben sich im mittleren Abschnitt jeder Strophe (der dritten und vierten Gedichtzeile) eine auffällige Quintschrittsequenz und eine Ausweichung zum doppelten Dominantfall, die ähnlich wie die vokalen Auszierungen den Eindruck des Volksliedhaften brechen und auf das Artifizielle dieser Romanze verweisen.

Spezifisch russisch hingegen sind Aljab'evs Art der Melodiebildung und Melodieentwicklung. Denn trotz aller formalen Periodizität des

⁵ Im Lied folgt jeder Strophe der Refrain "Nachtigall, meine Nachtigall, Nachtigall mit klangvoller Stimme, Nachtigall, meine Nachtigall, Nachtigall mit klangvoller Stimme".

⁶ Die Drucklegung erfolgte 1827.

⁷ Einzig das Klaviernachspiel ist mit dem Refrain durch Phrasenverkettung verbunden und sticht nicht nur strukturell, sondern auch melodisch und rhythmisch grundsätzlich von dem gesungenen Teil der Romanze ab (vgl. Abschnitt III des vorliegenden Beitrags).

Liedaufbaus füllt der Komponist sein Formmodell nicht mit Wiederholungsstrukturen, sondern entwickelt die Liedmelodie nach dem Prinzip der Ähnlichkeit⁸. Es gibt kein Thema im eigentlichen Sinne; der zweite Melodieabschnitt geht nicht aus dem ersten hervor, sondern ist eine ihm gleichberechtigte, aber eigenständige Variante desselben Materials. Der übergreifende Zusammenhalt resultiert aus einem konstanten rhythmischen Modell (der wiederkehrenden Abfolge einer Viertel- und zweier Achtelnoten), so daß die Mannigfaltigkeit des Ähnlichen nicht in Beliebigkeit ausartet. Dieses Kompositionsverfahren leitet sich von Prinzipien des sogenannten "gedehnten volkstümlichen Lieds" ("protjažnaja pesnja") her und ist als wichtiges Charakteristikum aus der slawischen Volksmusik in die russische Kunstmusik eingegangen.

In seiner Romanze *Die Nachtigall* mischt Aljab'ev also volkstümliche Elemente mit artifiziellen Kompositionsweisen und westlichem Strukturdenken und schafft so ein Kunstlied, das auch als Volkslied rezipiert und im Westen oft sogar ausdrücklich als "russisches Volkslied" klassifiziert wird⁹. Von dem Werk existieren zahlreiche Bearbeitungen, die in unterschiedlichen Besetzungen entweder das artifizielle oder das volkstümliche Moment hervorheben. Aljab'ev selbst betont im dritten, langsamen Satz seines dritten Streichquartetts die Nähe zu westlichem Strukturdenken und nutzt die Melodie zu thematisch-motivischer "durchbrochener Arbeit", während jene Bearbeitungen (z. B. für Männerchor), die das Volksliedhafte betonen, die artifiziellen Momente negieren und daher meist auch das Klaviervorspiel und das (aus der Melodie der Romanze kaum ableitbare) Nachspiel ausblenden. Im Verlauf der kompositorischen Rezeption treten die von Aljab'ev zusammengebrachten Elemente also wieder auseinander.

⁸ Im Unterschied zu westlicher Musik erscheint es hier unangebracht, von entwickelnder Fortspinnung oder gar von Variation zu sprechen. Die russisch-sowjetische Musikwissenschaft führt ausdrücklich den Terminus "Variante" ein, um die Gleichberechtigung der einzelnen, einander ähnlichen, aber nicht hierarchisch voneinander abhängigen Abschnitte zu unterstreichen.

⁹ Auffällig ist in diesem Zusammenhang die Aufnahme dieser Romanze in zahlreiche Volksliederbücher und der häufige Verweis "Russisches Volkslied" trotz gleichzeitiger Verfasserangabe, z.B. in L. Benda (Hrsg.), Buch der Lieder. 253 beliebte Volksweisen aus alter und neuer Zeit für eine mittlere Singstimme mit Pianofortebegleitung, Collection Litolf's No. 846.

II.

Glinkas Klaviervariationen als Weiterführung der Liedvorlage

Eine signifikante Ausnahme macht Michail Glinka (1804-1857), der sich etwa zur selben Zeit wie Aljab'ev darum bemühte, Verfahren der russischen Folklore mit Mitteln des klassischen Komponierens zu verbinden. Seine Klaviervariationen¹⁰ von 1833 bauen das dem Lied zugrundeliegende variative Prinzip weiter aus, indem sie das volkstümliche Varianten-Modell mit einer individuellen Rezeption klassischer Variationsmuster mischen.

Die Entstehung der Klaviervariationen fällt in jene Zeit, als Glinka bei Siegfried Dehn in Berlin das Studium von Harmonielehre und Kontrapunkt aufnahm. Zuvor lediglich mit reicher Repertoirekenntnis ausgestattet, erhielt Glinka hier seinen ersten professionellen Kompositionsunterricht.

Das Werk zeichnet sich durch einen gefälligen, brillanten Klaviersatz aus, der (wie stets bei Glinka) ein sicheres Gespür für die Möglichkeiten des Instruments bezeugt. Denn wie in seinen Kompositionen über Opern-melodien von Donizetti und Bellini nimmt Glinka den Unterschied zwischen Gesang und Instrumentalwerk sehr ernst und entkleidet die Melodie der Romanze ihrer vokalen Eigentümlichkeiten, indem er bereits im Thema auf Aljab'evs Auszierungen verzichtet und die Phrasierung deutlich pianistischer gestaltet. Wenige Eingriffe in Oberstimme und Begleitmuster lassen die Bedeutung der einheitsstiftenden rhythmischen Zelle (den Wechsel einer langen mit zwei kurzen Noten) noch stärker hervortreten als in der Liedvorlage: Dieser Rhythmus ist es, der in allen Variationen die Themenmelodie erkennen läßt, auch wenn sie zwischen den Lagen wechselt (2. Variation, T. 79 der gesamten Variationenkette), in andere Tondauern versetzt wird (2. Variation, T. 91) oder in ihren einzelnen Viertaktgruppen vertauscht und melodisch variiert wird (3. Variation). Diese deutliche Hervorhebung der Themenmelodie gliedert den Ablauf des Werks unabhängig von den Variationengrenzen. Es

¹⁰ Das Manuskript ist betitelt *Solovej [Die Nachtigall]. Romance d'Alabiëff varié pour le pianoforte par M. Glinka. Berlin le 29 Décembre 1833*. Das auf der ersten Seite angegebene Datum "Berlin, 5 Décembre 1833" gibt vermutlich den Kompositionsbeginn an; der Druck erfolgte 1841.

entstehen explizit melodiebezogene Viertaktgruppen und Zwischenteile, in denen die Liedmelodie mehr oder weniger versteckt oder gar nicht erscheint, und jeder dieser Abschnitte erhält sein eigenes Variierungsprinzip. Auf diese Weise gelingt es Glinka, weit mehr Kompositionsverfahren auszuprobieren, als wenn er sich pro Variation auf ein einziges rhythmisches, figuratives oder harmonisches Modell einschränken würde. Diese spielerische Vielfalt zeigt, wie wenig es dem Komponisten darum geht, Schemata zu füllen. Vielmehr sind die Variationen gleichzeitig sowohl ein Studienwerk als auch eine Fortsetzung seiner bisherigen, von Nachahmung geprägten Schaffensweise. Denn statt akademischer Formstrenge demonstriert Glinka ein abschnittweises Ausprobieren und Anwenden unterschiedlicher Techniken, so daß der kleine Zyklus einen für Glinka typischen Hang zum Experimentellen und Momenthaften aufweist.

Die erste Variation beschränkt sich auf die Hinzufügung von melodisch unterschiedlich konfigurierten Sechzehntel-Ketten zu der Themenmelodie; der Refrain wird gar nicht variiert. In der zweiten Variation dominieren diverse Akkordzerlegungen abwärts, die sich als Ableitungen der Sechzehntelbewegung aus der ersten Variation erweisen; als Resultat dieser Akkordzerlegungen setzt sich im Refrain ein triolisches Bewegungsmuster durch. Die dritte Variation paart das triolische Element mit einer Rückkehr zur kantabel vorgetragenen Themenmelodie, deren Ablauf hier jedoch verändert und im Sinne von weiteren Variantenbildungen der Ausgangsmelodie fortgesponnen wird. Auch in dieser dritten Variation wechselt im Refrain das Variationsprinzip, und zwar sogar zweifach. Die Zweiteilung der Liedvorlage wird im Refrain also verdoppelt (s. Notenbeispiel 2: Michail Glinka, *Variationen über Aljab'evs Romanze "Die Nachtigall"*. Anfangstakte und Refrain-Anfänge der Variationen 1 bis 3).

In der vierten Variation zieht sich erstmals ein einheitliches Variationsprinzip fast schematisch bis zum Refrain durch: Gleichmäßige Sechzehntelskalen dominieren über die Wiedererkennbarkeit des Themas. An der formalen Nahtstelle wird dann jedoch empfindlich in den inneren Ablauf eingegriffen: Anstelle des - im Sinne der Taktgruppengliederung - erwarteten Refrains komponiert Glinka eine in sich mehrteilige Coda (T. 163), die zunächst die Variation prinzipiell zu Ende führt, um dann Themenreprise, neue Variation und klavieristische Schlußsteigerung

miteinander zu kombinieren. Folglich bedeutet diese Coda eine Art "Variationenwerk im Werk". Den 147 Takten von Thema und drei Variationen stehen 137 Takte des Schlußabschnitts gegenüber; die Zweiteilung des Aljab'evschen Lieds wird auf die Zweiteilung des gesamten Variationenzyklus potenziert.

Während in den ersten Takten der vierten Variation die Skalenbewegung über die Liedmelodie dominiert, markiert Glinka die Nahtstelle zur Schlußsteigerung durch eine Rückkehr zum schlichten Liedsatz. Unerwarteterweise bringt er jedoch nicht die Melodie des Refrains, die an dieser Stelle erklingen müßte, sondern die Strophe selbst mit neuen Varianten.

Bald löst sich der gesangliche Gestus wieder auf zugunsten brillant-klavieristischer Figurationen, in denen nun endlich die Refrainmelodie verborgen ist (T. 222). Eine Mischung aus Transposition und neuer Variation wird zur Schlußsteigerung. Aber das Werk endet nicht pianistisch effektiv, sondern mit einem auffällig modulierenden Viertakter, der aus der vierten Variation heraus kaum abzuleiten ist.

Dieses Anhängsel belegt, daß Glinka trotz der Vielzahl kleinteiliger Binnenabschnitte seine Variationenkette dennoch nach großformalen Kriterien konzipiert hat. Denn statt am Ende Aljab'evs Klaviernachspiel aufzugreifen (auf das Glinka sowohl im Thema als auch in allen Variationen verzichtet hat), schafft er durch die angehängte Schlußmodulation ein prinzipielles Äquivalent zu dem kurzen Klaviervorspiel (T. 1-4), das er aus Aljab'evs Romanze übernommen und zur reinen Kadenzbewegung reduziert hat. Dieses Vorspiel fällt vor den einzelnen Variationen fort, wird also nicht in den Variierungsprozeß mit einbezogen, sondern durch eine knappe harmonische Überleitung am Ende des Themas bzw. jeder Variation ersetzt. Durch die Schlußmodulation schließt sich der Bogen; die Einheit des Zyklus bleibt gewahrt.

Darüber hinaus verweisen diese Takte auf ein allgemeines Charakteristikum von Glinkas Stil, denn eine solche momentane und daher besonders intensive Konzentration auf einen primär harmonischen Ablauf erscheint in seinen Werken meist an dramaturgisch bedeutsamer Stelle. In der Oper *Ruslan und Ljudmila* beispielsweise markieren solche Passagen stets markante Einschnitte innerhalb der Bühnenhandlung (s. Notenbeispiel 3: Michail Glinka, *Variationen über Aljab'evs Romanze "Die*

Nachtigall". Vorspiel, Überleitung zur 1. Variation und Schlußmodulation der 4. Variation).

III.

Glinkas zweite Liedbearbeitung als Muster für Übernahme und Weiterentwicklung

Ein zweites Mal wandte Glinka sich der Aljab'evschen Romanze gut ein halbes Jahr vor seinem Tod zu, und zwar am 5. Juli 1856, als er für die Sängerin Valentina Bianchi drei Strophen für kleines Orchester instrumentierte. Diese Fassung entstand ebenso wie die Klaviervariationen in Berlin, was nicht nur auf die Popularität des Lieds außerhalb Rußlands verweist, sondern auch die Vermutung nahelegt, daß Aljab'evs *Nachtigall* für Glinka besonders intensiv die Musik seiner Heimat verkörperte. Denn das Heimweh, unter dem der Komponist auf all seinen Reisen litt, kurierte er oft mit Hilfe der Musik. In seinen Erinnerungen findet sich das charakteristische Bekenntnis: "Das Heimweh veranlaßte mich allmählich, mich russisch auszudrücken."¹¹

Anders als die Klaviervariationen von 1833 ist die Instrumentierung der Aljab'ev-Romanze ein Werk des reifen Glinka, in dem er nicht experimentiert, sondern Sicherheit im Umgang mit Orchesterinstrumenten und mehrstimmigem Satz, aber auch tiefen Respekt vor der kompositorischen Vorlage zeigt. Der Kern der Romanze (nämlich die Gesangsmelodie und die charakteristische Bewegung der Klavierbegleitung) und auch das in den Variationen außer acht gelassene Klaviernachspiel bleiben erhalten, das kurze kadenzierende Vorspiel wird (ähnlich wie bei den Klaviervariationen) noch stärker komprimiert, und nur beim Refrain (der ja auch in den Klaviervariationen den neuralgischen Punkt bedeutet) greift Glinka behutsam in seine Vorlage ein. In den Schlußtakten gibt er der Sängerin von Strophe zu Strophe deutlicher die Gelegenheit zu dezenter vokaler Bravour¹²: Handelt es sich beim erstenmal lediglich um einen exponiert

¹¹ Michail Glinka, *Zapiski*. Hier zitiert nach der deutschen Ausgabe: Michail Glinka, *Aufzeichnungen aus meinem Leben*, hrsg. v. Alfred Brockhaus, Berlin 1961, S. 104.

¹² Die Zurückhaltung, die Glinka sich bei diesen Kadenzen auferlegt, obwohl seine Orchesterfassung ausdrücklich für den Konzertgebrauch der Widmungsträgerin gedacht war, erklärt sich in dem Begleitschreiben, das Glinka den Noten beilegt. Dort weist Glinka ausdrücklich darauf hin, daß diese "Romanze keine Bravourarie" sei

gehaltenen hohen Ton (der überdies Aljab'evs eigene, umspielende Auszierung ersetzt), so folgt in der nächsten Strophe eine kurze Vokalkadenz, die in der dritten (der letzten von Glinka instrumentierten) Strophe zur Imitation des Nachtigallensrufs gesteigert wird (s. Notenbeispiel 4: Michail Glinka, Orchestrierung von Aljab'evs Romanze *Die Nachtigall*. Schlußakte der drei von Glinka orchestrierten Strophen, nur Gesangsstimme).

Diese malerische Imitation des Vogelrufs ist nicht nur textlich, sondern vor allem musikalisch legitimiert. Denn durch das auffällige Insistieren auf der Dominante weckt bereits das Klaviernachspiel von Aljab'evs Romanze jene Assoziation an den Nachtigallenschlag, den Glinka auch der Sängerin zubilligt. Glinkas Leistung besteht folglich nicht in dem Hinzufügen von Vokalkadenzen, sondern vielmehr in der bei Aljab'ev nicht vorgegebenen Integration des Instrumentalnachspiels in den Gesamtzusammenhang des Lieds¹³. Denn bei Aljab'ev besitzt das Klaviernachspiel mit seinen Dreiklangsbrechungen, der Hervorhebung der Dominante, den auffälligen Synkopierungen und der schrittweisen Rückkehr zur Grundtonart keinerlei Bezug zu Melodie und Rhythmik der Romanze; und auch die Phrasenverkettung, durch die das Nachspiel unmittelbar an den Liedrefrain angebunden ist, steht innerhalb der Komposition ohne Vorbild da (vgl. Notenbeispiel 1). Glinka hingegen bindet das Nachspiel auf dreierlei Weise in seine Instrumentalversion ein. Erstens schafft er die genannte Parallele zwischen der wiederholten Dominante des Klaviernachspiels und der letzten Vokalkadenz. Dieser Bezug ist außerdem durch das Flötenmotiv zu Beginn des letzten Refrains vorbereitet. Zweitens nimmt Glinka die auffällige (und bei Aljab'ev singuläre) Synkope des Nachspiels im Refrain sowohl der zweiten als auch der dritten Strophe vorweg, um daraus kontrapunktische Gegenstimmen für Fagott bzw. Oboe und Fagott zu formen. Und drittens wirkt er einer Isolierung der aus dem Nachspiel

(vgl. Michail Glinka, *Polnoe sobranie sočinenij* [Gesammelte Werke], Bd. 18, Moskau 1968, S. XIV).

¹³ Im Unterschied zu Glinkas Verfahren ergänzt zwar auch die Koloratursopranistin Aglaja Orgeni in ihrer (der Sängerin Erika Wedekind gewidmeten) "zum Konzertvortrag eingerichtet[en] und mit Cadenzen versehen[en]" Fassung (Leipzig o. J.) brillante Kadenzen, bindet sie jedoch nicht in den musikalischen Zusammenhang ein.

abgeleiteten Vokalkadenz entgegen, indem er in der Schlußstrophe auch der Flöte solistische Funktion zuweist. "Ich bitte Sie, so gut zu sein und Ihre Aufmerksamkeit auf die dritte Strophe zu richten, wo es ein Flötensolo gibt, das Ihrer herrlichen Stimme nicht im Geringsten schaden, sondern ihrem Klang nur noch größeren Glanz verleihen wird,"¹⁴ schreibt der Komponist an Valentina Bianchi und betont damit die substantielle Verbindung zwischen Gesangs- und Instrumentalpart (s. Notenbeispiel 5: Michail Glinka, Orchestrierung von Aljab'evs Romanze *Die Nachtigall*. Schluß der dritten Strophe).

Die beiden Bearbeitungen, die Michail Glinka von Aljab'evs Romanze *Die Nachtigall* vorgelegt hat, illustrieren, auf welche Art Glinka Aljab'evs Versuch einer Verbindung von westlicher Kompositionskunst und nationalen Stileigentümlichkeiten fortführt. In seinen Klaviervariationen von 1833 wird das ursprünglich vokale Werk Aljab'evs von Glinka zunächst in die für Rußland neue, aufstrebende Form der reinen Instrumentalmusik überführt. Dabei kombiniert er das spezifisch russische Prinzip der Variantenbildung mit Verfahren der Variation - getreu seiner steten Bemühungen um eine "legitime Ehe" westlicher Komponiertradition "mit den Gegebenheiten der russischen Musik".¹⁵ In seiner Orchesterfassung von 1856 führt Glinka dann die Kombination einer primär vokalen Schicht mit einer mittlerweile ebenso primär gewordenen instrumentalen Ebene vor. Dabei gelingt es ihm, den Schwachpunkt der Liedvorlage auszugleichen und das scheinbar beziehungslose Instrumentalnachspiel zum konstruktiven Bestandteil der Orchesterfassung umzudeuten. Das Resultat erweist sich als ein "echter Glinka", weil das ursprünglich Fremde, nämlich das von Aljab'ev Übernommene, vollkommen in die eigene kompositorische Sprache überführt wird.

Dieser aktive Umgang mit präexistentem musikalischem Material ist kein Einzelfall. Bedingt durch das Fehlen einer institutionalisierten Musikausbildung (das erste russische Konservatorium wurde erst 1862 in St. Petersburg gegründet)¹⁶, zeigt sich die russische Kompositions-

¹⁴ Michail Glinka, *Literaturnye proizvedenija i perepiska* [Literarische Werke und Briefe], hrsg. v. Anastasija Ljapunova, Moskau 1973-1977, Bd. 2, S. 610-611.

¹⁵ Glinka 1856 an Konstantin Bulgakov.

¹⁶ Zuvor waren Musiker Leibeigene gewesen; Aristokraten mußten sich "Liebhhaber" oder "Dilettanten" nennen, um in ihren Kreisen nicht das Gesicht zu verlieren. Insgesamt war das Musikleben stark westlich überfremdet; die leitenden Positionen waren

geschichte des 19. Jahrhunderts nicht so sehr als akademisch lehrbarer Regelkanon, sondern vielmehr als bewußte Übernahme und Weiterentwicklung rezeptionswürdigen Materials. Durch diese absichtsvolle Auseinandersetzung mit vorgefundenen Kompositionsverfahren oder Themen, Texten und Sujets entsteht ein unterschwelliges Beziehungsgeflecht, das in manchen Werken - wie in Glinkas Aljab'ev-Bearbeitungen - in der Kompositionsstruktur verhüllt ist, in anderen Stücken aber offen zutage tritt¹⁷. Der nationale Charakter eines Werks wird also nicht nur durch die Verwendung von autochthoner Volksmusik, sondern auch durch den bewußten Umgang mit vorgefundenen musikalischen Strukturen bestimmt. Die besondere Bedeutung Glinkas, die in der geläufigen Bezeichnung "Vater der russischen Musik" zum Ausdruck kommt, gründet sich unter anderem auch darauf, daß er nicht nur der erste, sondern sicherlich auch der folgenreichste russische Komponist war, der diese Art der Traditionssetzung durch Traditionsaneignung praktiziert und durch seine Werke angeregt hat.

mit Ausländern besetzt oder mit solchen Künstlern, die ihre Ausbildung in Westeuropa erhalten hatten und dementsprechend auch westliche Komponier- und Musizierweisen kultivierten.

¹⁷ So klingt die feinsinnige Kombination von Klarinette, Horn, Glasharmonika und Harfe unmittelbar vor dem Auftritt des bösen Zauberers Černomor aus Glinkas Oper *Ruslan und Ljudmila* (*Ruslan i Ljudmila*) in Čajkovskijs raffiniert orchestriertem *Nußknacker-Ballett* (*Ščelkunčik*) nach. Die Ganztonleiter, durch die Glinkas Černomor gekennzeichnet ist, hat Nikolaj Rimskij-Korsakovs harmonische Sprache deutlich beeinflußt. Das exotische Kolorit, das in *Ruslan und Ljudmila* die verzauberte, märchenhafte Atmosphäre definiert, wird geradezu eine Modeerscheinung der russischen Musik. Der komponierte Umgang mit literarischen Texten (wörtliche Dramenvertonung auf der Grundlage des sogenannten "melodischen Rezitativs" bei Dargomyžskij, Musorgskij und Šostakovič), das Interesse für bestimmte Opernthesen historischer oder märchenhafter Art, die Bevorzugung bestimmter Rollentypen (der altrussische Barde, der sogenannte "überflüssige Mensch") oder die Ausnutzung musikalischer Formen in sinnstiftender Funktion (Typus des Huldigungschors, Tanzmusik zur Charakterisierung feindlicher Mächte) erweisen sich nicht nur als allgemeine Besonderheiten der russischen Musik, sondern werden von den Komponisten stets in bezug auf Werke anderer Komponisten gesehen und als eigenständige Fortführung bzw. Alternative zu bereits Existierendem aufgefaßt.

СОЛОВЕЙ. DIE NACHTIGALL.

VON ALEX. ALABIEFF.

Andante con espressione.

CANTO. Co - ло - вей мой со - ло - вей

PIANO. fo - ло - сит - емъ со - ло - вей ны ку - да - ку - да - ло -

шишь *Allegro vivace.* шить все по - чку про - ло - сить со - ло - вей мой

molto.

со - ло - веи го - ло - си - стый со - ло - веи. со - ло - веи

- веи мой со - ло - веи го - ло - си - стый со - ло - веи.

32

Notenbeispiel 2

Var. 1

Musical notation for Variation 1, consisting of two staves (treble and bass clef) in G major and 2/4 time. The melody in the treble clef features a series of eighth notes with a slur, while the bass clef provides a simple harmonic accompaniment.

Refrain

Musical notation for the Refrain, consisting of two staves in G major and 2/4 time. The melody in the treble clef has a distinct rhythmic pattern, and the bass clef accompaniment is more active, featuring eighth notes.

Var. 2

Musical notation for Variation 2, consisting of two staves in G major and 2/4 time. This variation is more technically demanding, featuring sixteenth-note runs in the treble clef and a more complex bass line. Brackets with the number '6' indicate sixteenth-note sextuplets in both the treble and bass clefs.

Refrain

Musical notation for the first Refrain section. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 12/8. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a supporting line with dotted half notes and eighth notes.

Var. III

Musical notation for the first Var. III section. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 12/8. The treble staff contains a melodic line with eighth notes. The bass staff contains a supporting line with eighth notes and triplets, indicated by a '3' and a slur.

Refrain

Musical notation for the second Refrain section. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 12/8. The treble staff contains a melodic line with eighth notes and rests. The bass staff contains a supporting line with eighth notes and triplets, indicated by a '3' and a slur.

Notenbeispiel 3

Vorspiel

Musical score for the prelude (Vorspiel) of 'Notenbeispiel 3'. It is written for piano in G major and 3/4 time. The piece consists of two measures. The first measure features a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note G2. The second measure features a treble clef with a half note B4 and a bass clef with a half note G2. The bass line is marked with a 'u' (unison) and a 'u' (unison) below the notes.

Überleitung zu Variation I

Musical score for the transition (Überleitung) to Variation I of 'Notenbeispiel 3'. It is written for piano in G major and 3/4 time. The piece consists of two measures. The first measure features a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note G2. The second measure features a treble clef with a half note B4 and a bass clef with a half note G2. The bass line is marked with a 'u' (unison) and a 'u' (unison) below the notes.

Var. IV, Schlußmodulation

Musical score for Variation IV, Schlußmodulation of 'Notenbeispiel 3'. It is written for piano in G major and 3/4 time. The piece consists of two measures. The first measure features a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note G2. The second measure features a treble clef with a half note B4 and a bass clef with a half note G2. The bass line is marked with a 'u' (unison) and a 'u' (unison) below the notes.

Notenbeispiel 4

1. Strophe

Musical score for the first strophe (1. Strophe) of 'Notenbeispiel 4'. It is written for piano in G major and 2/4 time. The piece consists of two measures. The first measure features a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note G2. The second measure features a treble clef with a half note B4 and a bass clef with a half note G2. The bass line is marked with a 'u' (unison) and a 'u' (unison) below the notes.

2. Strophe

Musical score for the second strophe (2. Strophe) of 'Notenbeispiel 4'. It is written for piano in G major and 2/4 time. The piece consists of two measures. The first measure features a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note G2. The second measure features a treble clef with a half note B4 and a bass clef with a half note G2. The bass line is marked with a 'u' (unison) and a 'u' (unison) below the notes.

3. Strophe

Musical score for the third strophe (3. Strophe) of 'Notenbeispiel 4'. It is written for piano in G major and 2/4 time. The piece consists of two measures. The first measure features a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note G2. The second measure features a treble clef with a half note B4 and a bass clef with a half note G2. The bass line is marked with a 'u' (unison) and a 'u' (unison) below the notes.

Notenbeispiel 5

SOLO



y mo - ih - an, y nra - koň žep' ko - so - cho na py - kň.
 steekt' mein Liebster an die Hand mir den Ring als Treue pfand.

Piu mosso.



Co - so - veň muň, co - so - veň, ro - so - ce - otvá Co - so - veň,
 Nach - fi - gall, o Nach - fi - gall, lie - der - vol - le Nach - fi - gall.

17861

