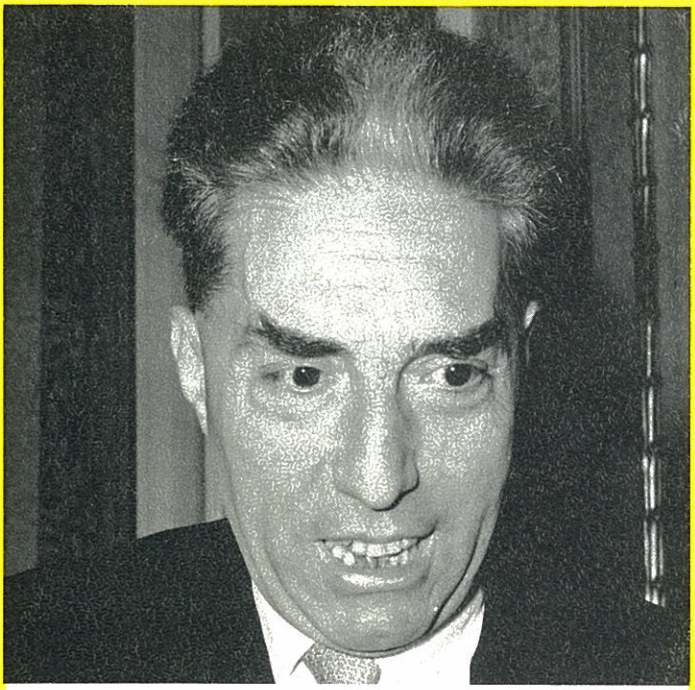
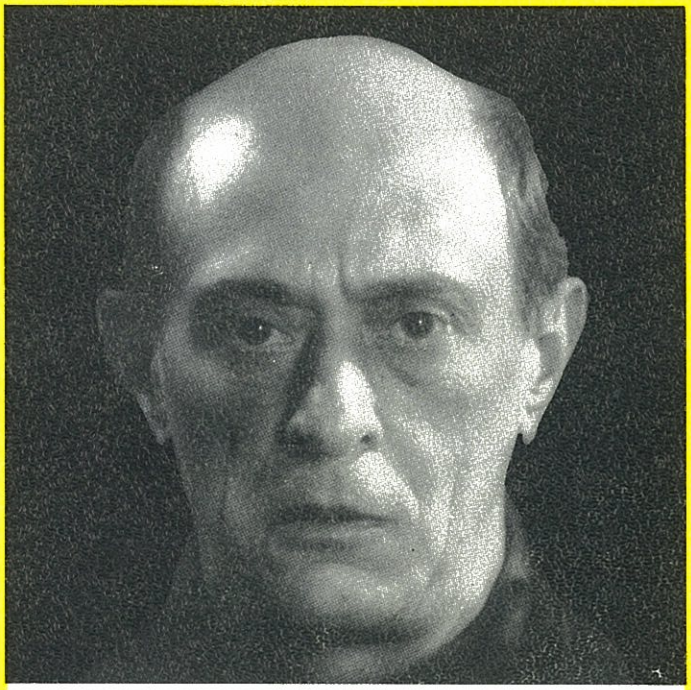
MELOS

1 Y 20162 F
DM 14,80
1/1988

Vierteljahresschrift für zeitgenössische Musik

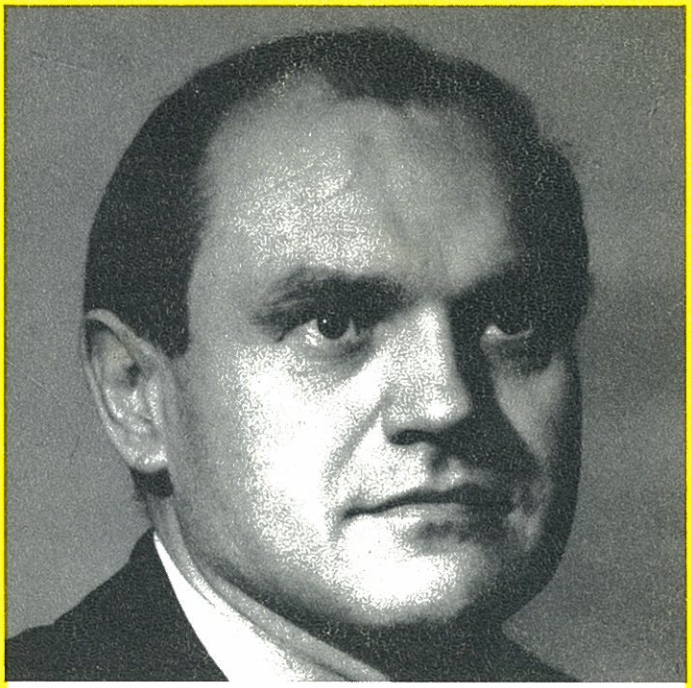


Luigi Dallapiccola (*1904 †1975)
An Mathilde



Arnold Schönberg (*1874 †1951)
Drittes Streichquartett, op. 30

Rodion Schtschedrin (*1932)
Die toten Seelen



Kazimierz Serocki (*1922 †1981)
Sinfonische Fresken

SCHOTT

1/1988
50. Jahrgang

Vierteljahresschrift für zeitgenössische Musik

Impressum

MELOS
Vierteljahresschrift
für zeitgenössische Musik
gegründet von
Hermann Scherchen

50. Jahrgang
Musikverlag B. Schott's Söhne

Herausgeber:
Wilhelm Killmayer
Siegfried Mauser
Wolfgang Rihm

Verlagsredaktion:
Norbert Henning
Postfach 3640, D-6500 Mainz
Telefon (06131) 246812
Telex 4187821 scot d

Vertrieb und Abonnements durch jede Musikalien- oder Buchhandlung oder direkt beim Verlag B. Schott's Söhne, Vertriebsabteilung, Carl-Zeiss-Straße 1, 6500 Mainz, Telefon (06131) 505-129

Jahresabonnement DM 48,–
zuzüglich Versandspesen (Inland DM 7,50, Ausland DM 9,50)
Luftpostpreise auf Anfrage
Kündigung sechs Wochen vor Ablauf des Abonnements, sonst automatische Weiterbelieferung

Anzeigen laut Preisliste Nr. 13.
1/1 Seite DM 700,–, 1/4 Seite DM 250,–.
In diesen Preisen ist die Mehrwertsteuer nicht enthalten.
Beilagen möglich.
Anzeigenannahme: Karin Krappen (Adresse siehe Redaktion, Telefon [06131] 246852).
Zahlungen: auf Postscheckkonto Frankfurt/Main Nr. 5525-608, auf Konto-Nr. 216259 bei der Deutschen Bank Mainz oder auf Konto-Nr. 21550 bei der Sparkasse Mainz.
Erfüllungsort und Gerichtsstand ist Mainz.
Unverlangt eingesandte Manuskripte werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt.
Nachdruck oder fotomechanische Wiedergabe, auch auszugsweise, nur mit ausdrücklicher Zustimmung des Verlages.

Einzelheftpreis: DM 14,80
Erscheinungsweise: vierteljährlich
ISSN 0174-7207

Druck und Verarbeitung:
Wiesbadener Graphische Betriebe GmbH, Wiesbaden

© B. Schott's Söhne, Mainz, 1988
Printed in Germany

Inhalt

PETER KIESEWETTER
Luigi Dallapiccola:
An Mathilde 2

CARL DAHLHAUS
Arnold Schönberg:
Drittes Streichquartett, op. 30 32

ISTVÁN BALÁZS
Rodion Schtschedrin:
Die toten Seelen
Opernszenen nach Gogol in 3 Aufzügen, 19 Bildern
Aspekte zum Problem der Operndramaturgie 55

LOTHAR MATTNER
Kazimierz Serocki:
Sinfonische Fresken 106

Bildquellennachweis:
dpa (Dallapiccola) und Archiv Hermann Moeck Verlag, Celle (Serocki)

ISTVÁN BALÁZS

Rodion Schtschedrin: *Die toten Seelen*

Opernszenen nach Gogol in 3 Aufzügen, 19 Bildern
Aspekte zum Problem der Operndramaturgie

Rußland ist ein recht seltsamer Staat, es setzt die Ausländer zu Recht in Erstaunen.
(Zweiter Aufzug, neunte Szene)

Beneiden tue ich Rodion Konstantinowitsch Schtschedrin nicht. Er nahm eine irrsinnig schwierige Aufgabe auf sich, als er beschloß, Gogols Werk auf die Opernbühne zu übertragen. Wohl die Unmöglichkeit selbst, können wir es doch kaum für einen Zufall halten, daß *Die toten Seelen* - auch wenn uns eine Reihe von Gogol-Adaptationen bekannt ist[1] (die Opernbühne bildet dabei keine Ausnahme) - bis zu Schtschedrins Oper auf ein fast unerklärliches Befremden bei den Komponisten stieß. Sogar Dmitrij Schostakowitsch hat - obwohl man ihm kaum nachsagen könnte, er habe in "Gogol-Angelegenheiten" nicht die notwendigen Erfahrungen - anmerken müssen: für ihn als "nicht professionellen Literaten" würde es leichter sein, *Die Nase* aus den Petersburger Erzählungen Gogols *zu einer Oper zu verarbeiten als etwa die Toten Seelen*[2].

Muß aber wirklich dieses Werk seine Existenz auf der Opernbühne fortführen? Müssen uns Gogols Gestalten unbedingt auch singend entgegentreten? Und wenn sie das schon - aus welchem Grunde auch immer - tun: es darf wohl kaum übersehen werden, daß *Die toten Seelen* nicht vergleichbar sind mit dem *Revisor* oder mit der *Nase*, selbst dann nicht, wenn sie zahlreiche Parallelen in den Situationen, in der Führung des "dramatischen" Geschehens aufweisen.

Im Fall der *Toten Seelen* zeigt sich das feuilletonistisch angelegte Sujet mit seinem sich ärmlich dahinschleppenden Geschehen, die - man könnte fast sagen - gänzlich uninteressante Geschichte dramaturgisch als Hindernis, das einen Komponisten an sich schon vor kaum zu bewältigende Schwierigkeiten stellt.

Zudem ist die Geschichte - zumindest jene Dimensionen von ihr, die sich auf der Bühne szenisch überhaupt denken läßt, bei weitem nicht gleichzusetzen mit Gogols Poem. (Zur Erinnerung: ganz bewußt hat Gogol sein Werk nicht als "Roman" bezeichnet; die deutsche Nachdichtung trägt fälschlicherweise diese Bezeichnung. Es ist ein Werk voller Rätsel, voll von formalen Unebenheiten - Gegenstand endloser Debatten russischer wie ausländischer Literaturtheoretiker.)

Mit diesen Schwierigkeiten schien Schtschedrin voll und ganz klargekommen zu sein, wenn er - vom eigenen Werk sprechend - nachdrücklich betonte: *Die größte Gefahr für einen Komponisten besteht, mag er das auch noch so aufrichtig tun, in der Illustration, in der einfachen musikalischen Begleitung der Gogolschen Prosa*[3]. Künstlerisch fruchtbar, fährt er fort, konnte für ihn nur sein, zu versuchen, in das Innere, in das Wesen dieses *mächtigen Buches* einzudringen, und das Poem *vom Blickwinkel einer anderen Kunstgattung zu sehen, die ihre eigenen Gesetze, ihre selbständigen Ausdrucksmöglichkeiten hat und es in sie zu übersetzen*[4].

Der Komponist ließ sich bei seinem Vorhaben wohl von denselben Grundsätzen leiten, die in einem Brief seines großen Vorfahren, Modest Mussorgskij, an seinen Freund und Textdichter, Arsenij Golenischtschew-Kutusow, hundert Jahre zuvor formuliert wurden: *Puschkin hat den "Boris" nicht in dramatischer Form für die Bühne geschrieben, und Gogol hat den "Jahrmarkt von Sorotschinzy" in Form einer Erzählung verfaßt - und damit gewiß auch nicht für die Bühne. Aber beide Giganten haben mit schöpferischer Kraft so fein die Konturen der Bühnenhandlung angedeutet, daß nur noch die Farben aufgetragen werden müssen... Aber wehe dem, der auf die eigensinnige Idee kommen sollte, Puschkin oder Gogol nur als Text zu nehmen! Sobald die wahre, sensible Natur eines Künstlers ein Wortkunstwerk schafft, muß der Musiker Sorge tragen, daß er sich gegenüber dem Geschaffenen "gebührlich" verhält, muß er in den Kern, in das eigentlich Wesen dessen eindringen, was er als Musiker in eine musikalische Form zu bringen beabsichtigt.*[5]

Können aber *Die toten Seelen*, in ihrem Ganzen, als ein musikalischer Stoff gesehen werden? Denn daran, daß Schtschedrins Werk weit mehr als eine schlichte Musikalisierung des Gogolschen Textes ist, kann man kaum zweifeln. Auf sein Anliegen weisen schon die zum Geleit geschriebenen Worte des Komponisten in der Partitur hin: *Der Autor ist - in gleich welcher bühnendarstellerischen Auffassung - kategorisch gegen die Einschmuggelung des Konversationstextes in die Aufführung. Der Autor war auf das Wiederdenken der Gogolschen Prosa im Vokalkontext bedacht: es darf kein einziges Wort sprechend artikuliert werden; es muß alles gesungen werden, auch wenn in unzählig verschiedenen Gesangsweisen* . Die toten Seelen sind zwar voll von Hinweisen - nicht nur solchen, die sich auf den russischen Volksgesang beziehen, sondern auch Schilderungen von Charakteren, Situationen, die derart plastisch sind, daß der Komponist die "Musikalisierung" gleichsam auf einem Teller präsentiert bekommt. Doch bleibt das Wesen auch so unnahbar: Wie bekommt man die Komplexität des Poems in den Griff?

Der Brief, den Gogol im Jahre 1845 an Smirnowa geschrieben hat, gibt in dieser Hinsicht manchen Hinweis: *Der Inhalt der Toten Seelen ist überhaupt nicht das Gouvernement, und bei weitem nicht manche Mißgeschöpfe, die uns als Gutsbesitzer entgegentreten, auch nicht das, was ihnen nachgesagt wird.* Wir wissen auch, daß Gogol sich anschickte, *ganz Rußland zu zeigen, wenn auch nur von einer Seite, seiner abstoßend-lächerlichen* - wie es in einem Brief an Puschkin vom 7. Oktober 1835 heißt. Dieses frühe Konzept, nach dem Gogols Poem heute noch landläufig als ein Musterbeispiel des kritischen Realismus gilt, wich später der Konzeption einer breit angelegten dreibändigen Epopöe der sittlichen Reinigung.

Lediglich konzeptionell, denn *Die toten Seelen* sind ein Torso geblieben, Nicht nur deswegen, weil der zweite Teil uns nur in Bruchstücken überliefert ist (Gogol selbst hat das Manuskript zweimal hintereinander geschrieben und zweimal verbrannt), auch nicht wegen des niemals fertiggestellten dritten Teiles. Bereits der erste Band ist ein visionäres Werk voll von inneren Spannungen. 1841 schreibt Gogol an Aksakow, eine Eingebung, wie das Konzept der *Toten Seelen* könne nicht von einem Menschen stammen. Dieser Bemerkung schenkte man gewöhnlich kaum Beachtung; auch nicht dem Umstand, daß Gogol für die Realisierung seines Konzepts eine Form gefunden hat, die seinen Zeitgenossen unverdaulich dünkte und wegen welcher das Werk lange Zeit hindurch als "formlos" galt. Möglicherweise war diese Formgebung unbewußt, sonst würden Gogols publizistisch gedachten *Briefe*[7] nicht von einschlägigen Entschuldigungen, Erklärungen, quälenden Zweifeln wimmeln.

Und eben in dieser Hinsicht wird die doppelte Natur der Aufgabe ersichtlich, die Rodion Schtschedrin auf sich genommen hat.

Erstens sollte die Totalität des Gogolschen Poems, sein innerstes Wesen akustisch möglichst adäquat erfaßt werden, zweitens sollte in einer souveränen Weise eine Lesart von einem unserer Zeitgenossen vorgelegt werden.

Wird der Komponist der ersten Anforderung nicht gerecht, so erliegt er der Gogolschen Prosa; seine Leistung wird ästhetisch irrelevant, die Opernadaptation verliert sich als Dutzendwerk im endlosen Grau der "Musikalisierungen" klassischer russisch-sowjetischer Literaturwerke.

Ist sie, andererseits, nicht markant genug, um zu einem konstruktiven Verhältnis zwischen Schtschedrin und Gogol zu kommen, so hat die Arbeit des Komponisten wiederum wenig Sinn gehabt.

Überholte und lebendige Tradition

Das geistige Umfeld, in dem Rodion Schtschedrin auf seiner Laufbahn als Komponist immer höher stieg und in dem - als Resultat einer etwa ein volles Jahrzehnt dauernden Werkstattarbeit - sein kühnes Vorhaben Wirklichkeit wurde, kann man beim besten Willen nicht als besonders fruchtbar bezeichnen.

Freilich kann man die Entwicklungen in der sowjetischen Musik nicht an den Normen der avancierten Musik Westeuropas messen. Trotzdem dürfen wir den Leser über das konservative, akademisch erstarrte sowjetische Musikleben der sechziger-siebziger Jahre nicht hinwegtäuschen, wollen wir die Stellung eines Opernwerkes wie Schtschedrins *Die toten Seelen* auf der Bühne des Bolschoi, ja im geistigen Leben der Sowjetunion überhaupt, verstehen.

Ein wirkliches Abrücken von der schdanowistischen Praxis der vorhergehenden Jahrzehnte hat sich nämlich nicht vollzogen; ein leichter Anflug von "Liberalisierung" ohne tiefgreifende Reformen kennzeichnete die Jahre des "Tauwetters".

Die im April 1932 gefaßten "Beschlüsse" über die Aufgabe der sowjetischen Musik, die Doktrin des sozialistischen Realismus, galt bis in die jüngste Zeit hinein als unerschütterliches Dogma, als ein Grundpfeiler sowjetischen Opernschaffens - zumindest für Künstler, die darauf bedacht waren, in ihrer sowjetischen Heimat Karriere zu machen. Die Hinwendung zur Tradition, die obligatorische Verwendung der Folklore, die bestimmende Rolle tonaler Strukturen nahm die Gestalt unum-

Allgemeiner Überblick

GOGOL	SCHTSCHEDRIN
	ERSTER AUFZUG
Nicht weiß ist der Schnee Elftes Kapitel	1. Einleitung
Erstes Kapitel *Der ganze darauffolgende Tag war Besuchen gewidmet*	2. Trinkgelage bei dem Staatsanwalt
Zweites Kapitel Erkundigung nach dem Weg	3. Der Weg
Zweites Kapitel Manilow	4. Manilow
Drittes Kapitel Gewitter	5. Holpriger Weg
Drittes Kapitel Korobotschka	6. Korobotschka
(keine Entsprechung)	7. Lieder
Viertes Kapitel Nosdrjow	8. Nosdrjow
	ZWEITER AUFZUG
Fünftes Kapitel Sobakewitsch	9. Sobakewitsch
Fünftes Kapitel *Kraftvoll drückt sich das russische Volk aus* Aus dem siebenten Kapitel: *Ach, das russische Volk! Es stirbt nun einmal nicht gern eines natürlichen Todes!*	10. Kutscher Selifan
Sechstes Kapitel Pljuschkin	11. Pljuschkin
ein kurzer Nebensatz aus dem Siebenten Kapitel (Tschitschikows Grübelei)	12. Klage der Soldatenfrau
Achtes Kapitel *Die Käufe Tschitschikows wurden zum Stadtgespräch Sein Erscheinen auf dem Ball erregte ein ungewöhnliches Aufsehen*	13. Ball bei dem Gouverneur
	DRITTER AUFZUG
Nicht weiß ist der Schnee	14. Gesang
Achtes Kapitel	15. Tschitschikow
Neuntes Kapitel (erste Hälfte)	16. Die beiden Damen
Neuntes Kapitel *Die toten Seelen, die Gouverneurstochter und Tschitschikow vereinigten sich in ihren Köpfen zu einem seltsamen Durcheinander*	17. Gerüchte in der Stadt
Zehntes Kapitel	18. Bestattung des Staatsanwaltes
Zehntes und Elftes Kapitel	19. Szene und Finale

stößlicher Vorschriften an, ebenso wie die *Aufgabe hochentwickelter kompositorischer Standards und avancierter Gestaltungsformen*[8].

In diesem ideologischen Gewebe fällt auch auf das Problem der Literaturoper ein anderes Licht. Die ideologische Kontrollierbarkeit schien den bürokratischen Lenkern der Kulturpolitik eine Garantie dafür zu sein, daß die Opernbühne den zentralistisch vorherbestimmten Aufgaben genügte. Bis dahin läßt sich auch die Zwangsvorstellung, jedes bedeutende Werk der russischen Klassik müsse eine musiktheatralische Adaptation bekommen, zurückführen.

1935 wurde Dscherschinskis *Der stille Don* zum Modellfall des musiktheatralischen Schaffens deklariert und dadurch der Typ der albernen Liedoper als Musterbeispiel hingestellt, mit der Aufgabe, unreflektiert, plakativ, vordergründig, ja primitiv, in einem heroischen und pathetischen Ton ein widerspruchfreies Bild vom sog. sozialistischen Menschen zu geben. Es läßt sich schwer ausmachen, welches Werk der russisch-sowjetischen Literatur der musiktheatralischen Zwangsadaptation entging.

Akademische Sturheit hielt sich, wie angedeutet, bis spät in die sechziger-siebziger Jahre und hält eigentlich weiterhin an, wenn man bedenkt, daß der Komponistenverband unter den Künstlerverbänden der Sowjetunion das einzige Terrain ist, wo alte Machtkonstellationen von der Reformglut der Gorbatschow-Epoche unberührt blieben.

Strebt ein Komponist nun einmal danach, an die Komplexität des Gogolschen Poems heranzureichen, so muß er einen grundsätzlich anderen Weg als den angebotenen einschlagen. So muß er sich von der sklerotischen Sowjet-Variante der Literaturoper gänzlich befreien, deren strukturkonservierende Funktion deutlicher als je zutage tritt.

Die Ablehnung einer von offizieller Seite aufgezwungenen Tradition geht logischerweise einher mit dem Aufleben einer fast schon vergessenen anderen Tradition, jener der zwanziger Jahre. Zahlreiche Züge der Schtschedrin-Oper lassen sich als geistige Weiterführung des von Schostakowitsch in *Die Nase* eingeschlagenen künstlerischen Weges erkennen.

Ebenfalls leicht nachzuvollziehen ist bei Schtschedrin die Hinwendung zur Tradition der Gogol-Vertonungen Mussorgskijs, aber auch zu deren späteren Fortsetzungen: Prokofjews *Der Spieler* oder Schostakowitschs fragmentarisch fertiggestellte Opernszene nach Gogol: *Die Spieler* - beides dialogbetonte Opern.

All dies macht deutlich: *Die toten Seelen* von Rodion Schtschedrin sind ebenso wenig ein "exemplarischer Einzelfall" im ästhetischen Abseits wie *Die Nase* ; beide sind tief in den Traditionen des russisch-sowjetischen Opernschaffens verwurzelt, wohl aber in anderen als die, welche als Normen galten. Doch eine starke Bindung an den Geist einer Tradition bedeutet jederzeit auch Weiterdenken, Abrücken von dieser. Trotz deutlich hervortretender genetischer Beziehungen lassen sich die *Toten Seelen* ästhetisch-musikdramaturgisch nicht restlos aus *Die Nase* ableiten.

Einiges zur Musiksprache

Der musikalische Sprachgebrauch Rodion Schtschedrins weist keine Besonderheiten auf, die eingehender Analysen bedürften. Dies bedeutet jedoch nicht, daß seine Musik charakterlos wäre. Ganz im Gegenteil: Schtschedrin gilt in seiner Heimat als ein hervorragender Meister der Satire, was er ja auch ist (man denke nur an Musikstücke wie z. B. die Quadrille aus der Oper *Nicht nur Liebe*), er ist ein ebenso ausgezeichneter Instrumentator, ein sachkundiger Kontrapunktiker *(Polyphones Heft)*.

Zur gleichen Zeit beherrscht er auf hoher Stufe die zeitgenössische Musiksprache (freilich spricht er deren gefühlsbetonten russischen Dialekt, was jedoch angesichts steriler avantgardistischer Musiken des Westens eher ein Vorteil als ein Nachteil ist). Der Sprachgebrauch Schtschedrins - ausgenommen Werke, in denen er Zugeständnisse an die offizielle Ideologie oder den öffentlichen Geschmack gemacht hat - könnte mit dem Attribut "gemäßigt modern" versehen werden. Nicht wesentlich später als Lutosławski selbst, versuchte Schtschedrin eine eigene Variante der kontrollierten Aleatorik in der sowjetischen Musik anzusiedeln. Gestehen wir: Bei all den hohen Funktionen von Schtschedrin selbst, keine gering einzuschätzende Leistung im ewigwährenden Reich des vergreisten Alleinherrschers im Komponistenverband der Sowjetunion, des Genossen Chrennikow! (Von der souveränen Anwendung dieser Techniken zeugen bedeutende Werke wie das dritte Klavierkonzert oder das für die Stimme des Dichters Wosnessenskij konzipierte *Poetorium*. Wo es ihm möglich und nötig schien, machte Schtschedrin von dieser Technik auch in den *Toten Seelen* Gebrauch.)

"Gemäßigt modern" - nicht unbedingt als pejoratives Beiwort gedacht. Vielmehr ein charakteristischer Zug der Schtschedrin-Musik. Seine Werke, auch die daheim als avantgardistisch anmutenden, bewegen sich allesamt im Bereich der traditionellen "Verständlichkeit". Ein wohlgemeinter Eklektizismus zeichnet seine Musiksprache aus: Er verwendet ein großes Spektrum

der musikalischen Mittel, ist aufgeschlossen gegen jede Richtung. Der traditionellen russischen Folklore ebenso wie dem psalmodierenden Gesang der orthodoxen Kirche, und es überrascht wohl kaum, daß in seiner Musik mancherorts fragmentarische Zwölftonstrukturen nachzuweisen, meist jedoch Charakteristika einer freien Atonalität zu entdecken sind. Auf die Präsenz des Schostakowitsch-Idioms weisen Passagen hin, die atonal zu sein scheinen, beim besseren Hinhören jedoch sich als Merkmale eines polytonalen, mitunter polymodalen musikalischen Denkens ausweisen.

Alles soeben Aufgezählte verträgt sich ohne besondere Konflikte mit einer angenehmen Ornamentik, mit dem Reichtum der Orchesterfarben, mit einer rationellen und professionellen Handhabung der akustischen Effekte.

Also ist Schtschedrin kein radikaler Erneuerer der Musiksprache (als welcher er in seiner Heimat gilt), er geht einfach geschickt mit dem bereits Vorhandenen um und stellt alles Mögliche in den Dienst seiner musikdramaturgischen Vorstellungen. Auch bildet sich in seiner Oper kein ausgegorenes System der Mittel, das es notwendig machte, uns auf Mikrozusammenhänge seines musikalischen Idioms einzulassen. Deswegen konzentrieren wir unsere Beobachtungen auf Makrozusammenhänge: auf die musikalische Dramaturgie.

Kummervolles Lachen

Die Wiederentdeckung des Schostakowitsch-Erbes ging Hand in Hand mit der Wiederauflebung der Gogol-Interpretation Wsewolod Meyerholds. Die Aufgabe Schtschedrins zeigte sich gerade in dieser Hinsicht am schwierigsten: er mußte ein musikalisch-akustisches Äquivalent für den Grundton der Gogolschen Prosa finden.

Meyerhold hat in seiner Auffassung des *Revisors* die vaudeville-artige, farcenhafte Interpretation des Stückes, diese im russischen Theaterleben tief verwurzelte falsche Tradition, die bereits Gogol zeitlebens viel Ärger bereitete, entschieden zurückgewiesen. Meyerhold hat den *Revisor* als eine "theatralische Sinfonie" auf die Bühne gestellt. Im Vorführen von "nicht absehbaren Dingen und unberechenbaren Vorkommnissen" herrschte bei ihm das Gogol eigentümliche typische Lachen vor.

Ein allgemein bekannter Begriff der russischen Literaturgeschichte: *skorbnyj smjeh* - kummervolles Lachen - geprägt und auf Gogol angewandt vom revolutionären Demokraten Herzen. Ein Lachen, das einem die Rede verschlägt, das Furcht einflößt, das einem das Blut in den Adern gerinnen läßt.

Noch prägnanter tritt dieser Zusammenhang in den *Toten Seelen* hervor: als eine kathartische Kraft, die den Prozeß der sittlichen Reinigung in den konzipierten beiden anderen Teilen in Gang setzen sollte oder eine solche Möglichkeit zumindest offenließe.

Die Struktur des Gogolschen Lachens ist komplex: es ist nicht explosiv, sondern in ständiger Bewegung, spannungsgeladen durch stetige Unruhe. Die wuchernde Vegetation der Überflüssigkeit, das desillusionierende Bild der Gutsbesitzer- und der Beamtenwelt verknüpft sich bei Gogol mit der Darstellung, oft nur mit dem Ahnen-Lassen bewahrter menschlicher Züge. In den verzerrten Seelen schimmern noch menschliche Schicksale durch.

Die Analyse der Struktur des Gogolschen Lachens durch Bjelinskij, den großen Zeitgenossen, Freund und späteren Diskussionspartner[9] Gogols, hat an Richtigkeit nichts eingebüßt, auch wenn der Begriff "Groteske" bei him noch fehlt. Eigenartig ist schon der Blickwinkel, von dem aus Gogol Menschen wie Vorkommnisse betrachtet: Er verstellt sich gleichsam als einfältige Seele. Das bedingt eine der wichtigsten Eigenschaften der Gogolschen Prosa: das endlose Geschwätz, die vorgetäuschte Unfähigkeit, Wesentliches und Nichtwesentliches auseinanderzuhalten. Im Gogolschen Humor finden sich die beiden Pole der Groteske immer gleichzeitig: *Gogols Humor ist [...] geruhsam, geruhsam in all seiner Empörung, gutmütig in all seiner Arglist. Aber im schöpferischen Werk kann sich noch ein anderer Humor finden, bedrohlich und unverdeckt. Er geht an Herz und Nieren, nimmt kein Blatt vor den Mund, schlägt gleich einer Peitsche nach rechts und links, windet sich wie eine fauchende Schlange, es ist ein galliger, giftiger, schonungsloser Humor*[10].

Diesen "Humor" restlos ins Akustische hinüberzuretten, ist nicht einfach, mit Manieren wie denen der konventionellen komischen Oper schier unmöglich: der Grund des künstlerischen Versagens z. B. von Werner Egks *Revisor* - Vertonung (1957). Schtschedrin mußte daher eine Musik komponieren, die nicht einfach komisch-heiter ist. Er mußte sich eine Art Musik einfallen lassen, deren Wertaspekte ambivalent sind, eine Musik, die sich wellenförmig zwischen extremen seelischen Verfassungen hin- und herbewegt. Diese Musik sollte Traurigkeit, die in allem Komischen schlummert, enthalten und sich in Schwermut verwandeln können, wie es bei Gogol selbst der Fall ist[11].

So läßt sich erklären, warum Schtschedrin in seiner Oper zurückhaltend mit dem Satirischen umgeht. Es erscheint nur in wenigen Episoden meistens pantomimischer Art, wie im Schostakowitsch-ähnlichen Scherzo des "Ringens" mit Korobotschka

oder in der jäh entflammten "Liebe" Tschitschikows zur Gouverneurstochter, die ihm den Zorn der zutiefst beleidigten Damenwelt einträgt und seinen "Sturz" herbeiführt. Diese satirischen Stellen sind allesamt Situationen, nicht aber musikalische Charakteristiken von zerfetzten Seelen. Plastisch ließe sich Schtschedrins Nachvollzug der Gogolschen Methode als eine Hyperbel mit zwei Brennpunkten charakterisieren: Er nähert sich einem Menschen von innen, gleichzeitig wird dieser aber auch von außen betrachtet.

Das tiefe Verständnis der Gogolschen Konzeption des kummervollen Lachens liest sich auch aus der nicht ernst genug zu nehmenden Warnung des Komponisten in der Partitur heraus: *Schließlich bittet der Autor die Darsteller, sich der Bühnendarstellung nicht selbstvergessen zu überlassen, sie sollen nicht "komödiantisch sein"; all ihre Aufmerksamkeit soll auf die genaue Intonation, auf die genaue Wiedergabe der Akzente, auf die Nuancen, auf die musikalische Interpretation der Vokalpartien konzentriert werden*[12]. Durch konventionelle Manieren der Heiteren Oper können die in die Partitur hineinkomponierten Wechsel von Stimmung und Blickwinkel, die eigenartige Gogolsche Wellenbewegung gegensätzlicher Affekte nicht lebendig werden. Deswegen ist die in der sowjetischen Musikkritik lauthals verkündete Auffassung, Schtschedrin habe die *großen Traditionen der heiteren Oper* aufleben lassen[13], grundsätzlich falsch.

Die Masken

Wie Gogol in seinen *Briefen*[14] selbst erwähnt, befand sich Puschkin unter den ersten, die sein eigentliches Wesen: *die klare Herausstellung der Trivialität des Lebens*, das *Umreißen der Charakterlosigkeit eines gemeinen Menschen mit großer Kraft* erkannt haben. Es ist bei Gogol eben das Nicht-Poetische, die bedrückende Alltäglichkeit, deren richtiges Wesen musikalisch schwer zu erfassen ist. Verfährt der Komponist "künstlich-künstlerisch", so verfälscht er Gogol. Tut er das Gegenteil, so verliert er sich im Grau der Langeweile, dringt in Gogols Prosa nicht ein.

Anbei findet der Leser eine etwas simplifizierte Übersicht über die allerwichtigsten Mittel, mit denen die Atmosphäre der - wie Gogol sie selbst nannte - "geballten Plattheit" erzielt wird. Diese "geballte Plattheit" war es, die Rußland so erschreckt hat. Nach der Lektüre des Buches stand der Leser - so Gogol - unter dem Eindruck, aus einem stickigen Keller an das Tageslicht zurückgekommen zu sein[15]. Dieser Zusammenhang ist wichtig, wenn man nach musikalischen Äquivalenten bei Schtschedrin sucht, ist ja der Gogolsche Text bei all der Gemeinheit der in ihm dargestellten Welt schriftstellerisch in ständiger Spannung gehalten.

Der richtige kompositorische Ansatzpunkt ist gefunden, wenn eines der wichtigsten, wenn auch nicht unmittelbar durchsichtigen Mittel der Gogolschen Menschendarstellung, nämlich ihr *maskenhafter Charakter*[16], erkannt wird.

Es gibt eine Reihe von Masken verschiedenen Typs, angefangen vom Äußeren einer Figur, ihrem Körperbau, ihren Bewegungen, über vertraute, "sprechende" Spottnamen[17] bis hin zur Schilderung von irreversiblen Verzerrungen des Charakters. Vielschichtige Erscheinungen also, ergänzt durch allerlei Kram, der unzertrennlich mit dieser oder jener Figur verwachsen ist.

Manche Komponenten des Gogolschen Systems der Masken (Bekleidung, Körperbau, Physiognomie), sind mit Hilfe von szenischen Mitteln teilweise reproduzierbar. Ausschlaggebend aber ist und kann nur sein, was in der Partitur selbst steht und was die Bühnendarstellung, von der akustischen Gestalt ausgehend, zu realisieren hat.

Der Brennpunkt, um den sich die Schilderungen Gogols sammeln, sind die Gesten; eine Erscheinung, in denen sich auch der maskenhafte Charakter niederschlägt. Schtschedrin verfährt hier im Sinne Mussorgskijs und gibt den menschlichen Sprechweisen eine äquivalente akustisch-musikalische Gestalt. Seinen Intentionen gemäß soll auch bei ihm die Musik *die künstlerische Nachbildung der menschlichen Rede in all ihren feinsten Regungen sein, d. h. die Töne der menschlichen Rede als äußere Erscheinungsformen des Denkens und Fühlens*[18] nehmen. (Als Mussorgskij diese Gedanken niederschrieb, arbeitete er fieberhaft an der *Heirat*.)

Schtschedrin versucht, aufgrund einer Typologie des Verhaltens und der Sprechweisen ein der Gogolschen Prosa gleichkommendes, dabei aber auf alle direkten Übereinstimmungen verzichtendes, musikalisch eigengesetzliches System zu strukturieren. Das Gogolsche Paradigma wird nicht nachgebildet, sondern mit der Schaffung der Masken und ihrer eigenartigen Bewegung durch ein äquivalentes System ersetzt.

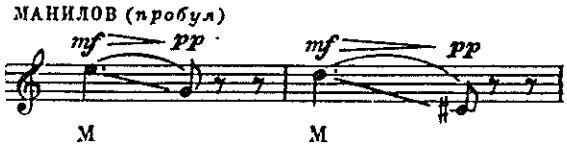
Wie ist nun dieses System beschaffen?

Zu allererst springen, übrigens auch bei Gogol, gewisse Wortmasken, die unzertrennlich an den Figuren haften, in die Augen: phonetische Gebilde, die ihren semantischen Sinngehalt völlig eingebüßt oder nie einen besessen haben. Phonetische Metaphern, die sich mancherorts sogar zu einem tierischen Knurren ausarten. So ist die folgende Geste mit der Figur

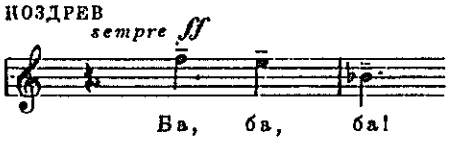
	GOGOLS SCHRIFTSTELLERISCHE MITTEL		SCHTSCHEDRINS KOMPOSITORISCHE MITTEL (den Gogolschen ähnlich oder für sie äquivalent)
äußere Optik	endloses Plaudern mit dem Leser: Elemente der ukrainischen Saturnalien - Komponenten der volkstümlichen Lachkultur muniziöse Schilderung der gegenständlichen Umwelt: gleichzeitige Erscheinung der Figuren sowie ihrer dinglichen Anhängsel Macht der Gegenstände über die Menschen: Tragikomik ihrer Verselbständigung	akustisch nicht erfaßbarer Bereich	Lebendig-Werdung der Porträts! (Szene Manilow und Sobakewitsch)
	Leerläufe in Erzählung ↑ / Handlung ↓		
innere Optik	Hyperbeln, in denen das zweite Glied maßlos übertrieben ist. Auflösung der gewöhnlichen Perspektiven: Froschperspektive oder »Elefant aus einem Floh« »skaz«: Geschwätz der handelnden Personen selbst Falsche Vorstellungen von der Welt: fixe Ideen - Wahnvorstellungen unlogisches Denken, falsche Schlüsse syntaktisch unrichtige Sätze, holprige Satzgefüge, häufige Wortwiederholungen, Füllwörter im Übermaß, Pleonasmen usw.	akustisch teilweise erfaßbarer Bereich	Sprechgenres — Sprechmanieren häufiges Ostinato-Spiel Ostinato-Figurationen im Gesang Widerspruch zwischen Text und akustischer Gestalt - Aufeinanderprallen nicht zusammenhängender Intonationsschichten

tiefere Eindringung nötig: konventionelles ironisierendes "Verzeichnen" von gewöhnlichen Intonationen ungenügend

Manilows verwachsen:

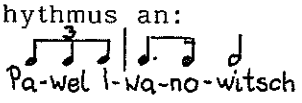


Kein Auftritt Nosdrjows ist ohne

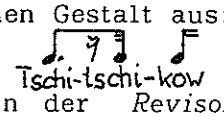


denkbar. Höchst charakteristisch ist ebenfalls das bärenhafte Brummen des Sobakewitsch, wenn er die Aufklärer beschimpft (*ich würde sie dafür aufhängen, "ot..."*):

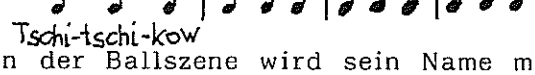
Ein ähnliches Spiel läßt sich mit dem Namen des Kollegienrats Pawel Iwanowitsch Tschitschikow beobachten, dessen (eher rhythmischer denn melodischer) Gestaltwandel plastisch die jeweilige Situation charakterisiert, die Beziehung der Figuren zu Tschitschikow hervortreten läßt. Der träumerische Manilow redet ihn im folgendem Rhythmus an:



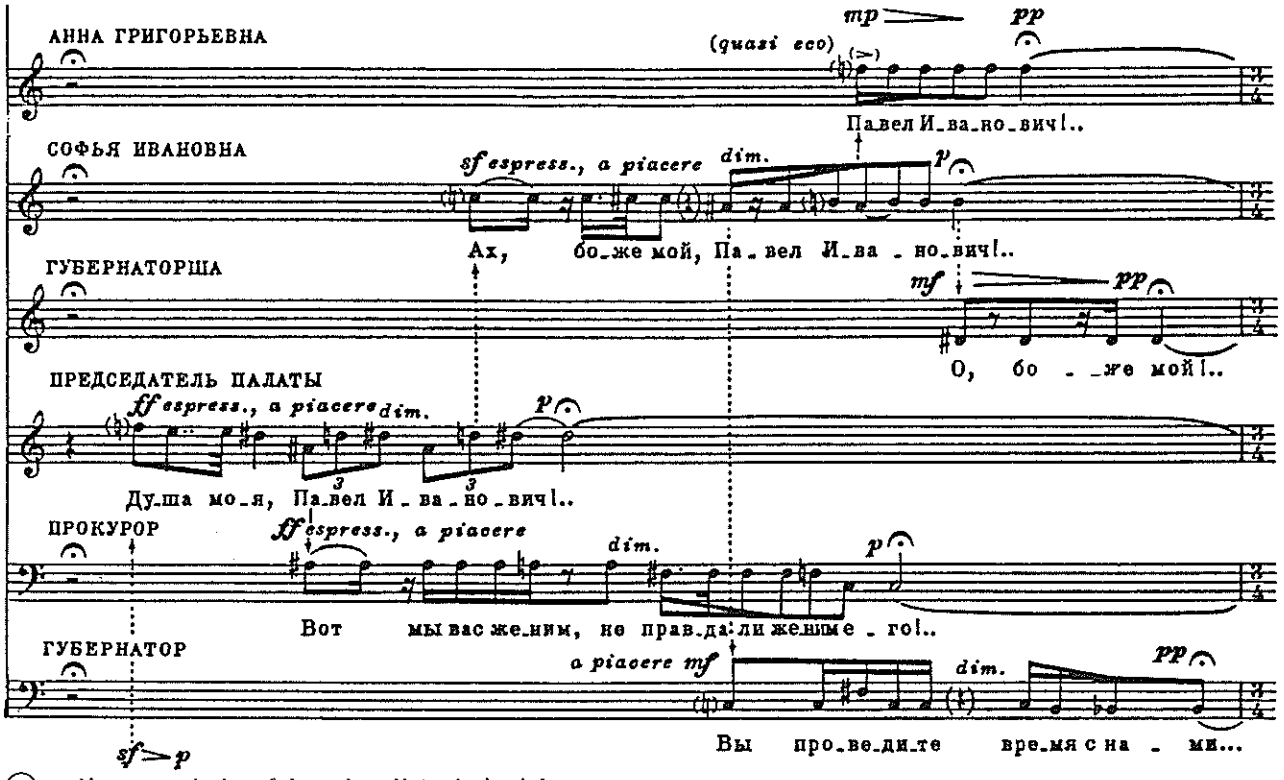
die Gerüchte über seine angeblichen Millionen sprechen sich in der folgenden rhythmischen Gestalt aus:



während in der *Revisor* - Situation, in der man über die geheimnisumwitterte Person des Helden die allerkühnsten Mutmaßungen anstellt, sein Name die Gestalt eines bedrohend um sich greifenden *ostinato* annimmt: *Wer ist*



etc. In der Ballszene wird sein Name mit Andacht ausgesprochen:



© dieses und der folgenden Notenbeispiele aus den "Toten Seelen" 1980 Isdatestvo Muzyka, Moskau

Da haben wir die Wortmaske als Namensmaske, den Namen hingegen als Fetisch vor uns.

Die Wortmaske ist eigentlich ein spezifischer Fall der akustischen Maske, in der sämtliche Beschreibungen der Figuren und ihrer gegenständlichen Umwelt aufgehen und die grundsätzlich Schtschedrins Methode strukturiert.

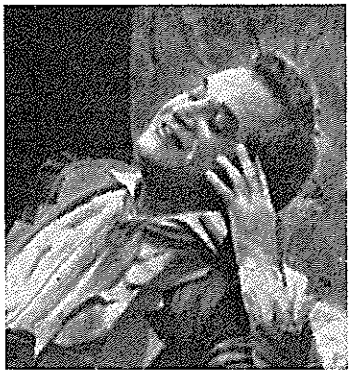
Daher rührt auch die Eigenheit der akustischen Masken: sie sind ebenso in sich geschlossen wie die Gogolschen selbst; sie legen den ohnehin schon mißförmigen Persönlichkeiten weitere Fesseln an. Sie nehmen eine dingliche Gestalt an, die im akustischen Bereich für den statischen, nicht wandelbaren Charakter der Gogol-Figuren steht. Was aus diesen

direkt hervorgeht, ist ein Gogol-Panoptikum, bei weitem aber noch keine Oper, Jedenfalls die einzige Chance für einen Komponisten, das Wesenseigene an den Gogolschen Figuren akustisch in den Griff zu bekommen.

Ihrer Struktur nach entstehen die akustischen Masken mit Hilfe von einigen konsequent verwendeten Mitteln. Es geht um nichts Ungewöhnliches; es geht um ständig wiederkehrende charakteristische Intervalle, Melodiefetzen, wie fixe Ideen sich wiederholende monotone Rhythmen, *ostinato* - Phrasen, Intervallsprünge usw. Gleicherweise kann man den Tonfall, die Gestik oder das der jeweiligen Figur konsequent zugeordnete, von ihr nicht trennbare Instrumentarium zu den Komponenten der akustischen Maske zählen. (Was letzteres betrifft, charakterisieren die Flöte Manilow, das Fagott Korobotschka, die Hörner Nosdrjow, das besonders bizarr klingende Ensemble der Kontrabässe, des Kontrafagotts sowie der elektrischen Baßgitarre Sobakewitsch und die Oboe Pljuschkin.)

Um zu sehen, wie diese akustischen Masken parallel zu den Schilderungen Gogols entstehen, fassen wir etliche konkret ins Auge und vergleichen sie mit den Charakterisierungen, die wohl am zutreffendsten für die jeweilige Figur sind.

Der außerordentlich zuvorkommende und höfliche Schöngeist Manilow, den vor allem Willensschwäche, starke Beeinflußbarkeit und stetige Verzückung über Wissen, Bildung und alles Erhabene kennzeichnen, erhält bei Gogol die folgende Charakterisierung:



Nur Gott allein könnte sagen, was Manilow für einen Charakter besaß. Es gibt eine Art Menschen, von denen man sagt: Sie sind weder dafür noch dagegen, "weder Fisch noch Fleisch", wie es in der Redensart heißt. Vielleicht sollte man Manilow zu ihnen rechnen. Vom Äußeren her war er ein recht stattlicher Mann, seinen Gesichtszügen fehlte es nicht an Anmut, doch in dieser Anmut war zuviel Zucker; in seinem Benehmen und seinen Redensarten lag etwas, was um Gunst und Freundschaft buhlte. Er lächelte liebenswürdig, war blond und hatte blaue Augen. In der ersten Minute einer Unterhaltung mit ihm konnte man nicht umhin zu denken: Was für ein angenehmer und netter Mensch! In der darauffolgenden Minute dachte man gar nichts, und in der dritten dachte

Rodion Schtschedrin

OPERN

Nicht nur Liebe (1. Fassung 1961 / 2. Fassung 1971)
Die toten Seelen (1976)

BALLETTE

Das bucklige Pferdchen (1955)
Carmen-Suite (1967)
Anna Karenina (1971)
Die Möwe (1979)
Dame mit Hündchen (1985)

ORCHESTERWERKE

Sinfonie Nr. 1 (1958)
Sinfonie Nr. 2 (25 Präludien) (1965)
Freche Orchesterscherze. Konzert Nr. 1 (1963)
Glockenklänge (The Chimes). Konzert Nr. 2 (1968)
Sinfonische Fanfaren (1967)
Festliche Ouvertüre (1982)
Selbstportrait (1984)
Musik für die Stadt Köthen (1984)
Stichira (1987)
1. Klavierkonzert (1954 / Neuorchestrierung 1974)
2. Klavierkonzert (1966)
3. Klavierkonzert (1973)
1. und 2. Suite aus dem Ballett "Das bucklige Pferdchen" (1955 und 1965)
Suite aus der Oper "Nicht nur Liebe" (1964)
Carmen-Suite (1967)
Anna Karenina. Romantische Musik (1972)
Suite aus dem Ballett "Die Möwe" (1986)
Kammersuite (1961)
Geometrie des Tones (1987)
Kinderstube für Singstimme und Orchester (Orchestrierung des Vokalzyklus von Modest Mussorgski) (1974)

KAMMERMUSIK

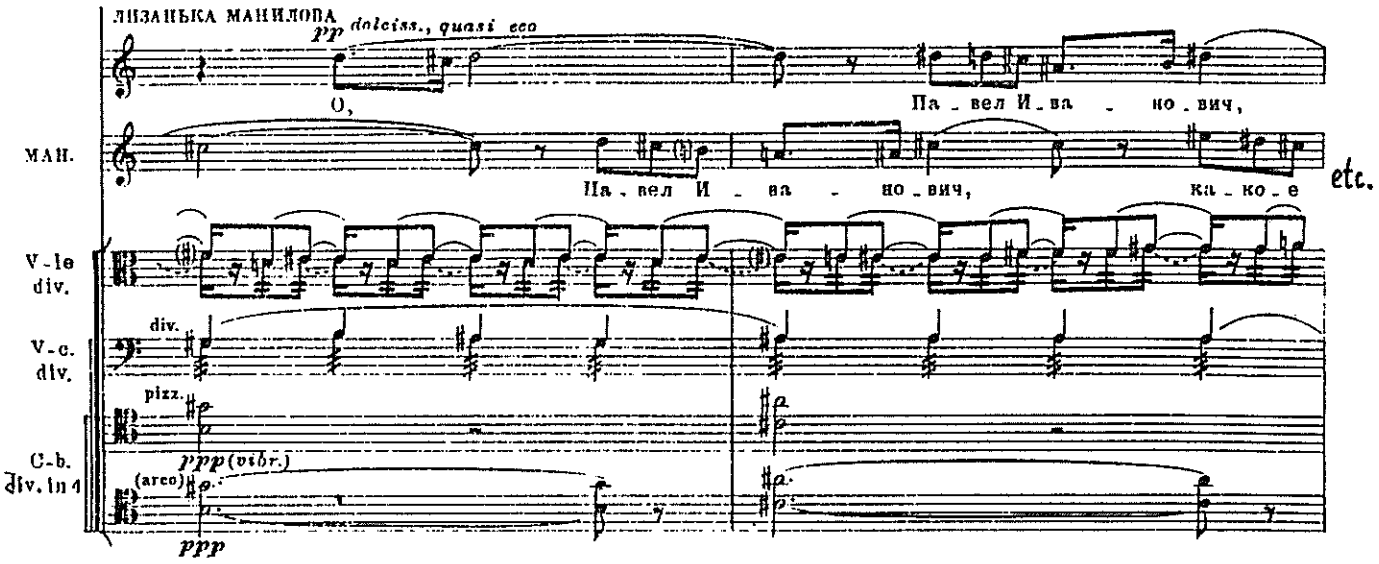
Suite für Klarinette und Klavier (1951)
10 Klavierstücke (1952-1961)
Klaviersonate (1962)
24 Präludien und Fugen für Klavier (1964 und 1970)
Polyphonisches Spielheft. 25 Präludien für Klavier (1972)
Heft für die Jugend. 15 Klavierstücke (1981)
Dionysos-Fresken für neun Instrumente (1981)
Musikalisches Opfer für Orgel und neun Blasinstrumente (1983)
Echo-Sonate für Violine solo (1985)
Telegramme für Orgel (1986)
Trio für Flöte, Oboe und Klarinette (1988)

Das vollständige Werkverzeichnis ist über den Sikorski Verlag, D-2000 Hamburg 13, erhältlich.

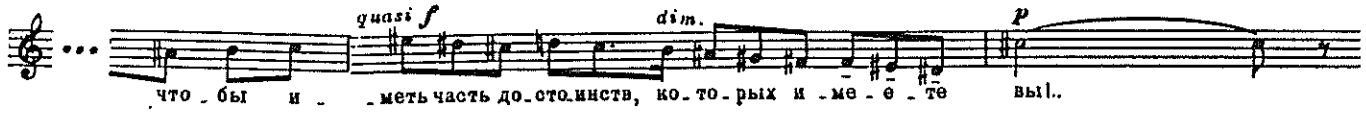
SIKORSKI

man: Weiß der Teufel, was das für ein Mensch ist! und ließ ihn so bald wie möglich stehen; wenn man ihn aber nicht stehenließ, langweilte man sich zu Tode ... [19]

Manilows akustische Maske besteht aus manirierten, geschmeidigen Phrasen, die jedoch nichts anderes sind als das Nachäffen höchst bezeichnender Wendungen der unverkannbaren Intonation der russischen Romanze des 19. Jahrhunderts. (Ein Intonationsfeld, dessen sich auch Tschaikowskijs *Eugen Onegin* bediente.) Zudem ist es eine musikdramaturgische Prachtleistung, daß Schtschedrin - die Intentionen des Romans übertreibend - eine richtige Schattenfigur aus Lisanjka Manilowa, der Gattin des Manilow macht: abgesehen vom "erbaulichen", rezitativisch gestalteten Dialog über die Tugenden der Stadtprominenz, ist ihr Vokalpart nichts als eine um eine Sekund höher gesungene kanonartige Wiederholung des eklig-süßlichen Redeschwalls ihres Gatten:

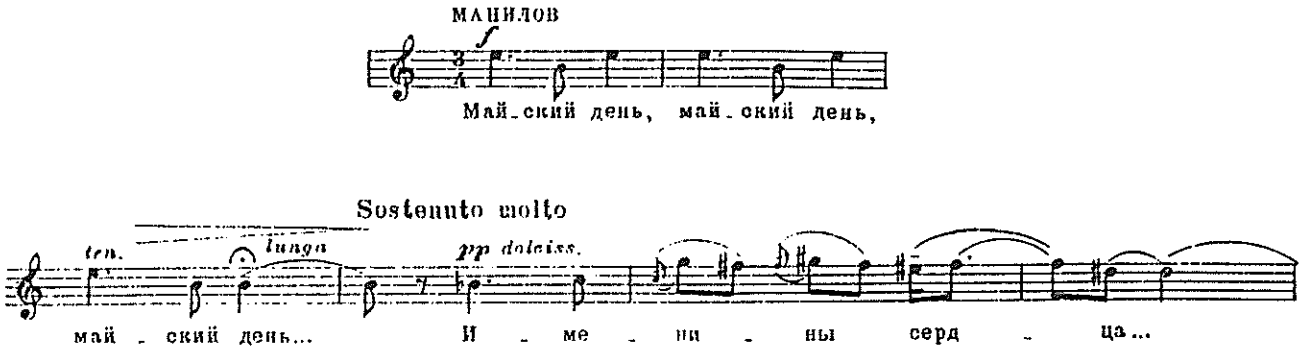


Durchaus bezeichnend in Manilows Vokalpart sind - über die langen und schwülstigen Melodiebogen hinaus - die am Ende der Phrasen befindlichen Septim-Sprünge, die seinem "Gedankengut" gleichsam ein idealistisches Schweben verleihen *(Ich würde mit Freuden die Hälfte meines Vermögens hingeben, um nur einen Teil jener Vorzüge zu haben, die Sie besitzen):*



Ebenso verhält es sich mit dem steten Bestreben nach Symmetrie. Letztere entspricht seinem Bildungsideal, das aus einem Reservoir von Klischees besteht und sich zu einem sentimentalen Verhältnis zu den "ewigen" Wahrheiten ausartet wie z.B. in der hier zitierten Phrase, die auf lauter symmetrischen Einheiten des Öffnens und Schließens beruht, ganz den Gesetzen der klassischen Formenlehre entsprechend (die besonders groteske Wirkung entsteht durch den Text, geht es doch um nichts anderes als das Anbieten von Speisen während der animalischen Völlerei auf dem Trinkgelage bei dem Staatsanwalt):

Wie genau Schtschedrin das Wesentliche an der Gogolschen Groteske in den Griff bekommt, zeigt sich in Augenblicken, wo er die Intentionen Gogols übersteigert. Aus einer Äußerung z. B. wie der hier folgenden: *Und jetzt haben Sie uns endlich mit Ihrem Besuch beehrt. Das ist für uns einfach ein Labsal, ein Maientag, ein Festtag für das Herz!*[20], läßt er alles Überflüssige weg, wodurch ein semantischer Unsinn entsteht: *Maientag, Maientag, Maientag, Namenstage für das Herz!* Ihm wird durch ausgeleerte, abgedroschene Phrasen akustische Gestalt verliehen:

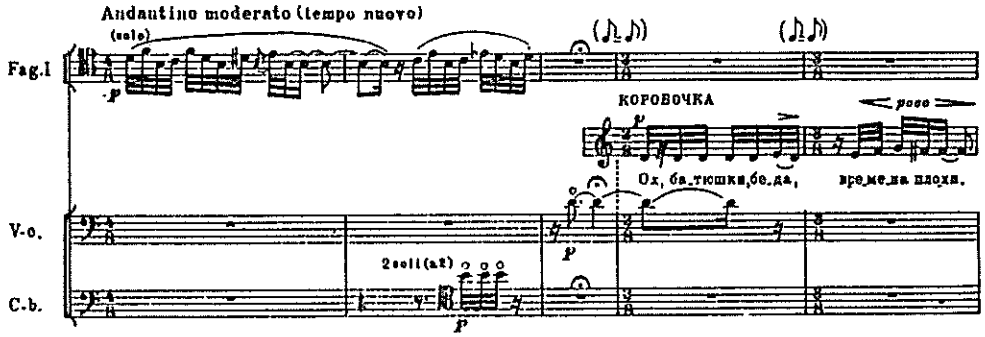


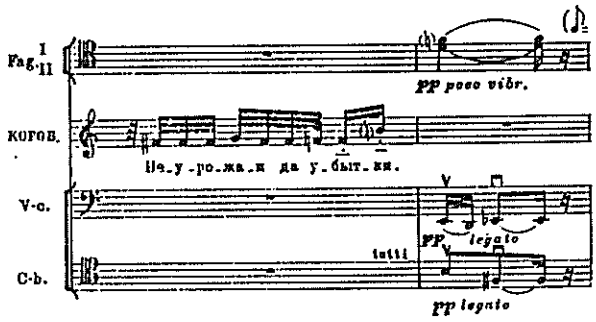
Nehmen wir ein anderes Beispiel: die Gutsbesitzerin Korobotschka, diese hartschädelige alte Frau, die nicht ohne biedere Zielstrebigkeit ist. Sie befürchtet aber ständig, hinters Licht geführt zu werden, und wird daher für Tschitschikow gefährlich.

Wir können nur das bereits Gesagte wiederholen: Gogols Charakteristik der Korobotschka ist markant und erschließt das Wesentliche:

Nach wenigen Augenblicken trat die Hausherrin ein, eine ältere Frau mit einer eilig übergestreiften Schlafhaube und einem Flanellschal um den Hals - eines jener Mütterchen, eine jener kleinen Gutsbesitzerinnen, die sich ständig über Mißernten und Verluste beklagen und den Kopf immer etwas schräg halten, aber nach und nach ein schönes Sümmchen Geld in bunten baumwollenen Säckchen anhäufen, die sie in den Kommodenschubladen unterbringen. In ein Säckchen kommen die Rubel, in ein anderes die halben Rubel, und in ein drittes die Viertelrubel, wenn es auch den Anschein hat als befände sich in der Kommode nichts außer Wäsche, Nachtjacken, Zwirnknäueln und einem aufgetrennten Mantel, aus dem einmal ein Kleid werden soll, falls das alte beim Backen von Festtagsplätzchen mit allerlei Füllungen anbrennt oder von selbst fadenscheinig wird. Doch das Kleid brennt nicht an und wird auch nicht von selbst fadenscheinig; die Alte ist sparsam, und dem Mantel ist vorbestimmt, lange in aufgetrenntem Zustand dazuliegen und dann einmal laut Testament zusammen mit anderem Plunder der Nichte einer Kusine zweiten Grades zuzufallen[21].

Im Gegensatz zum idealistischen Träumer Manilow zeichnet sich bei der Korobotschka eine starke Tendenz ab, Sklavin der ihr zugeordneten gegenständlichen Anhängsel zu werden, allerdings ist diese Tendenz bei ihr nicht so stark ausgeprägt wie beim Geizhals Pljuschkin. Trotzdem schlägt sich das in ihrer akustischen Maske nieder: als unaufhörliches Wehklagen. Ihr Vokalpart ist charakterisiert durch ein sich in kleinem Ambitus bewegendes, lamentierendes Rezitativ, begleitet von einem sich windenden Fagott-Part. Zu einem melodischen Bogen entfaltet sich dieses Rezitativ nur recht selten, höchstens weiten sich die Intervalle in ihm aus, wenn es zum Feilschen über den Preis der toten Seelen kommt. Hier jedoch zeigt sich die Tendenz zum Verharren bei kleinen, *ostinato* wiederholten Motiven. Monomanisch wiederkehrende Elemente ihrer rezitativisch angelegten Sprechart sind das Wort *batjuški* ("Väterchen") und das gebogen gesungene Wort *beda* ("Not"), außerdem das phrasenabschließende Tritonus-Intervall:



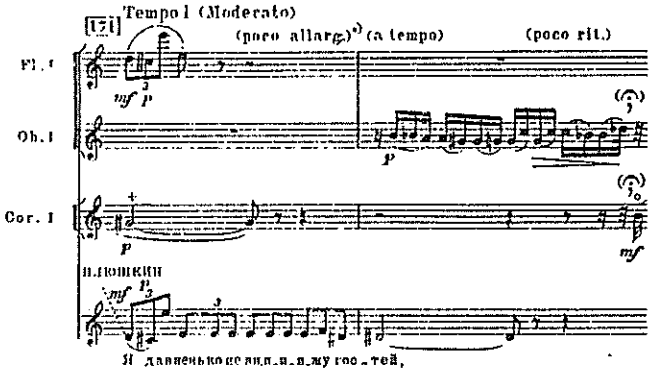


Das widerwärtige Wesen des Geizhalses Pljuschkin wird in seinem Äußeren sofort sinnfällig:

Darauf trat unser Held unwillkürlich zurück und sah ihn [den Hausherrn] aufmerksam an. Er hatte schon die verschiedensten Leute gesehen, sogar solche, die wir und der Leser vielleicht niemals zu sehen bekommen; doch solch einen Menschen hatte er noch nie gesehen. Sein Gesicht zeichnete sich durch nichts besonders aus, es war beinahe genauso wie bei vielen hageren Greisen, nur das Kinn trat sehr weit vor, so daß er es jedesmal mit einem Taschentuch bedecken mußte, um es nicht vollzuspucken; die kleinen Äuglein waren noch nicht erloschen und liefen unter den lang gewordenen Brauen umher wie die Mäuse, wenn sie aus ihren dunklen Höhlen ihre Mäulchen stecken, die Ohren spitzen, ihre Schnurrbarthaare bewegen und Ausschau halten, ob nicht irgendwo der Kater oder ein mutwilliger Junge lauere, und mißtrauisch in der Luft herumschnuppern 22.

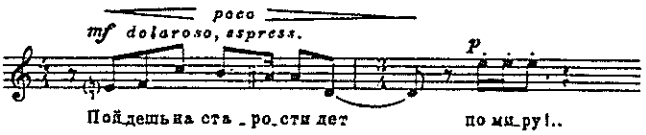
Die akustische Maske dieses bis an den Rand des Irrsins geizigen, krummen Alten mit "hölzernem Gesicht", seine ganze abhanden gekommene Menschlichkeit und Zwitterhaftigkeit ist wahrhaft ein Prachtstück in Schtschedrins Oper. Vor allem vertraut Schtschedrin den Vokalpart des Pljuschkin einer Altstimme an. Die niemals nachlassende Ängstlichkeit und das krankhafte Zittern um den ganzen Plunder, der Pljuschkin fast schon erwürgt, schlagen sich nieder in einer, jener der Korobotschka ähnlichen, jedoch weitaus mehr in Grenzen gehaltenen rezitativischen Linienführung, aus der sogar das mangelnde Minimum an Vertrauen gegenüber anderen Menschen herauszuhören ist.

Gleichwohl ist Pljuschkin die bei Korobotschka zum Vorschein kommende aufgebrachte seelische Verfassung wesensfremd. "Hölzern" ist seine musikalische Gestaltung vollauf. In eigenartiger Weise aber treten zu dieser hölzernen akustischen Maske ein sonderbarer *espressivo*-, ja *doloroso* - Charakter hinzu, mitunter auch fratzenhafte melodische Bruchlinien, die von gebogenen Duodezim-Sprüngen nach oben, auch jäh ins Zittern kommenden Silbenwiederholungen *(portato)* begleitet sind *(Ich hatte schon lange keine Gäste bei mir)*:

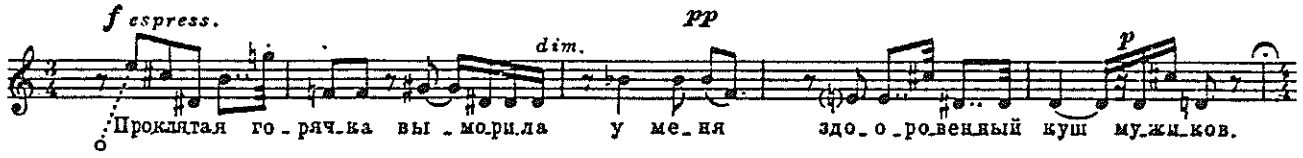


Die plastische Oboenstimme unterstreicht diese Eigentümlichkeit noch mehr. Die Doppelbödigkeit der Gestaltung von Pljuschkins akustischer Maske erweckt das Gefühl, als wollte Schtschedrin betonen: Selbst in einem solchen, zu *Nichtigkeit, Kleinlichkeit und Widerwärtigkeit herabgesunkenen Menschen* (Gogol) bleiben Residuen der abhanden gekommmenen Menschlichkeit erhalten, ebenso, wie diese auch im Gogolschen Text angedeutet ist: *Über dies hölzerne Gesicht glitt plötzlich ein warmer Strahl; es war kein Gefühl, sondern ein blasser Abglanz eines Gefühls*[23]. (Man darf nicht vergessen, daß in den konzipierten weiteren Teilen des Poems eben diesem Ekel erregenden Geizhals eine Schlüsselrolle in der sittlichen Erneuerung Tschitschikows zugedacht war, wie dies anhand von Gogols Skizzen ersichtlich ist!)

Pljuschkins akustische Maske bleibt aber - trotz alledem - ein bizarres Mischding von Gefühlslosigkeit und *espressivo*, das regelrecht mit einem hölzernen *staccato*

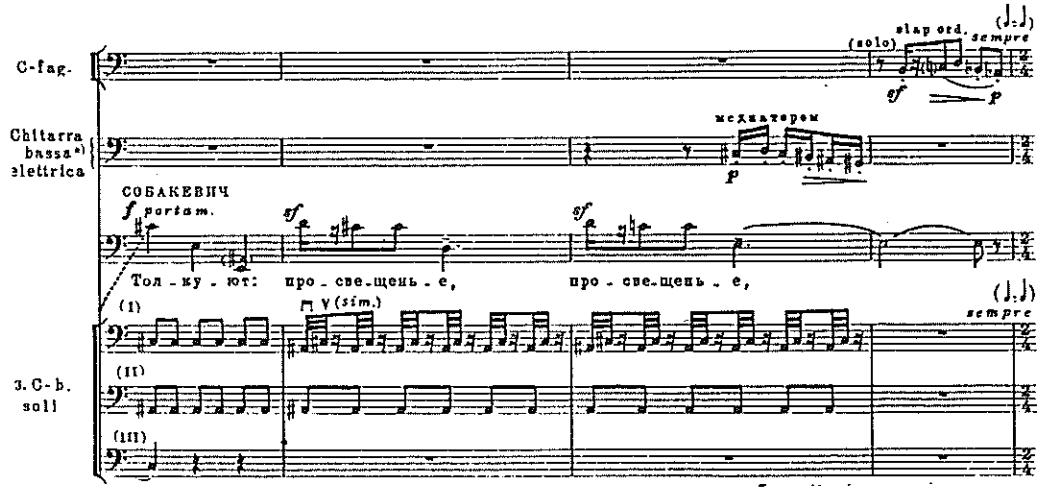


abgeschlossen wird. Ebenso wenig läßt sich ein weiteres Charakteristikum in der akustischen Maske Pljuschkins übersehen: der zuckersüße Schmeichlerton, der sich in einem breiten akustischen Raum windet, und, während er seinem Gesprächspartner Honig ums Maul schmiert, ihn mißtrauisch erspäht. Wir haben die akustische Gestalt der Existenzform des Ständig-auf-der-Lauer-Seins vor uns *(mir hat das verfluchte Fieber einen ganz schönen Haufen Bauern weggeholt)*:



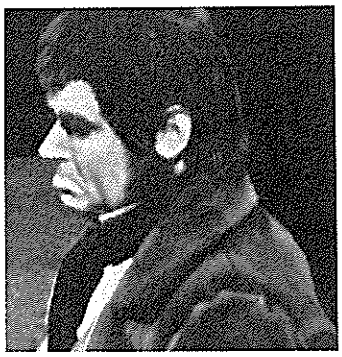
Sehen wir aber, wie Schtschedrin auf dieser Grundlage in Richtung auf eine äquivalente musikalische Handlung des "Romans" weiterkommt.

Aus den akustischen Masken gehen Sprechgenres (Sprechmanieren) hervor. Diese können jedoch nicht für Intonationseinheiten im traditionellen Sinn des Wortes gelten, selbst wenn sie über ähnliche Charakteristika verfügen. Es mangelt den Sprechgenres am wesentlichsten: an der Flexibilität. Sie unterliegen nicht den Gesetzen des Formprozesses; eine Eigenschaft, die vom Komponisten überdeutlich hervorgekehrt wird. Diese Eigenheit steht in Einklang mit ihrer operndramaturgischen Funktion, nämlich der Versinnlichung von versteinerten Persönlichkeitsstrukturen. So gibt es in jedem Sprechgenre ein eng umgrenztes akustisches Terrain, in dem sich die Vokalparte bewegen. Die Sprechgenres können musikalisch nicht entfaltet werden, sondern sie bestimmen gewisse Zwangsbahnen - und zwar mit sturer Eindeutigkeit. Um ein weiteres Beispiel von den Masken zu geben und um zu zeigen, wie sie sich auf diesen Zwangsbahnen bewegen, soll hier die akustische Maske des schwerfälligen, grobanimalischen Menschenverächters Sobakewitsch stehen, mit ihren, seinem Charakter entspringenden *ostinato* - Figurationen und mit den mit anderen Masken nicht verwechselbaren, wesenseigenen rhythmischen Strukturen: *(Da reden sie von Aufklärung)*:



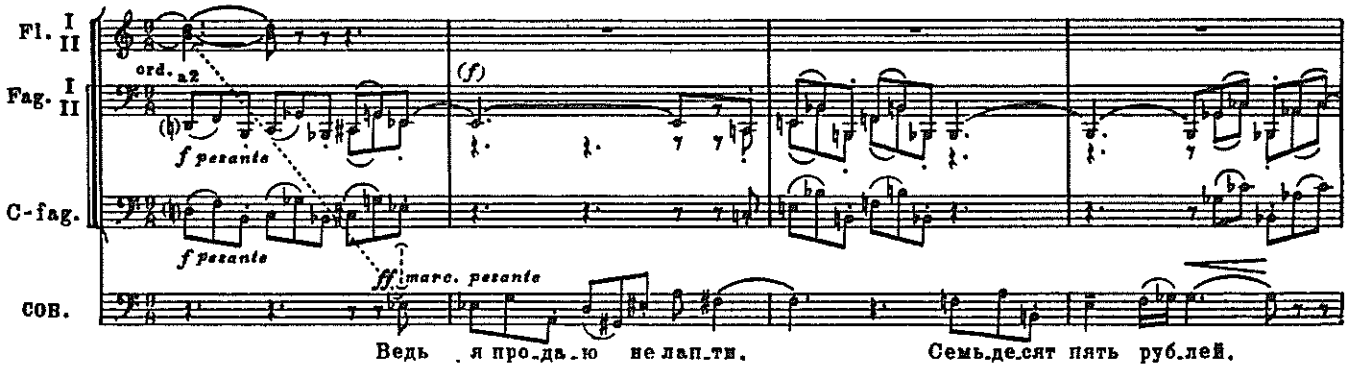
die sich in fast unveränderter Form unzählige Male wiederholt.

Hier zeigt sich, warum diese Sprechgenres und die mit ihnen verwachsenen typischen Motive, Figurationen, Intervallstrukturen, rhythmischen Gebilde nicht etwa wie Leitmotive funktionieren können. Sobakewitsch wird



keine Vorgeschichte (nicht einmal soviel wie Pljuschkin zum Beispiel) vergönnt; er ist einfach da; er ist, wie er ist. Er wurde *mit ungehobeltem Gesicht in die Welt geschickt.*

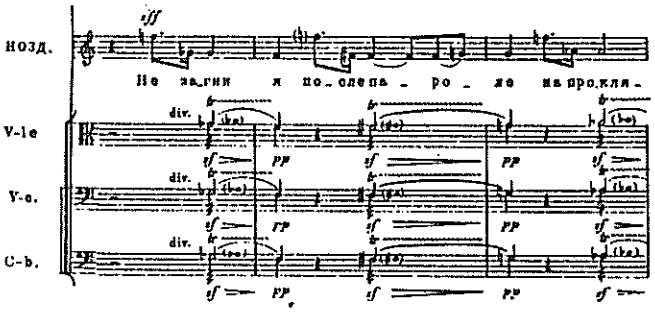
Die Natur habe sich *bei dessen Bearbeitung nicht lange aufgehalten* - wie es sarkastisch bei Gogol hinsichtlich seiner physiognomischen Maske heißt. Auch die scheinbare Entwicklung seiner akustischen Maske an der Stelle, wo Sobakewitsch die "Ware", die verstorbenen Bauern anzupreisen beginnt *(Ich verkaufe doch keine Bastschuhe, Fünfundsiebzig Rubel):*



unterstreicht überdeutlich - durch die ungeschickt hüpfenden, mürrisch tänzerischen Sprünge (vgl. *marcato, pesante* - mit Akzentverschiebungen") das unveränderliche Wesen: Er sieht die ganze Welt von Gaunern bevölkert, der er ja auch selber ist.

Wie von ganz demselben Schlage sämtliche Gogol-Figuren sind, und wie geschlossen und unwandelbar ihre akustischen Masken sind, zeigt sich an Sobakewitschs musikalischem Gegenpol, an Nodrjows ungestümem Wesen, der unermüdlichen Beweglichkeit und Lebhaftigkeit seines Charakters, am Unlogischen seiner ganzen Denkweise. Gerade jene Charakkterzüge Nosdrjows, der sich mit gleich welcher Person sofort in "ewige Kumpanei" einläßt, denselben Menschen jedoch bei der ersten besten Gelegenheit ans Messer zu liefern bereit ist, sein überrumpelndes Erscheinen immer gerade in ungelegenen Augenblicken usw., finden in seiner akustischen Maske eine genaue Widerspiegelung. Diese Maske besteht aus mehreren, miteinander kaum in Einklang zu bringenden Elementen, die rhapsodisch wechseln und von stets wiederkehrenden emotionellen Ausbrüchen begleitet sind wie die folgende Stelle: *(Gib mir einen Kuß, mein Herz, ich hab dich wahnsinnig gern):*

oder diese beiden Passagen *(Wenn ich nach dem Paroli der verdammten Sieben die Ecke nicht aufgebogen hätte, hätte ich die ganze Bank sprengen können* - Nosdrjow ist nämlich ein leidenschaftlicher Kartenspieler, wie zahlreiche berühmte Gestalten der russischen Literatur):



bzw.

Bei all dieser Dynamik ist Nosdrjows Wesen, ebenso wie seine akustische Gestalt, verschlossen; in ihr tritt eine genauso falsche Weltbetrachtung, ein vollständig ausgebildetes System von Wahnvorstellungen hervor wie bei allen anderen Gestalten des Gogol-Panoptikums.

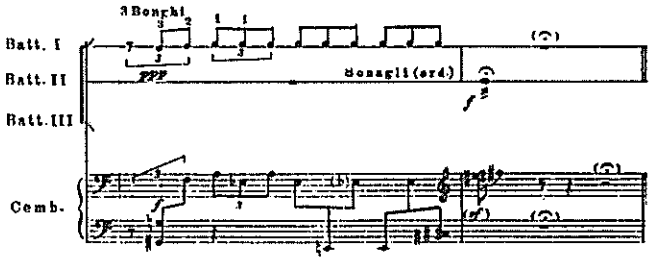
Von diesen musikalischen Zwangsbahnen ausgehend, gewinnen wir Einblick in den Unterschied zwischen Maske und Sprechgenre: die Maske ist das erstarrte Wesen der Persönlichkeit, das Sprechgenre hingegen ist nichts anderes als ihre für eine andere Figur erkennbare, sich bewegende oder sich in scheinbarer Bewegung befindliche Gestalt. Ein unwillkürliches Täuschungsmanöver, jedoch der "historische" Raum, in dem die Gogol-Figuren ihre Existenz fristen.

Logisch folgt aus all dem, daß das musikalische Leben der Figuren, ihre "Vorführung" auf der Opernbühne sich in geschlossenen musikalischen Einheiten vollzieht. Schtschedrin nennt diese in seiner Partitur Arien-Porträts.

Mit "richtigen" Arien haben diese "Porträts" kaum etwas zu tun. Am ehesten vielleicht hat noch Nosdrjows überrumpelndes Couplet mit seinen Refrains eine gewisse Ähnlichkeit mit einer Arie, oder Manilows - zusammen mit Lisanjka Manilowa gesungene - "Romanze".

Diese operndramaturgische Lösung steht in Einklang einerseits mit dem Wesen der Gogolschen Figuren: enthüllen sie ja den Endzustand von verschiedenen Wahnideen; zugleich aber reproduziert dieses Verfahren, andererseits, die Struktur des Romans *Die toten Seelen*, kommt der epische Gang der Geschichte doch auch bei Gogol auf Schritt und Tritt ins Stocken, um weit auszuholen und eine ausführliche, plastische Charakteristik von einer neu hinzu tretenden Figur zu geben.

Das Nebeneinander der geschlossenen Welten müßte hier - würde der Komponist logisch ihrem Eigengesetz folgen - stekkenbleiben. Doch gründet sich auch das musikalische Geschehen auf das Angebot Tschitschikows, die in die Revisionslisten noch nicht eingetragenen verstorbenen Bauern anzukaufen, was in der Oper stets mit einer Variante des folgenden Motivs verbunden ist:



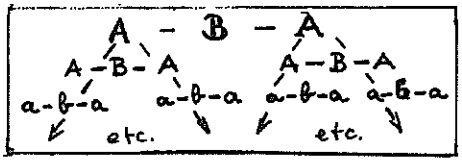
(dieses Motiv kehrt in unzähligen Varianten wieder; mit Cembalo und Bongos als obligatorischen Instrumenten).

Die ihrer Logik nach statische Struktur wird weiterentwickelt.

Man sieht, daß die Zwangsbahnen den Spielraum der akustischen Masken vorbestimmen. Ihre Bewegung folgt in Umrissen der Handlung bei Gogol (dem des Romans, denn das Poem unterliegt anderen, später zu untersuchenden Gesetzmäßigkeiten). Wenn auch nur umrißhaft, befinden wir uns doch schon in einem akustischen Medium, dessen Eigengesetze auch auf die Formgebung Auswirkungen haben.

Einige Beispiele.

Manilows Episode ist - wie angedeutet - eine Romanze. In dreiteiliger Liedform geschrieben, und zwar angefangen von den allerkleinsten Einheiten bis hin zur Abrundung der ganzen Szene. Eine genaue musikalische Formulierung jener feinen Beobachtung Gogols ist das, daß Manilow, obwohl er kaum etwas von Tschitschikows Angebot zu begreifen imstande ist, die Unregelmäßigkeiten, die Regelwidrigkeiten einfach nicht verträgt. Nachdem Tschitschikow ihm versichert hat, die Pflicht sei für ihn etwas Heiliges, und daß er vor dem Gesetz in Ehrfurcht erstarre[25], gibt er ruhigen Gewissens seine Einwilligung zu dem für ihn unverständlichen Geschäft. So kommt es zu einer Liedform von A - B - A, die ihrerseits als Ineinanderschachtelung von kleinen dreiteiligen Einheiten aufzufassen ist:



Die Rondo-Form der Korobotschka-Episode ist sowohl im hartnäckigen Charakter der alten Frau als auch in der Situation begründet. Während die Szene bei den Manilows etwas Unbehagen und Zwang aufwies, ließe der Hinweis Gogols: *trotz seiner freundlichen Miene sprach Tschitschikow ungenierter, machte keinerlei Umstände*[26], hier eine freiere Form zu. Das Konditional ist recht am Platze, denn der versessene Argwohn der Alten und die steigende Ungeduld Tschitschikows geben der Formgestaltung eine andere Richtung. Wenn man den Gogol-Text richtig interpretiert und aufmerksam liest, entdeckt man auch in ihm eine Rondo-ähnliche Form vorgestaltet in wiederkehrenden Sätzen wie: *Das Weib hat anscheinend einen harten Schädel, - dachte Tschitschikow*, oder: *Uff, die ist ja wie vernagelt* usw.

Handfest wird die Situation durch die gallige Bemerkung Gogols: *Tschitschikow ärgerte sich übrigens umsonst: Manch einer ist ein ehrenwerter Mann, ja sogar ein Staatsmann, aber in Wirklichkeit ist er ganz wie eine Korobotschka. Wenn er sich etwas in den Kopf gesetzt hat, so ist*

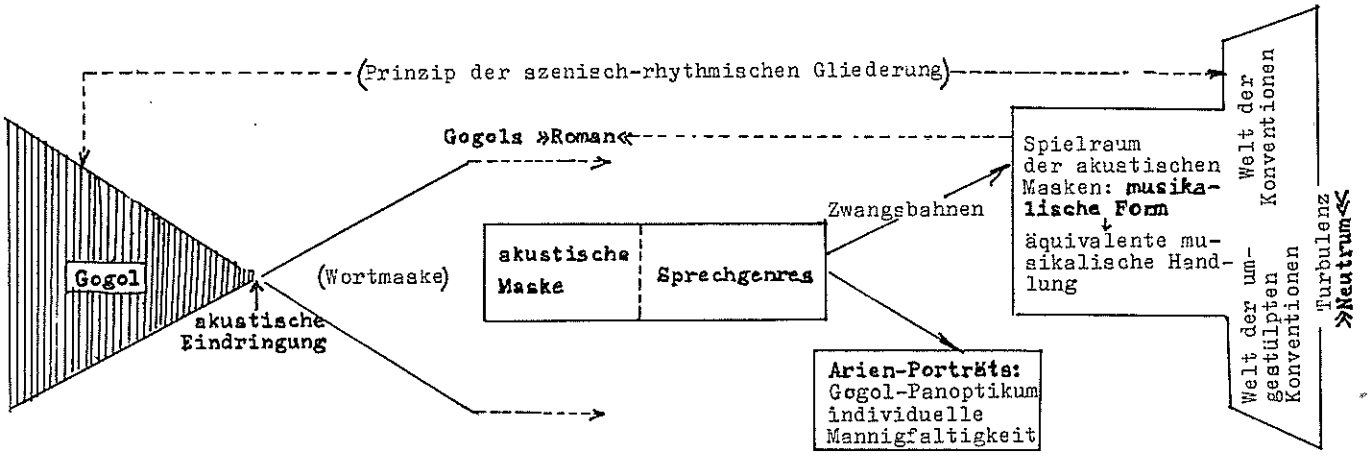
er durch nichts umzustimmen, wieviel sonnenklare Einwände man ihm auch vorbringt, sie prallen alle von ihm ab wie ein Gummiball von der Mauer[27].

Setzen wir nun die indirekte Rede des Romans (die Gedanken der Gesprächspartner übereinander) in direkte Rede um, so erhalten wir gleich die Rondoform: A – B – A_v – B_v – A_v, wobei die Indexe, die die Variationen andeuten, nur unwesentliche Änderungen in Tschitschikows Part zeigen wollen. Vom Rondo bringen wir hier die ersten Takte, von Tschitschikows Vokalpart kontrapunktiert (siehe Notenbeispiel S. 71).

Ausbruch aus diesem ewigen Wirbel können nur die Schimpfwörter Tschitschikows bedeuten: eine Pantomime auf ein Scherzo à la Schostakowitsch.

Ähnlich bestimmt Nosdrjows beschränkter Leichtsinn die Formen jener Szenen, in denen er auftritt. Dramaturgisch kommt ihm die Funktion der Sprengung zu, ist doch Nosdrjow, wie Gogol schreibt, *in gewisser Hinsicht eine "geschichtliche" Persönlichkeit. Keine Versammlung auf der er sich befand, lief ohne irgeneine "Geschichte" ab*[28]. In seinem Couplet-ähnlichen Gesang, der sich in den Szenen zu einem frei gestalteten Capriccio entfaltet (wie gesagt: mit hartnäckig wiederholten Elementen), werden die maskenartige Geschlossenheit und die zerfließende Gestaltlosigkeit gleichzeitig sinnfällig. In jeder seiner Szenen verwickelt er sich mit jemandem in eine Querele, was die musikalische Handlung jeweils in Richtung auf die Finali hin lenkt.

Schematisch dargestellt bekommen wir die folgende logische Ordnung:



Also ergibt die Bewegung der Masken bei Schtschedrin die Form. Diese Bewegung wird in drei Dimensionen sinnfällig:

1. Die Form erwächst aus den unterschiedlichen Reaktionen auf Tschitschikows Angebot.

2. Die Bewegung der Masken in der Welt der Konventionen: Schmäuse, Bälle, oberflächliche Beziehungen der Menschen zueinander. Die musikalische Bewältigung dieser Schicht führt uns hinüber zum Problem der Ensembles, die sich bei Schtschedrin nach anderen kompositorischen Prinzipien zusammensetzen.

3. Die Bewegung der Masken in der Welt der umgestülpten Konventionen: lebendig werdende Wandbilder, die Sobakewitsch zu Hilfe kommen, "Vergöttlichung" Tschitschikows, des vermeintlichen Millionärs, und "Revisor-Situation": Mutmaßungen über die Sendung des geheimnisvollen Tschitschikow, Gerüchte, die sein Ende herbeiführen usw. Eine – innerhalb des schmarotzerhaften Müßiggangs – turbulente Welt.

Bevor wir aber deren Gesetzmäßigkeiten näher ins Auge fassen, wollen wir einen Blick auch auf den Helden der Oper werfen.

Kollegienrat Pawel Iwanowitsch Tschitschikow

Der Komponist hat sich dem literarischen Stoff erst recht zu stellen, wenn es soweit ist, der Bühnenfigur Tschitschikow eine ihm angemessene akustische Gestalt zu geben. Gogols auserwählter Held ist ja kaum anders als seine "Abenteuer": der verkörperte Stumpfsinn. Die übergraue Durchschnittlichkeit seines "Helden" wird von Gogol gleich zu Beginn des Poems hervorgehoben: *In der Kalesche saß ein Herr, nicht schön, aber auch nicht von häßlichem Äußeren, nicht zu dick und auch wieder nicht zu dünn; man konnte nicht behaupten, daß er alt, aber auch wiederum nicht, daß er sehr jung war. Seine Ankunft erregte keinerlei Aufsehen in der Stadt und wurde von keinem besonderen Ereignis begleitet*[29].

Es kann uns nicht entgehen: Auch in den Reflexionen benützt Gogol jede Gelegenheit, Tschitschikows Verdienste zu schmälern. Mit beißendem Selbsthohn trägt

69 [РОНДО-ДУЭТ]

Allegro moderato

Fl. I

Ob. I

Fag. I II

V-le

unis. a punta d'arco

Fl. I

Fl. c-alto

КОРОБ.

p (про себя) leggierissimo

Де_ло, точ_но, буд_то вы_год_но, да толь_ко слиш_ком но_во_е и не_бы_ва_ло_е. Ох, ка_бы не на_дул ме_ня.

V-le

pizz.

V-c.

unis. pizz.

Fl. I

Fl. c-alto

КОРОБ.

Сам при_е_хал бог зна_ет ог_ку_да, да е_ще в ноч_но_е вре_мя. Ох, ка_бы не на_дул ме_ня.

ЧИЧИКОВ (про себя)

Ну, ба_ба!.. Ну, ба_ба, ка_жет_ся, креп_ко_го_ло_ва_я ка_ка_я.

V-le

V-c.

C-b.

(pizz.)

70

Cl. I

Fag. I

КОРОБ.

pp dolcissimo

Не про_де_ше_вить бы, не про_де_ше_вить бы, не про_де_ше_вить бы, etc.

ЧИЧ.

Эк е_е, про_кля_та_я ста_ру_ха, эк е_е, про_кля_та_я ста_ру_ха, креп_ко_ло_ба_я ка_ка_я ба_ба. etc.

V-le

arco

V-c.

solo

arco

pizz.

altri

arco

pizz.

C-b.

arco

pizz.

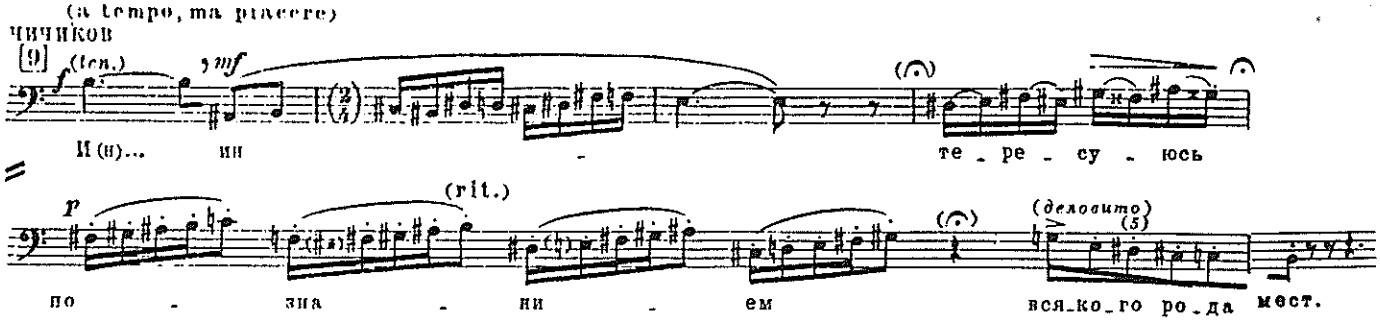
er die eigenen Zweifel vor: *Es ist zweifelhaft, ob der von uns erwählte Held den Lesern gefällt... Wenn ihm der Verfasser auch noch so tief in die Seele schaut, wenn er sein Bild auch klarer wiedergibt, als ein Spiegel dies vermag, man wird dem Helden keinerlei Wert beimessen*[30]. Tschitschikow ist an den "russischen Schrecknissen" beteiligt, er ist weder schlechter noch besser als jede andere Figur Gogols. Ihm kann nur bedingt der Vorwurf der Niedertracht gemacht werden, er ist nur ein bißchen Hochstapler[31].

Tschitschikow ist außerdem fischblütig, hat keine wahrhaft großen Ziele, keine Leidenschaften. Er ist bedrückend mittelmäßig. Was kann gerade die Musik mit solchem Mittelmaß anfangen? Zumal das Mittelmaß ein Wesenszug der Zentralfigur ist.

Tschitschikow hat keine charakteristische Maske, wie sie andere Gogol-Figuren haben. Er ist undurchschaubar und unpersönlich zugleich. Damit steht im Zusammenhang, daß sein Vokalpart aus Klischees zusammengepfuscht ist. Die stark akzentuierte Durchschnittlichkeit entspricht in Tschitschikows Vokalpart den hohl klingenden musikalischen Gemeinplätzen, leeren Skalen und Sequenzen, die oft ohne irgendeinen musikalischen Zusammenhang aneinandergereiht sind.

Man würde jedoch irren, wollte man dem Komponisten dies als "Schwäche" der Oper anlasten. Es ist keine Kraftlosigkeit, auch nicht ein Zeichen von falschen Opernmanieren, die sich in den szenisch-musikalischen Kontext einschleichen, auch nicht Umstülpung einer anderweitigen Konzeption, sondern die Konzeption selbst.

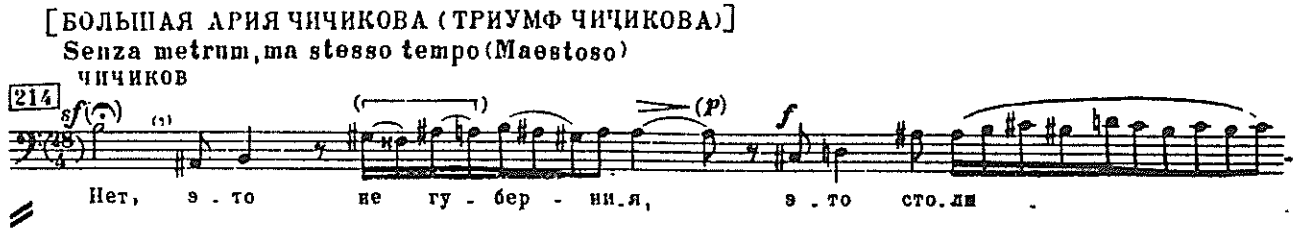
Bereits die ersten Takte, die Tschitschikow in der Oper singt, sind das Musterbeispiel eines schwülstigen, aber charakterlosen akustischen Gebildes *(Ich bin daran interessiert, allerlei Plätze kennenzulernen):*

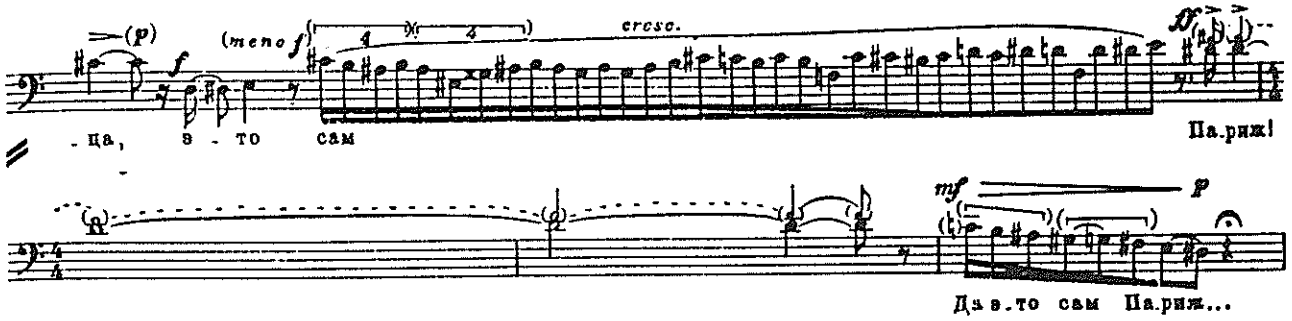


das zwar, soweit möglich, variiert, aber häufig unverändert wiederkehrt – als Ausdruck des gesellschaftlichen Posierens Tschitschikows. Wie gesagt: diese Figuration – Schnörkel ohne Kern – ist ihrer Struktur nach nicht variierbar, innerlich stur.

Dramaturgisch kann aber auch Tschitschikows heuchlerisches Rollenspiel nicht übersehen werden. Im Auge der kleinstädtischen Gesellschaft ist er dennoch ein richtiger Mann von Welt: auf der Höhe seiner "Karriere". Der Gemeinplatz nimmt neue Gestalt an.

Auch dieser täuschende und stetige Gestaltwandel ist im Gogolschen Text genau vorgezeichnet. Wir nehmen die einschlägigen Zitate von zwei verschiedenen Stellen: *Viel von sich selbst zu reden, suchte der Ankömmling allem Anschein nach zu vermeiden, und wenn er etwas über sich äußerte, so bewegte es sich im Allgemeinen und wurde mit merklicher Zurückhaltung vorgebracht. In solchen Fällen zeichnete sich seine Sprechweise durch etwas literarische Wendungen aus*[32]. Nehmen wir zu dieser Charakterisierung die folgende Schilderung hinzu: Er *verstand es, Sauberkeit und Reinheit zu bewahren, sich anständig zu kleiden, seinem Gesicht einen angenehmen Ausdruck und seinen Bewegungen einen gewissen Adel zu verleihen*[33], so haben wir in Schtschedrins Übersetzung den weltmännischen bon ton des auf dem Ball des Gouverneurs zu aller Erstaunen erscheinenden Tschitschikow vor uns (den in stilisiertem Polonaisen-Rhythmus geschriebenen Orchesterpart unter dem lang ausgehaltenen dis [fis] haben wir hier weggelassen):





(Nein, das ist nicht die Provinz, das ist die Hauptstadt, das ist Paris selbst, ja, Paris selbst!).

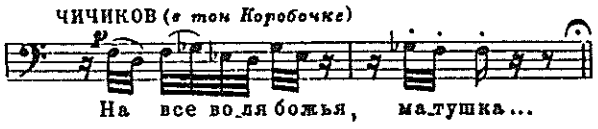
Es liegt auf der Hand: aus diesen kernlosen Klischees läßt sich kein richtiger Opernstoff aufbauen. Die zerfließenden Zusammenhänge akustischer Gemeinplätze müssen irgendwie zusammengerafft werden, will sie Schtschedrin zugunsten seiner Oper nutzen.

Bei der Tschitschikow-Gestalt geschieht das auf zweierlei Arten. Die eine: Tschitschikows eigentümliche Begabung zur Anpassung, seine Fähigkeit, sich auf die musikalischen Zwangsbahnen der Masken hin zu manövrieren (die Beziehung Tschitschikows zu seinen Klienten). Die andere: die von Schtschedrin in einem beschränkten Maße doch akzeptierten Operntraditionen in Tschitschikows Quasi-Arien.

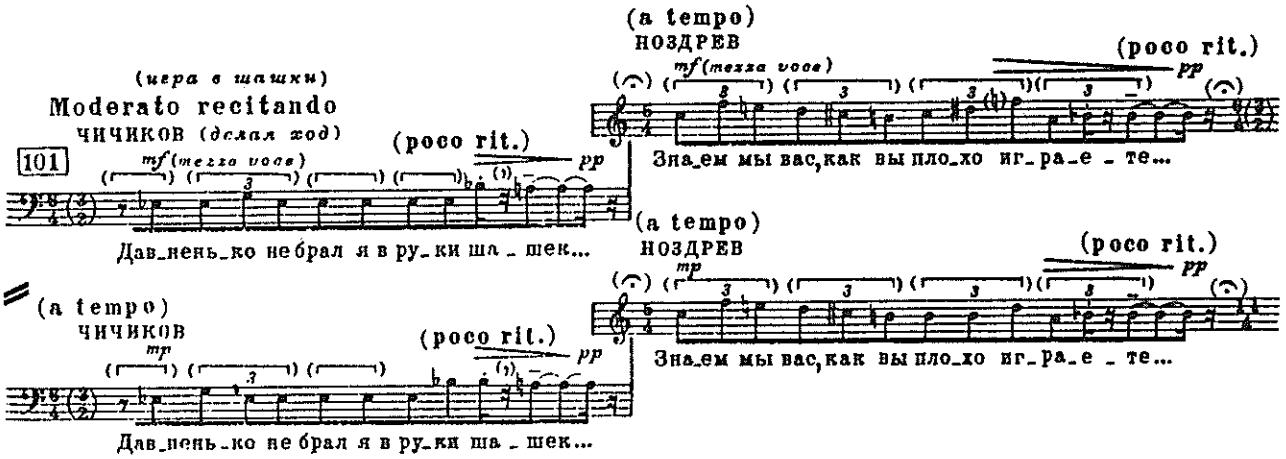
Der erstere Wesenszug Tschitschikows ist im Gogol-Text ebenfalls plastisch vorgezeichnet: *Der Ankömmling verstand es, sich überall der Situation entsprechend zu benehmen, und erwies sich als ein erfahrener Mann von Welt. Worüber auch gesprochen wurde, er wußte sich immer an der Unterhaltung zu beteiligen* [34].

Instinktiv übernimmt Tschitschikow die Sprechmanieren seiner Gesprächspartner, nimmt hemmungslos ihre akustischen Masken an, bricht ihre äußere Hülle auf, gleicht sich ihnen an, was zur Folge hat, daß sie sich in ihm jederzeit selber erkennen. Reibungslos fügt er sich im Terzett in die aufgebauschten Karamsiniaden der Manilows ein (siehe Beispiel S. 74).

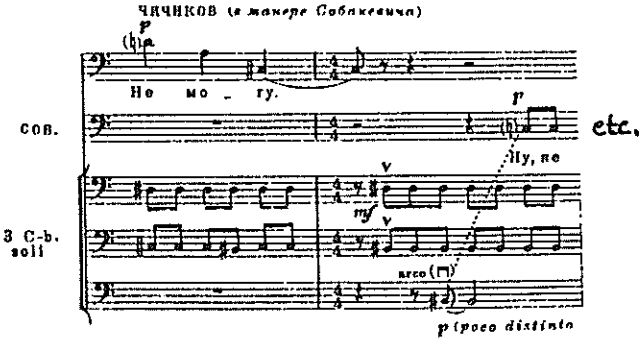
Ohne Schwierigkeiten übernimmt er den wehklagenden Ton der alten Korobotschka *(alles liegt in Gottes Hand, Mütterchen):*



neckt sich weitschweifig mit dem berüchtigten Lügner Nosdrjow beim Kartenspiel *(Ich hab schon lange keinen Stein mehr in die Hand genommen – Das kennen wir schon, wie schlecht ihr spielt):*



Wie ein Makler feilscht er mit Sobakewitsch, dessen unverwechselbaren nörgelnden Ton übernehmend:



[ТЕРЦЕТ]

Andante amoroso

52

Fl. II — trem. — ppp doloiss.

Fl.c-alto — trem. — ppp doloiss.

МАН. — pp doloiss. (ten.) — О, — Па_вел И_

ЧИЧИКОВ — pp doloiss. — О, ес_ли б зна_ли вы,

V-le — unis. — ppp doloiss. — div.

V-c. — div. in 3 — ppp doloiss.

C-b. div. — arco — ppp

Fl.I (solo) — p vibr. (accompag.)

МАН. — _ва_но_вич, ка_ко_е сча_сти_е, о, etc.

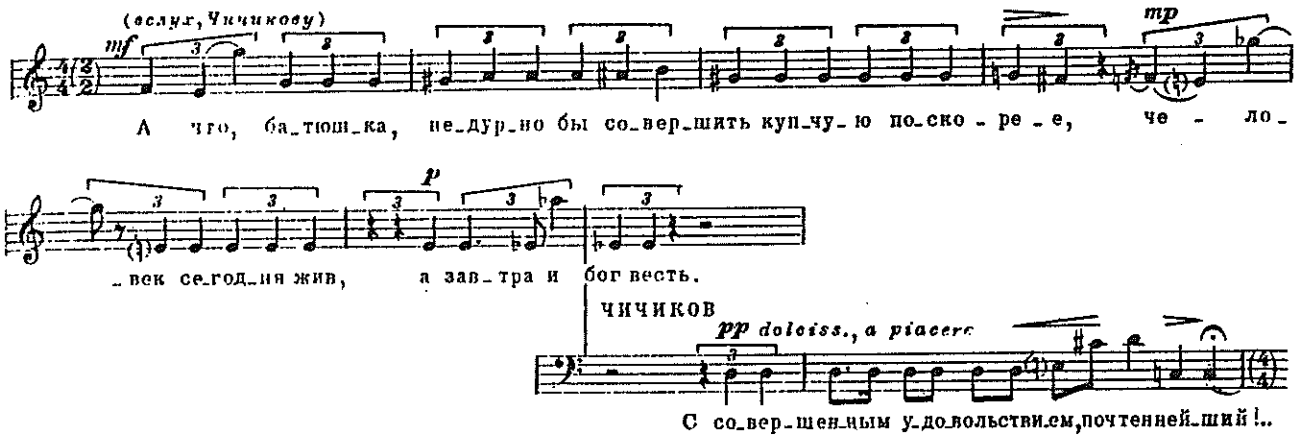
ЧИЧ. — ка_ку_ю у_слу_гу вы о_ка_за_ли etc.

V-le div.

V-c. div.

C-b. div. — pizz. — ppp vibr. — div. in 3 — div.

Besonders aufschlußreich in dieser Hinsicht aber ist der Augenblick, wo er sich dem ängstlich-bekümmerten, zugleich schlauen und schmeichlerischen Tonfall des Pljuschkin angleicht:

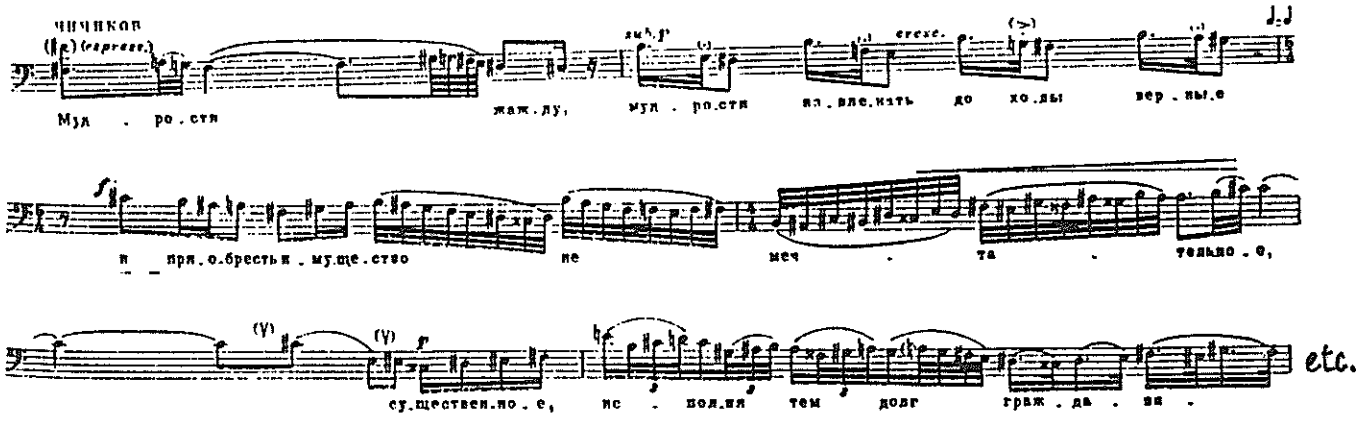


Die andere Richtung, in die sich die wäßrigen Klischees fortpflanzen, sind die Quasi-Arien Tschitschikows. Hier läßt sich wieder eine tiefe strukturelle Übereinstimmung mit Gogols Werk beobachten, denn Gogol läßt seine Helden endlos schwatzen, richtige innere Monologe aber haben sie - mangels innerer Welt - keine. Gogols Helden denken nicht - wie "normale" Romanhelden, sie fristen ein vegetatives Dasein.

Das System der Klischees sowie der Angleichung an die akustischen Masken anderer funktioniert dramaturgisch einwandfrei, solange Tschitischikow nicht allein auf der Bühne bleibt und sich seine öde innere Welt nach den Regeln der Operndramaturgie vor uns nicht auftun muß.

Deswegen ist seine erste "Arie" ein Rezitativ ohne Arie. Die dritte - von Schtschedrin künstlich ungeschickt zusammengebastelt aus aufgebauschten Klischees - wirkt in seiner Interpretation als Einschwärzung des Rollenspiels in eine Quasi-Innenwelt (Tschitschikow beschimpft die Bälle). Es nimmt nicht wunder, daß seine Worte über die ergaunerten toten Seelen (denen bei Gogol eine wichtige Rolle zukommt) in der Oper nicht in seinem Gesangspart erscheinen, sondern seinem Kutscher Selifan zugedacht sind.

Seine einzige eigentliche Arie läßt sich kaum anders deuten denn als Rollenspiel: Tiraden über die Pflicht des Bürgers. Allerdings ist in ihr alles nachgezeichnet, was zu einer richtigen Arie notwendig ist - das einführende Rezitativ haben wir soeben zitiert -, ja, die traditionelle Arienform ist auch nachgebildet. Woran es trotzdem mangelt, sind die großen ariosen Bogen. Der wuchernde Redefluß, mit den allzu gut bekannten schnörkelhaften Zierden, hebt kräftig den Formalismus seines gesellschaftlichen bon ton hervor. Um so überraschender wirken an manchen Stellen - einmalig in der ganzen Oper - die jäh auftauchenden *Onegin* - Paraphrasen (wie hier, in den Takten 5 und 6 unseres Notenbeispiels):



Diese lassen sich möglicherweise mit den Eigenschaften eines Emporkömmlings erklären, nicht auszuschließen jedoch ist auch Schtschedrins Absicht, die Keime von Tschitschikows sittlicher Erneuerung in den konzipierten weiteren Teilen des Werkes (wo Roman und Poem bereits zusammenfallen sollten) anzudeuten. Wie dem auch sei, diese Quasi-Arie ist eine vordergründig elegante, doch zutiefst unausgewogene Wellenbewegung zwischen einem erhabenen Ton und den plattesten Gemeinplätzen.

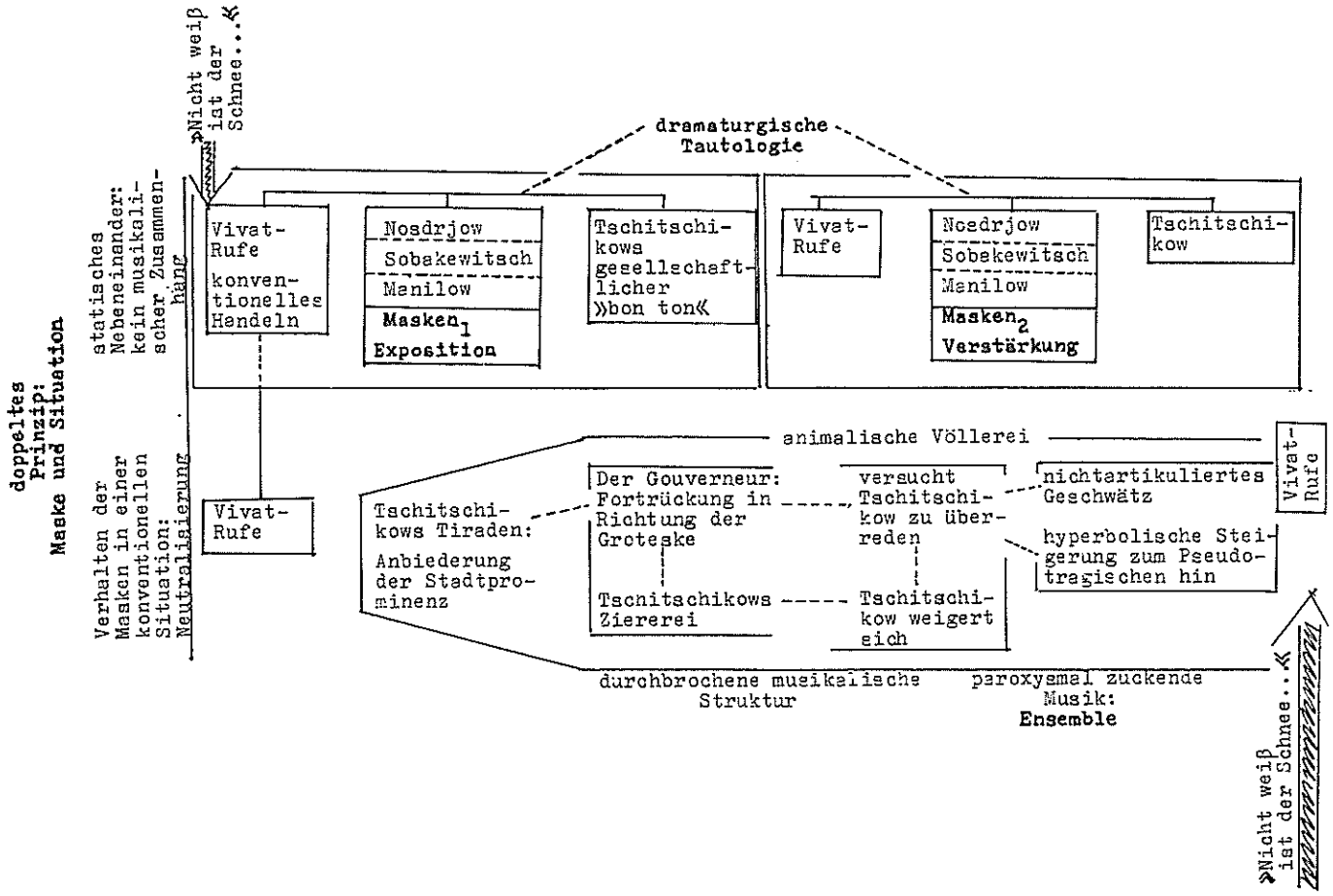
Turbulenz der Ensembles – musikalisches „Neutrum“

In den Masken erschließt sich uns eine geschlossene, zum Stumpfsinn neigende Welt. Eines kann man dabei dennoch nicht leugnen: die bunte Vielfalt des Gogol-Panoptikums. Sobald diese Figuren aber in Beziehung zueinander treten, zeichnet sich eine klare Tendenz zum Grauwerden, zum Aufgehen im Gemenge ab. Daraus folgt, daß Schtschedrin in jenen Szenen seiner Oper, in denen die Gesellschaft als Gesellschaft (sprich Abendgesellschaft) zum Vorschein kommt, nicht das Prinzip der Maskerade gilt, sondern der Schwund der Masken, als Neutralisierung individueller Züge.

Für die Figuren Gogols ist die Unfähigkeit zur Kommunikation bezeichnend. Die Menschen begreifen nur bruchstückhaft, was die anderen sagen wollen, meist klammern sie sich manisch an dem fest, was am wenigsten wichtig in der Aussage eines anderen ist. Dabei sind sie Kräften und Mächten ausgeliefert, von denen sie voll und ganz beherrscht sind. Darum haftet den Ensembles in Schtschedrins Oper ein ausgeprägter Zug der fratzenhaften Groteske an.

Bereits das Dezimett (Trinkgelage bei dem Staatsanwalt), mit dem das eigentliche Geschehen des Romans anhebt, könnte als Musterbeispiel des Kompositionsprinzips des Aneinander-Vorbeiredens gelten.

Die dramaturgische Rolle, die dem Dezimett zukommt, ist die Exposition der Masken. Dies entspricht – geballt und stilisiert – dem ersten Kapitel des Romans: *Der ganze darauffolgende Tag war Besuchen gewidmet.* Die folgende Abbildung läßt die diskontinuierliche Struktur der Szene sinnfällig werden: streng voneinander getrennte, nebeneinandergestellte Klangcharaktere und Sprechmanieren.

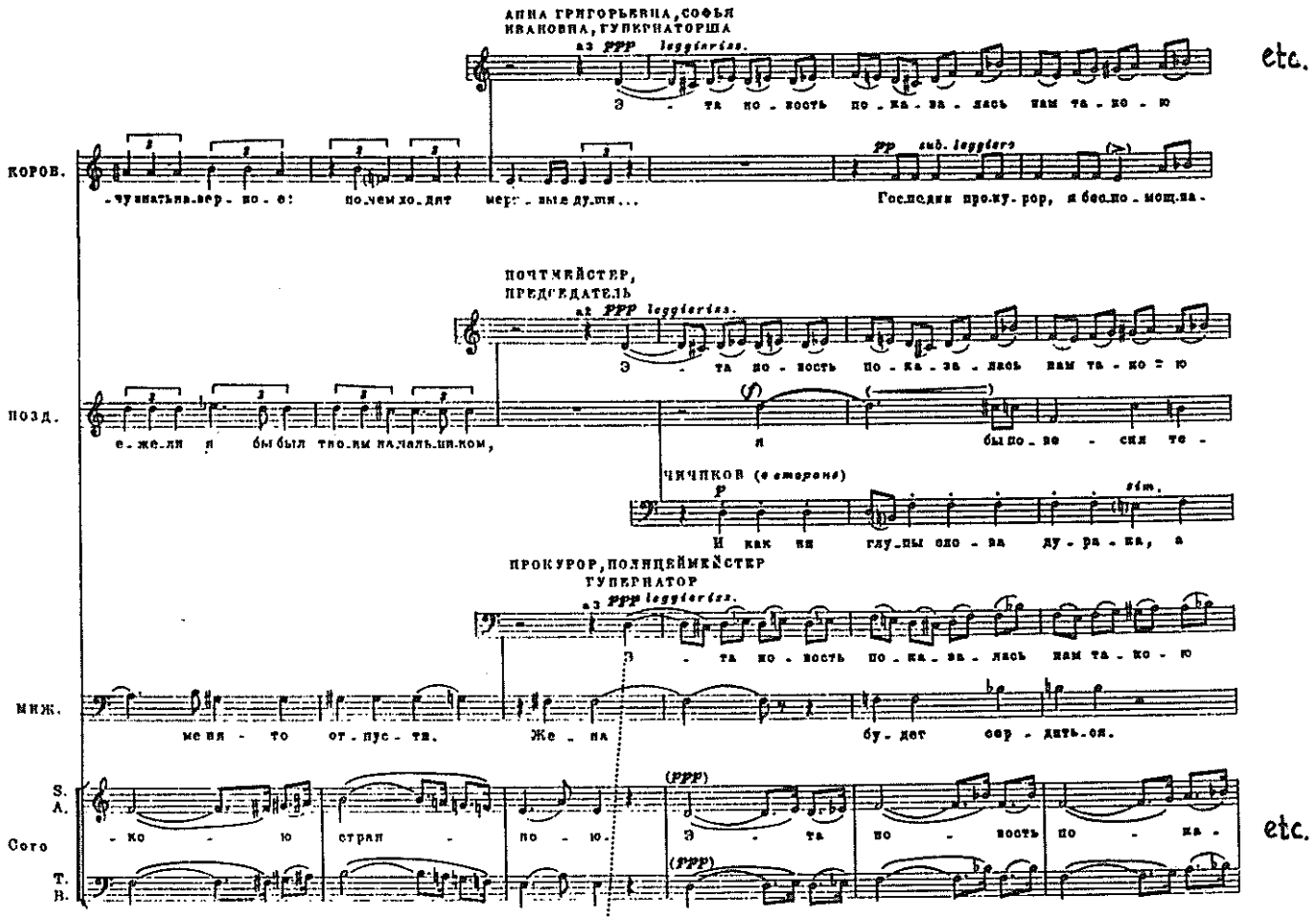


Die musikalische Form ist inkohärent: betont mosaikartig. Das eigentliche Dezimett entfaltet sich erst in der zweiten großen Formeinheit (s. zweite Zeile in der Tabelle): Schtschedrin setzt die exponierten Masken in Bewegung, arbeitet in einer durchbrochenen musikalischen Struktur, der durch die charakteristische Gogolsche Methode der Hyperbel (durch deren musikalisches Äquivalent) quasi-tragische Töne beigemischt werden; so wäre die Ziererei Tschitschikows, nicht essen zu wollen, in einer "grande opera française" recht am Platze. Die Methode der Textzersplitterung, die "sprachliche Polyphonie" laugt den ohnehin nicht allzu erbaulichen semantischen Sinngehalt des Textes aus: es entsteht dadurch ein zuckendes, sich in Krämpfen windendes akustisches Gebilde (siehe Notenbeispiel auf der folgenden Seite).

Das Aufgehen der Masken in einem einheitlichen musikalischen Klanggebilde beruht auf einem doppelten Prinzip. Entweder entsteht die einheitliche Klangwirkung aus unterschiedlich strukturierten klanglichen Elementen (wie soeben im Dezimett aus den Masken), oder Schtschedrin hebt das Geschwätz hervor, bei dem heterogene, miteinander sonst schwierig in Einklang zu bringende Elemente von einem gemeinsamen musikalischen Aspekt aus komponiert sind.

Diese beiden kompositorischen Sichtweisen entsprechen den beiden Grundtypen der musikalisch-dramaturgischen Strukturierung der Massenkompositionen auf der Bühne. Im ersteren Aspekt erkennt man den für die lockeren Massenkompositionen in Schostakowitschs *Die Nase* kennzeichnenden Typus, während bei letzterem die zugespitzt rhythmisierte Ensemble-Technik Erinnerungen an die turbulenten Rossini-Finali wachruft.

Eine ähnliche Struktur findet sich im folgenden Notenbeispiel, wo sich die musikalische Struktur in einer gemeinsamen Metrik aus stark aufeinanderprallenden rhythmischen Gebilden zusammensetzt. Die Ballgesellschaft ist begierig auf die gerade erfahrene Neuigkeit, Tschitschikow handele mit toten Seelen: die *sotto voce* gesungenen, "wallenden" Legato-Bögen kontrastieren zu den Triolen in den Vokalparts der Widersacher Tschitschikows:



МАНИЛОВ
p (пробуя)
М

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ ПАЛАТЫ
f stacc. (solo distinto)
При_жен_цев, мас_лян_цев,

НОЗДРЕВ
f (разливая бутылки)
За_

ПРОК.
f *mf stacc.* *p stacc.*
пи_ро_га с груз_дя_ми, ик_ры па_юс_ной, ик_ры све_же_про_соль_ной, при_жен_цев,

ПОЛИЦ.
f *p stacc.*
пи_ жков, _кры, при_жен_цев, мас_лян_цев,

ГУБЕРНАТОР
f *p stacc.*
_ро(ж)_ и(к)_ от_

МИЖУЕВ
f *p stacc.*
_кры, от_ве_дай_те

МАН.
М М М

ПОЧТМЕЙСТЕР
f stacc. (solo distinto)
И блин_ков, взва_рен_цев,

ПРЕД.
p stacc.
ка_ла_чей, ко_ку_рок, да при_пё_ки с ма_ком, кот_лет_ку

НОЗД.
пах? Ро

ПРОК.
f
ка_ла_чей, при_пё_ки, ко(т)_

ПОЛИЦ.
f
ка_ла_чей, ко_ку_рок, да при_пё_ки с ма_ком, кот_ле(т)_

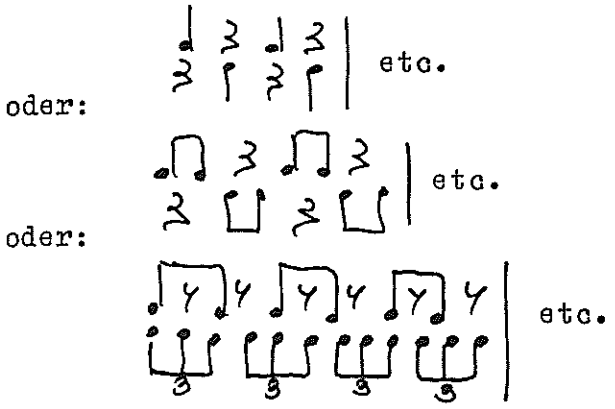
ГУВ.
f
_ве_дай_те ик_ры, ко(т)_

МИЖ.
f
ик_ры, ка_ла_чей, _тле(т)_

etc.

СОБАКЕВИЧ (*осуждая*)
p stacc.
(Не так у ме_ня:

Diese Struktur wird im weiteren Verlauf durch folgende - ebenfalls recht charakteristischen Rhythmen - ergänzt:



gesungen auf den Text: *eta novost'* (diese Nachricht) etc.

Allerdings ist das "Neutrum" der Massenkompositionen der Finali nicht direkt aus dem Gogol-Text abgeleitet, sondern kommt auf einem anderen Wege in die Schtschedrin-Oper: durch das Wiederaufgreifen von Meyerholds Gestaltungsprinzipien in seiner *Revisor* - Aufführung. Bei weitem jedoch nicht unorganisch: ganze Kapitel des Romans sind in einem Ton gehalten, der die Schar der Kleinbeamten der Stadt und den städtischen Adel unprofiliert läßt.

Unter musikalischem Neutrum wird demnach die Antlitzlosigkeit der Menge, die bornierte Eintönigkeit ihrer Reaktionsweisen verstanden. Die beiden angedeuteten Grundtypen sind als zwei verschiedene Stellungen der kompositorischen Optik zu verstehen. In den Massenkompositionen der *Toten Seelen* erleben wir die Ballgesellschaft in ihren extremen Reaktionen - in der Verzückung wie in der Furcht - *als eine in Schrecken versetzte Gruppe von stumm erstarrten Marionetten-Ungeheuern*[35]. Zudem ermöglicht uns die Musik noch, dies nicht nur im Endeffekt zu hören, sondern auch die Übergänge, die Bewegung der Masken im "gesellschaftlichen Raum": im Prozeß der unaufhörlichen Neutralisierung.

Bündig zusammengefaßt besteht das Wesen der Meyerholdschen Konzeption im Prinzip der rhythmischen Gestaltung des Bühnenvorgangs. Diese geniale Erkenntis entspringt indes nicht ausschließlich dem *Revisor:* das ständige Wechseln des Rhythmus der Erzählung zählt zu den wichtigsten strukturellen Prinzipien der Gogolschen Prosa schlechthin. Noch wichtiger in diesem Zusammenhang jedoch ist, daß hinter dieser Erkenntnis sich bei weitem nicht einfach etwa schriftstellerische Kunstgriffe verbergen, sondern es zeichnen sich geschichtsphilosophische Konturen der Gogolschen Weltbetrachtung ab.

Ein klares Licht fällt auf diesen Zusammenhang, wenn wir uns eine kurze Aufzeichnung Gogols aus der Zeit der Arbeit am *Revisor* anschauen, die bereits den Entwurf zu den *Toten Seelen* enthält. Hier stehen auszugsweise die wichtigsten Gedanken aus diesem Bruchstück: *Die Idee der Stadt. Ihre höchstmögliche Stufe erreichte Leere. Geschwätz. Gerüchte, die alle Grenzen übersteigen. Wie all dies aus der Muße hervorgeht und zum höchsten Grad des Lächerlichen gelangt. Wie nicht eben unkluge Leute so weit kommen, die größten Dummheiten zu begehen... Wie die Leere, der matte Müßiggang des Lebens mit dem trüben nichtssagenden Tod wechselt. Wie absurd sich ein so grauenvolles Ereignis vollzieht. Die Menge bleibt unberührt. Der Tod setzt die mitleidlose Welt in Verblüffung. Übrigens sollte die tödliche Mitleidlosigkeit der Welt dem Leser noch stärker sinnfällig werden... Der fürchterliche Nebel des Lebens zerreißt, das Geheimnis indes bleibt in ihm weiterhin tief verborgen. Flößt diese Erscheinung wohl nicht Furcht ein? Ein Leben, das Entrüstung hervorruft, das nutzlos ist... Die ganze Stadt mit dem Wirbelsturm der Gerüchte - so ändert sich der Müßiggang des Lebens der gesamten als Masse begriffenen Menschheit*[36].

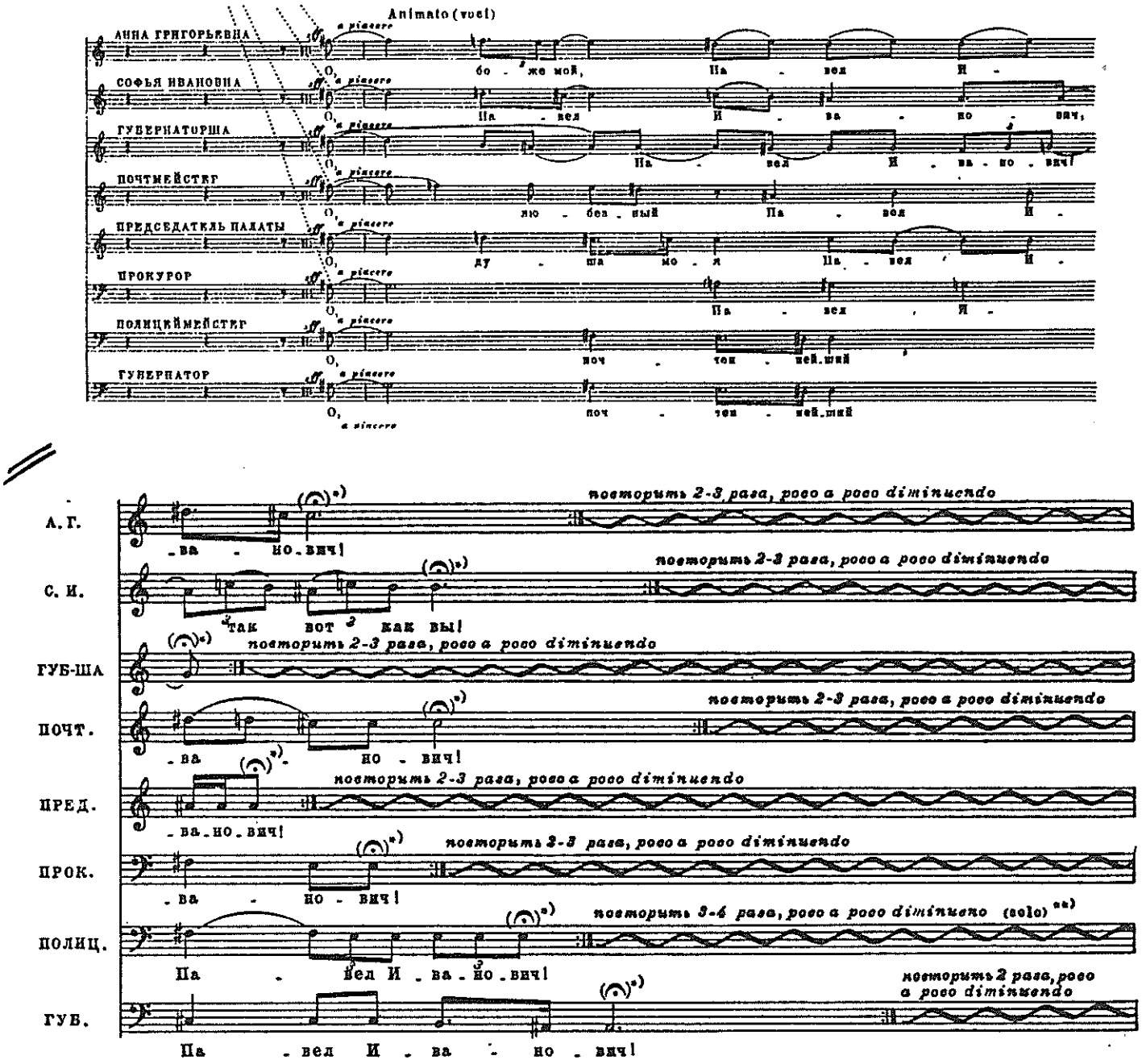
Aus diesem geschichtsphilosophischen Aspekt heraus wird die ganze Tragik (innerhalb des Grotesk-Komischen) in den *Toten Seelen* sinnfällig. Dieser - zu den Szenen des Feilschens mit Repräsentanten der Gutsbesitzer hinzutretende - neue Faden in den Massenszenen erscheint dramaturgisch in Form der Unberechenbarkeit - vom Schicksal Tschitschikows aus gesehen als irrationales Moment. So vollkommen sein Plan auch ist, er erliegt nicht den von ihm begangenen Fehlern (Nosdrjow, Korobotschka), sondern den Gerüchten. Diese haben Gesetze, über die auch ein Hochstapler nicht Herr ist.

Es gehört nun zum Wesen des Gerüchteverbreitens, daß eine "Information" immer wieder eine neue Gestalt annimmt. Die Gogolsche Intention (auch einer Musikalisierung) ist in die Textur des Romans eingewoben: *Zu alledem kamen noch viele Erklärungen und Verbesserungen hinzu, und zwar in dem Maße, wie die Gerüchte schließlich in die allerentferntesten Gäßchen drangen... Die Zahl der Ergänzungen und immer weitläufigeren Erklärungen wuchs. Das Sujet wurde minütlich interessanter, nahm mit jedem Tag endgültigere Formen an...*[37]. Was die sowjetische Musikologin Bubennikowa in ihrem Beitrag über *Die Nase* von Schostakowitsch schrieb, daß nämlich die Groteske von Schostakowitsch *auf einer stürmischen Entwicklung der vielfältigen rhythmischen Polyphonie von kontrastierenden - sich wie ein Wirbel verdichtenden, sodann unerwartet erschlaffenden -*

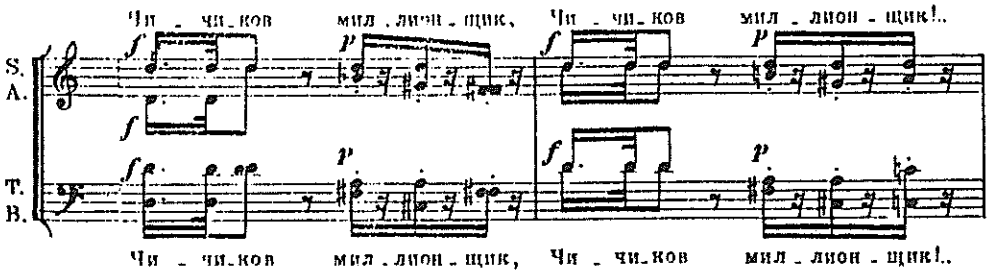
Episoden und Szenen beruht[38], trifft auch auf die Massenszenen von Schtschedrins Oper zu. Die sich blitzartig vollziehenden rhythmischen Wechsel, in denen die Unberechenbarkeit der Gerüchte zum Vorschein kommt, machen das Nervensystem der Gogolschen Prosa sinnfällig.

Dieses Spiel von Beschleunigung und Verzögerung läßt sich sowohl in den Mikrozusammenhängen der szenischen Gestaltung nachweisen wie auch in der umfassenden dramaturgischen Gliederung. Ein wichtiges Mittel dazu ist die musikalische Pantomime. Auf dem Ball des Gouverneurs "verliebt sich" der sonst fischblütige Tschitschikow in die Tochter des Gouverneurs - begleitet von einer grotesken Idylle mit Vogelgezwitscher. An dieser Stelle steht im Roman der Schlüsselsatz: *Allen Damen mißfiel das Benehmen Tschitschikows*[39]. Dies trägt ihm den Zorn der Damenwelt ein und setzt einen neuen Wirbel von böswilligen Stadtgesprächen in Gang.

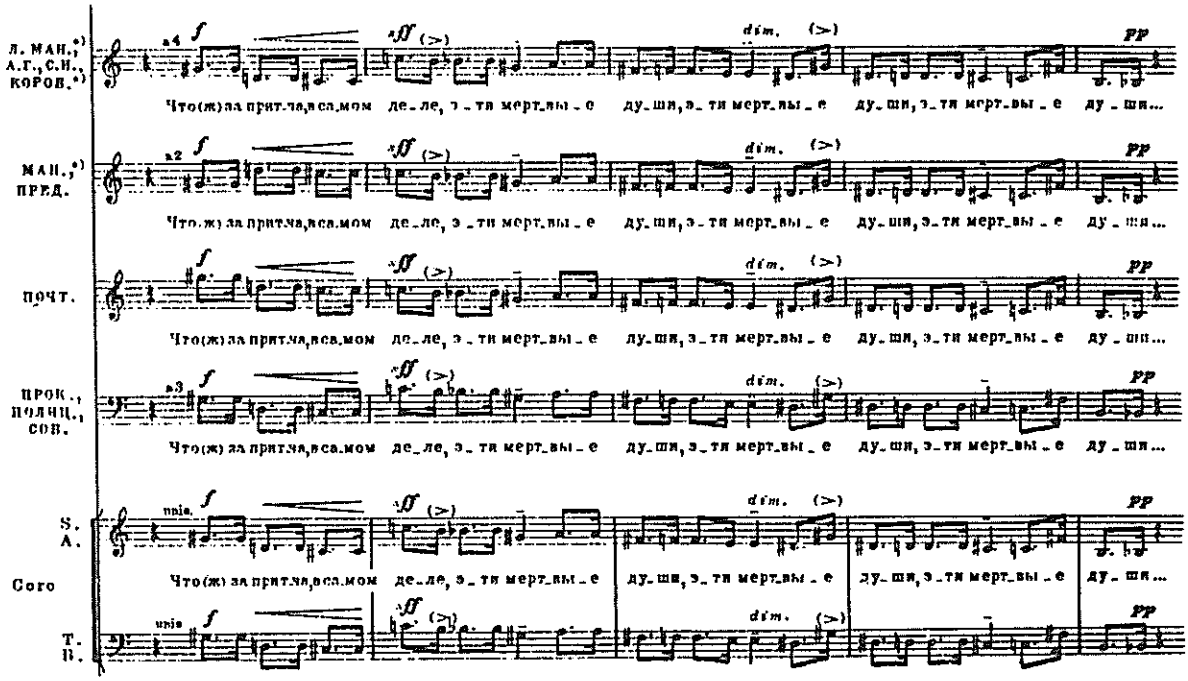
Das Prinzip der raschen rhythmisch-szenischen Wechsel manifestiert sich in zwei Polen: beide Pole bilden akustisch-musikalisch eine Opposition, die sich in den Massenszenen als Wellenbewegung zwischen beiden vollzieht. Schtschedrin macht sinnvoll von der Aleatorik dort Gebrauch, wo an der Parallelstelle im Roman folgender Satz steht: *Der Gouverneur, der bei den Damen stand und ein Zettelchen aus einer Konfektschachtel mit einem Spruch darauf in der Hand und ein Bologneserhündchen im Arm hielt, ließ bei seinem* [Tschitschikows] *Anblick sowohl das Zettelchen als auch das Hündchen fallen - das arme Tierchen winselte nur -, kurz, der Gast verbreitete Freude und ungewöhnliche Fröhlichkeit...*[40].



Im Gegensatz zur ametrischen, aleatorischen Vergegenwärtigung der Verzückung steht auf dem anderen Pol ein stark rhythmisiertes, streng metrisch gestaltetes akustisches Gebilde – wenn Vermutungen über Tschitschikows angebliche Millionen die Runde machen:



und auch, wenn die Menge – vom Schrekken geplagt – Mutmaßungen anstellt, was wohl hinter den geheimnisumwitterten *toten Seelen* stecken möge:



Und ein weiteres Beispiel dafür, wie die konsequent durchgeführte rhythmische Gliederung der Szene durch rasch wechselnde Rhythmen vor sich geht. Hier zeigen wir die vorherrschenden Rhythmen aus der Szene *Gerüchte in der Stadt* (*allegro assai, inquieto, doppio movimento*), die dem akustischen Gebilde jeweils ihren Stempel aufdrücken. Mit angegebenen sind die Textköpfe (die oft, durch die Wiederholungen zu semantischem Unsinn werden)[41]:

(wie die Maske)

Sobakewitsch: etc.

»Bauern hab' ich verkauft, auserlesene«

Chor etc.

»Man muß die Leute verhören«

Die beiden Damen etc.

»Tschitschikow war schon lange verliebt«

später auch Chor etc.

»Entführung, Entführung«

(untypisch)

Korobotschka: etc.

»Er hat gekauft, er hat gekauft, für fünfzig Rubel«

Chor etc.

»Was ist das wohl für ein Gleichnis«

Manilow: etc.

Chor etc.

»Ich bin immer bereit, für ihn zu bürgen« (wie die Maske, aber aufgeregt)

»Was ist das wohl für ein Gleichnis«

Chor etc.

»Tschitschikow muß sein etwas...«

Chor etc.

»Ist wohl Tschitschikow nicht ein heimlich aus der Kanzlei zugesandter Beamter?«

Chor etc.

»Wer ist Tschitschikow, Tschitschikow...?«

Hier müssen wir aber auch eine nicht ganz nebensächliche kritische Bemerkung machen. So klar der Komponist die einzig mögliche Richtung einer Musikalisierung der turbulenten Massenbetriebsamkeit im Müßiggang herausgestellt hat, so wenig könnte man behaupten, dies sei ihm lückenlos gelungen. Behielt vielleicht doch Schostakowitsch Recht, wenn er sich weigerte, diesen komplizierten literarischen Stoff in Angriff zu nehmen? Es darf nicht vergessen werden, daß der Klatsch, die Verbreitung von Gerüchten bei Gogol nicht einfach "dargestellt" ist, sondern eben die ganze Struktur der Erzählweise bis in deren innerste Zelle durchdringt. Das ist schon ein Wesenszug, zu dem es kein Äquivalent unter den akustischen Mitteln der Musik gibt. Nicht eliminierbar dabei sind die gezielt lockere Textur, die bewußt weitschweifig geschilderten Mutmaßungen mit all den möglichen grammatikalischen Fehlern, einem ständigen Gestaltwandel, durch den die Information bis zur Unkenntlichkeit entstellt wird usw.

Mit gutem Sinn präpariert Schtschedrin die Schlüsselsätze heraus, mittels derer sich die Erzählung in Form einer Chorkomposition nachvollziehen läßt, doch las-

sen die musikalischen Mittel nicht zu, das Gewebe des Gogolschen Textes nachzubilden. In dieser Hinsicht unterliegt Schtschedrin als Operndramaturg und -komponist Gogol als Schriftsteller. Mag er prägnante kontrapunktische Chorsätze schreiben, wie der hier als Beispiel gebrachte (die Damen plaudern über das Äußere Tschitschikows, das Geschwätz der Herren geht um die Lage von seinem angeblichen Landgut; vgl. Notenbeispiel auf der folgenden Seite), das bei Gogol in indirekter Rede vorgetragene Stadtgespräch ist seinem Wesen nach nicht identisch mit dem, was von vier Stimmen eines Chores direkt vorgeführt werden kann. Die musikalische Konstruktion gerät bei all ihrer Prägnanz in Widerspruch zum Gewebe des Textes (vgl. ebenfalls Beispiel S. 84).

Die beiden Damen

Die soeben geschilderte Dissonanz zwischen dem Gogolschen Original und der Oper verschwindet sofort, wenn der Komponist eine andere Optik verwendet und das bösartige Gemunkel in seinem Wesen direkt sinnfällig werden läßt - zumal an seiner Brutstätte und in dem Augenblick, wo das Gerücht, das eine ganze Stadt in Atem hält und Tschitschikow zum Verschwinden zwingt, gerade entsteht.

Die beiden Damen tauchen wie aus dem Boden gewachsen auf, und so, wie sie erschienen sind, läßt Gogol sie kurzerhand wieder in der Menge verschwinden. Bei Schtschedrin lassen sie sich zwar auf dem Ball des Gouverneurs ebenso blicken wie in der Szene *Gerüchte in der Stadt*, ihr Vokalpart indes ist lediglich einer von vielen. In der jetzt erörterten Szene aber werden sie zu Hauptpersonen.

Sie verkörpern Wesenskräfte: durch sie wird es sonnenklar, welche Macht die Gogolschen Figuren beherrscht, was die Triebfeder ihrer Handlungen ist.

Es bedarf wohl keiner Erklärung: Wäre die Klatschsucht allein in der Szene dargestellt, bliebe sie nichts als ein vielleicht geistreiches, so doch harmloses, genrehaftes Bild. Hier aber: durch die Verkörperung der Wesenskräfte des matten, vegetativen Daseins bekommt die Szene Gewicht und wird - auch so überkurz, wie sie ist - zur wichtigsten Szene der Oper; dramaturgisch deswegen, weil Tschitschikows Schicksal hier entschieden wird, auch wenn er dies niemals erfährt; aus der Sicht der Schtschedrin-Oper deswegen, weil es dem Komponisten hier am besten gelingt, in das "eigentlich Wesen" der Gogolschen Prosa einzudringen, ihre Struktur zu erschließen und akustische Mittel zu finden, die ihr sprachliches Gewebe in einem akustischen Medium ebenbürtig reproduzieren.

Es ist ein Volltreffer bei Schtschedrin, daß die beiden Damen jeder Individualisierung entbehren. Zugleich findet er die ästhetische Mitte, die sie vom neutralen Feld der Massenkompositionen der Finali abhebt.

Strukturell bezieht sich die Szene auf die erste Hälfte des Neunten Kapitels in Gogols "Roman". Es lohnt sich, zu Abschnitten aus dem Gogolschen Text eine Skizze der rhythmischen Gliederung anzufertigen.

Die Gliederung ist nicht willkürlich. Die einzelnen strukturellen Einheiten heben sich im Gogolschen Text deutlich voneinander ab und unterscheiden sich aufgrund ihrer inneren Struktur, ihres inneren Rhythmus ebenso wie hinsichtlich der Funktion, die ihnen im Formganzen zukommt. Auch wird dadurch das Eindringen Schtschedrins in die sprachliche Feinstruktur der Gogolschen Prosa sinnfällig. (Der besseren Übersichtlichkeit halber ordnen wir den strukturellen Einheiten bei Gogol Ziffern zu, die dann den Vergleich mit der musikalischen Entsprechung erleichtern sollen.)

Das Neunte Kapitel beginnt mit den Sätzen:

1 *Früh am Morgen, sogar noch vor der Zeit, die in der Stadt N. für Besuche bestimmt war, flatterte aus der Tür eines orangefarbenen Holzhauses mit Obergeschoß und hellblauen Säulen eine Dame in einem karierten, überelegenten Umhang heraus, begleitet von einem Lakaien in einem Mantel mit mehreren Kragen und mit einem runden, glänzenden, goldbetreßten Hut.* usw. [42]

Trotz der minuziösen Schilderung völlig unwesentlicher Umstände wimmelt der Text, auch im weiteren, von Wörtern wie "herausflattern", "schneller, schneller", "in ungewöhnlicher Eile" usw. Der Grund der ungewöhnlichen Eile ist folgender:

2 *Die Dame war im Besitz einer eben erst vernommenen Neuigkeit und verspürte ein nicht zu bezwingendes Verlangen, sie so bald wie möglich jemandem mitzuteilen* [43].

Das Geheimnis, das hier angedeutet wird, verleiht dem Text großen Schwung, auch wenn Wesentliches und Unwesentliches in der Erzählung nicht auseinandergehalten werden.

S. *mf* *cantab.* *sim.* *f*

То - нень-кий муж-чи - на боль-ше ни - че-го, как что-то вро - де зу - бо-чист-ки!..

T. *pp* *f* *(p)*

Да, так, да, так, э - то прав - да, да, так, да, так, э - то

B. *pp* *(p)*

Да, так, э - то прав - да, да, так, э - то

A. *f* *(distinto per coro)* *(f)* *(p)* *(f)*

А в ли-це у Чи - чи - ко-ва есть что-то мар-сов-ско-е и во - ен - но - е,

T. *f*

прав-да... Да, ко-неч-но, зем-ли вюж-ных гу - бер - ни - ях,

B. *f*

прав-да... Тут есть мо -

S. *distinto per coro* *sf* *sf*

А мы на - хо - дим у не - го весь.

A. *p*

что нам о - чень нра - вит - ся, что нам

T.

точ - но хо - ро - ши, но ре - ки ведь нет ни - ка -

B.

- раль, тут есть мо - раль: на но - вой зем - ле му - жи - ки вдруг мо - гут

S. *f* *(sf)*

- ма мно-го при-ят - но - стей и о - чень тон - ко - е об - ра -

A.

о - чень нра - вит - ся, что нам о - чень

T. *f*

- кой... Нет, ни-ког -

B.

сде-лать-ся от - лич - ны - ми под - дан - ны - ми.

etc.

3 *Endlich war das Ziel erreicht*[44].
Mit diesem Satz wird ein deutlicher Akzent gesetzt, und der Schwung läßt sofort nach, denn
4 *In diesem Haus wohnte die innige Freundin der Dame, die vorgefahren war*[45],
und der Erzähler läßt sich - ganz vergessend, daß der Leser gespannt wartet zu erfahren, worum es geht-, vom Belanglosen zu noch Belangloserem verleiten. Er beginnt mit einer weitschweifigen Beschreibung des Hauses. Die bereits unterbrochene Schilderung wird abermals unterbrochen, diesmal durch eine eingeschobene Reflexion:
5 *Der Verfasser befindet sich in außerordentlicher Verlegenheit, weil er nicht weiß, wie er die beiden Damen nennen soll*[46] usw.
damit ja ihre Benennung nicht wie eine persönliche Anspielung wirke, da dies in Rußland unabsehbare Folgen haben könne. Das Moralisieren lockert die Textur völlig auf, auch wenn sie innerlich eine ironische Steigerung erfährt. Es schließt sich eine fast wie eine Schulaufgabe anmutende Charakterisierung der "in jeder Hinsicht angenehmen Dame" an - voll von Selbstwidersprüchen, höhnisch, kurz, in einem Ton, der schon den des Gemunkels vorwegnimmt. Die Charakterisierung holt weit aus:
6 *Jede ihrer Bewegungen sprach von Geschmack, sie liebte sogar Verse und verstand es sogar, manchmal den Kopf träumerisch gesenkt zu halten*[47] usw.
Viel Aufhebens um Nichts: Die Schilderung landet in einem wuchtigen Pleonasmus:
7 *alle waren der Meinung, daß sie in der Tat eine in jeder Hinsicht angenehme Dame sei*[48].
Die andere Dame hingegen - nun folgt eine für Gogol typische Übertreibung -
8 *besaß nicht eine derartige Vielseitigkeit des Charakters, und deshalb werden wir sie die "lediglich angenehme Dame" nennen*[49].
Das Geheimnis bleibt nach wie vor im Dunkeln.

Es folgen weitere Schilderungen, angefangen vom "zottigen Hündchen" bis hin zum Kissen, das der einen Dame im Salon, wo sich beide zum Geklatsch hinsetzen, in den Rücken gestopft wird.
9 *Der Gast wollte schon zur Sache kommen und die Neuigkeit mitteilen, jedoch ein Ausruf, den die in jeder Hinsicht angenehme Dame in diesem Augenblick ausstieß, gab dem Gespräch eine andere Wendung*[50].
Im Anschluß an diesen Ausruf folgt ein langes Geschwätz über die Geheimnisse der neuesten Mode, das volle zwei Seiten in Anspruch nimmt. Diese Verzögerung, mit zahlreichen kurzen Abstechern, nimmt durch eine steile Wendung ihr Ende:
10 *"Nun, was macht denn unser Herzensbrecher?" fragte unterdessen die in jeder Hinsicht angenehme Dame. "Ach, du lieber Gott! Wozu sitze ich denn die ganze Zeit hier!"...*[51]
Die Dame macht sich an die Erzählung:
11 *Der Gast hielt den Atem an, die Worte waren bereit, wie die Habichte eines nach dem anderen loszuschießen, und man mußte so unmenschlich wie die innige Freundin sein, um sich dazu zu entschließen, sie zu unterbrechen*[52].
Da erfolgt eine neue Wendung:
12 *"Ich sage es ihnen geradeheraus, ich werde es auch ihm auf den Kopf zu sagen, er ist ein nichtswürdiger Mensch, nichtswürdig, ganz, ganz nichtswürdig ist er"*[53].
Diese Bemerkung wird noch unabsehbare Folgen haben, indem sie die andere Dame hinsichtlich der Beurteilung des vergötterten Tschitschikow umstimmt. Einstweilen bittet sie aber die andere Dame inbrünstig:
13 *"Gestatten Sie, gestatten Sie mir doch, Ihnen zu erzählen... Herzchen, Anna Grigorjewna, lassen Sie mich erzählen! Das ist eine ganze Geschichte, verstehen Sie, eine Geschichte, ce qu'on appelle histoire"...*[54]
Letztere Bemerkung gibt Anlaß zu einem weiteren Einschub über die "lobenswerte Gewohnheit" der höheren Kreise, die französische Sprache zu benützen; über den Nutzen dieser Sprache für Rußland, aber der Autor
14 *bringe es bei alledem nicht übers Herz, einen Satz aus einer fremden Sprache in diese seine russische Dichtung aufzunehmen*[55].
Also fährt er in Russisch fort.

Hier folgt nun die Geschichte der Korobotschka. Vorgetragen wird die *histoire* im typischen Ton des Gogolschen *skaz:* mit Verdrehungen, Vermutungen, Fehlschlüssen. Wir wissen doch - denn wir waren Zeugen davon - wie Tschitschikow mit der Korobotschka in Wirklichkeit feilschte.
15 *Was könnten diese toten Seelen bloß bedeuten?*[56]
Wenn Nosdrjow lügt, muß etwas Wahres daran sein: charakteristische Unlogik.

Schlagartig wieder eine andere Wendung:
16 *"Hier geht es nicht um die toten Seelen"... "Ehrlich gesagt, ich bin derselben Meinung", ließ sich die lediglich angenehme Dame nicht ohne Erstaunen vernehmen und empfand im gleichen Augenblick den starken Wunsch, zu erfahren, was hier dahinterstecken könnte...*[57]
Kaum haben wir das eine Geheimnis nach unzähligen Abschweifungen erfahren, ist unsere Neugier wieder geweckt. Der Autor schiebt indessen auch dieses Geheimnis

noch auf die lange Bank. Zunächst eine typische Hyperbel:

17 *... und der Gast wurde ... ganz Ohr: ihre kleinen Öhrchen spitzten sich ganz von selbst, sie erhob sich, saß gar nicht mehr richtig und berührte kaum das Sofa, und obwohl sie teils recht schwer war, wurde sie plötzlich schlanker und bekam Ähnlichkeit mit einer Flaumfeder, die sich beim kleinsten Hauch in die Luft erhebt* [58].

Als Verzögerung genügt das aber nicht. Gleich danach überbietet Gogol die Hyperbel mit einer anderen. Doch wird auch im wiederaufgegriffenen Faden des Gemunkels eine weitere Bremse in die Erzählung eingebaut, indem die beiden Damen gegenseitige Sticheleien beginnen. Das neue Geheimnis ist nicht einfach eine Verdrehung von etwas wirklich Geschehenem, sondern eine Mutmaßung, eine Erfindung, ein Gerücht, das dazu bestimmt ist, im weiteren Verlauf wirklich zu werden:

18 *"Das ist ganz einfach nur so zur Bemäntelung ausgedacht, in Wirklichkeit ist die Sache folgende: Er will die Gouverneurstochter entführen"* [59].

Nach neun Buchseiten sind wir endlich bei der Entstehung eines Gerüchts. Die andere Dame wird unruhig:

19 *Als die lediglich angenehme Dame dies hörte, saß sie wie versteinert auf ihrem Platz, wurde bleich, bleicher noch als der Tod, und regte sich wirklich auf, daß es eine Art hatte. "Ach, du lieber Gott!", schrie sie auf und schlug die Hände zusammen. "Das hätte ich aber auf gar keinen Fall erwartet"* [60].

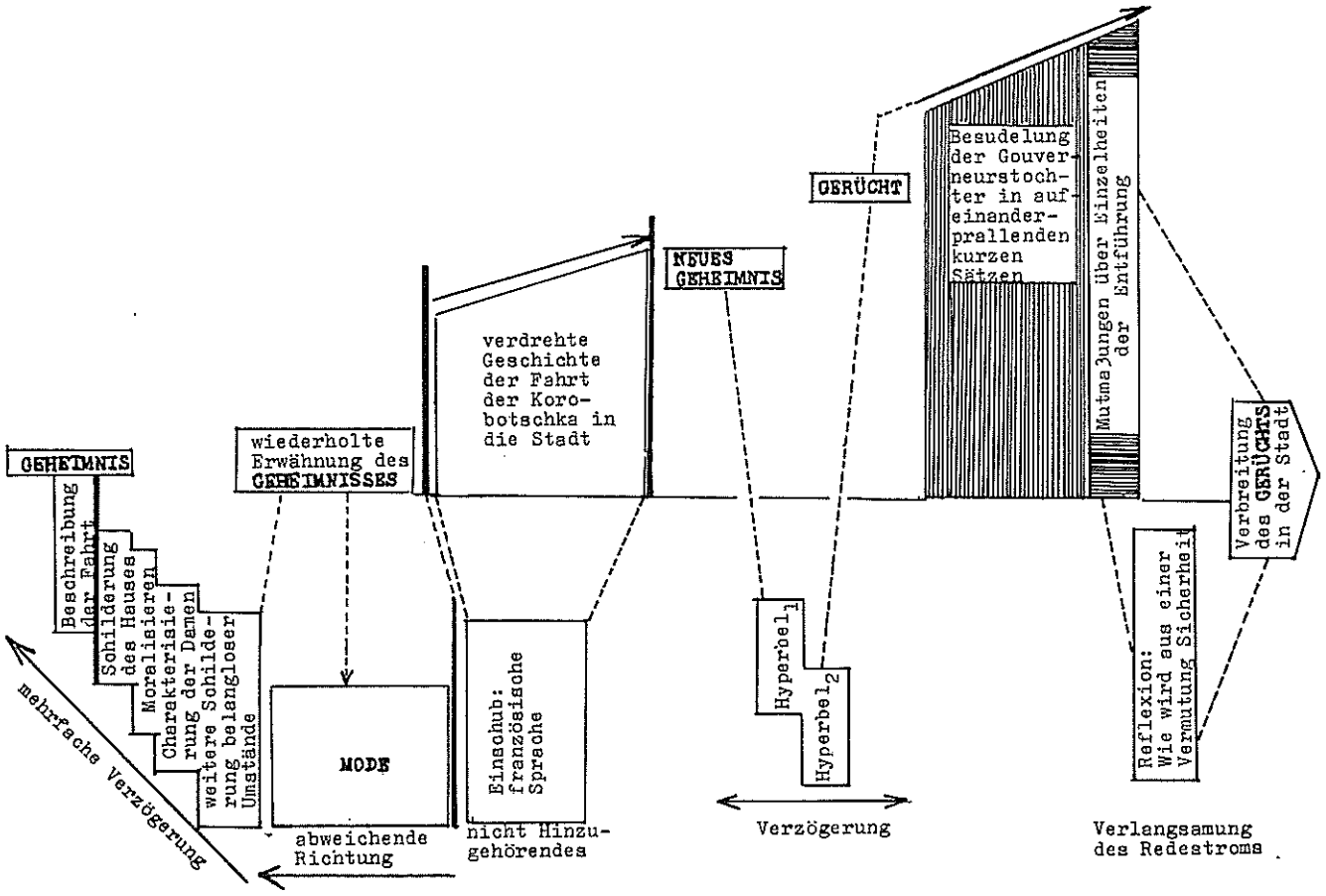
Wenn die Kontinuität der Vorkommnisse bislang ständig gestört und durch verschiedene Mittel verzögert bzw. aufgelockert wurde, so erfolgt in diesem Augenblick ein abrupter Tempowechsel. Es hagelt in raschem Tempo kurze Ausrufe (20), in denen die Gouverneurstochter und ihre Mutter wegen ihrer Sittenlosigkeit und mangelnden Schönheit durch den Schmutz gezogen werden; es werden auch Mutmaßungen angestellt, ob jemand der Helfershelfer Tschitschikows sein könnte, wie die Entführung vonstatten gehen soll. Schließlich rundet sich das Bild ab. Es folgt wieder eine Reflexion des Autors:

21 *Daß beide Damen schließlich völlig überzeugt von dem waren, was sie vorher nur als eine Vermutung angesehen hatten - darin ist nichts Ungewöhnliches...* [61] usw.

Also tritt die neuentdeckte Wahrheit ihre Reise durch die Welt an. Aufgeregt ging jede Dame

22 *... in ihrer Richtung, um die Stadt in Aufruhr zu versetzen* [62].

Wenn wir nun die Erzählung schematisch darstellen wollen, so erhalten wir das folgende Bild von einer zerstückelten, aufgelockerten Textur, in der die Kraftlinien in ganz unterschiedliche Richtungen weisen und Gogol Rhythmus wie Densität erst in der zweiten Hälfte in die Hauptrichtung wachsen läßt (vgl. das folgende Schema).

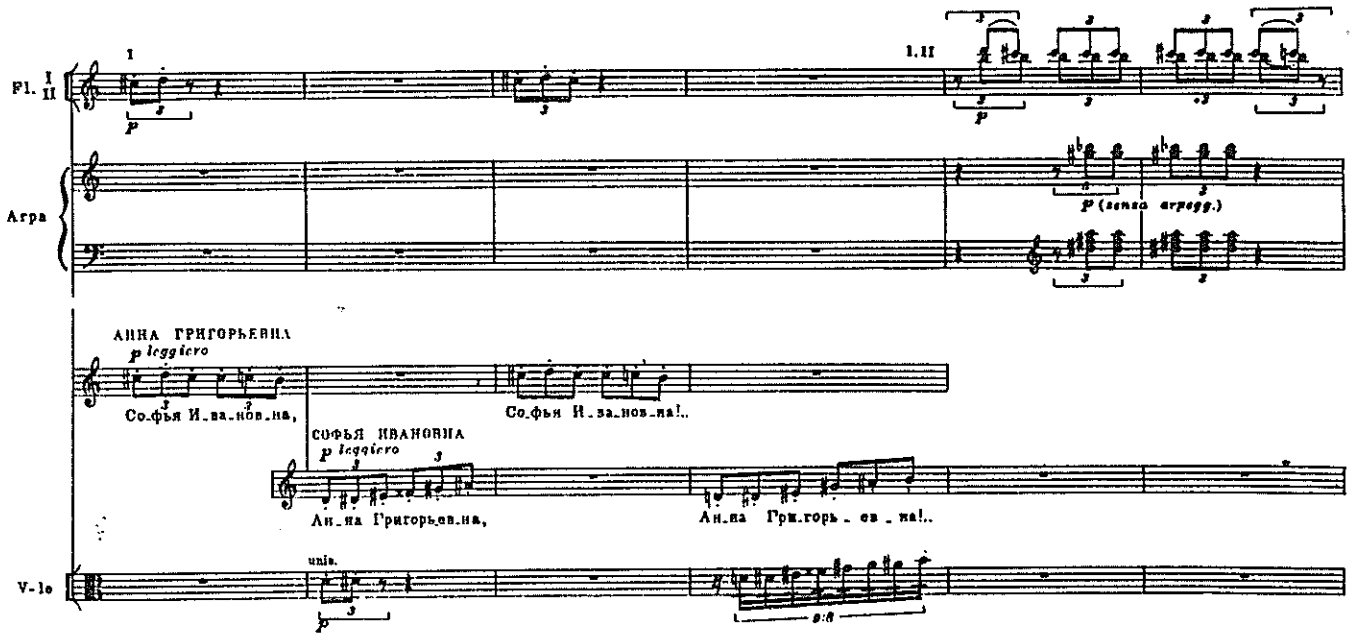


Demnach muß die Musik, will sie Gogol gerecht werden

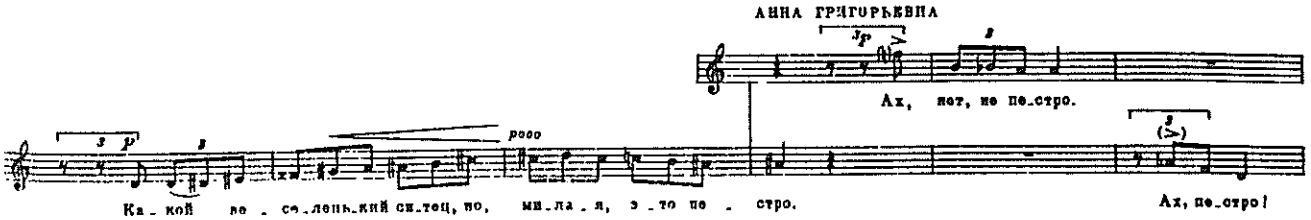
- die rhythmische Gliederung des Gogolschen Textes deutlich nachbilden, trotz Stilisierung der Bühnenhandlung die ganze Hektik und Hypertrophie der Szene vergegenwärtigen,
- von kleinen musikalischen Einheiten ausgehend, eine diskontinuierliche Logik geltend machen, zugleich aber auch von der musikalischen Logik her alogische rhythmische Wechsel vornehmen, durch Verzögerungen und Beschleunigungen die innere Textur des Gogol-Textes nachzeichnen und in verschiedene Richtungen weisende Kraftlinien herstellen,
- die Vorkommnisse aus einer eigenartigen Froschperspektive sehen lassen, indem sie den Widerspruch zwischen der Belanglosigkeit des Geschehens und der Überspanntheit der ihm zugeordneten musikalischen Gestalt deutlich hervorkehrt,
- durch blitzschnelle Wechsel eine Hochspannung des musikalischen Vorgangs erreichen.

Offenbar verlagert sich die Vertonbarkeit des Textes in Richtung auf die höheren Ziffern. 1, 2 und 3 sind direkt nicht vertont. Für sie steht andeutungsweise ein Harfenmotiv mit dem folgenden, "alogischen" Rhythmus, der die überstürzte Eile zum Ausdruck bringt:

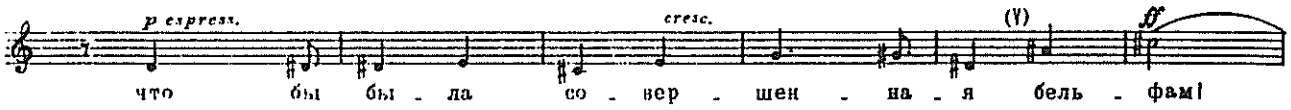
4, 5, 6, 7 und 8 verschmelzen zu folgendem mit vorgetäuschter Intimität durchtränktem akustischen Gebilde, das durch das "Zwitschern" der Flöten gekennzeichnet wird. Eine direkte "Übersetzung" des Textes in die Musik ist mangels eines Transformationskodes nicht möglich:



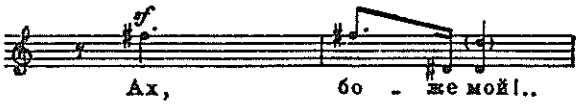
9 kommt in einer einfachen Zäsur zum Vorschein, die die folgende aus 55 Takten bestehende große Formeinheit von den vorhergehenden trennt. Von einer *leggiero* vorgetragenen Neckerei über die Garderobe ausgehend *(Was für ein lustiger Kattun, meine Liebe, das ist zu bunt. - Ach nein, nicht zu bunt. - Ach viel zu bunt):*



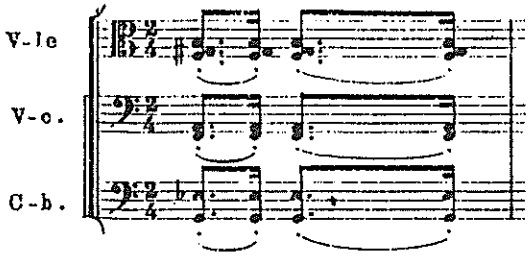
erleben wir eine Steigerung in - dramaturgisch gesehen - negativer Richtung. Die Musik strebt über leichte, tänzerische, imitativ aufgebaute Passagen einem Höhepunkt entgegen, der einer Gogolschen Hyperbel gleichkommt *(damit es aussieht, wie bei einer "belle femme"):*



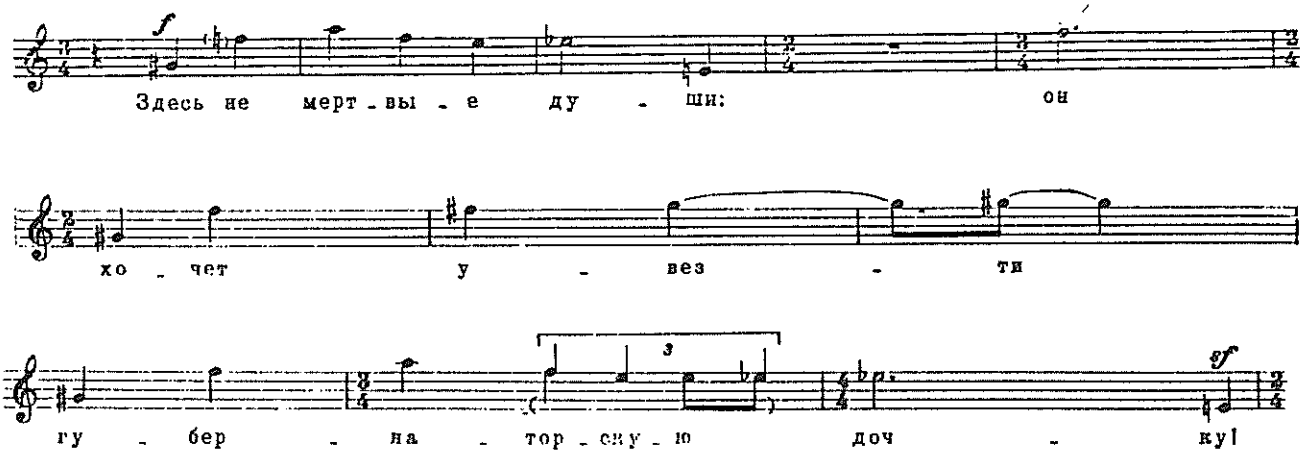
Bei 10 vollzieht sich im Formverlauf ein abrupter Wechsel. Der Ausruf Sofja Iwanownas ist eine dreimal wiederkehrende zweitaktige Formeinheit: *(Ach, du lieber Gott!):*



11 ist als atmosphärische Spannungssteigerung angelegt, jedoch nicht direkt vertont. 12 ist ein besonders aufgeregter Ausbruch als Anlauf zu dem mit dem *agitato* der Streicher in jambischem Rhythmus



begleiteten neuen Höhepunkt. Unter dem *ostinato* gespielten Grundrhythmus erklimmt der Vokalpart bedeutungsvoll und wichtigtuerisch, in mehreren Anläufen große Höhen *(... er will die Gouverneurstochter verführen):*



Diese Formeinheit entspricht überigens bei Gogol der Ziffer 16. 14 mußte als reflexives Moment entfallen; 13 und 15 sind ebenfalls entfallen, wohl aber aus einem anderen Grund: Schtschedrin wollte die Situation musikalisch gedrängter vortragen.

Von diesem Punkte an - nach 19, dem ständig wiederkehrenden Ausruf *Ach, mein lieber Gott* - wird auch bei Schtschedrin die Struktur des Gogol-Textes haargenau nachgebildet. Die musikalische Textur setzt sich zusammen aus Einheiten von zwei oder drei Takten. Nicht nur prallen überkurze gehässige Äußerungen wie *Das nennt sich also Unschuld!* aufeinander, deren motivische Struktur bei all der starken Affektgeladenheit prägnant hervortritt, sondern Schtschedrin findet eine Möglichkeit, dies weiterzusteigern. Der Schwung nimmt, je mehr die beiden Damen sich der Empörung hingeben, zu, und die Ausrufe stauen sich. Die Damen werden von dem Zündstoff des Gemunkels mitgerissen: das Metrum verwirrt sich, das "melodische Rezitativ" und die kleinen ariosen Bögen werden verzerrt und weichen einer aleatorischen Erstarrung.

Auch da gibt es Abstufungen.

Auf den Text: *Ich habe sie solche Dinge reden hören, daß ich es ehrlich gesagt, nicht einmal über mich bringe, sie zu wiederholen* - wird ein aus Quintolen bestehendes Ostinato gesungen, zu dessen Charakteristikum es gehört, sich kaum singen zu lassen. Dabei fällt ebenfalls auf, daß die Akzente, denen in der russischen Sprache eine weit größere bedeu-

tungsunterscheidende Funktion zukommt als in der deutschen, völlig durcheinandergebracht werden. Nach sechsmaligem Wiederholen erfolgt die Entladung: *con passione*.

283 Senza metrum, lo stesso tempo (ma quasi più mosso)

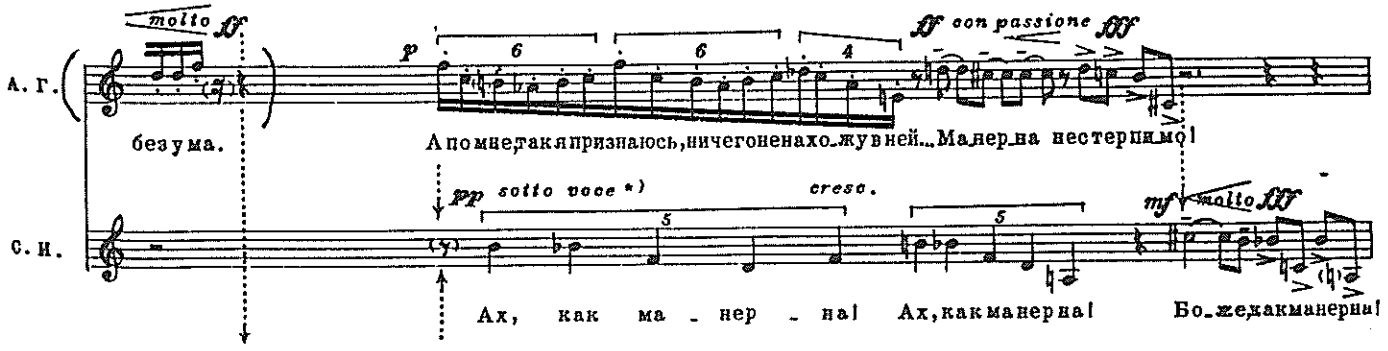
Cl. I, II — Fag. I, II — Cemb. — Arpa — A. Г. — V-le div. — V-c. div. — C-b.

pp parlando *) — colla voce — pp sotto voce, leggerissimo (quasi tremolo) — sempre simile — (злобно) — ben molto articolato — con passione

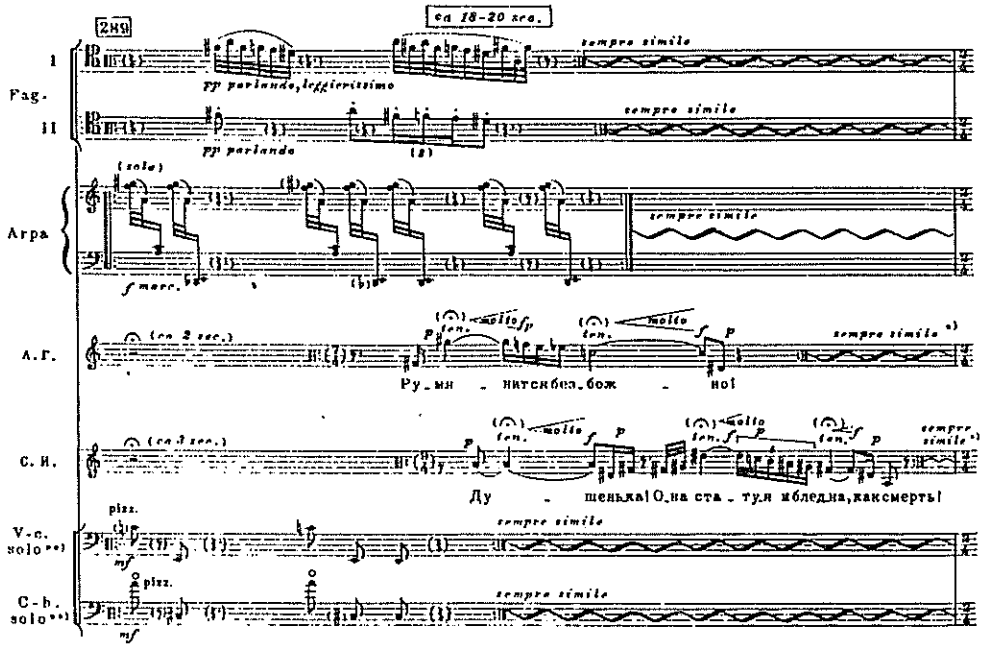
Я слышала, как она говорила такие речи, что признаюсь у меня не станет духа про-из-несть их.

pizz. — ricochet — solo — altri pizz. — p vibr. (poco distinto)

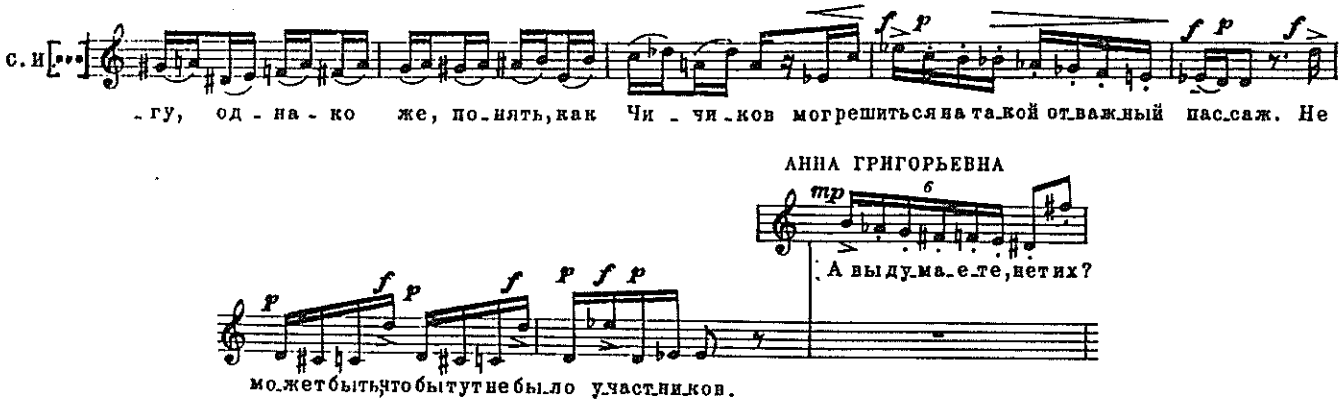
Im soeben erwähnten Typ bleibt der semantische Sinn noch erhalten. Im anderen Typ aleatorischer Stauung der Vokalpartien hingegen überdecken sich die Stimmen der beiden Damen, die sich gegenseitig ins Wort fallen. (Die Texte: *Aber was mich betrifft, so finde ich, ehrlich gesagt, überhaupt nichts Besonderes an ihr.... Sie ist unerträglich affektiert. – Ach wie affektiert sie ist! Ach wie affektiert! Mein Gott, wie affektiert!)*



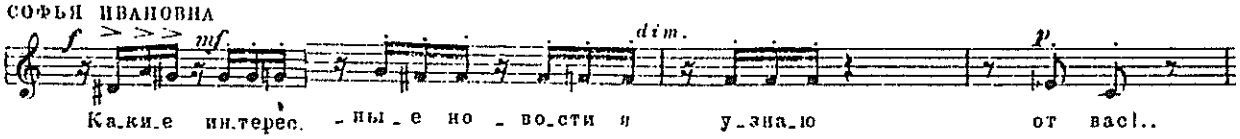
Im dritten Typ haben wir die voll ausgebildeten aleatorischen Mittel vor uns, die hier ganz dem Sinn der Szene entsprechen. Schtschedrin läßt hier nicht einfach eine hypertrophische seelische Verfassung sinnfällig werden, sondern eben das Wesen der Klatschsucht: Gezappel und Unruhe, wobei der musikalische Prozeß in Wirklichkeit logischerweise stillsteht. Durch die aleatorischen Wiederholungen - diesmal auch in den Vokalpartien - geht die teilweise schon zerstörte Artikulation eines Sinns völlig verloren und löst sich auf im akustischen Gebilde der krampfhaften Selbstvergessenheit, der paroxysmalen Verzückung der Verleumdung (die Texte: *sie schminkt sich auf die gewissenloseste Weise - sie ist doch weiß wie Kreide, ganz, ganz kreideweiß*):



Ihrer musikalischen Logik nach müßte die Oper hier bei 20 abbrechen. Doch wird in weiteren dreißig Takten der "Stand der Dinge" in hastigen musikalischen Passagen geklärt *(Ich kann trotz allem nicht verstehen ... wie ein Mann wie Tschitschikow sich zu solch einem verwegenen Unternehmen entschließen konnte. Es ist doch unmöglich, daß da keine Helfer mit im Spiel sind. - Denken Sie denn, er hätte keine?)*:



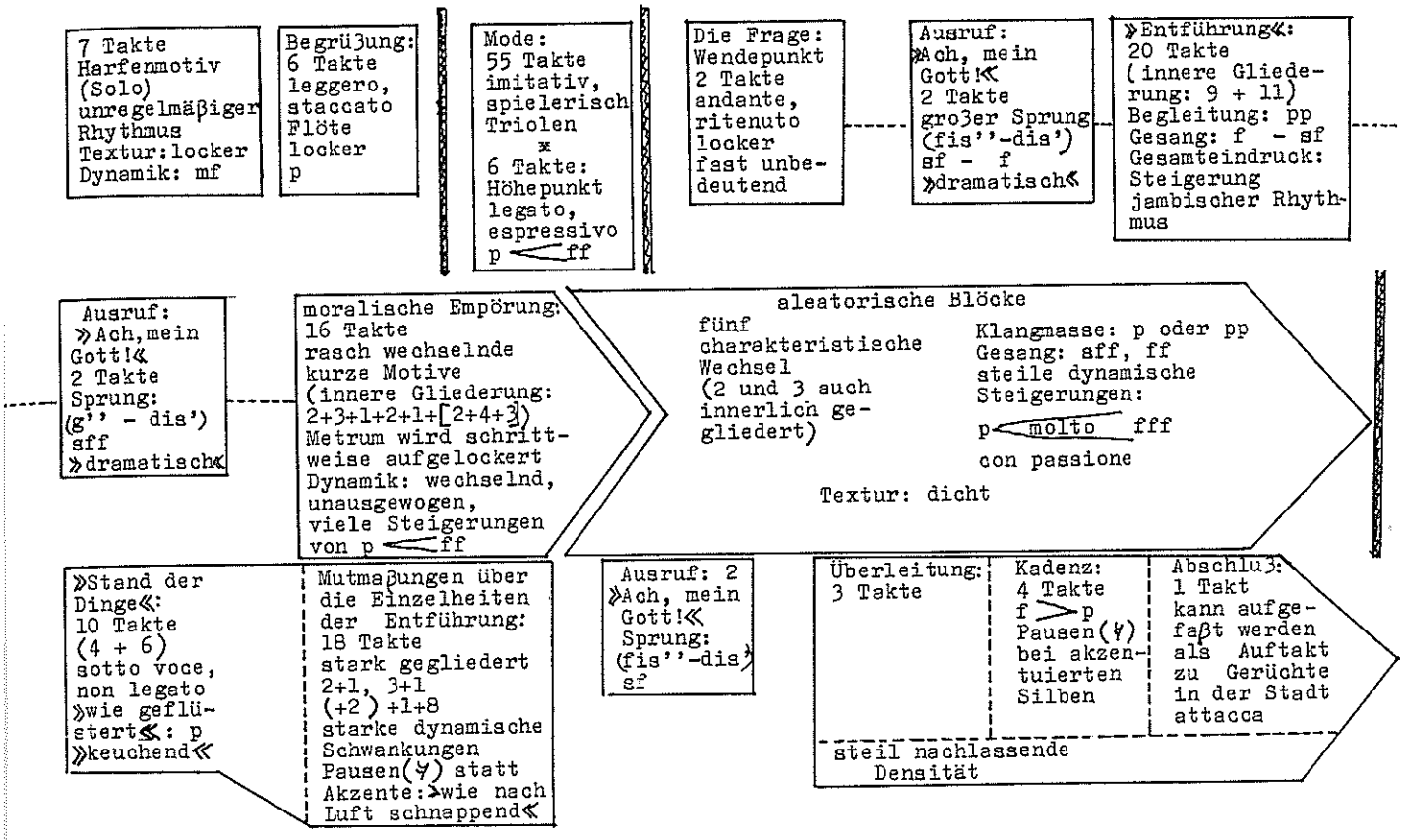
21 bleibt sinngemäß ausgespart, und 22 bekommt - mit 1 korrespondierend - eine in überstürzter Eile vorgetragene, durch kleine Fermaten aufgelockerte musikalische Gestalt (die Dame kann vor Erregung kaum Atem holen: *Was für interessante Neuigkeiten ich von Ihnen erfahre!*):



Diese Andeutung entspricht der Hast, mit der die "Neuigkeit" weitergegeben werden muß; sie funktioniert als Überleitung zur Szene *Gerüchte in der Stadt*.

Das musikalische Geschehen nimmt folgende szenisch-rhythmische Struktur an (vgl. das folgende Schema).

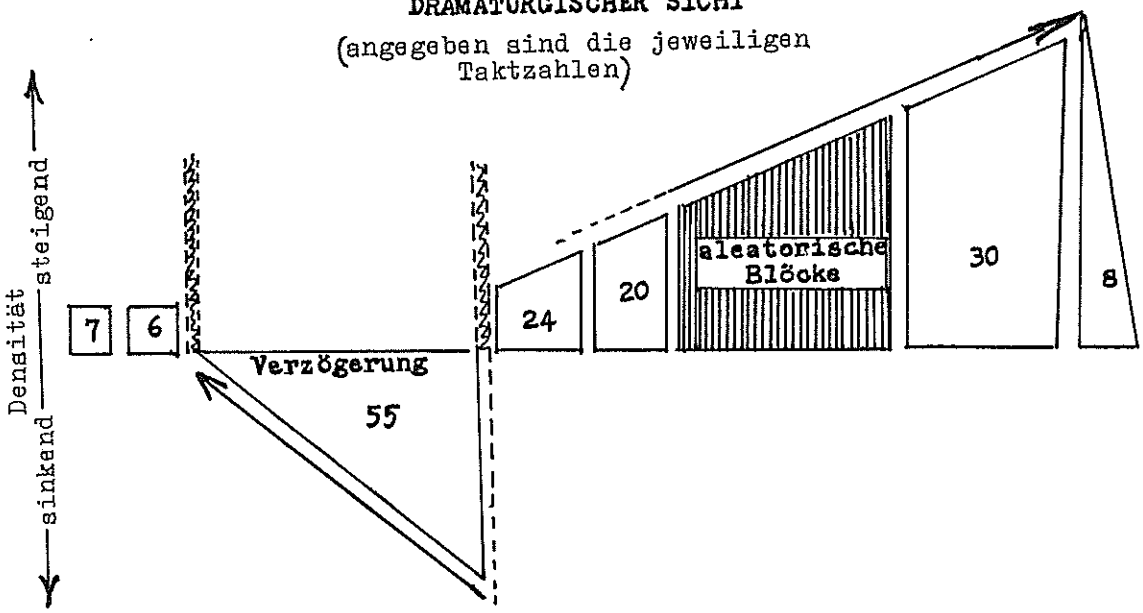
DIE BEIDEN DAMEN
RHYTHMISCHE SKIZZE



Stellen wir dies hinsichtlich der Dichte aus musikdramaturgischer Sicht schematisch dar, so erhalten wir eine Abbildung, die - gedrängt - die Textur der Gogolschen Erzählung genau nachbildet, ihr akustisches Äquivalent schafft, ohne an Gogol haften zu bleiben:

DENSITÄT AUS MUSIK-DRAMATURGISCHER SICHT

(angegeben sind die jeweiligen Taktzahlen)



Lieder, die endlos sind, wie Rußland selbst ...

Wir sind in unseren Erörterungen an dem Punkt angelangt, wo wir die eingangs gestellte Frage beantworten müssen: nach welcher Formstruktur zeichnet sich in der Oper die Gogolsche Grundkonzeption des Poems ab?

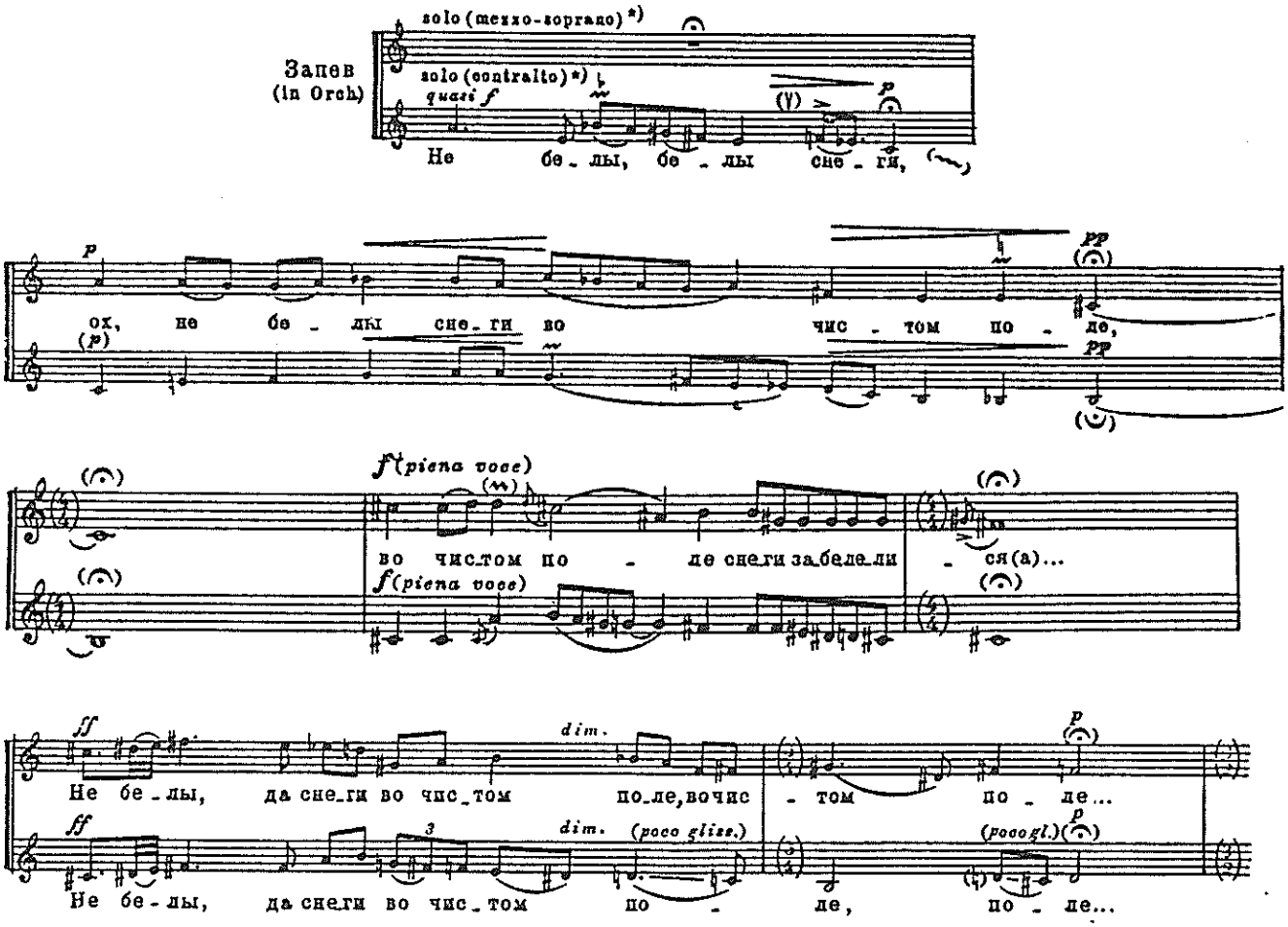
Sie ist betont reflexiver Natur. Man könnte sagen, wäre das Wort semantisch nicht belastet: oratorischen Wesens. In den zunächst wie genrehafte Idyllen anmutenden volkstümlichen Szenen erscheinen auf der Bühne bis auf wenige überhaupt keine Personen: der Gesang (zwei Frauenstimmen) sowie der *coro piccolo* (die bei Schtschedrin für hohe Streichinstrumente stehen) sitzen allesamt im Orchestergraben.

Trotzdem kann man nicht einfach von einem parallelen "Oratorium" sprechen, denn diese Szenen gliedern sich, wenn auch eigenartig, so doch organisch in die Textur der Oper ein und bilden zusammen mit den anderen Szenen ein widerspruchsvolles Gefüge.

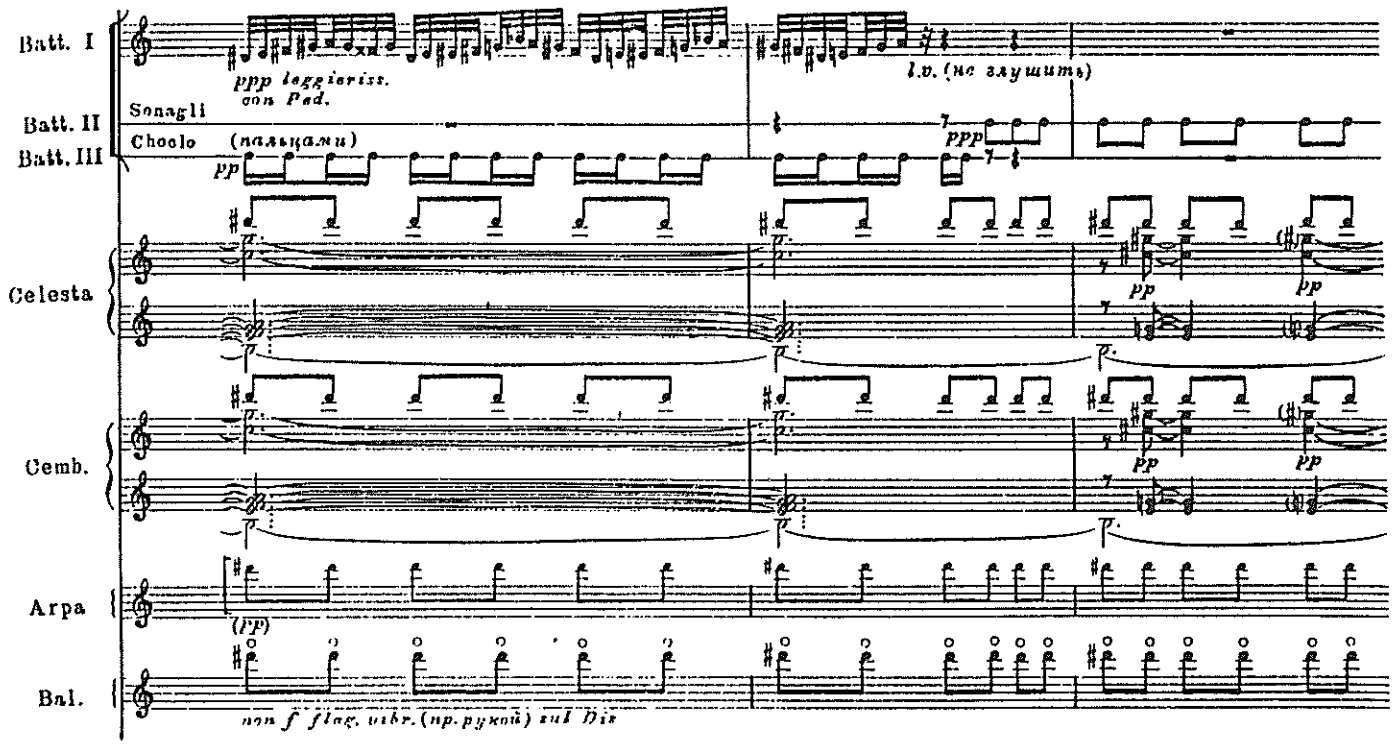
Das geschieht ganz im Geist Gogols, wird doch die Gogolsche Erzählung auf Schritt und Tritt von lyrischen, reflexiven Abschweifungen unterbrochen. Dabei ergibt sich bei Gogol eine mehrdimensionale episch-lyrische Struktur, in der man sich nicht allzu leicht zurechtfindet. Denn der Autor "spielt" gleichsam mit seinem Leser. Im nachhinein lüftet Gogol in seinen Briefen[63] den Schleier; die Stellen, wo der Schriftsteller nur vage erwähnt wird, dürften nicht vorbehaltlos mit ihm selber identifiziert werden, das wäre eine verkehrte Auffassung seines Poems. Auch bei Schtschedrin besitzt das Gewege der reflexiv-oratorischen Abschweifungen keine eindeutige Lesart.

Vom Klang her stehen diese reflexiven Schichten allerdings in krassem Kontrast zu den bisher geschilderten Schichten der Oper. Dem *prosaischen, so doch wesentlichen Abfall des Lebens* (Gogol) steht eine von Geist durchdrungene fast hypertrophisch angehobene Sphäre gegenüber.

Scheinbar ist nichts einfacher, als jene Stellen im Text aufzuspüren, an denen der Erzähler den russischen Volksgesang erwähnt, der eigentliche *keiner ist, sondern eher etwas ewig Langes, das kein Ende nehmen will;* von jenen Liedern spricht, *die endlos sind wie Rußland selbst.* Leicht findet sich auch der Schlüsselsatz, auf dem Schtschedrins Oper akustisch beruht: *Die Pferde fliegen dahin... Verführerisch schleicht sich der Schlaf heran, die Augen fallen dir zu, und schon im Einschlafen hörst du das Lied "Nicht weiß ist der Schnee" und das Schnaufen der Pferde und das Rasseln der Räder*[64]. Hier das Lied in seiner von Schtschedrin verwendeten Gestalt:



und *das Schnaufen der Pferde und das Rasseln der Räder* finden in der Oper im folgenden *ostinato* - Motiv des Dreigespanns, der russischen Trojka, ihre akustische Vergegenwärtigung:



Es sollte ein weiteres Zitat folgen, um zu zeigen, welch komplizierte seelische wie auch historische Zusammenhänge hier mitklingen: *Rußland! Rußland!... Was für eine unbegreifliche geheime Macht zieht mich zu dir? Warum singen und klingen in meinem Ohr unaufhörlich deine traurigen Lieder, die überall in dir, in deiner ganzen Länge und Breite, von Meer zu Meer ertönen? Was liegt in ihm, in diesem Lied? Was ruft, was schluchzt, was ergreift so das Herz? Was für Töne küssen mich schmerzhaft, dringen mir in die Seele, fesseln mein Herz? Was willst du von mir?* 65

Im letzten Zitat schwingt eine starke Ambivalenz mit, die es höchstwahrscheinlich macht, daß eine direkte, genrehafte Übernahme des Volksgesangs in die Textur der Oper den Komponisten gewaltig in die Irre hätte führen können. Besonders klar tritt das bei einer anderen Stelle Gogols zum Vorschein, die unmittelbar auf die soeben zitierte Passage bezogen ist: *Bis auf den heutigen Tag kann ich diese schwermütigen, herzzerreißenden Töne unseres Liedes, das sich über die grenzenlosen russischen Räume ausbreitet, nicht ertragen* [sic!] . *Diese Klänge umklammern mir das Herz, und ich wundere mich sogar, warum nicht ein jeder dasselbe in sich verspürt. Wen keine Wehmut packt beim Anblick dieser öden, noch unbesiedelten und unwirtlichen Weiten, wer nicht aus den schwermütigen Klängen unseres Liedes schmerzliche Vorwürfe gegen sich selbst, gerade gegen sich selbst, herauszuhören vermag, der hat entweder bereits ganz redlich seine Pflicht getan, oder er ist im Grunde seines Herzens überhaupt kein Russe. Betrachten wir doch die Sache wie sie ist. Da sind nun schon fast eineinhalb Jahrhunderte seit jener Zeit vergangen, als Zar Peter uns unsere Augen mit dem Fegefeuer der europäischen Aufklärung gereinigt, uns alle Mittel und Werkzeuge, um das Werk anzupacken, in die Hände gelegt hat, und bis auf den heutigen Tag sind unsere weiten Räume ebenso öde, traurig und menschenleer, ist alles um uns herum ebenso unwirtlich und abweisend geblieben, als wären wir bei uns gar nicht zu Hause, befänden uns nicht unter unserem heimatlichen Dach... Woher mag das kommen? Wer ist schuld daran?* 66

Die zunächst wie triviale stimmungsmäßige Elemente anmutenden Passagen bei Gogol haben uns zu historischen Zusammenhängen geführt. Begeben wir uns jetzt auf den Rückweg, zurück zu Schtschedrins Musik.

Eines steht fest: Schtschedrin sucht in den reflexiv-oratorischen Teilen seiner Oper nach einem adäquaten Medium der "Lyrik der Abschweifungen". Was aber sein Verhältnis zum Volkstümlichen anbelangt, so sind seine Äußerungen vorsich-

tig aufzunehmen. Seine im Progammheft des Bolschoi-Theaters zusammengefaßten Ideen [67] von der "epischen Ruhe der Volkszenen" scheint mir kaum etwas anderes zu sein als eine Ehrenrunde vor der offiziellen Auffassung der Volkstümlichkeit im sowjetischen Kulturraum.

Daß es sich hier nicht um Hirngespinste handelt, sondern um ein reell wirkendes Ideologem, kann man durch Stellungnahmen zu Schtschedrins Oper leicht belegen. Im ersten umfassendén Handbuch über das Lebenswerk des Komponisten heißt es, Schtschedrin habe *neue Perspektiven im Verständnis der russischen Volkstümlichkeit* eröffnet, bei ihm sei der russische Gesang *Symbol eines instinktiven Beginns aus dem Volk heraus* geworden, *seiner organisch russischen Natur gemäß* [68].

Angesichts dieses Ideologems, das das "Volk" als Legitimationsgrundlage mißbraucht, nach langwährender ideologischer Manipulation mit ihm, ist es folgenschwer, das Volksliedgut in den Mittelpunkt einer ästhetischen Konzeption zu rücken. Nicht, daß der Volkskunst selbst die großen Werte, die sie besitzt, abgestritten werden könnten. Aber in einem ideologischen Spielraum, wo die Volkstümlichkeit der Kunst lange Zeit hindurch als ein Dogma galt, kaum unerschütterlicher als im katholischen Glauben das der unbefleckten Empfängnis der Jungfrau Maria, bekommen solche Versuche einen unguten Beigeschmack.

De alio fabula narratur!

Die Kritiken, die Schtschedrin wegen der ihm zugesprochenen Volkstümlichkeit den offiziellen Kriterien gemäß in den Himmel hoben, haben die elementarsten akustischen Indizien in der Partitur der *Toten Seelen* übersehen. Gab es in früheren Jahrhunderten noch ein "naives" und "sentimentales" Verhältnis zur Volkspoesie, so haben wir mit Schtschedrin einen Künstlertyp von ganz anderem Schlage vor uns: den "geriebenen", "raffinierten" Künstler.

Das wird klar, wenn man sich nicht scheut, das akustische Gewebe der "Volksszenen" aufzubinden.

Gleich auf der ersten Ebene wird sinnfällig, daß die allerunterschiedlichsten Intonationen - auch innerhalb der "Volksszenen" - bewußt nicht unter eine Einheit gefaßt sind. Dieses eklektische Klangbild entspricht dem Fragmentarischen in der Erfassung der Welt in Schtschedrins Gesamtkonzeption der *Toten Seelen*.

Ein wichtiger, von vielen überhörter Hinweis ist ferner, daß Schtschedrin das Pathetische am Volksgesang übersteigert. Ein Hauch genügt hier, um das Pathos in die Nähe der Groteske zu rücken. Dadurch erzielt Schtschedrin die Polyvalenz des Klanges.

Es entsteht ein fesselnd bizarrer Klang, der auch nicht ohne Schönheit ist, doch bekommt diese an den unerwartetesten Stellen einen "Geller". Man argwöhnt, es stimme etwas nicht, und man sieht schon Schtschedrin mit uns liebäugeln: Nimm mich doch nicht so ernst! Und dann, wenn man schon fest überzeugt ist, daß der Komponist uns einen Bären aufbinden will, ertönt plötzlich eine klangschwere, düstere russische Musik, wie *Die Klage der Soldatenfrau*, die uns ans Herz greift - und man weiß bei Gott nicht mehr, welche Bewandtnis es mit diesen "Volksszenen" hat.

Wie dem auch sei, sicher ist, daß hier die schöpferische Persönlichkeit, die mit allen möglichen Umdeutungen des gemeiniglich als "volkstümlich" Geltenden steht, dominiert.

Ein wichtiges Anzeichen davon - auf das übrigens Schtschedrin selbst die Aufmerksamkeit lenkt - ist, daß er in Wirklichkeit keinen einzigen Volksgesang verwendet. In seiner Oper findet sich kein Zitat aus einem Volkslied, auch sind das keine Bearbeitungen: alles ist Schtschedrins souveräne kompositorische Erfindung. Äußerst gut gelungene Stilisierungen, absolut glaubhafte Rekonstruktionen des Klangbildes des russischen Volksgesangs. Schtschedrin wollte in seiner Oper allem Anschein nach nicht das sowjetische Ideologem der Volkstümlichkeit zur Geltung kommen lassen, sondern er war darauf bedacht, uns das akustische Äquivalent für Gogols Poem zu vergegenwärtigen, in dem Gogol selbst das Volkstümliche ambivalent gesehen hatte.

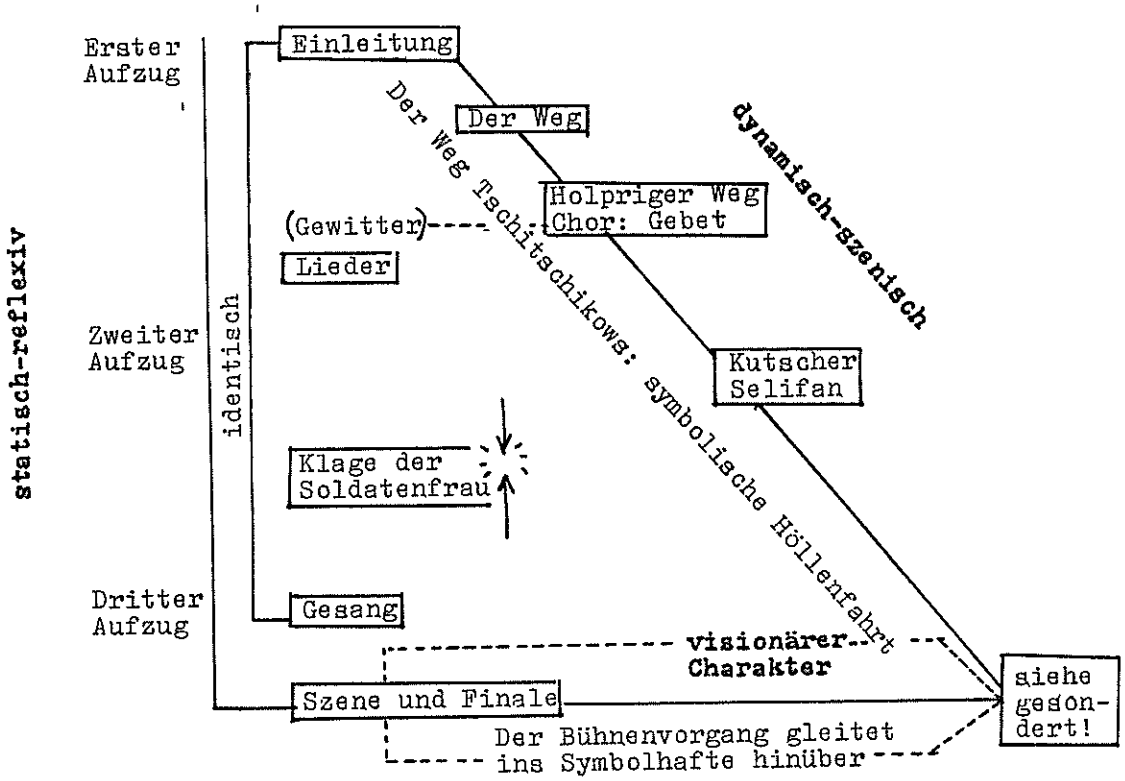
Zu diesem Zweck verwendet Schtschedrin teilweise Texte, die tatsächlich aus der Volksdichtung stammen *(Nicht weiß ist der Schnee; Klage der Soldatenfrau*, zu der ein kurzer Nebensatz bei Gogol Anlaß gibt; *Weine nicht, weine nicht, Jungfer; Du, Beifuß, Beifuß-Kräutchen)*. Diese Texte zeichnen sich durch archaische Wendungen, Bilderreichtum und altertümliche grammatikalische Formen aus.

Andererseits übernimmt Schtschedrin aus dem Roman selbst Texte, in denen Tschitschikow oder Selifan, sein Kutscher, sich nach dem Weg zu verschiedenen Gutsbesitzern erkundigen. Lauter belanglose, kurze Gespräche, die sich im Roman fast verlieren, hier jedoch Bedeutung erlangen. Denn Schtschedrin greift auch die karnevalistische Interpretation von Gogols Werk auf, die der lange Zeit in Hintergrund gestellte russische Theoretiker Michail Bachtin herausgestellt hatte [69]. Es geht um die karnevalistische Verpönung von Leben und Tod, um die Verwischung der Grenzen zwischen beiden. (Wer ist tot? Wer ist lebendig? Die Parasiten oder die verblichenen Bauern, derer Tschitschikow mit schönen Worten gedenkt?) Dies hängt mit den "Volksszenen" insofern zusammen, als eine solche Interpretation der

Toten Seelen als der Welt der "lustigen Hölle" organisch mit Tschitschikows Fahrt in ihr, mit seinem grotesken "Kreuzgang" verbunden ist. Die Vergegenwärtigung der Fahrt bei Schtschedrin wird zum Ausgangspunkt seiner ganzen Konzeption. (Das Trojka-Motiv mit all seinen Variationen durchzieht das ganze Werk.)

Man kann die "Volksszenen" auch funktionell plastisch voneinander trennen:

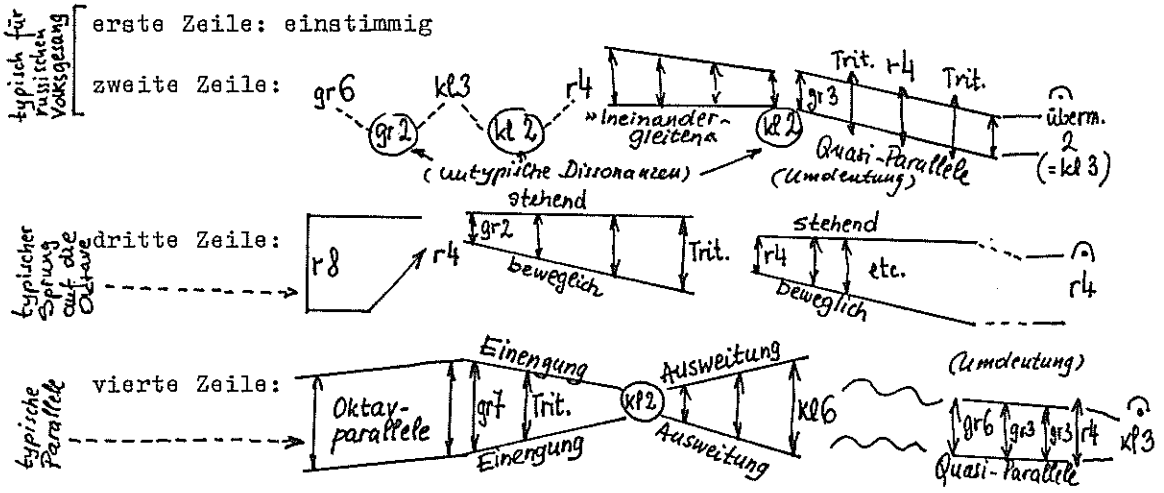
- in eine lyrisch-interpretative (statisch-reflexive) Funktion - entsprechend den "lyrischen Abschweifungen", den "Reflexionen des Autors" bei Gogol, wobei ein Zusammenhang mit dem Bühnenvorgang ebenso erscheint wie er auch kontrastiert wird;
- in die Funktion, die mit dem Weg verknüpft ist:



Wir finden bei Schtschedrin vier gut voneinander unterschiedene Typen volkstümlicher Gesangsweisen:

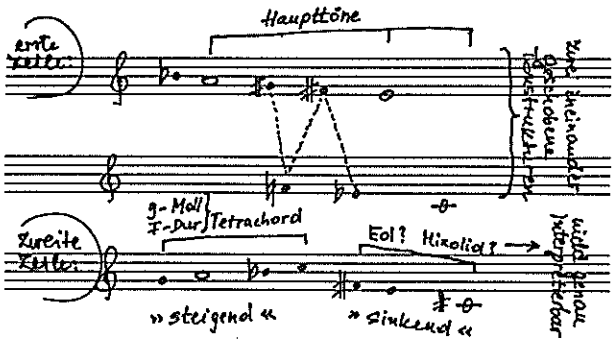
- volksliedähnlicher Typ
- melismatischer Volksgesang
- archaisierendes Klagelied
- psalmodierender Typ.

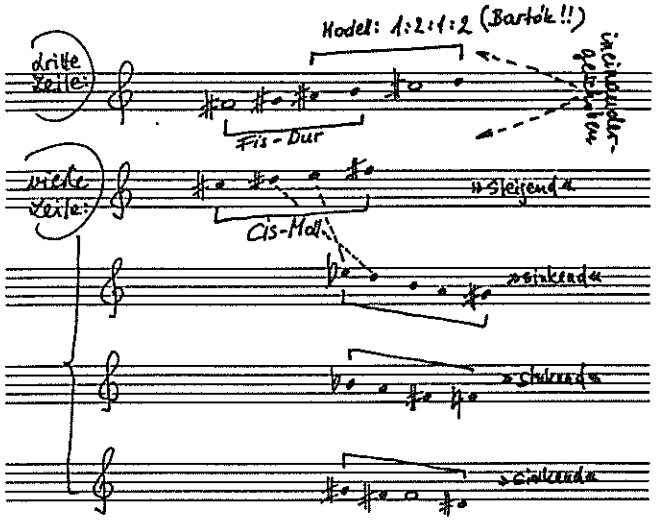
Zum volksliedähnlichen Typ rechnet man das bereits zitierte Lied *Nicht weiß ist der Schnee*. Das Lied kommt in der Oper in mehreren Transpositionen auf andere Texte vor und hat die Funktion eines Grundpfeilers. Besonders auffällig ist die Gesangsweise *v russkoj narodnoj manjere penija* (in russischer Volksmanier zu singen): mit gepreßtem, überspanntem Kehlkopf. Charakteristische Verwendung findet auch die Zweistimmigkeit, in der die Bewegung der Stimmen eigenartige, für den russischen Volksgesang typische Züge aufweist. Hier ergeben sich folgende Konstellationen:



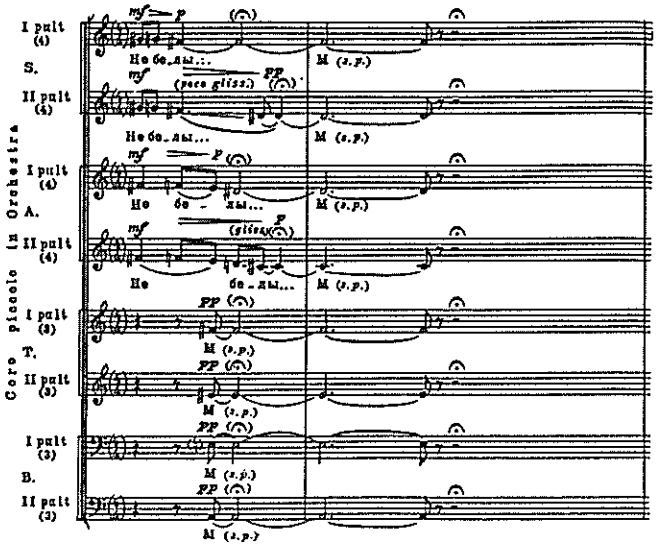
Merkwürdig ist zudem die Faktur, besonders, wenn man den im Orchestergraben singenden kleinen Chor hinzunimmt: eine auf- und absteigende Linienführung ist eng mit den Intervall-Konstellationen verbunden. Beim Ansatz einer in die Oktave aufsteigenden Linie sind Oktavparallelen ebenso typisch wie sonst die in der russischen Folklore gebräuchlichen Terzparallelen, die hier "zeitgemäß" umgedeutet werden. Hinter der vordergründigen Struktur verbirgt sich ein polymodales System: nicht einfach *ein* Modus, sondern eine eigenartige tonale bzw. modale Instabilität. Das ergibt einen Berührungspunkt zwischen Archaischem und Zeitgenössischem. Außerdem untermauert diese Labilität der Tonart eine dramaturgische Funktion: markant hebt sie sich ab von freier Atonalität oder aufgelockerter Tonalität. Das Volkstümliche ist nicht atonal, sondern prätonal. Diese beiden Stilformen treten bei Schtschedrin bewußt in Opposition zueinander: dem Zerwürfnis wird das Archaische gegenübergestellt, was zu tektonischen Spannungen in der Grundstruktur der Oper führt.

Wir finden in diesem Lied folgende Tonstruktur:

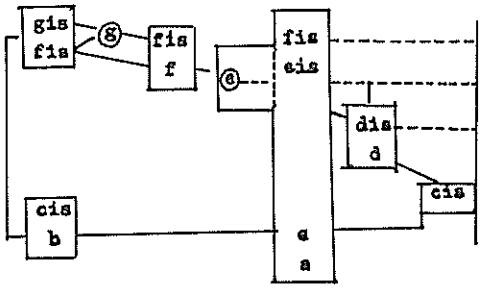




Deutlich wird der Unterschied zwischen prätonaler und atonaler Struktur, wenn dem "Volksgesang" - gleich zu Beginn der Oper - Töne der Angst beigemischt werden. Unter dem lange ausgehaltenen b-cis im Sologesang bildet sich folgende abrutschende Chromatik:



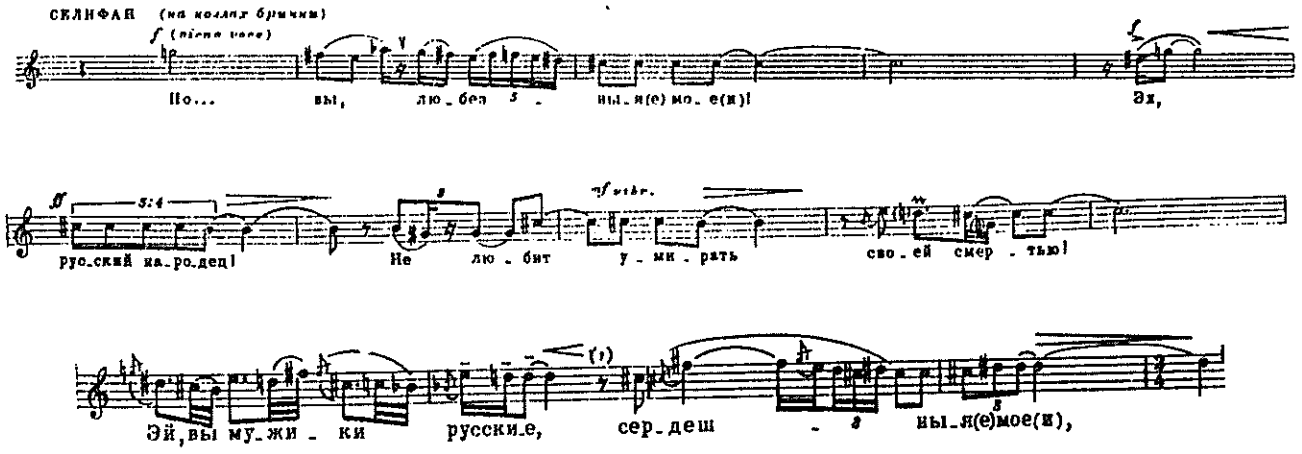
mit überdeutlich betonten Dissonanzen:



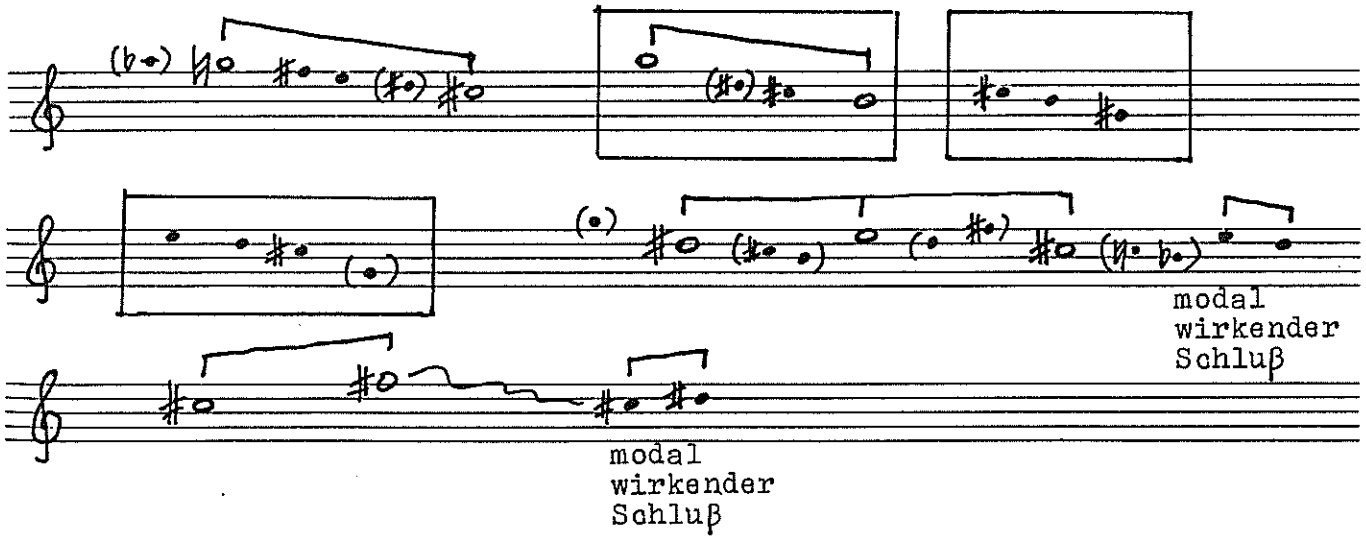
Der melismatische Volksgesang findet sich im Vokalpart des Kutschers Selifan. Eine dadurch hervorgerufene erhabene geistige Atmosphäre überrascht umso mehr, als jene Seiten des Gogol-Werkes, wo russische Muschiken nur in Erscheinung treten, förmlich nach Wodka und Zwiebel riechen. Ideologischen Entstellungen in der Literaturgeschichte zum Trotz bekam der russische Bauer nur am Rande von Gogols Weltbild einen bescheidenen Platz zugewiesen. Daher ist bei Schtschedrin das eine deutlich hervorgekehrte konzeptionelle Abweichung von Gogol.

Dieser melismatische Typus schafft eine volkstümliche Atmosphäre, indem er das Maqam-Prinzip, die Variationsfreude der Folklore nachbildet, sie durch ihre raffinierte Struktur geradezu suggeriert. Schtschedrin schafft eine Stimmung, in der diese Lieder wie an Ort und Stelle improvisiert wirken. Wir nehmen Selifans Gesang auf die Textstelle, die bei Gogol Tschitschikow in den Mund gelegt ist

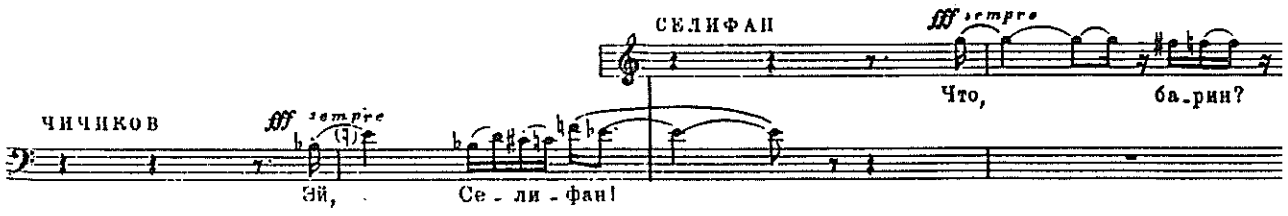
(Ach, das russische Volk! Es stirbt nun einmal nicht gern eines natürlichen Todes! Und was ist mit euch, meine Lieben?):



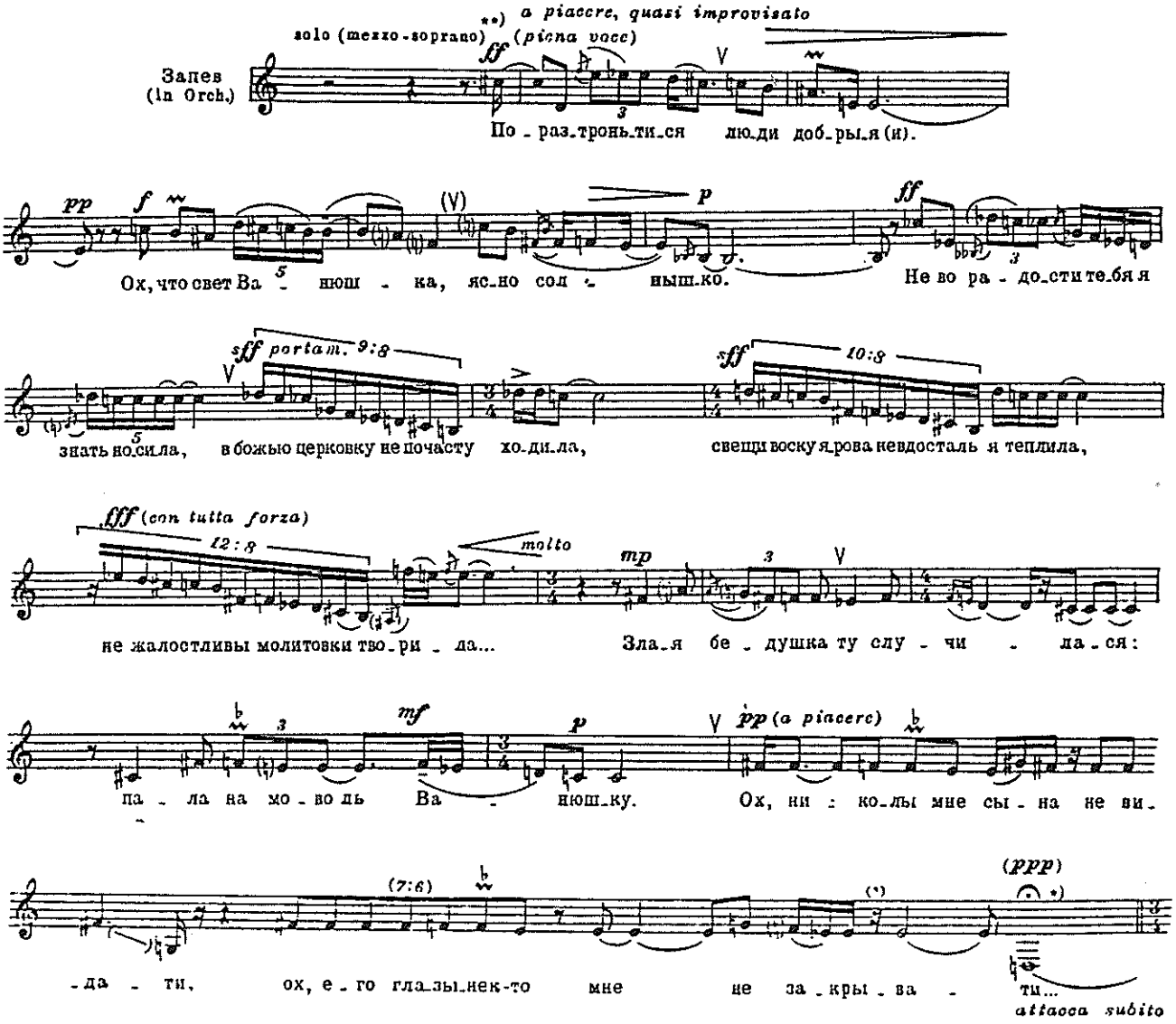
Aus dem Gesang läßt sich eine schlichte Struktur als Skelett abstrahieren. Die reichen melismatischen Verzierungen bilden sich um zentrale Töne. Das Prinzip der Variationsbildung – dynamische Einheit von Gebundenheit und Freiheit – schlägt sich im Bewußtsein eines Volkskünstlers als ein Modell nieder, dessen Umrisse festgelegt sind, von dem es aber keine Grundgestalt gibt; ein Prinzip, das dem der Bildung von Masken diametral entgegengesetzt ist. Schtschedrin bildet hier folgende Struktur nach:



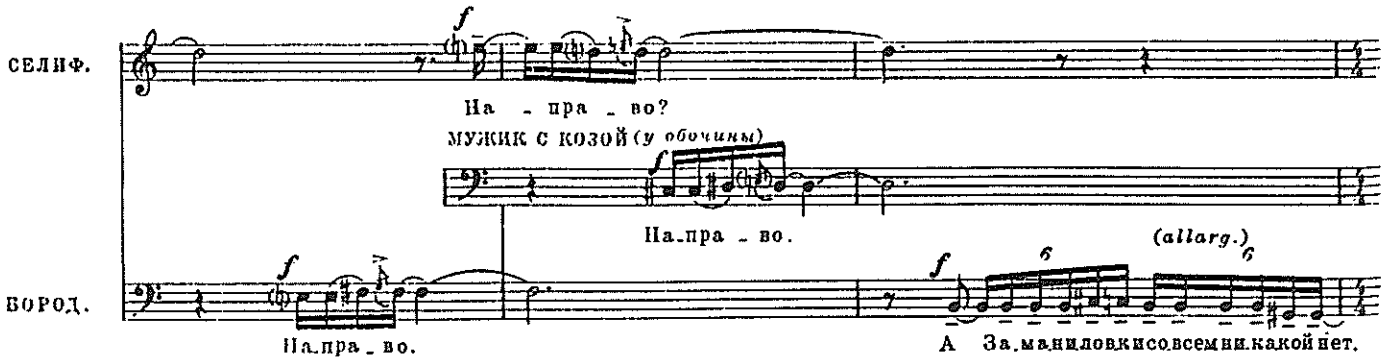
Die Variationsbildung wird dadurch unterstrichen, daß Selifans Gesänge zum Großteil auf dieses Modell projiziert sind. In dieser gehobenen Atmosphäre schlägt auch Tschitschikow einen anderen Ton an. Selifan redet er wie folgt an:



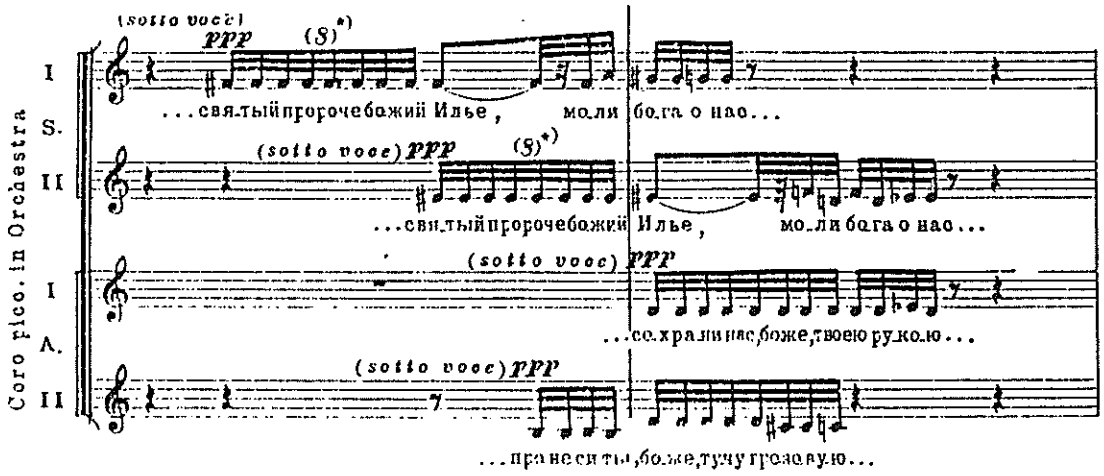
Der dritte Typ kommt nur an einer Stelle vor, allerdings in einer Schlüsselposition: als Tiefpunkt eines musikalischen Vorgangs. Ein gefühlsbetontes Klagelied, das teilweise in seiner quasi-improvisatorischen Struktur mit dem vorhergehenden Typ verwandt ist, von jenem aber sich durch konsequent absteigende Linienführung deutlich abhebt:



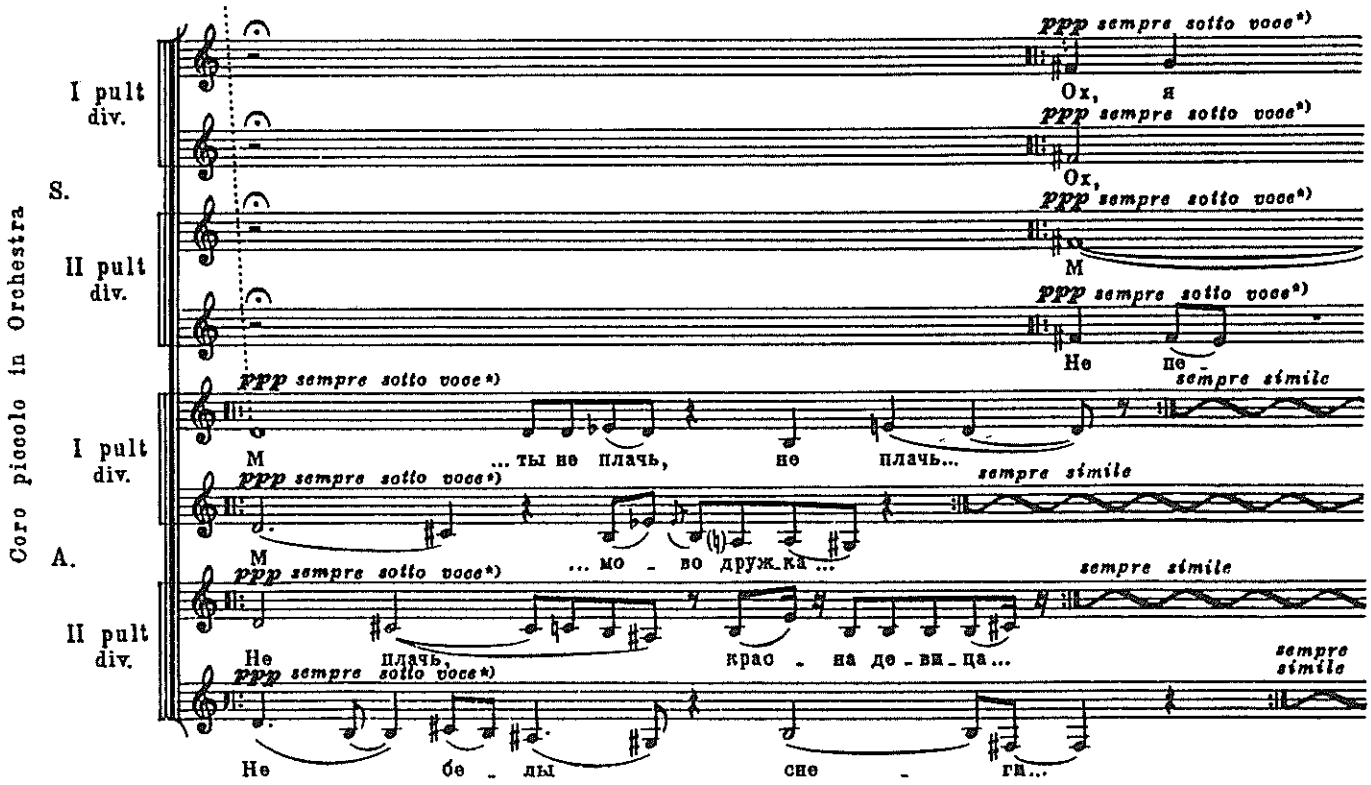
Der psalmodierende Typ weist einige Ähnlichkeiten mit dem orthodoxen Kirchengesang auf. Bizarr ist jedoch, daß er für erbauliche Gespräche wie das folgende verwendet wird – und zwar konsequent *(Nach Rechts. – Nach rechts? – Nach rechts. Aber Samanilowka gibt's hier nirgends):*



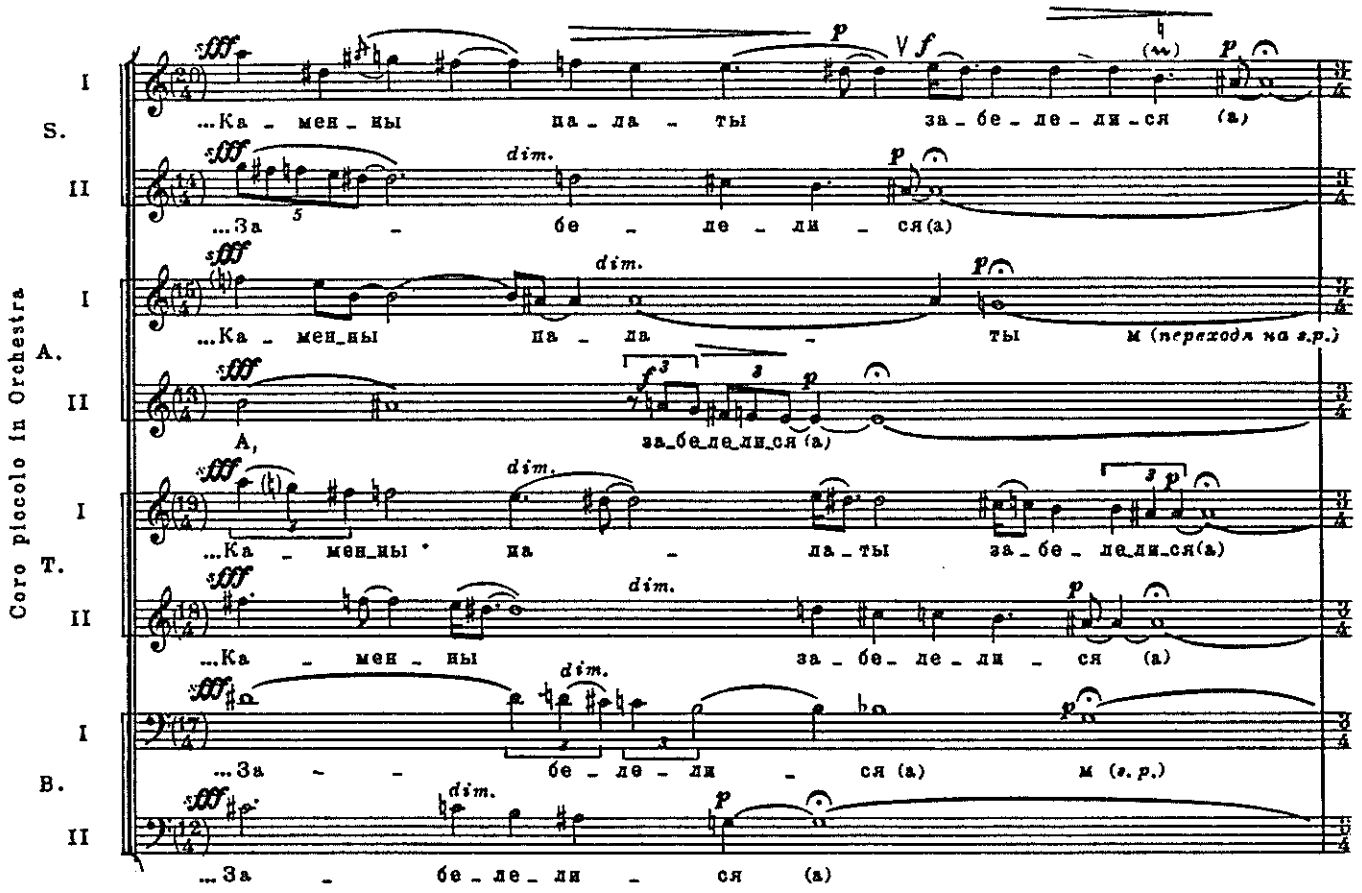
oder der, mit dem die Oper ausklingt: ein Diskurs zweier Muschiken über Tschitschikows Kalesche (im Roman gleich zu Beginn), die auch auf diese Weise symbolische Bedeutung erlangt. Der psalmodierende Typ bewegt sich stets in einem engen penta- oder tetrachordischen Tonraum. Ein Untertyp von ihm ist das Gebet des Chors, in der Gewitterszene *(Holpriger Weg)*:



Schtschedrin tut nicht mehr und nicht weniger, als daß er den nicht geschriebenen zweiten und dritten Teil vorwegnimmt und virtuell auf den ersten projiziert. So erklären sich die konzeptionellen Unterschiede zu Gogol, aber auch, warum Schtschedrin die Widersprüche zwischen Roman und Poem nicht auflösen kann. Das Volkstümliche bleibt auch in diesem Zusammenhang idealistisch belastet. Darin besteht die ganze Ambivalenz der Volksszenen. Ganz wie im Traum: bald sind sie surrealistisch bizarr, überzeichnet, bald mit Angst belastet, bald hören sie sich an wie ein leises Brausen:



Wieder anders, wenn der Chor – begleitet vom Orchester-Tutti – wie das Getöse eines Vulkanes anmutet (Szene des Kutschers Selifan):



Es bildet sich dadurch ein Vakuum zwischen Roman und Poem, das Vorgefühl einer kommenden Katastrophe. Es handelt sich nicht um zwei parallel verlaufende Opernvorgänge, in denen sich der grundlegende Intonationskonflikt der Oper nach Schtschedrin manifestieren soll. Es gibt sogar keinen Konflikt, wohl aber zwei mächtige Blöcke, die sich unversöhnlich gegeneinanderstemmen. Antinomisch und unvermittelt bleibt die ganze Struktur der Oper.

Abschließend soll eine Abbildung die Übergänge zwischen Realem und Irrealem veranschaulichen und zeigen, wie die Grenzen zwischen beiden aufgehoben werden (s. Schema S. 101). Ein visionäres Werk!

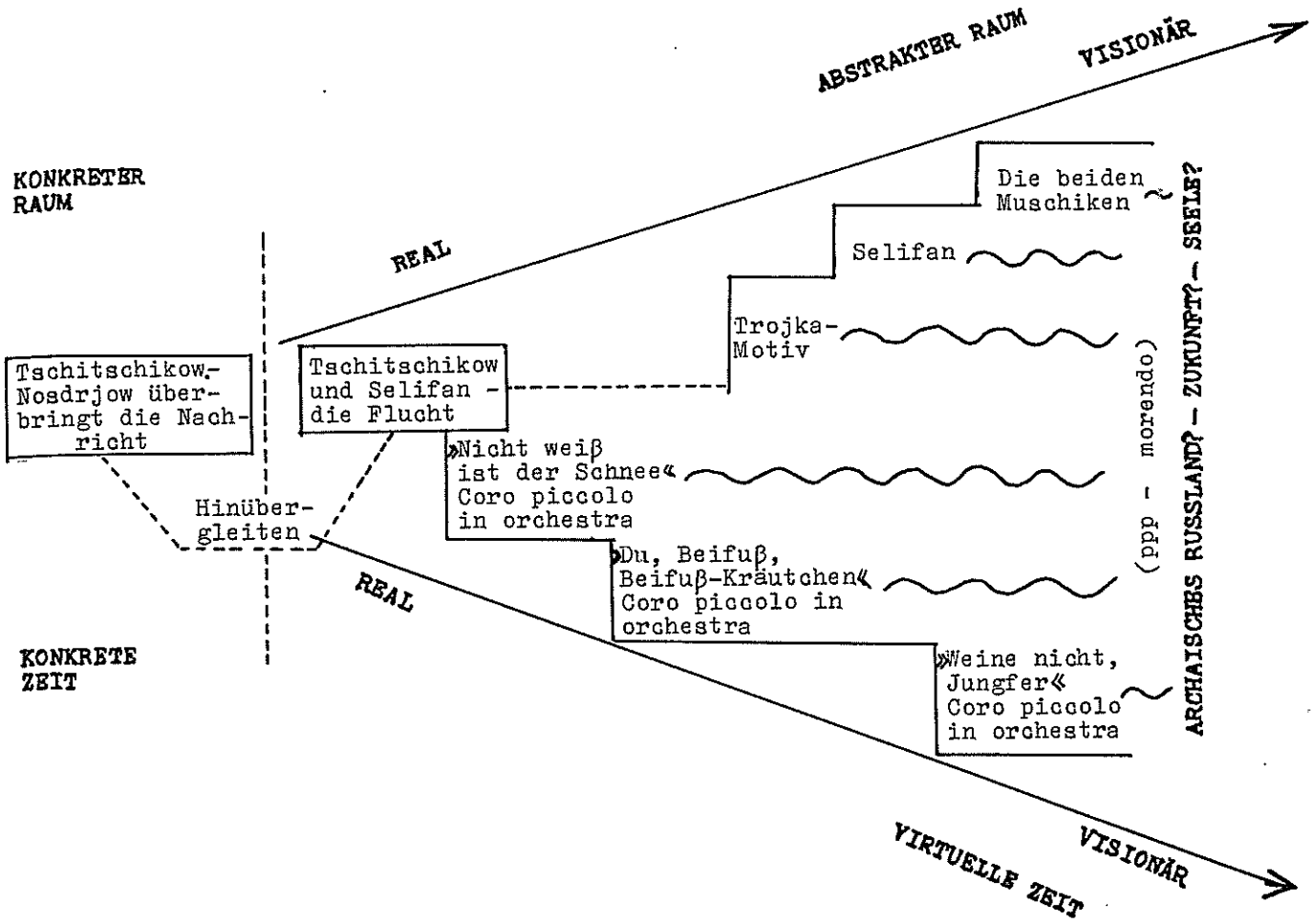
Dreigespann – Rußland

Wir können den Scharfsinn Bjelinskijs nur bewundern, wenn er schreibt: *Die richtige Kritik der Toten Seelen [...] erschließt die innerste Idee des Poems, die kaum etwas anderes ist als der Gegensatz zwischen den gesellschaftlichen Lebensformen in Rußland einerseits und den konstitutionellen Grundsätzen des Lebens andererseits, die vorerst geheimnisvoll verhüllt bleiben, sich dem Bewußsein nicht aufschließen und undefinierbar sind*[70].

Gogol der Realist und Gogol der Prophet sind voneinander nicht zu trennen. Schtschedrin posiert als *jurodivyj*, als heiliger Narr, und entwirft ein Bild von ganz Rußland, in dem der von Bjelinskij herausgestellte Gegensatz sinnfällig und die Kalesche des Hals über Kopf davonlaufenden Tschitschikow in der Schlußszene zu einem Sinnbild der heiß ersehnten Auferstehung Rußlands wird.

Sinngemäß gibt es auch hier Abweichungen von Gogols Konzeption. Das Dreigespann Gogols war hundert Jahre mit der Verheißung einer besseren Zukunft unterwegs. Doch das Urmassiv, das Hindernis jeder richtigen, tiefgreifenden Erneuerung blieb. Dieses in den Tiefen schlummernde servile Rußland will die Reformglut unserer Tage aus dem Wege räumen. Schtschedrins Oper hat eben aus dieser Perspektive ganz interessante Obertöne.

Genügt aber hier messianistischer Idealismus, die interessante Legierung von slawophilem Rußlandglauben und westlicher Mentalität, die beide sich in



Schtschedrins Oper auch in der Musiksprache tief durchdringen?

Kaum könnte dieses Dilemma plastischer und schärfer charakterisiert werden als in der Kritik des Freundes Bjelinskij an Gogol: *Deswegen haben Sie gar nicht bemerkt, daß Rußland sein Heil weder im Mystizismus noch im Asketentum und auch nicht im Pietismus erblickt, sondern im Fortschritt, in der Zivilisation, Aufklärung und Humanität. Rußland braucht keine Predigten (die hat es lange genug gehört!), es braucht keine Gebete (die weiß es hinreichend auswendig!). Das russische Volk braucht die Erweckung des Gefühls seiner Menschenwürde, ein Gefühl, das ihm so viele Jahrhunderte in all dem Schmutz und Dreck seines Daseins verlorengegangen ist. Es braucht Reformen und Gesetze, nicht wie sie den Lehren der Kirche, sondern wie sie dem gesunden Menschenverstand und einer wirklichen Gerechtigkeit entsprechen. Es braucht eine möglichst strenge Ausübung dieser Rechte und Gesetze*[71].

Im Ausklang der Oper, wenn wir das in der Ferne sich verlierende Geklingel von Tschitschikows Dreigespann hören, liegt ein - sich ganz im Geiste Gogols tückisch heranschleichendes - Gefühl der Schwermut mit der Frage: Wird es ein Fest in Rußland noch geben?

Anmerkungen

Die Partitur der *Toten Seelen* ist bei Isdatestvo Muzyka erschienen, Moskau 1980. Schallplatteneinspielung: *Mjortvyje duši (The dead souls)*. Tschitschikow: A. Woroschilo, Nosdrjow: W. Pjawko, Korobotschka: L. Awdejewa, Sobakewitsch: B. Morosow, Pljuschkin: G. Borisowa, Manilow: W. Wlasow, Selifan: A. Maslennikow usw. Der Moskauer Kammerchor, der Chor und das Sinfonische Orchester des Bolschoi-Theaters, Moskau, Dirigent: J. Temirkanow, MELODIYA, C 10-17441-6

1 Um nur einige zu erwähnen: Mussorgskij: *Der Jahrmarkt von Sorotschintzy* (1874-80), ds.: *Die Heirat* (Fragment), Rimskij-Korsakow: *Die Mainacht* (1880), ds.: *Eine Nacht vor Weihnachten* (1895), Schostakowitsch: *Die Nase* (1930), ds.: *Die Spieler* (Fragment, 1942), Janáček: *Bulba Taras*, eine Rhapsodie (1915), Werner Egk: *Der Revisor* (1957), Cholminow: *Der Mantel* (1975)

2 Dmitrij Schostakowitsch: *Warum die "Nase"?* In: Eckart Kröplin: *Frühe sowjetische Oper. Schostakowitsch und Prokofjew.* Henschelverlag, Berlin (Ost) 1985, S. 534

3 Rodion Schtschedrin, im Begleitheft zur Uraufführung der *Toten Seelen*, Ausgabe des Bolschoi-Theaters, Moskau 1977, S. 11

4 ebda.

5 Brief vom 15. August 1877. Modest Mussorgskij: *Briefe*. Reclam, Leipzig 1984, S. 250

6 siehe Partitur, S. 5

7 Nikolaj Gogol: *Briefe an verschiedene Personen aus Anlaß der Toten Seelen.* In: *Aufsätze und Briefe,* Aufbau Verlag, Berlin (Ost) und Weimar 1977.

8 Kröplin, a. a. O., S. 132

9 Der schwer erkrankte und sich in Salzbrunn zur Kur aufhaltende Bjelinskij schrieb angesichts der *Ausgewählten Stellen aus dem Briefwechsel mit Freunden* (erschienen Anfang 1847, hierzu gehören auch die in Fußnote 7 erwähnten vier Briefe) mit Verblüffung: Ein Mann ist für die Literatur verloren. Er wirft Gogol christliche Demut, Anbiederung des Zaren und der Kirche, kurz, Versöhnung mit dem Rußland des Terrors und des Rückstands vor.

10 *Belinski - Der Begründer der modernen Literaturkritik.* Verlag Bruno Henschel und Sohn, Berlin 1948, S. 100

11 Nikolaj Gogol: *Die toten Seelen.* Aus dem Russischen von Michael Pfeiffer. Wilhelm Goldmann Verlag, München 1984, S. 69-70. Alle weiteren Zitate aus dem Poem Gogols stammen aus dieser Ausgabe; es werden jeweils nur die Seitenzahlen angegeben.

12 s. zit. Ausgabe der Partitur, S. 5

13 M. Tarakanow: *Tvorčeskij put' Rodiona Ščedrina.* (Der schöpferische Weg Rodion Schtschedrins). In *Rodion Ščedrin.* Ein Handbuch. Sovjetskij kompozitor, Moskau 1986, S. 11-12

14 Gogol: *Briefe* etc., a. a. O., S. 229

15 ebda., S. 230

16 Der hier folgende Gedankengang übernimmt einige Erkenntnisse aus dem Aufsatz des hervorragenden sowjetischen Literaturtheoretikers der zwanziger Jahre, Jurij Tynjanow. Siehe: *Dostojevskij i Gogol'* (Yuri Tynyanov: Dostoevsky and Gogol). Prideaux Press, Letchworth-Herts (England), 1975, S. 11ff.

17 Solche sind in den *Toten Seelen:* Manilow assoziiert das Verb *manit'* (verlocken), Korobotschka bedeutet *Schächtelchen,* Nosdrjow assoziiert *nozdrjak* (ein Mensch mit großen Nasenlöchern), Sobakewitsch: *sobaka* (= Hund), sein Name und väterlicher Name *(Michail Semjonowitsch)* sind die volkstümliche Bezeichnung für den Bären, Pljuschkin läßt an *pljuš* (Plüsch) denken.

18 Mussorgskijs Brief an Ludmilla Schestakowa vom 30. Juli 1868. In: *Briefe,* a. a. O., S. 64

19 Gogol: *Die toten Seelen,* S. 27-28

20 ebda., S. 32

21 ebda., S. 52-53

22 ebda., S. 140

23 ebda., S. 153

24 ebda., S. 113

25 ebda., S. 41

26 ebda., S. 57

27 ebda., S. 62

28 ebda., S. 84

29 ebda., S. 7

30 ebda., S. 276

31 ebda., S. 300

32 ebda., S. 14-15

33 ebda., S. 283

34 ebda., S. 20-21

35 L. K. Bubennikowa: *Šostakovič i Mejerhold* (Schostakowitsch und Meyerhold). *Sovjetskaja muzyka,* 1973, 3, S. 45

36 *Zametki k 1-oj časti* (Anmerkungen zum ersten Teil), in: *Sobranije sočinenij* (Gesammelte Werke), Band 5, *Mjortvyje duši* (Die toten Seelen). *Hudožestvennaja literatura,* Moskau 1978, S. 490-491

37 Gogol: *Die toten Seelen,* S. 236

38 Bubennikowa, a. a. O.

39 Gogol: *Die toten Seelen,* S. 209

40 ebda., S. 199

41 Im Roman finden sich die hier akustische Gestalt annehmenden Sätze verstreut im zweiten Teil des Neunten Kapitels und im Zehnten Kapitel, vornehmlich jedoch nicht in direkter Rede, sondern vom Autor erzählt.

42 ebda., S. 218

43 ebda., S. 219

44 ebda.

45 ebda.

46 ebda.

47 ebda., S. 220

48 ebda.

49 ebda.

50 ebda., S. 221

51 ebda., S. 223

52 ebda., S. 223-224

53 ebda., S. 224

54 ebda.

55 ebda.

56 ebda., S. 226

57 ebda.

58 ebda., S. 227

59 ebda.

60 ebda.

61 ebda., S. 231

62 ebda., S. 232

63 Gogol: *Vier Briefe an verschiedene Personen aus Anlaß der "Toten Seelen",* a. a. O., S. 223ff.

64 Gogol: *Die toten Seelen,* S. 48-49, 169, 273

65 ebda., S. 272-273

66 Gogol: *Vier Briefe*, a. a. O., S. 225

67 s. Rodion Schtschedrins Erläuterungen zum eigenen Werk im Programmheft des Bolschoi-Theaters, a. a. O., S. 11

68 M. Tarakanow: a. a. O., S. 11

69 S. Michail Bachtin: *Rable i Gogol'. Isskustvo slova i narodnaja smehovaja kul'tura* (Rabelais und Gogol. Die Kunst des Wortes und die volkstümliche Lachkultur). in: *Voprossy literatury i estetiki* (Fragen der Literatur und der Ästhetik). *Hudožestvennaja literatura*, Moskau 1975, S. 484-495

70 Bjelinskij: *Objasnenije na objasnenije po povudo poemy Gogolja "Mjortvyje duši"* (Erläuterung zur Erläuterung, die aus Anlaß von Gogols Poem Die toten Seelen erschienen ist). *Sobranije sočinenij* (Gesammelte Werke), OGIZ, Moskau 1948, S. 343, wobei anzumerken ist, daß die von mir zitierte Stelle in keiner zugänglichen Ausgabe auffindbar ist. Erstausgabe: *Otečestvennyje zapiski* 11/1842, S. 13-30 (Band XXV), oder ungarisch: Bjelinskij: *Esztétikai szemelvények* (Auszüge aus dem ästhetischen Lebenswerk), Művelt Nép, Budapest 1955, S. 239-240.

71 Bjelinskij: *Brief an Gogol, vom 15. Juli 1847*, in: *Bjelinskij. Der Begründer der modernen Literaturkritik*, a. a. O., S. 104-105

Werkverzeichnis

1948 Zwei Etüden für Klavier
"Utro" (Der Morgen) für Kinderchor a cappella auf Gedichte Puschkins

1950 Zwei Chöre a cappella auf Gedichte von Puschkin
"Kolybelnaja" für gemischten Chor a cappella auf Verse aus der Volksdichtung
"Posle urokov" (Nach dem Unterricht), für Klavier
"Povest' o nastojaščem čeloveke" (Die Geschichte vom wahren Menschen). Poem für sinfonisches Orchester
"Russische Volkslieder" (Erstes Streichquartett), polyphon bearbeitet für Klavier zu vier Händen

1951 Suite für Klarinette und Klavier
"Prazdnik v kolchoze" (Feier in der Kolchose), Suite für Klavier
Zwei choreographische Erzählungen für das Monokonzert "Mir pobedit vojnu" (Der Frieden besiegt den Krieg), Szenarium von A. Jermolajew
"Pionerskaja pesnja o mečte" (Pionierlied vom Traum) für Kinderchor a cappella auf Gedichte von W. Kotow

1952 Quintett für Streichquartett und Klavier

1953 Zweites Streichquartett
"Dvadcat' vosem'" (Achtundzwanzig). Poem für Baß, Chor und sinfonisches Orchester auf Gedichte von M. Svetlow
"Marš vremeni" (Marsch der Zeit) für Sprechstimme Chor, mit Klavierbegleitung auf Gedichte von W. Majakowskij
"Net, ne zdes mojo serdce" (Nein, mein Herz schlägt nicht hier), Ballade für Baß mit Klavierbegleitung nach Texten von Nasim Hikmet
"Chorošo by nam uznat'" (Es wäre schön zu erfahren). Lied für Kinderchor mit Klavierbegleitung auf Gedichte von W. Kotow
"Gimn trudu" (Hymne auf die Arbeit) für gemischten Chor mit Klavierbegleitung auf Texte von W. Kotow

1954 Erstes Konzert für Klavier
Poem für Klavier
"Iva, Ivuška", Vokalise für gemischten Chor a cappella
Bühnenmusik zu "Oni znali Majakovskogo" (Sie kannten Majakowskij) von W. Katanjan
Toccatina für Klavier
"Pesnja mira" (Friedenslied) von Goro Sudo (Japan). Bearbeitung für Gesang mit Klavierbegleitung

1955 "Konjok-gorbunok" (Das bucklige Pferdchen), Ballett in vier Akten mit Prolog und Epilog nach Motiven des gleichbetitelten Märchens von P. P. Erschow, Libretto von W. Wajnonen und P. Maljarewskij
Erste Suite aus dem Ballett "Das bucklige Pferdchen" für großes sinfonisches Orchester
Vier Stücke aus dem Ballett "Das bucklige Pferdchen" für Klavier
Musik zum Film "Petušok-zolotoj grebešok" (Der kleine Hahn mit dem goldenen Kamm), nach Motiven des russischen Volksmärchens in der Bearbeitung von A. Tolstoj, Drehbuch von P. Nosow

1956 Bühnenmusik zu "Pervaja simfonija" (Erste Sinfonie), Komödie in vier Akten von A. Gladkow
Musik zum Puppentrickfilm "Kolobok" (Das kleine Laib) nach Motiven eines russischen Volksmärchens, Drehbuch und Liedtexte von E. Rjasantsewa

1957 Variation auf ein Thema von Glinka für Klavier
Humoreske für Klavier
Bühnenmusik zu "Moj drug" (Mein Freund) von Pogodin
Bühnenmusik zu "Mysterium buffo" von W. Majakovskij
Musik zum Film "Kommunist", Drehbuch von E. Gawrilowitsch.
Musik zum Film "Vysota" (Die Höhe), Drehbuch von M. Papawa nach dem Roman von E. Borowjev, Liedtexte von W. Kotow
Zwei Lieder aus der Filmmusik "Vesjolyj marš montažnikov-vysotnikov" (Fröhlicher Marsch der Hochbauarbeiter) und "Pečal' moja" (Mein Kummer) für Gesang mit Klavierbegleitung auch gesondert aufführbar

1958 Erste Sinfonie
"Pesnja pograničnikov" (Lied der Grenzschutzsoldaten) für Gesang und Chor mit Klavierbegleitung auf den Text von W. Kotow
"Solnce svetit nam" (Die Sonne strahlt auf uns) für gemischten Chor mit Klavierbegleitung, auf den Text von S. Kirsanow

1959 "V podražanie Al'benizu" (In der Manier von Albeniz) für Klavier
"Trojka" (Dreigespann) für Klavier
Bühnenmusik zu "Damoklov meč" (Das Schwert des Damokles) von Nasim Hikmet
Musik zum Film "Ljudi na mostu" (Menschen auf der Brücke), Drehbuch von S. Antonow, Liedtexte von W. Kotow
"Sto dorog" (Hundert Wege), Lied für Gesang mit Klavierbegleitung aus dem Film "Menschen auf der Brücke"

1960 Musik zum Film "Normandia-Neman", Drehbuch von Spaak, E. Triole und K. Simonow, Liedtexte von K. Simonow. (Das Lied "Tatjana" und der langsame Foxtrot sind auch gesondert aufführbar.)

1961 "Nje tol'ko ljubov'" (Nicht nur Liebe), lyrische Oper in drei Aufzügen mit Epilog, Libretto von W. Katanjan nach Motiven der Erzählungen von S. Antonow
Kammersuite für zwanzig Violinen, Harfe, Akkordeon und zwei Kontrabässe.
Zwei polyphone Stücke für Klavier
Bühnenmusik zu "Groza" (Der Sturm) von

A. N. Ostrowskij
Musik zum Film "A jesli eto ljubov'?" (Und wenn das die Liebe ist?), Drehbuch von I. Olschanskij, N. Rudnewa und J. Rajsman.

1962 Zweite Sinfonie (25 Präludien) für großes sinfonisches Orchester (Abgeschlossen im Jahr 1965)
Sonate für Klavier
Musik zum Puppentrickfilm "Banja" (Das Dampfbad), Drehbuch von S. Jutkewitsch nach dem gleichnamigen Stück von Wladimir Majakowskij
Bühnenmusik zu "Das Dampfbad" (Banja) von Wladimir Majakowskij

1963 "Ozornyje častuški" (Übermütige Spottlieder), erstes Konzert für großes sinfonische Orchester
"Bjurokratiada'" (Bürokratiade), eine "Badeortkantate" für Solisten, Chor und kleines sinfonisches Orchester auf den Text des Reglements für Urlauber im Erholungsheim "Kurpaty"
"Učenik i gruzovik" (Der Schüler und der Lastkraftwagen), Lied für Chor mit Klavierbegleitung auf den Text von A. Dmochowskij

1964 Suite aus der Oper "Nicht nur Liebe" für Mezzosopran und großes sinfonisches Orchester
24 Präludien und Fugen für Klavier (Abgeschlossen im Jahr 1970)
"Jesli stroitel' ty sam" (Wenn du selber Erbauer bist). Lied für Singstimme und Chor mit Klavierbegleitung auf Worte von S. Grebennikow und N. Dobronrawow

1965 Zweite Suite aus dem Ballet "Das bucklige Pferdchen", für großes sinfonisches Orchester
"Stradanija" (Die Leiden) für tiefe Frauenstimme mit Klavierbegleitung. Volksdichtung, aufgezeichnet von W. Bokow
Drei Solfeggi für hohe Stimme
"Terkin na tom svete", Bühnenmusik zu "Terkin im Jenseits", Theaterstück von A. Twardowskij in zwei Teilen.

1966 Zweites Konzert für Klavier und Orchester
Variation auf ein Thema von Mjaskowskij, für großes sinfonisches Orchester

1967 Carmen-Suite, Ballett in einem Akt nach Georges Bizet für Streichinstrumente und Schlagzeug, Libretto von Alfonso Alonso
Sinfonische Fanfaren, eine festliche Ouvertüre für großes sinfonisches Orchester
Musik zum Film "Anna Karenina", Drehbuch von W. Katanjan und A. Sarchi nach dem gleichbetitelten Roman von Leo Tolstoj

1968 "Zvony" (Glockenklänge), zweites Konzert für großes sinfonisches Orchester
"Poetorija" (Poetorium) auf Gedichte von Andrej Wosnessenskij, für die Stimme des Dichters selbst, eine tiefe Frauenstimme, gemischten Chor und sinfonisches Orchester
Vier Chöre auf Gedichte von A. Twardowskij, für gemischten Chor a cappella

1969 "Lenin v serdce narodnom" (Lenin im Herzen des Volkes), Oratorium für Solisten, gemischten Chor und sinfonisches Orchester, auf Worte sich erinnernder Personen
Musik zum Film "Sjuzet dlja njebol'šogo rasskaza" (Sujet für eine kurze Erzählung), Drehbuch von L. Maljugin

1970 "Leninskij memorial v sele Šušenkoje" (Die Lenin-Gedenkstätte im Dorf Schuschenskoje) für sinfonisches Orchester

1971 Zweite Fassung der Oper "Nicht nur Liebe", Bearbeitung für Kammerorchester
"Anna Karenina", lyrische Szenen nach Motiven des gleichnamigen Romans von Leo Tolstoj, Libretto von B. Lwow-Anochin.
Vier Chöre auf Gedichte von A. Wosnessenskij für gemischten Chor a cappella

1972 "Anna Karenina" für großes sinfonisches Orchester
"Polifoničeskaja tetrad'" (Polyphones Heft), 25 Präludien für Klavier
Drittes Konzert für Klavier und Orchester: Variationen und Thema

1973 "Russkije derevnji" (Russische Dörfer), für gemischten Chor á cappella, auf Worte von I. Charabarow

1974 "Detskaja" (Kinderzimmer), Orchestrierung des Gesangszyklus von Modest Mussorgskij

1975 "Stirala zenščina bel'jo" (Wusch die Frau die Wäsche) für gemischten Chor a cappella auf Worte von I. Ljapin

1976 "Mjortvyje duši" (Die toten Seelen)

1977 "Čajka" (Die Möwe), Ballett in zwei Aufzügen nach Motiven des Dramas von Tschechow, Libretto von W. Löwental und dem Komponisten
Konzertstück für sinfonisches Orchester
Konzertstück für Orgel

1980 "Toržestvennyje olimpijskije fanfary" (Festliche olympische Fanfaren), für vier Waldhörner, vier Trompeten und vier Posaunen

1981 "Freski Dionisija" (Fresken des Dionysios) für neun Instrumente.
"Strofy 'Jevgenija Onegina'" (Strophen aus "Eugen Onegin") für gemischten Chor a cappella
"Kazn' Pugačjova" (die Hinrichtung des Pugatschow) für gemischten Chor a cappella auf Verse aus "Istorija Pugacjova" (Die Geschichte des Pugatschow) von A. S. Puschkin
"Tetrad' dlja junošestva" (Heft für die Jugend), 15 Stücke für Klavier

1982 "Toržestvennaja uvertjura" (Eine festliche Ouvertüre) für großes sinfonisches Orchester
Concertino für gemischten Chor a cappella

1983 "Muzykalnoje prinošenije" (Ein musikalischer Bezug) für Orgel, drei Flöten, drei Fagotte und drei Trompeten
"V čest' Šopena" (Zu Ehren von Chopin), Variationen auf ein Thema von Chopin für vier Klaviere.

1984 Suite aus dem Ballett "Die Möwe" für großes sinfonisches Orchester
"Avtoportret" (Selbstbildnis) für großes sinfonisches Orchester
"Muzyka dlja goroda Kjotena" (Musik für die Stadt Köthen) für Kammerorchester
Echo-Sonate für Violine solo

1985 "Dama s sobačkoj" (Die Dame mit dem Hündchen), Ballett in einem Aufzug, nach Motiven der Erzählung von Tschechow, Libretto von Löwental und dem Komponisten

1987 "Geometrija zvuka" (Geometrie des Klanges) für 18 Instrumente
"Telegrammy" (Telegramme) für Orgel solo (gewidmet meinen Freunden: Luigi Nono, Justus Frank, Maria Schell, Andrej Wosnessenskij etc.)

Stichworte zur Biographie Gogols

1809 Geboren am 20. März (1. April) in Sorotschinzy im Gouvernement Poltawa

1818-28 Studien in Poltawa und Neschin

1829-30 Dienst als Beamter

1831-35 Unterrichtet Geschichte

1831 Bekanntschaft mit Puschkin. Die ersten bedeutenden literatischen Erfolge

1834-35 Adjunktprofessor für allgemeine Geschichte an der Universität zu St. Petersburg

1836 Aufführung des "Revisor" in der Hauptstadt

bis 1839 Auslandsreisen (Deutschland, Frankreich, Italien), intensive Arbeit an den "Toten Seelen"

1840 Bekanntschaft mit Bjelinskij und Lermontow

1840-41 Wiederholte Auslandsreisen (Österreich, Italien)

1842 Vollendung des ersten Bandes der "Toten Seelen", vorher Schwierigkeiten mit der Zensur. Verläßt Rußland zum dritten Mal

bis 1848 lebt im Ausland, vorwiegend in Rom, teilweise auch in Deutschland. Arbeit am zweiten Band der "Toten Seelen". Zieht nach Paris bzw. Frankfurt-Sachsenhausen

1845 schwere Erkrankung, Verbrennung der fertiggestellten Kapitel des zweiten Bandes der "Toten Seelen"

1847 "Ausgewählte Stellen aus dem Briefwechsel mit Freunden" (Publizistik). Im Sommer heftige Debatte wegen des Buches zwischen ihm und Bjelinskij

1848 Pilgerfahrt nach Jerusalem, anschließend Rückkehr in die Heimat. In Moskau nimmt er die Arbeit am zweiten Band der "Toten Seelen" wieder auf

1850 Der zweite Band der "Toten Seelen" nähert sich der Vollendung

1851 beurteilt den für abgeschlossen gehaltenen Band als "seinen Anforderungen nicht genügend", und arbeitet weiter. verfällt dem religiösen Wahn und der Todeserwartung

1852 In der Nacht vom 11. zum 12. Februar: Verbrennung des Manuskripts des zweiten Bandes der "Toten Seelen".
Stirbt am 21. Februar (4. März)

Stichworte zur Biographie Schtschedrins

1932 Geboren am 16. Dezember, in Moskau in der Familie eines Musikers. Sein Vater: Konstantin Michailowitsch Schtschedrin, Lektor und Musikwissenschaftler. Seine Mutter zunächst Buchhälterin, später Ökonomin

1941 Erfolgreiches Abschlußexamen an der Zentralen Musikschule für Kinder. Nach dem Überfall der Sowjetunion durch Hitler-Deutschland Evakuierung der Schtschedrin-Familie nach Kujbischew

1944 Eröffnung der Staatlichen Chorschule unter der Leitung von Alexander Swjeschnikow in Moskau, wo Schtschedrin vom 1. Januar 1945 an fünf Jahre lang Schüler wird

1947 Beteiligung am Wettbewerb zu Ehren des 30jährigen Bestehens des Komsomol. Sein Poem für Klavier wird mit einem Preis bedacht

1950 Studium am Konservatorium in Moskau. Kompositionsunterricht bei J. A. Schaporin. Fortsetzung der Studien als Pianist unter der Leitung von Professor Jakow Flijer. Seiner Suite für Klavier wird im ersten Studienjahr der erste Preis in Komposition zuerkannt

1954 Diplomarbeit in Komposition: Erstes Klavierkonzert. Noch als Student wird er zum Mitglied des Komponistenverbandes der Sowjetunion gewählt.

1955 Abschluß seiner Studien

1956 Mitglied des Präsidiums des Komponistenverbandes

1958 Heirat mit der weltberühmten Ballett-Tänzerin des Bolschoi-Theaters, Maja Plissezkaja, der mehrere Werke des Komponisten, u. a. "Anna Karenina", "Die Möwe", "Die Dame mit dem Hündchen" gewidmet sind.

1962 Sekretär des Komponistenverbandes

bis 1964 Aspirantur

1964-69 Unterrichtet Komposition am Konservatorium zu Moskau

1970 Verdienter Künstler der Russischen Föderation

1972 Für sein Oratorium "Lenin im Herzen des Volkes" wird ihm der Staatsverdienstorden der Sowjetunion zuerkannt

1973 Auf dem Kongreß der Komponisten der Russischen Föderation wird er zum Vorsitzenden gewählt. Parallel dazu entfaltet sich seine öffentliche Tätigkeit: Abgeordneter im Obersten Sowjet der Russischen Föderation

1976 Ehrenmitglied der Bayrischen Akademie der Schönen Künste. Volkskünstler der Russischen Föderation

1981 Volkskünstler der Sowjetunion

1983 Korrespondierendes Mitglied der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik. Ehrenmitglied der Amerikanischen Liszt-Gesellschaft

1984 Lenin-Preis. Zahlreiche Auslandsreisen, Interpretation der eigenen Werke von den USA bis Japan

1987 Ehrenmitglied des Internationalen Rates für Musik

Über den Autor

Geboren 1950 in Budapest. Musikalische Studien am Béla-Bartók-Konservatorium in Budapest (Violoncello in der Klase von Professor László Szilvássy). 1968-74 Studium an der Eötvös Loránt-Universität (Budapest). Fächer: Philosophie und Germanistik (zwei Semester Slawistik), später zusätzlich Ästhetik. 1974 Diplomarbeit unter Anleitung von Professor Dénes Zoltai über ästhetische Probleme der zeitgenössischen Musik. Schwerpunktthema: Theodor W. Adorno. 1974-77 Betätigung als Redakteur an einem fremdsprachigen Verlag. Seit 1977 Forschungsarbeit beim Lehrstuhl für Ästhetik (Budapester Universität). Hauptthemen: Wertaspekte der zeitgenössischen Musik; Rezeptionsprobleme moderner Kunst. Mehrere Aufsätze über Luigi Nono, György Kurtág (u. a. in *Melos* 1/1986), Witold Lutoslawski, auch in Deutsch. Polemische Schriften über das Musikleben in Ungarn, darunter ein Aufsatz über die neue ungarische Oper. In den letzten Jahren Übersetzer-Tätigkeit (Hanns Eisler, Gotthold Ephraim Lessing, Luigi Nono usw.), auch Poesie (Gedichte von Rimma Dalos ins Deutsche. Stipendium der Landeshauptstadt München. Seitdem Mitarbeiter des fremdsprachigen Verlagshauses Corvina in Budapest. Verschiedene Publikationen über Luigi Nono auch in italienischer und französischer Sprache. Arbeitet zur Zeit an einer Theorie der *koiné*, der musikalischen "Gemeinsprachen" des 20. Jahrhunderts. Das Buch wird unter dem Titel *Nochmals über Laokoon* wahrscheinlich übernächstes Jahr erscheinen.