

Mus. Dr. pag. 75/4. Bamberg, 3.4.1801.
Aller bester unter den Liedern,
Soprano für Donau;

Ach! wie Rauh fühlst du mich in einer
Langfahrt durch Krebsen Läng! Ich warte,
Neugier auf Hl. Geist, Eicheln in den Händen,
aber Thorghals. Nichts, die ein
dass die Käufle alle das Tiefen Angst
wurde und offenbar. Sie ist alle
Fest ist Gott wird dir groß ge-
schafft. Das ist jetzt so
so reich was ich mir hier
die reich der groß. Das ist
die große Freude am Tag, der
Festtag. Ich bin hier
Bamberg versteckt und aber Es ist
eigentlich nichts. Normal Es ist
jedoch leicht, gefüllt mit
Punkt es gäbe der Hoffnung Tag,

PRIMA PARS. 15 QVINTVS



Vstinuimus pa cem, & I
nit: Sustinuimus pacē, & non uenit: Susti-

Instrumental-Compositionen.

Clavier-Soli.

No. 1. 1. 1731. C. B. 1744, ist im 43sten
Stücke des Musifallischen Allerley gedruckt.

No. 2. 1. 1731. C. B. 1744.



No. 3. 1. 1732. C. B. 1744.



Musik und Wissenschaft Gedenkschrift für Wolfgang Horn

Herausgegeben von Michael Braun, David Hiley,
Katelyne Schiltz und Michael Wackerbauer

Musik und Wissenschaft
Gedenkschrift für Wolfgang Horn

REGENSBURGER STUDIEN ZUR MUSIKGESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN VON
DAVID HILEY UND KATELIJNE SCHILTZ

BAND 15

Elemente des Umschlagbilds, zusammengestellt durch Michael Braun und Patricia Hahn:

Carl Philipp Emanuel Bach, Brief vom 4. September 1786 an Baron Dietrich Ewald de Grotthuss,
Bayerische Staatsbibliothek München, Autogr.Cim. Bach, Carl Philipp Emanuel.2, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00085904-3](#)>

Carl Philipp Emanuel Bach, *Verzeichniss des musicalischen Nachlasses des H. Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*,
Hamburg 1790, S. 1, Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.th. 3885, S. 1, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599827-3](#)>

Adrian Willaert, *Musica Nova* [...], Venedig 1559, Stimmbuch Quintus, S. 15,
Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 47, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00071866-3](#)>

Adrian Willaert, *I sacri e santi salmi che si cantano a vespro et compieta* [...], Venedig 1571, Stimmbuch Cantus, S. 2,
Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 175#Beibd.10, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00087006-3](#)>

Jan Dismas Zelenka, *Magnificat D-Dur* ZWV 108, handschriftliche Kopie Wilhelm Friedemann Bachs, Violinstimme,
Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. 3019, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00083794-9](#)>

Joseph Rheinberger, *Zum Abschied op. 59*,
Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. 4537, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00088411-3](#)>

Metronom von Johann Nepomuk Mälzel, 32 × 14 × 14 cm, lackiertes Blech, Fleur-de-Lys und Löwenfüßchen vergoldet,
Universität Regensburg, Historische Instrumentensammlung, zur Verfügung gestellt durch Prof. em. Dr. Christoph Meinel

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2021 by ConBrio Verlagsgesellschaft, Regensburg. Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch
auszugsweise, bedarf der Genehmigung des Verlages. Printed in Germany

Gestaltung und Umbruch: Dr. Fabian Weber, Regensburg
Herstellung: druckhaus köthen GmbH & Co. KG, Friedrichstraße 11/12, 06366 Köthen (Anhalt)
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Musik und Wissenschaft

Gedenkschrift für Wolfgang Horn

Herausgegeben von

Michael Braun, David Hiley,
Katelijne Schiltz und
Michael Wackerbauer



»... diese flüchtige Kunst, die sich den schlichten Begriffen des Alltags entzieht!«

Wolfgang Horn, »Die Marienvesper von Joseph Riepel (1709–1782)« (2019)

Inhaltsverzeichnis

Verzeichnisse	
Abbildungen · Notenbeispiele · Tabellen	8
Abkürzungen · Bibliothekssigel	14
Einleitung	17
Autor*innen	20
David Hiley	
Der Apostel Paulus und das Einhorn. Liturgische Gesänge zum Fest Pauli Bekehrung in Klosterneuburger Handschriften des Mittelalters	27
Andreas Pfisterer	
Zu Konjekturen in der Musik des 16. Jahrhunderts	51
Martin Christian Dippon	
Ein Satzmodell Josquin des Prez' und seine Rezeption in den <i>Missae Benedicta es</i> und <i>Papae Marcelli</i> von Giovanni Pierluigi da Palestrina	71
Franz Körndle	
Lassos Motettenbuch für Jakob Fugger den Jüngeren	113
Katelijne Schiltz	
Bernardino Borlascas <i>Fioretti musicali</i> (1630–1631) und das <i>cantare con affetto</i>	129
Siegfried Gmeinwieser	
Notizen zu einer unbekannten Quelle des <i>Te Deum</i> in G-Dur von Johann Adolf Hasse in der Musiksammlung der Theatinerkirche München	157
Bettina Berlinghoff-Eichler	
Vom Kaufmann zum Komponisten und Musikverleger. Anmerkungen zur Biographie Johann Andrés (1741–1799)	167
Laurenz Lütteken	
Beendet durch Mozart: das Singspiel bei Kayser und Goethe	187
Ulrich Konrad	
»Was dein Bestes du nennst, Wälschland würdigt es nicht.« Nationale ›Töne‹ in Otto Nicolais Bühnenschaffen	201

Markus Waldura	
Rückkehr zur klassischen Tradition oder neuartige Konzeption? Zur Form des ersten Konzertsatzes in Schumanns <i>Violinkonzert</i>	213
Raymond Dittrich	
Alte Musik in der Bibliothek des Prager Institutsbesitzers Joseph Proksch (1794–1864)	235
Michael Wackerbauer	
<i>Frithjof</i> , Max Bruch und die Dynamik der großen oratorischen Gattungen. Stationen einer prominenten Stoffgeschichte des 19. Jahrhunderts	263
Theresa Henkel	
»Zum ersten Male und mit zeitgemässer Redaction des Originals herausgegeben«. Carl Bancks Edition von 30 Scarlatti-Sonaten im Spiegel der musikalischen Editionspraxis des 19. Jahrhunderts und ihr Beitrag zum kulturellen Gedächtnis	313
Arnfried Edler	
Berliner Davidsbündlereien. Musikalische Anmerkungen aus der Feder des Literaturkritikers Alfred Kerr	341
Thomas Röder	
Bruckner improvisiert	351
Nina Galushko-Jäckel	
Das Streichquartett im Schaffen von Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov	369
Andreas Wehrmeyer	
Zur Vorgeschichte von Sergej Taneevs Kantate <i>Ioann Damaskin</i> op. 1	405
Rainer Kleinertz	
Rezeption, Struktur und Charakter. Zur Analyse des dritten Satzes »Rondo. Burleske« von Gustav Mahlers <i>Neunter Symphonie</i>	425
Michael Braun	
Vokales im Instrumentalklang: Prosodie als Anregung zur variierenden Wiederholung in Instrumentalwerken Béla Bartóks	453
Sebastian Werr	
Choralforschung als Politikum. Heinrich Himmler und die Germanisierung mittelalterlicher Musik im Nationalsozialismus	479
Schriftenverzeichnis von Wolfgang Horn	499
Register	505

Das Streichquartett im Schaffen von Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov

Nina Galushko-Jäckel

Einleitung

Die Geschichte des Streichquartetts in der russischen Musik ist deutlich jünger als die in Westeuropa. Als Beethoven seine »Russischen Streichquartette«¹ schrieb, gab es kaum bemerkenswerte Quartett-Kompositionen, die tatsächlich von russischen Komponisten stammten. Aleksandr Aljab'ev hatte zwar zwei seiner drei Streichquartette² bereits 1815 und 1825 und Mihail Glinka sein Streichquartett in F-Dur³ 1830 komponiert, dennoch ist es erst Pëtr Čajkovskis *1. Streichquartett* in D-Dur (op. 11, komponiert 1871) gewesen, »in dem es dem Komponisten gelang«, so Asaf'ev,⁴

den russischen Gehalt und Charakter der Musik nicht mehr nur epigonal, alltagsbezogen oder ethnographisch zu zeichnen, sondern in seinem Wesen zu treffen. Hier werden nicht fremde Techniken auf Intonationen angewandt, die diesen als Ausdrucksmittel ebenfalls fremd sind. Nein, in diesem Quartett organisieren bewusst verinnerlichte und somit zu eigenem Besitz gewordene Kompositionsprinzipien die für die Epoche und für Tschaikowskys Oeuvre der 70er Jahre charakteristischen Züge, und zwar einschließlich der Volksliedkomponente (im berühmten Andante).⁵

Nikolaj Findejzen pries die Streichquartette Čajkovskis sowie jene Borodins auf eine ähnliche Art und Weise, während er die Quartette von Glinka und Rimskij-Korsakov abwertete:

Trotz der vergleichsweise geringen Anzahl von Kammermusikwerken (drei Streichquartette, ein Sextett und ein Klaviertrio) wird Čajkovskij zusammen mit Borodin, dem Autor

1 Die sog. Razumovskij-Quartette op. 59, komponiert 1806, sowie die Opera 127, 132 und 130, komponiert 1824–1826 für den Fürsten Nikolaj Golicyn (1794–1866).

2 Überliefert sind das 1. und das 3. Streichquartett Aljab'evs (1787–1851), das 2. Streichquartett ist verschollen, zwei weitere Werke wurden nicht vollendet.

3 Das 1824 komponierte Quartett in D-Dur blieb unvollendet. Vgl. Ludwig Finscher, Art. »Streichquartett«, in: MGG2, Sachteil 8, Kassel 1998, Sp. 1961.

4 Bekannt auch unter dem Pseudonym Igor' Glebov.

5 Boris Asaf'ev, *Die Musik in Russland (Von 1800 bis zur Oktoberrevolution 1917)*, hrsg. und übersetzt von Ernst Kuhn, Berlin 1998, S. 311. Das Original in russischer Sprache erschien 1930 in Moskau und St. Petersburg.

von nur zwei veröffentlichten Quartetten, gerechterweise als Schöpfer des russischen Kammerstils anerkannt. Im Gegensatz zu dilettantischen Versuchen der Motivbearbeitung eines volksliedhaften Charakters (Afanas'ev)⁶ oder wiederum einer halbdilettantisches Nachahmung der Kammerkompositionen klassischer Meister (Glinka, Rimskij-Korsakov) eigneten sich die beiden Künstler die Meisterschaft (genauer die Natur) des Kammerstils an und schafften es gleichzeitig, diesen durch rein nationale liedhafte Merkmale zu bereichern und nicht nur durch die abstrakten äußerlichen Verzierungen oder Nachahmungen eines volkstümlichen Charakters.⁷

Die beiden äußerst originellen Streichquartette Aleksandr Borodins, komponiert 1874–1879 und 1881, verdienen in der Tat mindestens genauso viel Aufmerksamkeit wie die von Čajkovskij – die volkstümlich angehauchten Themen, das berühmte Adagio aus dem 2. *Streichquartett*, der vielseitige 1. Satz aus seinem ersten Quartett mit der variationsartigen Themenverarbeitung sowie seinem Flageolett-Schluss und natürlich das Trio aus diesem Quartett, das mit seiner Fülle an Flageoletts an manchen Stellen an ein Bläserstück erinnert.⁸

Zu hinterfragen bleibt jedoch die abwertende Äußerung über Kompositionen von Glinka und insbesondere über die von Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov. Die negative Einschätzung einiger namhafter russischer Autoren sowie der geringe Bekanntheitsgrad des Quartettschaffens von Rimskij-Korsakov im deutschsprachigen Raum⁹ regen dazu an, seine Kompositionen für Streichquartett näher zu untersuchen und damit nebenbei auch einen kleinen Beitrag dazu zu leisten, das noch sehr unvollständige Bild der Geschichte des russischen Streichquartetts zu ergänzen. Ziel der folgenden Betrachtungen wird die Untersuchung der Frage sein, ob Rimskij-Korsakovs Streichquartette lediglich ein Beispiel für die Nachahmung westeuropäischer Kompositionen sind oder doch originelle Werke eines eigenständigen russischen Komponisten.

Für beides würde seine Biographie Anhaltspunkte liefern. Denn Rimskij-Korsakov entstammt als Komponist dem musikalischen Kreis des »Mächtigen Häufleins«,¹⁰ der sogenannten »Neuen russischen Schule«, wie die Mitglieder sich selbst bezeichneten. Sie komponierten überwiegend Vokalmusik, kaum Kammermusik¹¹ und lehnten viele der herkömmlichen klas-

6 Nikolaj Jakovlevič Afanas'ev (1821–1898) komponierte zwölf Streichquartette.

7 Nikolaj Findejzen, *Kamernaja muzyka Čajkovskogo*, Moskau 1930, S. 3. Wo nicht anders angegeben stammen die Übersetzungen aus dem Russischen ins Deutsche in diesem Beitrag von der Autorin.

8 *Quartett für zwei Violinen, Bratsche und Cello, componiert von A. Borodin*, Hamburg, St. Petersburg [1884]. Gewidmet wurde dieses Quartett Nikolaj Rimskij-Korsakovs Frau Nadežda. Interessant ist auch die Bemerkung auf dem Titelblatt dieser Ausgabe: »(angeregt durch ein Thema von Beethoven)«.

9 Eine sehr gute, aber kurze Übersicht über die Streichquartettkompositionen russischer Komponisten liefert Friedhelm Krummacher, »Nationalität versus Tradition: Grundlagen des russischen Repertoires«, in: ders., *Geschichte des Streichquartetts*, Bd. 2: *Romantik und Moderne*, Laaber 2005, S. 264–298. Auch Rimskij-Korsakovs Streichquartette werden hier beschrieben, allerdings nur sehr knapp.

10 Weitere Mitglieder waren Milij Balakirev, Modest Musorgskij, Aleksandr Borodin und Cézar' Kjui. Der »Ideologe« des Kreises war Vladimir Stasov.

11 So hinterließ Modest Musorgskij, der bis zu seinem Lebensende den Prinzipien des Kreises treu blieb, gar keine Streichquartette. Milij Balakirev, der den Kreis junger russischer Komponisten leitete, versuchte sich trotz der Abneigung gegen klassische Gattungen in der Komposition kammermusikalischer Werke und schrieb ein

sischen Genres ab,¹² suchten nach einer ureigenen russischen Musik und versuchten, sich dadurch von den »Westlern« wie Pëtr Čajkovskij oder Anton Rubinštejn zu distanzieren.¹³ Das führte dazu, dass die Komponisten dieses Kreises ein volkstümlich-russisches kompositorisches Idiom entwickelten, insbesondere mithilfe des Studiums von Volksliedern, und zwar nicht nur russischen, sondern unter anderem auch kaukasischen Ursprungs, worin Balakirev als Vorreiter auftrat.¹⁴ Rimskij-Korsakov war keine Ausnahme. Die russischen volkstümlichen Elemente sind tatsächlich in allen Phasen seines Schaffens deutlich wahrnehmbar. Die Konsequenz ist, dass die Forschung bei der Analyse seiner Werke immer mit einer gewissen Einseitigkeit nach diesen volkstümlichen, originell russischen Merkmalen sucht.

Das Mächtige Häuflein blieb jedoch nicht lange bestehen und zerfiel in den frühen 70er-Jahren des 19. Jahrhunderts, was Musorgskij vermutlich am härtesten traf. Rimskij-Korsakov wiederum schlug einen, für ihn neuen, akademischen Weg ein. Er studierte Kontrapunkt und fand Anerkennung nicht nur als Komponist, sondern auch als jahrzehntelang aktiver Professor für Komposition und Instrumentation. Erst Jahre nach der Auflösung des Mächtigen Häufleins entstand ein anderer Musikkreis um Mitrofan Beljaev (1836–1904),¹⁵ einen wohlhabenden Musikförderer. Rimskij-Korsakov gehörte selbst viele Jahre dazu und verglich die beiden Musikkreise in seiner autobiographischen Chronik:

Quartett, das *Quatuor original russe*, op. 2, komponiert 1854–1856; dieses blieb jedoch unvollendet. Vgl. Dorothea Redepenning, Art. »Balakirev, Milij Alekseevič«, in: MGG2, Personenteil 2, Kassel 1999, Sp. 60–71. Cézar' Kjui (1835–1918) war neben Rimskij-Korsakov der, überraschenderweise, Produktivste, denn er hinterließ drei Streichquartette: 1. *Streichquartett* in c-Moll, op. 45 (komp. 1890), 2. *Streichquartett* in D-Dur, op. 68 (komp. 1907) sowie 3. *Streichquartett* in Es-Dur, op. 91 (komp. 1913). Vgl. Albrecht Gaub, Art. »Kjui«, in: MGG2, Personenteil 10, Kassel 2003, Sp. 195–198.

12 Vgl. das weiter unten folgende Zitat Rimskij-Korsakows zum Balakirev-Kreis. Für Cézar' Kjui war »diese Gattung [Streichquartett] die >langweiligste< schlechthin«. Krummacher, *Geschichte des Streichquartetts*, S. 272. Die Quelle für diese Einschätzung Krummachers war das von Ernst Kuhn herausgegebene Buch Alexander Borodin. *Sein Leben, seine Musik, seine Schriften*, Berlin 1992, wo auch Ausschnitte aus den Briefen des Komponisten zitiert werden.

13 Es entstanden zwei Lager in der russischen Musikwelt. Der Kampf zwischen den beiden Gruppen äußerte sich in der Musikkritik und sogar in Kompositionen. So schrieb Modest Musorgskij sein Satire-Lied *Klassik (Der Klassiker)* zu seinem Text: »Bin klar, bin einfach, bescheiden, höflich, sehr ästhetisch. Bedächtig, nobel, stets erhaben. Die reinste Klassik, edle Kunst, das ist mein Credo, mein Idol. Ich bin ein Feind der neuen Kunstdenzen, ein böser Feind aller Dissonanzen. [...]«. Vgl. M. P. Musorgsky, *Polnoe sobranie sočinenij*, hrsg. von Pavel Lamm, Moskau 1929, S. 34–35.

14 Auch Dorothea Redepenning betont die Bedeutung von Milij Balakirev in seiner Auseinandersetzung mit der russischen Folklore sowie seinen Einfluss auf »die junge russische Schule bis zum Ende des 19. Jh.«. Vgl. Redepenning, »Balakirev«, in: MGG2, Personenteil 2, Kassel 1999, Sp. 69.

15 Die Rolle von Mitrofan Beljaev ist für die Entwicklung der Kammermusik in Russland unermesslich. Er erkannte die Vernachlässigung der Herausgabe von Kammermusik und wollte in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts verstärkt Kammer- und Orchesterwerke veröffentlichen. Diese, so Rimskij-Korsakov, »brauchen eher einen Herausgeber als die Opernwerke, die immer einen Herausgeber finden werden.« Vgl. Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov, *Letopis' moej muzykal'noj žizni*, Moskau 1932, S. 280. – Auch Anton Rubinštejn spielte eine sehr bedeutende Rolle. Er setzte sich nicht nur für die Entwicklung der russischen Musik ein und gründete die beiden russischen Konservatorien in St. Petersburg und Moskau, sondern komponierte zehn Streichquartette, die ebenso nicht erforscht sind: drei Streichquartette op. 17 (komp. 1852/53), drei Streichquartette op. 47 (komp.

[...] der Balakirev-Kreis entsprach der Zeit des Sturm und Drang in der Entwicklung der russischen Musik, der Beljaev-Kreis der Zeit des ruhigen Fortschreitens, Balakirevs Kreis war revolutionär, Beljaevs war progressiv. [...] Der Kreis um Balakirev respektierte fast ausschließlich Orchester, Klavier, Chor und vokale Soli mit Orchester, ignorierte die Kammermusik, vokale Ensembles, Chor a cappella und Streichersoli, der Kreis um Beljaev war hier viel offener.¹⁶

Während das Mächtige Häuflein keine Kammermusik pflegte, förderte Beljaev diese verstärkt. Auch darüber berichtete Rimskij-Korsakov in seiner Chronik:

M. P. Beljaev, ein leidenschaftlicher Musikliebhaber, insbesondere der Kammermusik, war selbst ein Bratschist und eifriger Quartettspieler. Er versammelte seit einer geräumten Zeit bei sich zuhause, wöchentlich, an Freitagen, seine Freunde, leidenschaftliche Quartettspieler. Der Abend fing normalerweise an mit einem Quartett von Haydn, dann wurde Mozart gespielt, später Beethoven und dann, zum Schluss, irgendein Quartett aus der Zeit nach Beethoven. [...] Die Quartette von Haydn, Mozart und die ersten von Beethoven wurden gar nicht schlecht aufgeführt. Die neueren etwas schlechter, manchmal sogar sehr schlecht, obwohl die Spieler den Notentext ziemlich lebhaft lasen. Als unser Kreis sich diesen »Freitagen« anschloss, wuchs das Repertoire; die aktuellsten Quartette wurden zum Kennenlernen aufgeführt.¹⁷

Somit wurde Rimskij-Korsakov verschiedenen Einflüssen ausgesetzt – einerseits dem Streben nach »wahrer« russischer Musik unter der »despotischen«¹⁸ Leitung von Balakirev und dem Versuch, dem Einfluss der westeuropäischen Musik zu entfliehen, andererseits der Akzeptanz der Notwendigkeit, Musik und ihre »Werkzeuge« zu studieren, was ihn letztlich zur gründlichen Auseinandersetzung mit den Werken der westeuropäischen Meister wie zum Beispiel Palestrina und Bach¹⁹ bewegte.

Neben 20 Bühnenwerken²⁰ schrieb Rimskij-Korsakov nur drei Streichquartette sowie einzelne Quartettsätze für Gemeinschaftskompositionen. Offenbar sind nicht alle Autographen der Streichquartette²¹ erhalten geblieben. Die meisten werden in der wissenschaftlichen Bibliothek des St. Petersburger Konservatoriums aufbewahrt.²² Hier folgt eine Übersicht über das Quartettschaffen Rimskij-Korsakovs:²³

1857), zwei Streichquartette op. 90 (komp. 1871, rev. 1892) sowie zwei Streichquartette op. 106 (komp. 1880). Vgl. Kadja Grönke, Art. »Rubinštejn«, in: MGG2, Personenteil 14, Kassel 2005, Sp. 594–600.

16 Rimskij-Korsakov, *Letopis'*, S. 217.

17 Ebd., S. 205–206.

18 Vgl. ebd., S. 34.

19 Darüber berichtet Rimskij-Korsakov ebd., S. 123–124.

20 Nicht alle 20 wurden vollendet und veröffentlicht, wie z. B. die Ballettoper *Mlada* (komponiert 1872, nicht zu verwechseln mit der Zauber-Ballettoper *Mlada*, die 1889–1890 komponiert wurde) oder die Kompositionen *Bagdadskij borodobrey* [Barbier aus Bagdad] oder *Sten'ka Razin*, die nur in Skizzen überliefert sind. Mehr dazu in: Dorothea Redepenning, Art. »Rimskij-Korsakov«, MGG2, Personenteil 14, Kassel 2005, Sp. 150–151.

Titel	Tonart	Entstanden	Erstdruck	Druck
1. Streichquartett op. 12 ²⁴	F-Dur	1875	Moskau 1875	Mainz 1878 Moskau [1900] Moskau 1955
2. Streichquartett über russische Themen I. »Auf dem Feld« – II. »Auf dem Polterabend« III. »Beim Rundtanz« – IV. »Im Kloster« (Fuge)	h-Moll (iv.)	1878–79	Moskau 1955 (nur iv.)	New York 1983
Vier Choralvariationen für Streichquartett ²⁵	g-Moll	1885	Moskau 1955	
1. Satz des zum Geburtstag von Mitrofan Beljaev komponierten Quartetts auf das Thema B-La-F	B-Dur	1886	Leipzig 1877	Moskau 1955
3. Satz »Chorovod« [Reigentanz] der Quartett-suite <i>Imeniny</i> [Namenstag/Jour de fête]	D-Dur	1887	Leipzig 1889	Moskau 1955
3. Streichquartett	G-Dur	1897	Moskau 1955	
Thema und vierte Variation (Allegro) zur Kollektivkomposition <i>Variationen über ein russisches Thema</i> – Variationen über Nadoeli noči [Der Nächte müde] ²⁶	G-Dur	1898	Leipzig 1899	Moskau 1955
Allegro in B-Dur, eines der 16 Stücke aus <i>Les Vendredis</i> für Streichquartett	B-Dur	1899	Leipzig 1899	Moskau 1955

Tabelle 1: Übersicht über das Quartettschaffen Rimskij-Korsakows

21 Vgl. unten.

22 Im Katalog der Autographen Rimskij-Korsakows, die in Glinkas Museum der Musikkultur in Moskau aufbewahrt werden, ist keine Komposition für Streichquartett gelistet. Vgl.: *Autografy N. A. Rimskogo-Korsakova v fondach gosudarstvennogo central'nogo muzeja muzykal'noj kul'tury imeni M. I. Glinki. Katalog-spravočnik*, Moskau 1958.

23 Diese Übersicht basiert hauptsächlich auf dem Werkverzeichnis, das Herausgeber und Übersetzer Ernst Kuhn dem Sammelband *Nikolai Rimsky-Korsakov* als Anhang hinzugefügt hat. Vgl. Ernst Kuhn (Hrsg.), *Nikolai Rimsky-Korsakov. Zugänge zu Leben und Werk*, Berlin 2000, S. 318–344. Die Streichquartette sind auf S. 330–331 zusammen mit anderen kammermusikalischen Werken unter der Rubrik »Kammermusikwerke« gelistet.

24 Nur das 1. Streichquartett trägt eine Opuszahl. Warum die übrigen Quartette keine erhalten haben, entzieht sich meiner Kenntnis.

25 Im Februar 1883 wurde Rimskij-Korsakov zum Leiter der Hofkapelle ernannt. Zwar äußert sich der Komponist nicht über die Entstehung der *Vier Choralvariationen für Streichquartett*, in seiner Chronik erwähnt er aber im Zusammenhang mit seinem Amt »die Komposition und Harmonisierung mancher Kirchengesänge« im Sommer 1885. Man kann deshalb vermuten, dass aufgrund der Einfachheit aller vier Partien sowie der Kürze des Werkes (120 Takte) die Choralvariationen für die Hofkapelle komponiert wurden. Vgl. Rimskij-Korsakov, *Letopis'*, S. 210. Der langsame Choral ist einakkordischer Satz, der von allen vier Instrumenten getragen wird. Er besteht aus fünf Viertaktern und schließt nur leicht verändert als vierte Variation auch das Werk ab. Interessant ist, dass die erste Variation von zwei Instrumenten (Vi. 2, Vla.) vorgetragen wird, die zweite von drei (Vi. 2, Vla., Vlc.) und die dritte – die komplizierteste von allen, zumindest für die beiden Violinen – wiederum von allen vier Instrumenten gespielt wird.

26 Diesen Hinweis gibt Jürgen Stegmüller in seiner »Internationalen Dokumentation zur Geschichte der Streichquartett-Ensembles und Streichquartett-Kompositionen von den Anfängen bis zur Gegenwart«, vgl. Jürgen Stegmüller, *Das Streichquartett*, Wilhelmshaven 2007, S. 366.

Während er sich sein ganzes Leben der Gattung Oper widmete, komponierte Rimskij-Korsakov in seinen späten Lebensjahren keine Quartette mehr.²⁷ Es scheint also, dass Rimskij-Korsakov nur während seiner intensiven Auseinandersetzung mit den klassischen westeuropäischen Kompositionen und im Rahmen seines Studiums des Kontrapunktes sich in der Gattung Streichquartett ausprobiert, die Komposition der Quartette für zehn Jahre unterbrochen und diese danach komplett aufgegeben hat.

Auch wenn Rimskij-Korsakov nicht viele kammermusikalische Werke hinterließ, bekam dieser Bereich, insbesondere in seinen späten Jahren, einen hohen Stellenwert in seiner Familie. 1898 berichtet der Komponist, zuhause zusammen mit seinen Söhnen und seiner Frau unterschiedliche Kammertrios gespielt zu haben. »[...] die Kammermusik fing an, bei uns zu erblühen«, schrieb er in seiner Chronik.²⁸

Die Streichquartette Rimskij-Korsakows wurden, wie bereits erwähnt, von der musikwissenschaftlichen Forschung nicht näher untersucht. Manche Wissenschaftler erwähnen sie nur, ohne zu werten oder detailliert zu analysieren.²⁹ Dorothea Redepenning nennt in ihrem MGG-Artikel über Rimskij-Korsakov zwar alle seine Streichquartette und Streichquartett-Sätze, geht jedoch ebenfalls nicht näher auf die Kammermusik ein.³⁰ Einige andere Musikforscher erwähnen die kammermusikalischen Werke Rimskij-Korsakows gar nicht.³¹ Nur Friedhelm Krummacher³²

27 Dorothea Redepenning bemerkte ebenso, »dass Rimskij-Korsakov sich in der Ablösungsphase von Balakirev gezielt Kammermusik und Kontrapunkt zuwendet, was im Balakirev-Kreis als >rückschrittlich< galt, und dass er sich diesen Gattungen und Techniken in der zweiten Überarbeitungsphase nicht mehr zuwendet.« Vgl. Redepenning, »Rimskij-Korsakov«, Sp. 155.

28 Rimskij-Korsakov, *Letopis'*, S. 276.

29 Wie es zum Beispiel Asaf'ev in seinem Artikel »Nikolai Rimsky-Korsakow – Versuch einer Charakteristik« tut. Zum Schluss seines Artikels fügt Asaf'ev nur einen Satz über die Kammermusik hinzu: »Zu Rimsky-Korsakows Kammermusik, seinen Klavierliedern und seiner Chormusik sei gesagt, daß trotz einiger prachtvoller und überaus bedeutender Gesänge [...], Chorwerke und Kammermusikwerke für Streicher, die sicherlich allesamt eine größere Aufmerksamkeit verdienen, bei dem Versuch, das gewaltige Gesamtwerk des Meisters gleichsam aus der Vogelperspektive zu überblicken, für sie einfach der Platz nicht ausreicht, obwohl es eigentlich nötig wäre.« Vgl. Igor' Glebov (Boris Asaf'ev), »Nikolai Rimsky-Korsakow – Versuch einer Charakteristik«, in: *Nikolai Rimsky-Korsakow. Zugänge zu Leben und Werk*, hrsg. von Ernst Kuhn (= Musik konkret. Quellentexte und Abhandlungen zur russischen Musik des 19. und 20. Jahrhunderts 12), Berlin 2000, S. 159.

30 Redepenning, »Rimskij-Korsakov«, Sp. 138–165.

31 Wie etwa Daniël' Vladimirovič Žitomirskij in seinem kurzen Abschnitt über die Kammermusik Čajkovskij: »Unter den russischen Zeitgenossen Čajkovskij lieferte nur Borodin ein paar Jahre später vergleichbar selbständige und einheitliche Beispiele aus der Gattung Quartett.« Vgl. Daniël' Vladimirovič Žitomirskij, »Glava xxI. P. I. Čajkovskij«, in: *Istorija russkoj muzyki*, hrsg. von Michail Samojlovič Pekelis Bd. 2, Moskau/Leningrad 1940, S. 334–429, hier: S. 426. Oder auch der Sohn von Rimskij-Korsakov, der nicht einmal im tabellarischen Überblick zu seinem Werk die kammermusikalischen Werke seines Vaters nennt. Vgl. Andrej Nikolaevič Rimskij-Korsakov, N. A. Rimskij-Korsakov. *Žizn' i tvorčestvo*, Bd. 2, Moskau 1933, S. 124–127. Andrew Porter erwähnt in seinem kurzen Artikel über die russische Kammermusik nur die zwei Sätze von Rimskij-Korsakov aus den Gemeinschaftskompositionen: Den 1. Satz aus dem *B-La-F*-Quartett und den »Reigentanz« aus *Jour de Fête*. Nur die Streichquartette von Pétr Čajkovskij, Aleksandr Borodin, Sergej Prokof'ev und Dmitrij Šostakovič werden näher erläutert. Vgl. Andrew Porter, »Russian Chamber Music (from 1800)«, in: *Chamber Music*, hrsg. von Alec Robertson, London 1963, S. 410–421.

32 Krummacher, *Geschichte des Streichquartetts*, S. 285–286.

gibt eine etwas ausführlichere Analyse des Quartettschaffens von Rimskij-Korsakov. Eine dritte Gruppe von Forschern äußert sich kritisch über seine kammermusikalischen Kompositionen.³³

Sicherlich wäre das *2. Streichquartett über russische Themen* in h-Moll ein interessanter Gegenstand für diese Untersuchung. Insbesondere ein Vergleich mit der *Sinfonietta* op. 31, die aus der Überarbeitung der ersten drei Sätze des *2. Streichquartetts* entstand,³⁴ könnte aufschlussreich sein. Leider lässt sich das nicht realisieren, denn nur das Manuskript des vierten Quartettsatzes³⁵ ist erhalten geblieben.³⁶ Unklar bleibt, ob Rimskij-Korsakov das Manuskript der ersten drei Sätze nach der Überarbeitung vernichtet hat, oder ob sie durch andere Umstände verloren gingen.

Wertvolle Informationen über die Entstehung des *2. Streichquartetts* sowie über die Unzufriedenheit des Komponisten mit dem eigenen Werk sind jedoch in Rimskij-Korsakows Chronik überliefert:

Im Sommer 1879 wohnten wir in Ligovo, im Sommerhaus von Lapotnikova [...]. Außerdem komponierte ich [neben dem Orchesterstück zu *Ruslan und Ljudmila*] das Streichquartett auf russische Themen, das ich später zur Sinfonietta fürs Orchester³⁷ überarbeitete. Seine Sätze trugen die Bezeichnungen: 1) Das Feld, 2) Auf der Feier der Junggesellinnen [Mädchenabend], 3) Im Reigentanz und 4) Am Kloster. Der letzte Satz, der nicht in die Sinfonietta einging, wurde auf ein Kirchenthema komponiert, das normalerweise während der Andacht erklingt (>Prepodobnyj otče, imja rek, moli boga za nas<),

³³ Leonid Sabaneev wirft der Kammermusik von Rimskij-Korsakov Farblosigkeit vor. Vgl. Leonid Sabaneev, »Rimsky-Korsakov«, in: *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music*, hrsg. von Walter Willson Cobbett, Bd. 2, Oxford 1963, S. 297. Und Boris Asaf'ev reduziert die Kammermusikwerke Rimskij-Korsakows auf das »rein technische Können«. Vgl. Asaf'ev, *Die Musik in Russland*, S. 313.

³⁴ Lapšin schrieb darüber etwas abwertend: »Die ersten drei Sätze des *Streichquartetts* aus den Jahren 1878/79 mutierten 1885 zur *Sinfonietta über russische Themen* op. 31«, vgl. Iwan Lapschin [Lapšin], »Rimsky-Korsakows Bedeutung in der Geschichte der russischen Musik (1945)«, in: *Nikolai Rimsky-Korsakow. Zugänge zu Leben und Werk*, S. 23.

Lapšin erwähnt außerdem folgende Aussage Rimskij-Korsakows: »Ich glaube, ich habe daran [am Orchestrieren] mehr Vergnügen als am eigentlichen Komponieren!« Vgl. Lapšin, »Rimsky-Korsakows Bedeutung«, S. 24. Auch unter diesem Aspekt ist es sehr schade, dass der Vergleich der beiden Kompositionen – des Streichquartetts und der Sinfonietta – nicht möglich ist. Denn Rimskij-Korsakov ist bekannterweise ein renommierter Orchestrator gewesen; er schrieb auch das Buch *Grundlagen der Orchestrierung (Osnovy orkestrovki)*, das er allerdings nicht vollendete. Es erschien, vervollständigt von seinem Schüler Maximilian Steinberg, postum.

³⁵ Die Fuge »Am Kloster« – der einzige überlieferte Satz aus dem *2. Streichquartett* – ist ein sehr interessantes Beispiel für die Synthese von russischer volkstümlicher Motivik, Choral, aber auch klassizistischen Elementen wie z. B. Sequenzen, die Rimskij-Korsakov an einigen Stellen einfügt. Diesen Satz arrangierte der Komponist auch zu einer Fuge für Klavier vierhändig, diese erschien erst in der Gesamtausgabe seiner Werke. Vgl. Nikolaj Rimskij-Korsakov, *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 49b, Moskau 1966. Auch den 1. Satz seines ersten Quartetts arrangierte Rimskij-Korsakov für Klavier vierhändig.

³⁶ So die russische Musikwissenschaftlerin Marina Rachmanova (Moskau, Staatliches Institut der Kunstschaften) auf eine Anfrage.

³⁷ *Sinfonietta* op. 31 in a-Moll.

im imitierenden Stil. Dieses Streichquartett wurde nie öffentlich aufgeführt. Ich brachte es einmal zu K. Ju. Davydov mit der Bitte, es in der Probe der Quartett-Versammlung durchzuspielen. Davydov, Auér, Pikkel' und Vejkman spielten es für mich. Es hat ihnen wenig gefallen, auch ich fand in ihm viele Mängel. Der erste Teil war monoton, wurde auf ein einziges Thema komponiert; das Scherzo hatte keine Coda und das Finale war trocken; so wagte ich nicht, mein Quartett publik zu machen.³⁸

Somit wird im Folgenden auf die beiden vollständig überlieferten Streichquartette näher eingegangen – das 1. und das 3. Streichquartett. Am Ende dieser Abhandlung werden die Gemeinschaftskompositionen für Streichquartett³⁹ kurz vorgestellt, an denen sich Rimskij-Korsakov beteiligte.

1. Streichquartett F-Dur op. 12

Über die Entstehung des ersten Streichquartetts schreibt Rimskij-Korsakov ebenfalls in seiner Chronik:

Ich schrieb es sehr schnell und verwendete viel zu viel Kontrapunkt in Form von ständigem Fugato, was letztendlich anfängt, langweilig zu werden. Aber im Finale ist mir ein kontrapunktaisches Kunststück gelungen, es besteht darin, dass die melodischen Paare, die in einem Doppelkanon das erste Thema bilden, später ohne jegliche Änderung in ein Stretto übergehen und wieder einen doppelten Kanon bilden. Solche Stellen gelingen nicht immer, und mir ist diese ziemlich gut gelungen. Als Thema für das Andante verwendete ich die Melodie einer heidnischen Hochzeit aus meiner Musik zur Gedeonschen >Mlada<. Mein Quartett wurde in einer Versammlung der Russischen Musikgesellschaft durch Auér, Pikkel', Vejkman und Davydov aufgeführt. Bei der Aufführung war ich nicht anwesend; ich erinnere mich, dass ich mich für mein Quartett etwas schämte, denn zum einen war ich die Rolle eines Kontrapunktikers, der ein Fugato komponiert, was in unseren Kreisen etwas beschämend war, nicht gewohnt, zum anderen spürte ich unwillkürlich, dass in diesem Quartett ich nicht wirklich ich bin. Das ist deshalb passiert, weil die Technik mir noch nicht in Fleisch und Blut übergegangen war und ich keinen Kontrapunkt schreiben und dabei ich selbst bleiben konnte, ohne mir vorzumachen, Bach oder

³⁸ Rimskij-Korsakov, *Letopis'*, S. 169. – Rimskij-Korsakov überlegte zwar, auch dieses Quartett herauszugeben und äußerte sein Vorhaben sogar gegenüber dem Verleger Jurgenson am 23. September 1879 in einem Brief, vgl. Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov, *Sbornik dokumentov*, Moskau/Leningrad 1951, S. 163f. Die private Aufführung dieses Quartetts beeinflusste jedoch die Pläne Rimskij-Korsakows, und das Quartett wurde nicht gedruckt.

³⁹ Hauptsächlich der 1. Satz aus dem *Quartett auf das Thema B-La-F*, die Nr. 4 in Tabelle 1. Die anderen Gemeinschaftskompositionen (Nr. 5, 7 und 8 in der Übersicht) werden nur am Rande erwähnt und nicht detaillierter besprochen.

jemand anderes zu sein. Mir wurde gesagt, dass A. G. Rubinštejn, als er mein Quartett hörte, sich in dem Sinne äußerte, dass aus mir wahrscheinlich doch noch etwas wird. Bei dieser Erzählung lachte ich selbstverständlich verächtlich.

Meine Freunde, wenig begeistert von meiner 3. Sinfonie, waren mit meinem Quartett noch weniger zufrieden. [...]⁴⁰

Aus einem Brief Rimskij-Korsakows an Čajkovskij vom 1. Oktober 1875 erfährt man auch Genaues zur Vorgeschichte:

In Petersburg vom Sommerhaus angekommen, habe ich die Noten sortiert und fand den ersten Teil des Quartetts, den ich für längst verloren hielt. Als ich sie mir ansah, wollte ich diese komplett überarbeiten, und ich tat es innerhalb von zwei Tagen, das regte mich zur Komposition eines neuen Finales an, was ich auch tat, und dann eines [neuen] Andante, was ich ebenso umgehend erledigte; ein Scherzo für dieses Quartett war bereits entworfen, dieses werde ich in den nächsten Tagen ebenfalls überarbeiten, und dann wird das Quartett fertig.⁴¹

Rimskij-Korsakov betrachtete sein 1. Streichquartett kritisch, aber auch mit anderen seiner Quartettkompositionen war er unzufrieden, worauf später noch eingegangen wird. Ludwig Finscher gibt diesem Negativurteil Recht, wenn er behauptet, dass der Komponist im ersten Streichquartett »den Gattungshorizont auf den Kontrapunkt schrumpfen lässt«.⁴² So einseitig sollte man über diese Komposition jedoch nicht urteilen. Denn insbesondere der erste der vier Sätze mit seiner volkstümlich russisch klingenden Melodie verdient nähere Betrachtung. Nicht ohne Grund war Čajkovskij, so Lapšin, von diesem Satz begeistert.⁴³

Das Werk besteht aus vier Sätzen: 1. Moderato alla breve (F-Dur, 326 Takte), 2. Andante moderato (C-Dur, 163 Takte), 3. Scherzo. Allegretto vivace (a-Moll, 174 Takte) und 4. Finale. Allegro con spirito (F-Dur, 273 Takte).

40 Rimskij-Korsakov, *Letopis'*, S. 123. In der Tat findet man Ähnlichkeiten zwischen den melodischen Wendungen der 3. Sinfonie und des 1. Streichquartetts von Rimskij-Korsakov. Näher kann darauf im Rahmen dieses Beitrags nicht eingegangen werden.

41 Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov, *Sbornik dokumentov*, Moskau, Leningrad 1951, S. 161 (Fußnote 1 zum Brief Nr. 3 an den Verleger Pëtr Ivanovič Jurgenson).

42 Vgl. Finscher, »Streichquartett«, Sp. 1961.

43 Lapšin sieht in diesem Streichquartett (neben anderen kammermusikalischen Kompositionen) das »Ergebnis seiner [Rimskij-Korsakows] Beschäftigung mit Bach, Cherubini und Bellermann (Polyphonie in alten Tonarten) [...]. Das Streichquartett F-Dur op. 12 (über dessen 1. Satz Tschaikowsky begeistert war) enthält ein meisterliches Fugato.« Vgl. Iwan Lapšin, »Rimsky-Korsakows Bedeutung in der Geschichte der russischen Musik (1945)«, S. 41–42. Es bleibt jedoch unklar, welche Quelle Lapšin zu dieser Aussage veranlasste.

Eröffnet wird der erste Satz mit einer volkstümlich klingenden Melodie, die Unisono gespielt wird (Notenbeispiel 1):⁴⁴

Moderato alla breve.

Notenbeispiel 1: Nikolaj Rimskij-Korsakov, *1. Streichquartett F-Dur op. 12*, Anfang des 1. Satzes

Wenn man den Ton *b* im T. 2 (siehe Markierung in Notenbeispiel 1) entsprechend der Definition von Rimskij-Korsakov⁴⁵ als eine »Hilfsnote« betrachtet, dann besteht das erste Thema

⁴⁴ Alle Notenbeispiele wurden folgender Ausgabe des *1. Streichquartetts* entnommen: *Quatuor Nr. 1 (F-Dur) pour 2 Violons, Alto et Violoncelle, composé par N. Rimsky-Korsakow*, Verlag P. Jurgenson Moscou, Leipzig [1900].

⁴⁵ Die Definition Rimskij-Korsakows von »vspomogatel'naja« (Hilfs-) bzw. »ukrašajuščaja« (Verzierungs-) Note: »§ 68. 1) Als Hilfs- bzw. Verzierungsnote werden die Noten bezeichnet, die auf einen verhältnismäßig schwachen Schlag des Taktes fallen und zwischen den Wiederholungen eines Akkordtones stehen und entweder einen Ton höher oder tiefer bzgl. dieses Akkordtones liegen; dementsprechend werden sie als obere oder untere Hilfsnote bezeichnet.« Vgl. Rimskij-Korsakov, *Praktičeskij učebnik garmonii*, Moskau 1937, S. 95–97.

aus einer Fünftonskala, die bekannter Weise von den meisten russischen Komponisten als ein nationales russisches melodisches Element verwendet wurde.⁴⁶

Der 1. Satz ist in einer Sonatenhauptsatzform komponiert. Drei Themen werden variationsartig verarbeitet. Das erste Thema, polyphon am Anfang, später alsakkordische Variation, wird im T. 51 ff. modifiziert und durch die kürzeren Notenwerte beschleunigt. Das zweite Thema erwächst aus einem motivischen Kern, der kurzen Umspielung, die im T. 63 ff. bereits erklingt und auf das Motiv aus T. 2 (vgl. Notenbeispiel 1) – ebenso eine Figuration mit der »Hilfsnote« – zurückzuführen ist. Somit verbindet das Motiv mit der »Hilfsnote« die Themen im 1. Satz. Das Umspielen sowie der lang gezogene Ton im Bass – eine Art Orgelpunkt – verleihen dem zweiten Thema volkstümlichen Charakter (Notenbeispiel 2):

Notenbeispiel 2: Nikolaj Rimskij-Korsakov, 1. Streichquartett, 1. Satz, T. 71 ff.

⁴⁶ Daraufhin weist beispielsweise Orlando Figes hin und erwähnt Balakirevs Studium kaukasischer Lieder. So mit entdeckte er eine neue musikalische Sprache, »Eastern feel«, so Figes, ein Unterscheidungsmerkmal gegenüber westeuropäischer Musik. Balakirevs Einfluss bestand über Rimski-Korsakov bis zu Stravinskij. Vgl. Orlando Figes, *Natasha's Dance. A Cultural History of Russia*, New York 2002, S. 391.

Das dritte Thema bildet durch die Faktur einen gewissen Kontrast; motivisch ist es ebenso mit den vorher erklingenden Themen verwandt (Notenbeispiel 3):

Notenbeispiel 3: Nikolaj Rimskij-Korsakov, 1. Streichquartett, 1. Satz, T. 97 ff.

Eine allgemeine Äußerung Andreas Wehrmeyers zu Rimskij-Korsakows Kompositionsweise lässt sich ohne Weiteres konkret auf die thematische Arbeit des ersten Streichquartetts beziehen:

Im Unterschied zu Tschaikowsky fehlte Rimsky-Korsakow die Bereitschaft, aus einem thematischen Kern organisch und ungezwungen neue Gedanken hervorzutreiben. Er bevorzugte stattdessen die variierte Wiederholung in Gestalt von Sequenzierungen, harmonischen oder klangfarblichen Ausschmückungen, unter Einbeziehung von Differenzierungen im Tempo, der Dynamik und anderen Mitteln.⁴⁷

⁴⁷ Andreas Wehrmeyer, »Nikolai Rimsky-Korsakow als Vertreter der St. Petersburger Komponistenschule«, in: *Nikolai Rimsky-Korsakow. Zugänge zu Leben und Werk*, S. xxiii.

Sowohl die Exposition als auch die Reprise haben einen durchführungsartigen Charakter. Oben wurde bereits die variierende Verarbeitung des ersten Themas anhand eines Beispiels gezeigt, die Reprise fängt mit dem variierten ersten Thema an, und das dritte Thema wird zu einer kontrapunktischen Variation umgewandelt. Die Durchführung ist nur 25 Takte lang und mit der Reprise verschmolzen. Sie verbindet die Elemente aus dem ersten und zweiten Thema der Exposition, ohne sie zu verarbeiten – eine Bestätigung für die Aussage von Wehrmeyer; das dritte Thema erklingt in der Durchführung nicht. In der Reprise verkürzt Rimskij-Korsakov die Einsätze in jeder Stimme und somit den Bereich des ersten Themas von 30 auf 24 Takte.

Der 2. Satz – ein Andante moderato in C-Dur – ist ein Beispiel für einen ruhigen, fast emotionslosen Satz, ohne Kulminationen. Die emotionalen Höhepunkte von Čajkovskijs Musik sind Rimskij-Korsakov auch in anderen Werken nicht eigen.⁴⁸ Des Weiteren nimmt man hier im Vergleich zum ersten Satz nichts russisch Volkstümliches wahr, nur das Fehlen der Alteration des Tons g während der Ausweichung in a-Moll (Tonikaparallele) lässt die Melodie etwas volkstümlich klingen. Obwohl man bei genauerer Betrachtung eindeutig zwei Themen, Schlussgruppe, kurze Durchführung und Reprise identifizieren kann, klingt dieser Satz beim ersten Durch hören vermutlich für viele monothematisch fortspinnend. Das erste Thema wird einmal von jedem Instrument präsentiert, zuerst von der Viola, dann von der 2. und 1. Violine und schließlich im Takt 23 ff. vom Violoncello, dessen Part zuerst auf Begleitung reduziert ist. Es entsteht eine Art Fugato. Melodisch sind die beiden Themen dieses Satzes verwandt (vgl. Notenbeispiel 4 und 5):

Andante moderato

6

Vi. 2

Notenbeispiel 4: Nikolaj Rimskij-Korsakov, 1. Streichquartett, Anfang des 2. Satzes

⁴⁸ Diesen Unterschied stellt man auch bei einem Vergleich der Romanzen und Lieder beider Komponisten fest.

12

Notenbeispiel 4 (Fortsetzung)

Das zweite Thema des 2. Satzes erinnert durch den ersten Quartsprung $g-c'$ sowie durch die Motive mit dem gleichen Rhythmus stark an das erste Thema, auch einen dynamischen Kontrast gibt es nicht:

31

35

Notenbeispiel 5: Nikolaj Rimskij-Korsakov, 1. Streichquartett, 2. Satz, T. 31 ff.

Der 3. Satz ist ein Scherzo in a-Moll. Auch wenn dieser mit dem zweiten stark kontrastiert, sind die beiden Sätze rhythmisch verwandt (vgl. Notenbeispiele 5 und 6). Auch hier stellt Rimskij-Korsakov das Thema zuerst vor, um es später im Takt 21 in einer Art Fugato zu variieren:

Allegretto vivace

Vl. 2

pp

Cello

pp

Double Bass

pp

3

p

p

p

Notenbeispiel 6: Nikolaj Rimskij-Korsakov, 1. Streichquartett, Anfang des 3. Satzes

Vl. 2

mf

Va.

mf

23

mf

tr

Notenbeispiel 7: Nikolaj Rimskij-Korsakov, 1. Streichquartett, 3. Satz, T. 21 ff.

74 L'istesso tempo

Notenbeispiel 8: Nikolaj Rimskij-Korsakov, 1. Streichquartett, 3. Satz, T. 74 ff.

82

82

Notenbeispiel 9: Nikolaj Rimskij-Korsakov, 1. Streichquartett, 3. Satz, T. 82 ff.

Der kurze Mittelteil ist in A-Dur komponiert und besteht aus zwei kontrastierenden Elementen – einem durch das Unisono in den ersten Takten sowie Staccati wuchtig wirkenden Fortissimo und einem liedhaften Piano, in welchem die Töne der Melodie zwischen der ersten Violine und einem Duo aus zweiter Violine und Viola verteilt werden. Die beiden Elemente erklingen abwechselnd (Notenbeispiele 8 und 9).

Der vierte Satz, der Rimskij-Korsakov selbst am besten gefiel, ist ein Allegro con spirito. Ebenso wie der erste ist er in der Sonatenhauptsatzform komponiert. Die Aufteilung des thematischen Materials zwischen den Stimmen verdient Aufmerksamkeit: Sie beginnen versetzt um vier Takte nacheinander und teilen das Thema untereinander auf. Interessant ist auch der Übergang des Motivs von einer Stimme zur anderen sowie das Fortspinnen des Themas. Dieses wird in den ersten vier Takten vom Violoncello unbegleitet präsentiert, dann durch die Viola, später durch die zweite und schließlich durch die erste Violine und das Viola-Violoncello-Duo im Takt 5 ff. sowie die beiden Violinen im Takt 13 ff. (Notenbeispiel 10):

Allegro con spirito
leggieramente

Notenbeispiel 10: Nikolaj Rimskij-Korsakov, 1. Streichquartett, Anfang des 4. Satzes

Im weiteren Verlauf spielt Rimskij-Korsakov mit den Motiven aus dem Thema zum Teil wie mit Bausteinen, zum Teil bearbeitet er das motivische Material variationsartig. So verbindet er in der Durchführung (ab Takt 102) die Elemente des ersten Themas mit dem punktierten Rhythmus (beide Violinen und Viola) mit dem zweiten liedhaften Thema (Violoncello). Im Takt 138 lässt er zum Beispiel zuerst den 2. Satz der achtaktigen Periode erklingen, danach den ersten. Er verbindet das erste Thema in der Durchführung mit dem zweiten, das keinen punktierten Rhythmus aufweist, und lässt sie gleichzeitig erklingen. Zum Schluss (ab Takt 234, Auftakt) komprimiert er die Einsätze der einzelnen Stimmen (Notenbeispiel 11).

Die Harmonik in diesem Werk ist fast durchgehend funktional. Bei der näheren Analyse entdeckt man allerdings einige Doppeldominanten als Nonakkord ohne Grundton, lang gezogene Modulationen, auch chromatische, aber auch schnelle Tonartwechsel, lang gezogene Töne im Bass sowie Unisono. Am Anfang der Durchführung des ersten Satzes (Takt 115 ff.) sieht man eine Reihe aus fünf aufsteigenden Sextquartakkorden. Es sind interessante harmonische Wendungen, jedoch keine revolutionären.

Mit seinem 1. *Streichquartett* hinterließ Rimskij-Korsakov der Welt ein originelles Werk. Dieses liefert ein gutes Beispiel für seine Auseinandersetzung mit der westeuropäischen Musikgeschichte, mit der Polyphonie und der Sonatenhauptsatzform, aber auch für das russisch Volkstümliche, das etwa in seinen Opern so im Vordergrund steht. Das Ergebnis ist ein Streichquartett, das seiner Form nach alle Regeln des Sonatenhauptsatzes bewahrt, reich an kontrapunktischen Abschnitten ist und dennoch einige volkstümlich klingende Abschnitte beinhaltet. Rimskij-Korsakov greift also nicht die Tradition des Streichquartettes an, versucht aber, durch die volkstümlichen russischen Elemente seine Kompositionen zu bereichern und dem Quartett somit einen eigenen Charakter zu verleihen.

3. *Streichquartett G-Dur*

Auch mit seinem 3. *Streichquartett* war Rimskij-Korsakov nicht zufrieden:⁴⁹ »Außerdem komponierte ich [1897] das Streichquartett in G-Dur und ein Trio für Violine, Violoncello und Klavier in c-Moll. Die letztere Komposition blieb unausgearbeitet, und diese beiden kammermusikalischen Kompositionen bewiesen mir, dass die Kammermusik nicht mein Bereich ist, und ich entschied mich, sie nicht zu veröffentlichen.«⁵⁰

Das Quartett besteht auch aus vier Sätzen: 1. Allegro non troppo (G-Dur, 254 Takte), 2. Largo (e-Moll, 125 Takte), 3. Molto moderato (alla polacca, C-Dur, 80 Takte) und 4. Allegretto (G-Dur, 257 Takte).

Wenn man in den ersten drei Sätzen dieses Werkes nach russischen volkstümlichen Melodien oder anderen Merkmalen sucht, tut man das vergeblich. Nur im vierten Satz wird man fündig und nimmt Stellen wahr, die ohne Zweifel eines volkstümlichen Ursprungs sind; unten wird

⁴⁹ Diese Komposition hat anscheinend auch keine Zuhörer und Musiker fasziniert, denn nicht umsonst gibt es keine CD-Aufnahmen im Gegensatz zu anderen Quartettkompositionen von Rimskij-Korsakov.

⁵⁰ Rimskij-Korsakov, *Letopis'*, S. 271 Das 3. *Streichquartett* Rimskij-Korsakows ist jedoch erhalten geblieben.

a tempo

233

236

239

Notenbeispiel 11: Nikolaj Rimskij-Korsakov, 1. Streichquartett, 4. Satz, T. 233 ff.

darauf näher eingegangen. In den ersten Sätzen entdeckt man ein Werk, das durchaus einem westeuropäischen Komponisten zugeschrieben werden könnte; der 2. Satz, ein Largo, klingt in manchen Abschnitten beinahe klassizistisch. In diesem Werk probiert Rimskij-Korsakov alle Quartetttechniken aus – von einem ausgiebigen Solo eines Instrumentes bis zur hohen Satzdichte beim Zusammenspiel aller vier Instrumente. Spieltechnisch ist dieses Werk, wie auch die anderen Streichquartette Rimskij-Korsakows, anspruchsvoll.

Der 1. Satz Allegro ma non troppo ist vor allem formal bemerkenswert. Das liegt an der thematischen Gliederung des Satzes, eingeschobenen Abschnitten sowie einem verschleierten Übergang zwischen der Durchführung und der Reprise. Nur die Exposition ist eindeutig, sogar durch das Wiederholungszeichen sichtbar und hörbar, abgegrenzt. Die Verhältnisse zwischen den Themen sind stark zugunsten des Hauptthemas verschoben, dieses beansprucht die ersten 46 Takte. Die Überleitung und das zweite Thema bestehen dagegen gemeinsam aus nur 16 Takten. Der Schlussteil der Exposition basiert wiederum fast ausschließlich auf den Elementen des ersten Themas.

Ähnlich wie in seinem *1. Streichquartett* variiert Rimskij-Korsakov die Themen auch in diesem Werk. So folgt dem ersten Thema, das am Anfang an ein Waldhornmotiv erinnert (Notenbeispiel 12), gleich im Takt 17 seine variierte Version, im Takt 31 erklingt das erste Thema gleich nochmal in einer komprimierten Version – aus den üblichen achttaktigen Strukturen werden fünftaktige (Notenbeispiel 13).

Allegro non troppo

VI. 1

p

6

f dim.

f dim.

f dim.

f dim.

9

p

tr

Notenbeispiel 12: Nikolaj Rimskij-Korsakov, 3. Streichquartett G-Dur, 1. Satz, erstes Thema, T. 1 ff.

The musical score consists of four staves representing the parts of a string quartet: Violin 1 (top), Violin 2, Viola, and Cello (bottom). The key signature is one sharp (F# major). Measure 31 starts with a dynamic *p*. The first violin has a eighth-note dotted rhythm. The second violin enters with eighth-note pairs, followed by the viola and cello with eighth-note pairs. Measures 32 and 33 show the dynamics *cresc.* and *f* (fortissimo) being built up through sustained notes and eighth-note patterns. Measure 34 begins with a dynamic *dim.* (diminuendo). The first violin plays sixteenth-note patterns. The second violin, viola, and cello provide harmonic support with sustained notes and eighth-note patterns, also marked *dim.*

Notenbeispiel 13: Nikolaj Rimskij-Korsakov, 3. Streichquartett, 1. Satz, erstes Thema, komprimiert, T. 31ff.

In der Durchführung sowie in der Reprise dominiert weiterhin das erste Thema, wobei die kurze sechstaktige Überleitung aus den Takten 46–52 an Bedeutung gewinnt. Das zweite Thema kommt in der Durchführung dagegen gar nicht vor und taucht variiert erst in der Reprise auf. Auch in diesem Satz, ähnlich wie im ersten Quartett, hat die Reprise einen durchführungsartigen Charakter: Alle Themen werden variiert, das erste Thema am Anfang der Reprise (Takt 136) erklingt zuerst in E-Dur, dann gleich in e-Moll und im Takt 203 ff. in c-Moll – dieser Abschnitt bildet bis zum Schluss (52 Takte) formal eine Art ausgedehnte Coda. In Takt 212–213 greift Rimskij-Korsakov sogar zur enharmonischen Modulation. Bemerkenswert im 1. Satz sind außerdem die eingeschobenen längeren kadenzartigen Abschnitte in der Durchführung. Die Takte 104–109 bestehen beispielsweise aus Akkordreihen (über g-Moll – d-Moll als Subdominante – E-Dur als Dominante zu a-Moll), deren Töne zwischen dem Violoncello mit der Viola als Stütze, erklingend auf den starken Schlag, und den beiden Violinen aufgeteilt werden. Während die

stützenden Stimmen wiederholt die Grundtöne des Akkordes vortragen, bilden die Violintöne eine Art Akkordumkehrung, nach oben aufsteigend. Die Durchführung wird durch derartige Einschübe unterbrochen.

Der 2. Satz Largo ist ein Thema mit sechs Variationen gleicher Länge, nur die letzte Variation ist fast doppelt so lang und hat einen durchführungsartigen Charakter (vgl. Tabelle 2). Das Thema (Notenbeispiel 14) und beinahe alle Variationen sind in e-Moll komponiert, nur die 5. Variation steht in E-Dur. Am Ende der 6. Variation schließt der Satz unerwartet ebenfalls in E-Dur.

Largo

5

8

Notenbeispiel 14: Nikolaj Rimskij-Korsakov, 3. Streichquartett, Anfang des 2. Satzes

Thema	16 T.	Besteht aus vier Viertaktern, die einander ähnlich sind, die Melodie wird von der ersten Violine präsentiert, die übrigen Instrumente leisten akkordische, eher zurückhaltende Begleitung.
Var. 1	16 T.	Dem Thema sehr nahe, die Faktur – die erste Violine wird von den anderen Instrumenten akkordisch begleitet – bleibt bestehen, harmonische Verschärfung durch Leittöne.
Var. 2	16 T.	Dem Thema nahe, Kontrast durch Änderungen in der Faktur – die beiden Violinen spielen die Melodie, begleitet von der Viola und dem Violoncello – sowie durch die Dynamik (Forte) und durch den punktierten Rhythmus in allen Partien, wodurch eine höhere Satzdichte erreicht wird.
Var. 3	16 T.	Rückbesinnung auf die ruhige Stimmung des Themas und der ersten Variation, gleichberechtigte Instrumente, Triolen-Umspielungen werden eingefügt, kombiniert mit dem punktierten Rhythmus.
Var. 4	16 T.	Änderung der Melodierichtung – im Thema und den drei ersten Variationen absinkend, hier aufsteigend, rhythmisch mit der 3. Variation verwandt.
Var. 5	16 T.	E-Dur, fast durchgehend fortspinnende Triolen-Umspielungen, überwiegend in den beiden Violinen, nur das Violoncello hat reine Begleitfunktion.
Var. 6	29 T.	Die Stimmen setzen nacheinander ein – zuerst trägt die zweite Violine das variierte Thema vor, dann kommen nacheinander die erste Violine, das Violoncello und schließlich die Viola hinzu (das scheint ein für Rimskij-Korsakov typisches Verfahren zu sein, denn auch in anderen Kompositionen für Streichquartett verwendet er diese Methode oft).

Tabelle 2: Übersicht über den 2. Satz von Rimskij-Korsakovs 3. Streichquartett

Der 3. Satz ist eine Polonaise mit einem Trio (Notenbeispiel 16) als Mittelteil (A-B-A'). Auch wenn dieser Satz kein polyphoner ist, setzen die Stimmen am Anfang des Satzes nacheinander ein (Notenbeispiel 15), was für die Streichquartette Rimskij-Korsakov im Allgemeinen üblich zu sein scheint und wohl auf sein Studium des Kontrapunktes zurückzuführen ist. Der punktierte Rhythmus bleibt den ganzen Satz hindurch bestehen.

Molto moderato (alla polacca)

Notenbeispiel 15: Nikolaj Rimskij-Korsakov, 3. Streichquartett, Anfang des 3. Satzes

3

Notenbeispiel 15 (Fortsetzung)

Trio

3

Notenbeispiel 16: Nikolaj Rimskij-Korsakov, 3. Streichquartett, Trio aus dem 3. Satz

Der vierte Satz ist ein Sonatenrondo, das, grob betrachtet, die traditionelle Struktur A–B–A–C–A–B–A aufweist, bei der genaueren Analyse stellt man fest, dass es auch Überleitungen und ausgedehnte Schlussabschnitte gibt. Die Überleitung vom Abschnitt A zu Abschnitt B ähnelt rhythmisch dem Anfang des Themas der Polonaise, was eine gewisse Brücke zwischen diesen beiden Sätzen schafft. Am Schluss steht eine ausgedehnte Kadenz.

Dieser Satz ist der einzige, der volkstümliche Elemente aufweist, insbesondere in der Episode C mit dem Bassostinato im Takt 84 ff., einem schweren Bauerntanz mit einer volkstümlich angehauchten Melodie. Hier sind der Anfang des Satzes sowie die beiden Episoden (Notenbeispiele 17–19):

Notenbeispiel 17: Nikolaj Rimskij-Korsakov, 3. Streichquartett, 4. Satz, Anfang des Satzes

38

p

p

p

pizz.

p

Notenbeispiel 18: Nikolaj Rimskij-Korsakov, 3. Streichquartett, 4. Satz, Episode B, T. 38 ff.



Notenbeispiel 19: Nikolaj Rimskij-Korsakov, 3. Streichquartett, 4. Satz, Episode C, T. 84 ff.

So verbindet Rimskij-Korsakov in diesem Quartett unterschiedlichste Ansätze – von einem Waldhornmotiv über eine traurige und schlichte Melodie mit technisch durchaus anspruchsvollen Variationen und eine Polonaise zu einem volkstümlichen Bauerntanz. Ein buntes Werk, das nochmals als Beispiel für die Verbindung der klassischen und volkstümlich russischen Ansätze gelten kann, wo die ersten allerdings eindeutig überwiegen. Die Vorliebe des Komponisten für die variationsartige Motivverarbeitung gipfelt in diesem Quartett in einem Variationssatz.

Gemeinschaftliche Kompositionen für Streichquartett

Die Rolle Mitrofan Beljaevs für die Entwicklung des Streichquartetts in Russland wurde bereits erwähnt. Nicht geringer ist seine Rolle in diesem Zusammenhang für das Quartettschaffen von Rimskij-Korsakov und auch anderer russischer Komponisten. Es überrascht deshalb nicht, dass Beljaevs Name in einer Komposition für das Streichquartett verewigt worden ist: das von Rimskij-Korsakov, Anatolij Ljadov, Aleksander Borodin und Aleksander Glazunov zu seinem Geburtstag komponierte *Quartett auf das Thema B-La-F*.⁵¹ Das Quartett wurde auf der Geburtstagsfeier Beljaevs als Überraschung dargeboten. Über diese erste Aufführung berichtet Rimskij-Korsakov in seiner Chronik, im Kapitel zu den Jahren 1886 bis 1888.⁵² Hieraus wird jedoch nicht klar, ob diese Aufführung im Februar 1886 oder 1887 stattfand, ob es sich um ein Geschenk zum 50. oder zum 51. Geburtstag Beljaevs (10./22. Februar) handelte.⁵³

⁵¹ Eigentlich eine Vermischung der Tonnamen verschiedener Sprachen, um einen Bezug zum Familiennamen »Beljaev« zu schaffen: »La« für »A« aus dem Italienischen, »B« und »F« aus dem Deutschen.

⁵² Vgl. Rimskij-Korsakov, *Letopis'*, S. 214–215.

⁵³ Friedhelm Krummacher geht davon aus, dass dieses Streichquartett zum 50. Geburtstag von Mitrofan Beljaev aufgeführt wurde. Vgl. Krummacher, *Geschichte des Streichquartetts*, S. 287.

Die zweite Gemeinschaftskomposition⁵⁴ für Streichquartett – die Quartettsuite *Imeniny* [Namenstag] – wurde ebenso zum Geburtstag von Beljaev komponiert, von Aleksandr Glazunov, Anatolij Ljadov (1855–1914) und Nikolaj Rimskij-Korsakov.⁵⁵ Auch die dritte kollektive Komposition ist ein Geburtstagsgeschenk an Beljaev – *Variationen über ein russisches Thema*, in dem sowohl das Thema als auch die vierte Variation von Rimskij-Korsakov komponiert wurden; die anderen neun Variationen stammen von Nikolaj Arcybušev (1858–1937), Aleksandr Skrjabin, Aleksandr Glazunov, Anatolij Ljadov, Jāzeps Vītols (Joseph Wihtol, 1863–1948), Feliks Blumenfel'd (Felix Blumenfeld, 1863–1931), Viktor Ēval'd (Ewald, 1860–1935), Aleksandr Vinkler (Alexander Winkler, 1865–1935) und Nikolaj Sokolov (1859–1922). Über diese Geburtstagskompositionen berichtet Rimskij-Korsakov in seiner Chronik.⁵⁶

Auch für die Komposition der 16 Quartettstücke *Les Vendredis* waren Mitrofan Beljaev und seine berühmten »Freitage«, an denen die Mitglieder des Kreises miteinander musizierten, der Anlass. Nikolaj Rimskij-Korsakov steuerte die Nr. 10 Allegro bei, die weiteren Beteiligten waren Aleksandr Glazunov, Nikolaj Arcybušev, Nikolaj Sokolov, Anatolij Ljadov, Jāzeps Vītols, Maximilian von der Osten-Sacken (1833–1884), Felix Blumenfel'd, Aleksandr Borodin und Aleksandr Kopylov (1854–1911). Asaf'ev erwähnte diese Komposition:

Zwei Sammlungen von verschiedenartigen Stücken für Streichquartett, die unter dem Titel *Les Vendredis* bekannt geworden sind, enthalten einige gelungene Einzelwerke. Von einem kollektiven Schaffen kann hier allerdings nicht mehr die Rede sein (abgesehen von einer Polka, die Glasunow, Ljadow und Sokolow gemeinsam komponiert haben), sondern man muss wohl eher von einem »Erinnerungs-Album« als Geschenk für Mitrofan Beljaev als dem herzlichen Gastgeber der jeweils freitags in seinem Hause veranstalteten Quartettabende sprechen.⁵⁷

Einen bedeutenden Teil des Quartettschaffens Rimskij-Korsakows machen somit die Gemeinschaftskompositionen aus. Stellvertretend für diese sei der 1. Satz des *Quartetts auf das Thema B-La-F* näher betrachtet.

⁵⁴ Das ist nicht die erste Gemeinschaftskomposition in der russischen Musikgeschichte. Bereits um 1872 arbeiteten die Mitglieder des Mächtigen Häufleins an einem gemeinschaftlichen Projekt – der Ballettoper *Mlada*.

⁵⁵ Rimskij-Korsakov komponierte den 3. Satz »Chorovod« (Reigentanz).

⁵⁶ Vgl. Rimskij-Korsakov, *Letopis'*, S. 214 ff.

⁵⁷ Vgl. Asaf'ev, *Die Musik in Russland*, S. 323.

1. Satz des Quartetts auf das Thema B-La-F

Die Autoren des *Quartetts auf das Thema B-La-F* sind Rimskij-Korsakov, Ljadov, der das Scherzo schrieb, Borodin, der die Serenade⁵⁸ komponierte, und Glazunov, von dem das Finale stammt. Das Thema »B-La-F« durchzieht alle vier Sätze der Komposition und schafft einen motivischen Zusammenhang.

Anders als die Streichquartette Rimskij-Korsakows zog diese Gemeinschaftskomposition größere Aufmerksamkeit der Musikforschung auf sich und wurde von Asaf'ev folgendermaßen gelobt:

Die Freundschaft der Komponisten und die Praxis des kollektiven Schaffens führte auch im Bereich des Streichquartetts zu interessanten Ergebnissen. Eines davon war das von den Intonationen her erstaunlich geschlossen wirkende Streichquartett über das Thema B-La-F (gedruckt 1895). Sein erster Satz stammte von Rimsky-Korsakow, der zweite (Scherzo) von Ljadow, der dritte (eine amüsante Serenata alla spagnola) von Borodin und das Finale von Glasunow.⁵⁹

Nicholas Kilburn führt in seinem Übersichtswerk die wichtigsten Themen aus dem *B-La-F*-Quartett als Notenbeispiele an, allerdings ohne näher auf das Werk einzugehen.⁶⁰ Auch er äußerte sich positiv über diese Komposition, trotz der anfangs vorhandenen Skepsis:

⁵⁸ Der kürzeste, jedoch der durch seine Exotik originellste Satz dieses Werkes und deshalb unbedingt erwähnenswert. Die beiden Violinen und das Violoncello ahmen in den ersten Takt Gitarren-Klang nach. Das Hauptmotiv der Viola *b-a-f* ist hier weniger auffallend als in den anderen Sätzen und eher etwas getarnt, außerdem wird das Hauptmotiv von Borodin auf eine andere Weise realisiert. Er komponiert seinen Beitrag in d-Moll, während die anderen drei Sätze in B-Dur stehen. Das erreicht er durch die Harmonisierung der Einzeltöne des Themas *b-a-f* und nicht durch die Harmonisierung des gesamten Motivs, d.h. durch seine komplett Zuordnung zu einer Tonika, wie es seine drei Kollegen tun. Das zweite Thema der Serenata ist durch die übermäßige Sekunde, kurze tonumspielende Motive sowie den Orgelpunkt orientalisch klingende Melodie. Das orientalische Kolorit, hier vermengt mit spanischer Thematik, war für die russische Musik des 19. Jahrhunderts sehr wichtig, und dafür gibt es sehr viele Beispiele, wie etwa die sinfonische Dichtung *Tamara* oder die *Ouvertüre über ein spanisches Marschthema* op. 6 von Balakirev, die sinfonische Dichtung *Eine Steppenskizze aus Mittelasien* von Borodin, Rimskij-Korsakows große Orchester-Fantasie *Scheherazade* op. 35 und viele mehr. Dieser Aspekt wurde bereits von zahlreichen Forschern thematisiert. Zurückzuführen sind diese »Orientalismen« (vgl. Dorothea Redepenning, Art. »Balakirev«, in: MGG, Sachteil 2, Kassel 1999, Sp. 69) wiederum auf die Auseinandersetzung des Mächtigen Häufleins und insbesondere Balakirevs mit Volksliedern, u.a. kaukasischen Ursprungs. Kein Wunder, dass auch diese Serenata neben den typischen Merkmalen einer spanischen Serenata auch orientalische Züge aufweist.

⁵⁹ Asaf'ev, *Die Musik in Russland*, S. 323.

⁶⁰ Nicholas Kilburn, *The Story of Chamber Music*, Boston 1977. Dennoch ist Kilburns Werk sehr bedeutend, denn außer auf diese Gemeinschaftskomposition geht er auch näher auf je ein Quartett von Michail Ippolitov-Ivanov und Aleksandr Grečaninov sowie auf ein Trio von Anton Arenskij ein.

A composition of this kind is obviously more of a curiosity than a work of the highest art; but an examination of the score reveals a surprising amount of skill, and, considering the restrictions under which they wrote, the several composers have contrived to invest the Quartet with more melodic interest than at first seems possible.⁶¹

Die Rahmensätze sind erstaunlich ähnlich, denn die ersten Takte des Allegro von Rimskij-Korsakov sowie die ersten Takte des Finales von Glazunov sind fast identisch, wodurch eine Art Gerüst für die gesamte Komposition entsteht. Der von Rimskij-Korsakov geschriebene Satz (Allegro) ist in einer Sonatenhauptsatzform komponiert und eines der besten Beispiele für seine Vorliebe zur variierenden Motivverarbeitung. Eine langsame 27-taktige Einleitung eröffnet das Werk. Das Hauptmotiv *b-a-f* erscheint im ersten Takt als unbegleitetes Solo der Viola, integriert in eine Melodie, die gleich beim zweiten und dritten Erklingen entwickelt wird: Sie wächst in den ersten Takten bei jeder Wiederholung um einen Ton (Notenbeispiel 20):⁶²

Notenbeispiel 20: Nikolaj Rimskij-Korsakov, Anfang des 1. Satzes des Quartetts auf das Thema *B-La-F*

⁶¹ Ebd., S. 168–169.

⁶² Alle Notenbeispiele aus dem *B-La-f*-Quartett wurden folgender Ausgabe entnommen: *Quatuor sur le nom B-la-f pour deux Violons, Alto et Violoncelle*, hrsg. von Mitrofan Beljaev, Leipzig 1895.

Die Einleitung wird am Schluss des Satzes wiederholt, allerdings erklingen die ersten zehn Takte erst ganz am Ende: Die ersten Takte des langsamens Schlussabschnitts sind eine Variation der Takte 11 ff.

Auch im Allegro erklingen zuerst die drei Töne des Hauptmotivs, diesmal als Unisono aller vier Instrumente. Gleich nach der ersten viertaktigen Phrase beginnt Rimskij-Korsakov das Motiv zu variiieren bzw. zu entwickeln (Notenbeispiel 21):

The musical score consists of two systems of four staves each, representing a quartet of strings.
 System 1 (Measures 28-30): The first staff shows the motif 'B la f' at forte dynamic (f). The second staff shows the same motif at forte (f). The third staff shows it at forte (f). The fourth staff shows it at forte (f).
 System 2 (Measure 31): The first staff starts with a piano dynamic (p) and ends with a crescendo dynamic (cresc. poco). The second staff starts with a piano dynamic (pp) and ends with a crescendo dynamic (cresc. poco). The third staff starts with a piano dynamic (p) and ends with a crescendo dynamic (cresc. poco). The fourth staff starts with a piano dynamic (p) and ends with a crescendo dynamic (cresc. poco).

Notenbeispiel 21: Nikolaj Rimskij-Korsakov, 1. Satz des Quartetts auf das Thema B-La-F, die ersten Takte des Allegro

Zwar beherrscht das Motiv *b-a-f* den ganzen Satz, dennoch bewahrt Rimskij-Korsakov auch hier die Sonatenhauptsatzform. So platziert er trotz dieses motivischen Vorherrschens ein zweites Thema im 1. Satz, in dem das Hauptmotiv *b-a-f* in die Melodie integriert wird (siehe die Buchstaben im folgenden Notenbeispiel). Interessant ist in diesem Fall die motivische Verarbeitung des Hauptmotivs *b-a-f*, denn die ersten drei Töne können als eine Variation hiervon gedeutet werden (siehe Einrahmung): Einer kleinen abfallenden Sekunde folgt eine aufsteigende kleine Sext statt der großen Terz nach unten (Notenbeispiel 22):

The musical score consists of two staves of four-line music. The top staff begins at measure 52 with a dynamic *p*, followed by the instruction *dolce*. The melody consists of eighth-note pairs and quarter notes, with a forte dynamic *f* in the first half of the measure. The bottom staff begins at measure 56, also with a dynamic *p*. It features eighth-note pairs and quarter notes, with a dynamic *p* in the middle of the measure.

Notenbeispiel 22: Nikolaj Rimskij-Korsakov, *Quartett auf das Thema B-La-F*, zweites Thema des 1. Satzes

Das Anfangsmotiv aus der Einleitung erklingt nochmals transponiert in der Exposition im Takt 66 und wird diesmal melodisch fortgesponnen zu einer volkstümlichen liedhaften Melodie – ein einfaches Motiv mit »Hilfsnote«, das wiederholt wird (Notenbeispiel 23). Diese Melodie erklingt wiederum, genau wie im 1. Satz des ersten Quartetts, Takt 71ff., über einem langgehaltenen Ton im Bass. Im Takt 106 erklingt das Hauptmotiv als Umkehrung: Anstelle der absteigenden kleinen Sekunde und der großen Terz nach unten die große Sekunde und kleine Terz nach oben.

Die Töne des Hauptmotivs *b-a-f* sind sowohl in B-Dur als auch F-Dur leitereigen, die eindeutige Zuordnung dieses Motivs zu einer Tonart ist nicht möglich. So ist es auch im 1. Satz der Gemeinschaftskomposition. Rimskij-Korsakov wechselt sehr geschickt zwischen B- und F-Dur. Zwar ist der erste eindeutig funktional definierbare Akkord im Takt 2 die Tonika B-Dur, die Einleitung Sostenuto assai endet aber in F-Dur. Der Schluss der Einleitung klingt etwas »offen«, aber auch in den ersten Takten des Allegro bleibt das Gefühl der doppelten Tonart bzw. doppelten Tonika bestehen: der erste Dreiklang im Takt 30 (auf dem vierten Schlag) ist zwar B-Dur,

The musical score consists of four staves, each representing a different string instrument. Measure 66 begins with a dynamic of ***p***, followed by ***pp***, ***ppp***, and ***p dolce***. Measure 70 follows, showing a continuation of rhythmic patterns.

Notenbeispiel 23: Nikolaj Rimskij-Korsakov, *Quartett auf das Thema B-La-F*, variiertes erstes Thema aus dem 1. Satz, T. 66 ff.

dem folgt aber die Dominante von F-Dur, sie wird regelgerecht nach F-Dur aufgelöst. Rimskij-Korsakov spielt somit mit den Umdeutungen: *B* als Tonika und als Subdominante, *F* als Dominante und als Tonika. Im Großen und Ganzen beschränkt sich Rimskij-Korsakov jedoch in diesem Satz, wie auch in seinem Quartettschaffen, auf die funktionale Harmonik. Es gibt zwar einzelne interessante Stellen, wie zum Beispiel die Alteration der vi. Stufe im Abschnitt Takt 120 ff., die akzentuierte Sekunde, die einen Kontrast und Dissonanz in die Durchführung bringt, derartige Abschnitte sind aber nicht zahlreich.

Zwar betrachtet Friedhelm Krummacher dieses Quartett sowie andere Gemeinschaftskompositionen als keine ernsthaften,⁶³ sieht aber darin, dass es überhaupt vermehrt zu Quar-

⁶³ Über das *B-La-F*-Quartett schreibt Krummacher Folgendes: »Dem Gebot der Individualität eines Werks widersprach aber zugleich ein kollektives Opus, das wohl kaum ganz ernst gemeint war.« Vgl. Krummacher, *Geschichte des Streichquartetts*, S. 287. Über die Gemeinschaftskompositionen *Imeniny* (*Namenstag*) und *Varianzioni über ein russisches Thema* schreibt er Ähnliches: »Oft sind diese Miniaturen durchaus gewinnend, doch

tettkompositionen kam, den Beweis, dass diese Gattung an Respekt und Ansehen gewann.⁶⁴ Dennoch ist die nähere Auseinandersetzung mit diesen Werken wichtig, sowohl in Bezug auf Rimskij-Korsakov als Komponisten als auch das Phänomen der kollektiven Komposition überhaupt und auch die Entwicklung des Streichquartetts als Gattung in Russland. Zumindest im Schaffen von Rimskij-Korsakov zeigt der 1. Satz des *B-La-F*-Quartetts den Komponisten in seiner individuellen Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten des Streichquartetts – das Aufteilen des thematischen Materials zwischen den vier Instrumenten, die solistische Funktion aller beteiligten Stimmen, die polyphonen aber auchakkordisch-homophonen Abschnitte, aber auch die Verfahren, die nicht nur für ein Streichquartett typisch sind, wie zum Beispiel das Variieren des Hauptmotivs, dessen Umkehrung sowie die Integration des Motivs in eine Melodie und reichhaltige dynamische Nuancen und Stufungen.

* * *

Die Auseinandersetzung Rimskij-Korsakows mit der Gattung Streichquartett spiegelt deutlich die Pole wider, zwischen denen sich seine kompositorische Persönlichkeit entfaltete. Er bewahrte die westeuropäische Tradition und die etablierte Sonatenhauptsatzform, auch wenn er, was allerdings für die Zeit üblich ist, die Grenzen aufbrach und nicht alle formalen Normen erfüllte, was man an dem Ungleichgewicht zwischen den Themen, an den verschwommenen Abschnittsgrenzen sowie am ständigen Variieren der Themen bzw. der Motive sieht. Der Phrasenbau ist, ausgenommen einzelne wenige Beispiele (siehe etwa das Notenbeispiel 13), symmetrisch, fast alle Phrasen sind achttaktige Perioden. Auch sein Studium des Kontrapunktes hinterließ in seinem Streichquartettschaffen eindeutige Spuren, was anhand zahlreicher polyphoner Abschnitte gezeigt werden konnte. Ebenso bemerkenswert ist auch, dass das national russische, volkstümliche Element zwar in jedem Quartett wahrnehmbar ist, aber nicht übermäßig stark; das G-Dur-Quartett, wo nur der vierte Satz volkstümlich russische Züge aufweist, ist das beste Beispiel dafür. Umso erstaunlicher ist es, dass die 4. Variation von Rimskij-Korsakov⁶⁵ aus den *Variationen über ein russisches Thema* eher zu der Gruppe gehört, die die meisten klassizistischen Züge aufweisen, wie zum Beispiel auch die sechste Variation von Vitolis, die achte von Ewald oder die neunte von Winkler.

Womöglich hat Anatolij Groman Recht, wenn er behauptet, dass »[im Vergleich zur Oper] keine sinfonische Musik, und, vor allem, keine Kammermusik einen derartigen Freiraum für die Wiedergabe der typischen Elemente des russischen Epos – der Fantastik und des Alltags

bilden sie im Œuvre der Autoren meist Parerga, die nicht gar so ernst genommen werden wollen.« Vgl. ebd., S. 288.

⁶⁴ Ebd., S. 287–288.

⁶⁵ Die 4. Variation von Rimskij-Korsakov ist eine sehr originelle Komposition, die aufgrund von Flageolet tönen etwas an das erste Quartett Borodins erinnert, das am Anfang dieses Artikels kurz erwähnt wurde, und aufgrund des Pizzicato an Borodins Serenata aus der *B-La-F*-Gemeinschaftskomposition.

– bietet.«⁶⁶ Vielleicht ist das tatsächlich der Grund, warum Rimskij-Korsakov sich gegen weitere Quartettkompositionen entschied und seine Auseinandersetzung mit dieser Gattung nur eine Phase in seinem Schaffen blieb, jedoch eine sehr wichtige, die zeigt, wie stark der Einfluss der westeuropäischen Musik in Russland war, aber auch das Streben, diesem Einfluss zu entkommen und eine russische, von der westeuropäischen Musik deutlich unterscheidbare Musik zu erschaffen.

2010 umschrieb Richard Taruskin die gegenwärtige Rimskij-Korsakov-Rezeption auf pointierte Weise:

In the part of the world I live in, the works of Rimsky-Korsakov can be divided into two groups: the unknown and the overplayed. They are not of equal size. The overplayed category consists, by my count, of exactly five pieces.⁶⁷

Die fünf Stücke, die Taruskin meint, sind der »Hummelflug« aus der Oper *Das Märchen vom Zaren Saltan* (1899–1900), »Das Lied des indischen Gastes« aus der Oper *Sadko* (1895–1896), das *Capriccio über spanische Themen* op. 34 (1887), die symphonische Suite *Scheherazade* op. 35 (1888) sowie die Ouvertüre *Russisches Ostern* op. 36 (1888). Dabei wird man Taruskins Aussage auch für den deutschsprachigen Raum gelten lassen müssen. Gerade Rimskij-Korsakows Kammermusik und darunter seine Kompositionen für Streichquartett gehören auch hier noch immer zum praktisch unbekannten Bereich seines Schaffens. Überhaupt ist das russische Streichquartett, auch wenn mittlerweile andere Bereiche der russischen Instrumentalmusik in der Forschung mehr Aufmerksamkeit bekommen haben,⁶⁸ bislang weitgehend unberücksichtigt geblieben.⁶⁹ Wenn der vorliegende Aufsatz es aber vermag, bei den Lesern Interesse am Streichquartettschaffen und darüber hinaus an der Kammermusik Rimskij-Korsakows zu wecken, dann ist immerhin schon ein Schritt getan, um diese Situation allmählich zu ändern.

⁶⁶ Vgl. Anatolij Groman [Groman-Solovcov, Solovcov], »N. A. Rimskij-Korsakov«, in: *Istorija russkoj muzyki*, hrsg. von Mihail Pekelis, Bd. 2, Moskau 1940, S. 265–333, hier: S. 282.

⁶⁷ Richard Taruskin, »Catching up with Rimsky-Korsakov«, in: *N. A. Rimskij-Korsakov i ego nasledie v istoričeskoj perspektive*, Sankt-Petersburg 2010, S. 415–416.

⁶⁸ Zum Beispiel die Sinfonien von Petr Čajkovskij.

⁶⁹ Nur einzelne Kompositionen zogen Aufmerksamkeit auf sich, und dies auch nur in Form von kurzen Abhandlungen, vgl. z. B. den Artikel von Edward Garden »The >Programme< of Borodin's Second Quartet«, in: *The Musical Times* 128 (1987), S. 74–78.