

8 – Reflexe von Taneevs Kontrapunktlehre in zeitgenössischen Kompositionen

8.1 Alexander Skrjabin: Klaviersonate Nr. 3 op 23

Wie in Kapitel 3.2 bereits dargelegt, unterhielten Skrjabin und Taneev eine enge persönliche Freundschaft, die von ihrem ersten Treffen im Jahr 1885 bis zu ihrem Tod – beide starben nur wenige Monate nacheinander – im Jahr 1915 anhielt. Der Beziehung, die von gegenseitiger Zuneigung und Anerkennung der musikalischen Fähigkeiten geprägt war, standen einige musikalische Differenzen gegenüber, die in zahlreichen kritischen bis offen abwertenden Äußerungen, vor allem seitens Taneevs, zutage traten.²⁵⁷ Sowohl in Bezug auf Aspekte der Tonalität als auch die Verwendung kontrapunktischer Prinzipien – beides Punkte, für die Taneev zeitlebens plädierte – finden sich gravierende Unterschiede zwischen dem Früh- und dem Spätwerk Skrjabins. Seine kompositorische Entwicklung kann insofern auch als Lösung von den Prinzipien seines Lehrers betrachtet werden, die sich etwa um die Jahrhundertwende vollzog. Eine spätere teilweise Distanzierung vom eigenen Frühwerk kommt zwar bei Künstlern häufiger vor, im Falle Skrjabins scheint dies jedoch besonders ausgeprägt der Fall zu sein, und so finden sich in seinem Œuvre vergleichsweise wenige Werke, die sich mit einer durch Taneev geprägten Kontrapunktästhetik in Verbindung bringen lassen.

257 Vgl. dazu einige Tagebucheinträge von Taneev beispielsweise zu Skrjabins Sonate Nr. 3 op. 23 in fis-Moll, zur Sinfonie Nr. 1 op. 26 in E-Dur, zur Sinfonie Nr. 2 op. 29 in c-Moll und dem *Poème de l'Extase* op. 54 (welches Taneev originär als Skrjabins 4. Sinfonie bezeichnete), in: Taneev, »Tagebucheintragungen« (wie Anm. 89).

Die Klaviersonate Nr. 3 op. 23, die Skrjabin in den Jahren 1897/98 komponierte, bildet eines jener wenigen Beispiele und fällt genau in den Zeitraum, der im Nachhinein als Übergangsphase zum Spätstil bewertet wurde. Sie umfasst vier Sätze, steht in der Tonart fis-Moll und enthält primär im ersten Satz einige Passagen, die eine Untersuchung unter kontrapunktischen Gesichtspunkten zulassen. Genau genommen stehen nur der Kopf- und der Finalsatz tatsächlich in fis-Moll bzw. beginnen und enden in dieser Tonart – im dritten Satz weicht die Musik zum großen Teil nach H-Dur/gis-Moll aus, der zweite Satz steht in der sehr weit entfernten Tonart Es-Dur. Von den insgesamt zehn Sonaten Skrjamins sind die erste und die dritte die einzigen viersätzigen Werke; die zweite und die vierte Sonate enthalten jeweils zwei Sätze, alle anderen, und somit das gesamte Spätwerk, bestehen aus einem zusammenhängenden Satz. Die Entwicklung zur Einsätzigkeit wird bis heute als gattungsspezifische Errungenschaft Skrjamins betrachtet, wobei in seinen Orchesterwerken dieselbe Entwicklung erkennbar ist. Der Aufbau in vier Sätzen, die relativ klassisch strukturierte formale Anlage und die Einbindung kontrapunktischer Elemente müssen ihm retrospektiv als konservative Elemente erschienen sein, in seinem späteren Sonatenschaffen tauchen sie nicht wieder auf.

Das Thema der Sonate besteht aus zwei Gliedern, einem diatonischen Aufgang und einem sprunghaften, durch triolischen Rhythmus geprägten Rückgang. Das offene Ende der ersten Phrase, insbesondere bedingt durch die Pause zwischen beiden Teilen, impliziert das Nachfolgen einer Antwort; die anknüpfende Phrase gestaltet sich am Ende jedoch wiederum offen. Dieses zwei Takte umfassende Thema wird auf verschiedenen Tonstufen und nicht wörtlich wiederholt.

Auffallend ist hier bereits, dass beide Bestandteile der Phrase, wenn auch auf den ersten Blick völlig unterschiedlich, eine rhythmische Ähnlichkeit und insofern im Hinblick auf eine mögliche spätere kontrapunktische Verwendung Kompatibilität aufweisen: Beiden geht eine Art Vorschlag voran, einmal als Sechzehntel, einmal als triolische Achtel, und beide treffen auf der zweiten und dritten Zählzeit des $\frac{3}{4}$ -Taktes zusammen, auch in der variierten Form in Takt 4 (siehe Abb. 21). Die Begleitung lässt der Entfaltung der Melodie insofern viel Raum, als dass der Vorschlag jeweils mitgespielt wird, aber als gebundene Note liegen bleibt und die Melodieentwicklung allein klingen lässt.

Das zweite Thema beginnt in Takt 25 und steht in starkem Kontrast zum ersten, es ist im *piano* notiert und mit *cantabile* überschrieben. Die Melodie befindet sich in der Oberstimme (Abb. 22).

In Takt 43 erscheint zunächst die Wiederholung des ersten Themas, überraschenderweise erklingt jedoch nach nur vier Takten (Takt 47, siehe Abb. 23) unmittelbar das zweite Thema, deutlich exponiert und eingeleitet durch einen Doppelvorschlag, der einen Akkord formt und im *espressivo* wiederum den

Drammatico ♩ = 69

f

mp

Abbildung 21. Alexander Skrjabin, Klaviersonate Nr. 3 op. 23, Beginn des 1. Satzes.

cantabile

sf dim.

p

Abbildung 22. Alexander Skrjabin, Klaviersonate Nr. 3 op. 23, Takt 23-27.

espr.

mp

mf

p

cresc.

dim.

f

Abbildung 23. Alexander Skrjabin, Klaviersonate Nr. 3 op. 23, Takt 46-54.

Abbildung 24. Alexander Skrjabin, Klaviersonate Nr. 3 op. 23, Takt 55–63.

eher lyrischen Gegenpart zum ersten Thema bildet. Skrjabins Konzept könnte sich hier als Engführung auf formaler Ebene beschreiben lassen, in welcher der Einsatz des zweiten Themas vorgezogen wird, das erste Thema jedoch nicht abbricht, sondern in der Unterstimme fortgeführt wird und infolge dessen parallel verläuft. Das Resultat sind kontrapunktische Verknüpfungen des Hauptthemas mit dem Seitenthema, die zwischen Takt 47 und 60 wiederkehren (abgesehen von einem kurzen Zwischenspiel in den Takten 51–54). Aufgrund der gemeinsamen Taktschwerpunkte ist es möglich, beide Themen rhythmisch miteinander zu verzahnen, obwohl die triolischen und binären Achtelbewegungen gegeneinanderlaufen. So werden Haupt- und Seitenthema an den insgesamt vier Stellen der Engführung (T. 47–48, 49–50, 55–56 und 59–60; Abb. 23 und 24) stets auf die gleiche Weise kontrapunktisch verbunden und überdies klar erkennbar an einem durchgehenden Metrum orientiert. Die weiche Verschmelzung beider Themen ist ebenfalls durch die wahrnehmbare Brechung der musikalischen Linie bedingt. Beide Themen können in kleinere rhythmische Bestandteile zerlegt werden, was hier offenbar Teil des musikalischen Konzeptes ist, denn auf diese Weise werden bereits in der Exposition Thema und Begleitung verschränkt.

Insofern als die simultane lineare Verknüpfung bzw. mehrfache Engführung eines oder mehrerer den Satz definierender Themen eine Ausrichtung des thematischen Materials auf die kontrapunktische Verwendbarkeit erfordert, kann ein Einfluss kontrapunktischer Prinzipien auf die Konzeption der Sonate kaum von der Hand gewiesen werden. Ein Merkmal der Kontrapunktik in diesem Satz ist ihre weiche Integration in den ansonsten homophonen Satz, sie erscheint weder deutlich exponiert noch steht sie dem musikalischen Fluss entgegen und kann daher als exemplarisch für eine reibungslose Synthese

homophon und polyphon komponierter Abschnitte begriffen werden. Ganz ähnliche Strukturen finden sich in einigen frühen kammermusikalischen Werken Taneevs, die ebenfalls überwiegend nicht polyphon angelegt sind.²⁵⁸ Auch dort können die Wechsel zwischen polyphonen und nicht-polyphonen Abschnitten als sehr subtil beschrieben werden.

Die satztechnische Struktur der linearen Verknüpfungen weist jedoch einige Elemente auf, die als Abweichungen von den kontrapunktischen Idealen Taneevs begriffen werden können. So sind zum Beispiel die Themen der Sonate letztlich in (nur) einer sich mehrmals wiederholenden Form miteinander verknüpft, die im weiteren Verlauf keiner Variation unterliegt, also immer an die Metrik gekoppelt bzw. wiederkehrend an denselben Taktschwerpunkten orientiert ist. Taneevs Kontrapunktästhetik zielt jedoch auf bewegbare, daher sich verändernde oder allgemein variable Kontrapunktstrukturen ab, welche sich hier nicht finden. Den wenigen explizit kontrapunktischen Passagen steht überdies der Großteil des Werkes gegenüber, welcher fast gar keine Merkmale polyphoner Satztechnik aufweist.

Es kann also festgehalten werden, dass Skrjabin zwar lineare Verknüpfungen in sein Werk integriert, die in Zusammenhang mit den kontrapunktischen Prinzipien Taneevs gebracht werden können, diese Verknüpfungen allerdings teilweise erheblich davon abweichen. Zudem können die wenigen angeführten Passagen kaum als charakteristisch für die ganze Sonate angesehen werden. Die Tatsache, dass die hier behandelte dritte Sonate in Bezug auf die Verwendung kontrapunktischer Elemente oftmals hervorgehoben wird,²⁵⁹ verdeutlicht wiederum die geringe Relevanz solcher Strukturen für das gesamte Sonatenschaffen Skrjamins. Kontrapunktische Strukturen sind demnach mögliche und integrierbare Teile seiner Kompositionen, nehmen jedoch im Ergebnis keine zentrale Rolle in der kompositorischen Anlage ein und erhalten insofern keine übergeordnete Bedeutung. Die Haltung Skrjamins erweist sich weiterhin als konsequent und stimmt mit seinen Behauptungen überein, dass er sich bereits in frühen Jahren – nicht vollständig, aber dennoch sehr deutlich – von den Idealen Taneevs distanziert habe.

8.2 Sergej Rachmaninow: *Variationen über ein Thema von Chopin op. 22*

Auch in Rachmaninows Œuvre finden sich an einigen Stellen unverkennbare Verweise auf die Studienzeit bei Taneev am Moskauer Konservatorium. Im Frühsommer 1902, kurz nach Rachmaninows Heirat, entstanden im Alter von

258 Vgl. dazu insbesondere die frühen Streichquartette.

259 Vgl. dazu beispielsweise Lobanova, *Mystiker, Magier, Theosoph, Theurg* (wie Anm. 10).

Moderato (♩ = 60)

The image shows a musical score for the beginning of Variation 12. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts with a piano introduction marked *mf* *sempre legato*. The tempo is marked *Moderato* with a quarter note equal to 60. The key signature is c-Moll. The second system continues the piano introduction, marked *p* in the first measure and *mf* in the last measure. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Abbildung 25. Sergej Rachmaninow, *Variationen über ein Thema von Chopin* op. 22, Beginn Variation 12.

29 Jahren die *Variationen über ein Thema von Chopin* op. 22. Als Vorlage dient das markante *Prélude* Nr. 20 in c-Moll aus dem Klavierzyklus *24 Préludes* op. 28, den er in den Jahren 1836–39 komponiert hatte. Das Werk Rachmaninows steht wie die Originalvorlage und eine bereits 1885 von Ferruccio Busoni veröffentlichte Klaviervariation in c-Moll und enthält 22 Zykluusteile. Die dreiteilige Gliederung kann als eine Art Sonatenform beschrieben werden, deren Mittelteil – die Variationen 11 bis 18 – als eine Art langsamer Mittelsatz aufgefasst werden kann. An dieser Stelle soll ein kurzer Blick auf Variation Nr. 12 geworfen werden, in der Rachmaninow das thematische Material in einer Fuge verarbeitet: Der deutliche c-Moll-Kontext (die meisten Stücke enden auf einem c-Moll-Akkord, so auch die vorherige Variation Nr. 11) lässt den Fugenbeginn auf *g* als Dux auf der Quinte erscheinen, so legt es auch die Melodievorlage nahe. Erwartbar wäre eine folgende tonale Beantwortung durch den Comes, tatsächlich folgt jedoch eine reale Beantwortung auf *d*¹, gefolgt wiederum von *g*¹ und *d*² jeweils im Abstand von einem Takt (Abb. 25). Trotz dieser Struktur der Themeneinsätze, welche gewöhnlich auf einen g-Moll-Kontext hinweist, steht die gesamte Introduction in c-Moll: Darauf deuten die Zieltöne des Dux (*Es*) und des Comes (*h*) als Terz- und Leitton der Tonart hin, überdies endet die viertaktige Einleitung – genau wie die Vorlage – auf der Dominante G-Dur, hier allerdings in Terzlage. Die Definition der Länge des Themas erscheint ebenfalls unklar, denn es wird nur der erste Takt streng imitiert, der weitere Verlauf ist jeweils ähnlich, differiert jedoch leicht von Stimme zu Stimme. Der kurzen Exposition folgt ein weiterer imitatorischer Abschnitt (ab Takt 5), der das Fugenthema als durchgehende Achtelbewegung variiert. Der Einsatz auf dem *c*² in der Mitte des Taktes stellt nun die bereits zuvor erwartete tonale Imitation dar.

Das Thema ist rhythmisch nicht streng festgelegt, sondern kann entlang eines rhythmischen Gerüsts, das der Wiedererkennung dient, leicht verändert werden, wie am Beispiel des Einsatzes in Takt 6 erkennbar ist, wo die Unterstimme bereits leicht abgeändert erklingt, indem die Punktierung innerhalb des Themenkopfes auf den vorherigen Ton verschoben wird und damit auf eine Viertel fällt. Im weiteren Verlauf verschwindet diese Punktierung bei den Themeneinsätzen dann häufiger ganz. An einem weiteren kurzen Beispiel wird zudem, neben der an sich polyphonen Anlage, die Nähe der hier verwendeten Satztechnik zu den kontrapunktischen Idealen der Lehre Taneevs sichtbar: In Takt 14 und 15 ist eine Engführung des Themas mit sich selbst zu erkennen, in welcher der Imitationsabstand zwei Viertel und vertikal betrachtet eine Oktave beträgt. Die Einsätze erfolgen auf c^1 und c^2 (siehe Abb. 26).



Abbildung 26. Sergej Rachmaninow, *Variationen über ein Thema von Chopin* op. 22, Variation XII, Takt 14–15.



Abbildung 27. Sergej Rachmaninow, *Variationen über ein Thema von Chopin* op. 22, Variation XII, Takt 17–18.

In Takt 17 und 18 (Abb. 27) wird diese Struktur wiederholt, wobei die Unterstimme oktaviert erklingt und der vertikale Abstand verändert wird, während der horizontale gleich bleibt. Die Einsätze erfolgen auf dem kleinen h und f^1 , also im Abstand einer (hier verminderten) Quinte. An diesem kurzen Beispiel zeigt sich, dass Rachmaninow, wenn auch nur an einigen wenigen Stellen, ebenfalls einer Grundidee Taneevs folgt, nach der ein Thema einer (nach Möglichkeit variablen) kontrapunktischen Verarbeitung unterzogen werden soll, häufig in der Form, dass es horizontal und/oder vertikal bewegbar mit sich selbst verbunden, also enggeführt auftaucht.

8.3 Nikolaj Metner

Wenngleich Nikolaj Metner in der Zeit zwischen 1901 und 1903 nur für vergleichsweise kurze Zeit Taneevs Schüler war, erscheinen in zahlreichen seiner Werke wiederkehrende kontrapunktische Momente, die unverkennbar dessen Einfluss erkennen lassen.²⁶⁰ Da Metners Œuvre zu einem Großteil aus Klavierwerken besteht, finden sich besonders dort lineare Architekturen, die im Folgenden genauer untersucht werden. Betrachtet werden insgesamt fünf Klaviersonaten: die Sonate op. 22 in g-Moll (1910), die Sonate op. 25 Nr. 2 in c-Moll »Märchensonate« (1912), die Sonate op. 25 Nr. 2 in e-Moll »Nachtwind« (1912), die Sonate op. 27 in Fis-Dur »Ballade« (1914) sowie die Sonate op. 53 Nr. 2 in f-Moll »Sonate orange« (1929–1931). Analog sowohl zu den Kompositionen Taneevs als auch denen Rachmaninovs, mit dem Metner eine enge Freundschaft verband, ist der Stil in seinen Werken einerseits durchweg tonal, andererseits von einer sehr individuellen, eigenwilligen Musiksprache geprägt, die sich mit technisch anspruchsvollen Voraussetzungen paart.

8.3.1 Sonate in g-Moll op. 22

Eine erste Form der Anwendung kontrapunktischer Mittel findet sich in der Sonate op. 22 in g-Moll, die von Metner im Jahr 1910 fertiggestellt und veröffentlicht wurde. Erste Skizzen der Komposition datieren bereits aus den Jahren 1891 bis 1896, also beinahe 20 Jahre vor Erscheinen. Ursprünglich sollte sie als Sonate op. 22 Nr. 1 zusammen mit der späteren Sonate op. 25 Nr. 1 (1912) als Paar herausgegeben werden. Die offenbar sehr eilige Veröffentlichung im Jahr 1910 unter der Opusnummer 22 verhinderte dies jedoch – letztlich wurde die Paarbildung dann auf Opus 25 übertragen.²⁶¹

Zugrunde liegt der Sonate ein einsätziges, zyklisch aufgebautes Formmodell, das sich oberflächlich in zwei bis drei Abschnitte unterteilen lässt. Das »Interludium«, beginnend ab Takt 198, kann sowohl als Beginn des zweiten Abschnitts als auch als Durchführungsteil²⁶² innerhalb einer freieren Sonatensatzform aufgefasst werden. Die fließenden Übergänge zwischen den drei

260 Metner gilt in Bezug auf das Komponieren im Wesentlichen als Autodidakt. Neben dem Unterricht bei Taneev sind keine weiteren Kompositionslehrer bekannt, weder privat noch am Moskauer Konservatorium.

261 Flamm, *Der russische Komponist Nikolaj Metner* (wie Anm. 114), S. 424.

262 Aleksandr Alekseev [Alexander Alexejew], »Die Klaviermusik Nikolai Medtner und seine Konzerte für Klavier und Orchester«, in: Aleksandr Alekseev [Alexander Alexejew], *Einführung in die Klaviermusik von Nikolai Medtner*, hrsg. und aus dem Russ. übers. von Ernst Kuhn (= *studia slavica musicologica* 42), Berlin 2008, S. 47–114, hier: S. 99 f.

Formabschnitten erzeugen eine große zusammenhängende Anlage nach dem Vorbild der einsätzigen Sonaten Skrjabin's. Im Hinblick auf die thematische Faktur gehen die Interpretationen auseinander. So wurde sie von einigen als monothematisches Werk beschrieben,²⁶³ andere Analysen kommen zu dem Ergebnis, dass der Sonate jeweils zwei Haupt- und Seitenthemen zugrunde liegen.²⁶⁴

Kontrapunktische Passagen treten vor allem in dem ab Takt 235 beginnenden *Andante* auf und äußern sich in Form von Imitationen lang gezogener Linienbewegungen, die jedoch nicht durch Einzeltöne, sondern ganze Akkorde dargestellt werden. In Takt 244 erklingt die aufsteigende Linie in den in der Oberstimme liegenden Tönen c^2 bis as^2 zum ersten Mal, die Begleitung führt bereits gegenläufig nach unten, beinhaltet jedoch noch keinen festzumachenden thematischen Bezug zur Oberstimme. Nach zwei Takten (Takt 246) folgt eine Imitation im Bass, welche wiederum erneut durch die Oberstimme beantwortet wird, dieses Mal jedoch nach nur einem Takt und somit in einer Einführung (siehe Abb. 28, Takte 247–249).

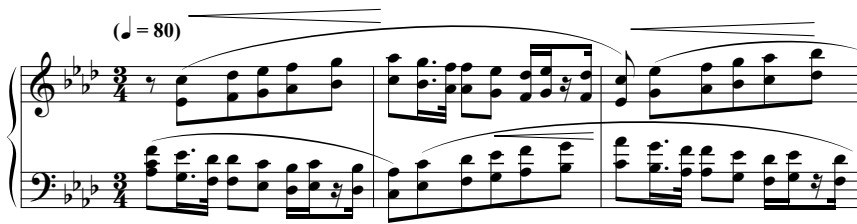


Abbildung 28. Nikolaj Metner, Sonate op. 22 in g-Moll, Takt 247–249.

Der Ausgang in Sexten in der rechten Hand wird zunächst durch den abwärtsgerichteten zweiten Teil des Motivs in der linken Hand kontrapunktiert, dann folgt unmittelbar eine erneute Imitation der Oberstimmen auf einer anderen Tonstufe, aber deutlich erkennbar wiederum im As-Dur-Kontext. In den nachfolgenden Takten erscheint der durch Akkorde gebildete Melodiebogen teilweise in veränderter Form, beispielsweise in Takt 251 durch weitere Sechzehntelbewegungen ergänzt und um einen Takt verlängert. Gleichzeitig werden abgespaltene Teilmotive sequenziert, nacheinander imitiert (siehe die sprunghaften Sechzehntelbewegungen in Takt 251 in der linken Hand, die einen Takt später in der rechten Hand auftauchen) und wiederum durch vorheriges Material kontrapunktiert, wie sich am Abwärtsgang in der linken Hand in Takt 252 erkennen lässt (Abb. 29).

263 Ebd., S. 99.

264 Pantelejmon Vasil'ev [Wassiljev], »Die Klaviersonaten Nikolai Medtner's«, in: *Einführung in die Klaviermusik von Nikolai Medtner* (wie Anm. 262), S. 117–160, hier: S. 122.

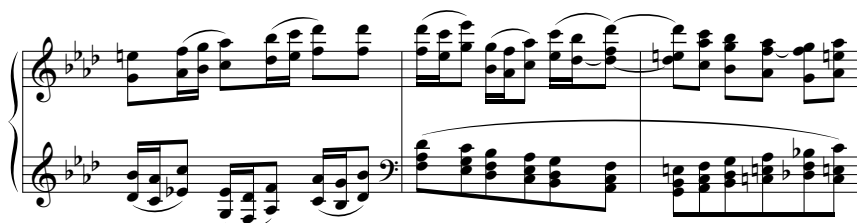


Abbildung 29. Nikolaj Metner, Sonate op. 22 in g-Moll, Takt 251–253.

Metner komponiert hier auf engem Raum eine akkordisch gesetzte Wellenbewegung, deren unmittelbare Imitation beinahe kanonisch wirkt. Das kontrapunktische Material lässt dabei keinen Bezug zum Thema der Sonate erkennen und taucht, abgesehen von einer kurzen Passage in den Takten 152 bis 157, in der sich ein ansatzweise ähnlicher Melodieverlauf findet, der ebenfalls imitiert wird, im weiteren Verlauf des Werkes nicht erneut auf.

8.3.2 Sonate in c-Moll op. 25 Nr. 1 »Märchensonate«

Die Sonate op. 25 Nr. 1 in c-Moll, entstanden in den Jahren 1910 bis 1912, liefert ein weiteres Beispiel für eine Implementierung kontrapunktischer Elemente in eine größere Form, ohne dazu im Weiteren thematische Bezüge aufzuweisen. Aufgrund ihrer Kürze sollte die Sonate ursprünglich als Sonatine dem Werk op. 22 angeschlossen werden.²⁶⁵ Nachdem op. 22 bereits veröffentlicht worden war, paarte Metner das Werk, anstatt eine eigene Opuszahl beizufügen, mit der Sonate op. 25 Nr. 2.²⁶⁶ Wie so viele Komponisten aus dem Umfeld Taneevs hat Metner die Sonate vor der Veröffentlichung mit seinem Lehrer besprochen.²⁶⁷ Im Gegensatz zu einigen anderen Sonaten liegt hier eine klassische Form in drei Sätzen, *Allegro abbandonamente*, *Andantino con moto*, *Allegro con spirito*, vor.

Der Beginn des dritten Satzes (Abb. 30) zeigt eine ähnliche Einbettung kontrapunktischer Elemente wie die Sonate op. 22. Thematisch unbekanntes Material wird in einer viertaktigen Phrase eingeführt, in der sich das Momentum von ›Bewegung‹ versus ›Ruhe‹ mit jedem Takt verschiebt – von der Ober- in die Unterstimme und umgekehrt. Der harmonische Kontext c-Moll bestätigt sich in Melodie und darunter liegender Harmonik, wird jedoch durch die auffälligen, am Ende der Phrase erklingenden akzentuierten g-Moll-Akkorde latent unterlaufen.

265 Vgl. dazu den Abschnitt zur Sonate op. 22 in g-Moll.

266 Flamm, *Der russische Komponist Nikolaj Metner* (wie Anm. 114), S. 432.

267 Ebd., S. 213.

Allegro con spirito $\text{♩} = 88$

The image shows the beginning of the third movement of Nikolaj Metner's Sonata op. 25 No. 1 in c-Moll. The tempo is marked 'Allegro con spirito' with a quarter note equal to 88 beats per minute. The music is in 3/2 time. The score consists of two systems of piano and bass staves. The first system includes dynamic markings 'f portamento' and 'sf', and features a triplet in the bass line. The second system includes 'mf' and 'staccato' markings, with a triplet in the piano line.

Abbildung 30. Nikolaj Metner, Sonate op. 25 Nr. 1 in c-Moll, Beginn 3. Satz.

The image shows measures 5-8 of the third movement of Nikolaj Metner's Sonata op. 25 No. 1 in c-Moll. This section illustrates a double counterpoint where the piano and bass staves exchange parts. The piano line (top staff) contains triplets and a dynamic marking 'sf'. The bass line (bottom staff) also contains triplets and a dynamic marking 'sf'. The texture is dense with many notes and rests.

Abbildung 31. Nikolaj Metner, Sonate op. 25 Nr. 1 in c-Moll, 3. Satz Takt 5–8.

Metner scheint hier eine harmonische Ambivalenz intendiert zu haben, nach der sich die Passage sowohl interpretieren ließe als Abwandlung der klassischen Periodenform mit Molldominante, in die auch ›regulär‹ über die Doppel-dominante D-Dur hingeleitet wird, als auch – durch die bereits zuvor vermehrt auftretenden g-Moll-Akkorde sowie die Bassklausel in der Schlusskadenz – als g-Moll-Passage mit plagalem Beginn. In Takt 5 erfolgt eine Wiederholung der ersten vier Takte, in der die Stimmen miteinander vertauscht sind. Resultat ist ein doppelter Kontrapunkt (siehe Abb. 31), bei dem die Stimmen weitgehend dem gleichen harmonischen Verlauf folgen. Einzeltöne innerhalb der Akkordstrukturen unterliegen demnach keinem strengen doppelten Kontrapunkt,

sondern werden im Sinne der harmonischen Anpassung verändert, hinzugefügt oder weggelassen. Zu großen Teilen werden daher nicht so sehr eine oder mehrere Linien im doppelten Kontrapunkt einander gegenübergestellt als vielmehr eine Akkordfolge, ähnlich wie es bereits am Beispiel innerhalb der Sonate op. 22 zu erkennen war. Die Akkordstruktur ist hier jedoch ausgebaut und folgt ferner einem festgelegten funktionsharmonischen Ablauf. Diese Form der Verknüpfung von funktionsharmonischen Zusammenhängen und einer an sich komplexen Form des doppelten Kontrapunkts stellt insofern ein Spezifikum der Kontrapunktauffassung Metners dar, als die Integration kontrapunktischer Elemente nur unter der Bedingung der Einpassung auf (funktions-)harmonischer Ebene erfolgen kann. In Bezug auf das thematische Material der Passage lässt sich ebenfalls ein Muster erkennen: So taucht das Material weder vorher noch im weiteren Verlauf erneut auf, es steht demnach in keinem thematischen Bezug zum Rest der Sonate und ist nur für die ersten 16 Takte des dritten Satzes relevant. Kontrapunkt wird insofern nicht auf die Themen der Sonate, sondern an eigenem, eigens dafür eingeführten Material angewandt.

8.3.3 Sonate in e-Moll op. 25 Nr. 2 »Nachtwind« (1912)

Die Sonate op. 25 Nr. 2 begann Nikolaj Metner vermutlich bereits um das Jahr 1901 (zumindest deuten erhaltene Skizzen zum zweiten Abschnitt darauf hin²⁶⁸), stellte sie jedoch erst im Jahr 1912 fertig und widmete sie seinem engen Freund Sergej Rachmaninow. Neben dem offiziellen Beinamen »Nachtwind«, existiert ein weiterer Beiname, der »Stück im epischen Geist« lautet und wohl auf den lyrischen Bezug hindeutet. Programmatische Grundlage der Sonate sind Verse des russischen Lyrikers Fëdor Ivanovič Tjutčev,²⁶⁹ die in deutscher Übersetzung vorliegen:

Was heulst Du so, du Wind der Nacht,
 und zeterst wie von Sinnen?
 Du wimmerst leis', du lärmst mit Macht –
 Was klagen deine Stimmen?
 Von unbekannter Qual du singst,
 In Herzens Melodei,
 Wühlst du in ihm, und es entringt
 Sich manchen Schmerzensschrei.

268 Flamm, *Der russische Komponist Nikolaj Metner* (wie Anm. 114), S. 433.

269 Fëdor Ivanovič Tjutčev (im Deutschen häufig wiedergegeben als: Fjodor Tjutschew oder Fjodor Tjutschew), 1803–1873, russischer Lyriker und Diplomat.

Oh, mach uns nicht mit deinem Lied,
 Vom Urweltchaos bange!
 Wie durstig sucht die Seele Fried
 In freundlichem Gesange!
 Sie will aus Menschenbrust hinaus,
 Sich in das All ergießen.
 Oh fordre nicht den Sturm heraus,
 Das Chaos zu den Füßen!²⁷⁰

Die Tatsache, dass sich der im Titel beschriebene Nachtwind zu einem Sturm entwickelt, der ins ›Urweltchaos‹ zu münden droht, wurde vielfach als Interpretationsansatz und Grundlage formaler Aspekte herangezogen. Ein häufiges Ergebnis formaler Analysen des Werkes ist, dass es im Prinzip aus zwei aufeinanderfolgenden Sonatenallegri besteht. Diese Doppelung wird unter anderem damit begründet, dass ein Sonatenallegro allein der Darstellung des ›Urweltchaos‹ nicht gerecht geworden wäre.²⁷¹ Andere Deutungen kommen zu dem Schluss, dass Metner hier die Entwicklung eines Formmodells mit zwei Expositionen probiert und vorangetrieben habe, die jeweils zwei Themen enthalten. Der Mehrgewinn an thematischem Material könnte dann wesentlich zur weiteren Zyklenbildung innerhalb des Werkes beigetragen haben.²⁷² Anderen Analysen zufolge widersprechen insbesondere formale Argumente dieser Deutung.²⁷³

Die Sonate enthält eine Vielzahl musikalischer Themen, die im Verlauf einander gegenübergestellt werden und von welchen das Thema zu Beginn das Hauptthema darstellt. Es erklingt nach einer eintaktigen Einleitung, bestehend aus oktavierten echoartig angeordneten Terzsprüngen, zum ersten Mal in Takt 2, und ist insgesamt drei Takte lang. Kennzeichnend ist die beginnend auf *e* aufwärtsstrebende Linie, die in zwei aufeinanderfolgende Quartsprünge *h-e-h-e* mündet. Dieses Charakteristikum dient im weiteren Verlauf wiederholt als Erkennungsmerkmal der Linie innerhalb der oftmals dichten polyphonen Anlage.

Der erste Abschnitt der Sonate (bis Takt 283) enthält wenige polyphone Abschnitte, sondern scheint vielmehr in erster Linie harmonisch konzipiert zu sein. Dennoch finden sich immer wieder kurze kontrapunktische Einschübe, wie beispielsweise kurz vor Ende des ersten Abschnitts in Takt 270 (Abb. 32).

270 Fëdor Ivanovič Tjutčev, »Nachtwind«, in: »Ach, wie so tödlich wir doch lieben«. *Gedichte – deutsch und russisch*, übersetzt von Siegfried von Nostitz, München und Moskau 1992, S. 76.

271 Vasil'ev [Wassiljew], »Die Klaviersonaten Nikolai Medtners« (wie Anm. 264), S. 136.

272 Alekseev [Alexejew], »Die Klaviermusik Nikolai Medtners« (wie Anm. 262), S. 106.

273 Flamm, *Der russische Komponist Nikolaj Metner* (wie Anm. 114), S. 231.

Abbildung 32. Nikolaj Metner, Sonate op. 25 Nr. 2 in e-Moll, Takt 270–274.

Das Hauptthema erklingt hier beginnend auf e^1 und wird im Abstand von einem Takt sowie eine Oktave nach oben versetzt mit sich selbst eingeführt. In Takt 272 erklingt es nun auf h^1 , wobei der Einsatz im Vergleich zum vorherigen um zwei Viertel verzögert erklingt und sich somit eine alternative Engführungsvariante ergibt. Jene neue Variante sowie die Notwendigkeit tonaler Beantwortung der Imitation beinhaltet eine minimale Anpassung der Intervalle des Themas, wie am Ende von Takt 272 ersichtlich wird (die Töne g - a - h stellen die um eine Sekunde nach unten alterierte Anpassung des Themas dar). Der vierte Themeneinsatz erfolgt in Takt 273 wiederum oktaviert auf h^2 , taucht hier jedoch in gespiegelter Form auf, womit sich eine dritte Engführungsvariante aufzeigt. Der lange Anfangston scheint für den Themencharakter weniger relevant zu sein, so ist er beim zweiten Themeneinsatz in Takt 271 auf dem e^2 bereits verkürzt, beim vierten Einsatz am Ende von Takt 273 fehlt er ganz; der vierte Einsatz hält jedoch wiederum eine andere Engführungsvariante bereit, in dem die Quartsprünge nun mit der Stelle der kurzen Sechzehntel in der Linie zusammenfallen (zweite Zählzeit im oberen System in Takt 274). Es ergeben sich demnach auf sehr engem Raum insgesamt vier verschiedene Varianten der Engführung des Themas mit sich selbst. Sowohl auf der horizontalen Ebene durch die variierenden Abstände der Themeneinsätze als auch auf der vertikalen Ebene mit dem Einsatz auf vier verschiedenen Tonhöhen ist dieser Kontrapunkt demnach bewegbar und variabel. Insbesondere im Hinblick auf den offensichtlichen Tonalitätsanspruch, den Metner an sein gesamtes Œuvre stellt, erscheint diese Passage in ihrer Komplexität beispielhaft, denn aus der Bewegbarkeit der Kontrapunkte resultieren in jeder neuen Variante völlig

Abbildung 33. Nikolaj Metner, Sonate op. 25 Nr. 2 in e-Moll, Takt 305–313.

andere Intervalle, welche jedoch alle der Bedingung unterliegen, sich in das tonale Gesamtbild einzufügen.

Der zweite Abschnitt der Sonate beginnt ab Takt 284 und trägt die Bezeichnung *Allegro molto sfrenatamente*.²⁷⁴ Anfangsthema des Abschnitts bilden schnelle Sechzehntelketten, die durch in Akkorde ausgesetzte akzentuierte Viertel in der Unterstimme begleitet werden. Nach acht Takten wechseln beide Stimmen, bevor ab Takt 303 im *fortissimo* in einer Art Übergangsphase bis Takt 310 in die nun folgende Fuge übergeleitet wird. Recht unerwartet erklingt genau in dem schnellen Übergangsteil, dessen Funktion eigentlich die Vorbereitung und Zuspitzung hin zur Fuge ist, bereits das Fugenthema (Abb. 33, Takte 305–307). Die nachfolgende Fuge wird also bereits einige Takte zuvor antizipiert.

Die Einleitung einer Fuge durch vorherige Antizipation des Themas und gleichzeitige Integration in die Schlussbildung des vorherigen Abschnitts kann nachvollziehbar als Nachahmung einer Idee Taneevs argumentiert werden. In dessen kammermusikalischen Werken finden sich derartige Übergänge an einigen Stellen, besonders beispielhaft in seinem Klavierquartett op. 20 aus dem Jahr 1906. Darin ist das Fugenthema in augmentierter Form in die Schlusskadenz eingebaut, was sich aufgrund seines tonal betrachtet dominantischen Beginns beinahe anbietet (Abb. 34).

Vier Takte vor Ziffer 171 erklingt in der rechten Hand des Klaviers das Fugenthema, während in allen anderen Stimmen die Dominante H-Dur erklingt. Der

274 Italienisch: »sehr ausgelassen«.

The image displays a musical score for the beginning of the fugue in the third movement of Tchaikovsky's Piano Quartet, Op. 20, No. 3. The score is in E major and 2/4 time. It features three staves for the string quartet (Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass) and two staves for the piano (Right and Left Hand). The string quartet parts show a rhythmic pattern of eighth notes with triplets, marked with *sf* and *ff*. The piano part features a melodic line with triplets and a 'quasi tromba' section marked with *sf* and *ff*. The score includes dynamic markings (*sf*, *ff*), articulation (accents), and performance instructions like 'Fuga. sostenuto' and 'rit. a tempo'.

Abbildung 34. Sergej Taneev, Klavierquartett op. 20 in E-Dur, 3. Satz, Ziffer 171, Beginn der Schlussfuge.

Beginn von Ziffer 171 kadenziert nach e-Moll und beschließt den Abschnitt, bevor bei *a tempo* der zweite Teil des Fugenthemas – nun nicht mehr in augmentierter Form – fortläuft.

Wie bei Taneev überschneiden sich also auch bei Metner beide Abschnitte um einige Takte und werden auf diese Weise musikalisch miteinander verschränkt. Als Motiv dafür kann, zumindest bei Taneev, von folgender Annahme ausgegangen werden: Kontrapunktisch angelegte Abschnitte sollen nicht strikt von anderen Teilen separiert, sondern einigermaßen organisch in den

Musikfluss eingebettet sein. Am Beginn einer Fuge erscheint dies problematisch, denn die festgelegte Struktur sowie die unüberhörbar imitatorische Anlage haben unvermeidlich einen stilistischen Bruch zur Folge. Dennoch scheint es im Interesse Taneevs (und offenbar auch Metners) zu liegen, eine Art Übergangsphase zur Fuge zu schaffen, deren Beginn dann nicht gänzlich unerwartet einsetzt.

Die Fuge von Metner beginnt in Takt 310 mit dem Einsatz auf *E*. Im Gegensatz zur gewöhnlichen Dux-Comes-Struktur erklingen die folgenden Einsätze ebenfalls auf *E*, jeweils um eine Oktave nach oben verschoben und im Abstand von zwei Takten. Im Unterschied zu vielen anderen linearen Abschnitten in seinen Werken ist der jeden Themeneinsatz begleitende Kontrapunkt immer gleich gehalten. Im weiteren Verlauf wird das Thema oftmals leicht abgeändert und die verschiedenen Variationen miteinander vermischt. So taucht es beispielsweise in den Takten 331 und 333 durch Halbierung der Notenwerte in doppelter Geschwindigkeit auf, und es werden ebenfalls die Punktierungen weggelassen. In den Takten 335 und 339 erklingt es im ursprünglichen Tempo, ist jedoch in ganzen Akkorden ausgeschrieben (hier G-Dur) sowie zusätzlich in gespiegelter Form ausgesetzt. Takt 346 bildet einen Hybrid beider Versionen: Der Themenbeginn ist im Ursprungstempo, der zweite Thementeil in der beschleunigten Variante gehalten, dazu ist die Form gespiegelt und das Thema teilweise in Akkorde ausgesetzt. Auch die Takte 353 und 355 zeigen Mischformen mit teilweise akkordischen Themenbestandteilen. In Takt 357 zeigt sich, dass ebenso auf die originale (aufsteigende) Version des Themas zurückgegriffen wird, wobei auch hier die Linie um ganze Akkorde erweitert ist. Den Kontrapunkt zu den Themeneinsätzen bilden bis zu diesem Punkt die für den Sonatenabschnitt charakteristischen und dessen Beginn bestimmenden Sechzehntelketten. In Takt 361 zeigt sich zuletzt, dass Metner an einigen Passagen sogar das Thema aus dem ersten Abschnitt integriert und es mit jeweils anderen Thementeilen kontrapunktiert. So zum Beispiel auch in Takt 443, in dem jenem ein Motiv bestehend aus Halben in *legato* gegenübergestellt wird (siehe Abb. 35).

In Takt 449 erscheint dieselbe Verknüpfung im doppelten Kontrapunkt (Abb. 36). Das neue Motiv in halben Noten erscheint dabei nicht allein in der Verknüpfung mit dem Thema aus dem ersten Sonatenteil, sondern wird in der Folge ebenfalls mit dem Fugenthema des zweiten Abschnitts verknüpft, und zwar wiederum in verschiedenen Varianten – zunächst in Takt 461 – wobei beide Themen, im Unterschied zur vorherigen Verknüpfung (so beispielsweise in Takt 449), nicht gleichzeitig, sondern zeitversetzt erscheinen.

Das wiederkehrende Merkmal Metners, Kontrapunkte und Motive neben ihrer linearen Erscheinung in Form ganzer Akkorde zu verarbeiten und auf diese Weise in den harmonischen Verlauf einzupassen, wird bei der Betrachtung des eben genannten Motivs deutlich erkennbar. Die Verbindung des

slentando Meno mosso, con meditazione.

Abbildung 35. Nikolaj Metner, Sonate op. 25 Nr. 2 in e-Moll, Takt 441–448.

Abbildung 36. Nikolaj Metner, Sonate op. 25 Nr. 2 in e-Moll, Takt 449–452.

Fugenthemas mit dem Motiv in Halben ist in die tonale Anlage integriert, was man gut an vereinzelt hinzugefügten Tönen erkennen kann, wie beispielsweise dem *Eis* in der Mitte von Takt 462 (Abb. 37).

Wenig später taucht die Verknüpfung in ähnlicher Variante erneut auf, zumindest horizontal betrachtet. Auf anderer Tonstufe erklingt die gleiche harmonische Abfolge V–I–IV–I (Abb. 38).

Während das Fugenthema im weiteren Verlauf entsprechend seiner Anlage in freien Abschnitten und Durchführungsteilen in regelmäßigen Abständen in stets variierender Form und in der Regel auch mit jeweils unterschiedlichen Kontrapunkten erscheint (zum Beispiel in den Takten 554, 560, 570, 574, 576, 582, 588), kommt das Hauptthema des ersten Teils seltener vor, wird jedoch hier und da beinahe überraschend in die polyphone Struktur gesetzt, so beispielsweise in Takt 594 (Abb. 39). Die Einflechtung erfolgt scheinbar nebenbei, es werden hier jedoch erstmals die beiden Hauptthemen der gesamten Sonate miteinander verknüpft. In den Takten 592 bis 595 und 596 bis 599 sieht man

a tempo (non subito)

Abbildung 37. Nikolaj Metner, Sonate op. 25 Nr. 2 in e-Moll, Takt 461–464.

Abbildung 38. Nikolaj Metner, Sonate op. 25 Nr. 2 e-Moll, Takt 469–473.

Abbildung 39. Nikolaj Metner, Sonate op. 25 Nr. 2 in e-Moll, Takt 592–599.

jeweils das Fugenthema beginnen und das Hauptthema der Sonate nach jeweils zwei Takten darüber einsetzen. Dass dies auch andersherum funktioniert, zeigen die Takte 615–618 (Abb. 40) sowie darauf folgend 619–622. Auch wenn die Überschneidung jeweils erst gegen Ende der Themen stattfindet, kann man festhalten, dass die beiden Hauptthemen der Sonate zu einem gewissen Grad kontrapunktisch miteinander kompatibel gestaltet sind.

Abbildung 40. Nikolaj Metner, Sonate op. 25 Nr. 2 e-Moll, Takt 612–618.

Im Unterschied zu den beiden Vorgängersonaten nehmen kontrapunktische Strukturen in dieser Sonate einen ungleich größeren Raum ein. Dies spiegelt sich allein in der Einbindung der großen Fuge wider, die maßgeblich auf den zweiten Teil der Sonate einwirkt. Wie an den Beispielen zu sehen ist, werden kontrapunktische Elemente – auch in der Fuge – nicht durchgängig fortgeführt, tauchen aber dennoch in regelmäßigen Abständen in jeweils anderer Form auf. Das der Fuge zugrunde liegende thematische Material speist sich wesentlich aus den Hauptthemen der Sonate. Das Fugenthema wird zwar neu eingeführt, jedoch später mit bekannten Kontrapunkten sowie den Sonatenthemen verknüpft. Es zeigt sich in dieser Sonate insofern ein neuartiges Bild, als dieses Ausmaß an Integration kontrapunktischer Strukturen in die Sonatenform bislang nicht zu beobachten war. In Bezug auf die Verbindung von Kontrapunkt und harmonischem Verlauf lässt sich ein anderes Modell erkennen: Phänomenologisch gleicht die Struktur dieses Opus jener aus op. 22 und op. 25 Nr. 1, in denen eine Gegenüberstellung ganzer Akkorde vorliegt. Hier jedoch sind im Kern zwei Einzellinien verknüpft, die im Sinne der Harmonik um Einzeltöne ergänzt sind, sodass sich wiederum funktionsharmonische Strukturen ausmachen lassen.

8.3.4 Sonate in Fis-Dur op. 27 »Ballade«

Die Sonate op. 27 in Fis-Dur entstand in den Jahren 1912 bis 1914 und trägt den Beinamen »Sonate-Ballade«. Die Bezeichnung scheint sich durchgesetzt zu haben, obwohl es keinerlei Anhaltspunkte dafür gibt, dass Metner sie jemals

schriftlich oder in öffentlichen Äußerungen selbst so bezeichnet hätte.²⁷⁵ Der tragische Charakter der Sonate und damit Motiv des Beinamens mag der Gegenüberstellung zweier Pole entsprungen sein, die im Zentrum der Sonate steht. Den einen Teil nimmt der Beginn der Sonate ein, welcher in Fis-Dur steht und das Helle, Gute verkörpert, den anderen das Ende, welches düster in fis-Moll komponiert ist. Die Gegenüberstellung wurde häufig als Kampf beider Seiten beschrieben, den schließlich die düstere Seite für sich entscheidet – zu dieser Einschätzung kommt jedenfalls die Sekundärliteratur.²⁷⁶ Der erste Satz *Allegretto* sowie später *Allegro molto agitato sempre al rigore di tempo* bietet für die Untersuchung linearer bzw. kontrapunktisch-polyphoner Satztechniken neben einigen kurzen Imitationen von Themenbestandteilen bzw. abgespaltenen Motiven kaum Material und soll daher außen vor gelassen werden. Gleiches gilt für den zweiten Satz *Mesto*, welcher die beiden programmatisch relevanten Teile verbindet und eher als eine Einleitung (auch als *Introduzione* bezeichnet) zum Finalsatz aufzufassen ist. Er scheint nachträglich angefügt worden zu sein, denn ursprünglich sollte der erste Satz der Sonate anscheinend allein veröffentlicht werden, bevor Metner zu der Überzeugung kam, dass in einer Form ohne Fortführung zu viel »unausgesprochen« bliebe.²⁷⁷ Der dritte Satz, welcher im Mittelpunkt der Analyse steht, könnte demnach ebenfalls nachträglich komponiert worden sein. Die intendierte Kontrastbildung zum ersten Satz mag die Konzeption des Fugenthemas beeinflusst und dessen düsteren Charakter zur Folge gehabt haben. Nach lebhaftem Beginn des Finalsatzes im *piano* in Fis-Dur mit einem sprunghaften, akkordischen Motiv erklingt in Takt 67 im Bass auf Kontra-G zum ersten Mal das eigentliche Hauptthema des Satzes und gleichzeitig Thema der folgenden Fuge. Zweimal wird es danach – jeweils vier Takte später und oktaviert – wiederholt, zunächst auf C, dann auf B und immer in sehr tiefen Lagen. Die darauffolgende Reprise des Anfangsthemas des Satzes offenbart die bereits in der Literatur beschriebene dialektische und unmittelbare Gegenüberstellung beider Charakteristika. Das Thema der Fuge kann dabei sowohl als dominantisch als auch als phrygisch aufgefasst werden – die beiden Ganztonschritte nach unten, gepaart mit dem Halbton nach oben, lassen es in jedem Fall getragen und bedrückend sowie in den tiefen Lagen düster erklingen. Der Tonartenwechsel von Fis-Dur nach c-Moll, die Überschreibung mit *tenebroso* und die plötzliche Langsamkeit brechen das vorherige Geschehen und bilden in dieser Form einen Einschnitt.

275 Vasil'ev [Wassiljev], »Die Klaviersonaten Nikolai Medtners« (wie Anm. 264), S. 117–160.

276 Vgl. dazu Vasil'ev [Wassiljev], »Die Klaviersonaten Nikolai Medtners« (wie Anm. 264), S. 137 f., und Alekseev [Alexejew], »Die Klaviermusik Nikolai Medtners« (wie Anm. 262), S. 95 f.

277 Vasil'ev [Wassiljev], »Die Klaviersonaten Nikolai Medtners« (wie Anm. 264), S. 138.

In Takt 130 beginnt nun die Fuge mit dem Themeneinsatz in b-Moll. Auffällig oft findet sich in Metners Fugen eine Struktur, bei welcher der erste Stimmeneinsatz der tiefste ist, sodass die jeweils nächste Stimme immer oberhalb der vorherigen einsetzt. So auch hier, wobei Metner, im Gegensatz zu den vielen freieren Fugenformen in seinem Schaffen, nun eine klassische Dux-Comes-Abfolge wählt. Der Einsatz des Comes erfolgt nach vier Takten auf F_1 , darauf folgt nach acht Takten erneut der Dux auf B_1 und nach weiteren fünf Takten der Comes auf F_2 . Die Kontrapunkte zu den Themeneinsätzen erscheinen dabei beinahe beliebig, es lassen sich keinerlei Muster in den Begleitstimmen erkennen. Diese sind rhythmisch sowie in Bezug auf die Intervalle immer unterschiedlich konstruiert, erfüllen jedoch ein kontrapunktästhetisch häufig postuliertes Kriterium, nach dem eine komplementäre Ergänzung zwischen Bewegung und Ruhe gewünscht ist. Zwei weitere Dinge fallen auf: Erstens erscheint es problematisch, ein Themenende zu definieren, weil die Imitation des Themas, ähnlich einer Kanonstruktur, über den folgenden Themeneinsatz hinaus exakt eingehalten wird und insofern an keiner in gängiger Fugenkonzeption zu erwartenden Stelle abbricht; daraus ergibt sich ebenfalls, dass es schwierig erscheint, hier von Zwischenspielen zu sprechen. Zweitens ist das Fugenthema in seiner Erscheinung mit langen Bögen und Phrasen, ohne Pausen und ausschließlich aus Sekundschritten bestehend, beinahe ein Paradebeispiel vollkommener Linearität, nach welcher der Fluss der Linie durch nichts unterbrochen zu sein scheint. Das Anfangsthema tritt, in abgewandelten Formen, nur noch selten hervor, so beispielsweise in den Takten 150 bis 153, wo es jedoch direkt durch einen erneuten Einsatz der Fuge beendet wird (Takt 154). Beginnend wiederum auf b , ist die Form dieses Mal freier gehalten, die weiteren Einsätze erfolgen nach jeweils vier Takten erst auf D_1 , dann auf A_1 und damit jeweils auf tonartfremden Stufen. Einen vierten Themeneinsatz gibt es nicht, vielmehr wird die Fugenstruktur durch ein rasches Sechzehntelmotiv in der Unterstimme (Takt 166) sowie das erneute Durchklingen des Anfangsthemas (Takte 168–171) wieder aufgelöst. In Takt 172 erscheint das Fugenthema wiederum oktaviert auf B , hier dient es als Einleitung und Ruhepunkt. In Takt 178 beginnt eine neue Fuge, die nun in es-Moll steht: Anders als zuvor hat sie einen klar erkennbaren und zugeordneten Kontrapunkt, der aus den zuvor kurz aufkommenden Sechzehntelmotiven besteht, welche nun zu längeren Ketten fortgesponnen werden. Während die Themen zu Beginn wiederum in Quintverhältnissen beantwortet werden, zunächst vier Takte später auf dem B_1 , dann fünf Takte später auf dem Es_2 , bricht das System in der Folge auf. Der Basseinsatz in Takt 194 deutet die weitere Entwicklung durch seine Oktavierung und das hinzugefügte Ces bereits an: Die folgenden Einsätze verdichten sich im Sinne der polyphonen Struktur sowie der akkordischen Gestaltung immer weiter. So wird bereits besagter Basseinsatz durch eine Imitation in der Mittelstimme auf As_1 eingeführt – der

Vorschlag, der zu Beginn des zweiten Taktes des Themas stand, wird ab hier aufgrund der häufigen Oktavierungen auch in einstimmigen Durchführungen oftmals weggelassen (vgl. dazu Takt 196). Der nächste Einsatz erfolgt auf dem F_2 in Takt 199, sodass eine erneute Engführungsvariante entsteht. Neben der Kontrapunktierung durch sich selbst wird das Thema dabei ebenfalls durch die Sechzehntelketten begleitet, welche fortwährend weiterlaufen. Die polyphone Struktur besteht also an jenen Stellen aus der Zusammensetzung von drei kontrapunktischen Teilen, wovon zwei das Thema beinhalten und einer den eigentlichen Kontrapunkt. Ab Takt 202 (Abb. 41) wird dieses Modell nochmals erweitert und im Sinne kontrapunktischer Komplexität gewissermaßen auf die Spitze getrieben, denn der Engführungsgrad zwischen den Themen wird auf den Abstand von einem Takt zusammengezogen. Dadurch kann das ›Zeitfenster‹ (in Takten), innerhalb dessen Stimmen gleichzeitig erklingen können, mit (noch) mehr themenhaltigem ›Material‹ gefüllt und so die polyphone Dichte maximiert werden.

Abbildung 41. Nikolaj Metner, Sonate op. 27 Fis-Dur, Takt 202–209.

Man sieht, dass der Einsatz auf c^2 unmittelbar durch einen weiteren auf dem kleinen f imitiert wird und diesem wiederum direkt ein Einsatz auf ges^2 folgt. In Takt 206 wird dieses Muster, beginnend mit D_1 , G , A_1 wiederholt. Geht man davon aus, dass die Länge des Themas auf mindestens vier Takte definiert werden kann, besteht an dieser Stelle eine Verknüpfung des Themas mit sich selbst auf drei verschiedenen Tonstufen bei gleichzeitig fortwährender Kontrapunktierung durch die Sechzehntelketten. Diese Stelle bildet den Höhepunkt der Fuge, direkt im Anschluss wird die polyphone Ebene verlassen, sodass sich die Fuge fortan kaum noch als solche erkennen lässt. Das Thema kommt zwar weiterhin regelmäßig zum Vorschein, so zum Beispiel in Takt 232, wo

es mit dem Anfangsthema verknüpft wird (was hier neu ist), es dominieren jedoch homophone Strukturen, hier in Form groß angelegter akkordischer Fortschreitungen, die unter anderem auch das Fugenthema enthalten (siehe in den Takten 214 oder 228 die Erweiterung der ursprünglichen Linie auf vierstimmige Akkorde).

Zusammenfassend lässt sich sowohl eine hohe kontrapunktische Komplexität als auch eine Bündelung der linearen Passagen, in diesem Werk als Fuge, feststellen. Lineare Elemente stehen zwar exponiert und räumlich getrennt von den anderen Teilen, sind jedoch thematisch eingebunden und auf diese Weise in die Gesamtstruktur der Sonate integriert. Ferner erscheint die Fuge im zweiten Abschnitt Teil des dialogischen Prinzips der Sonate, sie nimmt den Gegenpart zum heiteren Beginn ein, wobei das wiederkehrende Fugenthema im Wechselspiel zwischen beiden Polen als der düstere Part fungiert – insofern findet ebenfalls eine programmatische Einbindung des Kontrapunkts statt.

8.3.5 Sonate in f-Moll op. 53 Nr. 2 »Sonate orange«

Als letztes Werk soll die Sonate op. 53²⁷⁸ betrachtet werden, die zwar in einigem Abstand zu den anderen analysierten Werken entstanden ist, sich jedoch aufgrund verschiedener Aspekte auf die Lehre Taneevs projizieren lässt. Die Sonate besteht aus einem Satz in f-Moll und hat ein auftaktiges, durch vorschlagsartige Punktierungen charakterisiertes Hauptthema, das gleich zu Beginn (*Allegro sostenuto*) in der Oberstimme durch Akkorde ergänzt erklingt. Im Gesamtverlauf finden sich keine regelmäßig auftauchenden polyphonen Strukturen, diese sind in Form einer Fuge in einem linearen Abschnitt konzentriert. Das Fugenthema ist im Prinzip das Hauptthema der Sonate, wobei der ursprünglich akkordische Rhythmus auf die Melodielinie reduziert und das Anfangsintervall der Terz auf eine Quarte verändert wurde. Der vorhergehende Akkord *Cis*⁷ sowie der Auftakt *Cis-Fis* suggerieren eine klare harmonische Anlage und regelmäßige Exposition der Fuge, was sich jedoch bereits

278 Die Erstveröffentlichung der Sonate im Jahr 1933 war von vielerlei Problemen begleitet, die in erster Linie mit Metners Leipziger Verleger Wilhelm Zimmermann zusammenhingen. Ob nun finanzielle Engpässe, wie zunächst behauptet, oder doch Vorbehalte gegen beide Werke (op. 53 Nr. 1 & Nr. 2), wie später eingestanden, der Grund dafür waren, muss offenbleiben – letztlich fanden beide Werke keine große öffentliche Resonanz. Da Metner insbesondere der zweiten Sonate »allergrößte Bedeutung (von allen Werken der letzten Zeit)« beigemessen hatte, erstaunte und schmerzte ihn die ablehnende Rezeption nachhaltig. Vgl. dazu ein Zitat Metners an seinen Freund Gol'denveizer in einem Brief vom 19. Mai 1933, ins Deutsche übersetzt von Christoph Flamm in: Flamm, *Der russische Komponist Nikolaj Metner* (wie Anm. 114), S. 514.

im zweiten Takt als irreführend erweist. Die Linie führt hier über zahlreiche leiterfremde Töne zum zweiten Themeneinsatz nach vier Takten, der, ebenfalls gänzlich tonartenfremd, in g-Moll steht. Dazu stehen die Einsatzöne *Cis* und *G*, unabhängig von der Tonart, im Tritonus- statt im Quintverhältnis. Nach weiteren sechs Takten erfolgt der nächste Themeneinsatz, wobei nun relativ überraschend die Form gehalten wird, also erneut der Sprung *Cis-Fis*, diesmal oktaviert. Den Kontrapunkt zu allen Themeneinsätzen bilden ununterbrochen punktierte Sechzehntelketten. Der nächste Einsatz *Dis-Gis* (Takt 228) erfolgt in der Mittelstimme und nun acht Takte später, der Imitationsabstand in der Exposition ist also bei jedem Einsatz um zwei Takte verlängert. Die weiteren Einsätze in Takt 232 (*Fis-Cis*, oktaviert) und Takt 238 (*C-F*) sind davon nicht betroffen. Das Fugengebilde offenbart somit eine Regelmäßigkeit, die jedoch auf Variation beruht, was sich sowohl an den querstehenden Themeneinsätzen als auch an den jeweils um den gleichen Betrag vergrößerten Einsatzabständen zeigt.

Nach einer Übergangsphase von ca. 15 Takten erscheinen in Takt 258 wieder themenhaltige Teile (siehe Abb. 42), in welchen das Thema einer Engführung unterzogen wird. Der Themeneinsatz *Fis-H* ist in einen eindeutig harmonischen Kontext (H-Dur) eingebunden, wird jedoch im Abstand von nur einer Viertel auf den Tönen *G-C* darüber imitiert. Die extreme Engführung und damit weitgehende Überschneidung des Themas mit sich selbst bei gleichzeitiger Kontrapunktierung beider Verknüpfungsbestandteile durch die bereits bekannten Sechzehntelketten erscheint besonders im Hinblick auf die vertikale Einbettung und damit die Einhaltung harmonischer Kriterien beachtenswert. In Takt 262 wiederholt sich die Struktur auf teilweise anderen Tonhöhen: Der neue Einsatz *H-E* (oktaviert) wird nicht im vorherigen vertikalen

The image shows a musical score for Nikolaj Metner's Sonata op. 53 Nr. 2, measures 257-260. The score is in 3/4 time and G major. It features a complex texture with sixteenth-note patterns and trills. The first system (measures 257-258) includes markings 'quasi trillo', 'a tempo', and 'adlocito'. The second system (measures 259-260) includes 'poco cantando' and 'portamento'. Dynamics range from piano (p) to forte (f). The score is written for piano and includes a variety of articulations and dynamics.

Abbildung 42. Nikolaj Metner, Sonate op. 53 Nr. 2, Takt 257–260.

Abstand von einem Halbton imitiert (mit dem Ergebnis *C-F*), sondern stellt eine Wiederholung der ersten Imitationstonhöhe dar, ist also wieder *G-C* und bildet hier nun eine Sexte. Wie schon in der Sonate op. 27 zu beobachten war, wird die polyphone Ebene nun weitgehend verlassen, jedoch nicht abschließend beendet, denn das Thema bleibt in regelmäßig auftauchenden Abwandlungsformen bis zum Schluss erhalten. In Bezug auf die formale Anlage und die Einbindung linearer Elemente, aber auch im Hinblick auf die Ausprägung kontrapunktischer Satztechnik erscheint das Werk wesentlich der Sonate op. 27 nachempfunden. Der größere polyphone Abschnitt des Werkes steht den anderen Teilen getrennt gegenüber, ist jedoch durch die Verwendung des Hauptthemas als Fugenthema zugleich integriert. Die durch die verschiedenen vertikalen und horizontalen Einsatzstrukturen der Themen erreichte kontrapunktische Variabilität kann auch bei diesem Werk als deutlicher Verweis auf Taneevs Ideal bewegbarer Kontrapunkte aufgefasst werden.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Metners polyphoner Stil an einigen Punkten mit dem Vorbild Taneevs in Verbindung gebracht werden kann. Er knüpft dabei sowohl an Taneevs Lehre als auch – und darin stellt er eine Ausnahme dar – an dessen Werke an. Ähnlich wie in zahlreichen Werken Taneevs zu beobachten, sind einige Kompositionen Metners von Themen durchzogen, die im späteren Verlauf das kontrapunktische Material innerhalb der polyphonen Abschnitte bilden. Während er in den beiden frühen Sonaten op. 22 und op. 25 Nr. 1 Motive noch explizit zur kontrapunktischen Ausarbeitung neu einführt, stützt er sich in den späteren großen Sonaten op. 25 Nr. 2 und op. 27 bzw. op. 53 auf die Hauptthemen der Sätze. Dem Kontrapunkt misst er darin insofern eine höhere Relevanz bei, als er zu einem tragenden Bestandteil der Werke wird. Neben der Parallele zu Taneevs Kompositionen verwendet Metner jedoch weitere Formen der Integration von Kontrapunkten. So tauchen Kontrapunktelemente thematisch frei und flüssig in den Satz eingebunden (op. 22), thematisch frei und exponiert (op. 25 Nr. 1) oder thematisch eingebunden und exponiert (op. 27, op. 53) auf. Wie in der Analyse gezeigt, wird das lineare Material in allen ausgewählten Werken in einer Vielzahl verschiedener Varianten miteinander gekoppelt, sodass immer mehrere horizontale und vertikale Verknüpfungen der Themen sich selbst oder deren jeweiligen Kontrapunkten entstehen. Die Komplexität der Verknüpfungen verlangt dabei eine kontrapunktische Flexibilität der Themen, die von Anfang an bei der Erstellung der Themen mitgedacht werden muss. Es liegt folglich der Schluss nahe, dass Metner die Hauptthemen seiner Werke mit Blick auf ihre spätere kontrapunktische Verwendbarkeit konstruiert hatte. Der Charakter ganzer Werke, der ja wesentlich durch dessen musikalische Themen geprägt ist, wird demzufolge vom zentralen Gedanken der kontrapunktischen Faktur definiert und getragen.

Eine weitere Parallele zu Taneevs Werken bildet der Umgang mit der Harmonik: Kontrapunktische Konstruktionen, in welchen Linien flexibel miteinander

verknüpft werden können, müssen immer mit dem (teilweise funktions-)harmonischen Fundament kompatibel sein. Der Harmonik kommt in zahlreichen Werken Metners eine evidente Bedeutung zu, sodass eine deutliche Nähe zu Riemanns Kontrapunktauffassung ausgemacht werden kann.²⁷⁹ Dies gilt sowohl für polyphone Abschnitte in der Form, dass die kontrapunktischen Verknüpfungen nicht tonal freie Zusammenklänge liefern dürfen, als auch für die nicht-polyphonen Abschnitte, in welchen dieselben Themen sich in den Fluss der harmonischen Fortschreitungen einbetten lassen sollen bzw. Teil der harmonisch gedachten Anlage werden. Die Einflüsse seiner Lehrer und damit auch Taneevs lassen sich übrigens auch an Metners strenger Einhaltung von Tonalitätskriterien festmachen, der, wie bereits erwähnt, ein strenger Verfechter tonalen Komponierens war. Auch was das Klangbild, weitere satztechnische Muster und die klar gezeichnete formale Anlage in seinen Kompositionen angeht, lassen sich – ganz im Unterschied zu den Werken Zaderackijs und insbesondere Skrjabins – bei Metner deutliche Ähnlichkeiten zum Kompositionsstil Taneevs feststellen. Metners Verständnis der Vermittlung zwischen Kontrapunkt und Harmonik (»der Kontrapunkt wird durch die Harmonik überprüft, und die Harmonik durch den Kontrapunkt²⁸⁰«), wäre in jedem Fall ebenso auf einige Werke Taneevs anwendbar. Themen der Kontrapunkte sind entweder ganz frei und räumlich nicht getrennt (Sonate op. 22) oder frei und räumlich getrennt (Sonate op. 25 Nr. 1) oder thematisch und räumlich eingebunden (Sonate op. 25 Nr. 2), oder thematisch eingebunden und räumlich getrennt (Sonaten op. 27 und op. 53).

8.4 Aleksej Stančinskij

Der russische Komponist Aleksej Stančinskij kann zur dritten Generation von Schülern Taneevs gezählt werden. Im Unterschied zu den früheren Generationen (Skrjabin, Rachmaninov, Metner) erhielt diese ausschließlich Privatunterricht. Da Stančinskij bereits im Alter von nur 26 Jahren starb, erscheint es problematisch, von einem Spätwerk zu sprechen. Die in den letzten Jahren ab ca. 1911 entstandenen Werke, insbesondere die Klavierwerke, ragen dennoch in ihrem ausgereiften, individuellen Stil heraus. Einerseits lässt sich die musikalische Lösung von einem seiner größten Vorbilder, Alexander Skrjabin, deutlich erkennen, andererseits versucht Stančinskij eine Verbindung verschiedener musikalischer Mittel. Darunter fallen eine Form modal geordneter Linearität sowie die modellhafte Konstruktion einer auf Dissonanzen aufbauenden

279 Trotz der frappierenden Ähnlichkeit der Aussagen gibt es keine Quellen, die eine ein- oder gegenseitige Rezeption belegen.

280 Zetel, *Nikolaj Karlovič Medtner* (wie Anm. 109), S. 100.

Flächenharmonik, die sich im Kern auf Sekund- und Quartintervalle stützen soll. Besonders auffallend ist zudem die Hinwendung zu den von Taneev in vielen Unterrichtsjahren erlernten Kontrapunkttechniken, zu der ihn vermutlich Taneev selbst aufgefordert hatte.²⁸¹

So stammen der Kanon in h-Moll (1908), Präludium und Fuge in g-Moll (1910), die Klaviersonate Nr. 2 in G-Dur (1912) mit ihrer großen Fuge, die drei Präludien in Kanonform in C-Dur, G-Dur und E-Mixolydisch (1913/14) und das Präludium in Kanonform in es-Moll/Ges-Dur von 1914 aus dieser Spätphase, welche, mit Ausnahme zweier nur fragmentarisch überlieferter geistlicher Lieder,²⁸² ausschließlich aus Klavierwerken besteht. Es lässt sich bereits an der Wahl der Gattungen erkennen, dass Stančinskij's Hinwendung zu einem gänzlich vom Kontrapunkt geprägten Kompositionsstil auf eine Weise erfolgte, die sich kaum mit dem Kompositionsstil anderer Schüler Taneevs vergleichen lässt und vermutlich zu dieser Zeit allgemein ihresgleichen sucht. Das Gesamtwerk Stančinskij's kann und soll insbesondere aufgrund der häufig auftauchenden Kanonformen mit Taneevs zweitem großen Lehrbuch, der *Lehre vom Kanon*, in Zusammenhang gebracht werden. Insofern wird innerhalb der Analysen ein besonderes Augenmerk auf solche Strukturen unmittelbarer, strenger Imitationen gerichtet. Das Werk erschien erst 1929, also postum, als Kompilation von ursprünglich sechs Einzelheften. Taneevs Arbeit mit kontrapunktischen Besonderheiten wie Kanons spiegelte sich bereits zuvor in seinem Unterricht wider und muss Stančinskij in dessen persönlichem Interesse für solche kontrapunktischen Spezialfälle geprägt und bestärkt haben.

8.4.1 Kanon in h-Moll

Das früheste hier zu diskutierende Werk ist ein Kanon aus dem Jahr 1908 – Stančinskij war zu diesem Zeitpunkt 20 Jahre alt –, der schlicht mit Kanon in h-Moll überschrieben ist und dem auch keine Opuszahl zugeordnet wurde. Der Kanon steht im $\frac{8}{16}$ -Takt, ist mit der Vortragsbezeichnung *presto* versehen und hat eine Spieldauer von nur circa einer Minute. Die rasche, lebhafteste Linie, welche das ganze Stück über im Wesentlichen aus Sechzehnteln besteht, wird im Abstand von vier Takten und eine Oktave nach unten versetzt exakt imitiert, sodass ein strenger Kanon entsteht (siehe Abb. 43).

281 Flamm, Art. »Stančinskij, Aleksej Vladimirovič« (wie Anm. 115).

282 Die beiden geistlichen Lieder *V kakich razmyslenijach človeku byt' pri pečal'nych obstojaťst'vach* [»Welche Betrachtungen der Mensch unter traurigen Verhältnissen anstellen soll«] und *V svete želanij človečeskich* [»Im Lichte der menschlichen Begierden«] sind leider nur noch als Fragmente erhalten.

Presto

Abbildung 43. Aleksej Stančinskij, Kanon in h-Moll (1908).

Man kann an den in den Noten angegebenen Handwechseln bereits erkennen, dass die Linien sich an ebenjenen Stellen kreuzen und somit doppelte Kontrapunkte vorliegen. Dem Muster exakter Imitation folgt der 40 Takte lange Kanon streng genommen nur bis Takt 17. Bereits zuvor wird die einstimmige Sechzehntellinie um weitere Töne zu teilweise akkordischen Strukturen erweitert. Die Vorgabe der exakten Imitation ist, sofern gewisse Regeln des Zusammenklangs weiterhin Gültigkeit besitzen, spätestens ab dann nicht mehr in dieser Form einzuhalten, da die Zahl der daraus resultierenden Intervalle kontinuierlich ansteigt und letztlich nicht sinnvoll fortzuführen ist. Auch wenn die Musik Stančinskij's – wie an den weiteren Analysen noch deutlicher werden wird – im Unterschied zu beispielsweise jener Metners keineswegs so deutlich den Prinzipien der Tonalität untergeordnet ist, scheint es dennoch dahin gehende Tendenzen zu geben, denn Stančinskij verändert ab Takt 17 einige Intervalle leicht: Zu der Oktave auf *Ais* erklingt dort nicht wie in der ersten Stimme *Gis* (welches gehalten wird), sondern *G*. Dementsprechend endet die Phrase nicht auf dem Akkord *H-Fis-H* (wenn man so will: der Tonika, verstärkt durch das *H* im Bass), sondern auf *H-G-H*, das mit *d* im Sopran in Richtung *G-Dur* tendiert. Solche akkordisch gesetzten Teile bleiben jedoch die

Ausnahme. An dieser Stelle, spätestens jedoch ab Takt 19, erfährt das Werk eine Zäsur, und die Imitationsstruktur löst sich langsam auf.

Auch wenn eine latente Einwirkung harmonischer Kriterien auf die kontrapunktische Faktur zu erkennen ist, sind diese hier, beispielsweise im Unterschied zu Metner, quantitativ und qualitativ weit weniger relevant. Als direkter Anknüpfungspunkt der Komposition lässt sich neben Taneevs komplexen Kontrapunktstrukturen, die Teil der Lehre des *Bewegbaren Kontrapunkts* sind, wie erwähnt das Nachfolgewerk *Die Lehre vom Kanon* nennen. Durch die Komposition eines strengen Kanons hebt sich Stančinskij von anderen Schülern Taneevs ab. Eine solch direkte Umsetzung satztechnischer Vorgaben aus Taneevs Lehre findet sich weder unter den zahlreichen Kompositionen, die im Kontext von Taneevs Unterricht entstanden sind, noch unter dessen eigenen Kompositionen. Insofern können einige dieser Kanonwerke gewiss als Bekenntnis zu Taneevs Idealen aufgefasst werden.

8.4.2 Präludium und Fuge in g-Moll

Ein weiteres vergleichsweise kleines Werk sind Präludium und Fuge in g-Moll, das von Stančinskij im Jahr 1910 fertiggestellt wurde. Der Fokus liegt hier naturgemäß auf der Fuge, die im $\frac{6}{8}$ -Takt steht und zweistimmig ist. Der Beginn der Fuge folgt klassischen Mustern, so ist der erste Einsatz in der Mittelstimme auf g^1 , der Comes folgt zwei Takte später auf d^2 in der Oberstimme. Der dritte Themeneinsatz erfolgt in Takt 8 nun ebenfalls auf der Tonstufe d^1 , der vierte wieder auf G^1 , wobei dieser durch die verkürzte zweite Viertel gestaucht ist und auch schon nach einem Takt frei fortgeführt wird. Es ergibt sich demnach eine vom Wechsel zwischen Grund- und Quintton abweichende Einsatzstruktur, mit dem Ergebnis einer horizontalen Spiegelung innerhalb der Fugensexposition. Die Themeneinsätze folgen insofern teilweise neuen Mustern, an zahlreichen anderen Stellen ist der Umgang sehr frei gestaltet. So lassen sich eine Vielzahl von Themeneinsätzen erkennen und weitere vermuten, die sich jedoch als reduzierte Abspaltung eines Motivs, meist des Themenkopfes, entpuppen. In den Takten 14, 16, 19, 21 und 24 erscheinen beispielsweise solche Variationen bzw. Minimierungen des Fugenthemas. Originalthema, Variante 1 (Abb. 44):

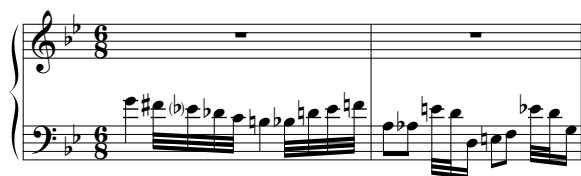


Abbildung 44. Aleksej Stančinskij, Präludium und Fuge in g-Moll (1910), Takt 1–2.

Variante 2 mit zur Achtel verkürztem *H* in der Mitte des Taktes. Resultat ist eine horizontale Verschiebung, in welcher der zweite Thementeil (beginnend mit *A-As*) bereits auf der letzten Achtel des ersten Taktes einsetzt (Abb. 45):



Abbildung 45. Aleksej Stančinskij, Präludium und Fuge in g-Moll (1910), Takt 10.

Variante 3 mit verkürzter Anfangsachtel, hier *Fis* in der Unterstimme (Abb. 46):

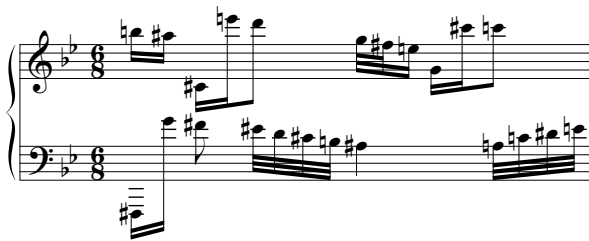


Abbildung 46. Aleksej Stančinskij, Präludium und Fuge in g-Moll (1910), Takt 14.

Variante 4 ist noch weiter gestaucht, indem das *f* zu Beginn und auch das *a* in der Mitte zu Achteln verkürzt sind (Thema in der Unterstimme) (Abb. 47):



Abbildung 47. Aleksej Stančinskij, Präludium und Fuge in g-Moll (1910), Takt 21.

Wie sich an den Takten 28 bis 30 gut erkennen lässt (Abb. 48), lässt die schrittweise Verkürzung oder Beschleunigung des Themas eine kanonartige Engführung zu. In der Unterstimme taucht Variante 4 auf, diese wird in der Mitte des Taktes im Abstand von zwei Achteln durch Variante 2 in der Oberstimme kontrapunktiert. Dieser Einsatz wird wiederum im Abstand von vier Achteln in der Unterstimme imitiert, wobei das abschließende Achtel der Linie gleichzeitig Anfangsachtel des neuerlichen Einsatzes von Variante 4 ist. Die nächste Imitation erscheint wieder in der Oberstimme, mit vier Achteln Abstand auf g^2 ,

Abbildung 48. Aleksej Stančinskij, Präludium und Fuge g-Moll (1910), Takt 27–30.

diese wird wiederum durch die zwei Achtel später in der Unterstimme ebenfalls auf G erklingende Imitation (hier wieder als Variante 2) kontrapunktiert. Die Themen unterliegen also einer fortwährenden Sequenzierung bei gleichzeitiger Imitation in der jeweils anderen Stimme, wobei beide Stimmen jeweils abwechselnd den Bezugspunkt der Imitation einnehmen. Es handelt sich demnach, wie bereits in der Sonate op. 22 von Metner in viel kürzerem Umfang zu beobachten war, um eine Kanonform, die (scheinbar) einer Schleife gleicht, und damit endlos fortführbar wirkt. An solchen Formen der kanonischen Ausarbeitung lässt sich deutlich der Zusammenhang mit Taneevs *Lehre vom Kanon* erkennen, in der es über weite Teile um ebensolche »unendlichen Kanons« in zweistimmiger, dreistimmiger und vierstimmiger Form geht, in welchen der Anschluss der jeweils folgenden Kanonschleife entweder direkt nach dem letzten Ton der vorherigen beginnt oder End- und Anfangston identisch sind und daher simultan bzw. übereinander gelagert erklingen.

8.4.3 Klaviersonate Nr. 2 in G-Dur

Stančinskij hat in seinem Werk kontrapunktische Gattungen auch in größere Formen eingebunden, der 1. Satz der Klaviersonate Nr. 2 besteht beispielsweise aus einer Fuge. Typisch für den Komponisten ist dabei die ungewöhnliche Taktartenwahl, in diesem Fall ein $\frac{9}{16}$ -Takt im *Lento espressivo*. Die Exposition beinhaltet eine regelmäßige Dux-Comes-Struktur, bei der nach jeweils vier Takten die Stimmeneinsätze bis hin zur Dreistimmigkeit erfolgen. Dem Hauptthema wird bereits ab Takt 2 ein Kontrapunkt gegenübergestellt (siehe Abb. 49),

Abbildung 49. Aleksej Stančinskij, Klaviersonate Nr. 2 in G-Dur, Takt 1–6.

welcher sich jedoch im weiteren Verlauf in Bezug auf die Häufigkeit und Qualität seiner Verarbeitung als ebenso eigenständige Linie entpuppt, sodass man hier von einer Doppelfuge sprechen kann. Der Einsatz des Comes in Takt 5 wird ebenfalls mit diesem zweiten Thema verknüpft, wobei die Stimmen hier mit dem Resultat eines doppelten Kontrapunktes tauschen (siehe Abb. 49). Es folgt ein klassisches Muster aus wiederkehrenden Durchführungsteilen des Haupt- und des zweiten Themas, die beide in unterschiedlichen Varianten kontrapunktiert erscheinen. Ferner zeichnet sich die Tendenz ab, dass jene Kontrapunkte zu den Hauptthemen weder konstant gleich bleiben noch jedes Mal gänzlich verschiedene sind, sondern ebenfalls einer motivischen Verarbeitung unterliegen und damit in den Bereich eigenständiger Themen rücken. In Takt 34 (nach dem Doppelstrich, siehe Abb. 50) werden nun die beiden Themen abermals miteinander verknüpft, wobei eine gleichzeitige Engführung beider Teile auftritt.

Das Hauptthema beginnt in der Mittelstimme auf As und wird drei Sechzehntel danach in der Unterstimme durch den Bass, ebenfalls auf As, eingeführt. Unmittelbar danach folgt der Einsatz auf es' in der Oberstimme. Es liegt folglich eine doppelte Engführung vor, wobei die zweite Imitation in einem anderen Abstand erfolgt als die erste (einmal $\frac{3}{16}$, einmal $\frac{6}{16}$). Das Thema bietet demnach mehrere Einsatzpunkte zu möglichen Engführungen mit sich selbst an und lässt sich mindestens zweifach horizontal gegeneinander verschieben. Anders als beispielsweise in den Sonaten Metners, in denen oftmals zwei oder mehrere Themen bzw. Kontrapunkte miteinander verknüpft werden, wendet Stančinskij auch innerhalb der Sonatenform verstärkt Kanontechniken an, das heißt die sequenzielle kontrapunktische Verbindung des Themas mit sich

Abbildung 50. Aleksej Stančinskij, Klaviersonate Nr. 2 in G-Dur, Takt 33–36.

selbst. In deren Anwendung bleibt er jedoch, wie am Beispiel der unterschiedlichen horizontalen Einsatzintervalle gezeigt, flexibel, was bedeutet, dass keine regelmäßigen Kanonstrukturen vorliegen, sondern er vielmehr auf die Idee bewegbarer Kontrapunkte zurückgreift, da auch die Einsatztöne mit jeder Imitation vertikal verschoben sind.

8.4.4 Präludien in Kanonform in C-Dur, G-Dur und A-Dur

Ein Beispiel für die unmittelbare Gegenüberstellung verschiedener Kontrapunkttechniken liefern die drei Präludien in Kanonform, welche als Kompilation zu begreifen sind. In jedem Präludium wird jeweils eine andere kontrapunktische Spezialform dargestellt. Aus diesem Grund und auch wegen ihrer Kürze läge es nahe, die Stücke als Etüden zu verstehen, doch geht ihr künstlerischer Wert darüber hinaus. So beinhalten alle einen Formverlauf, der sowohl durch ausgeprägte Dynamik, harmonische Fortschreitungen und ausgereifte spieltechnische Angaben als auch durch motivische Arbeit gekennzeichnet ist, welche in die satztechnischen, kontrapunktischen Spezifikationen hineinspielt.

Das erste der drei Präludien in Kanonform steht in C-Dur im $\frac{3}{4}$ -Takt und bildet einen zweistimmigen Kanon. Wie bereits der Kanon in h-Moll, ist auch dieses Stück in raschem Tempo, hier *Allegro risoluto*, wodurch die satztechnischen Eigenschaften generell schwer identifizierbar sind. Die Besonderheit ist hier überdies, dass es sich um einen Spiegelkanon handelt, was die (hörbare) Nachvollziehbarkeit der Kontrapunkte weiter erschwert. Die Imitation beginnt in Takt 3 (Abb. 51), also im Abstand von zwei Takten in der Oberstimme, und verläuft bis zum Ende des Stückes nach der vorgegebenen kanonischen Spiegelung im mehr oder weniger strengen Sinne. Der Linienvverlauf ist dabei eine akkurate Nachbildung, sobald jedoch entweder akkordische Abschnitte oder extreme Lagen auftauchen, unterliegt die Imitation teilweise kleineren Modifikationen. Zu den akkordischen Teilen lässt sich erneut konstatieren, dass die Polyphonie gewissen Prämissen der Harmonik unterliegt, von diesen jedoch nicht wesentlich determiniert wird – jedenfalls nicht in dem Maße wie bei Metner (vgl. dazu die Zusammenfassung zu Stančinskij's Werk). Zu den Veränderungen in extremen Lagen lässt sich weiter festhalten, dass Stančinskij regelmäßig die strenge Kanonimitation im Sinne eines ausgewogenen Klangbildes aufzuweichen bereit ist. Besonders in extrem tiefen Lagen lässt er oftmals Töne weg, die aufgrund ihrer tiefen Frequenzbereiche einen klar wahrnehmbaren linearen Verlauf unterminieren könnten. In hohen Lagen ist die Linie wiederum oftmals oktaviert, um ihr, beispielsweise im *Fortissimo* mehr Durchsetzungsfähigkeit im polyphonen Satz zu verleihen.

Aufgrund der Spiegelstruktur, die im Rahmen eines Kanons überdies zeitlich, also horizontal versetzt ist, erscheint es kaum möglich, den Spiegelkanon systematisch als Kontrapunktphänomen zu erfassen und nachfolgend anhand

Abbildung 51. Aleksej Stančinskij – Präludium in Kanonform in C-Dur, Takt 1–4.

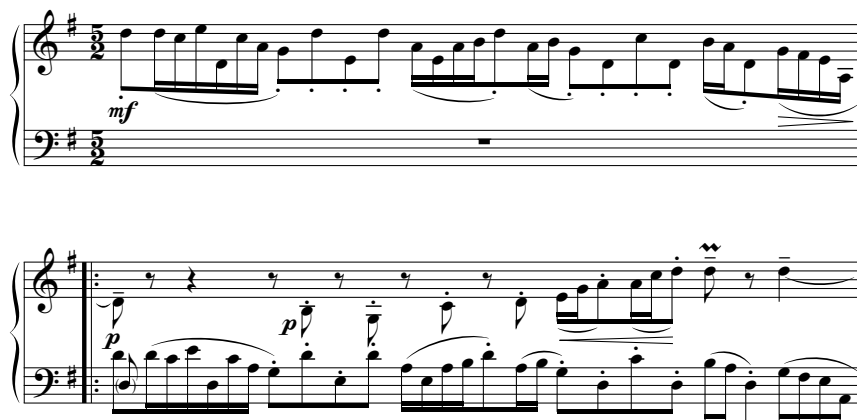


Abbildung 52. Aleksej Stančinskij, Präludium in Kanonform in G-Dur, Takt 1–2.

einer gezielten Methode zu lehren. Bei Taneev (insbesondere im Werk *Die Lehre vom Kanon*) wird er daher nicht gesondert behandelt. Auch wenn sich kein direkter Bezug zu einer bestimmten Lehrmethode Taneevs feststellen lässt, entspringen kontrapunktische Komplexität sowie Flexibilität zweifelsfrei Taneevs ästhetischen Grundidealen.

Das zweite Präludium steht in G-Dur, ist insgesamt dreistimmig und im ungewöhnlichen $\frac{5}{2}$ -Takt notiert. Die Imitationen des wiederum sehr schnellen und sprunghaft-belebten Themas (*Vivace*), beginnend auf d^1 in der Mittelstimme, erfolgen nach je einem Takt in der Unterstimme auf d und danach d^2 in der Oberstimme (Abb. 52). Interessanterweise enthält der Kanon eine Wiederholung ungefähr in der Mitte des Stückes (Takt 8 von insgesamt 20), die jedoch nicht zu Beginn wieder einsetzt, sondern in Takt 2, also zusammen mit dem Kontrapunkt des Themas.

Es liegt hier in Bezug auf die Einsatzintervalle sowohl horizontal als auch vertikal ein regelmäßiger Kanon vor, welcher exakt so in der *Lehre vom Kanon* (2. Teil, Kapitel VI. Der dreistimmige endliche Kanon der ersten Gruppe. Gleiche Einsatzabstände) behandelt wird.

Das dritte Präludium unterscheidet sich von den beiden vorangehenden in erster Linie durch seine deutlich größere Anlage. Sowohl die Erweiterung zur Vierstimmigkeit als auch das verlangsamte Tempo (*Andante sostenuto*) mit einer ruhigen, jedoch wiederum neuen Metrik – hier $\frac{7}{8}$ -Takt – bilden einen Kontrast zu den schnellen ersten beiden Präludien. In der verwendeten Notenausgabe²⁸³ ist das Werk mit der Tonart A-Dur beschrieben, was jedoch zweifelhaft erscheint. Eine funktionsharmonische Festlegung ist hier wenig zielführend,

283 Aleksej Vladimirovič Stančinskij, *Praeludien in Kanonform für Klavier. C-Dur, G-Dur und A-Dur*, hrsg. von Nikolaj Žiljaev, Gosizdat Muzsektor, Moskau 1926.

denn einerseits stehen Beginn und Ende des Stückes in E, andererseits trägt die Linie des Themas einen unverkennbar modalen Charakter, sodass beispielsweise eine Interpretation des Themenkopfes im Kontext A-Dur, etwa als vierte Stufe, völlig fern liegt. Die offensichtlich modale Klangfärbung legt vielmehr E-Mixolydisch nahe – ein Rückgriff auf Kirchenmodi, der keineswegs einen Einzelfall darstellt, sondern in Stančinskij's Werken häufiger zu finden ist, siehe das Präludium in E-Lydisch oder das Präludium in H-Mixolydisch.

Wie in Präludium Nr. 2 erfolgt die Imitation des Themas auf e^1 genau einen Takt nach Beginn auf dem großen E; die Einsätze drei und vier sind um eine Quarte nach oben auf a und a^1 verschoben (siehe Abb. 53).

Der Kanon verläuft zunächst streng weiter, wird dann jedoch, ähnlich wie bereits in den anderen Werken beobachtet, schrittweise gelockert. Spätestens in Takt 16, gepaart durch die Veränderung der Tonart nach g-Moll oder Es-Dur (hier kaum klar erkennbar), wird die vorherige Imitation im Abstand eines Taktes nun zugunsten neuer kontrapunktischer Varianten aufgehoben: In der Unter- und Oberstimme wird das Thema (so auch in der Notenausgabe notiert) des Präludiums im Terzabstand parallel geführt und somit sowohl horizontal (ein Takt) als auch vertikal (Wechsel von Quart- zu Terzabstand) gegeneinander verschoben. Generell erscheint es problematisch innerhalb von Kanonstrukturen von ›Themen‹ zu sprechen, ist deren Ende aufgrund der im Idealkanon immer weiter fortgesetzten Imitation ja kaum definierbar. Dennoch ließe sich der Beginn des Kanons, maßgeblich aufgrund seiner Exponiertheit im Einstimmigen und der mehrfachen Wiederholung durch die Imitation(en), wohl als wiederzuerkennendes Element festhalten, mit welchem in der Folge thematisch gearbeitet werden kann. Stančinskij bedient in diesem

Andante sostenuto

The image shows a musical score for the first four measures of a canon. The title is 'Andante sostenuto'. The score is in 7/8 time and marked 'sempre pp'. It consists of two staves: a piano part in the bass clef and a vocal part in the treble clef. The piano part begins with a quarter rest in the first measure, followed by a melodic line. The vocal part starts in the second measure with a quarter rest, followed by a melodic line. The two parts are in parallel motion, with the piano part leading by one measure.

Abbildung 53. Aleksej Stančinskij, Präludium in Kanonform in E-Mixolydisch, Takt 1–4.

Werk eine Hybridform aus Kanon und Fuge, in dem zunächst der Kanon streng bedient wird und dann eine Transformation hin zur Fuge stattfindet. In der zweiten Hälfte des Werkes treten vermehrt Elemente der Fuge, darunter deutlich exponierte wiederkehrende Themeneinsätze auf, welche wiederum (in der Regel) vorgegangene themenfreie Abschnitte zur Bedingung haben.

Die drei Präludien bringen im Ergebnis drei unterschiedliche Kanonideen zum Vorschein: Das erste Werk ist durch seine Komplexität in Form des kontrapunktischen Spezialfalls einer Spiegelung gekennzeichnet, die außerhalb des systematisch bzw. lehrmethodisch sinnvoll Greifbaren liegt. Das zweite Werk stellt einen regelmäßig strukturierten Kanon dar, für den ein direkter Bezug zu einer Lehrmethode aus Taneevs Kanonlehrbuch erkennbar ist. Der dritte Kanon enthält eine freiere Struktur, die variierende Einsätze, kontinuierlich neue imitatorische Verknüpfungen und insofern eine Form motivisch-thematischer Arbeit aufweist, die eher an eine den Werken Metners und Taneevs inhärente Ästhetik bewegbarer Kontrapunkte erinnert.

8.4.5 Präludium in Kanonform in Ges-Dur (es-Moll)

Die letzte Betrachtung gilt einem der letzten Werke Stančinskis, dem Präludium in Kanonform in Ges-Dur (es-Moll), welches er kurz vor seinem Tod im Herbst 1914 fertigstellte. Die diesem Werk zugrunde liegende kontrapunktische Spezialform ist eine Augmentationsstruktur, innerhalb derer jede Tonlänge der zunächst ausschließlich in Achteln verlaufenden Oberstimme in der Imitation der Unterstimme zur Viertel verdoppelt wird (siehe Abb. 54).

The image shows a musical score for a canon in G major (E-flat minor) by Aleksey Stančinskij. The score is in 3/4 time and marked 'Veloce' and 'pp'. It consists of two systems of staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The upper staff features a melodic line in eighth notes, while the lower staff provides a bass line with quarter notes, illustrating the augmentation structure where the lower voice imitates the upper voice at a slower rate. The score includes dynamic markings like 'pp' and 'diminuendo', and articulation like 'Veloce'.

Abbildung 54. Aleksey Stančinskij, Präludium in Kanonform in Ges-Dur (es-Moll), Takt 1–8.

Dass die Imitation im Abstand einer Viertel erfolgt, spielt in diesem kontrapunktischen Sonderfall analytisch keine Rolle, da die horizontale Verschiebung beider Linien gegeneinander Teil des Prinzips ist. Der Kanon entspricht dabei einer exakt tongetreuen Nachahmung (abgesehen von Oktavierungen) bis Takt 30 in der Unterstimme – die Linie der Oberstimme endet dabei dementsprechend in Takt 15, sodass sie bei der hier vorgegebenen Verdopplung der Tonwerte (ähnlich den Mensurveränderungen innerhalb der isorhythmisch aufgebauten Motetten des 13./14. Jahrhunderts) genau zweimal in die Taktanzahl der Unterstimme passt. Beginnend mit Takt 31 endet der Augmentationskanon und wird in einen einfachen Kanon transformiert. Der Imitationsabstand dieses Folgekanons ist durch die Länge der Augmentationsstruktur determiniert und beträgt somit ganze 15 Takte, wodurch der Kanon kaum hörbar als solcher wahrgenommen werden kann. Die Tatsache, dass die Kanonstruktur im Verlauf zugunsten harmonischer Anpassungen teilweise aufgelockert wird und einzelne Intervalle abweichend modifiziert sind, ist allen bisher betrachteten Kanons gemein. Die hier festgestellte Implementierung eines Augmentationskanons in einen regelmäßigen Kanon, dessen Imitationsabstand durch Länge und Verhältnis der Augmentation definiert ist, bildet hingegen wieder eine neue Variante kanonischer Verarbeitung in Stančinskij's Schaffen und insofern eine neue Form der Ausprägung der von Taneev gelehrten Ideale kontrapunktischer Vielfalt und Variation.

In Stančinskij's Œuvre geht die Beschäftigung mit Phänomenen des Kontrapunkts weit über die satztechnischen Verarbeitungen und deren Integration in größere Werke hinaus. Im Gegensatz zu Nikolaj Metner und Alexander Skrjabin, welche die kontrapunktischen Strukturen insbesondere in Sonaten und damit in eine klassische Form des 19. Jahrhunderts einfließen ließen, bedient und wählt Stančinskij explizit dem historischen Kontrapunkt zugeordnete Gattungen wie Kanon und Fuge. Das kontrapunktische Moment ist insofern bei ihm nicht in moderneren Gattungen wie der Sonate versteckt, die nicht grundsätzlich oder gar unbedingt mit polyphonen Satztechniken assoziiert sind, sondern erscheint direkt und exponiert im Werktitel. Die Art und Weise der kontrapunktischen Verarbeitung weist eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Stil Metners auf, insofern, dass in beiden Fällen eine deutliche Anlehnung an Taneev's Grundidee erkennbar ist: die Etablierung eines oder mehrerer Themen und die darauf folgende möglichst variantenreiche Verknüpfung des Themas mit sich selbst oder der Themen untereinander. So findet sich, wie in den einzelnen Analysen aufgezeigt, auch bei Stančinskij eine ganze Bandbreite an Themenverknüpfungen sowohl auf horizontaler als auch auf vertikaler Ebene, dazu weitere genuin kontrapunktische Merkmale wie Augmentationen oder Spiegelungen. Der Reichtum an Verknüpfungsvarianten und die damit einhergehende Kondition dahin gehend flexibler Themen lässt dabei erneut den Schluss zu, dass Stančinskij die Themen

explizit für eine kontrapunktische Verarbeitung konstruiert haben muss und somit das ganze Werk darauf ausgerichtet ist. Im Unterschied zu Metner und Skrjabin erweitert Stančinskij die Imitation musikalischer Themen, denen in der Regel eine zeitliche Begrenzung zugeordnet werden kann, auf scheinbar unendliche Melodiezüge, sodass im Resultat große Kanonstrukturen entstehen und insofern die Kontrapunktebene an keiner Stelle des Werkes verlassen wird.

Auch die Taktarten lassen eine große Nähe zu Taneevs Lehre erkennen. Stančinskij verwendet eine Vielzahl verschiedener, teils ungewöhnlicher Taktarten. Allein in den hier untersuchten Werken erscheinen sechs verschiedene: $\frac{8}{16}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{6}{16}$, $\frac{5}{2}$, $\frac{7}{8}$ und $\frac{3}{4}$. In keinem der Stücke ist die Taktart jedoch im Sinne eines Metrums oder eines durchgehenden, pulsartigen Rhythmus, der bestimmte Taktschwerpunkte betont, wirklich relevant. Es scheint vielmehr so, also folge Stančinskij einem Ideal Taneevs, der eine Taktordnung eher für hinderlich hält, da sie einer freien linearen Entfaltung und Verarbeitung im Wege stehen könne. Stančinskij scheint diese Idee noch zu verstärken, indem er eine Häufung gewöhnlicher Taktarten gezielt vermeidet – gängige und ungewöhnliche Taktarten stehen bei ihm gleichberechtigt nebeneinander – und dadurch tradierte Betonungsmuster zu umgehen versucht. In Bezug auf die Ebene vertikaler Zusammenklänge lässt sich weiterhin feststellen, dass diese weder als streng tonal oder gar funktionsharmonisch noch als atonal im Sinne einer Vermeidung tonaler Zentren beschrieben werden können. Die Harmonik ist zweifelsfrei wesentlich durch die Linienverläufe geprägt und stellt sich im Resultat als eine Mischung aus tendenziell tonalen Strukturen dar, untermalt von teils starken Dissonanzen sowie häufigen modalen Einschüben. Insgesamt kann die Kontrapunktästhetik Stančinskis als sehr technisch geprägt beschrieben werden, wie die komplexen Strukturen und vielen Spezialformen, beispielsweise in den Kanons, zeigen. Die raschen Tempoangaben verstärken den Eindruck, dass die exakte Hörbarkeit der musikalischen Linie meist weniger im Vordergrund steht als vielmehr die Wahrnehmung größerer kontrapunktischer Gebilde und deren rhythmische Verschränkungen. Aus den genannten Gründen und nicht zuletzt aufgrund der festgestellten Quantität polyphoner Strukturen stehen Stančinskis Werke den ästhetischen Idealen und der Kontrapunktauffassung Taneevs mithin so nahe wie kein Werk eines anderen Schülers.

8.5 Vsevolod Zaderackij

Vsevolod Zaderackij zählt ebenfalls zur späteren Generation der Schüler Taneevs und erhielt, entgegen der Behauptung seines Sohnes,²⁸⁴ ausschließlich in privater Absprache und nicht im Rahmen des Studiums am Moskauer

284 Vgl. dazu den Abschnitt zu Zaderackij in Kapitel 3 dieser Arbeit (S. 39–41).

Konservatorium Unterricht bei Taneev. Die Untersuchung seines Kompositionsstils soll hier auf den Zyklus 24 Präludien und Fugen fokussiert werden, welcher zum Großteil in den Jahren 1937/38, also über 20 Jahre nach Taneevs Tod, entstanden ist.²⁸⁵ Die Bedingungen, unter welchen der Hauptteil des Zyklus entstand, können als äußerst widrig²⁸⁶ bezeichnet werden, so befand sich Zaderackij zu jener Zeit in einem Arbeitslager des Sevostlag an der Kolyma in der östlichen Sowjetunion inhaftiert – die letzte von insgesamt drei politischen Inhaftierungen des Komponisten.²⁸⁷ Die 24 Präludien und Fugen sind anders als beispielsweise Johann Sebastian Bachs *Wohltemperiertes Klavier* nicht in chromatischen Stufen des Tonraumes *c* bis *h* angeordnet, sondern folgen dem Modell Johann Nepomuk Hummels und dessen maßgeblichem op. 67, *24 Préludes dans tous le tons majeurs et mineurs*, welches einen aufsteigenden Quintenzirkel als Ordnungsmoment heranzieht, jeweils beginnend mit der Durtonart, gefolgt von der parallelen Molltonart. Dieses stellt offenbar das »beliebteste Ordnungssystem für die Omnitonalität«²⁸⁸ dar, so sind unter anderem die 24 *Préludes* op. 28 von Fryderyk Chopin sowie die 24 Präludien und Fugen op. 87 von Dmitrij Šostakovič ebenfalls nach dem Quintenzirkel strukturiert. Die Analyse soll sich ausschließlich auf ausgewählte Fugen des Zyklus konzentrieren, in deren Gattungstradition die Verwendung linearer, kontrapunktischer Elemente naheliegt und insofern Einflüsse der Kontrapunkttheorie Taneevs erwartbar erscheinen. Die Möglichkeit, dass auch dazugehörige Präludien kontrapunktische Passagen enthalten,²⁸⁹ kann angesichts der Anlage von Zaderackijs Präludien, in welchen andere Kompositionsmerkmale im Vordergrund stehen,²⁹⁰ ausgeschlossen werden. Im Vordergrund

285 Präludium und Fuge Nr. 6 in h-Moll, Präludium und Fuge Nr. 8 in fis-Moll, das Präludium Nr. 12 in gis-Moll und die Fuge Nr. 15 in Des-Dur, also sechs ursprünglich fehlende Stücke, wurden im Jahr 1942 angefügt und damit der Zyklus komplettiert. Im selben Jahr überarbeitete Zaderackij offenbar ebenfalls die ersten drei Präludien und Fugen.

286 Als Zaderackij im Gulag das Werk komponierte, verfügte er nur über einen knapp bemessenen Papiervorrat (zahlreiche Manuskripte sind auf Telegrammvordrucken notiert) und über einen Bleistift. Er hatte jedoch keine Möglichkeit zu radieren und konnte somit keine umfassenderen Änderungen oder regelmäßige Korrekturen vornehmen.

287 Klaus, *Der Klang des Gulag* (wie Anm. 118), S. 476 f.

288 Wendelin Bitzan, »Durch alle Tonarten. Omnitonale Präludienzyklen für Klavier. Eine Darstellung der Gattungsgeschichte mit besonderem Blick auf Musik aus Sowjetrußland«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 73 (2016), S. 185–219, hier: S. 189.

289 Als Beispiele können hier sowohl einige Präludien aus Bachs *Wohltemperiertem Klavier* als auch einige Präludien aus Šostakovičs Zyklus angeführt werden.

290 Vgl. dazu Christoph-Maxim Mentzel, *Die 24 Praeludien und Fugen von Vsevolod P. Zaderatzky*, Weimar 2018. Mentzel kommt in der analytischen Untersuchung zu dem Schluss, dass die Präludien einem Modell der Figuration von Tongruppen

steht erneut die Frage, auf welche Weise die Fugenthemen kontrapunktisch, imitatorisch verbunden werden und welchen melodischen Bedingungen die Themen im Sinne einer flexiblen Verarbeitung unterliegen. Zur Beantwortung dieser Fragen erscheint es sinnvoll, einige ausgewählte Fugenthemen in ihrer Ursprungsform aus der Fugensexposition abzubilden und mit später wiederkehrenden Varianten zu vergleichen. Auf diese Weise können die verschiedenen Transformationen des Ursprungsthemas sowie die Verknüpfungsvarianten des Themas mit sich selbst oder mit anderen Kontrapunkten aufgezeigt werden.

8.5.1 Fuge Nr. 2 in a-Moll

Als erstes Beispiel soll die Fuge Nr. 2 in a-Moll herangezogen werden. Die Fuge steht im Dreivierteltakt und hat ein eingängiges, im Vergleich zu den meisten anderen Fugen kurzes Thema, das dem Verlauf eines Bogens gleicht. Einem raschen punktierten Aufgang folgt eine langsame Rückführung der Melodie mittels einer Sequenz. Der Einsatz des Comes erfolgt in Takt 7 auf dem e^1 , wobei auffällt, dass dieser sogleich durch den Bass, also als Weiterführung des Dux, wörtlich im Oktavabstand imitiert wird (Takt 8). Anstatt neues, das Thema kontrastierendes Material einzuführen, das den Kontrapunkt zu weiteren Stimmeneinsätzen bildet, schafft Zaderackij die Assoziation eines kurzen, viertaktigen Binnenkanons. An diesem lässt sich exemplarisch die Funktionsweise der gesamten Fuge erkennen.

Das Thema besteht aus zwei markanten Bestandteilen, welche zueinander rhythmisch komplementär sind (siehe Abb. 55, Takte 1 und 3). Auch wenn diese beiden Elemente in der kurzen Kanonstruktur (noch) nicht direkt vertikal miteinander verknüpft erscheinen, bildet diese Verschränkung der beiden Thementeile bzw. des Themas mit sich selbst den kontrapunktischen Kern der Fuge. Eines dieser beiden Motive erklingt überdies zu jedem Zeitpunkt im Verlauf des Stückes, sodass keine Durchführungspassagen nicht-themenhaltiger Teile erkennbar sind. Im weiteren Verlauf wird diese Verknüpfung des Themas mit sich selbst kontrapunktisch ausgereizt, was sich in Takt 64 zeigt, wo der Themenkopf an variablen Einsatzpunkten miteinander kombiniert und darüber hinaus mit dem zweiten Motiv des Themas kontrapunktiert wird (Abb. 56, Takte 66 und 67).

unterliegen, die zwischen zwei und vier Töne enthalten, also in vergleichsweise kleine Einzelbestandteile zerlegt werden können, welche dann jeweils rhythmisch variiert und moduliert werden. Im Verlauf der Präludien ist somit einerseits deutlich die musikalische Progression zu erkennen, andererseits lässt sich der innermusikalische Zusammenhalt trotz der vermeintlich kleinteiligen ‚Stückelung‘ jederzeit problemlos wahrnehmen. Grundsätzlich lassen sich die Figurationen gut als Begleitungen deuten, deren Struktur sich zwar stetig wandelt, jedoch einem bestimmten nachvollziehbaren Muster folgt.

Moderato ♩ = 108

Abbildung 55. Vsevolod Zaderackij, Zyklus aus: 24 Präludien und Fugen.
Fuge Nr. 2 in a-Moll, Takt 1–12.

Abbildung 56. Vsevolod Zaderackij, Zyklus aus: 24 Präludien und Fugen.
Fuge Nr. 2 in a-Moll, Takt 62–69.

Der Abstand der Imitationen wird dabei sukzessiv erhöht, die erste Engführung erfolgt nach zwei Zählzeiten (Takt 64), die zweite nach drei (Takt 65) und die dritte nach vier (Takt 67). Das Thema lässt sich demnach an mindestens drei verschiedenen Punkten und unter Berücksichtigung des kontrapunktierenden zweiten Motivs mit sich selbst engführen. Eine solche mehrschichtige lineare Verknüpfung hat eine hohe kontrapunktische Flexibilität des Materials zur Voraussetzung; zudem bricht Zaderackij die strenge Imitation an einigen Stellen insofern leicht auf, als dass er Tonlängen modifiziert oder einzelne Töne addiert bzw. weglässt (siehe das c^2 auf der letzten Zählzeit in Takt 65 oder der schnelle Übergang zum zweiten Thementeil in der Mittelstimme in Takt 66).

8.5.2 Fuge Nr. 8 in fis-Moll

Als zweites Beispiel soll die Fuge Nr. 8 in fis-Moll herangezogen werden. Das Thema beginnt mit zwei abwärts geführten Akkordbrechungen, denen ein Aufwärtsdreiklang D-Dur folgt, der zu einem wiederholten, synkopierten Septimsprung weiterleitet (siehe Abb. 57).

Der Einsatz des Comes erfolgt in Form einer realen Beantwortung des Fugenthemas und wird im Unterschied zur Fuge Nr. 2 in a-Moll von neuem, nicht themenhaltigem Material kontrapunktiert.

In Takt 83 erscheint nun eine Engführung des Themas mit seiner gespiegelten Form (siehe Abb. 58).

Während das Thema in Ursprungsform wie in der Exposition auf *cis*¹ beginnt, hier in der Mittelstimme, folgt zwei Achtel später die gespiegelte Beantwortung aufsteigend in gleicher Tonart, also beginnend mit *Fis* im Bass. Nach nur einem Takt wird die Spiegelung durch den Bass aufgelöst, es scheint,



Abbildung 57. Vsevolod Zaderackij, Zyklus aus: 24 Präludien und Fugen.
Fuge Nr. 8 in fis-Moll, Takt 1–4.

Abbildung 58. Vsevolod Zaderackij, Zyklus aus: 24 Präludien und Fugen.
Fuge Nr. 8 in fis-Moll, Takt 81–86.

als lasse sich der zweite Abschnitt des Fugenthemas in seiner Ursprungsform besser mit sich selbst verknüpfen und sich somit die Imitation im Vierteltabstand sinnvoller fortführen. Im Abstand eines weiteren Viertels schaltet sich in Takt 84 die Oberstimme ein, deren Weiterführung jedoch um einen ganzen Takt verzögert wird. Auch wenn deren Thema in Takt 85 abbricht und somit in stark verkürzter Form nur den Themenkopf zum Vorschein bringt, nimmt die Oberstimme eine weitere kontrapunktierende Ebene ein, sodass das Thema in dreistimmiger Engführung mit sich selbst kombiniert wird.

8.5.3 Fuge Nr. 14 in es-Moll

Auch in der Fuge Nr. 14 in es-Moll verfolgt Zaderackij die Idee einer solchen mehrschichtigen Verknüpfung.

Das Thema der Fuge weist wie die Themen der Fuge Nr. 2 in a-Moll und der Fuge Nr. 8 in fis-Moll eine zweiteilige Form auf. Dem markanten Themenkopf folgt eine sehr dissonante Fortspinnung der Linie, in der charakteristische Elemente des Themenbeginns sequenziert werden (siehe Abb. 59). Diese ist eher getragen, *legato*, und wirkt trotz einiger Sprünge und dem $\frac{6}{4}$ -Takt eher schwerfällig.

Dem steht ein vergleichsweise belebter Kontrapunkt gegenüber (Takt 6, Einsatz des Comes), der jedoch – analog zum zweiten Teil des Themas – für den späteren Verlauf kontrapunktisch irrelevant ist.

Mit der Reprise in Takt 42 startet ein kontrapunktisch anspruchsvoller Abschnitt (Abb. 60). Zunächst erklingt in Takt 46 das Thema in der Mittelstimme auf *es'*, ein Viertel später kommt die Imitation auf *b*, ebenfalls in einer

Con moto

The image shows a musical score for the first six measures of Fuge Nr. 14 in es-Moll. The score is written for piano and consists of two systems. The first system is marked 'Con moto' and 'mf'. The music is in 6/4 time and es-Moll. The first system shows the beginning of the piece with a dynamic marking of 'mf'. The second system continues the piece. The music is characterized by a slow, heavy feel with some leaps and a legato texture.

Abbildung 59. Vsevolod Zaderackij, Zyklus aus: 24 Präludien und Fugen.
Fuge Nr. 14 in es-Moll, Takt 1–6.

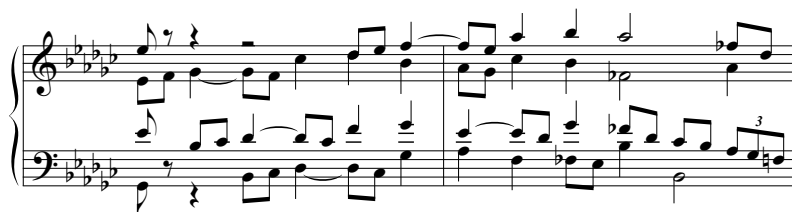


Abbildung 60. Vsevolod Zaderackij, Zyklus aus: 24 Präludien und Fugen.
Fuge Nr. 14 in es-Moll, Takt 46–47.

Mittelstimme, um nur eine weitere Viertel später ebenfalls auf *B* imitiert zu werden, nun im Bass. Mit dem Abstand von nun zwei Vierteln erfolgt ein vierter Einsatz im Sopran auf *des*², sodass im Ergebnis in allen vier Stimmen zeitgleich das Thema eingeführt wird.

Horizontal betrachtet lässt das Thema demnach eine Verknüpfung mit sich selbst an mindestens drei Stellen zu, hier an den Schwerpunkten zwei, drei und fünf innerhalb des $\frac{6}{4}$ -Taktes. Vertikal betrachtet sind Einsätze auf *Es*, zweimal *B* und *Des* miteinander verbunden, das Thema wird in Bezug auf den vorherigen Einsatz im Quint-, Oktav- und Terzabstand eingeführt.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Fugen aus Zaderackijs Zyklus einem relativ einheitlichen Formmodell folgen, das sich für die Mehrzahl von ihnen als dreiteilig beschreiben lässt.²⁹¹ Gemein ist allen Fugen eine traditionsgemäße Exposition, die das Thema in allen Stimmen zum Vorschein bringt. Es folgt ein jeweils unterschiedlich disponierter Wechsel von Zwischenspielen und Durchführungen, meist eine Sequenzierung des thematischen Materials, in der jedoch keine kontrapunktisch auffälligen Momente hervortreten. Am Übergang zur letzten Phase der Fuge erscheint die für den kontrapunktischen Satz maßgebliche Stelle: In der Regel erklingt nun eine komplex ausgearbeitete, mehrfache, zeitgleiche Einführung des thematischen Materials, das darüber hinaus in einigen Fugen in Form von Ableitungen, Umkehrungen, Spiegelungen etc. modifiziert wird. Meist unterliegt der kontrapunktischen Verarbeitung jeweils nur der Themenkopf – weitere Bestandteile des Themas sowie andere kontrapunktierende Elemente aus der Exposition werden nicht erkennbar verwertet. Klar im Zentrum steht insofern die möglichst variantenreiche lineare Verknüpfung eines Motivs mit sich selbst, die durch Einsätze

291 Dieser Interpretation folgen sowohl Zaderackijs Sohn V. V. Zaderackij als auch Jascha Nemtsov. Vgl. dazu Zaderackij, »Predislovie« (wie Anm. 120) und Jascha Nemtsov, »Dialog mit Bach im sibirischen Gulag. Vsevolod Zaderatsky und seine 24 Praeludien und Fugen«, Booklet zur CD: Vsevolod Zaderatsky *24 Preludes and Fuges*, 2 CDs, Profil Medien 2015, S. 2–7, hier: S. 6.

zu variierenden Zeitpunkten und Intervallen erreicht wird. Zaderackij folgt in der dreiteiligen Anlage und dem ungefähr im Bereich des goldenen Schnitts angelegten Höhepunkt der kontrapunktischen Verarbeitung deutlich einer barocken Gattungstradition, die ihre gewichtigsten Vorbilder in den beiden großen Zyklen Bachs *Das Wohltemperierte Klavier 1* und *II*²⁹² hat und denen ebenfalls eine solche Dreiteiligkeit zugeschrieben wird, so beispielsweise nach der Interpretation Riemanns.²⁹³

Der Einfluss Taneevs auf das kompositorische Schaffen Zaderackijs lässt sich an mehreren Punkten plausibel festmachen. Erstens ist die grundsätzliche Gattungswahl anzuführen, also die Entscheidung Zaderackijs für die Komposition von Werken, die wesentlich durch einen kontrapunktischen Satz definiert sind, hier den Fugenzyklus. Zweitens ist die vorbildhafte formale Anlage der Fugen zu nennen, welche, naheliegenderweise vermittelt durch Taneevs Unterricht,²⁹⁴ dem formalen Stil Bachs nachempfunden ist. Drittens lässt sich in Bezug auf die konkret angewandte lineare Satztechnik, insbesondere mit Blick auf die Engführungspassagen, die Bandbreite kontrapunktischer Verknüpfungsvarianten anführen. So folgen die Imitationen keinen musterartigen Strukturen, sondern erscheinen variabel, fluide bzw. bewegbar untereinander. Darin lässt sich der unverwechselbare Einfluss von Taneevs Lehre bewegbarer Kontrapunkte feststellen, in welcher solche Modelle mit einer Ausgangsverknüpfung (zum Beispiel erste Imitation) und daran entwickelten Ableitungen (zum Beispiel zweite, dritte etc. Imitation) kontinuierlich durch-exerziert werden.

292 Vgl. dazu Emil Platen, Art. »Fuge«, in: Laurenz Lütteken (Hrsg.), *MGG Online*, New York u. a. 2016, zuerst veröffentlicht 1995, online veröffentlicht 2016 <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13214>> 24.10.2023.

293 Ebd.

294 Zaderackij schreibt in seinen Erinnerungen an den Unterricht bei Taneev, dass dieser »große Aufmerksamkeit auf die Fuge« verwendet habe. Vgl. dazu Zaderackij, »Predislovie« (wie Anm. 120).

