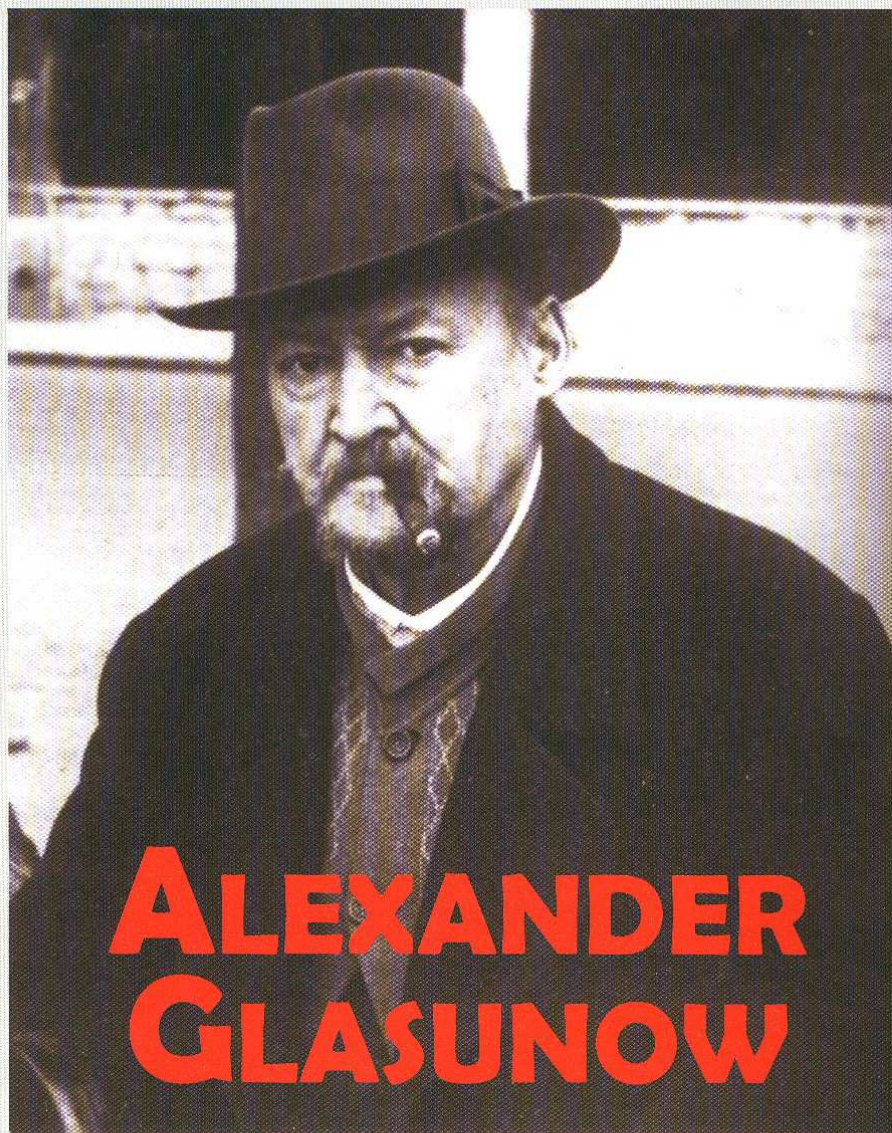


Spätromantiker und Wegbereiter der russischen Moderne



Zu Lebzeiten ist Alexander Glasunow in Russland als angesehener Komponist und Direktor des Petersburger Konservatoriums eine Institution. Wie bei vielen seiner Kollegen, die nicht den Schritt zur Atonalität mitgehen, erhält seine Musik nach seinem Tod das Etikett „akademisch“ und gerät bis auf wenige Einzelwerke, zum Beispiel das Violinkonzert, schnell in Vergessenheit. Dabei schafft er mit seinen Werken im Bereich der Sinfonik und des Streichquartetts die Basis für die Sonderstellung dieser Gattungen in der russischen Musik des 20. Jahrhunderts. Inzwischen werden seine Werke wieder ausgegraben und anlässlich seines 75. Todestags am 31. März wollen wir einen Blick auf sein umfangreiches Kammermusikschaffen werfen.

Christian Starke

Lebensgeschichte

Geboren wird Alexander Glasunow am 10. August (19. Juli russischer Zeitrechnung) 1865 in der russischen Hauptstadt Petersburg. Seine Eltern gehören als Verleger und Buchhändler zur gebildeten, kulturell interessierten und wohlhabenden, bürgerlichen Oberschicht, so dass der kleine Sascha (sein Spitzname) eine gute Allgemeinbildung zunächst durch Privatlehrer, später am Gymnasium erhält. Die Mutter, selbst eine sehr gute Amateur-Pianistin, erkennt und fördert frühzeitig das musikalische

Talent ihres Sohnes. Er bekommt die gleichen erstklassigen Lehrer für Klavierspiel und Musiktheorie, die sie sich für ihr Privatstudium engagiert: Zunächst ist das N. Jelenkowski, der genauso wenig Interesse an Klaviertechnik hat wie der kleine Sascha, ihm aber eine breite Basis an Werken von der Klassik bis zur neuesten russischen Musik vorstellt. Im Alter von vierzehn Jahren wird er von M. Balakirew, dem Kopf des sogenannten „Mächtigen Häufleins“, das sich für eine eigenständige russische Musikkultur einsetzt, an dessen berühmteren Kollegen N. Rimsky

Korsakow weitervermittelt. Dieser stellt nach gut einem Jahr Unterricht fest: „*Alles weitere werden Sie am besten beim Komponieren lernen.*“ Damit endet seine musikalische Ausbildung; Unterricht an einem der vor kurzem gegründeten Konservatorien in Petersburg oder Moskau erhält Glasunow nie. Neben dem Klavierunterricht bringt er sich selbst noch Violine, Cello und Waldhorn bei. Da ihm das Lernen von neuen Instrumenten so leichtfällt, kommen später noch Trompete, Posaune und Klarinette dazu, perfekte Voraussetzungen für einen kommenden Meister der Instrumentation. So verwundert es nicht, dass Glasunows erste Sinfonie, die er 1881/82 als Sechzehnjähriger komponiert, vom musikalischen Petersburg und vor allem seinen älteren Komponistenkollegen enthusiastisch aufgenommen wird.

1882 wird seine Familie zum 100. Firmenjubiläum in den Adelsstand erhoben, ein Prädikat, das Glasunow aber nur selten einsetzt und das ihm nach der Revolution 1917 sogar eher hinderlich werden sollte. Im selben Jahr zieht mit M. P. Belaieff ein in der Holzindustrie reich gewordener Mann nach Petersburg, der sich sofort in die Musik Glasunows verliebt, sein väterlicher Freund wird und das kulturelle Leben der Stadt prägen und fördern wird. Die musikalischen Gesellschaften, die Belaieff jeden Freitag in seinem Haus veranstaltet, werden schnell zum Treff- und Sammelpunkt einheimischer und durchreisender Musiker und gehen als „Les Vendredis“ in die Musikgeschichte ein. In seiner „Chronik“ schildert Rimsky Korsakow den Ablauf eines solchen Abends wie folgt: „*Im Winter 1883/84 nahm die Zahl der Besucher der Belaieffschen ‚Freitage‘ zu. Außer den Quartettgenossen des Hausherrn [...] gehörten Borodin, Glasunow, Ljadow, Dütsch u. a. zu den ständigen Besuchern. Auch ich fand mich meistens ein. Die Abende waren anregend und interessant. Die Quartette von Haydn, Mozart und die ersten Beethovenschen wurden recht gut gespielt, die modernen Quartette – schlechter, zuweilen sogar sehr schlecht, obgleich alle vier Spieler tüchtige Blattleser waren. Mit dem Erscheinen unseres Kreises an den ‚Freitag‘ erweiterte sich ihr Repertoire. Sascha Glasunow, der gerade sein erstes Quartett (D-dur) schrieb, versuchte es dort. Später wurden alle seine Quartette und Quartettsuiten zum erstenmal bei Belaieff gespielt, der völlig verliebt in das Talent des jungen Komponisten war.*“ Diese anregende Atmosphäre wird entscheidend für Glasunows Kammermusikproduktion.

Nach seinem Schulabschluss schreibt sich Glasunow 1883 an der historisch-philosophischen Fakultät Petersburg ein, nimmt aber fast nur am musikalischen Leben der Hochschule teil und bricht das Studium nach einem guten halben Jahr ab, um sich ausschließlich der Musik zu widmen, was er sich dank seiner vermögenden Familie leisten kann; sein jüngerer Bruder Michael wird später den väterlichen Verlag übernehmen. 1884 lernt Glasunow P. Tschaiakowsky bei einem der „Vendredis“ kennen, der zur ersten Generation von Studenten des Petersburger Konservatoriums gehört hatte und inzwischen in Moskau komponiert und lehrt, und dem vom Kreis der russisch-nationalen Autodidakten des „Mächtigen Häufleins“ sein westlich gelehrter Stil vorgeworfen wird. Glasunow wird zum Bindeglied zwischen Moskauer und Petersburger Schule und löst mit seinen an der westlichen Tradition anknüpfenden, aber russische Elemente verarbeitenden Kompositionen die Unterschiede mehr und mehr auf.

Ebenfalls 1884 unternimmt Glasunow mit seinem Förderer Belaieff eine ausgedehnte Reise, die ihn über Weimar auf den Spuren Glinkas zunächst bis Spanien und Marokko, und auf dem Rückweg an Bayreuth vorbeiführt. Er trifft zahlreiche berühmte Komponisten seiner Zeit, wie Franz Liszt, der Glasunows erste Sinfonie in Weimar aufführt, oder Richard Wagner, dessen „Parsifal“ er auf dem „Grünen Hügel“ hört. Auf der Reise wächst außerdem die Idee Belaieffs, einen eigenen Musikverlag für die russischen Komponisten zu gründen, den er aus urheberrechtlichen Gründen in Leipzig ansiedelt. Als weitere Förderung der russischen Komponisten initiiert Belaieff die „Russischen Sinfoniekonzerte“, bei denen nur Werke russischer Komponisten und in jedem Konzert eines von Glasunow gespielt werden sollen. Außerdem ruft er anonym den jährlichen „Glinka-Preis“ für Komposition ins Leben, mit dem Glasunows Werke bis zu Belaieffs Tod am häufigsten geehrt werden.

Als 1887 Borodin überraschend stirbt, übernehmen Rimsky Korsakow und Glasunow die Vervollständigung von dessen einziger Oper „Fürst Igor“, eine Arbeit, die Glasunows kreative Kräfte für über zwei Jahre binden wird. Da die Petersburger Komponisten, darunter Borodin, zu dieser Zeit in musikgeschichtlich wohl einmaliger Weise gegenseitig am Entstehungsprozess der jeweils neuen Werke teilnehmen, sich immer wieder Ausschnitte und Ideen daraus vorspielen und darüber diskutieren, gelingt es Glasunow, einige Teile der Oper aus dem Gedächtnis zu rekonstruieren. Viele Nummern der Oper muss er allerdings im Stile Borodins neu komponieren. Borodins „Fürst Igor“ wird so Glasunows einzige große Komposition für die Oper.

Mit seiner dritten Sinfonie leitet er 1890 seine schöpferisch fruchtbarsten Jahre ein. Bis zur Jahrhundertwende entstehen drei weitere Sinfonien, die drei großen Ballette „Raymonda“, „Die Magd als Herrin“ und „Die Jahreszeiten“ und das vierte und fünfte Streichquartett. Auch international erhält er immer mehr Anerkennung, wie die Ehrenmitgliedschaft der Londoner Philharmonischen Gesellschaft 1897 dokumentiert. 1899 erhält er eine Professur am Petersburger Konservatorium, in dem er fortan zusammen mit Rimsky Korsakow Instrumentation, Harmonielehre und Kontrapunkt unterrichtet.

Im Jahr 1905 erreichen die politischen Unruhen in Russland auch das Petersburger Konservatorium. Nach dem Petersburger „Blutsonntag“, bei dem die Armee Demonstranten niederschießt, die dem Zar eine Bittschrift überbringen wollen, weigern sich Studenten, weiterhin Vorlesungen zum Beispiel über Ästhetik zu besuchen, und fordern gleichzeitig Reformen innerhalb des Konservatoriums. Glasunow stellt sich auf die Seite der Studenten und protestiert gegen deren Denunziation und Festnahme. Nachdem Rimsky Korsakow, der auf einer der Versammlungen der Studenten gesprochen hatte, aus seinem Professorenamt entlassen wird, verlassen auch Glasunow und zahlreiche andere berühmte Lehrer das Konservatorium und drohen mit der Gründung eines eigenen Lehrinstituts. Schließlich werden alle Professoren rehabilitiert und wieder eingestellt, das Konservatorium erhält weitgehende Unabhängigkeit von der staatlichen „Russischen Musikgesellschaft“ und Glasunow wird zum Direktor gewählt, eine Position, die er bis 1930 innehaben wird. Als Direktor kümmert er sich nicht nur um die Organisation des Konservatoriums, er

wohnt jeder Prüfung bei und kümmert sich um persönliche Belange der Studenten, z. B. um Stipendien. Vor allem nach der Oktoberrevolution 1917 und während des Bürgerkriegs erhält er den Betrieb des Konservatoriums aufrecht und kämpft für die Gleichberechtigung aller Studenten, gegen eine Quotierung von Juden und für das Primat des musikalischen Talents als Zugangsberechtigung zum Musikstudium. Einer der von ihm am meisten geförderten Komponisten wird Dmitri Schostakowitsch, dessen modernen Musikstil er zwar ablehnt, dessen Talent er aber früh erkennt. Das enorme Arbeitspensum für das Konservatorium, zunehmende gesundheitliche Probleme, der Tod langjähriger Komponistenkollegen wie Rimsky Korsakow und die Erkenntnis bei der Arbeit mit den Studenten, dass trotz Ehrungen wie der Ehrendoktorwürde der Universitäten Oxford und Cambridge, dem Kreuz der französischen Ehrenlegion, der Aufnahme in die Berliner Akademie der Künste oder der Ernennung zum „Volkskünstler“ der Sowjetunion, sein Stil nicht mehr angesagt ist, sind wohl die Gründe, dass er 1905/06 seine achte und letzte Sinfonie fertigstellt und danach kaum noch große Werke entstehen.

1928 wird Glasunow als Jurymitglied zum Internationalen Komponistenwettbewerb zum Gedenken an Franz Schubert in Wien eingeladen. Anschließend begibt er sich zur Kur nach Gundersheim am Neckar. Obwohl es ursprünglich nicht geplant war, kehrt er nie wieder nach Russland zurück, sondern lässt sich mit seiner Frau Olga Nikolajewna Gawrilowa, die er kurz vor der Abreise aus Russland geheiratet hatte, und deren Tochter aus erster Ehe, einer hervorragenden Pianistin, in Paris nieder, von wo aus er zahlreiche Konzertreisen unternimmt. Immer wieder lässt er sich offiziell seinen „Urlaub“ verlängern. Ab 1930 hat er zunehmend mit gesundheitlichen Problemen zu kämpfen, die ihn immer mehr an seine Wohnung fesseln. Am 21. März 1936 stirbt er schließlich in Paris. Seine sterblichen Überreste werden 1972 nach Leningrad überführt und festlich auf dem Alexander-Newski-Friedhof unweit von Borodin und Tschaikowsky beigesetzt.

Werke für diverse Instrumente

Glasunows Kammermusikschaffen lässt sich unterteilen in die Werke für Streicher, kleine Gelegenheitskompositionen und, als Einzelwerk, sein Saxophonquartett.

Seine frühesten veröffentlichten Kompositionen sind **zehn Instrumentalduette** für unterschiedliche Besetzungen. Diese kleinen Stücke stellen eher Übungsstücke dar, auch im Umgang mit transponierenden Blasinstrumenten, als ernst zu nehmende Kompositionen.

Für die „Vendredis“ bei Belaïeff komponiert er zahlreiche kleine Stücke, meist für spezielle Musiker, die gerade in Petersburg zu Gast sind, oder als kleines persönliches Geschenk. So entstehen die meisten Werke für Cello und Klavier für den Cellisten A. Werschbilowitsch, der auch an zahlreichen Uraufführungen, vor allem der Streichquartette, beteiligt ist. Neben zwei Bearbeitungen von kurzen Werken mit Orchester, der **„arabischen Melodie“ op. 4** und dem **„Chant du Ménestrel“ op. 71a**, verdient hier die **Elegie op. 17** am meisten Beachtung. Sie ist dem Andenken Liszts gewidmet und beginnt sehr kantabel und einfach gesetzt, bevor ein dramatischer, dunkler Mittelteil ansetzt, der Assoziationen an einen Totentanz weckt. Die Wiederkehr des Anfangsteils wirkt schließlich

friedlich erklärend. Ein weiterer bedeutender Widmungsträger wird der polnische Geiger P. Kochalski, nach dem heute eine der Violinen Stradivaris benannt ist. Ihm widmet Glasunow 1917 die sehr volkstümliche **Mazurka-Oberek**. Im starken Kontrast zu diesem wilden Tanz steht die ruhige **„Méditation“ op. 32**, ebenfalls für Violine und Klavier. Ausdruck von Glasunows besonderer Beziehung zum Hobbybratscher Belaïeff ist die **Elegie op. 44** für Viola und Klavier.

Obwohl Glasunow eine Vielzahl von Blasinstrumenten spielen konnte und diese in seinen sinfonischen Werken sehr wirkungsvoll einzusetzen weiß, sind seine kammermusikalischen Kompositionen für Bläser nicht sehr zahlreich. Sowohl das **Albumblatt für Trompete** als auch die **„Rêverie“ für Waldhorn op. 24** sind kurze wirkungsvolle Charakterstücke, deren Anspruch nicht über Salonmusik hinausreicht. Das einzige größer besetzte Bläserwerk, das Glasunow in Russland komponiert, ist das Andante **„in modo religioso“ op. 38** für Blechbläserquartett, das durch seinen getragenen Charakter fast an protestantische Posaunenchor erinnert.

Eine Sonderrolle spielt Glasunows **Saxophonquartett B-Dur op. 109**, das er 1932 in Paris für die Solisten der „Garde Républicaine“ als letztes Kammermusikwerk überhaupt komponiert. Bedenkt man, dass Glasunow in Paris gesundheitlich schwer zu kämpfen und große Sehnsucht nach Russland hatte, so überrascht, welch überschwengliche Lebensfreude er im ersten Satz komponiert und wie viel feinsinniger Humor à la Haydn im dritten Satz steckt. Nur der Mittelsatz, eine „Canzone Variée“, bringt mit seinem choralartigen Thema und den modalen Harmonien Anklänge an seine russische Heimat, aber in den Variationen auch Referenzen an Schumann und Chopin.

Die Werke mit Streichquartett

Glasunows kammermusikalisches Hauptwerk stellen das Streichquintett, die sieben Streichquartette und zahlreiche weitere Werke für diese Besetzung dar. Ist das Streichquartett beim „Mächtigen Häuflein“, den wichtigsten Petersburger Komponisten, um 1870 wegen seiner Tradition als westlich und nicht-russisch verschrien, und wird Kammermusik allgemein z. B. von Cesar Cui als **„langweilig“** oder einfach **„Zeitverschwendung“** bezeichnet, so ändert sich dies mit dem ersten Streichquartett von Alexander Borodin, dem es gelingt, Elemente der russischen Volksmusik in das Streichquartett zu integrieren. Dies führt zu einem kleinen Boom des Streichquartetts in Russland (selbst Cui komponiert nun einige Werke), der durch den begeisterten Kammermusiker, Mäzen und Verleger Belaïeff zusätzlich angeregt wird.

Glasunows erste Streichquartette stehen noch sehr unter dem Einfluss seines Lehrers Rimsky Korsakow, der, selbst auch Mitglied des „Mächtigen Häufleins“, für eine national-russische Musik eintritt, bei der die Integration der russischen Volksmusik Vorrang gegenüber der tradierten, westlich-akademischen Satztechnik hat. Nach einer Anzahl von Einzelsätzen, die Glasunow im Rahmen seines Unterrichts komponiert und die bisher unveröffentlicht sind, entsteht sein **1. Streichquartett D-Dur op. 1** direkt im Anschluss an die aufsehenerregende erste Sinfonie. Hier macht sich das russische Element im ersten Satz vor allem in der Harmonik bemerkbar, die häufig

zwischen Dur und Moll schwebt. Außerdem erscheinen in der Begleitung häufig Quinten als Synonym für die Volksmusik. Nach einem mit seinen durchlaufenden Achteln an Mendelssohn erinnernden Scherzo ist der dritte Satz einem schwermütigen Volkslied nachempfunden. Auch die Couplets des abschließenden Rondos speisen sich aus der Volksmusik. Trotz seiner jugendlichen Frische und für einen Sechzehnjährigen überraschenden Souveränität im Umgang mit der Form und den musikalischen Mitteln ist das Werk aber noch deutlich ein Frühwerk. So ist, wie auch beim **2. Streichquartett F-Dur op. 10**, der Begleitsatz häufig homophon oder recht einfallslos. Ein gleichberechtigter Dialog der vier Stimmen und eine kontrapunktische Durchdringung des Satzes finden kaum statt. Auch das 2. Quartett lebt hauptsächlich von anderen Elementen wie Verschiebungen im Rhythmus im ersten und vor allem zweiten Satz, bei dem der Wechsel von Zweiern und Dreiern den Hörer ziemlich verwirrt. Immerhin wird Glasunow mutiger, was Klangwirkungen angeht. So verwendet er im dritten Satz nicht nur den Dämpfer, sondern schafft mit Flageolets und hohen Registern, Trillern und Tremolos abwechslungsreiche Klänge, denen sich harmonisch überraschende Verbindungen hinzugesellen, für die er von seinem ehemaligen Lehrer Rimsky Korsakow gerügt wird. Dass das Quartett als Geschenk zum Namenstag Belaieffs darüber hinaus ein ganz persönliches Werk ist, wird am Anfang des letzten Satzes deutlich, bei dem die Bratsche, das Instrument Belaieffs, alleine beginnt.

Als Vorstufe zu den beiden Stücken für Orchester op. 14 komponiert Glasunow zwei Werke für Bläser und Streichquartett, das **„Idyll“** mit Waldhorn und die **„Rêverie orientale“** mit Klarinette. Allerdings ist er mit diesen Fassungen so unzufrieden, dass sie erst nach seinem Tod wiederentdeckt und verlegt werden.

Zum 50. Geburtstag überraschen Glasunow, Rimsky Korsakow, Ljadow und Borodin ihren Freund Belaieff 1886 mit einer Gemeinschaftskomposition, dem **Streichquartett „über den Namen B-La-F“**, zu dem Glasunow das Finale beisteuert. Und zum Namenstag des Mäzens im folgenden Jahr komponieren Glasunow, Rimsky Korsakow und Ljadow – Borodin war kurz vorher gestorben – mit **„Jour de Fête“** gemeinsam ein weiteres Werk. Glasunows erster Satz trägt den schönen Titel **„Les Chanteurs de Noël“**. Eine besondere Kuriosität im Rahmen der Treffen im Kreise Belaieffs sind die **„Variations sur un thème russe“**, an deren Komposition sich 1898 insgesamt zehn Komponisten, darunter Glasunow, beteiligten.

Wie diese „Gelegenheitskompositionen“ entstehen noch eine Reihe weiterer kleiner Charakterstücke für die im Hause Belaieffs stattfindenden Freitagabende. 1886 werden von diesen Stückchen fünf zu den **Noveletten op. 15** zusammengefasst, davon vier, die Eindrücke der Volksmusik verarbeiten, die Glasunow 1884 auf seiner Auslandsreise mit Belaieff gesammelt hat (alla Spagnuola, Orientale, Valse, All'Ungherese). Auch das **3. Streichquartett G-Dur op. 26** besteht aus ursprünglichen Einzelsätzen, die für die „Vendredis“ entstanden sind. Das erklärt auch die für Glasunows Verhältnisse lange Entstehungszeit des Werkes (1886–88). Seinen Beinamen „slawisches“ Streichquartett trägt es völlig zu Recht, denn praktisch jedes Thema des Werkes hat einen Bezug zur slawisch-russischen Volksmusik. Das bezieht

sich vor allem auf die anstelle des Scherzos stehende Mazurka, eine Folge von Tänzen in unterschiedlichem Tempo, und den mit **„Une fête Slave“** betitelten letzten Satz, über den das **„Stillvergnügte Streichquartett“** (von E. Heimeran und B. Aulich) so schön schreibt: *„Da es sich hier um ein russisches [Fest] handelt, dauert es ziemlich lange.“* Seine Länge erhält der Satz, ein Rondo, durch eine ausgedehnte Folge von unterschiedlichen slawischen Tänzen (aus Russland, Polen, Tschechien und der Ukraine). Insgesamt befindet sich das 3. Streichquartett auf einem kompositorisch viel höheren Niveau als seine beiden Vorgänger, was sicher auf die intensive Beschäftigung mit dem Thema Streichquartett bei den „Vendredis“ zurückzuführen ist. Der Quartettsatz ist viel differenzierter und erreicht im letzten Satz einen zum Teil orchestralen Charakter, was Glasunow dazu veranlasst, ihn später tatsächlich zu orchestrieren.

Ebenfalls über mehrere Jahre (1887–91) entstehen die fünf Sätze, die unter der **Suite op. 35** zusammengefasst sind. Während Glasunow beim Andante mit anschließender Fuge eine Kostprobe seiner kontrapunktischen Fähigkeiten gibt – die Einsätze des recht einfachen Fugenthemas verdichten sich bis zur Halbtaktigkeit –, sind die anderen vier Sätze exquisite Charakterstücke, bei denen sich Glasunow als Meister der Farbe zeigt. So erzielt er mit schnellen Quintolenketten, Trillern und Tremolos im Scherzo ein außergewöhnliches Flirren, das sich mit einem Scherzando-Thema verbindet, das aus der Salonmusik zu entstammen scheint. Der mit **„Orientale“** überschriebene dritte Satz schafft durch die Verbindung

KONZERT-DIREKTION HANS ADLER



KAMMERMUSIK SAISON 2010/11
im Kammermusiksaal der Berliner Philharmonie

Dienstag, 22. Februar 2011 · 20 Uhr
MISCHA MAISKY Violoncello
Bachs sechs Cello-Suiten
BWV 1007–1012
1. Teil: Suite Nr. 1, 4 und 5
2. Teil (10.11.2011): Suite Nr. 2, 3 und 6

Montag, 28. Februar 2011 · 20 Uhr
**KAMMERAKADEMIE
POTSDAM**
TREVOR PINNOCK Leitung
EMMANUEL PAHUD Flöte
Händel · C.Ph. E. Bach · Telemann ·
F. Benda

Freitag, 4. März 2011 · 20 Uhr
**SWEDISH CHAMBER
ORCHESTRA**
KIT ARMSTRONG Klavier
Beethoven: Klavierkonzert Nr. 1 ·
Brahms · Schnelzer,

Donnerstag, 17. März 2011 · 20 Uhr
RAY CHEN Violine
JULIEN QUENTIN Klavier
Tartini · Franck · Bach · Wieniawski

Freitag, 18. März 2011 · 20 Uhr
ARTEMIS QUARTETT
Beethoven: Streichquartette op. 127
und op. 59 Nr. 1

Freitag, 25. März 2011 · 20 Uhr
**WÜRTTEMBERGISCHES
KAMMERORCHESTER**
NILS MÖNKEMEYER Viola
Bach · Rosetti · Vanhal · Britten

– Änderungen vorbehalten –

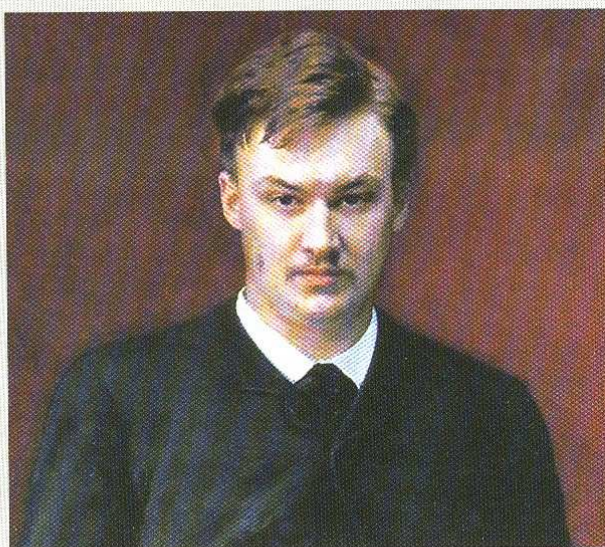
030-826 47 27

Montag – Samstag 9:00–20:00 Uhr
Sonn- und Feiertag 14:00–20:00 Uhr

Konzert-Direktion Hans Adler
www.musikadler.de

von leisen Pizzicato-Quinten und Flageoletts eine exotische Stimmung, über der die Viola wie ein Muezzin rezitieren kann, unterbrochen von kurzen wilden Tanzpassagen, wie wenn jemand kurz die Tür zum Nachbarhaus öffnet, in dem gerade eine orientalische Hochzeit gefeiert wird. Auch beim folgenden Variationssatz sucht Glasunow nach besonderen Klangfarben, z. B. im „Mistico“ mit „Tremolo con sordino“. Ganz bei der leichten Muse angekommen sind wir beim Walzer des letzten Satzes, einer Referenz an die Strauß-Dynastie, deren Musik Glasunow sehr verehrte.

Die in op. 15, 26 und 35 zusammengefassten Einzelsätze heben sich qualitativ deutlich ab von drei weiteren Stücken, die Glasunow ebenfalls für die Abende bei Belaieff schreibt und die später mit weiteren Einzelsätzen anderer Komponisten in zwei Heften unter dem Titel „Les Vendredis“ erscheinen: Ist die Fuge aus „**Preludio e**



Fuga“, deren Thema große Ähnlichkeiten mit Bachs „Kunst der Fuge“ aufweist, sehr effektiv mit einer Steigerung und anschließender Verklärung gestaltet, so stellt die **Courante** nur eine einfache Studie dar. Und die zusammen mit N. Sokolow und A. Ljadow komponierte **Polka** ist wieder einmal der leichten Muse gewidmet.

1892 entsteht das **Streichquintett A-Dur op. 39**, wobei Glasunow die weniger gebräuchliche Besetzung mit zwei Celli wählt. Dies hat einerseits praktische Gründe, denn der Komponist spielt bei den Belaieffschen Abenden selbst als Cellist mit, und es lässt sich gut vorstellen, dass er den Beginn des zweiten Cellos im langsamen Satz für sich geschrieben hat. Andererseits setzt er eine Traditionslinie fort, die von den Quintetten Georges Onslow ausgeht und über den deutschen Komponisten K. Schubert und den Dänen Niels W. Gade nach Russland transportiert worden war und schon Borodin und Tanejew zu Quintetten in dieser Besetzung angeregt hatte. Glasunow kombiniert in seinem Quintett zwei musikalische Welten: russisches Pathos, klangliche Überfülle, sehnsuchtsvolle Melodien à la Tschairowsky mit traditioneller Form und hochromantischer chromatischer Harmonisierung à la Wagner. Im ersten Satz gibt er neben der ersten Geige vor allem der Bratsche und dem ersten Cello ausgiebige Gelegenheit zum Schwelgen. Auch die vielfältigen Kombinationsmöglichkeiten der Instrumente im Quintettsatz und ihren Farbreichtum nutzt er

exemplarisch aus. Nach der orchestralen Dichte des Anfangssatzes lebt das leichtgewichtige Scherzo vom Gegeneinander von Pizzicato und Arco und dem Wechsel von Triole und Duole, wobei die Triole einem Motiv des ersten Satzes entstammt und auch in den weiteren Sätzen wiederkehrt. Mit schmerzvollen Cello-Seufzern, die in ihrer harmonischen Mehrdeutigkeit ein wenig an „Tristan“ erinnern, beginnt der langsame dritte Satz, nimmt aber eine fröhliche Wendung zu einem Allegretto. Das Finalrondo lebt einerseits von einer der Volksmusik entnommenen Motorik, andererseits von deren melodischen Möglichkeiten, die Glasunow sehr geschickt zu kombinieren weiß.

Mit dem **4. Streichquartett a-Moll op. 64** ändert sich 1894 Glasunows Stil. Er nähert sich mehr dem des Freundes und Vorbilds Tschairowsky an, nach dessen plötzlichem Tod Glasunow mit der Komposition des Werkes beginnt. Slawische Thematik tritt in den Hintergrund, wichtig wird dafür die motivische Arbeit und ein zyklischer Gedanke über alle Sätze hinweg. Der Verzicht auf die so ausdrucksstarke Melodik der russischen Volksmusik stellt aber auch einen Verlust für das Werk gegenüber den vorangegangenen Kompositionen dar. Zwar verarbeitet Glasunow das musikalische Material meisterhaft, es fehlen aber die besonderen Klangwirkungen und Stimmungen der „slawischen“ Werke, weshalb Glasunow später auch oft eine akademische Kompositionsweise vorgeworfen wird. Trotzdem hat das Werk alles, was ein gutes Quartett ausmacht: dankbare Soli für alle vier Spieler, einen abwechslungsreichen Satz von intimen Stellen bis zu fast orchestraler Wucht (mit schwer zu intonierenden Doppelgriffen), einen traumhaften langsamen Satz, ein virtuoses Scherzo mit verwirrender Rhythmik und einen letzten Satz, der viele Elemente der Vorsätze aufnimmt, aber etwas zu lang geraten ist.

Kurz nach dem vierten Streichquartett schreibt Glasunow mit dem „**Tema con variazioni**“ ein weiteres Werk für Streichquintett, diesmal mit Kontrabass. Das in g-Moll stehende Thema erhält durch den Verzicht auf den Leittönen fis in der Harmonisierung einen besonders traurigen Charakter. Während die ersten beiden Variationen den Mollcharakter beibehalten und durch eine durchgehende Achtelbegleitung (Var. 1) und eine hohe Lage (Var. 2) für Abwechslung sorgen, wechselt die 3. Variation verklärend ins Dur. Ein schnelleres „moderato scherzando“ versucht anschließend die Stimmung zu heben. Nach einer Fermate in strahlendem D-Dur führen die letzten beiden Moll-Variationen das Tempo aber wieder zurück zu einem resigniert wirkenden Schluss.

Das **5. Streichquartett d-Moll op. 70** beginnt Glasunow direkt im Anschluss an sein erfolgreichstes, dreistündiges Ballett „Raymonda“ op. 57, um „*mich in einen völlig anderen Bereich der Musik [zu] begeben*“. Es gilt als Glasunows Meisterstück der Gattung. Der erste Satz beginnt mit einem langsamen Fugato des Hauptthemas. Wieder einmal ist es das Instrument Belaieffs, die Bratsche, die ein Werk beginnen darf. Es entwickelt sich ein abwechslungsreicher Sonatensatz mit der ein oder anderen unerwarteten Klangwirkung, wie einem Unisono-Höhepunkt, bei dem sich die beiden Geigen mit Wechselnoten-Triolen am Thema der Unterstimmen reiben. Der ebenfalls solistische Anfang des Scherzos erinnert entfernt an Beethovens op. 18/4. Im Mittelteil führt Glasunow einige Volkstänze ein, die sofort mit den Scherzo-

Elementen verbunden werden. Sehr elegisch ist das Adagio mit der ungewöhnlichen Bezeichnung „con licenza“, die dem Interpreten alle Freiheiten der Tempodisposition lässt. Wie oft bei Glasunow ersetzt im Mittelteil dieses Satzes eine mehrfache harmonische Verschiebung des Themas die thematische Arbeit der Durchführung. Fröhlich-enthusiastisch klingt das Quartett mit einem motorischen, an Mendelssohn erinnernden Allegro aus.

Nach einer langen Pause entstehen 1921 und 1930 noch zwei Streichquartette, die gegensätzlicher nicht sein könnten. Das **6. Streichquartett B-Dur op. 106** ist Glasunows längstes Werk der Gattung und vor allem im ersten Satz in seiner Chromatik und Komplexität das, das an Interpreten und Hörer die höchsten Ansprüche stellt. Es scheint, dass Glasunow noch einmal zeigen will, wie weit sich das tonale System doch ausreizen lässt. In den zweiten Satz erhält mit einem Wechseltakt zwischen Dreier und Zweier wieder slawische Tanzmusik Einzug. Wie in den anderen Sätzen steigert Glasunow das Klangvolumen bis ins Orchestrale und sucht auch neue Farben. In keinem anderen Werk ist die Artikulation so genau und vielfältig ausgearbeitet. Ein schmerzvoller Ruhepunkt ist der langsame dritte Satz, dessen Anfangsmotiv an den Beginn des dritten Aktes von Wagners „Meistersingern“, und dessen viele unaufgelöste Dissonanzen und mehrdeutige Fortschreitungen an „Tristan“ erinnern. Das Thema des abschließenden Variationssatzes in b-Moll wirkt zunächst harmlos. Glasunow steigert von Variation zu Variation kaum merklich das Tempo der Begleitfiguren. Ein Farbwechsel mit künstlichen Flageolets leitet über zu einer stark chromatischen Variation in dis-Moll. Anschließend erinnert die Begleitung an Jazz, eine Musik, die Glasunow sehr geschätzt hat. Und das Finale bringt eine fröhliche Steigerung im Stile eines Rausschmeißers.

Ganz anders zeigt sich das **7. und letzte Streichquartett op. 107**. Schon die Tonart C-Dur und der Titel des ersten Satzes „Hommage au passé“ lassen erahnen, dass es sich um einen sehr persönlichen Rückblick Glasunows auf sein Leben und auf Russland handelt. So ist im „klassizistischen“ ersten Satz kein einziger chromatischer

Schritt zu finden. Vielmehr geht es Glasunow um kontrapunktische Techniken wie Kanons, z. B. taktweise jeweils einen Ton höher einsetzend am Anfang des Stückes. Im langsamen zweiten Satz wird jubelnd der Frühling empfangen. Dazu kehrt auch die Chromatik zurück. Langsam wird das ruhige Thema gesteigert und weiter entwickelt, bevor es wieder ruhig verklingt. Der dritte Satz „dans la forêt mystérieuse“ ruft die russische Märchenwelt herbei, allerdings mit Mitteln, die an Mendelssohns Elfen tänze erinnern. Nur im ruhigen Mittelteil steht die Bewegung kurz still, wie auf einer einsamen Waldlichtung. Zum Abschluss des Werkes gibt es ein letztes „Festival Russe“. Beginnend mit Fanfarenklängen, entwickelt sich der Satz über ein rhythmisch pochendes Seitenthema und „quasi Balalaika“ zu spielende Pizzicato-Akkorde in der Reprise bis zu einem triumphalen Abschluss in C-Dur, der in seinem orchestralen Charakter das „Tor von Kiew“ aus den „Bildern einer Ausstellung“ assoziiert.

Zwischen diesen beiden letzten Quartetten setzt Glasunow seinem Freund und Förderer Belaieff mit der **Elegie op. 105** für das Gedenkkonzert zu dessen 25. Todestag ein letztes klingendes Denkmal. In den chromatischen, tief traurigen Satz ist mehrmals die Tonfolge B-La-F eingewoben, natürlich in der Bratschenstimme (Belaieff), worauf einmal das Cello (Glasunow) antwortet. Schmerzvoll läuft der abschließende Trauermarsch aus, dass einem fast der Atem stockt.

Obwohl fast sämtliche Kammermusikwerke Glasunows im Verlag Belaieff herausgegeben wurden und bis heute erhältlich sind, sind sie sehr selten in Konzertprogrammen zu finden. Erstaunlich unterrepräsentiert sind sie auch auf dem CD-Markt. Unerklärlich ist es zum Beispiel, dass von einem Meisterwerk wie dem sechsten Streichquartett keine einzige Aufnahme auf CD erhältlich ist. Immerhin arbeitet derzeit das Utrecht String Quartet an einer Gesamteinspielung der Streichquartette. Es ist zu hoffen, dass vielleicht zu Glasunows 75. Todesjahr seine Kammermusikwerke wieder etwas häufiger gespielt werden. Sie hätten es auf jeden Fall verdient!

Weitere Informationen

CD-Aufnahmen

Streichquartette

Utrecht String Quartet; Vol. 1–3;
MDG 603 1236-2, 603 1237-2, 603
1238-2

Vendredis

Vertavo String Quartet; Simax PSC
1178

Streichquintett

Academy of St. Martin-in-the-Fields
Chamber Ensemble; Chandos CHAN
9387

Saxophonquartett op. 130

Habanera Saxophonquartett,
Alpha 041

In modo religioso

Brass partout; BIS Records CD-1274

Werke für Cello

Yuri Semenow; Melodya Mel CD
1001079

Bücher

Die deutschsprachige Literatur über
die russischen Komponisten der
Jahrhundertwende zum 20.
Jahrhundert ist relativ überschaubar.
Den besten Überblick über das
Leben Glasunows bietet:
Detlef Gojowy: Alexander
Glasunow: Sein Leben in Bildern
und Dokumenten; Paul List Verlag;
München 1986

Einen sehr ausführlichen und spannenden Einblick in die russische Musikgeschichte gewährt:
Marc Mühlbach: Russische Musikgeschichte im Überblick;
Verlag Ernst Kuhn; Berlin 1994

Auch die Website der Alexander K. Glasunow-Stiftung in München (www.glasunow.org) bietet eine Fülle von Informationen über sein Leben und Werk.