ssm 5
studia
slavica
musicologica

Texte und Abhandlungen
zur osteuropäischen Musik

Christoph Flamm

Der russische Komponist Nikolaj Metner

VERLAG ERNST KUHN - BERLIN

Annotation

The publisher Ernst Kuhn (Berlin) died suddenly and unexpectedly without having arranged his succession. This monograph from the Ernst Kuhn publishing house was sold out shortly after its publication in 1995. It is herewith made generally accessible in its original, i.e. unchanged and not updated form. The following three titles are missing in the bibliography:

Blok/Belyj 1940

Aleksandr Blok – Andrej Belyj: Perepiska, Moskau 1940; Repr. München 1969
(Slavische Propyläen 65)

Blok 1992 [recte: 1982]

Aleksandr Blok: novye materialy i issledovanija. Kniga tret'ja, Moskau 1982
(Literaturnoe nasledstvo 92)

Nivat 1977

Georges Nivat: Histoire d'une „Tératogénèse" biélyenne: Les rapports entre Emilij Medtner et Andrej Belyj, in: *Cahiers du monde russe et soviétique* 18 (1977), 93–132

The author hopes that the publication, despite its age, can still be helpful for Medtner research.

Christoph Flamm

Heidelberg, February 2023

studia slavica musicologica

Texte und Abhandlungen
zur slavischen Musik und Musikgeschichte
sowie Erträge der Musikwissenschaft Osteuropas

Band 5

Christoph Flamm

Der russische Komponist Nikolaj Metner
Studien und Materialien

1995
Verlag Ernst Kuhn - Berlin

Christoph Flamm

Der russische Komponist Nikolaj Metner

Studien und Materialien

Mit einem ausführlichen Werkverzeichnis,
einem vollständigen Verzeichnis der von ihm selbst eingespielten
Schallplattenaufnahmen und einer "Bibliographie der internationalen
Literatur über Nikolaj Metner von 1903 bis 1994"

1995
Verlag Ernst Kuhn - Berlin

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Flamm, Christoph:
Der russische Komponist Nikolaj Metner : Studien und Materialien ; mit einem ausführlichen Werkverzeichnis, einem vollständigen Verzeichnis der von ihm selbst eingespielten Schallplattenaufnahmen und einer "Bibliographie der internationalen Literatur über Nikolai Metner von 1903 bis 1994" / Christoph Flamm. - 1. Aufl. - Berlin : Kuhn, 1995
(Studia slavica musicologica ; Bd. 5)
Zugl.: Heidelberg, Univ., Diss., 1995
ISBN 3-928864-24-6
NE: GT

Erste Auflage 1995
© Verlag Ernst Kuhn - Berlin, Postschließfach 47, D-10001 Berlin
Alle Rechte vorbehalten.
Printed in Germany
ISBN 3-928864-24-6

Inhalt

Inhalt v
Vorwort ix
1. Anfänge und Forschungslücken ix
2. Aufbau der Arbeit x
3. Editorische Bemerkungen xii
4. Danksagungen xiv
Zeittafel zu Leben und Werk xvii

Studien

1 Hauptlinien der kulturellen Sozialisation 1
1.0 Vorbemerkung 1
1.1 Familiäre Grundlagen 2
1.2 Musikalische Ausbildung 4
1.2.1 Pianistisches Vorspiel 4
1.2.2 Taneev und die Folgen 5
1.2.3 Zum Stellenwert außermusikalischer Einflüsse 10
1.3 Wegbereiter und Gefährten (I): Émilij Metner 11
1.3.1 Biographische Verflechtungen 12
1.3.2 Persönlichkeit 15
1.3.3 Positionen 20
1.3.3.1 Musikalischer Antimodernismus 21
1.3.3.2 Kulturkampf und musikalische Hegemonie 27
1.3.3.3 Literarische Funktionen 37
1.3.4 Urteile zu Nikolaj Metner 45
1.4 Wegbereiter und Gefährten (II): Andrej Belyj 49
1.4.1 Literarisches Debüt 49
1.4.1.1 'Sinfonische' Prosa 49
1.4.1.2 Theurgische Visionen 52
1.4.2 Reaktionen auf Nikolaj Metner 57
1.4.2.1 Erste Begeisterung (1902/3) 57
1.4.2.2 *O teurgii* (1903) 59
1.4.2.3 *9 Pesen Gëte* (1906) 61
1.4.2.4 *Sneżnie arabeski* (1910) 63
1.4.2.5 Späte Distanzierung 65
1.4.3 Auswirkungen 67

2 Ästhetisches Denken 70
2.0 Vorbemerkung 70
2.1 Werturteile 71
2.1.1 Modernismus-Kritik 76
2.1.2 Musik zwischen den Fronten 80
2.1.2.1 Skrjabin 80
2.1.2.2 Liszt 88
2.1.2.3 'Vaterländische' Komponisten 90
2.1.3 Vorbilder 92
2.1.3.1 Wagner 93
Exkurs: Anmerkungen zur Harmonik 97

2.1.3.2 Chopin 100
2.1.3.3 Grieg 103
2.2 Verteidigung ungeschriebener Gesetze: *Muza i moda* 108
2.2.1 Entstehungsbedingungen und ältere Reflexionen 108
2.2.2 Aufbau 113
2.2.3 Grundlagen 115
2.2.3.1 Analogien zur frühantiken Metaphysik der Musik 120
2.2.3.2 Christliche Elemente 127
2.2.3.3 *Muza i moda* als Ausläufer idealistischer Musikästhetik 128
2.2.4 Systematik der musikalischen Elemente 134
2.2.5 Wirkung 136
2.2.5.1 Eigenbeurteilung und spätere Ergänzungen 136
2.2.5.2 Rezeption 138

3. Lieder und literarische Inspiration 143
3.0 Vorbemerkung 143
3.1 Jugendwerke (1895-1903) 144
3.1.1 Frühe Inspirationen: Lermontov 144
3.1.2 *Molitva - U vrat obiteli svjatoj* 149
3.1.3 Instrumentalwerke 154
3.2 Germanische Jahre (1904-1909) 163
3.2.1 Ein verpflichtendes Erbe: Goethe 163
3.2.2 *Im Vorübergehen - Gefunden* 167
3.2.3 *Meeresstille - Glückliche Fahrt* 169
3.2.4 *Einsamkeit - Heimweh* 171
3.2.5 Instrumentalwerke 176
3.3 Russische Jahre (1910-1921) 177
3.3.1 Vom Impressionismus zum Klassizismus: Fet, Tjutčev und Puškin 177
3.3.2 *Duma za dumoj - Kon'* 182
3.3.3 *Arion - Bessonica* 186
3.3.4 Instrumentalwerke 193
3.4 Wanderjahre und innere Emigration (1922-1951) 195
3.4.1 Alte und neue Leitbilder 195
3.4.2 *Naš vek - Praeludium* 196
3.4.3 *Molitva - Nachtgruß* 200
3.4.4 Instrumentalwerke 204

4. Sonatenformen 210
4.0 Vorbemerkung 210
4.1 Überblick und Voraussetzungen 210
4.2 Einzelbeispiele 215
4.2.1 Sonate op. 5 215
4.2.2 *Sonate-Elegie* op. 11/2 218
4.2.3 Sonate op. 22 222
4.2.4 Sonate op. 25/2 230
4.2.5 *Sonata reminiscenza* op. 38/1 und *Sonata tragica* op. 39/5 234

Materialien

A Literarische Dokumente 239

B Russische und sowjetische Rezensionen und Aufsätze (1903-1927) 252

C Werkverzeichnis 351
Vorbemerkung 351
I Werke mit Opuszahl 358
II Werke ohne Opuszahl 537
III Unveröffentlichte Werke; Fragmente, Entwürfe, Projekte 543
Einführende Hinweise 543
1. Unveröffentlichte Werke 544
2. Fragmente, Entwürfe, Projekte 554
a) Orchesterwerke 554
b) Werke für Instrumentalensemble 557
α. Violine und Klavier 557
β. Trios, Quartette, Quintette 559
c) Lieder (und Chorwerke) 560
d) Klavierwerke 564

D Konzertliste 572
I Verzeichnis der Konzertauftritte Nikolaj Metners 572
II Fremdrepertoire in Metners Konzerten 631

E Diskographie 633
I Verzeichnis der Eigenaufnahmen Nikolaj Metners 633
1. Aufnahmen eigener Werke 634
2. Werke anderer Komponisten 639
3. Inhalt der Sammelalben der Medtner Society 639
II Hinweise zu Aufnahmen anderer Interpreten 640

F Bibliographie 643
I Primärliteratur 643
II Sekundärliteratur 645

G Faksimiles 661

H Stammbaum der Familien Metner und Gedike 676

Verzeichnis der Notenbeispiele, Tabellen und Faksimiles 678

Index 680

Herrn István Horváth-Thomas gewidmet

Vorwort

1. Anfänge und Forschungslücken

Als mir im Winter 1986/87 mein damaliger Klavierlehrer István Horváth-Thomas eine Platte mit bislang unveröffentlichten Rundfunkaufnahmen des großen, aber weitgehend in Vergessenheit geratenen Pianisten Egon Petri überreichte, las ich mit Erstaunen zum ersten Mal den Namen „Medtner", von dem hier drei „Dances" - laut Kommentar „real trifles" - zu hören seien. Erstaunen zunächst deswegen, weil ich in jugendlicher Selbstgewißheit schon weitaus mehr als nur das gängige Repertoire an Klaviermusik zu kennen glaubte, besonders aber deswegen, weil mich von den eigentlich ersehnten und tatsächlich faszinierend interpretierten *Petrarca-Sonetten* Liszts gerade diese drei Tänze ablenkten. Das waren keine „Nichtigkeiten", wie der Hüllentext versicherte. Doch weitere Aufnahmen oder Notenmaterial waren rar und schwer zu beschaffen.

Seit dieser Zeit ist Metner - wie der Name als Transliteration aus dem Russischen 'korrekt' lauten muß (obwohl sich der Komponist im westlichen Ausland selbst „Medtner" schrieb) - langsam aber stetig, in den letzten Jahren gar explosionsartig ins öffentliche Interesse gerückt. Kaum noch läßt sich von einem echten 'Geheimtip' unter Klavierspielern sprechen. Immer mehr Einspielungen sind auf dem Markt erhältlich, immer öfter erscheint Metner auf Konzertprogrammen in Festivals und im Rundfunk, immer mehr Werke werden wieder verlegt. Aber in der Musikwissenschaft hat dieser Umschwung bislang buchstäblich nichts verändert.

Einzelne amerikanische Dissertationen bis Anfang der 1970er Jahre beschäftigten sich mit Metners Klavierwerk, insbesondere den Sonaten (LOFTIS 1970, KELLER 1971, ELMORE 1972). Aber sie stellen diese weder in einen größeren (binnenmusikalischen) Kontext mit dem übrigen Schaffen des Komponisten, noch zeigen sie Verbindungen zu Metners ästhetischem Denken oder der allgemeinen musik- und kulturgeschichtlichen Situation auf. Die sowjetischen Publikationen dagegen nähern sich Metner fast grundsätzlich biographisch an. So wird in den (editorisch vorzüglichen) Ausgaben der Briefe Metners sowie der Erinnerungen seiner Zeitgenossen durch Zarui Apetjan immer nur im Kommentar oder im anekdotischen Detail die Musik selbst zum Gegenstand. Die wenigen bestehenden Biographien und Monographien haben nur bedingten Erkenntniswert. Bernard Pinsonneaults Eloge hat in ihrer kritiklosen Seligsprechung nur noch historische Bedeutung (PINSONNEAULT 1956). Elena Dolinskajas Metner-Buch kann als Überblick über das gesamte Œuvre nur selten tiefer in die musikalischen Sachverhalte eindringen und demonstriert in der Konzentration auf die russischen Lieder, 'russisches Melos' und die Liebe zum Vaterland nach der Emigration eine stark selektierende, 'sowjetrussische' Metner-Sicht unter Auslassung der zahlreichen 'germanischen' Elemente und der Kritik des Komponisten an der Musik auch seiner Heimat (DOLINSKAJA 1966). Alfred Swans

Biographie ist detailreich, aber aufgrund zu großer persönlicher Nähe in ihrem Urteil nur bedingt verwertbar (SWAN 1967). Das Metner-Buch von Isaak Zetel' schließlich - die Überarbeitung einer Dissertation - schöpft zwar aus einem breiten Fundus von Briefen und Erinnerungen, ist jedoch auf pianistische und klavieristische Probleme zugeschnitten, die hauptsächlich für den praktizierenden Musiker und den Interpretationshistoriker von Interesse und Nutzen sind; schon der Titel (*N. K. Metner - Pianist*) verweist auf diese Akzentuierung (ZETEL' 1981), und in gewisser Weise versteht sich die vorliegende Arbeit durchaus als Gegenentwurf - sogar im Titel. Einzelne verstreute Aufsätze ändern am Gesamtbild der Metner-Forschung fast nichts. Daher ist es nicht verwunderlich, wenn Metner auch heute noch oft mit der Bezeichnung „russischer Brahms" oder dem unsinnigen Hinweis auf eine weitreichende Abhängigkeit von Rachmaninov etikettiert wird. Für eine unverstellte Beurteilung fehlen im Westen bislang die meisten, im Osten immer noch einige Voraussetzungen.

Nachdem Professor Herbert Schneider, der in seiner Vorlesung über die Anfänge der Neuen Musik den Namen Metner bereits selbst erwähnt hatte, bereitwillig eine Arbeit zu diesem Thema annahm und mir außerdem einen Studienaufenthalt in Moskau nahelegte (und schließlich durch seine Empfehlung erst ermöglichte), wurde das Ausmaß dieses Dissertationsvorhabens klar. Nichts Geringeres als die grundlegende Aufarbeitung der Quellen sowie der verstreuten und meist schwer erhältlichen Sekundärliteratur stand bevor. Nach den Monaten der Durchsicht des Metner-Nachlasses wurde die Zielrichtung dieser Arbeit allmählich konkreter: Es galt nun, durch eine möglichst gründliche und umfassende Bestandsaufnahme und Präsentation von Realien künftigen Studien gesicherten Boden zu bereiten. Erst dann sollten einzelne Untersuchungen zu Metners Leben und Werk folgen. Eine Zweiteilung der Dissertation zeichnete sich ab, und dieses Konzept wurde, permanenter Modifikationen ungeachtet, beibehalten.

2. Aufbau der Arbeit

Eine der schwersten Entscheidungen war die Frage der Biographik. Einerseits steht außer Frage, daß die Person und das Leben Nikolaj Metners hierzulande (in England wohl weniger gravierend) annähernd unbekannt sind. Dies und die Tatsache, daß zur Abfassung dieser Arbeit ohnehin die Lektüre und Auswertung aller bislang veröffentlichten und sogar einiger gänzlich unbekannter Dokumente nötig war, haben es zunächst nahegelegt, eine ausführliche Darstellung der Metner-Vita in diese Dissertation mit einfließen zu lassen. Aus verschiedenen Gründen bin ich dem nicht nachgekommen. Der wichtigste: Metners Biographie ist, wenn auch mit den oben erwähnten Einschränkungen, die bislang nahezu einzige ausführlich behandelte Seite des Komponisten. Eine weitere Darstellung hätte sicherlich vieles korrigieren und ergänzen können, aber nicht unbedingt die dringlichsten Lücken geschlossen. Zweitens ließ die Menge an Material, die

es zu verarbeiten galt, keine Zeit für eine wirklich substantielle Behandlung des äußeren Lebens übrig. Drittens und wichtigstens: Wie soll eine Biographie Nikolaj Metners geschrieben werden, wenn die entscheidenden Einflüsse und Inspirationen der frühen Jahre des Komponisten, d. h. das geistig-kulturelle Umfeld selbst bislang nicht aufgearbeitet worden ist? Hier eine vortastende Erhellung ins Dunkel der Geschichte zu bringen, ist das Ziel der ersten Studie dieser Arbeit. Daß Metners Leben nur in einer summarischen Zeittafel abgehandelt, seinem Bruder Èmilij und dem gemeinsamen Freund und Dichter Andrej Belyj dagegen breiter Platz eingeräumt wird, mag also zunächst befremden: Im Hinblick auf künftige Untersuchungen jedoch ist dieses Vorgehen durchaus berechtigt. Wer bislang nämlich zu den beiden vorgenannten Gestalten, die nicht nur für Nikolaj Metner, sondern für die russische Kultur vor dem ersten Weltkrieg insgesamt Schlüsselfunktionen innehatten, Informationen einholen wollte, sah sich weitgehend allein gelassen (im Falle Belyjs zumindest, was dessen Beziehung zu Nikolaj Metner betrifft). Mit der vorliegenden Darstellung sollen wenigstens die ersten Fäden zwischen dem jungen Metner und seiner Umgebung und Zeit geknüpft werden.

Die folgenden drei Studien widmen sich dann dem Komponisten selbst: Zuerst seinem ästhetischen Denken, das sich nicht nur der Schrift *Muza i moda*, sondern auch dem Briefverkehr und - weniger direkt - seiner Musik entnehmen läßt. Danach stehen die Lieder und weitere literarisch inspirierte Werke im Blickpunkt, zuletzt dann die Sonaten.

Die Materialien vereinen auf sehr unterschiedliche Weise die Auswertung des Metner-Nachlasses im Moskauer Glinka-Museum. Unter der Rubrik LITERARISCHE DOKUMENTE sind den bereits in großem Umfang veröffentlichten Briefen Metners zwar nur wenige weitere schriftliche Äußerungen hinzugefügt, darunter befinden sich jedoch sehr interessante Ausführungen zum Eigenverständnis des Komponisten und seiner Werke. Die versammelten REZENSIONEN UND AUFSÄTZE sind die meisten der (bibliographisch erfaßten) in russischen und sowjetischen Zeitschriften erschienenen Urteile zu Metners Werken und Auftritten bis zu seinen letzten Konzerten in der UdSSR im Jahr 1927. Texte aus Zeitungen konnten nur berücksichtigt werden, insofern sie in Sammelbänden wiederaufgelegt worden sind. Eine Aufarbeitung der in großer Menge gesammelten Zeitungsausrisse im Metner-Nachlaß (auch in dem an Korrespondenz reichen Metner-Archiv in der Washingtoner Library of Congress) steht noch aus.

Das WERKVERZEICHNIS ist in drei Abteilungen gegliedert und versucht, die im Moskauer Nachlaß befindlichen Skizzen und Autographen nach (mit und ohne Opusnummer) publizierten und unveröffentlichten Werken sowie Fragmenten, Entwürfen und lediglich projektierten Werken zu sortieren und dementsprechend zuzuordnen. Für die Datierung und die jeweiligen Entstehungszusammenhänge der einzelnen Werke haben sich dadurch wichtige und oft neuartige Ergebnisse eingestellt; die unveröffentlichten Werke und die Skizzen werden hier zum ersten Mal beschrieben.

Die KONZERTLISTE soll das pianistische Wirken Metners belegen. Dazu wurden alle greifbaren Hinweise von den im Nachlaß befindlichen Konzertprogrammen bis zu den

sporadischen Erwähnungen in Briefen, Erinnerungen und sonstiger Sekundärliteratur berücksichtigt.

Die DISKOGRAPHIE verzeichnet alle Eigenaufnahmen des Komponisten und dient der schnellen Orientierung, was Zeitgenossen und Künstler unserer Tage eingespielt haben.

Die BIBLIOGRAPHIE verzeichnet alles nachgewiesene Schrifttum zu Nikolaj Metner und auch die in dieser Arbeit herangezogene Literatur zu Émilij Metner, die fast immer Hinweise auch auf den Komponisten enthält. Sie dient zugleich als Verzeichnis der abgekürzt zitierten Quellentexte, weswegen sich eine weitergehende, systematische Unterteilung nach Inhalten, Gattungen u.ä. von selbst verbot.

Der abschließende STAMMBAUM der Familien Metner und Gedike soll die zum Teil verwickelten verwandtschaftlichen Verhältnisse und die Abstammung Nikolaj Metners verdeutlichen.

3. Editorische Bemerkungen

Alle Eigennamen in Rußland geborener oder lebender Personen werden in der deutschen Bibliothekstransliteration (russ. x = ch) wiedergegeben, also auch durchgängig *Metner* statt *Medtner*. Die Übersetzungen aus dem Russischen erheben nur den reduzierten Anspruch einer möglichst getreuen Textwiedergabe. Insbesondere die Gedichtübertragungen dürfen nicht mit literarischen Kriterien gemessen werden: Sie sollen nur ein (zeilenweises) Verfolgen der Bedeutung des russischen Textes mit der Musik ermöglichen.

Die russischen Archive werden wie folgt mit ihren in sowjetischer Zeit eingebürgerten Bibliothekssigeln gekennzeichnet:

CGALI Central'nyj gosudarstvennyj archiv literatury i iskusstva
(Zentrales Staatsarchiv der Literatur und Kunst, Moskau)
heute: Rossijskij gosudarstvennyj archiv literatury i iskusstva (RGALI)
(Russisches Staatsarchiv der Literatur und Kunst)
RISM: *RF-Mcl*

GBL Gosudarstvennaja biblioteka im. V. I. Lenina
(Staatliche Leninbibliothek, Moskau)
heute: Rossijskaja gosudarstvennaja biblioteka
(Russische Staatsbibliothek)
RISM: *RF-Mrg*

GCMMK Gosudarstvennyj central'nyj muzej muzykal'noj kul'tury im. M. I. Glinki
(Staatliches zentrales Glinka-Museum für Musikkultur, Moskau)
RISM: *RF-Mcm*

MGK Moskovskaja gosudarstvennaja konservatorija im. P. I. Čajkovskogo
(Staatliches Moskauer Čajkovskij-Konservatorium)
darin: Naučnaja muzykal'naja biblioteka im. S. I. Taneeva
(Wissenschaftliche Taneev-Musikbibliothek)
RISM: *RF-Mk*

Die Archivalien sind durch *f(ond)*, ggf. *k(arton)* oder *p(apka)* und *ed(inica) chr(anenija)* ['Archiveinheit'] gekennzeichnet, z.B.: GBL, f. 171, p. 1, ed. chr. 51. Lediglich das russische *l(istok)*, Pl.: *ll.*, wurde durch *Bl.* bzw. *Bll.* ersetzt.

Die russischen Quellentexte werden grundsätzlich in der modernisierten Orthographie wiedergegeben, allein schon deswegen, weil alle Wiederveröffentlichungen aus sowjetischer Zeit ebenfalls orthographisch modernisiert wurden und daher ein verwirrender Kontrast entstehen würde. Die individuellen Eigenheiten der Interpunktion - etwa in Belyjs Texten - oder auch typographischer Hervorhebungen wurden dagegen soweit möglich beibehalten. Um nicht übermäßig vom Hinweis auf grammatische Fehler oder typographische Mißgeschicke - [sic!] - Gebrauch zu machen, wurden offensichtliche Fehlstellen in gedruckten Quellen korrigiert. Berichtigte und ergänzte Buchstaben sind *kursiv* gesetzt, zu emendierende Zeichen erscheinen ~~gestrichen~~. Textauslassungen werden, wo sie von mir stammen, mit [...] gekennzeichnet, Kürzungen anderer Herausgeber mit ⟨...⟩. Falls ein Autograph mehrere Schichten aufweist, werden diese vollständig wiedergegeben. Archiveinheiten, die mir nicht zugänglich und nur aus Sekundärliteratur bekannt waren, sind mit Asteriskus (*) versehen.

Im Materialienteil erschien es sinnvoll, originalsprachliche Zitate und Übersetzung anzuführen, damit die Zitierfähigkeit und Überprüfbarkeit für diejenigen, welche des Russischen mehr als ich mächtig sind, gewährleistet bleibt. Grundsätzlich ist anzumerken, daß der gegenwärtige Zustand, wonach das originalsprachliche Zitieren aus russischen Texten in musikwissenschaftlichen Arbeiten im allgemeinen nicht praktiziert wird, möglichst bald dem gängigen Modus bei wohl fast allen anderen europäischen Sprachen angepaßt werden sollte. Erforderlich ist nämlich weniger eine geschliffene Übertragung, sondern der Service dem Leser und Benutzer gegenüber, nicht nochmals in den Quellen nachschlagen zu müssen. In den Studien dieser Arbeit stehen aber trotzdem, hauptsächlich aus Platzgründen, nur die Übersetzungen. (Diese Zitate stammen aber meist aus relativ leicht zugänglichen, moderneren Veröffentlichungen.)

Die Datierung der Quellentexte erfolgt im allgemeinen nach dem jeweils ortsüblichen Kalender. In Rußland galt bis Februar 1918 die julianische Zeitrechnung, die dem westeuropäischen (gregorianischen) Kalender im 19. Jahrhundert um zwölf und im 20. Jahrhundert um 13 Tage hinterherhinkte. Im Materialienteil (WERKVERZEICHNIS, KONZERTLISTE) ist das davon differierende, aber 'korrektere' Datum stets in Klammern hinzugefügt, in den Studien dagegen nur in Einzelfällen.

Zuletzt als Aussprachehilfe für Leser ohne Kenntnisse der Transliteration russischer Texte und Namen ein paar Faustregeln (da sich in russischen Wörtern je nach der Position der Betonung die Lautqualität der Vokale ändert, kann hier keine umfassende Anleitung gegeben werden):

č = tsch	*Bsp.:*	Čajkovskij
c = ts		Kusevickij
ë = jo		Fëdor
š = stimmloses sch		Šostakovič, Šnitke
šč= schtsch		Paščenko, Ščedrin, Ščerbačëv
ž = j in *journal*		Dargomyžskij
z = stimmhaftes s		Glazunov

4. Danksagungen

Herzlicher Dank gilt zuallererst Herrn István Horváth-Thomas, Schwäbisch Hall, nicht nur weil er mich mit Metners Musik in Kontakt gebracht hat, sondern weil er durch sein immenses historisches Wissen, seine (in seinen eigenen Werken dokumentierte) große Musikalität, sein selbstloses, humorvolles und im wahrsten Sinne 'gutes' Wesen (das bei Musikern Ende dieses Jahrhunderts so selten ist) sowie sein Vertrauen und Interesse in meine Person die Grundlagen dafür geschaffen hat, daß Nikolaj Metner überhaupt meine Aufmerksamkeit erwecken konnte. Dafür und für die vielen unvergeßlichen Stunden am Klavier, im Konzertsaal und in griechischen Restaurants möchte ich meinen tiefsten Dank aussprechen. Ihm ist diese Arbeit gewidmet.

Verpflichtet bin ich Herrn Prof. Dr. Herbert Schneider und Herrn Prof. Dr. Ludwig Finscher, die meine Arbeit mit Neugier und Unterstützung verfolgt haben. Ohne ihren Einsatz bei der Bewerbung um ein Stipendium des DAAD würde diese Arbeit nicht mit demselben Anspruch erscheinen können, den sie jetzt zu erheben glaubt. Dem DAAD, stellvertretend Herrn Dr. Berghorn, sei seinerseits dafür gedankt, daß er diese Archivarbeit ermöglichte und zu diesem Zweck auch zum Moskauer Glinka-Museum Kontakte zu knüpfen bereit war. Meine umfangreichen Wünsche geduldet und erfüllt haben die Leiterin des *Gosudarstvennyj central'nyj muzej muzykal'noj kul'tury*, Frau Irina A. Medvedeva, und die Angestellten Nina E. Grjaznova und Tatiasari M. Vilister-Tolstaja sowie in uneigennütziger Weise der Leiter der Phonotek, Herr Strežinskij. (Möge der Lesesaal inzwischen den überfälligen Radiator erhalten haben, so daß künftigen Benutzern erspart bleibt, bei -25° C und nicht schließenden Fenstern zu arbeiten.) Für die Betreuung meiner Arbeit, die anregenden Gespräche über Metners Musik und die vielen kleinen Hilfestellungen im Alltag danke ich Frau Prof. Elena B. Dolinskaja ganz herzlich. Auch Herrn Grigorij A. Voronov, Chefredakteur bei *Sovetskij Kompozitor*, und Frau Valentina V. Rubcova, Cheflektorin von *Muzyka*, danke ich für ihre Aufmerksamkeit. Über den musikwissenschaftlichen Austausch hinaus persönlich bereichert haben meinen Moskauer Aufenthalt Frau Dr. Ol'ga Loseva und Herr Prof. Jevgenij Nazajkinskij; ihre Liebenswürdigkeit und Hilfsbereitschaft (in der ehemaligen Lenin-Bibliothek) sowie ihre Pirogen und die Gemüsesuppe werden mir in dankbarer Erinnerung bleiben. Bol'šoe Vam spasibo. Daß ich mich mit Metner in Moskau nicht nur theoretisch, sondern auch praktisch auseinandersetzen konnte, verdanke ich der Geigerin Maria Pflüger und der Pianistin Ksenija Veršinina. Welch kulinarische Genüsse mir zudem gerade Familie Veršinin mitten im Moskauer Winter bereitet hat, grenzt an ein Wunder.

Besonderen Dank schulde ich Frau Prof. Elisabeth Schwarzkopf-Legge, die mein beharrliches Drängen mit einem Gespräch über Nikolaj Metner belohnte. Frau Natascha Konsistorum danke ich für die Korrespondenz und ihre Interpretationen Metnerscher Werke. Frau Ludmila Usselmann, Dossenheim, hat mit großer Geduld und Hilfsbereitschaft nicht nur meine Russischkenntnisse insgesamt gefördert, sondern bei der Aufklärung unzähliger Detailfragen zur Übersetzung russischer Texte geholfen. Dennoch muß betont werden, daß die verbliebenen Ungereimtheiten und Irrtümer selbstverständlich allein von mir zu verantworten sind, denn alle Übertragungen gründlich zu kontrollieren, hätte unzumutbarer Mühen bedurft.

Meinen Kollegen und Freunden Christopher Grafschmidt und Joachim Schwarz fühle ich mich für gedanklichen (und monetären!) Austausch und die Durchsicht des Manuskriptes verpflichtet. Matthias Feldmann steuerte die Notenbeispiele bei.

Zuletzt möchte ich meiner Familie danken, die alle (akustischen und geographischen) Eskapaden nicht bloß finanziell unterstützt hat, insbesondere aber meiner Frau Michaela, die mir auch in den schwersten Zeiten und trotz eigener Belastungen stets als guter Geist beistand und so den eigentlich größten Anteil am Gelingen dieser Arbeit hat.

Hirschberg/Kassel, im April 1995 — Christoph Flamm

Zeittafel zu Leben und Werk[†]

1880 Nikolaj Karlovič Metner am 5. Januar (24. 12. 1879 alter Zeitrechnung) in Moskau geboren als fünftes Kind des Spitzenfabrik-Direktoren Karl Petrovič Metner (Medtner) und seiner Frau Aleksandra Karlovna, geborene Goedicke [Gedike].

1886 Erster Klavierunterricht bei der Mutter.

1890 Erhält Klavierunterricht von seinem Onkel Fëdor Gedike, der am Moskauer Konservatorium Orgel unterrichtet.

1891 Erste erhaltene Kompositionsversuche in einem goldgeprägten Skizzenbuch.

1892 Eintritt am Konservatorium (Klavierklasse von Anatolij Galli) gegen den Widerstand der Eltern. Erste kindliche Werklisten.

1894 Wechselt in die Klasse von Pavel Pabst. Tritt spätestens ab jetzt in jährlichen öffentlichen Vorspielen auf (für das Jahr 1899 ist keine Teilnahme belegt).

1896 Lernt über seinen Bruder Èmilij die Violinstudentin Anna Michajlovna Bratenši kennen, seine spätere Frau. Umfangreiche kompositorische Tätigkeit im Frühling und Sommer.

WERKE: *Molitva* U/F 1.2; *3 Morceaux* U/F 1.3; *Prélude* U/F 1.4; *Streichquartett* U/F 2.18 (beg.); *Variationen* U/F 2.39.

1897 Wechselt in die Klasse von Vasilij Sapel'nikov. Nimmt unregelmäßig am Kontrapunktunterricht von Sergej Taneev teil.

WERKE: *Étude* op. 4/1; *6 Präludien* U/F 1.5 (kompl.); *Präludium* U/F 1.6; *Sonate* U/F 1.7; *Impromptu alla mazurka* U/F 1.8; *Marsch* für 2 Kl. U/F 2.42; *Fantasia quasi una Sonata* U/F 2.44.

1898 Wechselt in die Klasse von Vasilij Safonov. Etwa zu dieser Zeit wird Nikolaj von seiner Mutter der Umgang mit Anna untersagt, um deren Beziehung zu Èmilij nicht zu gefährden.

WERKE: *Impromptu* U/F 1.9; *Sonatina* U/F 1.10; *Dithyrambe* op. 10/1 (beg.).

[†] Die Datierung der Kompositionen bezieht sich - sofern nicht anders vermerkt - auf den Zeitpunkt der Fertigstellung, nicht auf das Erscheinungsjahr. Im Falle großer zeitlicher Verzögerung ist auch der Beginn (beg.) der Arbeit an einem Werk angegeben sowie die Komplettierung (kompl.), insbesondere bei Sammlungen. Die Zählung der Kompositionen bezieht sich auf das WERKVERZEICHNIS, die Zahl der Konzertauftritte auf die KONZERTLISTE in dieser Arbeit. Von den unveröffentlichten (U/F 1.x) Werken wurde das meiste, von den zahlreichen Fragmenten (U/F 2.x) jedoch nur eine Auswahl wichtiger Stücke aufgenommen.

1900 Beendet sein Klavierstudium mit der Kleinen Goldmedaille, wobei Safonov anmerkt, daß er eine Brilliantmedaille verdient hätte. Nimmt im August am Wiener Rubinstein-Wettbewerb teil, in dem er mit der 'Ersten Ehrenvollen Erwähnung' ausgezeichnet wird. Arbeitet ab September als Klavierlehrer im Elisabethanischen Institut (bis Ende 1906). Der gefeierte Pianist Josef Hofmann wird auf Metner aufmerksam. Gibt 5 Konzerte (Moskau, Petersburg).

WERKE: *Albumblatt* U/F 1.11; *Improvisation* op. 2/3; *Konzertstück* für Klavier und Orchester U/F 2.2+3.

1901 Beginnt im Januar privaten Kompositionsunterricht bei Sergej Taneev zu nehmen (bis 1902, danach stellt Metner seine Werke diesem nur noch zur Beurteilung vor). Überarbeitet viele jugendliche Miniaturen. Verwirft die von Safonov geplante Konzerttournee durch Mitteleuropa (u.a. Paris) und damit seine pianistische Karriere. Gibt 1 Konzert (Moskau).

WERKE: *Stimmungsbilder* op. 1/1,5+7; *Sonate* U/F 2.48.

1902 Anna Bratenši heiratet im Spätherbst Ėmilij Metner; das Paar zieht nach Nižnij Novgorod. Nikolaj ist - seinen Eltern zuliebe - mit einem Fräulein Markgraf aus Petersburg verlobt. Beginn der Freundschaft mit dem symbolistischen Dichter Andrej Belyj. Enger Kontakt zu Josef Hofmann. Gibt 1 Konzert (Moskau).

WERKE: *Stimmungsbilder* op. 1 (kompl.); *Prélude* op. 4/4.

1903 Stellt im November auf Empfehlung Taneevs in Petersburg seine Werke dem Verleger Mitrofan Beljaev und dessen Beratern Nikolaj Rimskij-Korsakov, Aleksandr Glazunov und Anatolij Ljadov vor. Als erste gedruckte Werke erscheinen die *Stimmungsbilder* op. 1. Gibt 2 Konzerte (Moskau).

WERKE: *Romanzen* op. 3/2+3; *Morceaux* op. 4 (kompl.); *Sonate* op. 5, *Zimnij večer* op. 13/1.

1904 In der ersten Jahreshälfte überwiegend in Nižnij Novgorod; „heiratet" Anna, doch gesetzlich bleibt deren alte Ehe mit Ėmilij Metner bestehen. Zu dritt Deutschlandreise nach Berlin und Dresden (November 1904 bis Januar 1905). Gibt 2 Konzerte (Moskau, Berlin).

WERKE: *Goethe-Lieder* op. 6 (beg.); *Arabesken* op. 7; *Märchen* op. 9/2; *Klavierquintett* WoO 5 (beg.).

1905 Im Januar lernen die Metners in Pillnitz an der Elbe Hedwig Friedrich kennen, die eine der engsten Vertrauten Ėmilij Metners wird; bei ihr werden auch Nikolaj und Anna über Jahrzehnte hinweg immer wieder zu Gast sein. Nach der Rückkehr oft in Nižnij Novgorod. Gibt 1 Konzert (Moskau).

WERKE: *Goethe-Lieder* op. 6 (kompl.); *Märchen* op. 9; *Dithyrambe* op. 10/2; diverse Violinwerke (U/F 2.10-13).

1906 Reist mit Anna und Ėmilij im Dezember über Wien nach München, wo sie bis Mitte des nächsten Jahres bleiben werden. Gibt 1 Konzert (Moskau).

WERKE: *Märchen* op. 8, *Dithyrambe* op. 10/3; *Sonaten* op. 11/1+2, *Märchen* op. 14/2; *Streichquartett* U/F 2.18 (abgebrochen).

1907 Trifft in München Belyj und Edvard Grieg. Im März kommen die Eltern zu Besuch, im Sommer Rundreise durch Franken und Oberbayern, ab August in Weimar und Dresden, Ende Dezember zurück in Moskau. Gibt 4 Konzerte (Berlin, Leipzig, Dresden).

WERKE: *Sonate* op. 11/3; *Heine-Lieder* op. 12; *Ėpitafija* op. 13/2; *Märchen* op. 14/1; *Goethe-Lieder* op. 15 (beg.).

1908 Gibt 3 Konzerte (Moskau).

WERKE: *Goethe-Lieder* op. 15 (kompl.); *Nachtgesänge* op. 16; *Novellen* op. 17/1+2; *Goethe-Lieder* op. 18/1+2; *Violinsonate* op. 21 (beg.).

1909 Schlägt Glazunovs Ruf ans Petersburger Konservatorium aus. Sommerurlaub in Schweden (auf Marstrand) sowie (über Göteborg und Kopenhagen) in Pillnitz. Übernimmt für das Studienjahr 1909/10 eine Klavierklasse am Konservatorium. Wird als Redaktionsmitglied in Sergej Kusevickijs 'Edition Russe de Musique' aufgenommen, wo seine Werke ab jetzt ohne vorherige Abstimmung erscheinen. Gibt 3 Konzerte (Moskau).

WERKE: *Novelle* op. 17/3; *Goethe-Lieder* op. 18 (kompl.); *Nietzsche-Lieder* op. 19; *Märchen* op. 20; *Sonate* op. 22.

1910 Sommerurlaub in der Bretagne, Paris, Köln und Pillnitz. 'Mengelberg-Skandal' im Dezember: Der holländische Dirigent behandelt Metner in den Proben zu Beethovens *4. Klavierkonzert* wie einen Dilettanten, Metner sagt den Auftritt ab, schreibt an Zeitungen einen öffentlichen Brief und erhält ein Solidaritätsschreiben der Moskauer Musiker mit mehr als 100 Unterschriften. Gibt 3 Konzerte (Moskau, Petersburg).

WERKE: *Violinsonate* op. 21 (Erstfassung); *Lyrische Fragmente* op. 23 (beg.); *Märchen-Sonate* op. 25/1; *Kadenzen zu Beethovens 4. Klavierkonzert* WoO 1.

1911 Lebt von nun an bis Anfang 1914 auf verschiedenen Landsitzen, um sich vollständig dem Komponieren widmen zu können. Erwirbt ein Himmelsteleskop. Im Herbst Deutschlandreise. Gibt 4 Konzerte (Moskau, Berlin, Leipzig).

WERKE: *Nietzsche-Lieder* op. 19a; *Violinsonate* op. 21 (Endfassung); *Lieder* op. 24; Sonate op. 25/2.

1912 Im Sommer bei den Bayreuther Festspielen und in Wien. Erhält den Glinka-Preis für die *Goethe-Lieder* op. 6, 15 und 18. Über die eng vertraute Literatin Mariėtta Šaginjan Annäherung an Sergej Rachmaninov. Gibt 2 Konzerte (Moskau).

WERKE: *Lyrische Fragmente* op. 23 (kompl.); *Märchen* op. 26; *Sonate-Ballade* op. 27 (Erstfassung); *Façon de parler* U/F 1.13.

1913 Sommerurlaub in Belgien (Middelkerke) und Pillnitz. In Berlin erste intensive Begegnung mit Rachmaninov und damit Beginn einer lebenslangen Freundschaft. Gibt 3 Konzerte (Moskau, Petersburg).

WERKE: *Sonate-Ballade* op. 27 (Endfassung); *Lieder* op. 28 und op. 29.

1914 Wohnt am Moskauer Stadtrand. Freundschaft mit dem jungen Komponisten Aleksej Stančinskij, der noch im selben Jahr verstirbt. Nach einem Urlaub auf der Krim siebenjährige Trennung von Ėmilij, der nach Deutschland weiterfährt. Die Scheidung zwischen Ėmilij und Anna ist inzwischen vollzogen und eine Doppelhochzeit (Nikolaj mit Anna, Ėmilij mit Hedwig Friedrich) in Deutschland geplant. Bei Kriegsausbruch wird Ėmilij inhaftiert und in die Schweiz ausgewiesen. Gibt 4 Konzerte (Moskau, Petersburg, Charkow).

WERKE: *Sonate* op. 30; *Pièces* op. 31; 1. *Klavierkonzert* op. 33 (beg.); *Märchen* WoO 3.

1915 Übernimmt ab dem Wintersemester wieder eine Klavierklasse am Konservatorium (bis Herbst 1919 und im Winter 1920). Sommeraufenthalt auf der Krim und dem Landsitz von Margarita Morosova. Tod Aleksandr Skrjabins und Sergej Taneevs. Gibt 1 Konzert (Moskau).

WERKE: *Lieder* op. 32.

1916 Vermutlich in diesem Jahr standesamtliche Trauung mit Anna. Über Ėmilij wird ihm vergeblich das Projekt einer Bühnenmusik zu Aleksandr Bloks *Roza i krest* angetragen. Erhält den Glinka-Preis für seine *Sonaten* op. 25/2 und 27. Gibt 5 Konzerte (Moskau, Petrograd).

WERKE: *Märchen* op. 34 und op. 35; *Andante con moto* U/F 1.14.

1917 Gibt 6 Konzerte (Moskau, Petrograd, Kiew).

WERKE: *Sinfonische Tänze* U/F 2.8.

1918 Kurz nach dem Tod seiner Mutter (26. 3.) leidet Nikolaj Metner an einer lebensbedrohlichen Lungenentzündung, wodurch die Aufführung des *Klavierkonzertes* verschoben werden muß. Schlägt einen Ruf an das neugegründete Konservatorium in Rostov am Don aus. Im Sommer auf dem Landsitz 'Bugry' von Anna Trojanovskaja. Wird gegen Jahresende durch den Volkskommissar für Volksbildung, Anatolij Lunačarskij, zur Mitarbeit in der Moskauer Musikabteilung des Volkskomitees für Bildung (NARKOMPROS) aufgefordert. Gibt 5 Konzerte (Moskau).

WERKE: *1. Klavierkonzert* op. 33; *Lieder* op. 36 und op. 37/1-4.

1919 Kirchliche Heirat mit Anna (21. 6.). Systematisiert auf kleinen Zetteln seine in einem Koffer gesammelten Motivskizzen. Lebt von diesem Sommer an (mit einer Unterbrechung im Winter 1920) auf 'Bugry'. Gibt 2 Konzerte (Moskau).

WERKE: *Vergessene Weisen* op. 38-40 (beg.).

1920 Erfährt im März vom Tod seines Bruders Karl Karlovič, der an der Front an Typhus starb (20. 11. 1919). Erwägt den Vorschlag Aleksandr Tairovs zu einer Bühnenmusik (z. B. nach H. C. Andersen). Im September organisiert Rachmaninov mit Steinway & Sons für Metner eine zukünftige USA-Tournee. Gibt 1 Konzert (Moskau).

WERKE: *O čëm ty voeš'* op. 37/5; *Vergessene Weisen* op. 38-40 (kompl. außer op. 38/5).

1921 Nachdem Metner durch seine Flucht aufs Land schon lange den katastrophalen Umständen nach der Revolution zu entkommen versucht hat, ringt er sich schließlich zur Ausreise nach Westeuropa durch. Emigriert mit Anna am 10. September über Petrograd und Tallinn/Reval, wo ihnen nach tagelangem und qualvollem Warten das Ausreisevisum ausgestellt wird, nach Berlin. Hofft auf schnellstmögliche Rückkehr nach Rußland. Als neuer Verleger findet sich Julius Heinrich Zimmermann, Leipzig. Gibt 7 Konzerte (Moskau).

WERKE: *Russisches Märchen* op. 42/1.

1922 Im Januar in Pillnitz. Erfolge beim Publikum, nicht aber bei den Kritikern; schon bald keine Möglichkeit zu weiteren Auftritten. Lehnt eine von Schreker angetragene Dozentur an der Berliner Hochschule ab, nachdem ihn dessen Musik entsetzt hat. Spielt für Welte-Mignon in Freiburg etwa ein Dutzend eigene und fremde Werke ein. Zum Jahreswechsel 1922/23 kurze, erfolgreiche Konzertreise durch Polen. Gibt 7 Konzerte (Berlin, Leipzig, Łódź, Warszawa).

WERKE: *Danza rustica* op. 38/5; *Sonate-Vocalise* op. 41/1; *Präludium* op. 46/1.

1923 Trifft seinen Bruder Aleksandr Karlovič, der sich im Februar zu Gastspielen in Berlin aufhält. Von März bis September in Pillnitz. Schlägt eine Dozentur an der New Yorker Juillard School aus. Im Oktober trifft Ėmilij Metner in den USA Rachmaninov. Gibt 3 Konzerte (Berlin).

WERKE: *2. Violinsonate* op. 44 (beg.); *Lieder* op. 45 und op. 46 (beg.); *2. Klavierkonzert* op. 50 (beg.).

1924 Im Frühjahr Italienreise, lange Begegnung mit Rachmaninov in Florenz, wo die seit langem geplante USA-Tournee ausgehandelt wird. Begeistert sich für die italienische Kunst des Quattrocento. Nach der Rückkehr aus Italien leben die Metners bis zu ihrer Abreise nach Amerika Anfang Oktober in Erqui (Bretagne). Gibt 11 Konzerte (Philadelphia, New York, Chicago, Cincinatti).

WERKE: *Märchen* op. 42/2+3; *Canzonen mit Tänzen* op. 43; *Lieder* op. 45 und op. 46.

1925 Lehnt Josef Hofmanns Einladung zu einer Dozentur an der Juillard School erneut ab. Nimmt einige Stücke auf Papierrollen der Firma Duo-Art auf. Im April Rückkehr nach Paris; im Mai siedelt sich Metner in Fontaine d'Ivette (bei Chevreuse) an, wo er bis Januar 1927 lebt. Bekanntschaft mit dem kanadischen Pianisten Al-

fred LaLiberté, der Metner in Europa oft aufsuchen und seine zweite Amerika-Tournee organisieren wird. Gibt 7 Konzerte (New York, Detroit, Chicago, New Haven, Baltimore).

WERKE: *Zweite Improvisation (in Variationenform)* op. 44; *Märchen* op. 48.

1926 Verbringt den Sommer in Royan-Pontaillac (Gironde) an der Atlantikküste.

WERKE: *2. Violinsonate* op. 44; *Hymnen an die Arbeit* op. 49 (beg.); *Nachtgruß* op. 61/2 (beg.).

1927 Gefeierte Tournee in Sowjetrußland von Februar bis Mai. Brüskiert die Parteikader, weswegen später kein weiteres Einreisevisum ausgestellt wird; auch der Briefverkehr mit seinen Moskauer Verwandten und Bekannten erliegt fast vollständig, um diese nicht zu gefährden. Nach der Rückkehr zunächst Unterkunft bei Bekannten in Vichy, dann Umzug nach Enghien-les-Bains nördlich von Paris. Im Herbst Einladung durch die Sängerin Tat'jana Makušina zu einem Konzert in London für den kommenden Frühling. Gibt 17 Konzerte (Moskau, Charkow, Leningrad, Odessa, Kiew, Meudon, Paris).

WERKE: *Suite-Vocalise* op. 41/2; *2. Klavierkonzert* op. 50.

1928 Große Erfolge in England. Wird Ehrenmitglied der Royal Academy of Music. Beginn der Aufnahmesitzungen bei Columbia (bis 1931); sämtliche Einspielungen werden dort jedoch - zu Metners Verzweiflung - nur als Testpressungen gewertet und nicht veröffentlicht. Sommeraufenthalt in Villiers-sur Mer (Normandie) mit den Rachmaninovs, den Konjus' und dem russischstämmigen Musikwissenschaftler Swan. Im Oktober letzter Auftritt in Deutschland, danach kurze England-Tournee und schließlich Umzug nach Montmorency (nördlich von Paris). Gibt 8 Konzerte (London, Berlin, Bangore, Manchester).

WERKE: *Hymnen an die Arbeit* op. 49 (kompl.); *Märchen* op. 51; *Voron* op. 52/2.

1929 Im Sommer erneut in Villiers mit den Swans (in einem Chalet von Charles Koechlin). Ab September (bis Februar 1930) zweite Nordamerika-Tournee, im wesentlichen von seinen Freunden Alfred Swan und Alfred LaLiberté organisiert. Gibt 13 Konzerte (Swarthmore, Haverford, Philadelphia, New Haven, New York, Montreal, Quebec, Sherbrooke).

WERKE: *Lieder* op. 52; *Sonaten* op. 53 (beg.).

1930 Die Einnahmen der Konzertreise (3000 $) gehen durch einen Scheckbetrug verloren, Rachmaninov ersetzt aus eigener Kasse die Summe. Lernt Edna Iles kennen, die lange Jahre Unterricht bei ihm nehmen wird. Gibt 9 Konzerte (Toronto, New York, Liverpool, Bornemouth, London).

WERKE: *Sonata Romantica* op. 53/1.

1931 Im Sommer bei Ėmilij in der Schweiz. Gibt 5 Konzerte (Glasgow, Oxford, London).

WERKE: *Sonata minacciosa* op. 53/2; *Romantische Skizzen für die Jugend* op. 54 (beg.); *2 Leichte Klavierstücke* U/F 1.15.

1932 Eine seit langem geplante zweite Reise nach Moskau scheitert, da kein Visum erteilt wird. Lediglich im Baltikum kann Metner konzertieren. Gibt 7 Konzerte (Paris, Riga, Jurjew/Tartu, Tallinn/Reval).

WERKE: *Romantische Skizzen für die Jugend* op. 54 (kompl.).

1933 Auf der Rückreise aus dem Baltikum Aufenthalte in Berlin und Pillnitz. Marcel Dupré, mit dem Metner bereits seit langem befreundet ist und dessen Tochter von ihm Unterricht erhält, organisiert einen Umzug nach Bellevue in der Nähe seines Wohnsitzes Meudon (bei Paris). Beginnt auf Wunsch Rachmaninovs mit der Arbeit an der ästhetischen Schrift *Muza i Moda*. Gibt 1 Konzert (Paris).

WERKE: *Tema con Variazioni* op. 55.

1934 Beendet im Herbst *Muza i Moda*. Wird zum Jahreswechsel von Ėmilij besucht. Gibt 3 Konzerte (London, Paris).

1935 Tritt zum russisch-orthodoxen Glauben über. *Muza i moda* erscheint in Rachmaninovs Privatverlag. Im Oktober auf Initiative eines exilierten Musikliebhabers, des Architekten Michail Brajkevič, Übersiedlung nach Golders Green im Norden Londons. Gibt 5 Konzerte (London, Glasgow, Edinburgh, Oxford).

WERKE: *Sonate-Idylle* op. 56 (beg.); *Sonata Epica* op. 57 (beg.).

1936 April/Mai: Ėmilij zu Besuch; erste Aufnahmesitzungen in den Londoner EMI-Studios. 10./11. Juli: Tod Ėmilij Metners in Pillnitz. Gibt 5 Konzerte (London).

WERKE: *Sonate-Idylle* op. 56 (Erstfassung); spätestens jetzt: *Polden'* op. 59bis und *Čto v imeni tebe moëm* op. 61/3.

1937 Im Frühling in Davos bei Lenox Bühler, einem Schüler und entfernten Verwandten. Gibt 5 Konzerte (London, Hull, Liverpool, Oxford).

WERKE: *Sonate-Idylle* op. 56 (Endfassung).

1938 Verbringt den Sommer teils in Frankreich, teils in der Schweiz.

WERKE: *Sonata Epica* op. 57.

1939 Im Sommer bei den Il'ins, mit denen Metner schon vor dem 1. Weltkrieg in Moskau befreundet war, in Zollikon bei Zürich und in Birmingham bei Familie Iles, die ihm finanzielle Hilfe zukommen läßt. Gibt 2 Konzerte (London).

1940 Zieht im Juni, nach Beginn der 'Luftschlacht um England', zur Familie Iles nach Birmingham.

WERKE: *Russian Rounddance* op. 58/1; *Elegien* op. 59 (beg.).

1941 Im Februar zusammen mit Familie Iles Flucht vor den deutschen Bombardements nach Wootton Waven (bei Stratford-on-Avon).

WERKE: *3. Klavierkonzert (Ballade)* op. 60 (beg.).

1942 Im Oktober zum ersten Mal Anzeichen einer Herzschwäche, die ihn für zwei Monate ans Bett fesselt.

1943 Ende April Rückkehr nach Golders Green. Tod Rachmaninovs. Gibt 1 Konzert (London).

WERKE: *Knight Errant* op. 58/2 (beg.); *3. Klavierkonzert (Ballade)* op. 60.

1944 Gibt 3 Konzerte (London, Cambridge).

Mitte der 40er Jahre

WERKE: *Knight Errant* op. 58/2; *Elegien* op. 59; die meisten *Lieder* aus op. 61; *Wie kommt es?* U/F 1.18.

1946 Pläne einer dritten Nordamerika-Tournee für die Saison 47/48 werden um ein Jahr verschoben, dann aber endgültig beiseitegelegt (einige Annoncen waren bereits gedruckt). Erneut Einspielungen für EMI, darunter Beethovens *Appassionata* und - zusammen mit Benno Moiseiwitsch - der *Russian Rounddance*.

1947 Auf Initiative und Rechnung des Maharadschas Sri Jaya Chamarajah Wadigar beginnt Metner mit der Einspielung möglichst vieler seiner Werke für die EMI; zu diesem Zweck Gründung der 'Medtner Society'. In diesen Jahren (von Oktober 1946 bis November 1947) insgesamt 29 Aufnahmesitzungen.

1948 Im November erneute Herzattacke.

WERKE: *Klavierquintett* WoO 5.

1949 Im November Aufnahme des *Klavierquintetts* zusammen mit dem Æolian Quartet.

1950 Im Oktober Einspielung von 14 *Liedern* mit Elisabeth Schwarzkopf für Columbia. Die Finanzierung der 'Medtner Society'-Aufnahmen durch den Maharadscha wird endgültig gestoppt.

1951 13. November: Metner stirbt um 5 Uhr morgens, die Beisetzung findet drei Tage darauf statt.

WERKE: *Nachtgruß* op. 61/2.

1 Hauptlinien der kulturellen Sozialisation

1.0 Vorbemerkung

Nikolaj Metner veröffentlichte seine ersten Werke zu einem ungewöhnlich späten Zeitpunkt: im Alter von 23 Jahren. Doch die Klavierminiaturen, mit welchen Metner sich der Öffentlichkeit präsentierte, bestanden aus redigierten Jugendwerken, die längst nicht mehr den Status quo des Komponisten widerspiegelten: die *Stimmungsbilder* op. 1 (erschienen 1903), die *Drei Improvisationen* op. 2 (1904) und die *Quatre Morceaux* op. 4 (1904). Allerdings entsteht gleichzeitig mit der Abarbeitung dieses jugendlichen 'Ballastes' die *Sonate* op. 5, und bereits mit diesem in Stilistik, formal-technischer Meisterschaft und Umfang deutlich abgehobenem Werk präsentiert sich ein kompositionstechnisch ausgesprochen 'reifer' - wenn auch noch nicht ausgereifter - Tonsetzer.[1] Darüber hinaus ist Metner bereits jetzt ein sich auf ästhetischem Gebiet eigenwillig und prononciert äußernder Künstler (erkennbar etwa in der Absage an die von Safonov geplante Konzerttournee nicht zuletzt wegen der musikalischen 'Minderwertigkeit' des Programms)[2], der über ein umfassendes und komplexes kulturelles Verständnis verfügt und mit führenden zeitgenössischen Literaten und Künstlern in fruchtbarem Austausch steht, von manchen unter ihnen sogar emphatisch als Bote einer 'neuen' Kunst begrüßt wird.

Hätte Metner eine umfassende Kompositionsausbildung absolviert, so ließe sich diese musikalische 'Frühreife' (nicht im Mozartschen Wunderkind-Sinn, sondern eher dem Aplomb der Anfänge von Beethoven und Brahms vergleichbar) möglicherweise auf die Paarung von Begabung mit besonderem Fleiß zurückführen. Aber Metner ist als Komponist weitgehend Autodidakt, und insofern sind nicht nur die Grundlagen seines kulturellen Gesamtverständnisses, sondern auch die seiner kompositionstechnischen Fertigkeiten erklärungsbedürftig.

In diesem Kapitel sollen zunächst die familiären und musikalischen Grundlagen beleuchtet und dann anhand zweier wichtiger Personen ausführlich das geistig-kulturelle Umfeld Nikolaj Metners beschrieben werden, das eben nur zu einem relativ kleinen Teil aus professionellen Musikern bestand. Dadurch soll sich die These erhärten, daß Metner als Ästhet und als Komponist gleichermaßen musikalischen wie außermusikalischen Einflüssen verpflichtet ist, die ihn - anders als etwa Skrjabin - schon vor dem Schritt in die Öffentlichkeit entscheidend und dauerhaft geprägt haben.

---

[1] Das bemerkte zum Beispiel (neben Aleksandr Gol'denvejzer) auch Sergej Rachmaninov: „It is incredible how many stupid things I did at the age of nineteen. All composers do it. Only Medtner has, from the beginning, published works that it would be hard for him to equal in later life. He stands alone in this" (SWAN 1944, 8).

[2] Dazu s. Kap. 1.2.2.

1.1 Familiäre Grundlagen

Das charakteristische geistige Erbe der Familien Gedike und Gebhard, die in den Eltern von Metners Mutter zusammenliefen, kann als Basis der kulturellen Orientierung Nikolaj Metners und seiner Geschwister betrachtet werden; die übliche Kulturpflege im gehobenen Moskauer Bürgertum koinzidiert im Falle der Metners mit einer verpflichtenden Ahnengalerie.[3]

Eine Linie der mütterlichen Vorfahren, die thüringische Familie Gebhard, wies bis ins 18. Jahrhundert vor allem Pastoren und Organisten auf, und Nikolaj Metners Bruder Ėmilij wagt sogar die Vermutung, daß Kontakte zu Mitgliedern der Bach-Familie nicht unwahrscheinlich seien.[4] Der Urgroßvater Friedrich Albert Gebhard pflegte brieflichen Kontakt zu Ludwig Feuerbach, Ludwig Börne, Richard Wagner und wohl auch zu Goethe; leider ist der gesamte Briefwechsel verschollen, so daß auch eine vermutete persönliche Bekanntschaft mit Goethe nicht belegt werden kann. Handschriftliche Eintragungen des Urgroßvaters in die Erstausgaben von Goethes *Faust* (1808) und Wagners *Das Kunstwerk der Zukunft* (1850) hatten über die Generationen hinweg intensiven Einfluß auf Ėmilij Metner, der anhand dieser Exemplare nicht nur mit den genannten Autoren, sondern auch mit deren unmittelbarer, persönlicher Rezeption in der eigenen Familie vertraut wurde.

> Schwerlich kann ich jenes komplexe Gefühl vermitteln, das mich jedesmal befiel, wenn ich gelegentlich diesen alten, kleinformatigen Band durchgeblättert habe; das längst Vergangne, mit dem meine Seele ohnehin verbunden ist, wurde vermittels meines Großvaters gänzlich lebendig, gegenwärtig; ich verstehe nicht den *Faust* als ein für sich unsterbliches Werk (mit dem ich mich das erste Mal durch dieses Buch auf deutsch bekannt gemacht habe), sondern die Epoche und Person Goethes als Elemente, die mir so eigenartig und tief nahe sind.[5]

Friedrich Albert Gebhard hatte, der Familientradition gehorchend, Theologie und Musik studiert, schloß sich aber unvermittelt einer fahrenden Schauspieltruppe an, trat später in Riga auf, wo er die Tochter des Barons von Stein ehelichen und ebenfalls zur Schauspielerei bewegen konnte, und war schließlich Mitglied des Kaiserlichen Hoftheaters in St. Petersburg und Direktor der Bühne in Reval.[6] Er verfaßte eine Vielzahl von Schauspielen, überwiegend Lustspiele, die in Leipzig und Braunschweig verlegt wurden; auch einige Hefte mit eigenen Gedichten sowie Abschriften nach Goethe, Herder und anderen Dichtern haben sich erhalten.[7] Unter den Nachkommen dieses vielfach begabten

[3] Wichtigste Quelle zur Genealogie Nikolaj Metners ist der Brief seines Bruders Ėmilij an den Kunsthistoriker Pavel Davidovič Ėttinger (1866-1948) vom 27. September 1921. Ėttinger hatte Informationen bezüglich der Malerin Minna Gebhard erhalten wollen, Ėmilij Metner antwortete mit einer umfangreichen Darstellung seiner Ahnen, soweit er es aus dem Gedächtnis zu rekonstruieren vermochte. Dieser Brief ist publiziert in *Vospominanija*, 290-300.

[4] Ebd., 293.

[5] Ebd., 297.

[6] Ebd., 292ff. Die Angabe „Direktor der Bühne zu Reval" findet sich auf dem Titelblatt einer der publizierten Schauspielsammlungen Gebhards (ebd., 332).

[7] Ebd., 332.

Urgroßvaters finden sich eine Miniaturistin: die Großtante Minna, ein dilettierender Liedkomponist: Fëdor, sowie die Großmutter Pauline [Polina], eine Sängerin und Gesangslehrerin, die mit berühmten Musikern wie Aleksandr Ivanovič Djubjuk [Dubuque], Karl Jul'evič Davydov und Anton Rubinštejn bekannt war; auch Metners Mutter war in ihrer Jugend als Sängerin hervorgetreten.

Die ehemals pommersche Familie Goedicke [Gedike], mit welcher sich die musisch begabte Großmutter verheiratete, wies Lehrer, aber auch mehrere Musiker auf, darunter insbesondere Organisten. Der Großvater Karl Andreevič, selbst Musiker, pflegte freundschaftlichen Umgang mit John Field; Nikolajs Onkel Fëdor Karlovič Gedike war Organist der französischen katholischen Gemeinde und Professor am Moskauer Konservatorium; sein Sohn Aleksandr schließlich, Metners berühmter Cousin und enger Freund, führte als Komponist, Organist, Pianist und Professor am Konservatorium diese Tradition fort.

Die väterliche Familie hatte keinen derartigen künstlerischen Hintergrund, aber dafür eine interessante Abkunft: Der Ururgroßvater soll ein emigrierter spanischer Maure protestantischen Glaubens gewesen sein. Ob die vereinzelten *Spanischen Romanzen* (opp. 36/4, 52/5+6) Metners, die sich in erster Linie innerhalb der von Glinka begründeten Tradition verstehen lassen, dadurch auch als eine Hommage an die Vorfahren oder gar eine im weitesten Sinne 'autobiographische' Äußerung interpretiert werden können, ist jedoch zweifelhaft. Die biographisch faßbaren Ahnen dieser Familie traten als Weinhändler oder in anderen kommerziellen Tätigkeiten hervor. Metners Vater Karl Petrovič, Direktor einer Spitzenfabrik, brachte in die Familie Geld und Protestantismus ein. Als Bildungsbürger, aber eben nur Amateur und Autodidakt, hielt er den geistreichen Diskurs in der Familie für unabdingbar, wohl auch, um die ihm als Heranwachsendem vorenthaltene Schulbildung zu kompensieren - ein Umstand, der von ihm zeitlebens als schmerzlicher Mangel empfunden wurde.[8] Insbesondere der in der Familie intensiv geplegte Umgang mit Literatur muß in erster Linie auf Karl Petrovič Metner zurückgeführt werden und steht erst sekundär mit dem 'Erbe' der Mutter in Verbindung.

Aus den geschilderten kulturellen Traditionen der Familie mütterlicherseits und dem Ehrgeiz des Vaters resultierte im Hause der Metners zum einen die Bewahrung deutscher Geisteskultur - wobei die Namen Goethe und Wagner unter Ėmilijs Einwirken zu bald familiärem Eigentum, bald sakrosankten Hausgöttern erklärt wurden -, zum anderen die Pflege musischer Interessen. Insbesondere Nikolajs älterer Bruder Ėmilij sah sich und seine Familie angesichts jener Vorfahren in besondere Nähe zu deutscher Geisteskultur, vor allem zur deutschen Musik gestellt. Seine Vorstellungen von der Vererbtheit der Kultur und des Geistes sind allerdings nur vor dem Hintergrund einer spezifischen, biologistisch determinierten Kulturphilosophie verständlich.[9] Doch auch ohne solche

[8] Es existiert ein tragischer Brief von Karl Petrovič Metner an seinen Sohn Ėmilij, worin er schreibt, wie er als 14jähriger auf Geheiß seines Vaters von der Schule genommen und bei seinem Schwager Karl Ivanovič Štember in eine Kaufmannslehre gegeben wurde, ohne daß sein Verlangen nach höherer (Aus-)Bildung berücksichtigt wurde. „Das ist meine wunde Stelle, infolge der ich, passiv leidend, mein unbefriedigendes Leben gefristet habe und friste" (*Pis'ma*, 217).

[9] Ausführlicher dazu s. Kap. 1.3.3.1 und 1.3.3.2.

'genetischen' Ansichten zu teilen, läßt sich die Dimension der Genealogie innerhalb des Selbstverständnisses der Metners kaum überschätzen.

1.2 Musikalische Ausbildung

1.2.1 Pianistisches Vorspiel

Aleksandra Karlovna Metner, die Mutter, spielte - als Sängerin - auch Klavier, und von ihr erhält der sechsjährige Nikolaj den ersten Unterricht, wie es innerhalb einer bürgerlichen Erziehung eben Usus war. Die erkennbare Musikalität des Knaben wird dadurch gefördert, daß ihn im Alter von neun[10] Jahren sein berühmter Onkel Fëdor Gedike zu unterweisen beginnt - einerseits noch in familiärem Rahmen, andererseits wohl schon auf konservatoriumsnahem, also propädeutischem Niveau. Als sein älterer Bruder Aleksandr die Violine erlernt, eignet sich Nikolaj autodidaktisch ebenfalls die Grundlagen des Geigenspiels an. Zusammen mit jenem sowie dem Cousin Aleksandr Gedike und weiteren Freunden bildet sich bald ein Hausorchester.[11]

Doch Nikolajs musikalische Neigungen sollten nach dem Willen der Eltern auf Freizeitgestaltung beschränkt bleiben - als der Zwölfjährige trotzig den Eintritt ins Konservatorium begehrt, reagieren seine Eltern (oder nur der Vater?) entrüstet. Nikolajs Bruder Émilij jedoch, selber kulturellen Dingen und besonders der Musik aufgeschlossen, unterstützt das Begehren. Schließlich gibt man nach, Nikolaj wird 1892 in die Klavierklasse von Anatolij Ivanovič Galli aufgenommen, wechselt 1894 zu Pavel Avgustovič Pabst, nach dessen Tod vorübergehend zu Vasilij L'vovič Sapel'nikov (1897/98) und schließlich zu Vasilij Il'ič Safonov; im Jahre 1900 beendet Metner seine pianistische Ausbildung mit der kleinen[12] Goldmedaille, wobei Safonov anmerkt, daß Metner eine Brilliant-Medaille verdient hätte.[13] Seine Teilnahme am Wiener Rubinstein-Wettbewerb desselben Jahres verläuft insofern glücklich, als seine russischen Mitstreiter ihm einmütig den Lorbeer zuerkennen wollen; daß es schließlich nur zur 'Ersten Ehrungsvollen Erwähnung' langt, könnte vielleicht auf anti-russische Ressentiments in der Jury zurückgeführt werden - zumindest stellen es Aleksandr Gol'denvejzer und Aleksandr Gedike so dar.[14]

Eine Wettbewerbsteilnahme als Komponist, die Metner offensichtlich mit großem Engagement anvisiert hat, scheitert, weil er sein *Konzertstück* für Klavier und Orchester (U/F 2.2) nicht rechtzeitig fertigstellen kann. Zu diesem Zeitpunkt hatte Metner allerdings noch kein einziges Werk publiziert und kaum ein großformatiges Opus vollendet.

[10] Nach der Biographie von Alfred Swan erst mit zehn Jahren (SWAN 1967, 67).
[11] REZENSIONEN 47, 97
[12] Große Goldmedaillen wurden nur bei gleichzeitigem (hervorragendem) Abschluß zweier Fächer verliehen.
[13] *Vospominanija*, 37 oder HOLT 1955, 18.
[14] Vgl. Gedikes Brief an seinen Vater vom 5. August 1900 (*Pis'ma*, 36f.) und Gol'denvejzers Erinnerungen an Metner (*Vospominanija*, 58-63).

Umso überraschender muß Safonov erfahren, daß der glänzende Pianist Metner seine bereits gebahnte Karriere gegen das mühsame Brot eines Tonsetzers eintauschen will, ohne zu diesem Zeitpunkt auch nur die geringsten Prospektiven zu haben. Enttäuschung und Wut des Lehrers sind nur zu verständlich.

Safonov konnte seinem Schüler lange nicht verzeihen und wollte von seinen Kompositionsstudien nichts hören. Erst einige Jahre später schickte er Nikolaj Karlovič aus London einen rührenden Brief, der die Begeisterung für seine Lieder (nach Nietzsche)[15] ausdrückte, die Safonov zufällig in England gehört hatte.[16]

Aber Safonov selbst trug seinen Teil zu Metners Entscheidung bei: hatte er doch für die anberaumte Tournee Rubinštejns 5. Klavierkonzert und andere virtuose Zugpferde vorgesehen, die Metners ästhetischem Anspruch kaum genügen konnten. Auch das ernüchternde Erlebnis des Wiener Wettbewerbs mußte dazu beigetragen haben, das Konzertieren als korruptes und höherer Inhalte entledigtes Gewerbe zu betrachten.

1.2.2 Taneev und die Folgen

Obwohl Nikolaj bereits seit früher Kindheit kühne kompositorische Pläne hegt und auch Werke skizziert,[17] als Jugendlicher schließlich zahlreiche Miniaturen und einige Sonatensätze schreibt, nimmt er am Konservatorium über die begleitende theoretische Unterweisung der Pianisten hinaus[18] keine reguläre Kompositionsausbildung wahr. Nur in der ersten Hälfte des Studienjahres 1897/98 besucht er die Kontrapunktklasse Sergej Ivanovič Taneevs (Hefte mit Übungen im kontrapunktischen Satz, Fugen, Kanons usw. haben sich erhalten)[19], aber schon im zweiten Semester bricht er den Kurs ab, „da ihm die mathematische Methode nicht gefiel, welche von Taneev bei der Behandlung des doppelten Kontrapunktes angewandt wurde."[20] Seit Januar 1901, also kurz nach seinem pianistischen Abschluß am Konservatorium, steht Metner erneut mit Taneev in Kontakt, nimmt bei diesem privaten Kompositionsunterricht, in dem vor allem Formprobleme besprochen werden, und präsentiert ihm seine (ersten) Werke zur Beurteilung. Den folgenden Stellen aus Taneevs penibel registrierenden Tagebüchern lassen sich Frequenz, Intensität und Inhalte seiner Beschäftigung mit Metner entnehmen.

[15] Op. 19 oder op. 19a.
[16] Aus den Erinnerungen Anna Metners (*Vospominanija*, 37).
[17] Vgl. WERKVERZEICHNIS U/F 2.1.ff.
[18] *Ėlementarnaja teorija* bei Nikolaj Dmitrievič Kaškin, *garmonija* und *énciklopedija* [Formenanalyse, Polyphonie] bei Anton Stepanovič Arenskij (s. DOLINSKAJA 1966, 11).
[19] GCMMK, f. 132, ed.chr. 162, 163, 4981, 4982. u.a.
[20] Diese Aussage von Metners Studienkollegen A. F. Gedike gibt Anatolij Aleksandrov wieder (*Vospominanija*, 96). Die 'mathematische Methode' illustriert aufs beste Taneevs *Lehre vom Kanon* (russische Erstausgabe Moskva 1929; deutsch hrsg. von Andreas Wehrmeyer, Berlin: Ernst Kuhn Verlag 1994 [= studia slavica musicologica 1]).

11. 01. 1901: Um 12 Uhr 30 [kam] Metner, dem ich meine Dienste zum Kompositionsunterricht angeboten habe.[21]

04. 12. 1901: Wie ich das zweite Mal aus dem Konservatorium ging, traf ich im Vorzimmer Metner. Er war sehr verstimmt darüber, daß Vasilij Il'ič [Safonov] fordert, daß er nach Paris fahren solle, um ein Konzert zu geben (dahin fahren auf Initiative von Vasilij Il'ič auch Bujukli[22] und Levin[23]). Metner möchte unbedingt absagen und sich insgesamt dem Komponieren widmen.[24]

05. 12. 1901: Um 7 Uhr kam Metner. Ich befaßte mich mit ihm mit der Form des Sonatenallegro (Übergang vom Hauptsatz zum Seitensatz) und gab ihm Fugenthemen auf. [25]

11. 12. 1901: Nach der Fahrt zum Arzt kam Metner, mit dem ich mich mit Formen (der Sonaten-) und der Fuge befaßte.[26]

13. 01. 1902: Um 5 Uhr beschäftigte ich mich mit Metner (Sonatenform).[27]

23. 01. 1902: Um 7 Uhr Metner dagewesen. Brachte zwei sehr interessante Klavierstücke mit.[28] Nahm mit ihm die Sonatenform durch.[29]

30. 01. 1902: Metner dagewesen: Sonatenexposition.[30]

13. 02. 1902: Um 5 Uhr Masseur, um 7 bis ½ 9 Metner mit dem Anfang des *Conzertstücks*[31] und der Exposition eines Sonatenallegro[32].[33]

27. 02. 1902: Um 6 Uhr kam Metner [...].[34]

08. 03. 1902: N. K. Metner gekommen mit Übungen in Sonatenform.[35]

20. 03. 1902: Abends Metner (Sonatenexposition usw.) und N. S. Ščelkan[36] dagewesen.[37]

08. 05. 1902: N. K. Metner kam vorbei, der wegen einer Krankheit lange nicht bei mir gewesen war.[38]

[21] TANEEV 1982, 222.
[22] Vsevolod Ivanovič Bujukli (1873-ca.1920), Pianist, 1890-1892 Schüler Taneevs, in erster Linie Skrjabin-Interpret.
[23] Iosif Arkad'evič Levin [Josef Lhévinne] (1874-1944), Pianist, 1902-1906 Professor am Moskauer Konservatorium, wirkte anschließend in Berlin, seit 1922 an der Juillard School.
[24] TANEEV 1982, 289.
[25] Ebd.
[26] Ebd., 291.
[27] Ebd., 298.
[28] Sicherlich aus den etwa zu dieser Zeit abgeschlossenen *Stimmungsbildern* op. 1.
[29] TANEEV 1982, 300.
[30] Ebd., 302.
[31] Gemeint ist vermutlich das (bereits für den Rubinstein-Wettbewerb in Wien geplante) *Konzertstück* U/F 2.3.
[32] Das „Sonatenallegro" dürfte bereits der Kopfsatz von op. 5 sein, der im Herbst des Jahres beendet wird (vgl. WERKVERZEICHNIS op. 5).
[33] TANEEV 1982, 308.
[34] Ebd., 312.
[35] Ebd., 315.
[36] Nikolaj Sergeevič Ščelkan (1870-1944), Arzt.
[37] TANEEV 1982, 318.
[38] Ebd., 329.

02. 10. 1902: Um 8 Uhr 30 Metner dagewesen. Brachte Kompositionen mit, die er zu drucken beabsichtigt.[39] Talentiert, aber sehr unreif. Ich rate ihm, nicht zu drucken.[40]

16. 10. 1902: Um 7 Uhr Metner und Volodja Metcl'[41]. Beide mit Kompositionen. Volodja brachte eine Romanze mit. Metner 2 Klavierstücke[42].[43]

06. 11. 1902: Gekommen: Volodja [Metcl'] (mit einem Scherzo), Metner (mit dem Anfang eines Quartetts[44]).[45]

02. 03. 1903: Vor dem Essen gingen: die 2 Metners [Nikolaj und Aleksandr Karlovič].[46]

16. 10. 1903: Metner kam, spielte seine Sonate f-Moll. Sehr talentiert, aber die Form ist stellenweise unvollkommen.[47]

12. 11. 1903: Zum Essen kam N. K. Metner vorbei. Ich gab ihm einen Brief an Beljaev, der sein musikalisches Talent empfiehlt - er beabsichtigt, die Sonate f-Moll zu drucken. [...] Um 7 Uhr nochmals Metner - brachte Änderungen an der Sonate - fragte nach meiner Meinung dazu.[48]

Dies sind die vorerst letzten Eintragungen dieser Art; spätere Vermerke betreffen Begegnungen bei Proben und Konzerten, aber keine Unterweisung mehr. Die f-Moll-Sonate op. 5 mag von dem jungen Komponisten (und seiner Umgebung) als 'Meisterstück' auch in dem Sinne betrachtet worden sein, daß es den ehemaligen 'Gesellen' nun von weiterer Suche um Rat entbinde. Doch unmittelbar vor der ersten Deutschlandreise möchte sich Metner nochmals des Taneevschen Zuspruchs versichern:

03. 11. 1904: N. K. Metner aß zu Mittag. Er fährt nach Berlin.[49]

04. 11. 1904: Um 3 Uhr Metner dagewesen. Spielte 5 Romanzen[50] und 2 Klavierstücke[51].[52]

Mit dieser und der folgenden, längeren Deutschlandreise reißt der Kontakt dann weitgehend ab. Lediglich nach Metners Konzertauftritt vom 27. Januar 1909[53] zeigt sich Ta-

[39] Gemeint sind wohl die *Stimmungsbilder* op. 1, vielleicht auch Stücke aus op. 4, etwa das im August komponierte *Prélude* op. 4/4, kaum jedoch aus op. 2.
[40] TANEEV 1982, 349.
[41] Vladimir Ljudvigovič Metcl' (1882-?), Komponist und Pianist, seit 1898 Schüler Taneevs.
[42] Wohl aus op. 1 oder op. 4.
[43] TANEEV 1982, 352.
[44] Vermutlich das Klavierquartett U/F 2.20.
[45] TANEEV 1982, 355.
[46] TANEEV 1985, 18.
[47] Ebd., 80.
[48] Ebd., 89.
[49] Ebd., 188.
[50] Mit großer Wahrscheinlichkeit handelt es sich um die bis zu diesem Zeitpunkt komponierten *Goethe-Lieder* aus op. 6, die ursprünglich noch vor der Abreise nach Deutschland hätten aufgeführt werden sollen. Das wäre ein Beleg dafür, daß vier der insgesamt neun Lieder dieses Zyklus erst 1905 entstanden sind (vgl. WERKVERZEICHNIS op. 6).
[51] Vermutlich die beiden *Arabesken* op. 7/2+3, welche er kurze Zeit später in seinem Berliner Konzert aufführen wird (s. KONZERTLISTE 18).
[52] TANEEV 1985, 188.
[53] S. KONZERTLISTE 29.

neev beeindruckt: „Quartettabend - Brahms-Quartett und Kompositionen von Metner - ungewöhnlich originell."[54] Dennoch scheint der Tadel das Lob zu überwiegen, als Metner wenige Tage darauf bei Taneev erscheint:

02. 02. 1909: Um 6 Uhr kam Metner (N. K.) und blieb bis 9 sitzen. Ich äußerte ihm meine Meinung zu seinem Konzert - häufiges Vorherrschen des 4-stimmigen Satzes, ständiges Verweilen des Basses im tiefen Register, das Fehlen einer zweckmäßigen Registrierung, das Fehlen langsamen Harmoniewechsels und rhythmischer Gruppierung. Sagte auch, daß mich an vielen Stellen die Harmonie in ihrer Schönheit und Originalität erstaunt hat. Spielte auf sein Bitten die Romanze *Lesa dremučie*[55].[56]

Die Beurteilung der Metnerschen Werke durch Taneev unterlag somit gewissen Schwankungen. Das bemerkte auch Metner selbst, der etwa die Diskrepanz zwischen der ursprünglich harschen Kritik an den *Stimmungsbildern* op. 1 („sehr unreif") und der späteren Aufforderung, auch diese Sachen unbedingt zum Druck zu geben, folgendermaßen kommentiert:

Ich bin bei S. I. Taneev gewesen. Ich habe ihm die Sonate vorgespielt. Sie hat ihm doch sehr gefallen. Aber er bemerkte eine kleine Fehlstelle und riet, sie vor dem Drucken ins reine zu bringen. Übrigens hat er gesagt, daß ich bereits vieles zum Druck geben müsse und... stell dir vor! - er hat sich erinnert, daß er im letzten Jahr im Kerzinskij-Kreis (als ich spielte)[57] meine Stücke gehört hat, die ihm im höchsten Maße gefielen, und gesagt: Gerade diese sollten sie auch drucken!! Wie?? Jene selben *Stimmungsbilder*, die er derart kritisiert hatte, als ich sie ihm das erstemal gezeigt habe![58]

Offensichtlich war Taneev unter dem unmittelbaren Eindruck der Sonate geneigt, auch die Metnerschen 'Jugendsünden' in verklärtem Licht zu sehen. Schmeichelhaft lautet denn auch das Empfehlungsschreiben, welches Taneev dem in Petersburg völlig unbeschriebenen Blatt Metner für den Verleger Mitrofan Beljaev ausstellt.

Hochverehrter Mitrofan Petrovič! Diesen Brief überreicht Ihnen der Moskauer Komponist und Pianist Nikolaj Karlovič Metner. Er hat bereits einige Klavierstücke drucken lassen und hat jetzt eine Klaviersonate beendet, die herauszugeben ich Ihnen vorschlagen möchte. Da ich die kompositorische Begabung von Nikolaj Karlovič für im höchsten Maße bemerkenswert halte, erbot ich mich, Ihnen von ihm zu schreiben und ihn Ihnen zu empfehlen. Zugleich möchte ich sehr, daß auch die Petersburger Komponisten seine Sachen kennenlernen und sie ihrem Urteil unterziehen. Sind sie einverstanden, ihm die Möglichkeit zu geben, in Ihrer bevorstehenden Musikrunde eine Reihe seiner Klavierstücke auszuführen, darunter die oben erwähnte Sonate? (...)[59]

Wichtig für die kompositorische Entwicklung Metners ist indes nicht so sehr Taneevs Kritik als vielmehr die Gegenstände seiner Unterweisung: Fugen und vor allem Sonatenform. Zu beiden Formmodellen besaß der jugendliche Metner bereits ein besonderes Verhältnis. Sonaten hatte Metner während seiner Konservatoriumszeit mehr oder weniger auf eigene Faust komponiert, darunter immerhin ein umfangreiches Sonatenallegro U/F 1.7, eine zweisätzige *Sonatine* U/F 1.10 (ohne Durchführung) sowie die Fragmente zweier weiterer Sonatenhauptsätze für Klavier U/F 2.44 (Abbruch nach der Exposition) bzw. Streichquartett U/F 2.18 (Abbruch mit Einsatz der Reprise). Taneev selbst soll den oft zitierten Satz geäußert haben: „Metner wurde bereits mit der Sonatenform geboren."[60] Auch die kontrapunktischen Disziplinen wurden Metners natürlichen Anlagen zugeschrieben. Anatolij Aleksandrov berichtet von einem Abend, an dem Taneev, gegen Metner des Lobes voll, die Frage stellt, ob dieser denn gründlich den Kontrapunkt studiert habe (was Metner angesichts seines abgebrochenen Unterrichtsjahres in Taneevs Kontrapunktklasse verneint), und daraufhin meint: „Bislang habe ich geglaubt, daß man kein echter Komponist werden könne, ohne gründlich den Kontrapunkt gelernt zu haben. Jetzt sehe ich an Ihrem Beispiel, daß ich mich darin geirrt habe."[61]

Umso erstaunlicher also, mit welcher Intensität sich Nikolaj Metner, nachdem er einer pianistischen Karriere den Rücken gekehrt hat, erneut um diese zwar nicht im Konservatorium ordentlich erlernten, aber doch vermeintlich verinnerlichten und bereits 'erprobten' Grundlagen bemüht. Metner selbst scheint, als er sich im Januar 1901 zu Taneev begab, die Notwendigkeit verspürt zu haben, seine überbordende musikalische Phantasie in geordnete Bahnen lenken zu müssen.

Dieser Privatunterricht zeitigt als Ergebnis nicht nur die f-Moll-Sonate, welche Metner als Komponisten schlagartig bekannt macht, - längerfristige Auswirkungen sind insgesamt in Metners Hang zu dichter, ausgeklügelter Kontrapunktik und auch seiner lebenslangen Auseinandersetzung mit der Sonatenform zu sehen. Natürlich war hier eine entsprechende Disposition bereits vorhanden, natürlich haben die zur Ideologie erstarrten und apodiktisch postulierten ästhetischen Maximen Èmilij Metners[62] ein Übriges getan, natürlich wirken auf den jungen Komponisten auch die vielfältigen (wenn auch nicht gerade ihrer Zeit vorauseilenden) Moskauer Konzerterfahrungen und vor allem die minutiöse Beschäftigung mit den Stücken seines persönlichen pianistischen Repertoires[63], die vielfach seinen späteren Werken Pate gestanden haben. Letztlich bleibt Taneev jedoch die einzige Autorität, die auf Nikolaj Metners Kompositionstechnik unmittelbaren, persönlichen Einfluß ausgeübt hat.

Das drückt sich auch in einer weitgehenden Parallelität der restaurativ-akademischen Musikanschauung aus. Taneev forderte schon früh die Verschmelzung von Kontrapunkt (als einem für die Musikgeschichte aller Völker unerläßlichem Reifestadium) und Volkslied (als spezifisch nationalem Element), um die Entstehung einer echten Nationalmusik - im Gegensatz zur Musik des 'Mächtigen Häufleins' - zu ermöglichen:

[54] Tagebucheintrag vom 27. 01. 1909 (TANEEV 1985, 377).
[55] Nr. 5 aus Taneevs *Immortelles* op. 26 (komponiert 1908, erschienen 1909) nach Texten symbolistischer Dichter.
[56] TANEEV 1985, 379.
[57] Gemeint ist Metners Auftritt im *Kreis der Liebhaber der russischen Musik* am 19. Januar 1903 (s. KONZERTLISTE 14).
[58] An Èmilij Metner, 22. Oktober 1903 (*Pis'ma*, 52).
[59] Brief mit Datum vom 12. November 1903 (ebd., 56).
[60] Als Quelle mögen die Erinnerungen von Anna Metner gelten, s. *Vospominanija*, 37 oder HOLT 1955, 18.
[61] *Vospominanija*, 95. Aleksandrov versucht im folgenden, die kleinen Ungereimtheiten oder Vergeßlichkeiten in Einklang zu bringen (ebd., 96).
[62] Dazu s. Kap. 1.3.3.
[63] Vgl. die Repertoireliste in WERKVERZEICHNIS II.

Was sollen russische Komponisten tun? Die Formen der europäischen Musik (Sonaten, Symphonien usw.) haben sich stufenweise aus der Fuge entwickelt. Die Fuge ihrerseits ist aus der kontrapunktischen Verarbeitung der Volks- und Kirchenmelodien hervorgegangen. [...] Die russischen Musiker schreiben entweder im europäischen Stil oder versuchen, den europäischen Formen das russische Lied aufzudrükken, ohne zu bedenken, daß diese Formen aus uns fremden Elementen hervorgegangen sind und daß das russische Lied diesen Formen gegenüber äußerlich, ohne organische Verbindung bleibt. [...] Man muß mit den elementaren kontrapunktischen Formen beginnen, dann zu den komplizierteren übergehen, die Form der russischen Fuge erarbeiten; von da aus ist es zu den komplexen instrumentalen Formen nur ein Schritt.[64]

Auch in Metners Œuvre spielt die Verquickung dieser beiden Elemente eine gewichtige Rolle, wenn auch zunächst ohne russisches Melos und nationales Streben. Die vom späten Taneev geübte Kritik an den zeitgenössischen Neuerungen zumal der Harmonik wird sich praktisch unverändert in Metners ästhetischer Schrift *Muza i moda* wiederfinden. Hier ein Passus aus Taneevs Vorwort zu seinem Lehrbuch *Der bewegbare Kontrapunkt im strengen Stil*:

Unser tonales System (...) geht jetzt in ein neues System über, das auf die Vernichtung der Tonalität und den Ersatz der diatonischen Grundlage der Harmonik durch Chromatik hinausläuft. Die Zerstörung der Tonalität aber führt zum Verfall der musikalischen Formen. Die folgerichtige Anwendung des Prinzips, daß jeder Akkord jedem anderen auf chromatischer Basis folgen kann, entzieht der Harmonik die tonale Bindung und nimmt ihr jene Elemente, die ein Werk formal gliedern, kleine und große Gruppen bilden und zu einem organischen Ganzen verfestigen.[65]

Taneev sieht als notwendigen Ersatz für klare harmonische Gliederungen die Anwendung linearer, kontrapunktischer Verfahren, um musikalische 'Ordnung' zu schaffen. Daß ihm in Metners Werken, die ja genau diesen Weg eingeschlagen hatten, nämlich Verlagerung des Schwerpunkts von funktionsharmonischen zu linear motivierten Fortschreitungen (seien sie nun chromatisch oder diatonisch), - daß ihm dort die Harmonien dennoch etwas „ungefüge" schienen,[66] zeigt, wie unterschiedlich diese allgemeinen Kriterien im einzelnen aufgefaßt werden können. Für Taneev ging selbst Metners harmonisches Vokabular zu weit, mit anderen Worten: Taneevs Widerstreit gegen die musikalische Moderne ging so weit, daß er sogar in den rückwärtsgewandten Tendenzen anstößige Elemente finden konnte.

1.2.3 Zum Stellenwert außermusikalischer Einflüsse

Bis zu einem gewissen Grad läßt sich Metners intensiver Kontakt und geistiger Austausch mit Nicht-Musikern über außermusikalische, gesamtkulturelle oder aber musikästhetische Fragen nicht nur als Ergänzung, sondern auch als Ersatz für eine unzureichend erfolgte Ausbildung zum Tonsetzer betrachten. Indem Metner einer anderweitigen, permanenten 'Erziehung' (neutraler formuliert: Konfrontation) innerhalb seiner Familie und des familiären Bekanntenkreises ausgesetzt ist, entwickeln sich nicht nur Präferenzen und Aversionen gegenüber Tendenzen und Werken der Philosophie, Kunst und Literatur, sondern eben auch musikalische Leitbilder und Prämissen für die eigene schöpferische Tätigkeit. Es kommt zu einer Verflechtung von musikästhetischen Betrachtungen mit literarischen und philosophischen Sachverhalten. In den vielen Epigrammen, Untertiteln sowie den psychologisierenden Vortragsanweisungen der Metnerschen Werke offenbart sich die enge Bindung des Komponisten an solche außermusikalischen, insbesondere literarischen Orientierungspunkte.

Ohne den Einfluß der Lehrer (wie Taneev) und Kollegen (wie Aleksandr Gedike und Aleksandr Gol'denvejzer), mit denen der junge Metner in Kontakt stand, zu unterschätzen oder die persönliche Auseinandersetzung mit Werken und Gestalten der Musikgeschichte sowie Zeitgenossen zu bagatellisieren, läßt sich die These formulieren, daß Metners musisch-intellektuelle Sozialisation in einem überproportionalen Maße durch Nicht-Musiker determiniert wurde, und ferner, daß er diese Vorgaben sich umso bereitwilliger und dauerhafter anzueignen gewillt war, als ein entsprechender ästhetischer Diskurs in einer rein pianistischen Ausbildung weitgehend ausbleiben mußte.

Die in dieser Hinsicht zentrale Gestalt war für Nikolaj Metner sein Bruder Ėmilij; daneben wurde aber Anfang des Jahrhunderts auch der junge Dichter Boris Bugaev, der unter dem Pseudonym Andrej Belyj als eine der bedeutendsten Figuren des russischen Symbolismus in die Literaturgeschichte einging, für den Komponisten bedeutsam.

1.3 Wegbereiter und Gefährten (I): Ėmilij Metner

Ėmilij Metner, Nikolajs ältestes Geschwister, ist für seinen komponierenden Bruder bis zum Tode der wichtigste, intimste und dauerhafteste Partner für gedanklichen Austausch gewesen. Das rührt aus familiären Beziehungen, aus Ėmilijs besonderem, missionarischem Charakter, aber auch aus einer gegenseitigen geistigen Befruchtung her: Nikolaj konnte seinem Bruder musikalisches Fachwissen vermitteln;[67] Ėmilij dagegen verfügte über eine autodidaktisch angeeignete,[68] umfassende kulturelle 'Gesamtsicht', in welche er alle Einzelphänomene einzuordnen pflegte. Von solch höherer Warte aus betrachtete dann auch Nikolaj ästhetische Fragen stets in größeren Zusammenhängen, wovon *Muza i moda* beredt Zeugnis ablegt.

Da bislang keine eingehende Studie zu Ėmilij Metner geschrieben wurde, dieser aber nicht nur Nikolajs wichtigste Bezugsperson, sondern insgesamt eine noch kaum beachtete Zentralgestalt der russischen Kultur vor dem Ersten Weltkrieg gewesen ist, soll hier

[64] Aus Taneevs Skizzenbuch, Februar 1879, hier zit. nach REDEPENNING 1994, 398f.
[65] Ebd., 402.
[66] Nach den Erinnerungen Anatolij Aleksandrovs (*Vospominanija*, 95).

[67] Ėmilij Metner ließ sich musikalische Übungen (Harmonieaufgaben usw.) von Nikolaj stellen und durchsehen.
[68] Autodidaktik hatte in der Familie Metner - nicht nur bei Ėmilij und Nikolaj - schon eine eigene Tradition: Bereits der Vater hatte sich eigenständig sein Bildungsgut erworben (vgl. aber Fußnote 8).

eine besonders ausführliche Behandlung erfolgen. Dabei muß, um ein plastisches Bild zu geben, auch umfangreich aus den Quellen zitiert werden.

1.3.1 Biographische Verflechtungen

Ėmilij Karlovič Metner (1872-1936) beendet 1899 die Moskauer Juristische Fakultät und arbeitet kurze Zeit in einer Advokatur. Das juristische Staatsexamen legt er 1902 ab. Am 23. Oktober (alter Zeitrechnung) desselben Jahres heiratet er Anna Michajlovna Bratenši, eine ausgebildete Violinistin; als Trauzeugen fungieren seine Freunde Boris Bugaev und Aleksandr Petrovskij, sein Bruder Nikolaj sowie Annas Brüder Aleksandr und Andrej Bratenši.[69] Kurz darauf siedelt Ėmilij mit Anna nach Nižnij Novgorod über, wo er nolens volens den Posten des Zensors angenommen hat; brieflich wird der Kontakt zu seinem Moskauer Freundeskreis und seiner Familie aufrechterhalten, gelegentlich besuchen ihn Freunde und Verwandte.

Im Dezember 1903/Januar 1904, Ende März/Anfang April sowie im Mai 1904 fährt Nikolaj Metner zu seinem Bruder und dessen Frau in Nižnij Novgorod.[70] Der fatale Hintergrund dieser häufigen Besuche: Nikolaj und Anna Metner fühlten sich bereits seit etwa 1896 eng verbunden; jetzt, unter den Umständen räumlicher Trennung, steigert sich ihre Zuneigung zur offenen Liebe. Die Eltern, welche einer solchen Entwicklung frühzeitig vorbeugen wollten, hatten Anna Bratenši bereits vor der Vermählung mit Ėmilij Hausverbot erteilt. Die folgende Erinnerung Annas ist die bislang einzige greifbare Quelle,[71] welche diese familiäre Katastrophe erhellt.

> Emil nahm mich ins Konzert, zu Proben und ins Theater mit. Er war damals Student an der Universität und beeindruckte mich sehr mit seinen Kenntnissen und der großen Autorität, die er in seinem Gespräch zum Vorschein brachte. Zuerst war Kolja [Nikolaj] stets mit uns, aber als seine Mutter mißtrauisch wurde, es könne vielleicht nicht alles in Ordnung sein, verbot sie ihm, mich zu sehen. Meine eigenen Gefühle Kolja gegenüber waren damals unbestimmt. Ich freute mich immer auf ein Gespräch mit ihm, und Emil munterte uns dazu auf, aber dann kam das Familienverbot unseres Zusammenseins [...]. Er [Nikolaj] wurde immer noch von mir ferngehalten, und als er das Konservatorium beendete, förderten die Eltern seine Bekanntschaft mit einem Mädchen namens Markgraf, mit dem er sich tatsächlich verlobte. Die Zeit verging. Emil absolvierte die Universität. [...] Alle hielten überaus viel von ihm, und bald nach seinem Staatsexamen (1902) wurde ihm eine Stelle in Nishni-Nowgorod angeboten, als Regierungszensor. Er aber war nicht geneigt, Moskau und alle seine Kunstfreunde zu verlassen. [...] Nach langem Schwanken willigte er schließlich ein, aber nur unter der Bedingung, daß ich mit ihm führe. Meine Aufregung war groß; da ich mich nun entscheiden sollte, ihn zu heiraten. Heimlich war ich mir aber schon damals im klaren, daß meine Liebe Kolja galt und nicht ihm. Ohne ihm dieses zu gestehen - denn was konnte ich erhoffen angesichts Koljas Verlobung? - warnte ich ihn dennoch, daß ich wohl niemals die richtige Frau für ihn sein würde. Wir heirateten in großer Eile und reisten nach Nishni. Im nächsten Sommer erfuhren wir, daß Kolja uns besuchen würde auf dem Wege nach dem Süden, zu seiner Braut. Er kam zusammen mit dem Vater und stieg bei uns ab. Des Abends ging ich in sein Zimmer und fand ihn in einer schrecklichen Bedrücktheit, seinen Kopf in den Händen und beinahe in Tränen. Da gestand ich ihm mein echtes Verhältnis zu Emil, wir sprachen miteinander, und es fielen uns die Schuppen von den Augen. Wie der Sache helfen? Mit voller Offenheit sagten wir Emil alles, und er war großmütig und verständnisvoll, bat uns aber auf Rücksicht auf die Eltern, besonders auf die Mutter, vorläufig nichts zu unternehmen. Kolja unterbrach natürlich seine Reise nach dem Süden, während wir fortfuhren in Nishni-Nowgorod zu leben...[72]

[69] BELYJ 1990a, 587.
[70] *Pis'ma*, 58ff.
[71] Mit großer Wahrscheinlichkeit lassen sich den unpublizierten Teilen des familiären Briefwechsels noch genauere und sicherlich persönlichere Hinweise zu diesen Vorgängen finden.

Noch 1904 vermählen sich Anna und Nikolaj, jedoch ohne daß die bestehende Ehe zwischen Ėmilij und Anna ihre rechtliche Gültigkeit verliert. Doch dank ungeminderter Sympathien untereinander und um den äußeren Schein gegenüber den Eltern zu wahren, verläuft das Leben von Ėmilij, Anna und Nikolaj Metner im folgenden Jahrzehnt parallel: gemeinsame Reisen, schon allein weil Anna aus rechtlicher Sicht noch an Ėmilij gebunden ist, bei getrennten Aufenthaltsorten 'tägliche Berichterstattung' durch den Austausch von Tagebüchern in Briefform zwischen Anna und Ėmilij. Dieser Umstand führt (neben zahlreichen Peinlichkeiten) auch dazu, daß Nikolaj bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges in ständigem Kontakt mit seinem Bruder steht; später muß lange Zeit der Briefwechsel das persönliche Gespräch ersetzen.

Eine erste Reise führt Anna und die Brüder von November 1904 bis Januar 1905 nach Berlin und Dresden; gemeinsam werden dort Konzerte (eines unter Furtwänglers Leitung) und Opern besucht: *Lohengrin*, *Götterdämmerung*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Der Fliegende Holländer*, *Tannhäuser* und *Figaros Hochzeit*.[73] Am 13. Januar 1905 begegnen die Metners in Pillnitz an der Elbe zum ersten Mal Hedwig Friedrich, die später als Mäzenatin und enge Vertraute Ėmilijs von großer Bedeutung sein wird. Schon Ende Februar ist Nikolaj wieder mehrere Wochen Gast in Nižnij Novgorod, auch den Sommer verbringt er bei Bruder und 'Gattin'. Im März 1906 wird Ėmilij Metner auf eigenen Wunsch seines verhaßten Zensor-Amtes enthoben; bereits am 1. Februar hatte er für sich notiert:

> Diese zwei-drei Monate, die ich hier noch sein werde, sind nichts anderes als eine lange Coda der dreijährigen Sinfonie meines Zensoramtes. Ausschließlich materielle Erwägungen zwingen mich dazu, nicht die Entlassungspapiere einem aus einer der abscheulichsten Regierungen ins Gesicht zu schleudern, die jemals am Haupt der Völker stand.[74]

Von Dezember 1906 bis Dezember 1907 leben Ėmilij, Anna und Nikolaj in Deutschland, nachdem sich kurz zuvor Annas Bruder Andrej Bratenši einer Liebesaffäre wegen erschossen hatte.[75] Ėmilij fungiert inzwischen als Korrespondent der symbolistischen Zeitschrift *Zolotoe runo* [Das goldene Vlies], dessen Musikrubrik er vorsteht; dort werden seine in Deutschland verfaßten Aufsätze veröffentlicht. Nach einem kurzen Aufenthalt in Wien fahren die drei nach München, wo sie unter anderem Andrej Belyj begegnen,

[72] SWAN 1967, 68f.
[73] Nikolaj selbst war nicht in allen diesen Opern anwesend, um sich vor seinem Konzert (KONZERTLISTE 18) zu schonen; vgl. *Pis'ma*, 67f.
[74] BELYJ 1990a, 586.
[75] BELYJ 1990b, 125; Nikolaj Metner widmete Andrej Bratenšis Angedenken seine *Sonaten-Triade* op. 11.

und bleiben für etwa ein halbes Jahr; auch die Eltern statten ihnen dort im März einen Besuch ab. Im Sommer führt eine Rundreise durch (Ober-)Bayern und Franken; die zweite Jahreshälfte leben sie in Leipzig und Dresden (auch bei Hedwig Friedrich). Dieses Jahr im Ausland ist für beide Brüder eine Zeit intensiven und fruchtbaren Schaffens, wobei der Aufenthalt inmitten der verehrten deutschen Kultur besonders stimulierend wirkt und sich auch direkt in den Werken von Nikolaj und Ėmilij niederschlägt: Es entstehen die *Heine-Lieder* op. 12, die zweite Serie von *Goethe-Liedern* op. 15 wird begonnen; Ėmilij verfaßt Invektiven gegen Reger und Strauss.[76]

Im folgenden Jahr hält sich Ėmilij allein in Deutschland auf. Auch den Sommerurlaub 1909 verbringen Nikolaj und Anna auf Marstrand und in Pillnitz ohne Ėmilij. In dieses Jahr fällt die bereits lange projektierte Gründung des Verlages *Musaget* durch Ėmilij Metner, Andrej Belyj und Ėllis[77] mit finanzieller Unterstützung durch Hedwig Friedrich. Bis zum Kriegsausbruch ist Ėmilij Metner in seine verlegerischen Aktivitäten eingespannt. Gelegentlich lebt er zusammen mit Anna und seinem Bruder, die aufs Land gezogen sind, damit Nikolaj Muße zum Komponieren finden kann; belegt ist ein Aufenthalt auf dem Landgut Musatov im Januar 1911.[78] 1914 erscheint Ėmilijs Buch *Razmyšlenija o Gëte* [Betrachtungen zu Goethe][79] als Reaktion auf die anthroposophische Goethe-Vereinnahmung durch Rudolf Steiner, nachdem mehrere der engsten Freunde und Mitarbeiter Ėmilijs passionierte Anthroposophen geworden waren (Ėllis 1910, Belyj 1912); geplante weitere Bände werden nicht realisiert. Im Juni des Jahres stößt Ėmilij Metner in Novyj Simenz auf der Krim zu Anna und Nikolaj; diese fahren am 5. Juli nach Moskau zurück, Ėmilij jedoch nach Wien und München, wo er nach Kriegsausbruch interniert wird; bald darauf reist er in die Schweiz aus - und sollte nie wieder russischen Boden betreten. In Zürich durchleidet er das Trauma der gegenseitigen Zerfleischung seiner beiden Heimaten, zudem ist eine Rückkehr auf Jahre hinaus ausgeschlossen. Er lernt Carl Gustav Jung kennen und wird ab 1916 mit der Übersetzung Jungscher Schriften ins Russische beauftragt. Allerdings wird erst über ein Jahrzehnt später, 1929, und dann auch nur ein einziger von Ėmilij herausgegebener und mit einem Vorwort versehener Band erscheinen.[80]

Erst sieben Jahre nach der kriegsbedingten Trennung, 1921, kommt es zu einem Wiedersehen mit Anna und Nikolaj, die soeben emigriert waren; sie treffen sich in Berlin, da Nikolaj und Anna (vielleicht auch aus finanziellen Gründen) kein Visum für die Schweiz erhalten konnten.[81] Im selben Jahr veröffentlicht Ėmilij die kleine Broschüre *Meister Nikisch*, eine späte Hommage an den von ihm bereits in Moskau verehrten Dirigenten.[82] Im Herbst 1923 unternimmt Ėmilij Metner auf Einladung der mit ihm befreundeten Edith

[76] In den Aufsätzen *Modernizm i muzyka: stat'ja pervaja* und *stat'ja vtoraja* (VOL'FING 1912, 3-34).
[77] Pseudonym des Dichters und Literaten Lev L'vovič Kobylinskij (1879-1947).
[78] *Pis'ma*, 133.
[79] Vgl. Fußnote 244.
[80] *Pis'ma*, 170.
[81] Ebd., 187.
[82] Nikolaj Metner spielte im Dezember 1902 unter Nikischs Leitung Čajkovskijs b-Moll-Konzert (s. KONZERTLISTE 13).

McCormick[83] eine Reise in die USA, wo er auch Rachmaninov begegnet; im selben Jahr erscheint sein Buch mit Vorlesungen, die er im Vorjahr im Zürcher Psychologischen Club gehalten hatte.[84] Dort liest Ėmilij Metner auch in den folgenden Jahren, so 1927 seine *Betrachtungen über das Formprinzip in der Kunst*[85] und 1930 eine umfangreiche Ansprache zum Goethe-Abend des Psychologischen Clubs[86].

Ein weiteres Treffen in Zürich mit Nikolaj und Anna findet auf deren Durchreise nach Italien im April 1924 statt; später besucht Ėmilij diese (vermutlich) zu Ostern 1928 in Enghien-les-Bains, im Januar 1930 in Montmorency und schließlich im Mai 1936 in London. In der Nacht vom 10. auf den 11. Juli 1936 stirbt Ėmilij Metner im Dresdener Krankenhaus in Anwesenheit von Hedwig Friedrich, bei der er den Sommer verbringen wollte.

1.3.2 Persönlichkeit

Ėmilij Metner verfügte über eine umfangreiche geistig-kulturelle Bildung, die er sich autodidaktisch angeeignet hatte - er war also etwa das, was man früher einen Privatgelehrten genannt hätte. Bereits um die Jahrhundertwende wurde er von vielen als Autorität insbesondere auf dem Gebiet der Musikkritik geachtet, ja gefürchtet. Als Aleksandr Petrovskij[87] den literarisch noch unbekannten Andrej Belyj - damals unter seinem authentischen Namen Boris Bugaev - mit Ėmilij Metner bekannt machen will, schickt er Warnungen voraus, was Belyj in seinen Memoiren wie folgt wiedergibt:

> Mit Metner machte mich Petrovskij bekannt, 1901.
> „Was soll's!" winkte er ab, „sprechen Sie mal mit Ėmilij Karlovič: Sie mit Ihrem Schopenhauer, und er mit Kant."
> Metner hier, Metner da!
> Ich ärgerte mich; meine Ansichten wurden durch einen Krocketball weggetrieben: weg vom Ball Metner; her mit Metner!
> Petrovskij, die Lippen vorwölbend, mühte sich eilig zu sprechen, flammte auf:
> „Ė. K. hört im Orchester jede falsche Note; die Metner-Brüder stürzen nach dem Ende einer Sinfonie aufeinander zu und rufen unabgesprochen: 'Zwei Fehler, Kolja! - Zwei Fehler, Milja! - Entsetzlich! - Ungeheuerlich!' Wie sollen wir da mit ihnen mithalten - wie nur!"
> Nachdem er mich niedergeschmettert hatte, leckte sich Petrovskij wie ein Kater und fügte hinzu:
> „Ė. K. hat einen Bruder, Nikolaj, der komponiert - ein bemerkenswerter Pianist und Komponist; er ist das Werk der Hand Ė. K.s."
> Petrovskij pflegte jemandem, den er zur Perle erhoben hatte, einzuhämmern: wie denn, wie nur - wir sind keine Metners!

[83] Im Haus der McCormicks in Chicago wird Nikolaj etwa ein Jahr später ein Konzert geben (KONZERTLISTE 90).
[84] Emil Medtner: *Über die sogenannte „Intuition", die ihr angrenzenden Begriffe und die an sie anknüpfenden Probleme*, Zürich: Musagetes 1923.
[85] GBL, f. 167, p. 12, ed.chr. 8+9.
[86] GBL, f. 167, p. 12, ed.chr. 10.
[87] Aleksej Sergeevič Petrovskij (1881-1958), Übersetzer und Literat.

Es klärte sich auf: Metner war Westler, Deutscher mit spanischem Blut; sein Vater hatte eine Fabrik; und sein Großvater, ein Künstler, war mit Goethe bekannt, den Metner vergötterte, er war Mitglied der Goethe-Gesellschaft und füllte seine ganze Bibliothek mit Arbeiten der Goethe-Gesellschaft; schon als Gymnasiast hatte Petrovskij Metner besucht.[88]

Die hier anklingende Abhängigkeit Nikolaj Metners muß insofern relativiert werden, als Ėmilij Metner unangefochten die geistige Führung und kulturelle Erziehung auch aller anderen Familienmitglieder sowie ihrer Gäste übernahm. Im Hause der Metners, das sich damals in der Moskauer Gnezdnikovskij-Gasse befand, kam ein illustrer Kreis aus Verwandten, Literaten, Musikern und Musiktheoretikern zusammen; dort diskutierte man lebhaft kulturelle Fragen, insbesondere ästhetische Probleme. In den Memoiren Andrej Belyjs findet sich eine besonders eindrückliche Schilderung dieser Begegnungsstätte:

Im Herbst 1902 wurde ich täglicher Gast der gemütlichen, kleinen Wohnung, erfüllt von den Klängen Schumanns und Nikolaj Metners; ein prächtiger, hager-schlanker Alter mit einer blauen Brille, einem Bärtchen à la Wallenstein, weiß wie Silber, Karl Petrovič, hörte umsichtig mit seiner lieben Gattin, einer geborenen Gedike, auf uns; und der Komponist, der Bruder Kolja - quadratisch, vierschrötig, klein, mit lichter werdendem Haar, mit dem Gesicht des jungen Beethoven, mühte sich mit bäriger Plumpheit, seinen Gedanken zu vermitteln; er fand ihn nicht und wurde wütend, griff nach Streichhölzern und verbrannte sie im Aschenbecher (seine Angewohnheit), wobei er mit streng und liebenswürdig angespanntem Gesicht, einer Falte auf der Stirn und zusammengepreßten Lippen zusah: er keuchte wie eine Lokomotive mit Volldampf, bezwang sich und horchte uns zu; es war eine Anstrengung, die Rhythmen von Tjutčev, Puškin zu verstehen, zu denen er Musik ersann; Goethe beurteilte er mit den Worten seines Bruders. Es war viel von kindlicher Schwerfälligkeit in diesem strengen Kraftmenschen; und 'Milja' [Ėmilij], sein Bruder, erklärte ihm die Kultur, arbeitete an ihm wie ein Künstler-Pädagoge.

Ich versenkte mich mit 'Milja' auf der Decke des Teetischs in gleichsam 'ikarische' Spiele, und Kolja, der Bruder, keuchte schweigend und verbrannte im Aschenbecher Streichholz um Streichholz; plötzlich stürzte er mit seinem schweren Körperquadrat vor, fiel mit den Händen auf das Tischtuch, wobei sein Stuhl quietschte, mit strenger Frage: „Gestatten."

Nachdem er verstanden hatte, lehnte er sich zurück, betrachtete uns; und dann stürzte er in den Aschenbecher, Streichhölzer zu verbrennen.

Klingelte es, erschienen die verheirateten Brüder[89]: ein gutgekleideter Witzbold in der Art von Dikkens, der Bruder Karl Karlovič und der junge Aleksandr Metner mit verschreckten, hellblauen Augen; es erschien die Schwester Sof'ja Karlovna, ihr Mann Saburov, auf triviale Weise selbstsicher, der nicht junge und nicht dumme Maler Štember, ein Verwandter der Metners; die zahlreiche Familie lauschte 'Milja', dem Rädelsführer und Dirigenten.

Gelegentlich anwesend waren auch der nervöse G. Ė. Konjus[90] und der phlegmatisch-aufgeblasene, schwerfällige, schwarzbärtige [Aleksandr Fëdorovič] Gedike und der nervös-unzufriedene, exaltiert-empfängliche, magere Blonde Aleksandr Borisovič Gol'denvejzer, ein Verehrer 'Koljas', zu dem ich mich jedoch sofort hingezogen fühlte.

Man kommt an - alle auf Zehenspitzen: Karl Petrovič, Aleksandra Karlovna, die Brüder Aleksandr und Karl, die Schwester Sof'ja, Saburov und Štember:

„Psst, Milja arbeitet... Pst, Kolja komponiert."

Nikolaj Karlovič empfand einen Schrecken vor Speisemesser und Eierschale; das Fleisch zerschnitten ihm Aleksandr Karlovič und seine Schwester Sof'ja; Saburov und Štember befreiten die Eier von der

[88] BELYJ 1990a, 88f.

[89] Zu den Familienverhältnissen vgl. G: STAMMBAUM.

[90] Georgij Ėduardovič Konjus [George Conus] (1962-1933), Komponist, Musiktheoretiker, Direktor des Moskauer (1891-1899, 1920-1933) und Saratower (1912-1919) Konservatoriums.

Schale; Ėmilij Karlovič streckten Beklemmungen nieder; und er wurde launisch, wenn er hörte, wie man Sentenzen von 'Milja' mit den Worten 'Miljas' äußerte - sein Bruder Karl, sein Bruder Aleksandr, Sascha Gedike; der prächtige Alte mit dem Bärtchen à la Wallenstein, weiß wie Silber, pflegte, die Zigarre aus dem Mund nehmend, sich zu bemühen:

„Die Masse, Milja, wurde zu einem ganzen Organismus, in dessen Mitte Perikles stand, wie es mir scheint."

„Ihr redet von etwas anderem, Väterchen."

Der prächtige Alte mit dem Bärtchen à la Wallenstein, weiß wie Silber, pflegte mit Würde die Brille zurechtzurücken:

„Ich wollte das nur äußern, Milja."

„Ihr wolltet sagen," - Ė. K. klammert sich nervös mit den Händen an den Sessel - „daß bei Schumann die musikalische Spannung umgekehrt wie bei Beethoven ist."

„Genau das," fand Väterchen einen Halt und war bemüht, sich 'Miljas' Gedanken anzueignen, um einen Tag später mit dem Zigarrenqualm auszustoßen:

„Ich möchte sagen, Karl, daß bei Schumann die musikalische Spannung umgekehrt wie bei Beetho..."

„Die Sache ist die..." fuhr Milja, der die Sache einen Tag lang vertieft hatte, auf, die Serviette hinwerfend und die Hand über Tischtuch, Suppe und Bier ausstreckend wie über einen Abgrund - „die Sache ist die, daß die Sache nicht so einfach ist, wie einige meinen..."

„Einige" - hatte Ė. K. einen Tag zuvor gesagt.

„Natürlich: auch wenn..." - es folgte eine Analyse des 'auch wenn'; „jedoch" - es folgte eine Analyse des 'jedoch'; eine großartige, glänzende.

Und Mütterchen, ich, Karl, Aleksandr, Nikolaj und Saburov, zwinkern und sperren den Mund auf: die Messer fallen aus den Händen; Bier wird auf dem so reinen Tischtuch verschüttet; Väterchen hört sich aufmerksam hinein, um sich anzueignen und zu äußern:

„Die Masse, Kolja, wurde ein Organismus, als Perikles zu ihr sprach, wollte ich nur sagen, - Aleksej Sergeevič: die Sache ist die, daß die Sache nicht so einfach ist, wie wir alle meinen," - die Zigarre auf uns gerichtet - „weil, wenn auch die musikalische Spannung, Milja, bei Schumann..."

Liebenswürdiger Alter: er lernte beharrlich, lernte über Jahre bei Milja; er beendete die Ausbildung, Schritt für Schritt; und ausgelernt, lernte er Weiteres; über Jahrzehnte hinweg wurde die Wahrnehmung des musikalischen Gehörs geprägt: Ohr und Geist; ein Studio der Musikwissenschaft, keine Fabrikdirektorswohnung; in diesem Studio lernten Konjus und Gedike und Gol'denvejzer; ehrerbietig neigte ihm Kusevickij sein Ohr; Skrjabin berücksichtigte es; hier saßen sie den höchsten Ton des musikalischen Moskau aus: Kaškin[91], Kruglikov[92], Ėngel'[93], damals Musikkritiker, vernahmen den Ton; aber Alberich, der böse Karatygin[94], der einen Reger-Kult betrieb, und Mime d'Al'gejm[95], seinerseits einen Liszt-Kult betreibend, waren die einzigen Ausnahmen; sprechen sie hier nur mal 'Kara-tyg...' aus - und mit Ėmilij Karlovič geschieht es: ein seltsamer Seufzer, das Gesicht gefleckt; das Gleichgewicht im Ohr wurde gestört, wenn Bach, der Schöpfer des *Wohltemperierten Klaviers*, mit der ganztönigen 'Kakophonie' Regers eliminiert wird.

Reger und Liszt waren Hausfeinde.

Die Brüder - Karl, Nikolaj, Aleksandr und Ėmilij - und Štember und Konjus und Gedike fielen sich gewöhnlich mit blutgefüllten Stirnen, das Messer auf den Tisch klopfend, gegenseitig ins Wort; und Saburov, stumm, blond, lief schweigend hin und her.

[91] Nikolaj Dmitrievič Kaškin (1839-1920), Musikkritiker und Pädagoge.

[92] Semën Nikolaevič Kruglikov (1851-1910), Musikkritiker und Pädagoge.

[93] Julij Dmitrievič Ėngel' (1868-1927), Musikkritiker und Komponist.

[94] Vjačeslav Ivanovič Karatygin (1875-1925), Musikkritiker und Komponist.

[95] Pëtr Ivanovič d'Al'gejm [Baron Pierre d'Alheim] (1862-1922), französischer Literat, Mäzen, Gatte der Sängerin Marija Alekseevna Olenina-d'Al'gejm.

Liebenswürdige Leute![96]

In der Person Ėmilij Metners sind offenbar autoritäter Anspruch, Despotie und Unnachgiebigkeit auf unangenehme Art vereinigt; seine Neigung zur Polemik macht den Diskurs mühsam. Alfred Swan, einer von Nikolajs wichtigsten Freunden nach seiner Emigration, der wohl kein Interesse an Auseinandersetzungen mit Ėmilij Metner hatte, schildert diesen nüchterner, aber auch mit nicht überhörbarer innerer Distanz:

> Alles an ihm verriet größte Sensibilität: sein charakteristischer Kopf mit der bekannten cäsarischen Kahlheit, seine graublauen Augen (die sich in Momenten von Gespanntheit verdunkelten), seine dürren, knochigen Hände (eine von ihnen immerwährend mit einer Zigarettenspitze spielend), seine ganze magere, verfeinerte Figur, seine bescheidene Haltung und äußerste Höflichkeit (über die hinaus er nur in seiner Diskussionskunst ging). [...] Er diskutierte voll Logik und Zurückhaltung, dennoch mit großer innerer Leidenschaft. Seine Neigungen waren überwiegend germanisch, er vergötterte die deutsche Kultur des Goethezeitalters, war aber auch von Nietzscheanischen Ideen beeinflußt. Letztere bedingten seinen Glauben an Übermenschentum und Menschenführung, seine große Begeisterung für Napoleon, die er mit anderen russischen Denkern seiner Epoche (z.B. Mereschkowskij) teilte. Aber bei all seiner Deutschlandliebe hatte er irgendwie auch ein tiefes Verständnis für die russisch-slavische Ideologie - den russischen Byzantinismus und dessen tausendjährige Existenz auf religiösem Boden als ständige Mahnung für den verweltlichten Westen, als Vorbild einer vielleicht stärkeren und überzeugenderen Lebensart.[97]

Ein weiterer Wesenszug Ėmilij Metners, der bereits angeklungen ist, war seine Angewohnheit, in Bildern und Figuren aus der Mythologie, speziell aus dem Fundus von Wagners *Ring der Nibelungen* zu denken und zu sprechen. Sich und die Umwelt als Opernbühne zu betrachten, auf der sich in immer neuen Variationen ein Kulturkampf in Form von Wagners germanischem Helden- und Götter-Spektakel vollzieht, geht bei ihm über eine bloße Attitüde weit hinaus; die Bildwelt des vergötterten Idols wird maskenhaft dem eigenen Blickfeld vorgeschoben. Eine Entsprechung mag z.B. in den Äußerungen Andrej Belyjs gefunden werden, der seinerseits Anfang des Jahrhunderts das tägliche Leben mythisierte. So nannte Belyj seinen 1903 'gegründeten', engeren Freundeskreis programmatisch „Argonauten"[98] - was nicht nur in einigen Gedichten Belyjs Niederschlag gefunden hat, sondern indirekt auch im Titel des symbolistischen Zentralorgans *Zolotoe runo* ['Das goldene Vlies'].[99] Allerdings bemerkt Belyj im Vorwort zum zweiten Band seiner Memoiren-Trilogie, daß das Reden in mythologischen Termini ein Zeit- und Gruppenphänomen gewesen sei:

> Doch 'Kentaur', 'Faun' waren für uns in jenen Jahren nicht irgendwelche 'geheimnisvollen Geister', sondern Wahrnehmungsarten, wie Korobočka, Jaičnica[100], die Figuren von den Leinwänden Stucks, Klingers, Böcklins; die Musik von Grieg, Rebikov; die Verse von Brjusov, meine sind voller Personagen

[96] BELYJ 1990a, 94-97.
[97] SWAN 1967, 66f.
[98] „Ich baue mir das letzte Schiff - Argo. Ich möchte Argonaut sein. Nicht nur ich. Viele möchten. Sie wissen es nicht, doch es ist so." Brief an Ėmilij Metner vom 19. 4. 1903 (NIVAT 1977, 100).
[99] Vgl. PETERSON 1993, 85.
[100] Zwei literarische Figuren aus Werken von Gogol'.

> dieser Art; daher haben wir, die Besucher von Ausstellungen und Konzerten, in unseren Späßen Böcklin und Stuck und Grieg geplündert; und sagten: „Dieser Privatdozent ist ein Faun."[101]

Doch ist von dem hier beschriebenen, scherzhaften Schöpfen aus dem Fundus des Bildungsbürgers (in Anlehnung an die allgemeine Mythenrenaissance in den Künsten des späten 19. Jahrhunderts) die vollständige, artifizielle Umgestaltung und damit mystische Überhöhung des Lebens zu unterscheiden, wie sie gerade bei den Symbolisten Blok und Belyj[102] zu beobachten ist: paradigmatisch im Kult um Bloks Gattin Ljubov' Dmitrievna als einer hymnisch besungenen, dem Irdischen entrückten, mystischen Erlösungsfigur.[103] Belyj war es übrigens auch, der Metner das Pseudonym 'Wolfing' in Anlehnung an Wagners Fabelwesen vorgeschlagen hatte.[104] Wie sehr Ėmilij Metner in jener Wagnerschen Mythologie lebte, läßt folgende Passage aus Belyjs Erinnerungen erahnen:

> Metner war zum Teil Schicksal; die Fantasie unserer Moralspiele wurde realisiert vom Buchverlag *Musaget*; ein Freund der schweren Stunden des Lebens und Entweiher seiner lichtesten Momente - und er tröstete, griff als uneigennütziger Räuber an, schlug auf die Fiktion des von ihm auf mir erträumten 'Drachen' ein, brachte ins tägliche Leben Symbole aus Richard Wagners *Ring der Nibelungen* und fühlte sich in dem von jenem geschaffenem Mythos als getöteter Wälsung; das Leitmotiv der Wälsungen war seine Erzählung über sich selbst: für mich las er auch das Leben mit dem Ohr, illustrierte dessen Szenen mit den Szenen vom Kampf zwischen Gunter[105] und Siegmund, der Befreiung Brünnhildes, des Schwertschmiedens, er fühlte sich als Vagabund im Walddickicht des Europas des 5. Jahrhunderts, und nicht als Tourist, der Berlin, Dresden, Zürich, München, Moskau durchkreuzt, wo er wohnte; wie ein alter Germane in der Höhle, nicht im Häuschen in der Gnezdnikovskij-Gasse (Fenster an Fenster mit der Wohnung des d'Al'gejm, den er als Hagen betrachtete); im aufgewirbelten Staub der Zivilisation sah er den Rauch vom Brand Wallhalls; seine Devise: Fafners Kopf zerschlagen und den niederträchtigen Gnom Mime aufspüren, der Hagen gesandt hatte, das Messer in den wehrlosen Rücken Siegfrieds zu stoßen.
>
> Mit dem Antlitz des alten Mythos schaute er uns an.
>
> „Sehen Sie nur," pflegte er mich in der 'Gesellschaft für freie Ästhetik' anzustoßen, auf einen modischen Journalisten deutend, „was für eine Grimasse, welch ein Schurke!"
>
> d'Al'gejm erschien ihm als Hagen, hervorgebracht von Mime-Liszt; das 'Haus des Liedes' als eine Falle für die Siegfrieds des 20. Jahrhunderts, deren Mission die Kultur Goethes, Beethovens, Kants sei; ich wette: auch die Besetzung der Ruhr mit Neger-Legionen wäre von Metner im Unisono mit dem 'Haus des Liedes' der d'Al'gejms durchlebt worden, die seiner Ansicht nach ein giftiges Musikgemisch zubereitet hatten - aus Grétry, Musorgskij, Liszt.[106]

[101] BELYJ 1990a, 18f.
[102] Im Falle Andrej Belyjs bleiben Ernst und Ironie - so wie auch in seinen Romanen - stets untrennbar verbunden. Ein schönes Beispiel dafür sind weniger die zahlreichen Pseudonyme als vielmehr die selbstverfaßten Visitenkarten Belyjs, auf denen er sich unter fantastischen Namen als 'Einhorn' präsentiert; dahinter steht allerdings ein tiefsinniges anagrammatisches Spiel mit dem Wort *bog* ('Gott'). Vgl. dazu NIVAT 1977, 99f., BLOK/BELYJ 1940, 60 u. 63 sowie BLOK 1992, 208f.
[103] Zwar wurde die Literatur durch diese Begegnung um Bloks wunderbare *Stichi o Prekrasnoj Dame* [Verse von der Schönen Dame, 1904] bereichert, doch Ljubov' Blok mußte ihre Vergötterung mit dreijährigem Warten auf den Vollzug der Ehe bezahlen, ein Umstand, der sie 1906 (verständlicherweise) fast zum Ehebruch mit Andrej Belyj getrieben hat.
[104] BELYJ 1990a, 94.
[105] Belyj irrt, gemeint ist Hunding.
[106] BELYJ 1990a, 90.

An anderer Stelle in Belyjs Erinnerungen wird deutlich, daß Metners Windmühlenkämpfe gegen ein Heer von geistigen Widersachern einem hehren Ziel galten: der zukünftigen russischen Kultur.

> Doch Metner züchtete einfach in seiner Wohnung Schmiede, sammelte alle 'Gnome' Deutschlands (Simmels, Rickerts, Hanslicks), Schwerter für seine Freunde zu schmieden; einmal sagte er zu mir: „Nur mit diesem Schwert werdet ihr den Drachen durchbohren, Brünnhilde befreien und Siegfried werden." [Fußnote:] Brünnhilde war in Metners Symbolik die zukünftige Kultur Rußlands.[107]

Wie sich Émilij Metner die Zukunft der russischen Kultur vorstellte, läßt sich seinen überwiegend in polemischem Tonfall gehaltenen Schriften meist nur indirekt entnehmen. Doch hinter dieser Lust an der Negation zeichnen sich die Konturen einer kulturellen Utopie ganz eigener Art ab. Um nicht nur die Person in ihrem historischen Umfeld, sondern auch in ihren Auswirkungen auf Nikolaj Metner verstehen zu können, sollen im folgenden wichtige Ideen und Urteile Émilij Metners dargestellt werden.

1.3.3 Positionen

> Metner war in Brjusovs Alter, aber er lebte völlig zugepfropft; Brjusovs Sphäre war beschränkter, Musik interessierte ihn nicht, er war kein Denker; in Metner jedoch kamen zusammen: der Denker und der Komponist von Themen, die in der westlichen Kultur ertönten als spätes Echo auf die Gedanken seiner Jugend - bei Spengler, bei Chamberlain, bei Vaihinger[108] und bei Weininger[109]; sie lebten breiter, reicher, freier in der Seele des jungen Metner, wie Aperçus nur.[110]

So porträtiert Andrej Belyj rückblickend seinen langjährigen Freund und Weggefährten Émilij Metner: als einen Mann mit weitem geistigem Horizont und fast prophetischen Gedanken. Vieles von dem, was Émilij Metner in Aufsätzen und Briefen äußert, findet sich auf ähnliche Weise auch in Schriften Nikolaj Metners wieder; andere Facetten aus Émilijs Weltbild finden dagegen bei seinem Bruder kein Echo. Der folgende Versuch, Émilij Metners zentrales Gedankengut zusammenfassend darzustellen, will keinesfalls den Anspruch einer erschöpfenden Darstellung erheben: Diese bleibt ein für die russische Kultur- und Geistesgeschichte dringendes Desiderat.[111]

Die wichtigste Quelle bildet Metners unter dem Pseudonym Vol'fing [Wolfing] 1912 in seinem eigenen Verlag *Musaget* erschienene Aufsatzsammlung *Modernizm i Muzyka. Stat'i kritičeskie i polemičeskie, 1907-1911* [Modernismus[112] und Musik. Kritische und polemische Aufsätze, 1907-1911]. Das Gros der dort versammelten Aufsätze war bereits in der Zeitschrift *Zolotoe runo* erschienen; ein umfangreicher Anhang von 1911, in welchem alle Thesen vertieft, ergänzt oder kommentiert werden, steigert den Umfang des Bandes fast auf das Doppelte. Spätere Veröffentlichungen, etwa in der Zweimonatsschrift des *Musaget*-Verlages, *Trudy i Dni* [Werke und Tage], fügen dem Gesamtbild nichts Neues hinzu.[113] Ergänzend zu Émilij Metners eigenen Schriften stehen die Erinnerungen Belyjs, die aus ironisch gefärbter Distanz eine nicht nur eindringliche, sondern auch humorvolle Beurteilung geben - ein Element, das (zumindest dem Kritiker) Émilij Metner völlig fremd gewesen sein muß.

[107] BELYJ 1990b, 307f.

[108] Hans Vaihinger (1852-1933), Kantforscher, begründete die *Kant-Studien* (1897) und die Kant-Gesellschaft (1904); Schriften: *Kommentar zur Kritik der reinen Vernunft* (1881-92), *Die Philosophie des Als-Ob* (1911).

[109] Otto Weininger (1880-1903 [Suizid]), Philosoph und Psychologe, vertrat die These von der Minderwertigkeit der Frau in seiner Schrift *Geschlecht und Charakter* (1903).

[110] BELYJ 1990a, 88.

[111] Eine sehr knappe Darstellung zu Émilij Metner findet sich in EBERLEIN 1978, 105ff. Leider beschränkt sich die Autorin darauf, *Modernizm i Muzyka* nur aus der ersten und letzten Seite zu zitieren.

1.3.3.1 Musikalischer Antimodernismus

Betrachtet man Émilij Metner in erster Linie als Musikkritiker (und nicht etwa als Zensor, Kulturphilosoph, Jung-Übersetzer, Goethe-Forscher - dies alles ist er ja auch gewesen), und mit Blick auf seine Tätigkeit als (Auslands-)Korrespondent und Leiter der Musikrubrik der Zeitschrift *Zolotoe runo* von 1906 bis 1909 ist diese Perspektive berechtigt, so kann als sein Hauptwerk die fünfteilige Aufsatzreihe *Modernizm i Muzyka* gelten, die später dem bereits erwähnten Sammelband den Namen lieh. In diesen in

[112] Russ. *modernizm* läßt sich auch als '(die) Moderne' übersetzen, welche für Metner unmittelbar nach *Parsifal* einsetzt und daher tatsächlich mit gängigen Epochenmodellen übereinstimmt. In dieser Arbeit wird die bislang gebräuchliche Übersetzung (etwa nach EBERLEIN 1978) beibehalten, 1. um keine Verwirrung zu stiften und 2. weil in 'Modernismus' ein pejorativer Ton enthalten ist, der durch den geläufigeren Begriff nicht wiedergegeben werden kann.

[113] Neben den hier bereits zuvor oder später genannten Schriften Émilij Metners sind noch bibliographisch erfaßt: *Rubinštejnovskij konkurs* [Der Rubinstein-Wettbewerb], in: Moskovskie vedomosti 1895, Nr. 25; *U Ganslika* [Bei Hanslick], in: dass. 1897, Nr. 4; *„Skupoj rycar'" i „Frančeska da Rimini", opery S. Rachmaninova na scene Bol'šogo Moskovskogo teatra* [Rachmaninovs Opern *Skupoj rycar'* und *Francesca da Rimini* auf der Bühne des Moskauer Bol'šoj-Theaters], in: Zolotoe runo 1906, Nr. 1; *Vesti oto vsjudu* [Neuigkeiten von überall (über Vl. Rebikov)], ebd.; *Muzykal'naja vesna. O lekcijach Suvorovskogo* [Musikfrühling. Über die Lesungen Suvorovskijs], in: dass. 1906, Nr. 7; *Otgoloski jubileja Šumana* [Nachhall des Schumann-Jubiläums], in: dass. 1906, Nr. 11-12; *Otkrytie simfoničeskich sobranij imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obščestva* [Eröffnung der Sinfoniekonzerte der Kaiserlichen russ. Musikgesellschaft], ebd.; *K koncertu 15 nojabrja* [Zum Konzert (J. Hofmanns) vom 15. November], ebd.; *Sikstus Bekmesser redivivus. (Ėtjud o „novoj" muzyke.)* [Sixtus Beckmesser redivivus. (Studie zur „neuen" Musik)], in: dass. 1907, Nr. 2; *Kaliostro ob iskusstve. (Ėtjud o „novoj" muzyke.)* [Calliostro über die Kunst. (Studie zur „neuen" Musik)], in: dass. 1907, Nr.4; *Vagnerovskie festšpili v 1907 g. v Mjunchene. (Zametki nevagnerista.)* [Die Wagner-Festspiele 1907 in München. Bemerkungen eines Nicht-Wagnerianers], in: dass. 1907, Nr. 7-10, 1908, Nr. 1-5; *Rachmaninov kak ispolnitel'* [Rachmaninov als Interpret], in: dass. 1908, Nr. 2; *O muzykal'noj kritike* [Über Musikkritik], in: dass. 1909, Nr. 6-10; *Iz muzykal'nogo dnevnika* [Aus dem musikalischen Tagebuch], in: Trudy i dni 1912, Nr. 4-5. Diese Angaben nach Grigorij Borisovič Bernandt / Izrail' Markovič Jampol'skij (Hrsg.): *Kto pisal o muzyke. Bio-bibliografičeskij slovar' muzykal'nich kritikov i lic, pisavšich o muzyke v dorevoljucionnoj Rossii i SSSR*, Bd. 1 (A-I), Moskva 1971, 177f.

Deutschland (München und Weimar) zwischen Januar und Dezember 1907 entstandenen Aufsätzen geißelt Ėmilij Metner praktisch alle Tendenzen der Musik seit Wagners *Parsifal*. Schon zu Beginn des ersten Aufsatzes betont Metner die völlige Kompromißlosigkeit seiner Abneigungen.

> Die Komponisten-Modernisten haben sich vom Wesen der Musik losgesagt und maskieren sich lediglich als Musiker; außerdem gibt es in ihrer Pseudomusik nicht die Spur auch nur der subjektivsten Gesetzmäßigkeit; [...] Ich spreche ihnen jegliche Musikalität und jegliche Autonomie ab und schlage den Spezialisten, die mir nicht zustimmen, vor, schriftlich das Gegenteil zu beweisen... [...] Ich bin der Einfachheit halber bereit einzuräumen, daß ich eine Idiosynkrasie gegenüber dem musikalischen Modernismus habe; in diesem Fall muß man natürlich zugestehen, daß auch die Verbeugung vor Reger, Strauss, Rebikov usw. nicht weniger subjektiven Ursprungs ist. Ich spreche klar aus, was genau mich zu einer solch scharfen Negation ihrer künstlerischen Bedeutung veranlaßt, und ich erwarte dieselbe Klarheit in der Darstellung der Tugenden der Modernisten seitens ihrer Verehrer.[114]

Die Verfallssymptome der musikalischen Moderne sind für Ėmilij Metner paradigmatisch mit den Namen Max Reger und Richard Strauss verbunden, dies umso mehr, als diese Deutschen sich in seinen Augen von den unübertroffenen Traditionen der deutschen Musik zwischen Bach und Wagner losgerissen haben - Verräter an der eigenen Sache. Daneben gesellen sich jedoch auch französische Komponisten (natürlich der 'Impressionist' Debussy), Italiener (Verdi, Leoncavallo, der Verismo) und abtrünnige Russen wie Vladimir Rebikov; Skrjabin dagegen wird tiefer Respekt gezollt, auch wenn sich seine Kompositionen dem „Modernismus" annäherten. Metner unterscheidet dabei von den (mit der Tradition brechenden) Modernisten die (die Tradition teilweise ergänzenden) Novatoren.[115]

> Skrjabin ist gewiß der feinstorganisierte Musiker unter allen russischen Komponisten von Glinka bis auf unsere Tage. Dabei ist er ein Künstler bis ins Letzte, der aber nicht bis zuletzt seinem Künstlertum glaubt und es in der letzten Zeit stark ändert.[116] [...] So war die Musik des genialen, stets aufrichtigen Skrjabin anfangs eine hochkünstlerische Neuerung [*novatorstvo*], doch in der letzten Zeit verschmilzt die Erscheinung des Skrjabinismus mehr und mehr mit dem Modernismus.[117]

Die Vorwürfe gegen Reger und Strauss, die Metner hier und anderswo stets in einem Atemzug nennt - „Reger kontrapunktiert Nonsens, Strauss orchestriert ihn"[118] -, lassen sich wie folgt summieren:

[114] Vol'fing 1912, 6.
[115] „Unter Modernisten verstehe ich bei weitem nicht alle Neuen, sondern nur jene, welche, sich bewußt oder unbewußt dem Geist der Mode anpassend, bald diese gebärend, bald von ihr geboren werdend, endgültig und in allem mit der großen Tradition gebrochen haben [...]. Von den Modernisten muß man die Novatoren unterscheiden; sie brechen nicht mit der kulturell-kostbaren Tradition in allem, sondern nur mit einer beliebigen Seite davon, und bringen gleichzeitig in die Kunst eine neue Kostbarkeit ein, in deren Namen sie unwillkürlich von der Tradition abweichen mußten" (ebd., 311).
[116] Ebd., 279.
[117] Ebd., 311.
[118] Ebd., 21.

Reger sei zu keiner schöpferischen Sonatenform fähig; er kultiviere musikalisch wertlose Aphorismen (*Aus meinem Tagebuche* etc.); seine Lieder spotteten über Sinn, Stimmung, Tempi und Rhythmen der Gedichte; sein Kontrapunkt sei ein Zufallsprodukt ohne melodische oder rhythmische Klarheit und voll fehlerhafter (Oktav-) Parallelen; seine *Beiträge zur Modulationslehre* seien „völlig inhaltslos und äußerst schädlich"; er sei ein Amateur, Philister und „Alltagskopf", zu keiner Themenentwicklung fähig, könne keine echte Klaviermusik schreiben („Klavierauszüge") und gebrauche mechanisch-unnatürlich asymmetrische Taktgruppen; kurz, er ist für Metner ein „Sixtus Beckmesser redivivus!"[119]

Strauss sei ein „Zauberer", gegen den in Deutschland keiner die Stimme zu erheben wage; seine Fixiertheit auf die Orchestration bringe in die Musik ein sekundäres, impressionistisch-virtuoses Element ein, das sich etwa auch bei Liszt und Berlioz finde; als Instrumentator stehe Strauss über Berlioz, aber musikalisch bleibe er hinter diesem weit zurück (Musorgskij als „russischer Impressionist" übertreffe musikalisch beide); als Dirigent verzerre er Wagner, insbesondere im Rhythmischen; seine Jugendwerke (Klaviersonate op. 5) seien arme Konservatoriumsarbeiten; *Till Eulenspiegels lustige Streiche* gelten ihm trotz formaler und kontrapunktischer Vorzüge und des (allerdings plebejischen) Humors thematisch trivial; *Also sprach Zarathustra* sei „eine Reihe schekkiger Fetzen, die mit jeder Note Geist und Schriftsinn des nietzscheanischen Evangeliums verleugnen", arm an Fantasie und vulgär, schablonenhaft und trivial, der Schluß eine barbarische, unkünstlerische, parodierende Grimasse; Strauss besitze überdies kein dramatisches Temperament (*Salome*) usw.[120]

Diese nicht sachlich, sondern gezielt polemisch und mit beißendem Spott vorgetragenen Be- bzw. Verurteilungen erfahren auch in den restlichen drei Aufsätzen keine wirkliche musiktheoretische Begründung, so daß die Grundlagen der Metnerschen Ästhetik - sieht man von einer kommentarlos repetierten Bewunderung Beethovens und Wagners ab - im Dunkeln bleiben. In einer umfangreichen Nachschrift *Die Grundirrtümer des Modernismus*[121] werden die Vorwürfe gegen die musikalische Moderne jedoch konkretisiert, und gleichzeitig werden die Zeitgenossen emphatisch auf die Einhaltung der musikalischen Traditionen verpflichtet.

> Gewöhnlich überreden die Modernisten, im Glauben, daß die Nichtmodernisten für alte Mittel einstehen, diese, die letzteren durch neue Mittel zu ersetzen. So sagen zum Beispiel die einen, daß man ein für allemal mit den Dreiklängen brechen und diese durch Nonakkorde mit erhöhter Quinte ersetzen müsse, andere schlagen vor, daß man unser altes Tonsystem, Dur und Moll, aufgeben und beginnen solle, in Modi zu schreiben; dritte gehen bis zu einer solch vervollkommneten Simplifizierung, daß sie ausschließlich in der Ganztonleiter zu schreiben empfehlen, gerade wie ein vor kurzem von irgendjemandem entdecktes und offensichtlich patentiertes Mittel zur Darstellung irgendwelcher Alpträume; vierte überzeugen von der Notwendigkeit, die Takteinteilung aufzuheben, und fünfte gelangten zu solch reformatorischer Tapferkeit, daß sie beschlossen, jede Art von Musik durch verdächtige Geräusche zu ersetzen und überhaupt niemals, nichts und von niemandem zu lernen. Die Modernisten wollen nicht verstehen, daß die Nichtmodernisten für überhaupt keine Mittel einstehen und vorschlagen, daß

[119] Nach *Modernizm i Muzyka, Stat'ja pervaja* (ebd., 3-14).
[120] Nach *Modernizm i Muzyka, Stat'ja vtoraja* (ebd., 15-34).
[121] *Osnovnye nedorazumenija modernizma* (ebd., 259-265).

neue Erscheinungen in der Kunst die alte Musik mit ihrer alten Technik nicht abschaffen, sondern ergänzen und nur auf dem Weg der Vervollständigung die letztere erneuern dürfen. Nicht für einzelne Mittel stehen die Nichtmodernisten ein, denn die Mittel sind in ihrer Eigenschaft als Rezepte alle ephemer, der jetzt vielbenutzte übermäßige Nonakkord nicht ausgeschlossen [...]. Nicht für einzelne Mittel, sondern für eine ganzheitliche Schaffensmethode, die alle großen Meister gebrauchten, stehen die Nichtmodernisten ein.[122]

Im weiteren geht der Autor noch näher auf die hier aufgelisteten modernistischen „Grundirrtümer" ein.

Dreiklang (Konsonanz) und Dissonanz: Diese seien völlig gleichberechtigte Elemente; nach *Tristan und Isolde*, worin die Dissonanz vorherrsche, habe Wagner dennoch die dreiklangsfreudigen *Meistersinger* und insbesondere den *Parsifal* geschrieben, so daß bei ihm keine (auf die Musikgeschichte übertragbare) Entwicklung von der Konsonanz zur Dissonanz zu beobachten sei; die ausschließliche Beschränkung auf Dissonanzen als Phänomen der jüngsten Zeit sei nicht nur zu beklagen, weil dadurch der Dreiklang seiner Ausdruckswerte verlustig gehe,[123] sondern auch als einseitige Konzentration auf das Harmonische als nur einen von vielen Bestandteilen der Musik. „Die modernistische Musik jedoch ist vorzugsweise eine Musik nicht einmal der Akkorde, nicht einmal dissonierender Akkorde, sondern nur eines dissonierenden Akkordes, auf dessen Grund ihm untertänige Embryonen von Themchen und rhythmischen Figürchen erscheinen."[124]

Leitern und Modi: Niemand habe früher oder heute gefürchtet, andere Tonleitern oder Tongeschlechter (als Dur und Moll) zu gebrauchen, worin ein Vergnügen bestehe, solange nicht eine „Vorsätzlichkeit", ein „Patent" erkennbar sei. Die Ganztonleiter habe bereits bei Glinka und Rimskij-Korsakov Verwendung gefunden, ohne dabei speziell zur Darstellung von Alpträumen gebraucht zu werden.[125]

Form: Das Gleichgewicht von Einheit und Vielfalt werde von den Modernisten gestört, beides „verkrüppelt"; Architektur, Metrum und Takt (Faktoren der Einheit) würden im Namen der Vielfalt eliminiert, Harmonik und Rhythmus dagegen (Faktoren der Vielfalt) würden im Namen der Einheit verengt; aus all diesem erkläre sich der Wegfall der Sonatenform und Takteinteilung, das rhythmische Chaos anstelle individuell bestimmter Rhythmen, die Bildung eines harmonischen Systems aus einem Akkord usw.

[122] Ebd., 259f.

[123] „Wie elend, arm und mechanisch wäre unsere Kunst, wenn von nun an alle Regungen der Freude, alles Licht auf Geheiß eines modernistischen Kritikers ausschließlich durch diesen übermäßigen Nonakkord dargestellt werden müßten! Welche Knechtschaft vor der Zeit, vor der Mode, wenn die Inspiration des Künstlers von nun an dem Dreiklang nicht mehr gebieten könnte, Freude oder Leid auszudrücken" (ebd., 264).

[124] Ebd., 261. Metner hat hier ziemlich treffend, wenn auch boshaft polemisierend, das Verfahren Skrjabins in seinen späten Werken (ab etwa dem *Feuillet d'album* op. 58) umschrieben.

[125] Hier spielt Metner weniger auf Debussy als auf Vladimir Rebikov (1866-1920) und seine „musikalisch-psychographischen" Dramen, „Meloplastiken" usw. an; an anderen Stellen in *Modernizm i Muzyka* wird Rebikov immer als „Ganztöner" apostrophiert.

Indem er den Inhalt, der eine genaues Spiegelbild der Erlebnisse einer autonomen Persönlichkeit sein soll, emanzipiert, verfolgt der Modernismus inquisitorisch alles, was an die alten Götter erinnert, und stellt zu diesem Zwecke die Form unter den Oberbefehl der Mode, einer mit Vollendung bei weitem nicht identischen Vorstellung. Aber Inhalt ist nicht Substanz, und Form ist kein Akzidenz [...]. Indem er die Form in Abhängigkeit von der Mode stellt und fordert, daß die Form unaufhörlich und im ganzen erneuert werde, vergewaltigt der Modernismus die gesamte Kunst; indem er die künstlerische Form von dem für sie unabdingbaren erblichen Band mit der Vergangenheit befreit, von der für die Kunst unvermeidlichen inneren Gesetzmäßigkeit, indem er diese Form und folglich die gesamte Kunst einem äußerlichen, sehr launenhaften Prinzip unterwirft, verfällt der Modernismus in dieselbe [...] Sünde wie die altmodische Ästhetik der sogenannten „tendenziösen" Kunst, die streng den Inhalt vorsah und die Form in eine scheinbare Freiheit, genauer: Verschmähung entließ.[126]

Die Verteidigung traditioneller (oder traditionell gehandhabter) musikalischer Elemente ließe sich durch weitere Zitate beliebig verlängern. Interessanter scheint jedoch die Frage, worauf sich Émilij Metners Abgrenzungen von „novatorischen" und „modernistischen" Elementen stützt. Zur Beantwortung dieser Frage sollen weitere Ausschnitte aus *Modernizm i Muzyka* dienen.

Die Modernisten weigern sich offensichtlich, die Natur selbst anzunehmen, die Gattungen, Arten der Organismen. [...] Der echte (und im Schillerschen Sinne naive) Künstler glaubt, daß alle sogenannten „konventionellen Formen" der Sonaten, Kadenzen, Sequenzen usw. gleichsam von der Natur gegeben sind, insofern der Mensch Natur ist, denn „die Kunst heißt deswegen Kunst, weil sie nicht Natur ist" (Goethe). Und man muß den Dreiklang lieben wie die Natur.[127]

Der hier anklingende biologistische Aspekt spielt in Émilij Metners Denken eine große, wenn nicht gar die größte Rolle. Er verbindet die im Positivismus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erblühten Evolutions- und Selektionsgedanken Darwinscher Prägung mit kulturhistorischer Betrachtung, und daraus resultiert bei Metner ein von chauvinistischen und schließlich rassistischen Untertönen begleiteter Kulturpessimismus. (Auch Belyj hatte ja bemerkt, daß in Metner die Gedanken von Oswald Spengler und Houston Stewart Chamberlain bereits vorgeprägt waren.)[128] Dem entspricht auch das pathologische Vokabular bei der Beschreibung der modernen Verfallserschienungen.

Und ebenso wie der Modernismus [...] eine krankhafte Erscheinung ist, die ihre speziellen Ursachen in der Psychologie der durchlebten Epoche hat, wurde das Tendenziöse, das anfangs nur das natürliche, wenn auch krankhafte Resultat sozialer, ökonomischer und anderer Lebensanomalien war, bis zur Übertreibung gebracht, eine zeitlang zur obligatorischen Mode und verursachte als solche der Kunst einen besonders schweren Schaden.[129]

Auch die Verurteilung des Revolutionären und sogar des verselbständigten Evolutionären korrespondiert mit dieser Sichtweise. So widmet Metner diesem Problem im An-

[126] Ebd., 58f.

[127] Ebd., 263.

[128] S. das Zitat auf S.20.

[129] Vol'fing 1912, 59.

hang seines Buches einen eigenen Abschnitt (*Evolution und musikalischer Wert*)[130] und prangert dort die zum Zwang, zur Mode gewordene „Evolution" der zeitgenössischen Musik an.

Sich zu entwickeln, und zwar so, daß es dem Auge des Rezensenten bemerkbar ist, von Konzert zu Konzert, ist jetzt die Verpflichtung jedes Musikers. Überhaupt geziemt es sich im 20. Jahrhundert allen, sogar den Beschlagenen, sich so schnell als möglich zu entwickeln. Daß das Tempo der Entwicklung, die Kurve dieses Prozesses, die Pausen darin usw. - daß all das von den typischen und persönlichen Zügen der jeweiligen Individualität abhängt, das wird vergessen. Oder, genauer, man möchte auf naive Weise nur e i n e n Typus, und zwar den forciert-evolutionären. Napoleon, einer der produktivsten Menschen, hat sich überhaupt nicht entwickelt [...].[131]

Schlimmer noch als dieser unorganisch erzwungene Fortschritt des Einzelnen erscheint Metner die Ausweitung dieses Entwicklungsbegriffes auf die gesamte Musikgeschichte, als deren höchste Stufe sich demzufolge die gegenwärtige musikalische Moderne betrachten muß:

Der Evolutions-Gesichtspunkt wird von der Analyse der Tätigkeit des einzelnen Musikers übertragen auf das Studium des Entwicklungsprozesses der gesamten Musik, und hier zeigen die Modernisten [...] ihr gegenüber plötzlich eine solche Verachtung, daß sie ... Mozart als eine S t u f e für Rebikov betrachten. [...] Das Wort Evolutionismus erlangt im Mund der Modernisten einen besonderen, geheimen Sinn mit neblig-monistischer und manchmal auch theosophischer Färbung. Bei manchen verträgt sich die Idee der Evolution friedlich mit einem Glauben an den Fortschritt alles Seienden, darunter auch der Harmonie und der Instrumentation. Bei anderen ist der Fortschritt ausgeschlossen und ersetzt durch ein gleichsam einfaches Aufsteigen auf immer höhere und höhere Abhänge, unbekannt, wohin sie führen, unbekannt, woran sie gemessen wurden; zudem erfolgen diese Aufstiege anscheinend aus Gier nach dem Ende alles Seienden, darunter auch aller Elemente der Musik.[132]

Dagegen soll Metners musikalischer Olymp - seine Götter wie Beethoven und Wagner, Nebengötter wie Bach, Mozart und Schumann und zahlreiche Halbgötter wie Brahms und Chopin -, den er durch die Moderne in seiner Existenz gefährdet sieht, immer noch als Richtscheit für die Gegenwart gelten. Der Rückgriff auf die großen Traditionen: das müsse der wahre Fortschritt sein.

In den 70er Jahren des verflossenen Jahrhunderts erschallte der bekannte Ruf: zurück zu Kant! Dieses Zurück war in Wirklichkeit ein Vorwärts, denn die Neukantianer, von echtem philosophischem Geist durchdrungen, stießen den antiphilosophischen Positivismus um. [...] Vielleicht ist jene Zeit nicht fern, da man ausrufen wird: zurück zu Beethoven! Und dieses Zurück wird ebenfalls kein Rückschritt sein, sondern ein Fortschritt wie auch die neukantianische Bewegung.[133]

[130] *Evoljucija i muzykal'naja cennost'* (ebd., 267-272).
[131] Ebd., 268.
[132] Ebd., 268f.
[133] Ebd., 58.

Natürlich steht Èmilij Metner mit seinem musikalischen Antimodernismus und den retrospektiven Ansichten nicht allein in seiner Zeit. Ganz ähnlich lauten etwa Glazunovs Reaktionen auf Strauss[134] oder Kjuis Absage an den musikalischen Modernismus:

Der Modernismus ist überall eingedrungen, er wurde gegründet von Leuten, die entweder wenig Talent haben oder gänzlich unbegabt sind, aber genial sein wollen. Zu diesem Zweck haben sie beschlossen, alles anders zu machen als man es bisher gemacht hat. Sie haben angefangen, in der Kunst auf Händen zu gehen und mit den Füßen zu essen. In der Malerei gibt es nun grüne Wolken und blaues Gras, weiße Neger und schwarze Europäer; in der Poesie ungeschliffene leere Worte ohne jeden Sinn; in der Musik fehlt die Musik, sie ist durch den Klang ersetzt und durch die Suche nach Tonfülle. Das Resultat: der Gehalt fehlt gänzlich, eine wüste und dumme Kakophonie, keine Persönlichkeit, Einförmigkeit und Langeweile![135]

Doch mit den um 1900 zahlreichen Anhängern einer „alten Ästhetik, die national ausgerichtet war, dem Kunstwerk eine soziale oder ethische Funktion zuwies und auf immanenter Ebene an überlieferter Formbildung und Harmonik festhielt,"[136] läßt sich Èmilij Metner insgesamt gesehen nur bedingt in Verbindung bringen. Für ihn spielen - neben dem Festhalten an Traditionen - auch andere Voraussetzungen eine wichtige Rolle, und er hat andere Ziele. Die bislang dargestellten Aspekte von Metners Denken, wie es sich aus den Aufsätzen *Modernizm i Muzyka* und deren Anhängen ergibt, erfahren in anderen Schriften bedeutende Erweiterungen. Das betrifft insbesondere nationalistische und literarische Elemente, die zwar stets mit musikalischen Fragen verknüpft werden, aber doch eine eigenständige, außermusikalische Tragweite haben.

1.3.3.2 Kulturkampf und musikalische Hegemonie

Die uneingeschränkte Verehrung der deutschen Musik von Bach bis Wagner, die in *Modernizm i Muzyka* beständig thematisiert wird, ist nur eine Seite (sicherlich die ausgeprägteste) der exzessiven Germanophilie Èmilij Metners. Er selbst sieht Parallelen aber auch in anderen kulturellen Bereichen: „Die Abhängigkeit der übrigen Musik von der deutschen ist nicht geringer als die aller neuen Philosophie von Kant."[137] An anderer Stelle wird Nietzsches *Geburt der Tragödie* als letztes großes Wort der Philosophie apostrophiert (so wie Wagners *Parsifal* als letztes großes Werk der Musikgeschichte), und die bedingungslose Vergötterung Goethes findet in unzähligen Bemerkungen Ausdruck. Daß sich Èmilij den großen Gestalten der deutschen Kultur auch genetisch ver-

[134] „Insbesondere hat mir in London ein Konzert ausschließlich mit Musik von Richard Strauss die Laune verdorben, bei dem Auszüge aus der Oper *Guntram* und das widerwärtige *Heldenleben* gespielt wurden. Das Publikum begrüßte diesen schrecklichen Komponisten genauso wie die beispielhaften Werke der alten, überall anerkannten Meister. Diese gewissenlose Kakophonie beschäftigt das Publikum offensichtlich; die Musiker dagegen fürchten sich, so scheint es, ihre Meinung auszusprechen." An Rimskij-Korsakov, 1. Juli 1903; zit. nach REDEPENNING 1994, 422.
[135] An Marija Kerzina, 21. Januar 1907 (ebd., 421).
[136] Ebd., 423.
[137] VOL'FING 1912, 3.

bunden weiß, wurde bereits angesprochen.[138] Gelegentlich gibt er zu, sich nicht ganz als Russe zu fühlen;[139] und Andrej Belyj spricht gar von der inneren Zerrissenheit Metners zwischen seinen zwei Heimaten.[140] Seine langen Aufenthalte in Deutschland und schließlich der Verzicht auf eine Rückkehr ins nachrevolutionäre Rußland bestätigen indirekt, wie wenig sich Metner für einen Moskowiter hielt. „Moskau, Moskau! Ich habe in verschiedenen Kulturkreisen verkehrt: von Nietzscheanern, Anti-Nietzscheanern. Dort [in Deutschland] ist alles gegliedert und klar. Bei euch schießt das Chaos mit Raketen... Ich rede nicht von Euch [Belyj] - von Moskau; was Euch betrifft, so würden die Deutschen auf Euch pfeifen!"[141] Diese Umstände erklären bis zu einem gewissen Grad auch die Distanziertheit Metners gegenüber fast allen nicht 'germanisch' orientierten Erscheinungen der russischen Kultur um die Jahrhundertwende. Dem entspricht auch, daß die von ihm verachteten Neutöner nicht etwa gleichermaßen den musikalischen Traditionen auch Frankreichs, Italiens oder wenigstens Rußlands entgegenliefen, sondern direkt den 'Kampf' mit der deutschen Kultur aufgenommen hätten:

> Heutzutage läuft eine Generalschlacht im Grenzgebiet zwischen dem musikalischen Germanismus (der keineswegs eng national ist und daher geeignet, das Klangschaffen verwandter Völker zu befruchten) und dem musikalischen Modernismus (dem haltlosen Produkt der internationalen, „gesamtmenschlichen" Virtuosität und Pseudovirtuosität)... Das Echte wird siegen, denn seine Niederlage würde bedeuten, daß die Vorahnung vom Anbruch einer G ö t t e r d ä m m e r u n g in der Kunst der Musik Anton Rubinštejn nicht getrogen hätte.[142]

In der Ablehnung des Internationalen manifestiert sich die Basis manch anderer, unverhohlen chauvinistischer Äußerung. Die wahnhafte Übersteigerung des Nationalen hat bei Ėmilij Metner eigene und fremde Wurzeln. Zunächst sollen aber zwei diesem Phänomen präludierende Komplexe im Mittelpunkt stehen: Metners Vorstellung von kultureller Vorherrschaft unter den Nationen und seine (daraus resultierende) Position innerhalb des Moskauer Musiklebens.

Für einen Einblick in Metners Verknüpfung kultureller und nationaler Fragen ist der Aufsatz *Russische Musik und musikalische Hegemonie*[143] besonders aufschlußreich. Hier verteidigt der Autor seine Abwertung der russischen Musik, indem er auf die dahinter verborgene Hoffnung zukünftigen Glanzes verweist.

[138] Vgl. dazu Kap. 1.1.
[139] So in seinem Brief an Aleksej Petrovskij vom 27. Mai 1905 (BLOK 1992, 224).
[140] „[...] manchmal riß er innerlich entzwei: Osten oder Westen? Tolstoj oder Goethe? Deutschland oder Rußland! Kunst oder Philosophie? Doch derart zerrissen, ermunterte, erzog, richtete er uns ab, verschwendete seine Kräfte, ohne seine Ziele konkret zeigen zu können; er erwartete stets, daß wir sie erdulden; in dieser Note des Vertrauens lag etwas Hilflos-Kindliches, wofür man ihn liebte und behütete" (BELYJ 1990b, 308).
[141] Ebd., 305.
[142] Vol'fing [Ėmilij Metner]: *Invektivy na muzykal'nuju sovremennost'*, in: *Trudy i Dni* 1912, Nr. 2, 30.
[143] *Russkaja muzyka i muzykal'naja gegemonija*, in: VOL'FING 1912, 247-259.

> Sogar der unaufmerksame Leser dieses Buches bemerkt die reservierte Haltung des Autors zur russischen Musik, die zuweilen in strengen Tadel übergeht, was im Kontrast zur unveränderlichen Begeisterung für die deutsche Musik vielleicht als tendenziöser Teutonismus erklärt werden mag, als kultureller Separatismus eigener Art. [...] Ein goldenes Zeitalter hat es in der russischen Musik nicht gegeben; das silberne ist direkt eingetreten; sind etwa das sog. Mächtige Häuflein oder solche Erscheinungen wie Rimskij-Korsakov oder Čajkovskij nicht typisches silbernes Zeitalter? [...] Das russische Volk hütet in seinem Schoß riesige Möglichkeiten, darunter auch musikalische, doch das bislang von ihm Vollbrachte von Glinka bis einschließlich Skrjabin wird maßlos überschätzt; ich erwarte weitaus mehr vom künftigen Genie der russischen Musik, und wenn man diese vagen Vermutungen mit Worten mitteilen könnte, dann würde es scheinen, daß der teutonisierende Separatist Vol'fing in der Kunst ein größerer russischer „Hurra-Patriot" ist als alle Kučkisten zusammengenommen...[144]

In diesem Aufsatz, den Metner innerhalb der Anhänge zu *Modernizm i muzyka* plaziert, reagiert der Autor erneut auf die These vom allgemein diagnostizierten Verlust der musikalischen „Vormachtstellung" Deutschlands. Bereits im Januar 1904 hatte er in *Mir iskusstva* lesen müssen, daß die Franzosen jetzt die Hegemonie in der Musik besäßen, wobei Metner spitzfindig bemerkt, daß der dort als genialer Komponist angeführte César Franck als Belgier kaum zu einer Bestätigung dieser These tauge.[145] Seiner Meinung nach lasse sich weder eine Abnahme des Wagnerismus in der Musik beobachten, noch hätten die Franzosen eine ähnliche, über mehrere Jahrhunderte fortdauernde Linie von Musikgenies wie Deutschland aufzuweisen, von denen jeder einzelne „stärker und wertvoller ist, als die gesamte französische Musikliteratur, Franck mit all seinen Schülern eingeschlossen"[146].

Die Voraussetzungen für die Gipfelleistungen der deutschen Musik sieht Metner im Zusammenhang mit der deutschen Poesie. Diese Gedankengänge scheinen auch später für Nikolaj Metner - zumal in seiner Liedästhetik - in gewissem Umfang Gültigkeit zu haben. Für Ėmilij Metner besteht eine „Verbindung zwischen der reinen Musik und der reinen Lyrik eines gegebenen Volkes in Bezug auf den Charakter wie auch teilweise auf die Intensität des Werkes in beiden Gebieten."[147] Unter „reiner Lyrik" versteht er als erstes das Volkslied, wie es in *Des Knaben Wunderhorn* erscheint, als zweites das (Volks-)Lied „bei Goethe und bei jenen zwölf Dichtern seiner Epoche von Klopstock bis Conrad Ferdinand Meyer, deren Stücke [...] den dritten Band *Deutsche Dichtung* der Ausgabe von *Blätter für die Kunst* bilden."[148] Metner verweist darauf, daß sogar der frankophile Heine in Bezug auf die französischen Dichter gelegentlich von „parfümiertem Quark" gesprochen habe, darauf, daß jene Dichter Goethescher Zeit die modernen Lyriker wie George oder Baudelaire an rhetorischem Glanz und Virtuosität noch überträfen. Hier sieht er das wahre deutsche Wesen verkörpert.

> Diese deutsche Lyrik erscheint deswegen am reinsten, weil sie der Rhetorik bar ist, und die sehr große Meisterschaft des Versbaus ist in ihr fast stets nur dem liedhaften, nicht aber einem versifizierten,

[144] Ebd., 247-249.
[145] Ebd., 252.
[146] Ebd., 253.
[147] Ebd., 249.
[148] Ebd., 248.

epigrammatischen, psychologischen, erzählerischem oder irgendeinem anderen Thema unterworfen; d.h. sie dient nur der Verkörperung und Formwerdung desselben Melos, das jedoch in der Seele des Poeten ertönte, nicht des Musikers [...].[149]

Der Aspekt des 'Reinen' ist für Ėmilij Metner - wohl nicht nur in der Lyrik - unter anderem dadurch definiert, daß das Technische bei allem Glanz und aller Virtuosität „nicht nur gleichsam unbeabsichtigt ist, sondern oft auf geniale Weise naiv und leicht Kompliziertheit für Einfachheit wegwirft."[150] Diese Art, nach Goetheschem Muster im Volkstümlich-Naiven (gepaart mit unaufdringlicher technischer Fertigkeit) die höchste, 'reinste' Kunst zu sehen, bietet den Schlüssel zum Verständnis sicherlich eines wesentlichen Teiles der Werke Nikolaj Metners, auf jeden Fall aber seiner in *Muza i moda* dargelegten Kunstanschauung, die alle Komplexität konzentrisch auf größtmögliche Simplizität zurückfallen heißt.

Für die russische Kultur folgt bei Ėmilij Metner aus diesen Überlegungen zweierlei: 1. Eine bedeutende Anhebung des Niveaus der russischen Musik kann nur auf jenes der „Lieder der großen russischen Poeten" geschehen. 2. Dazu muß in der Musik eine größere Nähe zum „musikalischen Germanismus" gesucht werden, so wie eine Nähe „zwischen dem genialen Vater des russischen Symbolismus und Goethe" spürbar ist.

Spätestens hier mag man sich fragen, wie denn Ėmilij Metner den fortdauernden Vorrang der deutschen Musik postulieren kann, während ihm gerade die Neutöner Strauss und Reger besonders verhaßt sind. Diesen Zwiespalt hat Metner wohl auch selbst gesehen. Doch für ihn steht außer Frage, daß der Verfall des Musikschaffens in den deutschsprachigen Ländern nur vorübergehend ist; zudem dauere er erst - vom letzten großen Kunstwerk *Parsifal* an gerechnet - ein Vierteljahrhundert. Während dieser kurzen Zeit habe sich weder (wie bereits dargelegt) in Frankreich noch (trotz Čajkovskij und Rimskij-Korsakov) in Rußland eine neue Führungsrolle etabliert. Mit Blick auf die gegenwärtigen russischen Verhältnisse bemerkt Metner, daß er weder die Petersburger Sicht teile, derzufolge sich „die Stützen der russischen Musik inmitten der alten und neuen Generation von Kučkisten und 'Beljaevisten'"[151] befände - besonders hervorgehoben Stravinskij und Štejnberg[152] -, noch stimme er völlig der Moskauer Perspektive zu, die ganz auf Skrjabin und Rachmaninov konzentriert sei und erst in letzter Zeit Nikolaj Metner als jüngeren Genossen hinzugeselle. Gerade die Moskauer Sicht benötige im Zusammenhang mit der Frage nach der Hegemonie entschiedenere Berichtigung als die Petersburger Variante. Auch wenn man zugestehe, daß jene drei Komponisten nicht nur in Rußland, sondern in ganz Europa die bedeutendsten lebenden Tonsetzer seien, so folge daraus noch kein einheitliches Bild: Skrjabin sei zu international (mit den Worten der Skrjabinisten: zu „kosmisch"); Rachmaninov führe die allzu nationale Linie Čajkovskijs fort: halb 'herrschaftlich', halb der 'Intelligenzija' verpflichtet; Nikolaj Metner schließlich

[149] Ebd.
[150] Ebd.
[151] Ebd., 251.
[152] Maksimilian Oseevič Štejnberg (1883-1946), Schüler Rimskij-Korsakovs, beendete dessen Orchestrationslehre, unterrichtete seit 1907 Komposition und Instrumentation am Petersburger Konservatorium; zu seinen Schülern zählen Šostakovič, Paščenko und Ščerbačëv.

sei ein deutscher Komponist.[153] Daher lasse sich von keiner neuen russischen Schule in der Art des 'Mächtigen Häufleins' reden, sondern nur von drei zufällig gleichzeitig wirkenden Musikerpersönlichkeiten.

Somit bleibt für Ėmilij Metner, auch wenn er an anderer Stelle gesteht, daß es „momentan nirgends etwas Antimusikalischeres als Strauss und Reger" gebe,[154] der Hort der „reinen" Musik, „reinen" Lyrik und „reinen" Philosophie immer noch in Deutschland; und was die Erscheinung modernistischer „Antimusiken" betrifft: „In diesen Musiken werden die echten Deutschen keine Fortschritte machen; davon bin ich ebenso unwiderruflich überzeugt, wie davon, daß die reine Musik stets ihre besondere Spezialität bleiben wird."[155]

Die exzentrische Situation Ėmilij Metners in der Moskauer Kulturwelt kann am eindringlichsten Andrej Belyjs ähnlich exzentrischen und überzeichneten Memoiren entnommen werden. Er stellt dort Ėmilij Metner stets Pierre d'Al'gejm gegenüber: Diese zwei persönlichen Widersacher waren in seinen Augen jeder für sich ein „Zentrum" der Moskauer Kultur nach 1900, die beide mit hartnäckigem, missionarischem Eifer die Moskowiter indoktrinierten und danach trachteten, die defizitäre russische Musik mit deutschen respektive französischen Werken zu befruchten.

Die damaligen Kultur-Moskowiter teilten sich scharf in Deutsche und Franzosen; die d'Al'gejms waren das Zentrum der französischen Kulturtraditionen; das Haus der Metners war das Zentrum zur Düngung der chaotischen Moskowiter mit Deutschtum; die Freundschaft mit den d'Al'gejms, den Metners riß sogar geographisch auseinander; man läuft in die Gnezdnikovskij-Gasse zu den d'Algejms; findet das Haus nicht - überquert die Straße und trifft das Haus der Metners an; er liegt dir in den Ohren mit Novalis, Hölderlin, Richard Wagner, Simmerl und Christiansen; man läuft zu Metner: findet das Haus nicht; überquert die Straße - zu den d'Al'gejms; auch er liegt dir in den Ohren - mit Corneille und Lamartine, Villiers de L'Isle-Adam und François Villon. Später wurde ich mit A[sja] Turgeneva bei den d'Al'gejms vertraut - in dem Zimmer, das mit dem Fenster auf die Metners blickte: diese Annäherung erschreckte Metner; später fing ich in der Wohnung der Metners zum ersten Male zu vermuten an: daß A. M. Metner (die Gattin des Bruders) fähig ist, unsere Mißverständnisse mit Ė. K. bis wer weiß wohin zuzuspitzen; A. Turgeneva traute ihr nicht; und jene haßte sie.[156]

Doch wäre es falsch, d'Al'gejm nur als Sendboten für französische Kultur zu bezeichnen. Als Gatte der Sängerin Olenina-d'Al'gejm und dadurch Geldgeber für das 'Dom Pesni' [Haus des Liedes] versuchte er, in Paris und London vor allem Musorgskij zu propagieren, in Moskau dagegen in umfangreichem Maße die (west)europäische Vokalmusik, dabei eher „international" ausgerichtete Komponisten wie Liszt (und keineswegs etwa nur Franzosen) bevorzugend, weiteren Kreisen bekannt zu machen; zu den aufklärerischen Aktivitäten des 'Dom Pesni' gehörten auch Vorträge und Begleitpublikationen. Metner selbst bedauert, daß das Kulturideal des 'Dom Pesni' „dem romanischen Typus

[153] Zur Beurteilung Nikolaj Metners durch seinen Bruder Ėmilij s. Kap. 1.3.4.
[154] Vol'fing 1912, 84.
[155] Ebd., 250.
[156] Belyj 1990b, 306.

näher"[157] stehe, moniert aber insgesamt eine Unterbewertung des „Arischen". Insofern ist für ihn auch Liszt als übernationaler, virtuoser, formensprengender Berlioz-Adept nur ein weiteres rotes Tuch.

Unter den Musikern der '[Gesellschaft für freie] Ästhetik' gab es keine Zusammengehörigkeit: es gab nur einen Kampf der Gesichtspunkte; und ich sagte mir: mit der russischen Musik steht es schlecht; doch Metner vertiefte in mir diesen Gedanken: auch mit der deutschen steht es schlecht; gelegentlich blieb er wie angenagelt stehen und schnaubte mit wölfischem Zähnefletschen die Liszt-Anhänger an, die Adern am Schädel geschwollen:

„Hört... Nein, was für eine Gans: auch [die] mit Liszt!"

Und, in Raserei:

„Niemandem kann je in den Kopf kommen, Liszts Genie Zweifeln zu unterziehen..."[158] Aber die Melodien sind mangelhaft... Aber die Frivolität... Aber die Meinung über Liszt von einem Mann wie Schumann... Aber die Abgeschmacktheit... Liszt klopft mit Tönen an die verschlossene Gabentür; er schleppt wie Mephistofeles die ganze deutsche Musik in die Hölle: Richard Strauss, der Spekulant, ist seine Ausgeburt; ihm gelang in der *Faust-Sinfonie* der Mephistofeles, nicht der Faust; das soll religiöse Eingebung sein? Hören Sie auf mit dem Greisenalter: der welke Abbé tat sein möglichstes, um in sich den Tollkopf zu bändigen; tatsächlich sind die *Rhapsodien* nur Tollheit."

Es kam vor, daß [Pierre] d'Al'gejm, der sich in eine Ecke verzogen hatte, verkündigt:

„*Saint François marchant sur les eaux* ist ein göttliches Stück: Liszt ist ein Heiliger..."

d'Al'gejm selbst hörte Metner mit gierigem Entsetzen zu: genauso wie Metner N[adežda Jakovlevna] Brjusova [zuhörte]; für ihn [d'Al'gejm] war Metner ebenfalls ein arbeitender, knöcherner Kopf!

Ich dachte mir: „Zwei Geister, zwei Musikkenner: doch was kommt aus ihnen heraus?"[159]

Daß Belyj sich hier in der Retrospektive mit kopfschüttelndem Unverständnis gegenüber Metner portraitiert, ist wohl eine Stilisierung: schließlich besteht zwischen ihnen bis kurz vor dem Ersten Weltkrieg eine leidenschaftliche, wenn auch wechselvolle Freundschaft, schließlich verteidigt er noch 1910 vehement die Musik Nikolaj Metners.[160] Aber wahrscheinlich spürte er in den Jahren nach der ersten Euphorie die Schattenseiten der Autorität Émilij Metners: Despotismus und Engstirnigkeit, erblickte in ihm den „Seelendirigenten", der seine Feinde auf militärische Weise bekämpft und seine Freunde zu seinen Zwecken instrumentalisiert, der eine geheime Mission verfolgt.

Metner war sehr leutselig und neugierig, er kam sehr schnell in den Kreis unserer Freunde hinein, erschien in der '[Gesellschaft für freie] Ästhetik', im Philosophischen Zirkel, bei den d'Al'gejms, bei Éllis, bei [Sergej Michajlovič] Solov'ëv, vereinte sich mit niemandem und stellte sich zu allen in Opposition, genauer, seine Mission: an die Flüsse der indogermanischen Kultur heranzuführen; er verbarg diese Mission; aber sie drang aus ihm heraus; [...] gleichzeitig baute er mit großer Emsigkeit an der Karriere seines Bruders; wie seinen Bruder wollte er mich auf ein von ihm erblicktes Piedestal stellen; in der Hartnäckigkeit, uns so zu sehen, wie er uns wünschte, war viel von Despotismus - zuweilen; er war bemüht, sich als Dirigent der Bestrebungen seiner Freunde zu sehen, wurde manchmal zu einem... Kommandanten, was bedeutete: er machte aus uns von ihm ersonnene Deutsche; solche Deutsche habe ich nicht einmal in Deutschland getroffen; Metners 'Deutscher' war dem Weimar der Goethe-Epoche

[157] VOL'FING 1912, 166.

[158] Hier zitiert Belyj den Anfang von Émilij Metners Aufsatz *List* [Liszt] in: *Trudy i dni* 1912, Nr. 1, 36-48, wieder in: VOL'FING 1912, 294-311.

[159] BELYJ 1990b, 214f.

[160] In seinem Aufsatz *Snežnie arabeski* (s. Kap. 1.4.2.4).

entnommen; Metners germanisch-russische Phantasien wurden durch den Krieg zerschlagen; und er wurde Bewohner der ihm fremden Schweiz.[161]

Wie bei Metner die 'germanisch-russischen' in arisch-antisemitische Phantasien umschlagen, demonstriert drastisch eine Reihe von Aufsätzen, die ebenfalls in *Modernizm i muzyka* aufgenommen wurden und nicht unwesentlich dazu beitrugen, daß die Kritik das Buch überwiegend skeptisch aufnahm und Leuten wie Sergej Rachmaninov oder der mit der Familie eng befreundeten Dichterin Mariėtta Šaginjan das Verständnis für Metners Thesen gänzlich abhanden ging.[162]

1908 beschäftigt sich Émilij Metner intensiv mit Houston Stewart Chamberlain,[163] dem Autor der *Grundlagen des 19. Jahrhunderts*, worin die Kulturgeschichte als eine Folge von Kämpfen zwischen arischer und semitischer Orientierung erscheint, und als eine direkte Folge davon kann Metners Antisemitismus seines im selben Jahr in Berlin entstandenen Aufsatzes *Ėstrada* [Bühne, Podium][164] betrachtet werden. Darin unterstellt Metner, ausgehend von einer in Berlin grassierenden Wunderkinder-Mode, die systematische Okkupation der Musikwelt durch Juden. Jüdische Musikdirektionen und Verlage protegierten jüdische Interpreten (90% aller Wunderkinder seien Juden), deren Hang zu leeren Effekten, Virtuosität und Exotismus übe einen schädlichen Einfluß auf die Kunst der Interpretation insgesamt und letztlich auch auf die zeitgenössischen Komponisten aus. So seien „Richard Strauss und Max Reger ihrem Äußeren nach zu urteilen keine Juden, doch ihre Karriere konnte nur in einer Epoche der Herrschaft des Bühnen- und Reklame-Geistes entstehen, in einer Epoche der Flaute echten germanischen Musikschaffens und, in Zusammenhang mit dieser Flaute, der Blüte international-jüdischer Virtuosität [...]."[165] In mathematischen Formelgleichungen illustriert Metner, daß die Juden überproportional wenig Komponisten aufwiesen und ihre Musikalität daher - in der Beschränkung auf das Reproduzieren - minderwertig, sekundär sei; schließlich müsse die synagogale Musik gleich der asiatischen oder antiken Musik dem Europäer wesensfremd bleiben. Die von der internationalen Musikzunft ausgerufene Losung, daß die Musik eine internationale Kunst sei, wird von Metner mit der Bemerkung persifliert, daß diese Musikzunft selbst sehr national sei, wo sie doch hauptsächlich aus Juden bestehe.[166] Metner beruft sich u.a. auf Schriften von Wagner und Chamberlain, Weiningers *Geschlecht und Charakter*, Georg Hechts *Der neue Jude*[167] sowie diverse Aufsätze in deutschen Zeitschriften.

[161] BELYJ 1990b, 307.

[162] Dazu s. Kap. 2.1.

[163] Das läßt sich seinen Exzerpten aus Chamberlains Schriften entnehmen (vgl. BELYJ 1990b, 530, Anm. 43).

[164] Genaugenommen handelt es sich um eine Reihe von Aufsätzen, die in *Zolotoe runo* 1908, Nr. 11-12 und 1909, Nr. 2-3 und 5 erschienen sind. Hier behandelt nach dem Abdruck in VOL'FING 1912, 87-122.

[165] VOL'FING 1912, 117.

[166] Ebd., 119.

[167] Erschienen Leipzig 1911.

Insgesamt läßt sich an *Èstrada* eine konsequente Ausweitung der national begründeten Kulturprägungen auf anthropologische, ja rassische Faktoren ablesen. Die 'reine' Musik findet so ihr Korrelat in der 'Reinheit' der Rasse, etwa wenn Metner schreibt, daß nur selten „das arische Element [...] in einem Individuum andere ethnografische Elemente"[168] überwiege, oder bemerkt, daß Joseph Joachim - ein Beispiel für das eben erwähnte Phänomen - „wie die Mehrheit der ungarischen Juden vermutlich bei weitem keine reine Rasse"[169] sei. Diese unsäglichen Feststellungen gipfeln schließlich in der Äußerung, die Juden „parasitieren in Europa".[170] Von hier aus scheint es gedanklich nur noch ein kleiner Schritt zur nationalsozialistischen Judenverfolgung und -Vernichtung.

Eine etwas beschwichtigende Beurteilung von Metners arischen Visionen formuliert Andrej Belyj in seinen Anfang der 1930er Jahre verfaßten Erinnerungen:

> [...] er balancierte zwischen den Strömungen des Moskauer Lebens, Zirkel mit [anderen] Zirkeln austarierend; in dieser Absonderung von allen glaubte er sich vor dem ihn zerfressenden Moskauer 'Chaos' zu schützen; er war jedoch dessen ungeachtet zu sehr 'Moskowiter'; und sich vor dem Chaos rettend, barrikadierte er sich mit Chamberlains, Simmels, ohne zu verstehen: daß die letzteren keineswegs seine 'Deutschen' sind, sondern eher Repräsentanten jener tiefsinnigen Trübheit, aus der bereits ein Bodensatz ausfiel: bei Chamberlain der Faschismus, und bei Simmel die Metaphysik; Metner war natürlich kein Imperialist; aber er, der das Ariertum hypertrophierte, zeigte gegenüber allem Nichtarischen Hochmut; das Spießbürgertum stach ihn in die Achillesferse; dieser 'deutsche' Russe war dem 'Franko-Russen' d'Al'gejm ähnlich; und alles, was von dem 'Haus des Liedes' ausging, hielt er für mich und für Kolja, seinen Bruder, - für Gift.[171]

Doch ist Belyj selbst von antisemitischen Gedanken zumindest zeitweise nicht frei gewesen. So schrieb er 1909, also unmittelbar nach Metners *Èstrada*-Serie (Belyj betont später ausdrücklich, von Metner inspiriert worden zu sein)[172], den Aufsatz *Die abgestempelte Kultur*[173], worin zu lesen steht, daß die Juden instinktiv die arischen Kulturen absorbierten, deren geistige Grundlagen ihnen zutiefst fremd wären, daß das 'Kosmopolitische' die Entwicklung der Kulturen des Westens nivelliere, was insbesondere für die erst im Stadium der Konsolidierung befindliche russische Kultur gefährlich sei; um einen „Abfluß" der Juden aus der Kultur zu erreichen, müsse ihnen das volle Bürgerrecht gewährt werden, dann könnten auch die Verteidiger nationaler Eigenständigkeit moralisch gerechtfertigt den Kampf mit der von jüdischen Kritikern eingebürgerten, „abgestempelten" Kultur aufnehmen.[174] Zur Unterstützung seiner Ansichten zitiert er umfangreich aus Emilij Metners *Èstrada*.[175] Und noch im Januar 1911 schreibt er Metner aus Tunesien: „Es ist Zeit, höchste Zeit für *alle Nicht-Juden*, auf irgendeiner Plattform[176] (einer sehr breiten) einander die Hand zu reichen [...]."[177] Erst Jahre später wird sich Belyj von seinem Antisemitismus distanzieren.[178] Emilij Metner aber hat (soweit bekannt) zu keiner Zeit seine Verachtung alles Nicht-Arischen beigelegt. Im Gegenteil, auch innerhalb seines Verlages *Musaget* ging es ihm darum, „die Entstehung eines judaistischen Stabsquartiers zu verhindern."[179] Fëdor Avgustovič Stepuns'[180] Reaktion auf *Modernizm i muzyka* greift die rassistischen Grundlagen in Metners Gedankengebäude und damit implizit dessen Antisemitismus an: „Die Einführung ⟨...⟩ naturalistischer Begriffe in den kulturhistorischen Problemkreis halte ich für außerordentlich gefährlich. Insbesondere dann, wenn ihnen so große Bedeutung beigemessen wird, wie bei Ihnen."[181] Umfangreicher Kritik unterzieht Leonid Sabaneev in der Zeitschrift *Muzyka* die „antisemitischen Lamentationen" Metners.[182]

Metner selbst begann die Verteidigung seiner in *Èstrada* und *Dom Pesni* gemachten antisemitischen Äußerungen bereits im 1911 verfaßten Anhang zu *Modernizm i muzyka*. Dort widmet er einen umfangreichen Abschnitt dem *Judaizm*[183] und schließt mit der Bemerkung, daß diese 16 Seiten nicht hätten geschrieben werden müssen, wenn es statt um die Juden um Engländer oder Deutsche gegangen wäre. Die folgenden Ausschnitte bringen jene Passagen, in denen Metner sich des Vorwurfs, Antisemit zu sein, erwehrt.

> Was verstehe ich unter dem Kampf mit dem Judaismus und dem Sieg über diesen? Nur das Streben nach Säuberung der europäischen Kultur von den bereits in sie eingegangenen und immer noch eingehenden alttestamentlichen und kleinasiatischen Elementen. Dieser friedliche und vor allem rein geistige Kampf kann sich so zuspitzen, daß die einen Juden vollständig und dabei innerlich Europäer werden (so wie es schon viele von ihnen wurden und gerade werden), doch die anderen, kräftigsten, freiwillig Europa verlassen.[184]

---

[168] VOL'FING 1912, 104f.
[169] Ebd., 105.
[170] Ebd., 168.
[171] BELYJ 1990b, 307.
[172] „⟨...⟩ Ich habe, in diesen Monaten [Frühling 1909] von Metner inspiriert, etwas in der Art einer 'Judophobie' durchlebt (eine garstige Krankheit, die schnell vorübergeht); das war die Zeit meiner Notiz *Štempelëvannaja kul'tura*" (aus Belyjs *K Materialjam o Bloke*, in: BLOK 1992, 794ff.; hier zit. nach BEZRODNYJ 1992a, 5).
[173] *Štempelëvannaja kul'tura*, in: *Vesy* 1909, Nr. 9, 72-80; wieder abgedruckt im Sammelband *Izrail' v prošlom, nastojaščem i buduščem* [Israel in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft], Sergiev Posad 1915. Zu der problematischen (weil tendenziös verkürzenden und kommentierenden) Wiederveröffentlichung dieses Aufsatzes in ultranationalen Zeitschriften ausführlich s. BEZRODNYJ 1992a.
[174] Nach BEZRODNYJ 1992a, 4.
[175] Dieser Umstand wurde von der Kritik als Ausdruck unselbständigen Denkens bewertet, Belyjs Aufsatz aber dennoch als „erstes Pogrom in der Literatur" tituliert (ebd., 5).
[176] Hier spielt Belyj vermutlich auf eine Stelle aus *Modernizm i muzyka* an, wo Metner von jedem Literaten, der das Wort 'evrej' [Hebräer, Jude] gebraucht, fordert, seine 'Plattform' zu definieren (s. VOL'FING 1912, 383).
[177] Brief vom 16. Januar 1911 (NIVAT 1977, 114).
[178] Allerdings nimmt Belyj seinen Aufsatz bereits nicht mehr im Sammelband *Arabeski* von 1911 mit auf. Dazu und allgemein zu den Hintergründen von Belyjs „Judophobie" s. BEZRODNYJ 1992a.
[179] An Andrej Belyj, 27. Juni 1912 (BEZRODNYJ 1992b, 491).
[180] Stepun (oder Steppun; 1884-1965) war zusammen mit Emilij Metner, Sergej Iosifovič Gessen und seit 1911 auch Boris Valentinovič Jakovenko Redakteur der neukantianischen Zeitschrift *Logos*, die ab 1910 im Verlag *Musaget* als russische Ausgabe des gleichnamigen deutschsprachigen Periodikums erschien. Metner verfaßte für *Logos* keinen Beitrag. Ausführlich dazu s. BEZRODNYJ 1992b.
[181] Brief an Metner vom 24. Juli 1912; BEZRODNYJ 1992b, 491.
[182] Leonid Sabaneev: *Muzykal'nye besedy*, in: *Muzyka* 1912, Nr. 107, 1044-1051.
[183] VOL'FING 1912, 382-400.
[184] Ebd., 384.

Wenn man mir die Alternative aufzwänge, mich als „Antisemit" oder als „Philosemit" zu erklären, würde ich letzteres wählen, da ich geneigt bin, mich für alles Vollendete zu begeistern, und nach allem Gesagten mich der Judophobie zu verweisen oder umgekehrt mir diese zum Verdienst anzurechnen, vermögen nur sehr unaufmerksame oder schlicht nicht gewissenhafte Leser. Meine „Judophobie" betrifft nicht die jüdische Masse, nicht einmal einzelne Vertreter dieses Volkes, sondern nur den Judaismus; ich befürchte einen weiteren Einfluß des Judaismus auf die Kultur und überdies nicht nur die gesamteuropäische oder nationale, allgemein-geistige oder speziell-musikalische, sondern auch auf die Kultur einzelner Individuen, darunter auch jene herausragenden Juden, die sich bewußt außerhalb des Fahrwassers des Judaismus befinden. Selbstverständlich ist der Judaismus aggressiv (und außerdem arrogant, wie z.B. auf der gegenwärtigen Bühnenszene), und die unvernünftige und leichtsinnige Unterstützung dieser Arroganz im Namen des Kosmopolitismus durch die Nichtjuden zwingt mich unwillkürlich zum Widerstand. Wer folglich (egal ob mit Vergnügen oder Mißbehagen) in meinen Aufsätzen den häßlichen Geruch von „Antisemitismus" witterte, der hat schlicht eine Halluzination des Geruchssinnes.[185]

Natürlich ist Antisemitismus nicht allein deswegen kein Antisemitismus mehr, weil er auf kulturelle Phänomene und Einzelleistungen beschränkt bleibt - das muß auch Ėmilij Metner klar gewesen sein. Im übrigen borden Metners Aufsätze über an Haßtiraden auf alles (vermeintlich) Jüdische, so daß seine angebliche Beschränkung kaum nachvollziehbar ist. Festzuhalten bleibt,

- daß Metner in seinen Gedanken (Juden als minderwertige und schädliche Fremdkörper, die bekämpft werden müssen) und in seinem Vokabular („Säuberung", „Rassenreinheit", „parasitieren" etc.) faschistoiden Tendenzen zu Beginn des Jahrhunderts einzureihen ist, die dem Nationalsozialismus den geistigen Boden bereiten;[186]
- daß die Anwendung dieser faschistoiden Prinzipien auf die zeitgenössische Musikszene (in Fortführung von Wagners *Judentum in der Musik* und Chamberlains *Grundlagen des 19. Jahrhunderts*) das besondere 'Verdienst' Ėmilij Metners ist;

[185] Ebd., 395f.

[186] Wie sehr sich Argumentation und Vokabular der nationalsozialistischen Kulturpolitik mit den oben dargestellten Äußerungen Ėmilij Metners decken, zeigt allein folgendes Zitat aus einem der schlimmsten Bücher, die jemals im Namen der Kulturpflege erschienen sind: „Es kann niemals eine wirkliche Verbindung zwischen deutschem und jüdischem Geist geben. Diese Erkenntnis veranlaßt uns zu einer denkbar reinlichen Scheidung, umsomehr, als die hinter uns liegenden Jahre gezeigt haben, welchen Weg die Entwicklung nimmt, sobald jüdische Elemente geduldet oder gar mit Führungsvollmachten ausgestattet werden. Die außerdeutsche Welt hat das erst zum geringsten Teil begriffen, und meist will man es gar nicht begreifen. Man will nicht sehen, daß es uns nirgends - weder in der Musik noch an einer anderen Stelle - um die Beurteilung eines einzelnen Juden geht, sondern daß die Judenfrage für uns ein unteilbares Ganzes bildet. Deshalb ist die gelegentlich auftauchende Fragestellung nach Wert oder Unwert im Hinblick auf Einzelleistungen von vornherein falsch, weil sie an dem Kern der Sache vorbeigeht. Wir messen mit den Maßstäben unserer Rasse, und dann kommen wir allerdings zu dem Schluß, daß der Jude unschöpferisch ist und daß er auf dem Gebiet der Musik lediglich nachahmend zu einer gewissen handwerklichen Fertigkeit vordringen kann. Sein parasitäres Einfühlungsvermögen befähigt ihn als Virtuosen zu verblüffenden Leistungen, die sich aber bei näherem Zusehen auch als inhaltsleer herausstellen, zumal sein orientalisches Empfinden den Gehalt einer abendländischen Tonschöpfung stets umfälschen muß" (Herbert Gerigk, Vorwort zu: *Lexikon der Juden in der Musik*, hrsg. von Theo Stengel und Herbert Gerigk, Berlin [^{1}1940] ^{3}1943, 6 [= Veröffentlichungen des Instituts der NSDAP zur Erforschung der Judenfrage Frankfurt a.M., Bd. 2]).

- daß in der mehrfach repetierten These von der Rasse als dem „wichtigsten Kulturfaktor"[187] sich ein biologistisch-anthropologisches Denken manifestiert, das Metner für seine spätere Beschäftigung mit C. G. Jungs Typenlehre geradezu prädestiniert.

Schon jetzt sei angemerkt, daß sich weder in den Briefen noch in den Büchern und Aufsätzen Nikolaj Metners ein Hinweis darauf finden läßt, der auf eine Übernahme dieser faschistischen und antisemitischen Gedanken deuten würde. Daß der Komponist Metner der musikalischen Moderne als einer unheilvollen Fehlentwicklung seinerseits den Kampf ansagt, ist davon unbenommen.

1.3.3.3 Literarische Funktionen

An seinen Schriften läßt sich ablesen, daß Ėmilij Metner nicht nur als Musikkritiker und Kulturphilosoph zu betrachten ist, sondern gelegentlich auch als Literatur- und (seltener) Kunsthistoriker. Aber meist fungieren die literarischen (oder den Bildenden Künsten entnommenen) Beispiele und Vergleiche nur als Analogien zu musikalischen Phänomenen, die nicht nur eine umfassende kulturelle Bildung, sondern in erster Linie eine synthetische Gesamtschau der Kultur dokumentieren sollen.[188] Und doch spielt die Literatur bei Ėmilij Metner - über die Verehrung von Dichtern wie Goethe, Puškin, Tjutčev und ihrer Vereinnahmung als Waffe gegen die 'Dekadenten' hinaus - eine weitaus wichtigere Rolle, als man zunächst annehmen möchte.

Bereits während der Zeit seines Zensoramtes in Nižnij Novgorod tritt Ėmilij Metner als Anwalt der jüngsten zeitgenössischen Literatur hervor, indem er Andrej Belyjs *Zweite Sinfonie* in einer Rezension überschwenglich lobt,[189] indem er den ersten Gedichtband Aleksandr Bloks, die *Stichi o Prekrasnoj Dame*, ohne Eingriffe abzeichnet, kurz, indem er für die zweite Generation der Symbolisten[190] zum Teil väterlicher Freund, zum Teil

[187] Ebd., 166 u.ö.

[188] Allerdings hat Ėmilij Metner eine Reihe von Aufsätzen speziell zu literarisch-philosophischen Fragen geschrieben, darunter *Zu den Arbeiten von D. S. Merežkovskij, Kant, Die Romantik und Nietzsche, Die Literatur der 'Neuen'* [eine Rezension der Zeitschrift *Novyj Put'* und der Anthologie *Al'manach Grif I*] (s. *Pis'ma*, 53 und 61).

[189] Vgl. das Zitat auf S. 50.

[190] Es hat sich eingebürgert, die Geschichte des russischen Symbolismus (etwa 1892-1917), der innerhalb der kulturellen Blüte dieser Jahre (das sogenannte 'Silberne Zeitalter') die bedeutendste literarische Strömung repräsentiert, in Generationen oder „Wellen" einzuteilen (vgl. PETERSON 1993, 8). Eine Betrachtung der symbolistischen Anfänge, ihrer starken Bindungen an die ästhetizistischen und dekadenten Strömungen des Westens oder der bedeutendsten Vertreter der Ersten Generation (wie Valerij Brjusov, Dmitrij Merežkovskij, Sinaida Gippius, Konstantin Bal'mont, Fëdor Sologub u.a.) ist für den Zweck dieser Arbeit nicht notwendig. Kurzgefaßte Einführungen bieten z.B.: Aleksandr Flakar: *Probleme des russischen Symbolismus*, in: *Propyläen Geschichte der Literatur*, Bd. VI, 121-126; Georges Nivat: *Le symbolisme russe*, in: *Histoire de la litérature russe, Le XX^{e} siècle: L'Age d'argent*, 77-110; Wolf Düwel (Hrsg.): *Symbolismus*, in: *Geschichte der russischen Literatur von den Anfängen bis 1917*, Bd. 2, 464ff. Als tiefergehende Literatur bietet sich etwa an: James West: *Russian Symbolism*, London 1970; PETERSON 1993.

publizistische Rückendeckung ist. Metner spürt diese Abhängigkeit der jungen Autoren und spielt seine Position auch gezielt aus.

In der Minute, als ich die bezaubernden *Verse von der Schönen Dame* erhielt, habe ich sie zu lesen begonnen. An einem Abend habe ich sie bis zu Ende gelesen. Ich gebe sie frei, aber, lieber Boris Nikolaevič [Bugaev], haben sie folgendes im Auge. Man beginnt mich mit Arbeit aus verschiedenen Ecken Rußlands zu überhäufen und alles aus demselben Grund, weil ich ein Zensor „mit Kultur" sei usw. Sogar aus Kasan schickt man mir zu, wo es einen eigenen, aber überaus grimmigen Zensor gibt, der insgesamt wenig Arbeit hat. Das Recht dazu kann ich (laut Gesetz) nicht verweigern, aber ich kann (ebenfalls laut Gesetz) das Manuskript 3 Monate zurückhalten. Natürlich mache ich für Ihre Manuskripte und für die Manuskripte Bloks immer eine Ausnahme, aber die Kajranskijs[191], Unterprzybyszewskis[192] und tutti quanti werden volle 3 Monate warten, ansonsten muß ich auf diese Muße verzichten.[193]

Ėmilij Metner formuliert seine apodiktischen Urteile über die zeitgenössische Literaturszene mit dem gleichen polemischen Biß, der auch *Modernizm i muzyka* kennzeichnet; wie auch die musikalische Dekadenz wird der literarische Modernismus, den Metner zumal in den Symbolisten der Ersten Generation verkörpert sieht, durchweg gebrandmarkt. Seine Reaktion auf den dritten Almanach *Severnye cvety* [Nordische Blumen], erschienen März 1903 im Moskauer Verlag Skorpion fällt entsprechend drastisch aus:

Die Gippius muß man unbedingt geißeln.[194] Welche Abscheulichkeit. Und welche Oberflächlichkeit. [...] Schön sind auch ihr Gebet für den Teufel,[195] F. Sologubs Gebet an den Teufel;[196] die gemeine Schändung der Engelsreinheit, das Werk des Aurelius,[197] die unbegabt-schmutzige Stümperei *Habet illa in alvo* von Brjusov usw.; nein, ich beglückwünsche Bugaev und Blok nicht zu solcher Gesellschaft.[198]

Aufschlußreich für Ėmilij Metners Beurteilung des russischen Symbolismus ist, daß er ihn - als einer der ersten - in der deutschen Romantik vorgeprägt sieht, wobei er von Stefan Georges Berufung auf Novalis geleitet wird. Die Übertragung dieser Bindelinien

[191] Gemeint sind die Brüder Aleksandr (1884-1968), Boris (1882-1920) und Genrich [Heinrich] (1883-?) Kojranskij, die Metner hier als Inbegriff dekadenter Literaten anführt. Vgl. dazu auch die überaus abfällige Schilderung der Kojranskijs in BELYJ 1990a, 230.

[192] Dieser Spottname bezieht sich auf den polnischen Prosaisten und Dramaturgen Stanislaw Przybyszewski (1868-1927); die Verachtung seiner „modernistischen" Schriften verbindet sich hier mit einer antipolnischen Haltung Metners.

[193] An Andrej Belyj, 9. September 1904 (BLOK 1992, 213).

[194] Im Almanach erschien Zinaida Gippius' Erzählung *Messa* [Messe], „a story about an Italian girl who wants to have a mass said for a foreigner she has made love with on a train, and to pay for it she wants to use the ten lire he gave her" (PETERSON 1993, 46).

[195] Gemeint ist das Gedicht *Božja tvar'* [Gottesgeschöpf] (Anm.: *tvar'* kann auch als Schimpfwort gebraucht werden, übersetzbar etwa mit 'Luder'; diese Doppeldeutigkeit im Gedichttitel ist natürlich beabsichtigt).

[196] Gemeint ist das Gedicht *Kogda ja v burnom more plaval* [Als ich in der stürmischen See schwamm].

[197] Unter dem Pseudonym 'Avrelij' publizierte Valerij Brjusov sein Gedicht *Jarostnye pticy* [Grimmige Vögel].

[198] An A. S. Petrovskij, 26. April 1903 (BLOK 1992, 198).

auf Rußlands Dichter, welche er in einem Brief von Mai 1905 vollführt, scheint zu diesem Zeitpunkt noch neu gewesen zu sein.[199]

Ich sehe dich in tausend Bildern,
Maria, lieblich ausgedrückt,
Doch keins von allen kann dich schildern,
Wie meine Seele dich erblickt.
Ich weiss nur, dass der Welt Getümmel
Seitdem mir wie ein Traum verweht,
Und ein unnennbar süsser Himmel
Mir ewig im Gemüthe steht.

Novalis. Geistlich⟨e⟩ Lieder. XV.[200]

Das ist nicht Bugaev oder Blok. Alles, was es an Schönem in Rußland gibt, gibt es auch in Deutschland, aber umgekehrt kann man das bislang nicht sagen. Das Unmögliche Ewige Zärtliche Liebe Alte Neue in alle Ewigkeit... - Die deutschen Romantiker Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts (Schlegel, Tieck, Wackenroder (ein Mönch)[201], Novalis usw. usw.) erinnern fürchterlich an die „Neuen": unter ihnen gibt es sowohl Bal'mont als auch Brjusov; sowohl Bugaev als auch Blok: alle Typen. Stephan George (ein zeitgenössischer deutscher Dekadenter oder Romantiker), der in der Versgestaltung Bal'mont nicht nachsteht und in der mystischen Tiefe nicht Bugaev, hält nicht umsonst Novalis für den Ahnherrn der neuesten Poeten.[202]

Die Beziehungen zwischen Ėmilij Metner und Andrej Belyj wie auch Aleksandr Blok spielen für die Geschichte des russischen Symbolismus eine wichtige Rolle. Es ist nicht nötig, diese wechselvollen Freund- und Feindschaften hier im Detail nachzuzeichnen;[203] die Entwicklung in groben Zügen darzustellen, mag genügen.

Zwischen Metner und Belyj herrscht zunächst offensichtlich eine Art Lehrer-Schüler-Verhältnis, und Belyj betont in zahllosen Briefen dieser Zeit, wie sehr er dem Älteren verbunden sei. „[...] aber ich weiß, daß mich außer Euch und vielleicht Aleksej Sergeevic [Petrovskij] niemand verstehen wird (mich zu verstehen weigern sich bereits in vielem sogar Blok, Serëža Solov'ëv[204], die Merežkovskijs[205])."[206] Metner zählt wohl auch zu dem intimen, um Belyj gescharten Kreis von (sich in ihrem eschatologischen Suchen ge-

[199] Vgl. den Kommentar des Herausgebers zum folgenden Zitat (BLOK 1992, 224, Anm. 5).

[200] Das ist das letzte Gedicht der 1799 entstandenen und teilweise 1802 erschienenen *Geistlichen Lieder*, die Novalis für ein christliches Gesangbuch vorgesehen hatte.

[201] Dieser Irrtum beruht sicherlich auf einer autobiographischen Mißdeutung von Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797).

[202] An A. S. Petrovskij, 18. Mai 1905 (BLOK 1992, 223).

[203] Umfangreich aufgearbeitet ist das Verhältnis zwischen Belyj und Metner in NIVAT 1977; zu Bloks eher distanzierter Position gegenüber Metner s. N. A. Fruminka / L. S. Flejšman: *A. A. Blok meždu „musagetom" i „sirinom". (Pis'ma k È. K. Metneru)*, in: *Blokovskij Sbornik II*, Tartu 1972, 385-397.

[204] Sergej Michajlovič Solov'ëv (1885-1942), einer der engsten Freunde Belyjs, Neffe des Philosophen V. S. Solov'ëv.

[205] Das Petersburger Dichter-Ehepaar Dmitrij Merežkovskij und Zinaida Gippius, Herausgeber der Zeitschrift *Novyj Put'*.

[206] An Metner, 26. März 1903 (BLOK 1992, 197).

eint fühlenden) 'Argonauten',[207] obwohl er durch seinen Zensorposten räumlich von ihnen getrennt ist; Belyj besucht ihn in Nižnij Novgorod im März 1904.[208] Erst 1906 taucht Metner wieder in das 'chaotische' Moskau ein, knüpft rasch Kontakte in allen Zirkeln und arbeitet für die symbolistischen Zeitschriften *Vesy* und *Zolotoe Runo*. Das Verhältnis zu Belyj, der sich inzwischen seine eigene Position erobert hat, ist nach wie vor vertraulich, aber spürbar distanzierter.

Theoretisch verstehe ich Sie nicht nur, sondern habe teilweise sogar Ihre Apostasie[209] vorausgeahnt, vorausgeahnt, als ich noch Ende 1903 Ihren Aufsatz *Über die Theurgie*[210] las und Ihnen einen Brief schrieb - die Erwiderung darauf.[211] Praktisch, als Èmilij Karlovič Medtner, als Ihr Freund, kann ich mich damit nicht abfinden, das annehmen; schon sehr weit haben Sie Sich von mir entfernt. Unsere ganze Annäherung, unsere ganze Freundschaft wurde nicht ohne Grund beständig von einem fatalen Element begleitet: Wir sind uns ständig ausgewichen.[212]

Der Vorwurf der Abtrünnigkeit bezieht sich auf Belyjs Aufsatz *Gegen die Musik*[213], in dem er von der von ihm seit 1902[214] postulierten Suprematie der Musik unter den Künsten abrückt, diese als gehaltlos bezeichnet und dem schöpferischen Wort gegenüberstellt, das allein zur theurgischen Tat fähig sei.[215] Damit und insbesondere mit seiner Kritik an Wagner zieht er Èmilij Metners Unbill auf sich, der prompt und scharf seinen Widerspruch einlegt.[216] Belyj scheint die Reaktion seines Freundes spontan Gefallen zu bereiten, aber er möchte doch seinerseits eine Erwiderung im selben Journal gedruckt wissen.[217] Doch dessen Herausgeber Rjabušinskij stellt die Bedingung, daß Belyj regelmäßig kontribuieren müsse, bevor seine „scharfen Ausfälle" gedruckt werden

[207] Zu den Argonauten zählten u.a. Belyj, Èllis, Sergej Solov'ëv und A. S. Petrovskij. In diesem Kreis wurde Bloks Lyrik - nach ihrer Rezeption im Familienkreis - „entdeckt".

[208] Vgl. den hymnisch-mystischen Brief, den Belyj nach diesem Aufenthalt an Metner schreibt (BLOK 1992, 213).

[209] Glaubensabfall, Abtrünnigkeit.

[210] S. Kap. 1.4.2.2.

[211] Diesen Brief hat Metner nicht abgeschickt, aber 1906 Belyj vorgelesen (s. NIVAT 1977, 106).

[212] An Belyj, 15. April 1907 (ebd.).

[213] Boris Bugaev: *Na perevale. VI: Protiv Muzyki*, in: *Vesy* 1907, Nr. 3, 57-69.

[214] In seinem Aufsatz *Formy iskusstva*, s. Kap. 1.4.1.2.

[215] „In der Musik wird das Wort zum unnötigen Zeichen. [...] Die Emanzipation der Musik von Wörtern, Namen und Handlungen - das ist die Perversion gesunder Schönheit" (zit. nach GOZENPUD 1990, 257).

[216] Vol'fing [Èmilij Metner]: *Boris Bugaev protiv muzyki*, in: *Zolotoe runo* 1907, Nr. 5.

[217] „(...) ich erhalte soeben [*Zolotoe*] *Runo*: bin begeistert von Ihrem Aufsatz, aber sehe die dringende Notwendigkeit, Ihnen auf den Seiten von [*Zolotoe*] *Runo* zu antworten. Ich sehe, daß Ihr Aufsatz das Einzige von Wert ist; die Zeitschrift ist voll von dummem Zeug [...]." An Èmilij Metner, 23. August 1907 (BLOK 1992, 296).

könnten.[218] Belyj, der bereits ohne dies Widerwillen gegen die Beiträge in *Zolotoe Runo* gehegt hatte, überwirft sich jetzt völlig mit dem 'Goldenen Vlies'. Sein ursprünglicher 'Brief an die Redaktion' erscheint schließlich als eine doppelte Selbstverteidigung (gegen Metner und *Zolotoe Runo*)[219] in der kurzlebigen Zeitschrift *Pereval*.[220]

Ma soi-disant 'sortie' contre la musique est peut-être un vilain scarabée qui rampe sur la vitre: il ne me reste alors qu'à prouver que les scarabées ont le droit de bourdonner au-dessus des têtes des messieurs de haute culture qui contemplent la vastitude des champs depuis leur compartiment de première. Car les scarabées eux aussi viennent des fleurs et des herbes des champs.[221]

Die in Belyjs Verteidigung aufgestellte Forderung, die Erste-Klasse-Fenster der modernen Kunst zu öffnen, entspricht einer Abwendung von jener verfeinerten Ästhetik, die aufzubauen er selbst ja nicht unbeteiligt gewesen ist: „Maladroitement, inconsciemment, Belyj se démarque du symbolisme 'de culture' et commence à élaborer un nouveau symbolisme néoslavophile, néopopuliste et apocalyptique."[222] Èmilij Metners elitäres Kulturverständnis ist zu solchen, teilweise auf Lev Tolstoj sich berufenden Wendungen ins Soziale nicht bereit. Nur kurze Zeit erhält Belyj die Distanz zu Metner aufrecht, bald jedoch lenkt er ein, erklärt, daß der Aufsatz *Protiv muzyki* als Hysterie, als taktischer Schritt, als Selbstreflexion betrachtet werden müsse, daß er seine früher geäußerten Meinungen zur Bedeutung der Musik und der musikalischen Formen nicht geänderte habe, spricht von seiner Schuld usw.[223] Nichts könnte besser verdeutlichen als diese Episode, wie sehr Èmilij Metner trotz aller Differenzen als „alter Freund" (der *starinnyj drug* seiner Gedichte) geachtet und gebraucht wurde.

Im Mittelpunkt des russischen Symbolismus steht Èmilij Metner jedoch erst, als dessen Blüte bereits zu welken beginnt. 1909 gründet Metner, finanziell unterstützt durch seine Pillnitzer Gastgeberin und Vertraute Hedwig Friedrich, zusammen mit Andrej Belyj

[218] Vgl. auch die unterstützenden Zeilen Aleksandr Bloks an Belyj: „Ich vergaß mitzuteilen: Ich schreibe Tasteven [Genrich E. T., Redaktionssekretär des *Zolotoe Runo*], daß meiner persönlichen Meinung nach Ihr Brief an die Redaktion von *Zolotoe Runo* mit der Entgegnung an Vol'fing publiziert werden muß. Wenn jedoch in diesem Brief 'scharfe Ausfälle' enthalten sind, so möge die Redaktion diese mit Bemerkungen versehen." Brief vom 15.-17. August 1907 (BLOK/BELYJ 1940, 208).

[219] Andrej Belyj: *Amicus Plato, magis amica veritas*, in: *Pereval* 1907, Nr. 10, 58-60. In einer Vorbemerkung weist Belyj auf die Bedingungen und die Kritik Rjabušinskijs hin und stellt dem Urteil des Lesers anheim, ob sein Aufsatz einen „Ausfall" darstelle oder nicht (s. BLOK/BELYJ 1940, 208).

[220] *Pereval* erschien von November 1906 bis Oktober 1907, herausgegeben von Sergej Sokolov, als Konkurrenzblatt zu *Vesy* und *Zolotoe Runo*, gab sich aber im Gegensatz zu diesen betont politisch: „And let our triple motto be: philosophical, aesthetic, and social radicalism!" (aus dem Redaktionsvorwort der ersten Ausgabe, hier zitiert nach PETERSON 1993, 103).

[221] Zit. nach NIVAT 1977, 107f.

[222] Ebd., 108.

[223] Brief an Èmilij Metner vom 9. August 1907 (NIVAT 1977, 108). Noch im Juli 1911, als Belyj von neuer Begeisterung für Lev Tolstoj ergriffen wird, schreibt er Metner ganz analog, daß er „gleichzeitig einige Positionen aus *Protiv muzyki* beibehalten und *Formy iskusstva* komplett unterschreiben" wolle (ebd., 120f.).

und Ėllis den Verlag *Musaget*.[224] Der Name μουσαγέτης (Musenführer), Epitheton des Gottes Apollon, versinnbildlicht das Verlangen, der russischen Kunst die Richtung zu weisen. Daß dieses verlegerische Projekt als Wiederbelebung, nicht als Aufbruch angelegt war, erkannte auch Belyj: „Der ganze Musaget ist der Versuch, den Symbolismus zu bewahren, ihn aber umzupflanzen aus den Sümpfen 'psychologischer Nebel' auf den steinigen Weg der Straffheit und Energie."[225] Zu den Aktivitäten des Verlages, dessen erste Publikationen 1910 erschienen, gehörten die Herausgabe von Büchern und Zeitschriften sowie Vortragsreihen, von denen eine der wichtigsten wohl Belyjs Seminar zur russischen Metrik war, das auch Boris Pasternak besuchte und das als die Geburtsstunde des russischen Formalismus betrachtet wird.[226] Die Buchpublikationen umfassen Schriften der Symbolisten selbst, darunter theoretische Abhandlungen von Belyj (*Simvolizm* und *Arabeski*), Ėllis (*Russkie simvolisty*) und Vjačeslav Ivanov (*Ėllinskaja religija stradajuščego Boga*), Metners *Modernizm i muzyka*, des weiteren Lyrikanthologien und Gedichtbände von Ėllis, Sergej Solov'ëv, Zinaida Gippius und - besonders wichtig - eine dreibändige Ausgabe mit Lyrik von Blok. Daneben erscheinen jedoch auch Übersetzungen von Werken Baudelaires, Goethes, Friedrich Schlegels, Stendhals, Meister Eckhardts, Novalis', Heraklits, von Troubadourlyrik, kunsttheoretischen Schriften Adolf Hildebrandts, da Vincis, aber auch Chamberlains *Arische Weltanschauung*[227].

Erst jetzt, Ende 1910, lernt Metner Aleksandr Blok persönlich kennen, diskutiert mit ihm Nächte hindurch: „Wie haben uns sehr, sehr angenähert; er ist wunderbar, ein anderes Wort gibt es nicht."[228] Ermöglicht hat diese Treffen u.a. die nach etwa zweijährigem Bruch erfolgte (vorübergehende) Aussöhnung zwischen Belyj und Blok. Doch obwohl Blok von Metner eingenommen ist[229] - immerhin hatte dieser ja 1904 seinen ersten Gedichtband durch die Zensur gebracht und bereitete nun die erste Gesamtausgabe der Gedichte vor -, bleibt er distanziert, Metner und auch dem Verlag gegenüber. „Ich verehre zutiefst, schätze und fühle eine heimliche Zärtlichkeit gegenüber Ė. K. Metner (Vol'fing) - und ich meide ihn."[230]

Die *Musaget*-Redakteure sind auf der Suche nach Mitarbeitern für eine verlagseigene Zeitschrift, die *Trudy i Dni* ['Werke und Tage'].[231] Dieses Organ, ab Anfang 1912 als Zweimonatsschrift erscheinend, borgt seinen Namen von Hesiods gleichlautendem Lehrgedicht, einer Art „poetischem Bauernkalender", der auch Probleme allgemeinerer Art anspricht: „So ist ein wichtiges Thema der [Hesiodschen] *Werke und Tage* die Frage

[224] Erste Pläne dazu hegte Metner bereits 1907 (s. BELYJ 1990b, 530, Anm. 44).
[225] An Blok, Ende Oktober 1910 (BLOK/BELYJ 1940, 240).
[226] Vgl. NIVAT 1977, 111.
[227] In einer Übersetzung von O. K. Sincova (Moskva: Musaget 1913).
[228] Metner an Belyj, 19. Dezember 1910 (BLOK 1992, 376).
[229] In der ersten Ausgabe der *Trudy i Dni* gefällt Blok allein Metners bereits erwähnter Liszt-Aufsatz. Vgl. auch Bloks Dankesbrief an Metner vom 8. Mai 1912 (*A. A. Blok meždu 'Musagetom' i 'Sirinom'*, s. Fußnote 203, 390).
[230] An Belyj, 6. Juni 1911 (BLOK/BELYJ 1940, 261).
[231] Ein bis zur Fertigstellung dieser Arbeit leider nicht zugänglich gewesener Aufsatz von A. Lavrov zu dieser Zeitschrift findet sich in: B. A. Bjalik (Hrsg.): *Russkaja literatura i žurnalistika načala XX veka, 1905-1917. Buržuazno-liberal'nye i modernističeskije izdanija*, Moskva 1984.

nach dem Sinn der Arbeit und nach dem Recht, das Grundlage des Handelns der Götter, aber auch der Menschen untereinander sein soll."[232] Somit erscheint die Wahl des Titels weniger dadurch motiviert, anzuzeigen, daß nun die Arbeitsphase des Symbolismus anbreche, als davon, Verhaltensregeln für die russische Kultur aufzustellen.[233] *Trudy i Dni* war als Organ der Moskauer Symbolisten gedacht, nicht zuletzt aber auch als Sprachrohr von Metners 'germanischen Phantasien': „Die Orientierung des Journals muß (auf Wunsch des Verlegers) germanophil sein (im breiten, unpolitischen, unfanatischen, kulturellen Sinne des Wortes) und keineswegs Wagner-feindlich."[234] Neben *Trudy i Dni* erscheint (bereits seit 1910) im Musaget-Verlag die russische Ausgabe des *Logos*, Tübinger Organ der Neukantianer;[235] außerdem wurde unter dem Reihentitel *Orfej* eine Serie von Publikationen religiöser und mystischer Natur speziell ausgezeichnet. „In das Verlagsprogramm flossen verschiedene Linien ein und und bildeten die Triade 'Orpheus - Musagetes - Logos'. Im Zentrum stand 'Musaget' (Symbolismus und Kultur); rechts der 'Logos' (denn die ionische Philosophie ist apollinisches Schaffen); und links steht 'Orfej': die dionysische Fleischwerdung des Gewordenen in der Welt des Werdens."[236] Im ersten Heft der *Trudy i Dni* wurde dieser Dreiteilung in gleichlautenden Artikeln Rechenschaft getragen.[237] Hinter diesen emblematischen Namen verbargen sich die widerstreitenden Kräfte innerhalb des Verlages, die in erbitterten Flügelkämpfen ausgefochten wurden. Belyj beschreibt rückblickend, daß er und Metner in ihrem Verlag ähnlich gerichtete Bestrebungen zu bündeln trachteten. *Logos* und *Musaget* einte der Wunsch, „eine geistige Verbindung zwischen der russischen Kultur und der des Westens herzustellen"[238], doch wurde diese Paarung nicht von allen Verlagsmitarbeitern gutgeheißen, insbesondere nicht von den Vertretern des mystisch-religiösen Flügels wie Ėllis und Račinskij; später bereut auch Belyj seine anfängliche Unterstützung für „Metners Idee einer Allianz zwischen Symbolisten und Neukantianern"[239] und stellt sich auf die Seite von Merežkovskijs

[232] Michael Erler, Einführung zu Hesiods *Werke und Tage*, in: Hesiod / Vergil / Ovid: *Werke und Tage. Vom Landbau. Liebeskunst*, München 1990 (Bibliothek der Antike), 13.
[233] Die Entlehnung von Hesiod scheint bislang nur selten bemerkt worden zu sein, noch Ronald Peterson erklärt den Namen als „Werke und Tage des Musaget" (PETERSON 1993, 161). Da die umfangreich gebildeten Literaten wie Belyj, Metner, Ėllis und Ivanov des Griechischen mächtig waren und Metner überdies ein profundes Wissen antiken Rechts besaß, ist diese Namenswahl nicht verwunderlich; mit dem Brückenschlag zu einer der ältesten europäischen Dichtungen überhaupt verbindet sich wohl auch der Wunsch, die Tiefe der eigenen Wurzeln anzugeben. Manche allgemeiner gehaltenen Stellen aus Hesiod ließen sich durchaus als Losung betrachten, etwa V. 282-285: „Wenn aber einer, ein Zeugnis bewußt mit Meineid beschwörend, / Lügt und trügt und schädigt das Recht, unheilbar verblendet, / Der hinterläßt ein vergehend Geschlecht den künftigen Tagen; / Doch wer ehrlich im Eid, des Geschlecht wird künftig gedeihen" (Hesiod, a.a.O., 36). Nicht unähnlich lauten die Goethe-Sprüche, welche Metner als Mottos in *Modernizm i muzyka* einsetzt.
[234] An Ėllis, 26. August 1909 (BELYJ 1990b, 539).
[235] In die Geschichte des russischen *Logos* und seiner Beziehung zu *Musaget* führt detailliert BEZRODNYJ 1992 ein.
[236] Erinnerungen von Belyj (BEZRODNYJ 1992, 495).
[237] *Trudy i Dni* 1912, Nr. 1, 53-73. Den Artikel über *Musaget* schrieb Metner, den über *Orfej* verfaßten Ivanov und Belyj und den über *Logos* Fëdor Stepun.
[238] Eine Formulierung Fëdor Stepuns (BEZRODNYJ 1992, 490).
[239] Ebd., 495.

Put'. Metner hingegen braucht den *Logos*, um ein Übergewicht der Anthroposophen und demzufolge Abgleiten in Mystizismus zu verhindern - es kommt zu ständigen Reibereien, Polemiken, Streit. Belyj beschreibt in seinen Memoiren,[240] wie Metner zusehends kapriziöser mit seinem Veto-Recht spielte und so vieles gleichsam aus mephistophelischer Lust an der Negation im Keim erstickte. Lange Auslandsaufenthalte und Reisen der Herausgeber beeinflussen die redaktionelle Arbeit; Ėllis und Belyj werden leidenschaftliche Anthroposophen, nachdem sie persönlich den „Herrn Doktor", Rudolf Steiner, kennengelernt hatten; Metner sieht sein Goethe-Bild und damit seine gesamte Weltanschauung konterkariert. All das führt schließlich zu einer Isolation der Hauptbeteiligten voneinander, Belyj wird gleichsam auf eigenen Wunsch aus der Redaktion geworfen, Metner reißt das Steuer an sich. Ab 1913 werden die Rubriken *Goetheana* und *Wagneriana* eröffnet, später gesellen sich *Danteana* hinzu. Schon daran läßt sich ablesen, daß mittlerweile Ėmilij Metner die Geschicke der Zeitschrift allein in die Hand genommen hat. Das ist allerdings auch mit einem Abfall an kreativer Energie, an qualitativ hochstehenden Beiträgen verbunden: Kleinere und unbedeutende Autoren füllen die Seiten; bereits in seinem zweiten Jahr erscheint *Trudy i Dni* nur noch einmal, 1914 und schließlich 1916 folgen die letzten Ausgaben.[241] Der Zerfall des *Musaget*-Stabes dient so als Bestätigung dessen, daß der Symbolismus nach 1910 insgesamt das Stadium der Auflösung erreicht hat.[242]

Während also die ersten Jahre des *Musaget* nicht nur von Kooperation, sondern auch von freundschaftlichen Beziehungen gekennzeichnet sind,[243] wurden die persönlichen Differenzen unter den Verlagsmitgliedern, insbesondere innerhalb des Triumvirates Metner-Belyj-Ėllis, immer größer. 1912 werden zwischen Belyj und Metner die letzten Briefe ausgetauscht, danach - Belyj baut mittlerweile mit Asja Turgeneva in Dornach am Johannistempel der Anthroposophen - findet der letzte Disput in Buchform statt: Ėmilij Metner verteidigt Goethe gegen Rudolf Steiner, Belyj antwortet mit gleichen Mitteln.[244] Der endgültige Bruch vollzieht sich bei einer letzten Begegnung 1915 in Dornach. Belyj ist für Metner tabu, Metner ist für Belyj neben anderen Zeitgenossen ein weiteres „Monster";[245] ein wichtiges Kapitel des Silbernen Zeitalters ist beendet, eine treibende Kraft des russischen Symbolismus verschwunden. Metner arbeitet jetzt an Jungs Typen-

[240] Beiträge wurden nur einstimmig angenommen. Eine ausführliche Schilderung der komplizierten Verlagsarbeit gibt BELYJ 1990b, 334ff.

[241] Vgl. die kurzgefaßte Verlagsgeschichte bei PETERSON 1993, 161-164.

[242] Nach A. Lavrov, Art. *Trudy i Dni* (s. Fußnote231), hier paraphrasiert nach PETERSON 1993, 164.

[243] „Its founders [...] intended that Musaget be a focal point for elaborating a theoretical basis for Symbolism, as well as printing works devoted to aesthetics and philosophy. Cooperation among the three leaders at Musaget was good in 1910, and at that time Bely was the most prominent of the three" (PETERSON 1993, 137).

[244] Vol'fing [Ėmilij Metner]: *Rasmyšlenija o Gėte. Kn. 1. Razbor vzgljadov R. Štejnera v svjazi s voprosami kriticisma, simvolisma i okkul'tizma*, Moskva: Musaget 1914; Andrej Belyj: *Rudol'f Štejner i Gėte v mirovozzrenii sovremennosti. Otvet Ėmiliju Metneru na ego pervyj tom 'Razmyšlenij o Gėte'*, Moskva: Izd. Duchovnoe znanije 1917.

[245] Vgl. dazu NIVAT 1977, 126f.

lehre und hält Vorträge über Goethe - eine nunmehr von 'Apostaten' und 'Häretikern' verschonte Monade im Exil.

1.3.4 Urteile zu Nikolaj Metner

Im Zusammenhang dieser Arbeit ist eine der wichtigsten Fragestellungen zu Ėmilij Metner dessen Beurteilung seines Bruders Nikolaj. Es sind nicht viele Dokumente bekannt, in denen Ėmilij seinem Bruder oder anderen Personen Eindrücke oder Bewertungen seiner Musik mitteilt. Das gründet jedoch nicht in einer mangelnden Wertschätzung oder gar in taktvollem Verschweigen eigenen Mißgefallens, sondern vermutlich in dem bewußten Versuch, einer Entwertung des Schaffens seines Bruders wegen Voreingenommenheit zu entgehen. Das illustrieren aufs beste die wenigen Erwähnungen in *Modernizm i muzyka*, wo auch unter dem Deckmantel des Pseudonyms Vol'fing keinerlei Elogen auftauchen. Im wesentlichen beschränkt er sich auf den Hinweis, daß vielerorts Nikolaj Metner als jüngerer Zeitgenosse Skrjabins und Rachmaninovs diesen beiden an die Seite gestellt würde;[246] an anderer Stelle zitiert er einen kurzen Ausschnitt aus einer Broschüre des 'Dom Pesni' anläßlich seines dortigen Autorenabends.[247] Die dort vorgenommene Beurteilung Nikolaj Metners, die die Natürlichkeit seiner Lieder und die dienende Funktion alles Virtuosen betont, nennt er „sehr treffend" und fügt hinzu:

> Man muß über ein gutes Gespür verfügen, um einen Künstler derart zu verstehen und zu schätzen, der in der Epoche, in welcher er leben muß, wie auch in dem Land, wo er geboren wurde, abgesondert steht, da er nichts gemein hat mit der europäischen zeitgenössischen Musik, noch mit den russischen Kompositionstendenzen, da er sich ganz und gar der germanischen Schaffenslinie vom 18. Jahrhundert bis zu Wagner und Brahms anschließt. Völlig richtig ist Metner auch in den Repertoirelisten den deutschen Komponisten zugeordnet als Autor von Goethe-Liedern.[248]

Bei aller Zurückhaltung deutet sich hier doch bereits an, daß Nikolaj Metner, da er sich vollständig dem von Ėmilij Metner vergötterten Vorbild der deutschen Musik etwa von Bach bis Wagner verpflichtet fühle und diese Traditionen weiterführe, für den Musikkritiker Vol'fing den Idealfall zeitgenössischen Komponierens bedeuten muß. Gerade der Anschluß an die Gipfel deutscher Kunst war ja in Ėmilij Metners Augen die einzige Möglichkeit zur Entwicklung der russischen Kultur; in seinem Bruder wollte, mußte er sein Trachten verkörpert wissen.

Die Schattenseite dieses Wunschbildes ist, daß Nikolaj Metner - ähnlich wie es Andrej Belyj für seine Person empfunden hat[249] - nur noch als Instrument, als Werkzeug seines Bruders Ėmilij definiert werden könnte. Das beginnt schon damit, daß Nikolaj zu Beginn des Jahrhunderts im Hause der Metners als Zuträger musikalischer Beispiele in Diskus-

[246] Vgl. S. 30.

[247] Es handelt sich um den Liederabend vom Januar 1909 (s. KONZERTLISTE 28).

[248] VOL'FING 1912, 183.

[249] Vgl. S. 32.

sionen Ėmilijs benutzt wird, wenn jener sein synthetisches Kulturverständnis in Analogien zwischen Literatur, Philosophie, Kunst und Musik illustrieren möchte.

> Ė. K. suchte für seinen Gedanken oft Unterstützung in Musikbeispielen:
> „Du, Kolja, gib uns 'Clara Wieck'[250]."
> Kolja setzte sich mit einem Keuchen an den Flügel.
> „Tata-ti-tatá... Na?" Ė. K. hatte sich neben mich gesetzt, die Schultern gehoben und neigte sich zu meinen Augen. „Verstehen Sie?... Kolja, gib das erste Thema deiner Sonate: tatatá-tata-tá."
> 'Kolja' fiel mit seinem Körper auf die Tasten, der Hocker quietschte, wie ein Zugpferd, das die Fracht der Gedanken seines erregten Bruders 'Milja', der meine Hand ergriffen hatte, herauszog, an das Morgenrot holte; 'Milja' aber schaukelte mit einem Bleistift über meiner Nase:
> „Die Nonne aus ihrer *Sinfonie* - na?... Kolja, das zweite Thema: tari-tara-rá..." - sein Gesicht unter mein Gesicht geneigt - „Das Thema der *Skazka*, die ihre Nonne trifft: Erkennen Sie Sich nicht?"
> Ich erkenne, ich erkenne - und fahre in maßloser Erregung auf:
> „Das Morgenrot? Meins?"
> „Halt, Kolja!"
> Kolja wischt sich den Schweiß ab und wartet: was noch? Aber sein Bruder fordert nichts mehr: golden und glänzend spricht er von der *Ode an die Freude* (das Thema aus der Neunten Sinfonie [Beethovens]): in ihr ist die Musik - Kultur, in ihr liegt die Zukunft; und so, nachdem er den Charakter der *Skazka* mit der Melodie seines Bruders, mit der Kultur gemäß Goethe verbunden hat, verknüpft er Goethe, Beethoven, Kant, mich, uns mit feinsten Analogien in der Art Spenglers - achtzehn Jahre vor Erscheinen seines Buches;[251] und hinter den Fenstern das Heulen eines Novembersturmes; die Schneeflocken flimmern; und das Thema des Sturmes wie auch das des Morgenrotes rief er im Jahre 1902 in mir wach: Sein Bruder komponierte hinter der Wand sein erstes Opus, seine *Stimmungsbilder*; in ihnen sind die Klänge des Sturmes wiedergegeben; hinter dem Fenster - die Kuppel einer Kirche; grünes Mobiliar.[252]

Dabei spürte Ėmilij Metner in den Werken seines Bruders nicht nur Gemeinsamkeiten etwa mit der von ihm hymnisch gepriesenen *Zweiten Sinfonie* Belyjs, sondern auch eine Widerspiegelung des Lebens in seiner Umgebung. „'Kolja arbeitet an seinem Stücke mit einem Thema, das irgendwie mit Ihnen verbunden ist', pflegte Emil zu sagen, Anna besuchend (sie war damals bereits aus dem Medtnerhaus ausgeschlossen)."[253] Konstellationen und Ereignisse des täglichen Lebens symbolisch mit Kunstwerken in Verbindung zu bringen, muß als Aspekt innerhalb des Versuches betrachtet werden, das Dasein zu mystifizieren und künstlerisch zu überhöhen. Offensichtlich war dieser Vorgang nichts Ungewöhnliches, auch Belyj und Petrovskij sprechen oft und mit der größten Selbstverständlichkeit von „Themen" und „Leitmotiven", wenn sie Phänomene charakterisieren

[250] Gemeint sind wohl nicht, wie der Herausgeber von Belyjs Memoiren meint, Schumanns *Impromptus (Variationen über ein Thema von Clara Wieck)* op. 5, sondern 'Chiarina' [= Clara] aus dem *Carnaval* op. 9, das wie Nikolaj Metners Sonate op. 5 in f-Moll steht. Allerdings läßt sich auch dieses Stück mit dem von Belyj angedeuteten Rhythmus „tata-ti-tatá" nur bedingt in Einklang bringen.

[251] Oswald Spenglers *Untergang des Abendlandes* erschien 1918-22, in russischer Übersetzung bereits 1923 (französisch dagegen erst 1931).

[252] BELYJ 1990a, 97f.

[253] SWAN 1967, 70. Gemeint ist der Seitensatz aus der f-Moll-Sonate op. 5, Satz I und IV.

wollen, die mit Musik nicht das geringste zu tun haben;[254] vor dem Hintergrund einer erstrebten Synthese der Künste ist das aber kaum erklärungsbedürftig. Insbesondere scheint auch der Vergleich mit dem von den Symbolisten geschätzten Maler Michail Aleksandrovič Vrubel'[255] eine Modeerscheinung gewesen zu sein. Davon zeugen beispielsweise ein Brief Belyjs an Petrovskij, in dem die Ähnlichkeit Vladimir Solov'ëvs mit Vrubel' diskutiert wird,[256] sowie Ėmilij Metners Vergleich zwischen Liszts *Faust-Sinfonie* und Vrubel's *Faust i Margarita* (1896).[257] Die - auch von der Kunstmäzenatin Margarita Kirillovna Morozova, Gattin des berühmten Kunstsammlers und Schülerin Metners, gesammelten - Bilder von Vrubel' inspirierten denn auch Belyj zu einem direkten Vergleich mit Nikolaj Metner: „Belyj parle de sa découverte de Vrubel' à la grande exposition de 1902 et semble mêler dans une même admiration Vrubel' ('ce géant') et Nikolaj Medtner."[258]

Ob nun Nikolaj Metner Werkzeug seines Bruders war oder nicht - gesellschaftliche und finanzielle Anerkennung verdankte er ihm in nicht geringem Maße.

> Währenddessen arbeitete er an der Karriere Nikolaj Metners, des Komponisten und Konservatoriumsprofessors; und er war überall, wo sich die Verleger, Kritiker usw. trafen; mit dem Beitritt M[argarita] K[irillovna] Morozovas in die Direktion der Musikgesellschaft, mit Kusevickijs Einladung an N. K. Metner in seinen Verlag festigte sich die Situation des Komponisten moralisch und materiell; und das war in bedeutendem Maße das Werk der Hände seines Bruders.
> Doch auch dann traten Schwierigkeiten ein: Kusevickij, der Metner aufgenommen und ihn dadurch unterstützt hatte, zog diesem Skrjabin vor, welchen er in jenen Jahren hofierte; Ė. K. hielt seinen Bruder für ein Genie, das die Musik aus der Sackgasse führen müsse; aber Skrjabin hielt er für eine schrullige, überaus gefährliche Begabung; Skrjabin jedoch mochte keinen 'Metnerismus'; die Haltung gegenüber Skrjabin komplizierte sich für Ė. K. noch durch alle Diplomatie; er äußerte sich über ihn mit Takt; ich wunderte mich über den Grad der Anerkennung des Talentes von A. N. Skrjabin bei [gleichzeitiger] Ablehnung der gesamten zweiten Schaffensperiode Skrjabins; und den Menschen in Skrjabin liebte er auf seine Weise, verkehrte bei Treffen lebhaft mit ihm; in seinen Erinnerungen an Skrjabin war viel Sympathie, mit Humor vermischt; Nikolaj Metner lehnte Skrjabin meines Erachtens von Grund auf ab, betonte aber dennoch seine Einzigartigkeit im Vergleich mit den Übrigen; Nikolaj Metner schätzte Glinka hoch; und er vergötterte Puškin.[259]

[254] Vgl. dazu etwa BELYJ 1990a, 37 (zu Petrovskij) und den Brief Belyjs an Metner von Anfang Mai 1904, in welchem er schreibt: „Lieber Ėmilij Karlovič: Jenes Leitmotiv, das Ihr und Anna Michajlovna in meiner Lesung erblickt haben [...] ist auch das *Leitmotiv* der mystischen Schrecken, von denen die Atmosphäre erfüllt ist, wenn feindliche Ladungen von Vibrationen hier und dort explodieren" (BLOK 1992, 213).

[255] Vrubel' (1856-1910) beeinflußte mit seiner dekorativen, aber eigenwilligen Malweise und der Wahl seiner Themen (russische Märchenmotive, Themen der russischen und Weltliteratur) den *Mir-Iskusstva*-Kreis; seine Bühnendekorationen für Savva Mamontovs Privatoper (ab 1890) gelten als innovativste Errungenschaft der Jahrhundertwende auf diesem Gebiet der russischen Kultur (Pëtr Kirillovič Suzdalev, *Vrubel'*, Moskva 1991, 206). Vrubel' wurde auch durch Wandgestaltungen und Portraits russischer Dichter, Mäzene und Künstler bekannt. Zu den Parallelen im Werk von Nikolaj Metner und Vrubel s. Kap. 3.1.1.

[256] BLOK 1992, 216.

[257] LITERARISCHE DOKUMENTE 10.

[258] NIVAT 1977, 96.

[259] BELYJ 1990b, 309f.

Der Hinweis auf das Verhältnis der Metners zu Skrjabin kann mit einer Aussage Émilijs konfrontiert werden. Aus ihr geht indirekt hervor, daß er zwar Skrjabin und seinen Bruder auf derselben (und das heißt: höchsten) Stufe sieht, beiden aber gewisse kompositorische Fehler vorwirft.

> Bei all deinem Genie riskierst du steckenzubleiben, wenn du dich jetzt nicht in die Arme des Dionysos stürzt. Gerade deswegen, weil du von Natur aus zu apollinisch bist. Versuche, nicht für eine Veröffentlichung, sondern für dich, *al fresco* zu komponieren, à la Scriabine (der den dir entgegengesetzten Fehler gemacht hat); nimm aus dem Archiv all deine *infantilia* und verwandle sie in *grotesca*, ohne Filigran, ohne Sonatismen und Futurismen, ohne pianistische Ausschmückung (...).[260]

Wie sehr Émilij jedoch dem schöpferischen Genius seines Bruders vertraut, belegt seine Reaktion auf Liszts *Faust-Sinfonie*, der er unmittelbar nach dem Konzerteindruck im Jahre 1909 einen weitaus höheren Stellenwert einräumt, als sein etwa zwei Jahre später entstandener Liszt-Aufsatz[261] vermuten ließe. Metner schreibt von seiner Begeisterung, von Liszts kühnen und großen Gedanken, stellt diesen weit über Čajkovskij, in seiner relativen Nähe zu Goethe auch über Vrubel', räumt schließlich ein, daß der *Chorus mysticus* des Finalsatzes („Alles Vergänglich ist nur ein Gleichnis...") der schwächste Moment der Sinfonie sei. Weiter heißt es:

> Aber den *Chorus mysticus* kannst nur du allein schreiben. Sieh zu, daß du nicht enttäuschst, und gebe mir Gott, bis zu dem Moment zu leben, da du vollkommen der wirkliche Abschluß des germanischen Schaffens sein wirst; mag danach alles zugrunde gehen in dieser entsetzlichen Vermischung der Sprachen, in diesem ethnografischen Chaos, das Europa (+ Rußland) heißt. [...] Die Vollendung ist *Faust* in der Musik; Deutschland (das germanische) geht zu Ende.[262]

Indem Émilij explizit seinen Bruder als den Vollender der deutschen Kultur nach Goethe und Wagner benennt, wird deutlich, welche übermenschlichen Aufgaben er ihm allein zutraute. Mit Bitternis wird er zur Kenntnis genommen haben, daß mit dem Ersten Weltkrieg, spätestens aber mit der russischen Revolution die Weichen der europäischen Kultur anders gestellt wurden. Die Traditionen, welche in Émilij (und auf andere Weise auch Nikolaj) Metner noch als 'ererbtes Band' lebendig waren, hatten in der kulturellen Entwicklung ausgespielt und strebten jetzt ihrer hypertrophisch pervertierten Vereinnahmung durch den deutschen Faschismus zu. Alle Versuche, diesen Schrein einem Mißbrauch und der Entweihung durch die Masse zu entziehen, ihn in einem elitären Refugium zu wahren -, das hat neben Émilij Metner etwa auch Stefan George versucht - waren zum Scheitern verurteilt.

[260] An Nikolaj Metner, 1.-7. [14.-20.] Januar 1917 (*Pis'ma*, 170).
[261] S. Fußnote 158.
[262] LITERARISCHE DOKUMENTE 10.

1.4 Wegbereiter und Gefährten (II): Andrej Belyj

Es ist nicht leicht, aber sinnvoll, die Beziehung zwischen Andrej Belyj und Nikolaj Metner getrennt von dem bereits geschilderten, komplizierten Verhältnis zwischen Émilij Metner und dem Dichter zu betrachten. Nicht immer kam es zu wechselseitigen geistigen Anregungen und Befruchtungen allein über Émilij; diese haben sich durchaus auch direkt vollzogen. Die unmittelbare Erfahrung und daraufhin symbolistische Auslegung der Metnerschen Musik durch Belyj hat ein weitaus eigenständigeres Profil, als es etwa dessen von Émilij Metner dirigierte Beethoven-, Schumann- und Wagner-Rezeption besitzt.

Um Belyjs Äußerungen über Nikolaj Metner einordnen zu können, ist eine kurze Betrachtung seines Schaffens und Denkens zur Zeit der Bekanntschaft mit dem Komponisten unumgänglich.

1.4.1 Literarisches Debüt

Wichtig und folgenreich für Émilij und Nikolaj Metner ist das literarische Schaffen ihrer Generationsgenossen, insbesondere das Debüt Andrej Belyjs, das etwa zeitgleich mit dem Aleksandr Bloks und Vjačeslav Ivanovs stattfindet und mit diesen zusammen die Zweite Generation oder 'Welle' des russischen Symbolismus einläutet.[263] Zu unterscheiden ist hier zwischen den poetischen Verfahren, die Belyj anwendet, und den dahinter stehenden mystischen Intentionen, welche er in kritischen Aufsätzen und in Briefen darlegt. Beide Aspekte seines Frühwerkes spielen für die Metner-Brüder eine bedeutende Rolle.

1.4.1.1 'Sinfonische' Prosa

Im Frühling 1902 erschien das Werk eines unbekannten Autoren mit dem ungewöhnlichen Titel Dramatische Sinfonie. Übrigens klang auch der Name des Autors selbst, Andrej Belyj, rätselhaft, und die Herausgabe des Buches im „dekadenten" [Verlag] Skorpion vollendete in den Augen des lesenden Publikums die Charakteristik dieser seltsamen Erscheinung am literarischen Horizont. [...] Fast niemand verstand, wovon sie [die Sinfonie] sang, ahnte, was ihre formale Zielsetzung für die Zukunft bedeutet, erriet in ihr die Strophen aus Asche[264] und Urne[265], die Seiten der Sil-

[263] Zu dieser Periodisierung vgl. Fußnote 190.
[264] Andrej Belyj: *Pepel* [Asche], Peterburg 1909 [Gedichte].
[265] Andrej Belyj: *Urna* [Urne], Moskva 1909 [Gedichte].

bernen Taube[266], die literarischen Porträts der Arabesken[267] und Grünen Wiese[268], endlich die Theoreme des Symbolismus[269] selbst...[270]

Mit diesen Worten erinnert Émilij Metner an die erste Veröffentlichung Andrej Belyjs, die *Simfonija (2-ja, dramatičeskaja)* [Sinfonie (2te, dramatische)].[271] Mit ihr unternimmt der junge Dichter den Versuch einer Übertragung musikalischer Formprozesse auf literarische Gestaltung; zudem hatte sich Belyj einer oft ironischen, ja grotesken Darstellungsweise verschrieben, die ohne gestaltete Figuren und erkennbare Handlung auskommt.[272] In seinem Vorwort erläutert Belyj, daß die *Sinfonie* drei Bedeutungsebenen habe: eine musikalische, eine satirische und eine ideologisch-symbolische.[273] Das Buch stößt weitgehend auf Unverständnis, nur Aleksandr Blok[274] und Émilij Metner begrüßen das Werk als innovative Leistung: „Gageons que d'Andrej Belyj on peut attendre beaucoup plus que de tous les autres jeunes auteurs russes."[275] Mit diesen beiden ergaben sich zu dieser Zeit briefliche und persönliche Kontakte, und bald schon macht der Name Bugaev bzw. Belyj in Symbolistenkreisen die Runde.

Die wichtigsten 'musikalischen' Prinzipien, welche dieser und den drei später erscheinenden[276] *Sinfonien* zugrundeliegen, sind:[277]

- Konstruktion und Anordnung von Themen (z.B. Charakterisierungen von Personen und Orten) in Analogie zur Sonaten(hauptsatz)form;
- leitmotivische Wiederkehr von Appositionen, Epitheta usw. bei den verschiedenen Charakteren;
- *accelerando* und *ritardando* durch Interpunktion und Wortlängen;
- Klangwiederholungen und Rhythmisierung.

[266] Andrej Belyj: *Serebrjanyj Golub'* [Die Silberne Taube], Erstdruck in Buchform: Moskva 1910 [Roman].
[267] Andrej Belyj: *Arabeski* [Arabesken], Moskva 1911 [Aufsatzsammlung].
[268] Andrej Belyj: *Lug zelënyj* [Die grüne Wiese], Moskva 1910 [Aufsatzsammlung].
[269] Gemeint sind hier Belyjs theoretische Ausführungen zum Symbolismus in seinem Buch *Simvolizm* (Moskva 1910), vielleicht auch noch die Aufsätze *O simvolizme*, erschienen in *Trudy i dni* Nr. 1, 10-24 und in Nr. 2, gleichzeitig mit dieser Besprechung (s. die folgende Fußnote).
[270] Émilij Metner: *Malenkij jubilej odnoj „strannoj" knigi. (1902-1912)*, in: *Trudy i dni* Nr. 2 (1912), 27f.
[271] Entstanden März-August 1901, veröffentlicht: Moskva: Skorpion 1902.
[272] Vgl. PETERSON 1993, 50; W. Düwel, *Symbolismus* (s. Fußnote 190), 482; A. Lavrov, Artikel 'Belyj' in: *Russkie pisateli. 1800-1917, Biografičeskij slovar'*, Moskva 1989, Bd. 1, 226.
[273] Nach PETERSON 1993, 50.
[274] Aleksandr Blok: *Andrej Belyj. Simfonija, 2-ja, dramatičeskaja*, in: *Novyj Put'* 1903, Nr. 4.
[275] Aus Émilij Metners Rezension in der Zeitung *Pridneprovskij kraj* vom 9. 7. 1903, hier zitiert nach NIVAT 1977, 93. Bei Lavrov, Artikel 'Belyj' (s. Fußnote 272), ist das Datum der Rezension mit 15. und 16. 12. 1903 angegeben.
[276] *Severnaja Simfonija (1-ja, geroičeskaja)* [Nordische Sinfonie (1., heroische)], Moskva 1904; *Vozvrat* [Wiederkehr], Moskva 1905; *Kubok metelej* [Pokal der Schneegestöber], Moskva 1908.
[277] Nach der weiter gefaßten Liste bei STEINBERG 1982, 36. Zur Musikalität von Belyjs Sprache ist vor kurzem eine neue Untersuchung erschienen: Larisa Gerver: *Andrej Belyj - „kompozitor jazyka"*, in: *Muzykal'naja akademija* 1994, Nr. 3, 102-112 (mit weiteren Literaturangaben).

Diese Analogien zur Musik, insbesondere wohl die Adaption der Sonatenform, zogen die Aufmerksamkeit Émilij Metners auf sich. Belyj geht hier über eine allgemeine, zeittypische Annäherung von Musik und Poesie hinaus, er will die bereits von den französischen Symbolisten (insbesondere von Verlaine) postulierte Suprematie der Musik in einem 'kontrapunktischen' Amalgam für die Literatur nutzbar machen. Eine 'musikalische' Strukturierung des Textes über klangliche Phänomene hinaus ist schon bei Mallarmé anzutreffen, den Belyj bereits in jenen Jahren gekannt und verehrt hat.[278] Neben dieser literarischen mag eine direkte musikalische Inspiration für Andrej Belyj der von ihm (in diesem frühen Stadium) hochgeschätzte Edvard Grieg gewesen sein, dem die *Erste, nordische Sinfonie* gewidmet ist. Das ist auch als ein Echo der russischen Skandinavien-Welle der Jahrhundertwende anzusehen, die insbesondere Strindberg und Ibsen betraf. Bereits kurze Zeit später jedoch, nachdem Belyj im Hause der Metners deren Begeisterung für Beethoven, Schumann und Wagner zu teilen gelernt hat, tritt Grieg in den Hintergrund.

Wie sehr Belyj sich an musikalischen Formabläufen orientiert hat, verdeutlicht die Entstehung der Sinfonien: „Aus späteren Bemerkungen von ihm wissen wir, daß seine Arbeit an diesen Werken am Flügel mit der Zusammenstellung musikalischer Melodien und Motive begann, die dann gegen den entsprechenden Sprachtext ausgewechselt wurden."[279] Es ist jedoch wahrscheinlich, daß sich diese Aussagen nicht so sehr auf die ersten beiden, frühen *Sinfonien* beziehen, als auf die späteren; vermutlich haben hier bereits Émilij Metner, der z.B. Themen aus Nikolajs f-Moll-Sonate op. 5 mit Figuren aus Belyjs erster Sinfonie verglich,[280] aber auch die Werke Nikolaj Metners selbst entscheidende Anregungen gegeben.[281]

Die Bedeutung der *Sinfonien* ist vielschichtig: Sie führen die romantisch-symbolistische Symbiose von Literatur und Musik zur Kulmination; ihre 'musikalische', rhythmisierte Prosa - in Belyjs Romanen weitergeführt - ist innovativ und folgenreich, da „deren Gestaltungsprinzipien viele Erscheinungen in der europäischen Literatur vorwegnahmen (darin läßt sich Belyj tatsächlich mit Joyce vergleichen) und zweifellos einen ungeheuren Einfluß auf die Vertreter der russischen avantgardistischen Prosa in der sowjetischen Zeit ausübten."[282] Und nicht zuletzt werden sie von Teilen der russischen Künstler als Ausdruck einer neuen, ersehnten Kunst jenseits von Realismus und Dekadenz emphatisch begrüßt - so auch von den Metners.

[278] „Verlaine's concept of 'music' no longer satisfied either Mallarmé or Bely. All previous attempts at fusing music and poetry seem to them to be pseudo-musical. They seek a direct analogy between the two arts [...] The alteration of the semantic significance of a word, its placement in a sentence so as to create unusal associative links, produced the kind of indeterminateness that one finds in music. This approach of Bely's is akin to Mallarmé's. [...] Only in Bely did Mallarmé find a lone soul-companion" (STEINBERG 1982, 25f.).
[279] W. Düwel, *Symbolismus* (s. Fußnote 190), 482.
[280] S. Kap. 1.3.4.
[281] Bemerkenswert ist in dieser Hinsicht auch Émilij Metners Vorwurf der „musikalischen Liederlichkeit" gegenüber Belyjs *Dramatischer Sinfonie*; Belyj gibt diesem Tadel recht (NIVAT 1977, 95f.).
[282] A. Flakar, *Probleme des russischen Symbolismus* (s. Fußnote 190), 126.

1.4.1.2 Theurgische Visionen

Die Symbiose von Literatur und Musik in diesen frühen Prosastücken findet ihre erste theoretische Untermauerung in Belyjs Aufsatz *Formy iskusstva* [Die Formen der Kunst] von 1902.[283] Aufgrund dieser Veröffentlichung initiierte Aleksandr Blok den Briefverkehr mit Belyj, der jenem gleichzeitig und aus eigenem Antrieb geschrieben hatte;[284] hierdurch kam eine der ungewöhnlichsten Begegnungen der russischen Literaturgeschichte zustande. Gleich in seiner ersten Reaktion auf Blok, der Schwachpunkte in *Formy iskusstva* moniert hatte, weist Belyj relativierend darauf hin, daß sein Aufsatz lediglich „ein Konzept (nicht mehr) der ersten Stufe mit Hinweisen (nicht mehr) auf das Wesen des Folgenden"[285] sei: nämlich der zweiten Stufe - des „Inhaltes der Kunst". In dem sich nun entspinnenden Briefwechsel werden in exaltiertem Tonfall die religiösen, mystischen und ästhetischen Aspekte der Kunst diskutiert. Daneben erscheint Belyjs ästhetische Programmschrift *O teurgii* [Über die Theurgie].[286] Da ein ganzes Kapitel dieses Aufsatzes Nikolaj Metner gewidmet ist, soll er hier - zusammen mit brieflichen Äußerungen - als Grundlage für eine Darstellung von Belyjs Metner-Bild dienen.

Am 14. Juli 1903, also genau zu der Zeit, als Belyj an *O teurgii* schreibt, erläutert er in einem überaus langen Brief an Aleksandr Blok, auf welchen philosophischen Grundlagen und Voraussetzungen eine Theorie des Symbolismus aufbauen müsse, genauer: wie

[283] Andrej Belyj: *Formy iskusstva*, in: *Mir iskusstva*, 1902, Nr. 12. Es handelt sich um eine leicht gekürzte Fassung eines Vortrages, den Belyj am 17./18. November 1902 in Sergej N. Trubeckojs 'Studentischer historisch-philologischer Gesellschaft' gehalten hatte; s. BLOK 1982, 196.

[284] Diese Koinzidenz wurde von den beiden Dichtern als mystisches Ereignis ausgelegt. Ausführlich zu den Anfängen des Briefwechsels s. Vl. Orlov: *Istorija odnoj „družby-vraždy"*, in: BLOK/BELYJ 1940, XIV.

[285] Ebd., 8.

[286] Andrej Belyj: *O teurgii*, in: *Novyj Put'* 1903, Nr. 9, 100-123 [Abschnitt V. = REZENSIONEN 2]. Der Begriff 'Theurgie' (aus griech. *θεός* 'Gott' und *ἔργον* 'Werk, Tat') rührt bei Belyj wohl kaum von einer Erwähnung bei Kant her, wo in abwertendem Sinne 'heidnische Zauberkünste, um die Gottheit(en) günstig zu stimmen' gemeint sind, auch wenn in den gängigen philosophischen Wörterbüchern die Vokabel allenfalls mit Kant in Verbindung gebracht wird. Zwar ist es geradezu wahrscheinlich, daß Belyj den Terminus auch bei Kant gelesen hat, inhaltlich jedoch orientiert er sich an dessen ursprünglichem Gebrauch in den Schriften einiger Neuplatoniker. Das wäre zunächst Porphyrius (232/3-304/5), Schüler von Plotin; dieser erblickte im Okkulten - der Mantik, der Theurgie, dem Orakel - das Wirken des göttlichen Logos. Bei Porphyrius' Schüler Iamblichus († ca. 325) schließlich, dem Begründer der syrischen Schule des Neuplatonismus, umschreibt Theurgie den Zentralbegriff seiner Lehre: „Sein letztes Ziel erreicht der Mensch nicht wie bei Plotin durch philosophische Theoria, sondern durch die Theurgie, d.h. das vollkommene Vollbringen heiliger Handlungen durch die Kraft geheimer geoffenbarter Symbole in Opfer und Gebet. Durch sie erlangt er Vereinigung mit den Göttern, deren wahre Schau und Gnosis, vollkommene Reinigung und Tugend, Befreiung aus den Banden des Schicksals und Glückseligkeit" (M. Sicherl: *Iamblichus*, in: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, ^{3}1959, Bd. 3, Sp. 528). Im Anschluß an diese neuplatonischen Texte übersetzen altgriechische Wörterbücher des letzten Jahrhunderts *ἡ θεουργία* mit 'göttliche Handlung, Gottestat' und *ὁ θεουρός* ['der Theurg'] mit 'der göttliche Dinge oder Handlungen tut, Opfer verrichtet; Zauberer'.

er sein persönliches 'philosophisches System' unter Berufung auf die deutsche Philosophie seit Kant als (logischen) Endpunkt einer Entwicklung des Denkens betrachtet.

> Unser philosophisches System, wenn seine offizielle Existenz notwendig sein sollte, darf weder Kant noch Platon übergehen, sondern muß diesen und jenen überwinden. Wir müssen zu Kant hinabsteigen können, wenn wir Anspruch auf die geistige Führung erheben - wir, die Mystiker... In diesem Moment ist dies das Konzept eines gewaltigen Umbruchs, der äußerliche Hebel, der vieles erneut umbricht:
>
> Kant. Es existiert eine Welt der Noumen, die uns nicht zugänglich ist (viele, die eine Korrektur einbringen wollen, sagen „dem Denken unzugänglich", aber bringen eine Halbkorrektur an). Schopenhauer. Kant setzt streng das Wesen der Vorstellung fest, er geht nicht auf die Verbindung zwischen Vorstellung und dem ein, was diese erzeugt. Daher verwirrt sogar er die Formen des Gesetzes der Begründung. Als Folge erweist sich Kants Verkennung des intuitiv-psychologischen (genialen) Denkens, auf deren Seite alle Vorzüge liegen.
>
> Nietzsche. Die psychologische Methode anerkennend, zieht Schopenhauer nicht alle wichtigen Schlüsse, die sich aus seiner Anerkennung ergeben, was in Verbindung steht mit der metaphysischen Vorstellung - dieser abstrahierten Vorstellung - vom Willen als irgendeinem Wesen. Es gibt nur „meinen Willen". Von daher „Ego-theismus".
>
> Hartmann.[287] Das Unbewußte schließt in sich sowohl den Willen als auch die Vorstellung ein. Indem es eine Erscheinung darunterlegt, die deren Hintergrund bildet, ist das Unbewußte auch das, was Schopenhauer fälschlich für metaphysischen Willen hielt. In ihm (im Unbewußten) ertrinkt alles Individuelle (unter anderem auch der Wille). Von daher „Pan-theismus". Die Methode der Offenbarungen (s. über die Mystiker bei Hartmann).
>
> Meine Methode ist der aufrichtige und echte Ego-pan-theismus der modernen Theosophie, der im individuellen Beginn des Menschen das ewige Wesen sieht, und folglich ändert sich auch die Kantsche Erkenntnistheorie (die Erkenntnistheorie Solov'evs), die Vereinigung des Individuellen mit dem Ewigen im Symbol (der Symbolismus) und schließlich die höchste Formulierung des neuen und ewig-alten Geheimnisses von der Zweieinigkeit...[288]

Auch ohne auf Belyjs subjektive Interpretation der einzelnen Denker oder gar auf deren hier ebenfalls subjektiv wiedergegebene Auslegung anderer Philosophen einzugehen, ist klar, wohin Belyj mit seinem „Egopantheismus" steuert: auf die mystische Einheit von Individuum und Schöpfung, die sich intuitiv und symbolisch in der Kunst gestalten läßt. Zur Bedeutung des Symbolischen bemerkt Belyj in einem anderen Brief:

> Die Symbolmethode ist gut: sie ist die beste. Das, was logisch nicht bestimmbar ist, wird psychologisch bestimmt. Mit dieser Begründung liebe ich die bildliche Rede. Sie ist der kürzeste Weg in die Tiefe. Aber häufig ist es wichtig, daß auch die Oberfläche ein Spiegelbild der Tiefe gibt: wichtig, daß wir logisch denselben Weg beschreiten wie intuitiv.[289]

Ähnlich wie für Belyj die Kunst „der kürzeste Weg zur Religion" ist, scheint ihm der Gebrauch von Symbolen „der kürzeste Weg in die Tiefe", ins Überzeitliche, Unterbewußte, Kosmische. Das hier nicht weiter ausgeführte Stadium kreativer Mystik (oder

[287] Eduard von Hartmann (1842-1906), dt. Philosoph, entwickelte im Gefolge Schellings, Hegels und Schopenhauers eine Philosophie des Unbewußten und war einer der wichtigsten dt. Ästhetiker des ausgehenden Jahrhunderts. Zu Berührungspunkten zwischen Hartmanns *Philosophie des Schönen* und Nikolaj Metners *Muza i moda* s. Kap. 2.2.3.3.

[288] BLOK/BELYJ 1940, 38.

[289] An Aleksandr Blok, 10. Juni 1903 (ebd., 32).

mystischer Kreativität) hat Belyjs Aufsatz *O teurgii* zum Inhalt. Die dort entwickelten Ideen und Visionen basieren in bedeutendem Maße auf dem in obigem Brief nur gestreiften Vladimir Solov'ëv, der insgesamt die Zweite Generation der Symbolisten entscheidend geprägt hat; das rührt speziell auch daher, daß sowohl Andrej Belyj als auch Aleksandr Blok in persönlicher Beziehung zur Familie des bedeutenden Mystikers standen - dessen dichtender Neffe Sergej Solov'ëv kann als Belyjs Intimus bezeichnet werden - und somit dessen Werke und letzte öffentliche Auftritte unmittelbar erfahren konnten. Dort lernte Belyj auch die Werke von Nietzsche und Wilde, Baudelaire und Verlaine, Maeterlinck und Bal'mont kennen[290] - Schlüsselfiguren für seine literarische und philosophische Entwicklung.

Den stärksten und nachhaltigsten Einfluß übte auf das jungsymbolistische Denken der russische Philosoph und Mystiker Wladimir Sergejewitsch Solowjow (1853-1900) aus. Sein ethisches Suchen, seine eschatologischen Visionen, sein Glaube an die erneuernde Allmacht der „ewig-weiblichen" Weltseele und nicht zuletzt sein Gedanke von der messianischen Berufung Rußlands im geistigen Kampf gegen das „Chaos" kamen den Stimmungen der meisten „jüngeren" Symbolisten [...] entgegen. [...] Alles Irdische wurde in Bezug zur kosmisch verstandenen Mystik gesetzt.[291]

Solov'ëv hoffte auf den verheißenen apokalyptischen Anbruch des Reiches Gottes als dem Ende der Menschheitsgeschichte; er hegte die Utopie einer weltumfassenden Theokratie, die als freie Ökumene diesem Reich den Weg bahnen solle und gleichzeitig Westen mit Osten versöhne, Katholizismus mit Orthodoxie. Dabei sah er Rußland als Triebkraft, Moskau als 'drittes Rom', das Europa erneuern und retten müsse. Diese Ideen verkörperten sich ihm in Gestalt der (platonischen) Sophia, der göttlichen Weisheit - hier eher als ideale Urgestalt der Schöpfung verstanden -, in Gestalt der Weltseele, des (Goetheschen) Ewig-Weiblichen, der mit der Sonne bekleideten Frau[292] und in anderen mystischen Frauenbildern. Schließlich verband Solov'ëv, selbst Dichter, seine sophiologisch-mystische 'Religion' mit der Kunst, postulierte im Gefolge Schillers das „Wahre, Gute, Schöne", daß also die Kunst durch ihre Schönheit das Wahre und Gute, die ewigen Ideen der intelligiblen (nur geistig erfaßbaren Welt) verkörpern solle: „am Ende wird die Ewige Schönheit fruchtbringend sein, und aus ihr wird die Errettung der Welt kommen."[293] Daher rühren Solov'ëvs Vorstellung einer zwar von praktischen Dingen völlig losgelösten, aber theurgisch instrumentalisierten Kunst, die allein durch ihre Schönheit Gehalt trage und Nutzen bringe, und sein Bild vom Künstler als dem Theurgen, Retter der Menschheit und Schöpfer neuen Lebens.[294]

Andrej Belyj führt in seinem Aufsatz diese Solov'ëvschen Vorgaben durchaus eigenständig weiter, indem er sie mit der von der deutschen Romantik und Schopenhauer übernommenen Idee vom Vorrang der Musik vor den anderen Künsten verbindet und

[290] Vgl. Orlov, ebd., XIII.
[291] W. Düwel, *Symbolismus* (s. Fußnote 190), 480f.
[292] *Offenbarung* 12, 1.
[293] Aus Solov'ëvs Vorwort zur dritten Auflage seiner Gedichte; hier zit. nach Orlov, BLOK/BELYJ 1940, XI.
[294] Diese Kurzcharakteristik des Solov'ëvschen Denkens nach Orlov, ebd., XIf.

zudem erste Hoffnungsträger nennt; als eine (weltliche) Zwischenstufe auf dem Weg zur Theurgie führt er den Begriff des „Magismus" ein und verweist auf alte und neue Künstler-Magier, die auf halbem Wege gescheitert wären.

O teurgii beginnt mit einer Diagnose der zeitgenössischen russischen Gesellschaft: Sie stehe an einem Paß, einem Scheideweg [*pereval*], an einem Umbruch zu „religiös-mystischen Methoden"; viele Menschen arbeiteten bereits - voneinander getrennt - in dieselbe Richtung. Die europäische Kultur habe sich von ihrem religiösen Fahrwasser losgerissen, das theurgische Element sei verdunstet, aus Leben und Kunst verschwunden. Theurgie ist für Belyj „leuchtendes religiöses Tun" [*lučezarnoe religioznoe delanie*], wovon sich Spuren auch in den Werken außergewöhnlicher weltlicher Schriftsteller wie Dostoevskij, Gogol' und Goethe fänden; früher jedoch sei jede Anrufung Gottes, jedes Gebet theurgisch gewesen in dem Sinne, daß es die Aussicht auf Gewährung der Wunder bewirkenden Kraft Gottes in sich geborgen habe; Belege dafür böten die wunderwirkenden Worte Christi, der Apostel und Propheten. In einem Gedicht Konstantin Bal'monts meint Belyj das 'Rezept' gefunden zu haben: „alltägliche Worte in nicht alltäglichen Verbindungen" [*povsednevnye slova ne v sočetan'jach ežednevnych*] zur Bannung böser Kräfte. Er diagnostiziert in der gegenwärtigen Kunst dagegen reine Ästhetik, sieht sie als bloßes Surrogat. Hier distanziert sich Belyj implizit vom artifiziellen, 'dekadenten' Symbolismus etwa eines Valerij Brjusov. Die Kunst hielte sich nur für eine Gottesgabe, die Künstler nähmen sich für Propheten aus, ohne den eigentlich nötigen Wandel herbeizuführen, den sie „fürchteten". Eine kurze Schelte des positivistischen Denkens, des herrschenden „gesunden Menschenverstandes" beschließt diese einführenden Kapitel.

Im folgenden beschreibt Belyj die Musik als oberste Kunstform. „Die Musik ist der Gipfel der Kunst. Die Ideen, die in der Poesie auftauchen, erlangen in der Musik allumfassenden Charakter." Die musikalischen Wurzeln der Poesie dürften nicht darüber hinwegtäuschen, daß der „endgültige Ausdruck musikalischer Ideen *an sich*" in der Sinfonik vollständiger und tiefer sei: „Jegliche poetische Darstellung dieser [musikalischen Ideen] ist begrenzt." Hier schwingt wiederum - wie schon in *Formy iskusstva* von 1902 - viel von Schopenhauer mit, auch wenn Belyj sich von diesem und seiner „Hypertrophierung des Willens und der Vorstellung" zu distanzieren versucht. „Musik, das ist wirkliche, elementare Magie" - auch in der noch kaum veröffentlichten Lyrik Aleksandr Bloks und im Werk Michail Lermontovs erblickt Belyj eine Bestätigung dieser Worte. Wir alle befänden uns nunmehr auf geistiger Wanderschaft, horchten auf bislang ungehörte Klänge unserer Seelen. Aber: „Wenn auch jede tiefe Musik [...] im Grunde magisch ist, so ist doch bei weitem nicht jede theurgisch. Die Theurgie erweist sich aus dieser Sicht gleichsam als *weiße Magie*." Als tragisches Beispiel für dämonische Magie dagegen betrachtet Belyj Michail Lermontov, der, ungeachtet bezaubernder, visionärer poetischer Stimmungen, stets hoffnungslos schließe, den aber - angesichts seiner für ihn fruchtlos gebliebenen Suche nach ewiger Liebe - nur ein Schritt von der Erkenntnis des ewigen Lichtes, des Ewig-Weiblichen trenne: Die Tragik liege darin, daß Lermontov seine Visionen nur zur Hälfte wahrgenommen habe, sie ihm als „Halbmasken" weder das irdische noch das jenseitige Leben erfüllen konnten. Auch Lermontovs Tod im Duell wird von Belyj mystisch gedeutet als Abtritt dessen, der „zuviel gesehen" hatte. Doch als „Dämonist" stehe Lermontov nicht allein, er sei lediglich der „Sündenbock seiner und unserer Epoche". Ein

poetisches Gegenbild erblickt Belyj in Puškins 'Armem Ritter' (*Žil na svete rycar' bednyj*)[295], der sein Leben nach einer Marienvision gänzlich als weltabgewandter miles christianus fristet und schließlich in das „Ewige Reich" eingelassen wird. Auch die Theurgie sei derart mit der Liebe Gottes und der Hoffnung auf Gnade vor Furcht gefeit; der Trost der „Magie" jedoch bleibe leer und öde.

Der folgende Abschnitt ist Nikolaj Metner gewidmet.[296] Im letzten Kapitel schließlich konstatiert Belyj, daß die Musik in den Seelen der Menschen erwacht sei, die Masken fielen; die erste Stufe der Himmelsleiter sei der Weg der inneren Wandlung, einer geistigen, psychischen, physischen Wandlung, um das längst verlorene innere Gleichgewicht (zwischen Individuum und Schöpfung) wiederherzustellen. Einige wenige trügen bereits das Zeichen dieser neuen Stufe in ihrem kindlich reinen Gesicht, ohne zu wissen, was darin geschrieben steht. Für Belyj sind diese Erwählten gleichsam „Ivanuški-Durački": Repräsentanten jenes tolpatschigen Iwan Dummkopf[297] aus dem russischen Märchen, welcher doch das Glück erlangt und Iwan Zarewitsch wird.[298] An dieser Stelle nennt er keine Namen, doch Belyj denkt mit Sicherheit weniger an den zuvor zitierten Aleksandr Blok als an Nikolaj Metner. Das wird - neben der Deutung Metners als Theurgen im fünften Abschnitt des Aufsatzes[299] - auch deutlich in einem Brief, den Belyj kurz nach der Abfassung von *O teurgii* an Ėmilij Metner geschrieben hat und worin er nochmals ausführlich auf die „Magier" in der russischen Literatur eingeht. Er sei hier besonders ausführlich zitiert, um vor dem Hintergrund dieser generellen Relativierung des zeitgenössischen, symbolistischen Kunstschaffens die ganze Dimension seiner Verehrung Nikolaj Metners begreifen zu können.

⟨Serebrjanyj Kolodez'⟩, 25. Juli 1903

⟨...⟩ Ich unterrichte Sie davon, daß ich an *Novyj Put'* einen Aufsatz geschickt habe, in dem ein Abschnitt den Werken Nikolaj Karlovičs (dem Album [op. 1]) gewidmet ist ⟨...⟩

Ich weiß nicht: 1) ob [ihn] die geistliche Zensur durchlassen wird (da ist viel, was man auszusetzen haben könnte). 2) Ob nicht die Redaktion irgendetwas verunstalten wird. 3) Wird man überhaupt meine [Sache] veröffentlichen, denn ich habe mit *Novyj Put'* öde und andauernde Reibereien und sogar *„alte Rechnungen"*... [...]

All das macht mein Mitwirken im *Novyj Put'* für mich nicht wünschenswert, umso mehr als mich auch die Merežkovskijs völlig falsch verstehen. Überhaupt fühle ich eine entsetzliche Einsamkeit unter den Personen, die mich umgeben und mit denen ich volens nolens zu tun haben muß: all diese Brjusovs, Bal'monts, Sokolovs, Merežkovskijs usw., all das, was überhaupt *nicht das ist, was ich brauche*...

[295] Diese Ballade inspirierte Nikolaj Metner zu seinem *Märchen* op. 34/4 (Text und Übertragung s. WERKVERZEICHNIS).

[296] Zu diesem Abschnitt s. Kap. 1.4.2.2.

[297] Oder auch als „der dumme Iwanuschka" zu übersetzen; vgl. z.B. *Das goldmähnige Pferd. Russische Zaubermärchen*, Leipzig 1990.

[298] Auch Nikolaj Metner sah sich zu der Zeit, als er an seinen *Märchen* op. 51 arbeitete, die eben Ivanuška-Duračok (Iwan-Dummkopf) und Zoluška (Aschenbrödel) gewidmet sind, aufgrund seiner vielen Mißgeschicke selbst als Iwan-Dummkopf. Ausführlicher dazu s. WERKVERZEICHNIS op. 51.

[299] Dazu s. Kap. 1.4.2.2.

Unter ihnen gibt es keine *Propheten*, niemanden sieht man mit echtem Vertrauen und Freundschaft an (etwa dieser Bal'mont, der ehrlich, direkt, auf kindliche Weise wohlwollend und kapriziös ist - er ist mir der Sympathischste, aber ansonsten...).

Sie erinnern mich immer noch daran, daß ich Valerij Brjusov einen „Magier" genannt habe,[300] aber ich verstehe doch den *„Magismus"* in einem weiten Sinne, sowohl als Wundertätigkeit einer Kraft, die nicht zum Ruhme Gottes gebraucht wird (wie z.B. bei Lermontov), wie auch als Reflex jener Beziehung zur Wirklichkeit, die *Magier* im engeren Sinne hervorbringt. Und wenn Sie Brjusov näher kennen würden, dann würden Sie zustimmen, daß er ein echter, potenzierter Magier ist - ein Magier als Menschentyp, der eine Stufe unter dem Theurgen steht, denn der Theurg ist ein *weißer* Magier. Dieser Blok ist auch ein großer Magier und fast im gegenwärtigen Sinne, in seinem Magismus fast Lermontov gleich. Der Magier ist ein Beschwörer, der bis zur Zone des Chaos manipuliert, vor ihr, schließlich im Chaos selbst, doch der *Theurg* - das ist ein Magier, der bereits *Lichtstreifen* erblickt hat oder nach jener Seite des Chaos entkommen ist, jedenfalls das Chaos, wenn auch nur in der Reflexion, *besiegt* hat. [...] Natürlich ist Brjusov unter den Magiern ein herausragender, kluger, wissender Magier, auf den der Terminus *„Prophet eines zeitlosen Frühlings"* paßt, denn das Über-Zeitliche ist für Brjusov sehr charakteristisch. Vielleicht ist das bei ihm *nur* eine Pose, aber in diesem Fall ist er ein großartiger Schauspieler, wenn er sich in der Gesellschaft „erstarrt" und *„überzeitlich"* zu seiner Umgebung verhält. Außerdem ist er in seinen Manieren bis aufs Äußerste hieratisch - wiederum ein magischer Zug...[301]

Den brieflichen und literarischen Äußerungen Belyjs über Nikolaj Metner läßt sich entnehmen, daß er diesen weit über die obigen Magier stellt, in ihm bereits das theurgische Element walten sieht. Verständlich ist diese Position zunächst aus der persönlichen Bekanntschaft und Freundschaft, aber vornehmlich wohl daraus, daß Belyj für Nikolajs spätromantisch orientierte und von Ėmilij Metner symbolbefrachtet gedeutete Musik besonders empfänglich war.

1.4.2 Reaktionen auf Nikolaj Metner

1.4.2.1 Erste Begeisterung (1902/3)

Die persönliche Begegnung zwischen Nikolaj Metner und Andrej Belyj ist zwar eine Folge der engen Beziehung zwischen dem Dichter und Ėmilij Metner, besitzt aber eine eigene Qualität. Kurz nachdem Ėmilij Metner nach Nižnij Novgorod gezogen ist, um dort den Posten des Zensors zu besetzen, besuchen Belyj (damals noch als Boris Bugaev) und sein enger Freund Aleksej Petrovskij zum ersten Mal allein den jungen Komponisten. Am 11. November 1902 schreibt Nikolaj seinem Bruder Ėmilij im Postskriptum: „Ich vergaß, dir zu sagen, daß Bugaev und Petrovskij schon einmal bei mir gewesen sind. Ich habe ihnen sehr viel vorgespielt. Sie haben versprochen, öfters verbeizukommen."[302] Den

[300] Ėmilij Metners abfällige Haltung gegenüber Brjusov und sein Unverständnis, diesen als „Magier" zu apostrophieren (worauf sich hier Belyj bezieht), lassen sich seinem Brief an Belyj vom 16. Mai 1903 entnehmen: „Ich kenne Brjusov nicht persönlich. Als *Schriftsteller* verdient er solche Zuwendungen nicht. Vor allem ist er unmusikalisch bis ins Mark, und dann ist er überaus entfernt von *castitas* [Keuschheit]. Er ist auf naive Weise schmutzig ⟨...⟩" (BLOK 1992, 202).

[301] Ebd., 200f.

[302] *Pis'ma*, 40.

tiefen Eindruck dieser Begegnung schildert Belyj-Bugaev in einem Brief an Ėmilij Metner:

Ich habe vor kurzem Nikolaj Karlovič besucht: Ich habe sein Spiel genossen; er war so liebenswürdig, für mich und Aleksej Sergeevič [Petrovskij] zu spielen. Ich bin vollkommen in seine Musik verliebt, so daß mir sogar zu loben peinlich ist („warm" zu loben). Das erste Stück des zweiten Albums hat auf mich einen unauslöschlichen Eindruck gemacht, fast denselben wie die Sonate ⟨...⟩ Mich hat das erste Stück des zweiten Albums Ihres Bruders berührt, den ich nicht nur als Musiker, sondern auch als Mensch liebgewonnen habe. Der dritte Satz der Sonate (in Dur) ist beeindruckend: Das zweite Thema bekommt eine solche Gewandtheit (es ist bereinigt, fürchtet nicht die Vielfalt der Wege), daß es bei all seiner Tiefe universell wird: Der musikalische Raum des dritten Satzes ist von ihm buchstäblich durchtränkt, und vom ersten Thema bleiben nur Fragmente (hier ist seine Rolle beendet). Sobald Nikolaj Karlovičs Album erscheint, bemühe ich mich, darüber etwas in „Mir iskusstva" zu schreiben (selbstverständlich nicht aus absolut musikalischer Sicht, denn da bin ich Laie) ⟨...⟩[303]

In den folgenden Wochen und Monaten scheinen Petrovskij und Bugaev häufige Gäste im Hause der Metners gewesen zu sein.[304] Davon berichtet bereits am 26. November 1902 der Vater Karl Petrovič Metner seinem Sohn Ėmilij: „Petrovskij und Bugaev gehen von Zeit zu Zeit zu Kolja, sie waren am Sonntag Abend [dem 22. November] da und haben sich über ihn maßlos begeistert, besonders Bugaev. Kolja spielte ihnen viel von Grieg vor, den Bugaev sehr liebt ⟨...⟩."[305]

Doch auch als Nikolaj Metner mehr als vier Monate später, am 26. März 1903, einige seiner *Stimmungsbilder* op. 1 - manche bereits zum zweiten Male - in einem öffentlichen Konzert vorträgt,[306] sind diese immer noch nicht im Druck erschienen.[307] Erneut schreibt Belyj seinem Freund Ėmilij Metner von diesem Ereignis und seinem Vorhaben, Nikolaj Metner zum Thema eines Aufsatzes in der Zeitschrift *Mir iskusstva* zu machen:

Ich schreibe von Nikolaj Karlovičs Konzert: ohne Zweifel hat er einen außergewöhnlich günstigen Eindruck auf die schlafenden Tölpel gemacht, die Publikum genannt werden. Was aber mich betrifft, so bin auch ich von seinem Spiel begeistert - „wissend", „zuzwinkernd" und gleichzeitig individuell edel und korrekt. Fast alle seine (eigenen) Werke wurden einmütig wiederholt. Besonderen Eindruck machte sein Präludium zum zweiten Album [op. 4/4] und jenes Stück aus den *Stimmungsbildern*, das wohl mit „Allegro con ira" bezeichnet ist [op. 1/7] (ich habe gerade kein Programm zur Hand). Sie wissen natürlich, wovon ich rede. Leider hat das Publikum nicht ganz den Saal gefüllt, was sich durch die ungünstige Zeit erklärt, die für Nikolaj Karlovičs Konzert gewählt wurde. Die Interpretation der Beethoven-Sonate [op. 10/3] verzauberte mich im buchstäblichen Sinne des Wortes. Der zweite Satz machte auf mich einen derart starken Eindruck, daß ich mich buchstäblich nicht von der Stelle bewegen konnte... so bin ich erstarrt. Nikolaj Karlovič ist ein bewundernswerter Beethoven-Interpret. Ihm und Euch, lieber Ėmilij Karlovič, bin ich in vielem in meinem Beethoven-Verständnis verpflichtet. Sie beide haben

[303] Brief vom 17. November 1902 (ebd., 42).
[304] Vgl. auch die Kurzbriefe LITERARISCHE DOKUMENTE 1.
[305] *Pis'ma*, 47.
[306] Metner spielte im Kleinen Saal des Moskauer Konservatoriums Werke von Bach, Beethoven, Mendelssohn, Chopin, Schumann, Skrjabin und Liszt sowie sein *Prélude* op. 4/4 und aus seinen *Stimmungsbildern* op. 1 die Nr. 3, 4, 7 und 8 (s. KONZERTLISTE 15). Bereits am 19. Januar hatte Metner op. 1/6-8 aufgeführt (s. KONZERTLISTE 14).
[307] Vermutlich wurde Metners op. 1 im April 1903 veröffentlicht (s. WERKVERZEICHNIS op. 1).

meine zusammengekniffenen Augen für Beethoven geöffnet (den ich schon früher am meisten von allen Komponisten geliebt habe - aber instinktiv). Entsetzlich die Schumann-Sonate [op. 11] - ich fürchte sie und verzichte darauf, etwas zu schreiben. Alles in allem ein geniales Werk. Die bacchantische Hymne, welche von Nikolaj Karlovič als Zugabe gespielt wurde,[308] erschütterte mich noch und noch mit der Fülle dionysischen Entzückens. Es fehlte die Sonate [op. 5], die ich schon so lange nicht mehr gehört habe. Ich werde unbedingt über das Album [op. 1] in „Mir iskusstva" schreiben, nur nicht jetzt, sondern nach den Examen, die sich mir genähert haben und alles wie eine Wolke entscheidend verstellen. In der „Mir iskusstva" weiß man aller Wahrscheinlichkeit nach von Ihrem Bruder. Ich habe einem der Redaktionsmitglieder, der sich zur Durchreise in Moskau aufhielt, lange von ihm erzählt. Er hat sich sehr für Nikolaj Karlovič interessiert...[309]

Innerhalb des nächsten Vierteljahres, bis Mitte Juli 1903, setzt Belyj dann endlich seinen Plan um, über Nikolaj Metner zu schreiben.[310] Geändert hat sich zweierlei: Der Aufsatz wird nicht in Djagilevs *Mir iskusstva*, sondern in Merežkovskijs *Novyj Put'* erscheinen; außerdem wird er, wie bereits dargestellt, weniger von Metner als von der Zukunft des Symbolismus handeln. Dennoch ist es die erste umfangreiche Bewertung und Interpretation der Musik Nikolaj Metners durch einen Literaten von Rang, ja bislang war wohl überhaupt erst eine Kritik erschienen.[311]

1.4.2.2 O teurgii *(1903)*

Gleich zu Beginn seines Metner-Kapitels legt Belyj die Richtung seiner 'Besprechung' fest: Neben Frische und Formvollendung der *Stimmungsbilder* op. 1 „sind die Werke dieses Albums charakteristisch durch ihren Theurgismus", Metner sei „das Beispiel eines Komponisten-Theurgen", die Erscheinung eines „neuen Sternes in der russischen Musikwelt."[312] Belyj ordnet den Komponisten in seine zuvor breit ausgeführte Vorstellung der Theurgie ein, abstrahiert damit die musikalische Erscheinung auf deren hypostasierte 'theurgische' Intention. In Metners Werken seien „alle Eigenheiten unserer 'erwartenden' Stimmungen" und „unser Ringen" verkörpert bzw. - auf formale Klarheit anspielend - „kristallisiert". Daß Belyj hier wie stets im Plural spricht und somit sein eschatologisches Lebensgefühl einer ganzen Generation zuspricht, korrespondiert mit der Gesellschaftsdiagnose zu Beginn des Aufsatzes.

Das insgesamt traditionelle musikalische Gewand der *Stimmungsbilder* interpretiert Belyj - wohl unter dem Einfluß Ėmilij Metners - als Ausdruck von „Erblichkeit", eines ungebrochenen Bandes mit dem Vermächtnis der „größten geistigen Kulturführer", woraus eine „geistige Weihe eigener Art" resultiere, also nicht ein Mangel an Begabung, sondern im Gegenteil deren besondere Auszeichnung. Damit im Zusammenhang steht auch die harsche Kritik an den (nicht näher benannten) anderen jungen Komponisten, bei

[308] Um welches Stück es sich hier handelt, läßt sich nicht feststellen: vielleicht meint Belyj die Wiederholung des *Prélude* op. 4/4.
[309] Brief vom 9. April 1903 (*Pis'ma*, 43).
[310] Vgl. Belyjs Brief vom 25. Juli 1903 (s. S. 57).
[311] Eine Besprechung des Konzertes, das auch Belyj besucht hatte (REZENSIONEN 1).
[312] Diese und die folgenden Zitate nach REZENSIONEN 2.

denen Belyj „Kakophonie", „krank-nervige Zerfetztheit" und „plumpe Verdünntheit" konstatiert. Dieses Vokabular mit seinen pathologischen Untertönen ist mit den antimodernistischen Äußerungen Emilij Metners praktisch identisch.

Der größte Teil dieses Kapitels ist einem Vergleich zwischen Metner und Michail Lermontov gewidmet: „zwei Begabungen [...], die im Ausdruck ähnlicher Ideen einander entgegengesetzt sind". Die gelegentliche Erwähnung einzelner Nummern des Albums bleibt bei diesem Vergleich zweitrangig; Belyj betrachtet die *Stimmungsbilder* mehr oder weniger als ein Ganzes. Es ist nicht nötig, diesen langen Passus hier en detail nachzuzeichnen. Die Quintessenz des Vergleiches mit Lermontov, den Belyj in den vorhergegangenen Kapiteln als „Dämonisten", als gescheiterten „Magier", als tragischen „Sündenbock" portraitiert hatte, lautet:

- Lermontov repräsentiert 1. den Typus des modernen, Gott abgewandten Künstlers, der auf halbem Wege im Chaos scheitert und zugrunde geht; 2. einen geschichtlichen Abschnitt der Menschheitsentwicklung, die nach dem Verlust der ursprünglichen Einheit mit der Schöpfung in alter Zeit bislang nur zu trostlosen Surrogaten fähig war und dem Pessimismus und Ästhetizismus verhaftet blieb.
- Nikolaj Metner dagegen ist der Herold eines neuen, ewigen Frühlings, der den Weg „durch Verzweiflung, durch die gähnenden Schrecken der Tragik" beschreitet, die Grenzen des Chaos erkennt und es durchquert; seiner Musik „erwachsen Flügel, die davontragen", die erstmals über „eine nie dagewesene Gebirgskette" führen. Metner nimmt den von Solov'ëv beschworenen „alten Kampf" auf und erreicht des Mystikers visionäre „Morgenröte", „des dunklen Chaos lichte Tochter".

Somit interpretiert Belyj die ätherischen Klänge des *Prologes* op. 1/1 als visionäre, kosmische Verschmelzung des mit der Schöpfung entzweiten Individuums, deutet etwa die Schneesturm-Motivik von op. 1/5 als Ausdruck des tragischen Kampfes mit dem Chaos und schließlich den ungebrochenen Dur-Optimismus anderer Stücke wie etwa auch des *Prélude* aus op. 4 (die „bacchantische Hymne"?) als freudigen Sieg, Symbol des Anbruchs einer neuen Ära. Aber wie kommt Belyj dazu, Metner ausgerechnet mit Lermontov zu vergleichen? Drei Antworten kommen in Betracht.

- Lermontov gehört im Selbstverständnis der russischen Symbolisten zu den 'geistigen Vätern' (wie etwa auch Tjutčev und Fet).[313] So schreibt Belyj am 4. Januar 1903 an Blok: „Sie sind gerade von Lermontov, Fet, Solov'ëv geweiht, setzen Sie deren Weg fort, erhellen, öffnen Sie deren Gedanken."[314]

[313] „Comme Soloviov, les symbolistes se sont cherché certains précurseurs, Lermontov avant tout, qui avait été déjà désigné par Soloviov comme un poète mystique de l'amour. Désir érotique et désir religieux s'alimentent l'un l'autre, fusionnant dans une liturgie de l'eros." Nivat, *Le symbolisme russe* (s. Fußnote 190), 92.

[314] BLOK/BELYJ 1940, 7.

- Im Falle Belyjs fungiert Lermontov darüber hinaus nicht einfach als Idol, sondern auch als Prototyp des 'beinahe Erreichten'. Somit eignet er sich als Paradigma zur kontrastierenden Hervorhebung neuer, hoffnungsvoller Talente.
- Nikolaj Metner selbst läßt sich seit etwa 1895 von Gedichten Lermontovs zu musikalischen Kompositionen inspirieren: zu den Liedern *Molitva* (U/F 1.2), *Angel* (Vorstufe zu op. 1/1) und *Niščij* op. 3/1 sowie den Klavierstücken nach *Angel* (op. 1/1), *Metel' šumit* (U/F 1.4 und op. 1/5) und *Rusalka* (*Nixe* op. 2/1, *Nixen-Lied* U/F 2.9). Inwiefern diese Bevorzugung aus der Tradition von Lermontov-Vertonungen der zweiten Jahrhunderthälfte zu erklären ist oder aber als spezifisch symbolistische Neuinterpretation des Dichters, wird später Gegenstand dieser Arbeit sein.

1.4.2.3 9 Pesen Gëte *(1906)*

Der Titel dieses zweiten, diesmal in der luxuriös ausgestatteten Zeitschrift *Zolotoe runo* [Das goldene Vlies] publizierten Aufsatzes[315] von Belyj über Nikolaj Metner suggeriert, daß es sich um eine Art Rezension der soeben (wohl im März 1906) erschienenen[316] *9 Goethe-Lieder* op. 6 handelt. Doch erneut stehen nicht die einzelnen Musikstücke im Zentrum des Interesses, sondern die Beurteilung und Klassifizierung des Komponisten insgesamt.

Wesentliche Elemente des Metner-Abschnittes aus *O teurgii* tauchen unverändert wieder auf: daß Metner wie Beethoven ein „echter Tragiker in der Musik" sei, daß seinen Themen ein „kündender, prophetischer Sinn" eigne, daß er das Leben affirmiere statt zerstöre usw. Wiederum fallen die zentralen Begriffe „Theurg" und „Morgenröte", wird die 'edle' formale Strenge und Vollendung betont, wird Metner mit dem „neuen religiösen Bewußtsein unserer Tage" in Verbindung gebracht. Auch das das moderne Leben umgebende Chaos, aus dem sich Metner gleichsam herauskomponiere, wiederholt die entsprechenden Gedanken aus *O teurgii*.

Dann aber entdeckt Belyj wichtige neue Aspekte in Metners Werk. Vor allen Dingen - er stellt ihn neben Skrjabin: „Metner und Skrjabin bringen uns neue Erkenntnis"; und weiter: „In Metner und Skrjabin vereinigt sich Begabung mit Kultur und Bildung. Dies sind vervollkommnete Kulturbegabungen. Skrjabin und Metner konzentrieren in sich jetzt alles, worauf die junge russische Musik stolz sein kann. Sie gehen immer weiter vorwärts, sie sind von musikalischem Denken und Zukunft erfüllt." Schließlich vergleicht Belyj die Stilistik dieser beiden in seinen Augen entgegengesetzten, „ernsten Begabungen" mit zeitgenössischen Dichtern: Metner mit Brjusov, Skrjabin mit Bal'mont. In Abgrenzung davon nennt er Rachmaninov als dritten bedeutenden Komponisten, dessen Talent sich jedoch nicht mehr „vertiefe".

Die hohe Wertschätzung Skrjabins an dieser Stelle demonstriert, daß Belyj durchaus die avantgardistischen Musikströmungen seiner Zeit zu verfolgen und würdigen imstande

[315] Andrej Belyj: *9 Pesen Gëte dlja golosa i fortepiano. Soč. 6*, in: *Zolotoe runo* 1906, Nr. 4, 105-107 (= REZENSIONEN 10).

[316] Zur Datierung s. WERKVERZEICHNIS op. 6.

war; die These, daß Belyj etwa in seinen Memoiren Skrjabin nur deswegen erwähne, weil dieser den Respekt der Metners genieße,[317] ist absurd.

Das zweite neue Moment in dieser 'Rezension' ist die von Belyj konstatierte „Kongruenz" zwischen Metner und Goethe. Goethes „Heiterkeit" bzw. „heiterer Ernst" finde in Metner seine Entsprechung, weswegen die Wahl von Goethe-Gedichten im Falle dieses Komponisten kein Zufall sei und die Musik nicht komponiert, sondern gleichsam „aus den Liedern selbst herausgezogen" erscheine. Das Verfahren Belyjs bleibt gleich: So wie er in *O teurgii* die literarische Quelle der *Stimmungsbilder*, Lermontov, mit Metner selbst zu verbinden wußte, so bringt er nun den vom Komponisten eben erst 'entdeckten' Goethe zu ihm in geistige Verwandtschaft. Hinter all dem steckt natürlich die Vorstellung von der engen Nachbarschaft, ja Analogie beider Künste, wie sie Belyj bereits in seinen ersten Werken postuliert und exemplifiziert hatte.

Ein drittes, hier erstmals erscheinendes Element ist Belyjs Feststellung, daß Metner „aller Komplexität im Technischen" zum Trotz „in seinen Hauptthemen auf geniale Weise einfach" sei. Diese „Einfachheit durch Komplexität" verbinde Metner mit solchen Genies wie Beethoven, Schumann, Wagner. Belyj greift hier erneut auf die ästhetischen Kategorien Ėmilij Metners zurück; er wiederholt wörtlich dessen Bewunderung für technische Virtuosität, die „auf geniale Weise naiv" ist.[318] Ebenso offensichtlich ist die gedankliche und begriffliche Abhängigkeit, wenn Belyj feststellt: „Metner ist ein ernsthafter Kämpfer für die Freiheit der reinen Musik" bzw.: „Wir begrüßen in Metner die Noblesse und Strenge seiner Begabung als das Pfand wirklicher, bedeutender Errungenschaften auf dem Gebiet der reinen Musik." Und auch die obligatorische Kritik an den modernen Tendenzen darf nicht fehlen; hier wird stellvertretend Richard Strauss angeführt, aber Belyj hätte - in Ėmilij Metners Perspektive - auch ebensogut Reger, Debussy oder Rebikov nennen können (und genau das wird er in seinem nächsten Aufsatz über Nikolaj Metner auch tun).

Von den Liedern des Zyklus hebt Belyj das *Mailied* und das *Elfenliedchen* hervor, die er als den Gegensatz von sonnigem und 'mondenem' Nietzsche-Dämonismus betrachtet; besonderen Eindruck hat auf ihn jedoch das Liedpaar *Im Vorübergehn - Gefunden* gemacht: im ersteren die „zutiefst tragische Begleitung" und das „genial dargestellte" Moment des Vorübergehens am Blümchen, im letzteren die „Eindringlichkeit der Musik", welche an den Zug (der Gralsritter) aus Wagners *Parsifal* erinnere.

Insgesamt ist in diesem Aufsatz von 1906 eine Reduktion der ursprünglichen symbolistischen Gedanken und Deutungen feststellbar. Stattdessen spiegeln der Versuch, den Komponisten der *9 Goethe-Lieder* vollständig auf die deutsche Kultur zurückzuführen, sowie die Proklamation einer 'reinen Musik' eine umfassende Assimilation der Ideen Ėmilij Metners wider. Darüber hinaus ist *9 Pesen Gëte* auch ein Ausdruck gewandelter philosophischer Orientierung: 1905-06 traten für Belyj an die Stelle der früheren 'Lehrer' Solov'ëv und Nietzsche Kant und die Neukantianer, allen voran Heinrich Rickert und

[317] So geäußert von Ada Steinberg (STEINBERG 1982, 39).
[318] S. Kap. 1.3.3.2.

Hermann Cohen.[319] Auch von daher sind die Reduktion mystizistischer Elemente und die Betonung formaler 'Reinheit' erklärlich.

1.4.2.4 Snežnie arabeski *(1910)*

Am 17. [30.] Dezember 1910 teilt Belyj dem *Musaget*-Sekretär Aleksandr Meletʼevič Kožebatkin mit, daß er noch im selben Monat einen Aufsatz über Nikolaj Metner schreiben und absenden wolle.[320] Doch *Snežnie arabeski* [Schnee-Arabesken] wird aus unbekannten Gründen weder im Verlag *Musaget* noch anderswo publiziert.

Als Dokument einer andauernden Wertschätzung und Auseinandersetzung mit der Musik Nikolaj Metners ist der Aufsatz, publiziert oder nicht, von großer Bedeutung. Belyj nimmt hier kein einzelnes Opus zum Anlaß, sondern ordnet Metner nochmals in denselben Rahmen ein, in den er diesen bereits 1903 gestellt hatte. Alle Grundthemen des fünften Kapitels aus *O teurgii* werden wiederholt: Geburt neuen Lichtes im dunklen Chaos; Kampf mit dem Chaos und damit verbundene Tragik; Kritik am Positivismus und am sogenannten gesunden Menschenverstand; Parallelisierung von individuellem Reifen und Menschheitsentwicklung („meine Kindheit" - „das Kindesalter der Welt")[321] usw. Auch zu *9 Pesen Gëte* finden sich einige Parallelen, insbesondere die Charakterisierung der Verbindung von Komplexität (der Harmonik, der Verarbeitung) und Simplizität (der Melodie, der - symbolistisch verstandenen - 'Thematik') in Metners Musik sowie die ausgeweitete, konsequent antimodernistische Haltung nach Ėmilij Metners Vorbild (jetzt gegen den 'Impressionismus', Strauss, Reger und Rebikov gewendet). Diesen „Novatoren" hält er Metners „Klassizismus", technische Perfektion, Traditionsgebundenheit und „Schamhaftigkeit" (man vergleiche Ėmilijs Forderung der *castitas*)[322] entgegen.

Schwerpunkt des Aufsatzes ist jedoch das Chaos, das sich Belyj im winterlichen Schneesturm offenbart und daher auch in den „Sturmesthemen", im „Katarakt der Klänge" bei Metner. Erneut zitiert Belyj dieselben Stellen von Tjutčev („O, singe nicht diese furchtbaren Lieder / vom alten Chaos"), der, im Chaos verhaften bleibend, die Schattenseiten, Furcht und Wahnsinn im Schneesturm erblickt, und von Solov'ëv („des dunklen Chaos lichte Tochter"), der - Künder einer neuen Menschheit - das eschatologische Moment im winterlichen Naturbild betont. Beides hatte Belyj bereits in *O teurgii* ausgeführt, war aber damals auf die Schneesturm-Thematik nur am Rande eingegangen. Jetzt jedoch wird der Schneesturm zu Belyjs zentraler Metapher nicht nur bei der Darstellung des eigenen Weltbildes, sondern auch zur Charakterisierung der Metnerschen Musik. Über das Moment des 'Rauschhaft-Dionysischen' versucht Belyj, sogar die

[319] Vgl. A. Lavrov, Artikel *Belyj* (s. Fußnote 272).
[320] Vgl. Sergej Voronin, Vorwort zu: Andrej Belyj: *Snežnie arabeski. Muzyka Metnera*, in: *Sovetskaja Muzyka* 1990, Nr. 3, 118-122 (= REZENSIONEN 23), hier 119.
[321] Analogieschlüsse von der ontogenetischen Frühzeit des Kindes zur phylogenetischen der Menschheit charakterisieren auch die Anfänge der Vergleichenden Musikwissenschaft zu Beginn dieses Jahrhunderts.
[322] S. Fußnote 300.

Dithyramben op. 10 mit der Sturm-Thematik in Verbindung zu bringen. Dieser Zwang, alle Erscheinungen auf einen Nenner zu reduzieren (dem Belyj nicht nur hier erliegt), muß zwangsläufig in einem einseitigen, verzerrten Bild enden. Belyj bezieht sich auf eine Auswahl ihm geläufiger und lieber Werke, die mehr oder weniger seine eigenen Vorstellungen zu reflektieren geeignet sind. Der im Untertitel *Muzyka Metnera* und implizit auch im Text erhobene Anspruch einer Gesamtcharakterisierung der Metnerschen Musik wird von Belyj nicht eingelöst.

Das Einbringen Puškins als des Poeten, der im Gegensatz zu Tjutčev das Unbewußte nicht gescheut, sondern diesem eine Sprache gesucht habe, so wie sich auch Metner dem chaotischen Unbewußten stelle, fügt nur unwesentlich Neues bei. Auch die Exkurse zur Antike mit Heidentum und griechischer Tragödie dienen lediglich als weitere Exempel für die bekannten Stationen der Menschheits- und Geistesentwicklung. Belyj füllt - seine Beschreibung Metners verkehrend - weitgehend „alten Wein in alte Schläuche".

Zwei zentrale Aspekte von Belyjs Metner-Bild lassen sich diesem Aufsatz entnehmen.

(1) Die leitmotivische Wiederkehr der Schneesturm-Thematik ist eine Konstante in Belyjs Schriften (vgl. etwa die vierte Sinfonie *Kubok Metelej* [Pokal der Schneegestöber]) und Briefen. Er hatte von Anfang an eine besondere Neigung zu Metners 'Schneesturm'-*Stimmungsbild* op. 1/5 empfunden.[323] Für ihn sind die Schneemassen und -stürme nicht nur (konventionelle) Todesmetapher, Abbild des den Menschen umgebenden Chaos, sondern sie verweisen gleichzeitig auch auf die notwendig folgende 'Morgenröte' (im Solov'ëvschen, eschatologischen Sinne). Das läßt sich etwa folgenden Briefstellen entnehmen.

> In jenen Tagen herrschten Schneestürme mit Brausen und Pfeifen - und es raste, es jagte, es verwehte die Grenzen zwischen Leben und Tod. Wir gaben dieser süßen Schneemusik all jene Bedeutung, die in ihr verborgen ist: Der 'Schneesturm' von Nikolaj Karlovič ist für uns das verfeinerte, neue, christliche Chaos mit Lichtblicken im Lasur (...).[324]

> Alles ist zum Besten. Alles ist beschienen und durchdrungen von Licht, und erhaben. Auf den Straßen ein Freudenwirbel - der Schneesturm. Schneemassen. Mit Entzücken verwehten sie die Grenze zwischen Leben und Tod.[325]

> Vor kurzem war ich im Neujungfrauenkloster. Das Entzücken der Schneemassen überstieg alle Maßen. Der Schnee verwehte die Grenzen zwischen Tod und Leben.[326]

Indem Belyj 1910 wieder diese ursprüngliche, quasi 'russische' Erfahrung der Metnerschen Musik in den Mittelpunkt seiner Betrachtung stellt, rückt er von der durch

[323] Eisiger Winter, Schnee und nächtlicher Schneesturm als Todessymbole gehören allerdings ganz allgemein zu den Topoi der russischen Literatur. Um nur ein etwas moderneres und nüchterneres Beispiel zu zitieren: „Draußen gab es weder die Straße noch den Friedhof, auch nicht den Garten. Ein Schneesturm tobte, die Luft rauchte von Schneestaub. [...] Vom Himmel senkte sich Bahn um Bahn ein endloses weißes Gewebe auf die Erde herab und hüllte sie in Leichentücher. Der Schneesturm war ganz allein in der Welt, und nichts konnte es mit ihm aufnehmen" (B. Pasternak: *Doktor Shiwago*, Sonderausgabe Frankfurt/Main 1993, 9).

[324] Nach dem Tod von Michail und Ol'ga Solov'ëv († 1903) an Émilij Metner (NIVAT 1977, 97).

[325] An Aleksandr Blok, 19. Januar 1903 (BLOK/BELYJ 1940, 15).

[326] An Émilij Metner, Januar 1905 (NIVAT 1977, 104).

Émilij Metner propagierten, rein 'germanischen' Interpretation des Komponisten, die er um 1906 noch geteilt hatte, wieder ab. Bezeichnenderweise befindet sich Nikolaj Metner gerade 1910 in einer Phase des Umbruchs, den etwa die *Märchen* op. 20 oder die *g-Moll-Sonate* op. 22 dokumentieren. Ob Belyj so feinfühlig und 'aktuell' war, das zu spüren - die Werke wird er sicherlich gekannt haben -, ist eine hypothetische Frage.

(2) Belyj hält Nikolaj Metner unverändert für den Herold der geistigen Erneuerung, den Künder und Vorreiter des ersehnten Umbruchs. So schreibt er noch im Februar/März 1910: „[...] hier in Bobrovka sitze ich mit A⟨leksej⟩ S⟨ergeevič Petrovskij⟩ und denke daran, daß heute das Konzert von N⟨ikolaj⟩ K⟨arlovič Metner⟩ sein wird: nicht umsonst war heute solch eine zärtliche Morgenröte."[327] Innere Verbundenheit spricht auch aus folgender Briefstelle: „[...] in Moskau hört man schon, obwohl es Sommer ist, die Schneegestöber-Lieder von Nik[olaj] Karlovič; und Nik[olaj] Karlovič - ihn höre ich nah, nah, den Lieben, Nahen. Von ihm kehre ich zu Ihnen zurück: alter Freund [...]."[328]

1.4.2.5 Späte Distanzierung

Es liegt nahe, die Beziehung zwischen Belyj und Nikolaj Metner immer auch als Korrelat zum wechselvollen und widersprüchlichen Verhältnis zwischen dem Dichter und Émilij Metner zu sehen. Die bisher angeführten Zitate dokumentieren allesamt eine gleichzeitige Nähe sowohl zu Émilij als auch zu Nikolaj Metner. Alle drei Aufsätze schreibt Belyj in Phasen, in denen er mit Émilij Metner (noch) 'gut Freund' ist: 1903, zur Zeit der ersten, uneingeschränkten Bewunderung, dann Sommer 1906, während noch weitgehend intakter Verhältnisse[329] vor den beiderseitigen Auslandsaufenthalten, schließlich 1910, kurz nach der stabilisierenden Gründung des Verlages *Musaget*.

Daß diese innere Verbundenheit zum Komponisten in späteren Jahren nicht mehr empfunden wird, mag also - psychologisch betrachtet - durchaus ebenso viel mit der Musik selbst zu tun haben wie mit der „Teratogenese" Émilij Metners, d.h. der Mutation des einstigen väterlichen Freundes in ein Monstrum, einen „Minotaurus".[330]

Im letzten Band seiner Memoiren, den Belyj zwischen September 1932 und März 1933 niederschrieb,[331] schildert der Chronist (im Anschluß an eine weitere Charakterisierung der Feindschaft zwischen Émilij Metner und Pierre d'Al'gejm)[332] sein gebrochenes Verhältnis zu den musikalischen Idealen Émilij Metners wie folgt:

[327] An Émilij Metner (ebd., 110); zu Metners Auftritt s. KONZERTLISTE 32.

[328] An Émilij Metner, 15. August 1910 (ebd., 112).

[329] Von einem guten Verhältnis läßt sich mindestens bis zu Belyjs „Flucht" zu Émilij Metner nach Nižnij Novgorod im Januar 1904 reden (vgl. BELYJ 1990a, Kapitel *Staryj drug*, 336ff.). Das verdeutlichen auch die Kommentare Émilijs aus dieser Zeit: „Er ist ein Genie. Er ist keineswegs Goethe, nicht einmal Puškin, aber vielleicht Schiller oder Lermontov (keinesfalls Byron). Er ist ein Aristokrat. [...] Sein Genie beginnt in meinen Augen sehr bestimmte Umrisse anzunehmen" (ebd., 643).

[330] Dazu s. NIVAT 1977, 126; der Terminus „Teratogenese" stammt hier von Georges Nivat.

[331] Datierung nach dem Kommentar von A. Lavrov in BELYJ 1990b, 442.

[332] Diese unmittelbar vorausgehende Stelle s. o. S. 32.

Und wieder kehrte ich zu meiner Vermutung zurück: die 'reine' Musik ist schon zu Ende; sie ist bei den Novatoren und Restauratoren nicht 'musikalisch'; Metner mühte sich jedoch, sie in der 'reinen' Musik seines Bruders zu konservieren; und ich fürchtete, ihm zu sagen, daß die Sache mit den 'Konserven' nicht so einfach ist; daß sie verderben; so beunruhigte mich die Trockenheit in den letzten Schöpfungen N. K. Metners; der Rhythmus begann zu hüpfen wie ein aufgepumpter Autoreifen, der vom Wege ab raste: Hüpfer auf Hüpfer, kontrapunktisch errechnet.

Das Automobil jagte bereits abseits: die Chaussee war zu Ende; zu Ende war: die 'reine Musik'![333]

Bemerkenswert ist, daß sich diese Passage etwa auf das Jahr 1907 oder 1908 beziehen soll. Der enthusiastische Aufsatz *Snežnie arabeski* gibt jedoch nicht den geringsten Anhaltspunkt für eine derartige Kritik an Nikolaj Metners Schaffensweg, sei sie auch ironisch gebrochen. Diese verspätete Distanzierung läßt sich nur dadurch erklären, daß Belyj zum Zeitpunkt der Arbeit an seinen Memoiren - wiewohl um historische Gerechtigkeit bemüht - entweder aus der Sicht späterer Metnerscher Werke urteilt, oder aber schlicht seiner damals zunehmenden Entfremdung mit Ėmilij zusätzlichen Ausdruck verleihen wollte, indem er nachträglich eine (in jenen Jahren wohl nicht existente) Abwertung auch des Bruders konstruiert.

Das entbindet den heutigen Betrachter jedoch nicht von der Feststellung, daß Andrej Belyj, der - zumindest außerhalb von Musikerkreisen - emphatischste und wortgewaltigste Werber und Künder Nikolaj Metners vor dem Weltkrieg, seinem einstigen Hoffnungsträger nicht zeitlebens treu geblieben ist, obwohl doch andererseits Nikolaj Metner in seinen Werken (und Schriften) vielen Gedanken des jungen Belyj unbeirrbare Treue hielt.[334]

Vermutlich konnte es für Belyj gar nicht anders als zum Bruch kommen: Mit dem ersten Weltkrieg, spätestens aber mit der bolschewistischen Revolution mußten alle Hoffnungen auf eine 'neue, ewige Morgenröte' als zerschlagen gelten. Nikolaj Metners Musik mochte im Einzelnen 'wunderwirkende', theurgische Kräfte auslösen - die russische Gesellschaft verändern konnte sie nicht.

Belyj selbst floh stattdessen in eine Art musikalische innere Emigration: zu Schumann und dessen 'innerer Stimme'[335], zur Vision imaginierter Musik. So liest man in seinen am 8. August 1921 verfaßten Erinnerungen an Aleksandr Blok:

Ja, - sein [Bloks] Dasein war für mich irgendwie in der Art wie: die Möglichkeit, Schumann zu hören (Schumann ist mein Liebster); ich kann unter den Bedingungen des Schicksals Jahre nicht einen Ton von Schumann hören, aber ich weiß: daß es mir möglich ist, ihn zu hören: morgen, übermorgen; ich kann ruhig das ganze Leben verbringen, ohne Schumann zu hören (zufällig); aber ich bin stets überzeugt: daß irgendwo Schumann ertönt, er ist für die Ewigkeit; und so beruhige ich mich; wenn man mir sagte: „Alle Notenzeichen von Schumann sind verschwunden, und mit ihnen ist Schumann für die Welt verschwunden", dann würde ich dieses Verschwinden fast physiologisch durchleben, wie den Verlust des Augenlichts, des Gehörs usw. Derart unsterblich ist Schumann *in mir*. Und solch ein „Schumann", solch eine Musik von Schumann war für mich Blok selbst, - nicht Blok der Dichter, nicht seine Größe, sondern die empirische Person.[336]

[333] BELYJ 1990b, 215.
[334] S. Kap. 2.1.
[335] Nach einer Stelle aus Schumanns *Humoreske* op. 20 („Hastig"), wo der Komponist auf einem dritten System den in der Oberstimme versteckt liegenden Melodiebogen notiert, welcher aber nicht ausgeführt wird, sondern nur in der Imagination des (notenlesenden) Interpreten erklingt.

Man mag es als Ironie des Schicksals betrachten, daß gerade Schumann auch für den Nikolaj Metner dieser späten Jahre eine der wichtigsten Bezugsgrößen war, genauer: geblieben ist; daß auch Metner in seiner Schrift *Muza i moda* den lediglich kontemplierten Ton als eigentliches Zentrum der Musik beschreibt.[337] Doch Belyjs ehemalige theurgische Visionen waren zu diesem Zeitpunkt nur noch ephemere Fragmente des Silbernen Zeitalters, erneut dem Chaos - und zwar einem weitaus größeren - anheim gegeben.

1.4.3 Auswirkungen

Eine Reihe von kurzen brieflichen Mitteilungen zeugt davon, daß in den ersten Jahren ihrer Bekanntschaft, also etwa von Herbst 1902 bis Anfang 1904, Nikolaj Metner den gleichaltrigen Boris Bugaev alias Andrej Belyj hochschätzte und ihn wiederholt zu gegenseitigen Besuchen aufrief.[338] Zu Belyjs literarischen Werken scheint sein Verhältnis jedoch von Beginn an zwiespältig gewesen zu sein.

Bugaev war bei uns zu Besuch... auch ich sollte ihn besuchen. Kalja [Karl Karlovič Metner] las mir gestern seine Gedichte vor. Sehr schön! Nur weißt du, ... anderes ist besser. Aber auch das „Zuzwinkernde" ist sehr schön. Nur finde ich eben, daß eine Analogie zu meinem Stück nur im ersten Teil des Gedichtes gegeben ist, und im zweiten gibt es keine. Er hat eine ganz andere Kadenz...[339]

Daß Nikolaj Metner hier nur mit Einschränkungen die Vergleiche zwischen seiner Musik und Belyjs Literatur von seinem Bruder Ėmilij übernimmt[340] und das auch diesem mitteilt, deutet auf eine tiefgehende Skepsis gegenüber solchen synthetisch-synästhetischen Interpretationen hin. Doch während Nikolaj Metner noch im August 1903 sein Mißfallen an der symbolistischen Lyrik in den Anthologien des *Skorpion* und *Grif* äußert,[341] schreibt er schon im Oktober desselben Jahres, daß er erst in den letzten Tagen - nach einem Besuch bei Belyj - verstanden habe, in welchem Maße dieser begabt sei.[342]

[336] BLOK 1992, 795.
[337] *Muza i moda*, 25 (s. dazu Kap. 2.2.4).
[338] LITERARISCHE DOKUMENTE 1.
[339] Brief an Ėmilij Metner, 26. Dezember 1902 (*Pis'ma*, 46).
[340] S. Kap. 1.3.4.
[341] Vgl. Brief an Ėmilij Metner, 2.-5. August 1903 (*Pis'ma*, 49). Gemeint sind vermutlich:
- der dritte Band *Severnye cvety* [Nordische Blumen] des Verlags *Skorpion* von März 1903, in dem Andrej Belyj keine Gedichte beisteuerte, wohl aber ein Dramenfragment; daneben erschienen Prosa u.a. von Zinaida Gippius und Vasilij Rozanov sowie Lyrik von Aleksandr Dobroljubov, Aleksandr Miropolskij, Aleksandr Blok, Vjačeslav Ivanov, Fëdor Sologub und Valerij Brjusov;
- der erste „Almanach" des Verlags *Grif* [Greif] mit acht Gedichten und einem Ausschnitt aus der vierten *Sinfonie* von Andrej Belyj nebst Lyrik von Konstantin Bal'mont, Valerij Brjusov, Sergej Sokolov, Viktor Hoffmann und Maksimilian Vološin (nach PETERSON 1993, 45ff.).

[342] *Pis'ma*, 52.

Einzelnen Hinweisen im Briefwechsel zwischen Ėmilij Metner und Belyj läßt sich entnehmen, daß Nikolaj Metner die Werke Andrej Belyjs fortdauernd rezipiert hat. Im Januar 1904 teilt Ėmilij dem Dichter mit, daß dessen Gedicht *Poedinok* ['Zweikampf'] Nikolaj besonders gefallen habe,[343] und noch im April 1912 schreibt Belyj seinem Verlagskollegen Metner folgende Zeilen:

> Ich danke meinem *einzigen* Leser in Moskau N. K. Metner sehr für sein *Kompliment* zu meinem zutiefst taktlosen und unnötigen Aufsatz über den Symbolismus, in dem ich eine (nach Meinung der Logoscy[344]) tief begrabene und ins Archiv abgelegte Frage berühre - die Frage, ob es eine Schule des russischen Symbolismus gibt.[345]

Unmittelbare Reaktionen Nikolaj Metners auf Belyjs Werke sind die Vertonungen einiger seiner Gedichte. Metner komponiert zunächst - wohl im Frühjahr 1907 in München - ein Lied nach Belyjs *Ėpitafija* („V predsmertnom cholode zastylo"), das er jedoch verwirft.[346] Unter Beibehaltung des Titels *Ėpitafija* vertont er kurz darauf, im September 1907, Belyjs Gedicht *Druz'jam* ['Freunden'], das 1908 in der ersten Ausgabe der Zeitschrift *Zolotoe runo* als op. 13/2 erscheint.[347] Ob der Entwurf eines Liedes mit dem Titel *Urna (k nej)* sich auf ein Gedicht in Belyjs Lyrikband *Urna*[348] bezieht, konnte nicht endgültig geklärt werden.[349]

Im Hinblick auf das andauernde überschwengliche Lob, welches Andrej Belyj seinem 'theurgischen' Freund Metner privat und öffentlich zollt, erweist sich Metners musikalischer Tribut an Belyj als äußerst bescheiden. Die Beweggründe für diese Zurückhaltung liegen wohl darin, daß Metner weder die dekadent-ästhetizistischen Inhalte der symbolistischen Lyriker insgesamt noch die formalen Neuerungen der Belyjschen Gedichte, die als rhythmisierte Prosa keinem traditionellen Lyrikverständnis mehr huldigen, nachzuvollziehen bereit war. In diesem Punkt bleibt er hinter den literarischen Neigungen seines Bruders Ėmilij weit zurück. An zeitgenössischer Literatur findet sich in Metners Œuvre neben *Ėpitafija* op. 13/2 nur noch Brjusovs *Tjažela, bescvetna i pusta* op. 28/4; allerdings muß berücksichtigt werden, daß Dichter wie Fet und Tjutčev, von denen Metner sehr viele Gedichte vertont hat, überhaupt erst von den Symbolisten wiederentdeckt wurden und somit auf gewisse Weise ebenfalls 'neu' waren.

Doch neben diesen persönlichen und literarischen Beziehungen hinterläßt Belyj noch andere Spuren in Metners Schaffen. Da wäre zuerst Belyjs Vorliebe für Grieg zu nennen, die Metner veranlaßt, diesem besonders viel von dessen Musik vorzuspielen.[350] Möglicherweise hat dieser Umstand eine zuvor ohnehin schon vorhandene Grieg-Liebe,

[343] BLOK 1992, 210.
[344] Mitarbeiter oder Anhänger der Zeitschrift *Logos*.
[345] BLOK 1992, 395.
[346] Vgl. WERKVERZEICHNIS U/F 1.12.
[347] Vgl. WERKVERZEICHNIS op. 13/2.
[348] S. Fußnote 265.
[349] Vgl. WERKVERZEICHNIS U/F 2.35.
[350] Vgl. den bereits zitierten Brief von Karl Petrovič Metner (S. 58).

die sich in einigen Titeln des jugendlichen Metner bereits niedergeschlagen hatte,[351] noch zusätzlich vertieft - Nikolaj Metner führte denn auch Anfang April 1907 in München mit Grieg ein Gespräch, in welchem er (auf Geheiß von Julij Ėngel') vergeblich versuchte, den gealterten Norweger zu Konzerten in Moskau einzuladen.[352] Auch in den reiferen Werken findet sich mancher Grieg-Einfluß wieder.[353]

Das unmittelbarste Echo auf Belyjs Äußerungen sind zweifellos die frühen Skizzen zum Klavierquintett WoO 5.[354] Im Januar 1904 überschreibt Metner seine Entwürfe zu einer *Fantasie für Streichquartett und Klavier auf Texte des Evangeliums* mit *Theurgische oder liturgische Sonata-Fantasia*. Zwar reduziert sich dieser Titel bereits 1905 auf *Sonate auf Texte des Evangeliums*, doch für einen gewissen Zeitraum scheint Metner die von Belyj in *O teurgii* (oder auch in Gesprächen) geäußerten Ideen einer symbolistisch überhöhten Kunst zum Zwecke der religiösen Welterneuerung geteilt zu haben. Interessanterweise hat Ėmilij Metner Belyjs *O teurgii* mißfallen,[355] so daß man sich fragen mag, ob die rasche Streichung des 'theurgischen' Elementes aus dem Klavierquintett auch als Reverenz gegenüber dem Bruder erfolgt sein könnte. Daß Nikolaj Metner zum Zeitpunkt der Vollendung des Quintettes Ende der 40er Jahre längst einem in jeder Hinsicht 'rechtgläubigen' Glauben huldigte, in dem für ein übersteigertes künstlerisches Selbstverständnis kein Platz mehr war, bedarf hier (noch) keiner Erläuterung.

Die vorliegenden Dokumente haben gezeigt, daß zwischen Andrej Belyj und Nikolaj Metner eine bedeutende, wechselseitig befruchtende Freundschaft bestanden hat, die in den Werken beider ihre Spuren hinterließ. Festzuhalten bleibt, daß Andrej Belyj seit den frühsten Anfängen Nikolaj Metners diesen so vereinnahmt und gerühmt hat, wie es etwa Vjačeslav Ivanov und - ins Private gewendet - Boris Pasternak mit Aleksandr Skrjabin tun. Metner erscheint auch unter diesem Gesichtspunkt mehr als symbolistischer denn 'spätromantischer' Komponist.

[351] So z.B. in einem geplanten *Springtanz* oder einer *Vöglein*-Variation (vgl. Griegs opp. 38/5 bzw. 47/6 und 43/4) auf der Werkliste 1b und den Variationen fis-Moll U/F 2.39 (s. WERKVERZEICHNIS III).
[352] Nach dem Brief Nikolaj Metners an Julij Ėngel' vom 24. 3. [6. 4.] 1907 (*Pis'ma*, 92).
[353] S. Kap. 2.1.3.3.
[354] Vgl. zu den folgenden Angaben vgl. WERKVERZEICHNIS WoO 5.
[355] „Certaines dissonances entre les deux correspondants se font jour avec la parition de l'article de Belyj 'A propos de la théurgie' (O teurgii). Medtner écrira plus tard que cet article lui avait inspiré des soupçons" (NIVAT 1977, 100). Ob sich Ėmilij Metners Mißbehagen vielleicht nur auf die in seinen Augen euphemistische Behandlung der zeitgenössischen, symbolistischen Dichter bezieht - etwa auf die bereits geschilderte Charakterisierung Brjusovs als „Magier" -, läßt sich anhand der vorliegenden Quellen nicht beantworten.

2 Ästhetisches Denken

> Ist nun, mein Glaukon, die Erziehung durch Musik nicht darum von entscheidender Wichtigkeit, weil Rhythmus und Harmonie am meisten in das Innere der Seele eindringen und sie am stärksten ergreifen, indem sie edle Haltung mit sich bringen und den Menschen demgemäß gestalten, wenn er richtig erzogen wird, wo nicht, das Gegenteil? Und nicht andererseits darum, weil, wer die richtige musikalische Erziehung genossen hat, auch am schärfsten das Mangelhafte und Unschöne an Werken der Kunst oder der Natur bemerkt und in gerechtem Unmut darüber sein Lob nur dem Schönen zuwendet, an ihm seine Freude hat und es in seine Seele aufnehmen und daraus seine Nahrung ziehen und dadurch gut und edel werden wird, das Häßliche dagegen tadeln wird, wie es sich gehört und es hassen wird von jung auf, noch ehe sein Verstand reif genug ist, die Gründe dafür zu begreifen? Stellt sich aber der Verstand ein, so wird er von keinem willkommener geheißen als von dem in dieser Weise Erzogenen; denn er erkennt in ihm seinen Verwandten.
>
> *Platon*[356]

2.0 Vorbemerkung

Dieses Kapitel setzt sich ein mehrfaches Ziel. Zunächst steht die Frage im Zentrum, inwiefern sich die in der ersten Studie dargestellten kunst- und kulturphilosophischen Anschauungen in Metners nächster Umgebung in dessen eigenen Äußerungen niederschlagen: was vorübergehend auf ihn einwirkt, was gar als Konstante in seinem Denken verhaftet bleibt. Demgegenüber lassen sich aber durchaus auch Differenzen und Eigenentwicklungen ausmachen. Von seinen Werturteilen, seinen musikalischen Vor- und Feindbildern lassen sich Metners eigene Position und Selbstverständnis ableiten. Anhand einiger musikalischer Details soll der Umgang mit 'Freund und Feind' in der Musik illustriert werden.

Auf der Basis dieses Versuchs, aus verstreuten Äußerungen Metners künstlerisches Denken schematisch zu erfassen, kann dann das ästhetische Hauptwerk *Muza i moda*, worin Metner selbst eine Systematisierung seiner Musikanschauung vornimmt, betrachtet werden. Überlegungen zur historischen Position und spezifischen Qualität von Metners Ästhetik schließen diesen Komplex (und damit insgesamt die theoretische Hälfte der vorliegenden Untersuchungen) ab.

[356] *Politeia*, III, 12; hier zit. nach: Platon: *Der Staat*, Leipzig [2]1988, 152.

2.1 Werturteile

Es liegt nahe, die zahlreichen Polemiken gegen die musikalische Moderne und ihre Vorväter, die sich in Nikolaj Metners Briefen und Schriften finden, in einer direkten Verbindung mit dem aggressiven Antimodernismus Ėmilij Metners zu sehen. Um einer übereilten Parallelisierung zuvorzukommen, scheint es indes notwendig, zuerst auf grundsätzliche Differenzen - man kann auch sagen: Distanz - zwischen den beiden Brüdern hinzuweisen. Bislang beschränkte sich die Literatur darauf, die chauvinistischen und rassistischen Elemente in *Modernizm i muzyka* von Nikolaj Metners eigenen Anschauungen abzugrenzen.[357]

> Man muß sagen, daß sogar die Ėmilij Karlovič nächststehenden Leute - Nikolaj Metner und seine Frau - sich zur „rassistischen" Orientierung dieses Buches scharf ablehnend verhielten und niemals die „philosophischen" Ansichten E[milij] Metners teilten, sondern im Gegenteil ständig und heftig mit ihnen kämpften.[358]

Ėmilij Metner selbst formuliert im April 1932 grundlegende Differenzen zu seinem Bruder in einem Brief an Rachmaninov. Dieser hatte bereits im Sommer 1912 *Modernizm i muzyka* vom Autor erhalten, äußerte damals aber anderen gegenüber sein Mißfallen, da das Buch nicht Musik zum Gegenstand habe, sondern nur Bewunderung für den Intellekt Ėmilij Metners erheischen solle.[359] Fast 20 Jahre später, im Oktober 1931, schickt Ėmilij Metner nochmals Rachmaninov sein Buch, wobei er wenige Tage später brieflich anmerkt, daß er mittlerweile vieles streichen oder anders darstellen würde.[360] Am 23. Januar schließlich teilt ihm Rachmaninov seine Reaktion mit.

> Lieber Ėmilij Karlovič! Ihr Buch „Muzyka i modernizm" [sic] habe ich Ihnen vor ein paar Tagen geschickt. Ich habe es mit großem Interesse und großem Vergnügen gelesen. Ich hoffe, Ihnen bei einem Treffen in der Schweiz zu opponieren. Was mich am meisten verblüfft hat, ist, daß der Autor dieses Buches auch Nikolaj Karlovič sein könnte, insofern alles, was er zur Musik sagt, mit Ihrem Buch über-

[357] Auch wenn sich in den (veröffentlichten) Briefen Nikolaj Metners tatsächlich kein Hinweis darauf findet, daß er Ėmilijs Antisemitismus akzeptieren oder gar teilen würde, eignet der repetierten Leugnung doch ein hagiographisch verbrämender Zug: Man kann sich leicht vorstellen, daß, wenn es denn eine Äußerung des Komponisten in rassistischem Sinne gäbe, diese in der Biographik - nachdem Metner schon dem nationalen Kulturgut eingegliedert worden war - Kürzungen zum Opfer gefallen wäre. (Solche Vorgänge sind selbstverständlich nicht auf die Historiographie der Sowjetunion beschränkt, aber die große Zahl von Auslassungen in den publizierten Briefen Nikolaj Metners sowie die spärlichen Belege gerade in Zeiten entscheidender politischer Ereignisse - etwa in den Jahren des 1. Weltkriegs und nach der Oktoberrevolution - machen doch stutzig.)

[358] Mariėtta Šaginjan: *Vospominanija o Rachmaninove*, in: APETJAN 1973/74, II, 116. Denselben Passus zitiert auch DOLINSKAJA 1966, 46.

[359] S. Rachmaninovs Briefe an Ėmilij Metner vom 30. Juli 1912 und an Mariėtta Šaginjan vom 12. November 1912 (RACHMANINOV 1978/80, II, 53 und 56f.).

[360] Ebd., 318 und 531f.

einstimmt. Und noch mehr: Seine Geschmäcker haben sich seit jener Zeit, als das Buch erschien, um keinen Deut verändert. Das ist noch erstaunlicher! [...][361]

Rachmaninov denkt sogar an eine überarbeitete Neuauflage, die aber verworfen wird, obgleich Ėmilij Karlovič klare Vorstellungen zu Art und Umfang der Änderungen gehabt zu haben scheint.[362] Ėmilij Metner schreibt Rachmaninov auf dessen enthusiastische Reaktion hin einen umfangreichen Brief, in dem er nicht nur auf die Frage einer Neuausgabe eingeht, sondern speziell auf die These, daß Nikolaj Metners Musikanschauung damals wie heute in *Modernizm i muzyka* seine Entsprechung fände.

Lieber Sergej Vasil'evič, ⟨...⟩ Vieles im Buch würde ich jetzt korrigieren, streichen, ändern oder ergänzen; mich ganz in die Rüstung von Vol'fing zu kleiden, bin ich nicht mehr in der Lage: Musikalisch bin ich jetzt hilfloser als vor 20 Jahren, und philosophisch befinde ich mich schon lange (wenn auch nicht produktiv) in anderen Gebieten. Ja und überhaupt habe ich mich unnütz überanstrengt und bin schwächer geworden... Das ist kein Geflenne, sondern einfach ein Akt der Selbsterkenntnis, und jede Erkenntnis, sogar eine traurige, enthält auch ein freudiges Moment. Kolja dagegen ist in diesen zwanzig Jahren gewachsen und natürlich über Vol'fing hinausgewachsen... Aber die Frage war nach der Identität nicht des heutigen N⟨ikolaj⟩ M⟨etner⟩ mit Vol'fing, sondern des N⟨ikolaj⟩ M⟨etner⟩ zur Zeit des Erscheinens von „Mod⟨ernizm⟩ i muz⟨yka⟩" ⟨...⟩ Es findet sich viel in „Mod⟨ernizm⟩ i muz⟨yka⟩", was Kolja schon damals nicht völlig guthieß; aus verschiedenen Gründen: entweder, weil unsere Geschmäkker keineswegs überall übereinstimmen, wie auch unsere Individualitäten bei weitem nicht übereinstimmen; oder z.B. deswegen, weil seine mehr russische Seele in meinem damaligen Germanismus eine Übertreibung sah... Alle Unterschiede kann man natürlich nicht aufzählen... [...] „Geschmäcker" müssen schwanken. So begeisterte sich Kolja früher mehr für Bach, dafür weniger für Chopin als jetzt; er liebte Schumann, Čajkovskij, Grieg mehr als jetzt. (Übrigens stellt er Schumanns Lieder jetzt über die Mehrzahl der Lieder Schuberts; damals scheint es umgekehrt gewesen zu sein.) Scarlatti und Bizet liebte er vor 20 Jahren weniger als jetzt; in Bizet sieht er jetzt den französischen Mozart; damals war er kühler gegenüber der romanischen Kunst und zog deswegen von den „Fremden" (d.h. nicht russischen und nicht deutschen Komponisten, Chopin war ihm natürlich nicht „fremd") meinem „Geliebten" Bizet Grieg vor, worüber ich sehr verwundert war. Ich erinnere mich, daß er damals Beethoven bedingungslos vergötterte (er zog sogar dessen schwache Stücke, in geistiger Hinsicht natürlich, den starken Chopins vor); während er heute, obwohl er Beethoven weiterhin über alle stellt, ihn sehr streng kritisiert und ihn jetzt wahrscheinlich richtiger Mozart und Chopin gegenüberstellt als damals. Berlioz, Liszt, Verdi und Brahms schätzt er jetzt noch weniger als damals. Wagner umgekehrt, und zudem nicht nur als Musiker, sondern auch als Dichter. Gegenüber Weber und Rossini verhält er sich nachsichtiger als zuvor. Schließlich leugnet er nicht länger (im Unterschied zur „Epoche" von Vol'fing) eine gewisse Begabtheit weder bei R[ichard] Strauss, noch bei M[ax] Reger, noch bei Hugo Wolf, obwohl er sie wie früher im ganzen ablehnt. Seine Meinung zu Bruckner ist dieselbe geblieben, daß er nämlich nicht mit dem Kopf komponiere, sondern mit einer „hinteren Stelle" ⟨...⟩. [...] Vol'fing gibt es nicht mehr! Jetzt möge, wenn er will und kann, N⟨ikolaj⟩ M⟨etner⟩ in eigenem Namen, persönlich und vor aller Öffentlichkeit sprechen, so wie einst Schumann und Wagner gesprochen haben, als sie zur Feder griffen. Es ist höchste Zeit, Koljas Abrechnung zu hören![363]

[361] Ebd., 322.
[362] Ebd., 538.
[363] Ebd., 537f.

In teilweisem Widerspruch zu diesen Aussagen steht ein Zitat - ebenfalls aus einem (also wohl diesem) Brief Ėmilij Metners an Rachmaninov vom April 1932 -, welches Alfred Swan in seiner Metner-Biographie anführt, um genau das Gegenteil zu belegen: daß nämlich Nikolaj und Ėmilij Metner gedanklich praktisch eins gewesen seien und *Modernizm i muzyka* (zumindest dem Inhalt nach) zusammen verfaßt hätten.[364] Handelt es sich nicht um einen Irrtum, so muß die bei Swan zitierte Passage einer oben ausgelassenen Briefstelle entnommen sein. Warum Swan ausgerechnet einen solchen Ausschnitt wählt und isoliert, der für sich genommen zu einem verzerrten Bild führt, bleibt rätselhaft; weniger rätselhaft sind hingegen die Gründe, welche die Herausgeberin Zarui Apetjan veranlaßt haben mögen, ihrerseits gerade diesen Passus zu unterschlagen - die verklärte Lauterkeit des Komponisten hätte dadurch, daß auch die schlimmsten Partien des Buches mit seinem Namen in Verbindung stehen könnten, schweren Schaden genommen.[365]

Nikolaj Metner selbst hat sich in der Tat von den Äußerungen seines Bruders distanziert. Doch betrifft diese Reserviertheit eher deren agressiven Ton als die Sache selbst, welche Ėmilij vertritt.

Von mir möchte ich dir nur das Folgende erinnern. Erstens habe ich mich niemals, im Gegensatz zu dir, durch eine besondere Angriffslust ausgezeichnet. Ich rühme mich dessen selbstverständlich nicht, sondern stelle es bloß fest. Und das heißt nicht, daß ich überhaupt keinerlei Kampf zugestehe, aber ich gestehe ihn nur zu aufgrund von Ideen und bis zu der Grenze, wo die Einflußnahme aufhört und das Hineinpressen, die Unterjochung beginnt. Zum Beispiel meine kriegerische Haltung zur modernen deutschen Musik. Wenn ich nicht vom völligen Fehlen von Prinzipien bei Strauss wie bei seinen Anhängern überzeugt wäre, dann würde ich dein Buch, wenn auch für von eigenständigem Wert, so doch jedenfalls für in polemischer und pädagogischer Hinsicht überflüssig halten. Ich leugne natürlich nicht, daß sein eigenständiger Wert irgendjemanden beeinflussen könnte, sogar einen überzeugten Straussianer, ihn überzeugen, aber erstens würde das unwillkürlich geschehen, und zweitens würde sich dieser Straussianer als solcher als ungenügend rechtgläubig erweisen.[366]

Mit der Vokabel 'rechtgläubig' ist, läßt man die unverhohlene Häme beiseite, die für Nikolaj Metner zentrale Kategorie musikalischer Ästhetik umschrieben. Diese religiöse Basis in seinem Denken äußert sich bereits in jungen Jahren, so wenn er in seiner Begeisterung für Beethoven und Goethe schreibt, „wieviel Gemeinsames es zwischen der deutschen Kunst und dem orthodoxen Glauben" gebe und daß der Künstler ebenso konkret

[364] „Wolfing [...] ist sozusagen ein Familienname. Kolja ist auch Wolfing. An vielen Stellen wäre es jetzt unmöglich festzustellen, wo sich meine Ansichten und die seinigen ... verschmelzen. Es handelt sich nicht um einen gegenseitigen Einfluß, sondern lediglich um Auskunft und Belehrung. Ein jeder von uns unterstützte, was uns beiden schon bekannt war. Wo ich nur Zuhörer war und nur ein passives Erlebnis haben konnte, sprach Kolja aus aktiver Erfahrung, als Spezialist. Wo Kolja nach einer strengeren Terminologie für seine Ideen tastend suchte, kam ich ihm zu Hilfe mit wissenschaftlicher Disziplin" (SWAN 1967, 71). Auch in späteren Arbeiten Alfred Swans wird Nikolaj Metner immer als (Mit-)Autor von *Modernizm i muzyka* angeführt (z.B. SWAN 1972, 177).
[365] Vgl. Fußnote 357.
[366] Brief an Ėmilij Metner vom 8. November 1914 (*Pis'ma*, 157).

und klar wie an Gott auch an die Kunst glauben müsse.[367] Diese jugendlich-schwärmerischen Phantasmagorien des tiefgläubigen Metner nehmen später in seiner Kritik an den zeitgenössischen Tonsetzern inquisitorische Züge an. So bezeichnet er 1932 die Modernisten als „Unchristen" mit „teuflischen Idolen"[368], und die zuletzt angeführte Briefstelle aus dem Jahre 1914 lautet weiter:

> Strauss ist meiner Meinung nach fähig, uns nicht wie ein Mensch anderen Glaubens empfindlich zu berühren, sondern schlicht als Gottloser, und zwar er - als offener Gottloser, und sein Genosse Reger - als maskierter. Und eben die Gottlosigkeit als Leere schreit laut nach Einflußnahme, aber wiederum nur nach Einflußnahme. Überhaupt halte ich es für unmöglich und vor allem nicht zweckmäßig im Namen dessen, woran ich glaube, zu welchem Zwang auch immer zu greifen - keine äußere Macht, keine Mehrheit, keine Statistik ist in der Lage, mich nur um ein Haar von meinem Glauben fortzuziehen, und daher existiert dies nicht für mich als Mittel zum Kampf mit anderen Glauben. Jede äußere Kraft ist in einem solchen Fall stets eine böse Kraft, und das Böse ärgert und entzweit die Menschen, einen aber kann sie nur das Gute und die Liebe, und daher ist das beste Mittel, jemanden von dem zu überzeugen, woran ich selbst glaube, ihn mit meiner Liebe zu jenem anzustecken, und wirklich nicht das Schlagen auf seine Liebe zu etwas anderem.[369]

Der Nachdruck, mit dem Nikolaj Metner ästhetische Differenzen als Ausdruck verschiedener Religionen oder gar - im Falle der musikalischen Moderne - atheistischer Wertelosigkeit deutet, bringt zweierlei Konsequenzen mit sich. Für Metner selbst bedeutet es, die Verantwortung für die Zukunft der Musik auf den eigenen Schultern zu tragen[370] und notfalls als Märtyrer für die eigenen Ansichten die äußerste Isolation und größte Entbehrungen auf sich nehmen zu müssen. Die Verteidigung und Bewahrung spezifischer, kodifizierter 'Glaubensinhalte' (die später in diesem Kapitel noch dargestellt werden) ist für ihn ethische Pflicht und Bürde. Metner, der an zahlreichen Stellen betont, unbeirrt an seine Themen - die als himmlische Gabe nicht weiter verändert werden dürften - zu „glauben",[371] setzt seine christliche Religiosität mit seiner Kunstausübung in eins. Damit entzieht er seine Musikanschauung jeglicher Kritik, die sich nicht den Vorwurf der Gottlosigkeit gefallen lassen will. Zum anderen kann er von einer gewissermaßen überzeitlichen, dem Irdischen entrückten Basis aus die zeitgenössischen Phänomene kultureller Häresie, musikalischer Ketzerei und Blasphemie attackieren. In Metners äußerem Leben, das sich ja tatsächlich in größter 'sittlicher Reinheit' und Askese vollzogen

[367] Brief an Ėmilij Metner vom 2.-5. August 1903 (ebd., 50).
[368] Ebd., 417.
[369] Ebd., 158.
[370] Auf dieses Verantwortungsgefühl, das Metner mit seinem Lehrer Taneev gemein habe, weist auch Daniėl' Žitomirskij hin: Er fühle sich nicht nur für das Schicksal der Kunst verantwortlich, sondern „mehr noch - für das Schicksal der geistigen Kultur im Ganzen" (ŽITOMIRSKIJ 1981, 310).
[371] „Dieser Glaube muß sich darin äußern, wegen einer mißlungenen Themenentwicklung nicht das Thema selbst als unnütz zu verwerfen, und vor allem darin, das Thema nicht zu überarbeiten, denn wenn es irgendeinen Wert hat, dann wird es auf alles Folgende ausstrahlen, sogar wenn dieses Folgende an sich nichts 'außerordentlich Interessantes' darstellt. Sich nicht um das 'Interessante' kümmern! Das ist in der Kunst das Letzte" (*Povsednevnaja rabota*, 67).

haben muß, die gelegentlich in mönchische Klausur überging (auch Rachmaninov ermahnte seinen Freund, daß er als Künstler nicht in sich verschlossen leben dürfe und sich einmal so richtig betrinken solle)[372] - in diesem Leben also die Entsprechung zu den von Metner vertretenen Kunstidealen, unter anderem den moralischen Imperativ der Keuschheit und Reinheit zu sehen, ist sicherlich legitim. Das verleiht ihm aber nicht nur einen tragischen, sondern auch einen heldenhaften Zug, dem schnell - wie Cervantes' *Don Quichotte* - etwas Komisches anhaftet. Metner selbst spielt darauf an, wenn er kurz vor der Beendigung von *Muza i moda* fürchtet, das Buch könnte sich als bloße „Donquichotterie" erweisen.[373] Auch seine seltsam antiquierte Begeisterung für ritterliche Sujets (die sich von frühen Werken wie dem *Ritterzug* op. 14/2 bis zum *Knight Errant* op. 58/2 belegen läßt)[374] mag mit dieser autobiographischen Konstellation in Verbindung stehen.

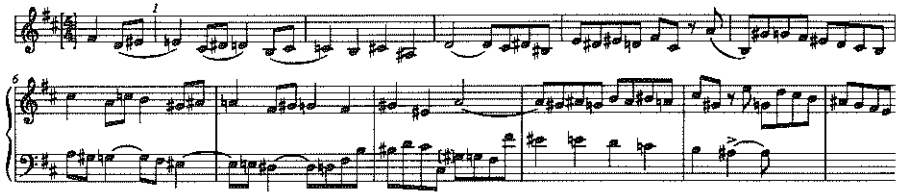
Um einen Zugang zu Metners Musikanschauung zu finden, scheint es angebracht, zunächst seine Beurteilung anderer Komponisten zu betrachten: und zwar nicht nur der 'ganz großen Namen' und nicht nur der gegeißelten Neutöner. Im Wechselspiel der Vor- und Feindbilder sowie einer halb verehrten, halb verachteten Grauzone dazwischen wird deutlich, daß Metners Werturteile - wie es ja sein Bruder Ėmilij ausführlich dargelegt hat - keineswegs überzeitlich und unwandelbar waren. Darauf aufbauend lassen sich dann viele der „ungeschriebenen Gesetze", die Metner in *Muza i moda* doch niederzuschreiben imstande war, nicht nur in ihrer historischen Relativität, sondern als auch für ihren Verfasser nur von begrenzter Gültigkeit begreifen, als Ausschnitte eines sogar bei Metner fluktuierenden Prozesses. Wichtige Etappen dieser Entwicklung, der kulturellen Selbstfindung Metners, sind die Aufenthalte in Deutschland (1904, 1906/7, 1909-1913 jährlich, schließlich 1921-1924). Dort genießt er nicht nur die Klassikerpflege des auf seine (auch im Kulturellen) imperiale Größe bedachten wilhelminischen Reiches, dank derer er die Musik etwa seiner geliebten Großmeister Beethoven und Wagner hört, sondern vernimmt auch die jeweils neuesten und avanciertesten Werke der Tonkunst. Gerade die Unversöhnlichkeit dieses Kontrastes scheint Metners dialektisches Weltbild noch bestätigt und gefestigt zu haben. Jedenfalls basieren seine ästhetischen Äußerungen und Urteile zumindest bis Mitte der 20er Jahre stets auf einer Kenntnis der progressivsten Entwicklungen in der Musik und Musikästhetik, sofern diese allgemein publik geworden sind. So finden sich in seinem Nachlaß auch Busonis *Entwurf einer neuen Ästhetik der*

[372] „Medtner's whole mode of live in Montmorency is so monotonous. An artist cannot give everything from within. There must be outward impressions. I told him once: 'You should go and spend the night in some den, get thoroughly drunk.' An artist cannot be a moralizer" (SWAN 1944, 7).
[373] Brief an Aleksandr Metner, 31. Juli/5. August 1933 (*Pis'ma*, 451).
[374] Weitere explizite Beispiele sind der unvollendete *Šestvie Cesarja* ['Zug des Caesar'] U/F 2.1, das *Märchen* op. 34/4 mit dem Puškin-Motto *Žil na svete rycar' bednyj* (s. WERKVERZEICHNIS op. 34) und das *3. Klavierkonzert* op. 60, das das Erwachen des schlafenden Ritters aus Lermontovs *Rusalka* versinnbildlichen soll. Implizit verbergen sich ähnlich „heldenhafte" Stimmungen in Werken wie z.B. dem *Russischen Märchen* op. 42/1.

Tonkunst[375] und Pfitzners Antwort darauf, die *Futuristengefahr*[376]; Regers *Beiträge zur Modulationslehre* las Metner bereits 1907.[377] Der Vorwurf, Metner habe nicht über seinen Horizont hinauszublicken gewagt oder vermocht, wäre nicht haltbar.

2.1.1 Modernismus-Kritik

Die größte gedankliche Nähe zu seinem Bruder Ėmilij tritt in Nikolaj Metners Kritik an der modernen deutschen Musik zutage, die für ihn wie für Ėmilij in den Werken Regers und Strauss' ihren Ausdruck findet. Wohl bereits während seiner ersten Deutschlandreise Ende 1904 hat Metner die gefeierten Werke dieser Komponisten kennengelernt (worauf sich allerdings kein expliziter Hinweis finden läßt). Dafür spricht seine Anfang 1905 entstandene *Unfuge an Max Reger* (Beispiel 1).

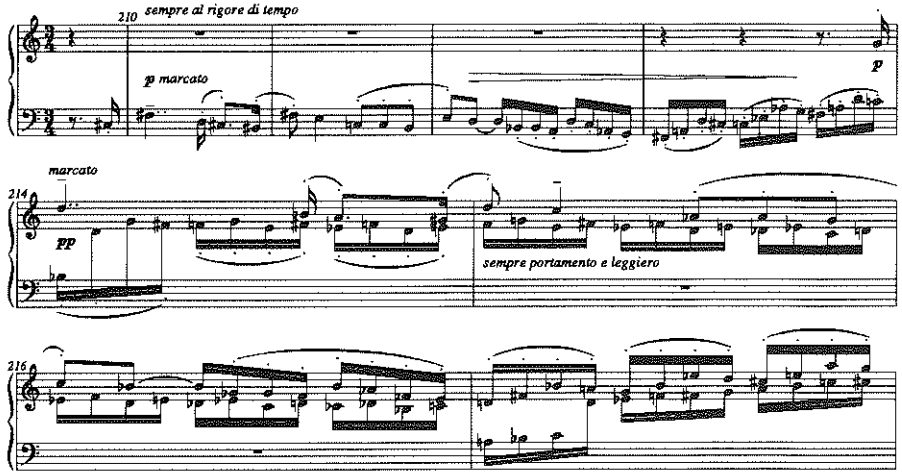


Beispiel 1: *Eine Unfuge an Max Reger gewidmet* U/F 2.54 (1905).

Worin besteht, sieht man von dem erstaunlich originellen Sprachwitz des Titels ab, der 'Unfug' dieses Fragmentes? Die Panchromatik des Fugenthemas sowie des Kontrapunktes zum zweiten Stimmeinsatz soll offenkundig eine ins Extrem getriebene Entfernung vom Dur-Moll-System aufs Korn nehmen. Aber das ist auch die einzig erkennbare Pointe. Ansonsten ist dieser Fugenbeginn nicht nur 'regelgerecht' gebaut (der Comes beantwortet den 5½taktigen Dux real, nach weiteren 5½ Takten - hier bricht die *Unfuge* ab - ist der dritte Themeneinsatz zu erwarten), sondern auch tonal geschlossen: Der Dux steht unzweifelhaft in h-Moll, der Comes setzt auf der Molldominante fis ein, die in T. 7f. durch IV. und V. Stufe bestätigt wird, und in T. 11 ist der dritte Themeneinsatz in h-Moll vorbereitet; Vorhaltsdissonanzen werden regulär aufgelöst. Die ironische Brechung erweist sich als esoterisch, da sie im Höreindruck kaum wahrnehmbar ist, und der musikalische Scherz, der zwar frech begonnen wurde, aber durch eine regelgerechte Fortführung seiner Pointe verlustig ging, insgesamt als mißlungen. Zudem bleibt kaum erklärlich, weswegen Metner sein Un-Fugenthema als Extremgestalt empfunden hat. Daß gerade die 'Bezwingung' stark chromatisierter oder andersweitig tonal schillernder Themen in

[375] GCMMK, f. 132, ed. chr. 2835.
[376] GCMMK, f. 132, ed. chr. 2840.
[377] Davon schreibt Metner in seinem Brief an Aleksandr Gedike vom 22. Januar [4. Februar] 1907 (*Pis'ma*, 83).

der kontrapunktischen Strenge eines Fugenkörpers einen wesentlichen Reiz für frühere Komponisten bedeutet hat, zeigen Werke wie etwa Bachs f-Moll-Fuge aus dem *Wohltemperierten Clavier I* (BWV 857) oder Scarlattis berühmte 'Katzenfuge' (L. 499). Und die Fuge in der Durchführung von Metners eigener *Sonata Minacciosa* op. 53/2 mit ihrem zweimal um eine kleine Sekunde nach unten sequenzierten Thema, das bis zur Beantwortung durch den Comes alle zwölf Töne der chromatischen Tonleiter bringt (Beispiel 2), kann es an 'Exzentrik' durchaus aufnehmen.



Beispiel 2: *Sonata minacciosa* op. 53/2, Einsatz der Fuge in der Durchführung (T. 210-217).

Bereits kurz vor Beginn des zweiten, über ein Jahr währenden Deutschlandaufenthaltes schreibt Metner davon, daß er mit seinem Bruder Aleksandr und Lev Eduardovič Konjus Werke von Strauss (*Sinfonia Domestica, Also sprach Zarathustra*) und Reger (Violinsonaten) lesen wolle, und fügt an: „Ich werde schweigen..."[378] Während die Musiker aus seiner näheren Umgebung auch in Moskau die Entwicklungen in Deutschland mit Interesse verfolgen, ist bei Nikolaj Metner bereits zu diesem Zeitpunkt eine dezidierte Abneigung gegen jene Komponisten erkennbar. Nach dem Erlebnis des Münchner Reger-Autorenkonzertes vom 2. Januar 1907 fühlt sich Metner „bedrückt" und „vernichtet" und fürchtet, daß seine negativen Eindrücke bei seinen Bekannten gar Zweifel an der hochgepriesenen Kulturpflege in Deutschland aufkommen lassen könnten.[379] Der Applaus des Publikums gegenüber den Regerschen und anderen 'Novitäten' befremdet Metner.

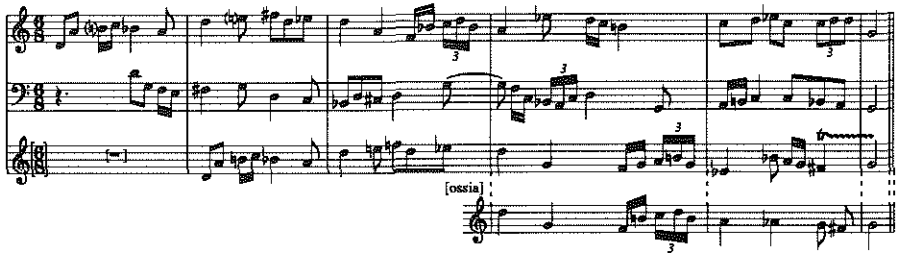
> In ein paar Tagen beabsichtigen wir Strauss' *Salome* zu hören [...], und dieselbe Menge wird mit derselben echten Begeisterung dem Idol Beifall klatschen, das sie sich geschaffen hat in Ermangelung

[378] An Aleksandr Gedike, 22. September 1906 (ebd., 79f.).
[379] An Aleksandr Gedike, 22. Januar [4. Februar] 1907 (ebd., 41).

eines wahren, echten Gottes... Und sich hier in diesem Durcheinander bitte zurechtfinden! Doch unterdessen spürt man gerade hier, in einer Atmosphäre künstlerischen Kultes, die Wichtigkeit jeglicher ästhetischer Erscheinungen (der hohen wie der niedrigen) weitaus schärfer als bei uns. Gerade deswegen möchte ich mich in diesem Durcheinander zurechtfinden. Ich möchte mich in Strauss und Reger zurechtfinden und sie entweder anerkennen, verstehen oder sie für mich endgültig beseitigen.[380]

Nicht nur im unversöhnlichen Entweder-Oder zeigt sich eine Parallele zu Ėmilij Metners antimodernistischer Haltung. Besonders spürbar wird die Übernahme der kulturphilosophischen Ansichten seines Bruders in einem Satz wie: „Es handelt sich darum, daß diese Musik haltlos ist, international, das Produkt der 'europäischen' Kultur, und nicht naiven Schaffens..."[381] In der Ablehnung einer übernationalen Kunstsprache, die dem Postulat individuell-nationaler Wurzeln widerspreche, manifestiert sich ein gut Teil von Ėmilij Metners zum Chauvinismus gesteigerter Verpflichtung auf das 'Völkische'. Bereits Mitte des Jahres 1907 bekundet Nikolaj Metner, mit wenigen Ausnahmen alles zu verachten, was in der jetzigen Zeit in der Musik - wo er „Unzucht" herrschen sieht - geschaffen wird.[382]

Wohl kurz nach dem erwähnten Reger-Konzert entsteht eine weitere musikalische Groteske, der dreistimmige *Canon à la Reger* (Beispiel 3). Wiederum handelt es sich um gediegene Arbeit, der Comes ist gar als (anfangs exakter) Spiegelkanon konstruiert, und diesmal bleibt der Aphorismus nicht Fragment, sondern kadenziert auf g-Moll ab. Tonal hat der Kanon allerdings in einem sehr vagen d-Moll begonnen, dessen Sekunde, Terz und Sexte bald klein, bald groß sind. Doch angesichts einer demonstrativen Darstellung kontrapunktischen Geschicks ist die satirische Absicht erneut kaum mehr als vordergründiges Accessoire.



Beispiel 3: *Canon à la Reger* U/F 2.56 (1907).

Es ist kein Zufall, daß gerade nach der Emigration, als sich Metner wesentlich länger als nur für einen Sommerurlaub in Deutschland aufhält, seine Kritik an der musikalischen Moderne wieder aufflammt. Jetzt stehen zwar immer noch Strauss und Reger im Mittelpunkt seiner Attacken, doch gesellen sich diesen inzwischen Stravinskij, Schönberg,

[380] An Aleksandr Gedike, 22. September 1906 (ebd., 85).
[381] Ebd., 84.
[382] An Aleksandr Gedike, 19. August [1. September] 1907 (ebd., 105).

Schreker und Busoni hinzu. Darin spiegeln sich Metners neue Konzerterfahrungen: Der unmittelbare Kontakt mit den neuesten Tonschöpfungen bewirkt keine Umorientierung, sondern lediglich eine Ergänzung und Bestätigung der bestehenden ästhetischen Kategorien. Auch die schon in Rußland latente Ablehnung der Musik Prokof'evs spitzt sich erst zu, als Metner im Mai 1925 von seinem Verleger Zimmermann dessen druckfrische 5. Klaviersonate C-Dur op. 38 erhält.[383]

Noch im ersten Monat nach seiner Ankunft in Berlin schreibt Metner, daß Nietzsches Kritik an Wagner (*Der Fall Wagner*, *Nietzsche contra Wagner*) den Falschen treffe: „Was hätte er gesagt, wenn er die modernen Petruschkas und Till Eulenspiegels kennengelernt hätte, deren ganzes Vergnügen darin liegt, sich zu entleeren, und das an prominenter Stelle [...]."[384] „All diese [Max von] Schillings', Regers und sonstigen 'Bahnbrecher'" sind für ihn jetzt „einfach Musikverbrecher, Kunsterbrecher".[385] In diesen Berliner Jahren steigert sich Metners Antipathie zu unversöhnlichem Haß.

Und genau hier, im armen Berlin, in dem noch vor so kurzer Zeit [Joseph] Joachim Direktor war, der die großen Traditionen der bedeutendsten deutschen Meister heilighielt, hat sich jetzt ein gewisser Schreker niedergelassen oder, wie A[ndrej] Belyj sich ausdrückte, ist „niedergelassen worden", d.h., Verzeihung, keineswegs ein gewisser, sondern jetzt sehr berühmter Autor vieler Opern, von denen eine nach der anderen auf den besten Bühnen aufgeführt wird und die den armen Wagner zu verdrängen drohen, von dem hier jetzt viele wie von einem Unterdrücker-Beamten reden, der endlich seine Entlassung eingereicht hat. Aber wehe, ich habe die eine Oper *Die Schatzgräber* durchgelesen und ich habe genug von diesem Schreker. Übrigens hat er mich mehrmals zu sich eingeladen, aber ich bin dennoch nicht zu ihm gegangen, weil ich seine Musik noch nicht gekannt habe, jetzt aber gehe ich nicht, weil ich sie kennengelernt habe...

Und weißt du, wer hier an der Hochschule Komposition unterrichtet? Kein anderer als Ferruccio Busoni - ein Mensch, der kein Verständnis vom Komponieren hat, ein Unverschämter, der gedruckt und ungedruckt die großen Komponisten verzerrt, aber selbst keine angemessenen Übungen fürs Klavier schreiben kann...

Eine große Rolle spielt hier auch Schönberg, aber davon kann man nicht anders sprechen, als vorher eine ordentliche Menge Brom zu trinken... Überhaupt haben alle von der leichten Hand Richard Strauss', den schon Vol'fing Till Eulenspiegel nannte, mit Beschmutzen begonnen...[386]

Und kurz darauf teilt er dem jungen Komponisten Anatolij Aleksandrov, der Metner nach der zeitgenössischen Musik in Deutschland fragt, mit: „Ich wünsche nicht einmal mehr, sie kennenzulernen, denn ich hasse sie mit allen Fasern meines Körpers und erkenne sie nicht als jene Kunst an, die ich selbst gelernt habe und lerne..."[387] Hier ist zweifellos ein Endpunkt erreicht. Von dieser Position wird Metner bis zu seinem Lebensende kaum noch abweichen. Die zahlreichen weiteren Ausfälle gegenüber der zeitgenössischen Musik - etwa nach einem Stravinskij gewidmeten Konzert Kusevickijs am 22. Mai 1924

[383] Nach *Pis'ma*, 312. Prokof'ev revidierte diese Sonate 1952/53 und veröffentlichte sie neu als op. 135.
[384] An Ėmilij Metner, 26. November 1921 (*Pis'ma*, 206).
[385] An Sergej Rachmaninov, 30. November 1921 (ebd., 208).
[386] An Aleksandr Gol'denvejzer, 12. Januar 1923 (ebd., 241f.).
[387] Brief vom 23. Juli 1923 (ebd., 254).

in Paris[388] - tragen nur noch Nuancen zum Gesamtbild bei, das im wesentlichen konstant bleibt. Oft noch wird in Metners Briefen und Schriften der Vorwurf des Dilettantismus ertönen.[389] Carl Dahlhaus betont, daß bereits im 19. Jahrhundert diese (innerhalb einer tiefgreifenden Metierkrise) gern repetierten Unterstellungen aus Mangel an Kriterien „nahezu sinn- und substanzlos" gewesen seien.[390] Bei Metner, der den zunehmenden Verlust feststehender Regeln gespürt hat, führt diese Individualisierung der Kompositionstechnik(en) am Ende der klassisch-romantischen Musikästhetik aber nicht nur zu polemischen Ausfällen. Anstatt in der Position des Klägers zu verharren (wie es Ėmilij Metner in *Modernizm i muzyka* vorexerzierte), faßt Metner die von ihm als überzeitlich empfundenen Normen des Tonsatzes, wie sie im 19. Jahrhundert überwiegend noch als Ganzheit galten, in eine Regelpoetik. Diesen Umschlag der Kritik ins Konstruktive hat Nikolaj Metner seinem Bruder (und nicht nur ihm) voraus.

2.1.2 Musik zwischen den Fronten

Weitaus vielschichtiger als Nikolaj Metners Modernismus-Kritik, die sich durch ihre lineare Entwicklung und eine gewisse innere Abhängigkeit von Ėmilij Metners Anschauungen auszeichnet, ist das Verhältnis des Komponisten zu einer Reihe von Tonsetzern, die er weder uneingeschränkt verdammt noch verehrt. Dabei handelt es sich einerseits um Komponisten wie Skrjabin, dessen Œuvre eine enorme stilistische Bandbreite aufweist, so daß sein Schaffen nicht einer einheitlichen Beurteilung unterzogen werden kann. Andererseits hat Metner etwa von Liszt manche Stücke auch noch in seinen späten Konzerten im Repertoire, obwohl er dessen Musik insgesamt eher kritisch gegenüberstand. Und schließlich läßt sich an Namen wie Čajkovskij oder Musorgskij zeigen, daß Metner durchaus im Laufe der Zeit sein Urteil kraß ändern konnte.

2.1.2.1 Skrjabin

Im ersten Kapitel ist mehrfach deutlich geworden, daß Ėmilij Metner Skrjabin als Menschen und als Musiker sehr hoch schätzte, aber dessen Spätwerk im Ganzen als Fehler betrachtete.[391] Wenn Belyj meint, daß Nikolaj Metner Skrjabin „von Grund auf"

[388] Auf dem Programm standen Stravinskijs *L'oiseau de feu*, *Pétrouchka*, die Uraufführung des *Konzertes für Klavier und Blasorchester* (mit dem Komponisten am Flügel) und *Le Sacre du printemps*. Metner verließ das Konzert vorzeitig, und zwar kurz nach Beginn von *Le Sacre*; ein gewisses Gefallen fand er nur am *Feuervogel* (s. Brief an Sergej Rachmaninov vom 28. Mai 1924; ebd., 271f.).

[389] So z.B. in *Povsednevnaja rabota*, 65.

[390] Carl Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber 1980 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6), 22 (ähnlich 204).

[391] S. die Zitate auf S. 47f.

abgelehnt habe, ist das ein Fehlurteil.[392] Dazu muß nicht einmal Metners pianistisches Repertoire angeführt werden, das zumindest Skrjabins Etüde op. 8/8 beinhaltete. So schreibt Anna Metner an Skrjabins Todestag: „Um 8 Uhr morgens starb Skrjabin. Kolja ging zur Totenmesse (Panichida). Skrjabins Gesicht glich dem eines Kindes. Kolja sagte, daß er ein rasender Schmetterling gewesen wäre. Kolja hoffte, er würde zurückkehren auf den richtigen Weg, aber das geschah nicht. Vielleicht 'dort' irgendwo..."[393] Daß sich für Nikolaj Metner ebenso wie für seinen Bruder Skrjabins Werk in zwei Hälften spaltet - eine frühere, annehmbare und eine spätere, inakzeptable -, zeigt folgende Briefstelle, die einem Disput über Aufsätze zu Stravinskij[394] entnommen ist:

> Er vergißt, schließlich, daß sogar der „genialste Skrjabin" (dessen erste 48 Opera ich derart geliebt habe, daß er mich stets bat, in seinen Konzerten in der ersten Reihe zu sitzen, um auf meinem Gesicht den Eindruck zu sehen, der von seiner wunderbaren Musik hervorgerufen wurde), daß sogar er gegen Ende mit all seinen mystischen und theosophischen Parolen den wahren Weg des Künstlers verloren hat.[395]

Welchen Unterschied Metner zwischen den *4 Préludes* op. 48 (1905) und den *3 Morceaux* op. 49 (1905) sieht, ist rätselhaft, denn beide Hefte dokumentieren denselben Stand kompositionstechnischer Entwicklung, d.h. jedenfalls noch nicht die völlige Preisgabe der Tongeschlechter zugunsten des sog. 'mystischen Akkordes' (ab etwa op. 58). Aber diese Fixierung gerade relativ nebensächlicher Werke würde verdeutlichen, wie differenziert Metner die zeitgenössische Musik zumal seiner Moskauer Umgebung registriert hat. Allerdings könnte es sein, daß sich Metner in den Opuszahlen schlicht geirrt hat, denn einen Monat zuvor hatte er noch geschrieben: „Ich habe Skrjabin bis zur 5ten Sonate [op. 53] und [dem *Poème de l'*] *Extase* [op. 54] geliebt, aber danach, als er ein 'Herr' wurde, mochte ich ihn nicht mehr."[396] Diese Hauptwerke würden zur Unterteilung des Skrjabinschen Œuvres tatsächlich besser taugen.

Ein besonders markantes Beispiel für Metners Distanz gegenüber Skrjabin ist ein weiterer Parodieversuch (Beispiel 4). Um sicherzugehen, daß dieses Fragment nicht irrtümlich für bare Münze genommen wird, hat Anna Metner nachträglich „Šutka!" ['Ein Scherz!'] an den Rand geschrieben.

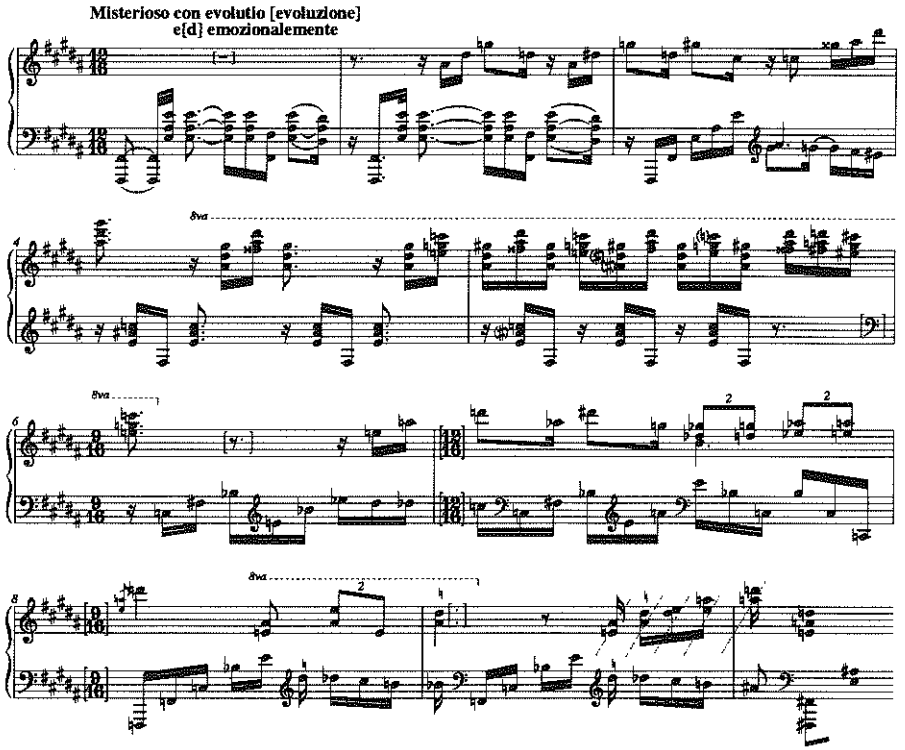
[392] Ebd.

[393] SWAN 1967, 81.

[394] Es handelt sich um V. N. Il'ins Aufsätze *Stravinskij* und *Eščë po povodu Stravinskogo*, veröffentlicht in der russischsprachigen Pariser Zeitschrift *Vestnik*, 1951, Nr. 1 bzw. Nr. 3 (vgl. dazu *Pis'ma*, 518ff.).

[395] An Georgij Serikov, 14./15. Juli 1951 (*Pis'ma*, 526f.).

[396] An Georgij Serikov, Anfang Juni 1951 (ebd., 522).



Beispiel 4: *Misterioso con evoluzio e emozionalemente* U/F 2.65.

Gleich mehrere Elemente verweisen auf Skrjabin: die Tonart Fis-Dur, die obligatorisch oktavverdoppelten Fanfarenmotive und die weit ausgreifenden Akkordbrechungen in der linken Hand, die repetierten Akkordsprünge in der höchsten Diskantlage (wie sie z.B. in Skrjabins 5. Sonate anzutreffen sind). Die umständliche Vortragsbezeichnung ironisiert weniger Skrjabins eigenes Vokabular - hier war Metner ja auch überaus erfindungsreich - als vielmehr die Charakteristika seiner Musik insgesamt.

- Mit 'misterioso' sind wohl nebulös bleibende Formen oder Harmonien und Inhalte (die mystischen Visionen des Spätwerks) gemeint, die nicht Metners Postulat von Klarheit und Logik in Aufbau und Ausdruck entsprechen.[397]
- Der Begriff 'evoluzio[ne]' attackiert einerseits den zwanghaften Glauben an musikalischen Fortschritt, der für Metner das Stadium des Traditionsbruchs erreicht hat,[398]

[397] Mit Sicherheit nicht persifliert wird die Vokabel 'misterioso' als Vortragsbezeichnung an sich, wie sie z.B. auch in Skrjabins b-Moll-Prélude op. 11/16 auftaucht.

andererseits ironisiert er die zirkulär aufstrebenden, ekstatischen Baupläne von Werken wie *Vers la flamme*, *Poème de l'extase*, *Prométhée* oder der 10. Klaviersonate. Speziell auf diesen 'Scherz' angewandt ergibt sich allerdings noch eine ganz unmittelbare Deutung, nämlich das gewollte Paradox, daß die zu Beginn angekündigte Entwicklung in der Musik nicht eingelöst wird: Die Akkordstrukturen sind überaus statisch angelegt, ein melodisch fundierter Formverlauf fehlt, die T. 5-8 umschreiben geradezu eine Aporie musikalischer Prozessualität, die sich hier in gewaltsam exaltierten Gesten erschöpft, hinter denen aber keine Zielgerichtetheit aufschimmert.

- Mit der Wortschöpfung 'emozionalemente' - gemeint ist etwa 'sensibile' - greift Metner den Subjektivismus in den Werken (wohl nicht nur) Skrjabins an.[399] Gegen das Einbringen psychologisierender Momente setzt er objektiv meßbare und bewertbare Kriterien: die „ungeschriebenen Gesetze" aus *Muza i moda*.

Die Ablehnung subjektivistischer Unmeßbarkeit und 'exhibitionistischer' Psychologisierung läßt sich einem Brief an Émilij Metner von Mitte Juni 1913 entnehmen. Dort schreibt er:

> Ich glaube, daß wir uns alle zu sehr miteinander und mit uns selbst einlassen, d.h. richtiger, mit fremden und den eigenen Seelen, obgleich mir scheint, daß es kein uns fremderes Element gibt als die sogenannte Psychologie, und all diese sogenannten Psychologen (in einigen Fällen sogar Dostoevskij oder Ibsen nicht ausgeschlossen) erscheinen mir wie selbst in diesem Element Ertrunkene, die, anstatt zum Ufer zu schwimmen, sich an die Beine anderer klammern und sie zu denselben Ertrunkenen machen.
>
> Der einzige Weg zur Beleuchtung unserer Seele - das ist, in ihr das Licht sich widerspiegeln zu lassen, und genau solch ein Weg ist Goethe. In seinen Gesprächen mit Kanzler Müller begeistert er sich für Astronomie, und aus diesem Anlaß möchte auch ich sagen, wie sehr diese Wissenschaft unschuldiger, weniger vermessen ist als die Psychologie - unschuldig deswegen, weil sie untersucht, und weniger vermessen deswegen, weil die Astronomen das Pathos der Distanz zu dem haben, was sie untersuchen, aber die Psychologen, ungeachtet dessen, daß ihr Ziel noch weiter entfernt ist, wirtschaften überall herum wie der Koch in der Küche ⟨...⟩.[400]

Sieht man davon ab, daß diese Äußerung in erster Linie eine Erwiderung gegenüber Émilij Metner ist, der die menschliche Psyche fein seziert (was ihn später zu C. G. Jung bringen sollte) und gern geführt hat - Belyj charakterisierte ihn als „Seelendirigenten" -, so bleibt die Kernaussage doch allgemeingültig und auch auf die Musik abwendbar.[401]

[398] Hier lassen sich wieder Analogien zu Émilij Metners *Modernizm i muzyka* ausmachen (vgl. Kap. 1.3.3.1).

[399] Vgl. die ähnlich gerichtete Kritik Émilij Metners an Rebikov (Fußnote 125).

[400] *Pis'ma*, 146f.

[401] Eine weitere Briefstelle ist in diesem Zusammenhang interessant. Nikolaj schreibt seinem Bruder Émilij Metner, der im Zürcher Psychologischen Club Vorträge hält, im März 1932: „Dich stört - und das ist völlig verständlich - die Psychologie deines Bruders, die Atmosphäre unserer Familie und fast sogar der Gnezdnikovskij-Wohnung [der Name der Moskauer Gasse, in welcher sich das Haus der Metners befand] (wie du es selbst in deinem Brief dargestellt hast). Umso mehr habe ich es, während

(Übrigens war Astronomie tatsächlich - neben der Botanik[402] - Metners zweites Steckenpferd, er besaß Fernrohre und hatte deutschsprachige sternkundliche Zeitschriften abonniert.)[403]

Während der obige 'Scherz' kein gutes Haar am Kritisierten läßt, zeigt sich in Metners Œuvre an anderer Stelle eine äußerst feinfühlige und hintersinnige Auseinandersetzung mit Skrjabin. Metners Lied *Cvetok*, das zweite der *Sechs Gedichte von A. Puschkin* op. 36, könnte in dieser Hinsicht vielleicht fast als 'Musik über Musik' bezeichnet werden. Die für Metners Liedschaffen außergewöhnliche melodische und harmonische Anlage von *Cvetok* wurde seit Boris Asaf'ev[404] schlicht als dem poetischen Bild der vertrockneten Blume, die von einer längst vergangenen Liebe kündet, adäquat betrachtet, ohne darüber hinaus eine Erklärung dieser für Metner 'exzentrischen' Phänomene zu suchen. Bei näherer Betrachtung lassen sich jedoch mehrere Affinitäten zu Skrjabin ausmachen, die zusammengenommen die Frage berechtigt erscheinen lassen, ob sich Metner hier nicht (unter)bewußt mit seinem erst etwa drei Jahre zuvor verstorbenen 'Kollegen' auseinandergesetzt haben könnte.

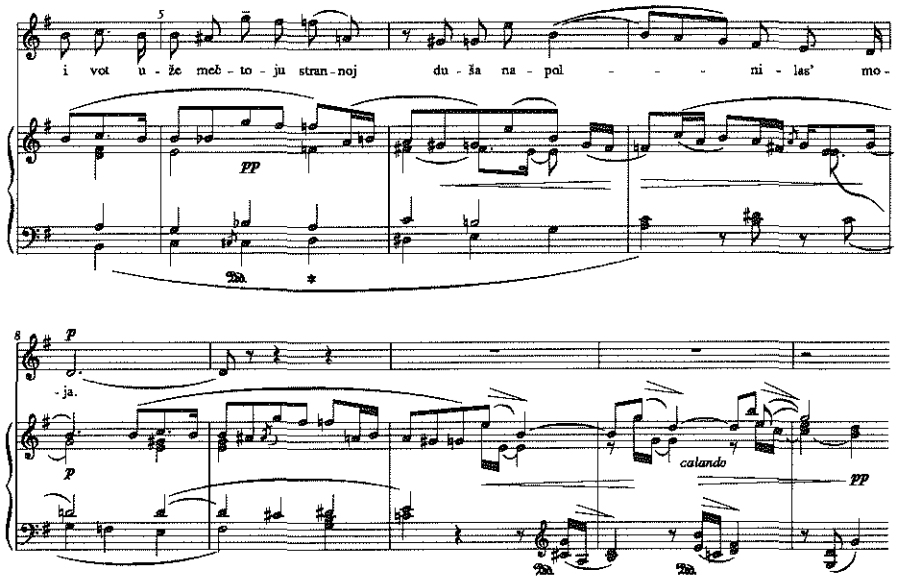
- Der melodische Bogen T. 4ff., welcher in der Begleitung ab T. 8 wiederholt wird (Beispiel 5a), ähnelt - auch harmonisch - einer Phrase aus Skrjabins *Prélude* op. 51/2 (Beispiel 5b).

ich dir mein Konzertprogramm vorspielte, geschätzt, daß du dich davon lösen konntest. Irgendwo ist ein Unterschied zwischen dir und den anderen Anhängern der Psychoanalyse - du siehst in ihr ein Mittel, mit der Psychologie abzurechnen, aber die anderen wie Toni [T. Wolf, eine Mitarbeiterin C. G. Jungs] sehen in ihr einen Selbstzweck und rauchen sich bei jeder Annäherung an das Phänomen Mensch dermaßen mit Bilsenkraut [eine Giftpflanze, an der z.B. Shakespeares Hamlet stirbt] zu, daß sie das geistige Wesen des Menschen selbst, sogar eines solchen wie Goethe, absolut nicht sehen" (*Pis'ma*, 419).

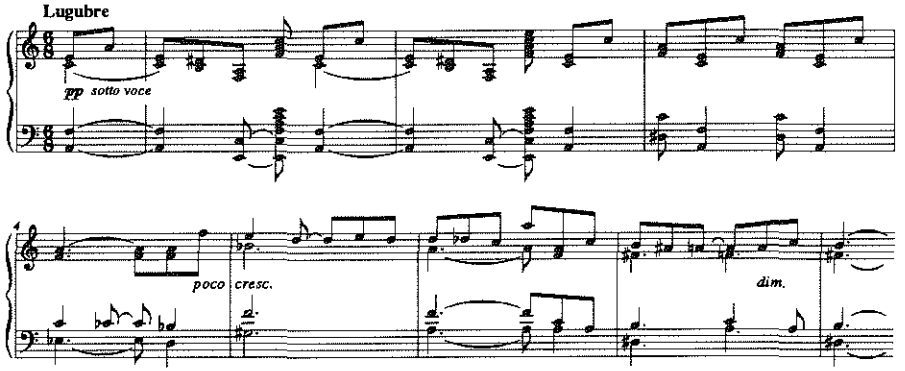
[402] „Onkel Kolja liebte jede Art von Pflanzen, aber besonders Garten- und Zimmerpflanzen, die er selbst pflanzen und selbst pflegen konnte. Er war mit ihren verzwickten lateinischen Bezeichnungen vertraut und erwog mit voller Autorität die Besonderheiten und die Vorzüge der einen vor den anderen." Aus den Erinnerungen von Natal'ja Štember (*Vospominanija*, 83).

[403] Eine der Schilderungen von Metners Himmelsbeobachtungen findet sich wiederum in den Erinnerungen Natal'ja Štembers (ebd., 85).

[404] „Die erste Strophe (andante espressivo) wird in voller Entsprechung zum Sinn der Worte in einer Sphäre zärtlicher, zerbrechlicher, kosend verschmelzender melodischer Konturen intoniert. Das freundliche, wellenförmige Wiegen der Vokallinie ist verflochten mit trügerischen Harmonieschattierungen, die schön den Sinn der Worte hervorheben [...]" (GLEBOV 1922, 91). Diese Stelle findet sich paraphrasiert bei DOLINSKAJA 1966, 156.



Beispiel 5a: *Cvetok* op. 36/2 (1918), T. 5-12.

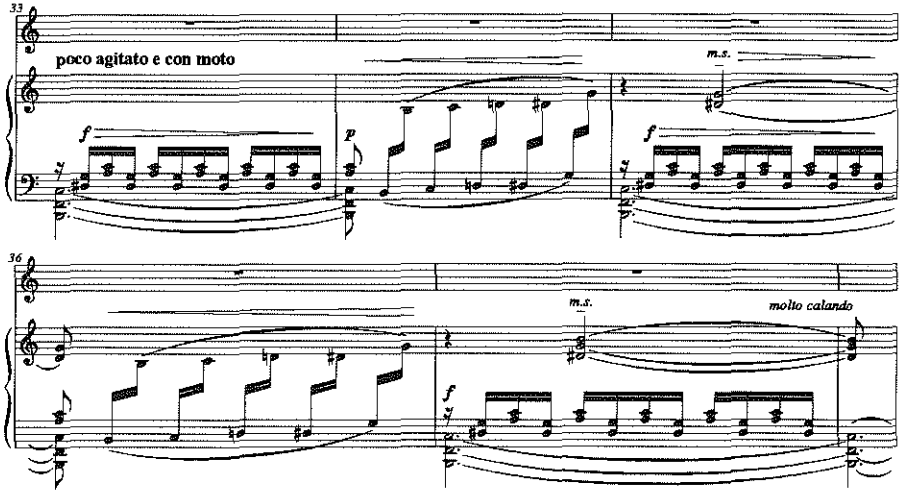


Beispiel 5b: Skrjabin, *Prélude* op. 51/2 (1906), T. 1-8.

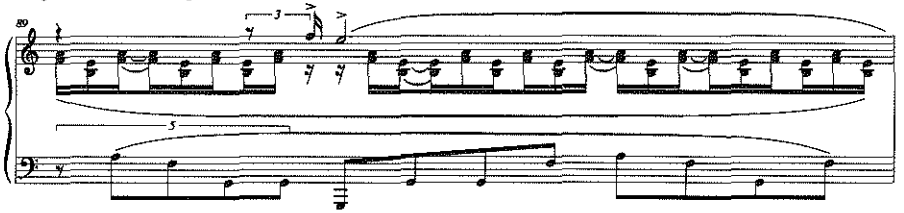
- Die repetitiv-statische Terzschichtung des Zwischenspiels nach der zweiten Strophe (Beispiel 6a) läßt sich in diesem speziellen Fall mit der Akkordmotivik desselben *Prélude* in Verbindung bringen; hier wie anderswo könnte sie aber ebenso als personalstilistisches Element gedeutet werden.[405]

[405] Metner selbst liebt es, dissonante Akkordballungen an prominenter Stelle (etwa vor dem Einsetzen der Reprise) repetitiv-steigernd aufzutürmen, um so die 'dramatische Fallhöhe' vor der Auflösung

- Die von langer Hand vorbereiteten Akkordtremoli derselben Stelle (T. 33ff.) erinnern an Skrjabins *Vers la flamme*, dort insbesondere ab der Anweisung 'Éclatant, lumineux' (Beispiel 6b).



Beispiel 6a: *Cvetok* op. 36/2, T. 33-37.



Beispiel 6b: Skrjabin, *Vers la flamme* op. 72 (1914), T. 89.

- Die Verweigerung tonaler Festigkeit, insbesondere des Tonikadreiklanges, und eine insgesamt labyrinthische Alterationsharmonik können in Beziehung zu den 'misteriösen' Harmonien Skrjabins gesehen werden: Die erste Strophe steht in einem vagen G-Dur mit übermäßiger Quinte; das Zwischenspiel nach dem harmonisch ziellos schweifenden B-Teil hebt in natürlichem g-Moll an, kulminiert in der (vorübergehenden) Aporie eines dreifach exponierten H-Dur-Nonenakkordes mit gleichzeitig hoch- und tiefalterierter Quinte, doch das dadurch zu Beginn der Reprise erreichte E-Dur ist nur Auftakt einer Kette von weiteren Sept(non)akkorden, so daß die ganze Wiederkehr des A-Teiles instabil und die Singstimme harmonisch völlig

ins Extrem zu treiben, so z.B. in der *Novelle* op. 17/2, T. 56-63 oder im *Märchen* op. 20/1, T. 9f. und 43f.

uminterpretiert wird. Auch die Schlußkadenz in e-Moll klingt merkwürdig trugschlüssig.

Natürlich lassen sich manche dieser Einzelphänomene auch in anderen Werken Metners ausmachen, aber ihre Häufung und vor allem die in diesem Lied direkte motivische und stilistische Nähe zu Werken Skrjabins legen es nahe, darin mehr als nur eine allgemeine Verwandtschaft im Tonfall zu sehen.[406] Unter diesem Gesichtspunkt erhält aber auch der Puškinsche Text eine neue Bedeutung. Man muß sich vor Augen halten, daß Metner Liebeslyrik ohnehin nicht unter einem zwischenmenschlichen (oder gar sinnlichen) Aspekt interpretierte, sondern fast ausschließlich unter metaphysischen Vorzeichen.[407] Die 'vertrocknete' Blume angesichts der auffälligen Skrjabinismen als Bild Skrjabins selbst zu sehen - und die metaphorische Evokation vergangener Liebe als Gedenken an das zwischen Respekt und Kritik schwankende Verhältnis zwischen Metner und Skrjabin -, mag als Überinterpretation betrachtet werden. Und doch spricht manches dafür, daß Metner hier ein musikalisches Portrait seines „rasenden Schmetterlings", der vom richtigen Weg abgekommen war,[408] geschaffen hat. Schließt man sich dieser Interpretation an, erhält auch die Deutung des als Pendant zu *Cvetok* geschaffenen Liedes *Liš' rozy uvjadajut* (op. 36/3) eine weitere Nuance.[409] Während *Cvetok* Verfall, Welken und Vergessen thematisiert, schildert *Liš' rozy uvjadajut* (dessen sanft niedersinkende Sekundmotive wie ein fernes Echo auf Brahms' *Feldeinsamkeit* op. 86/2 klingen)[410] ambrosisches Wiederaufblühen im Jenseits. Es braucht nicht viel Fantasie, um hierin eine posthume Seligsprechung Skrjabins zu erkennen, die in eigenartiger Übereinstimmung mit der Aussage steht, daß Metner „vielleicht 'dort' irgendwo" eine Rückkehr Skrjabins auf den rechten Weg für möglich hielt.[411] Die Subtilität der geschilderten Zusammenhänge ist Metner angesichts des Reflexionsgrades seiner Textausdeutungen ohne weiteres zuzutrauen. Ein solches Epitaph würde aber auch darauf verweisen, daß Metner, bei aller Lust an der Polemik, seiner Kritik nicht nur in grimassierenden Zerrbildern Ausdruck verleihen konnte, sondern auch zu einem derart sensiblen Nachempfinden anderer

[406] Frau Dolinskaja hat mir in Gesprächen versichert, daß die hier aufgezählten Affinitäten nicht den Rang von Zitaten oder Anspielungen beanspruchen könnten und allein auf dem allgemeinen musikalischen Vokabular jener Jahre (um 1910) basierten. Dieser Meinung glaube ich widersprechen zu können.

[407] S. dazu Kap. 3.

[408] S. das Zitat S. 81.

[409] Metner führte op. 36/2 und 36/3 grundsätzlich zusammen auf (s. KONZERTLISTE 63, 64, 72, 73, 82, 99, 106, 112, 114, 122, 153, 164, 175). Auch tonal entsprechen sich die beiden Lieder (e-Moll bzw. E-Dur).

[410] *Feldeinsamkeit* wählte Metner (neben anderen Liedern) aus, um in seinem Autorenabend im *Dom Pesni* die musikalischen Wurzeln seiner Vokalwerke anzudeuten (s. KONZERTLISTE 28).

[411] S. das Zitat S. 81. Allerdings kann sich eine Interpretation von *Liš' rozy uvjadajut* sicherlich nicht auf diesen Deutungsansatz beschränken: Das verbietet schon die Tatsache, daß Metner dieses Lied insgeheim seiner soeben genesenen Frau gewidmet hat (s. SWAN 1967, 86).

Stilistiken fähig war, daß die Grenzen zwischen metasprachlicher Distanz und fugloser Einverleibung nicht mehr eindeutig auszumachen sind.

Vor dem Hintergrund der geschilderten Annäherungen bedarf letztlich aber auch die lange Zeit dogmatische betriebene Gegenüberstellung von Metner und Skrjabin als den extremen Gegensätzen der russischen Musik vor dem Ersten Weltkrieg einer leichten Korrektur.[412] Bei aller Gegensätzlichkeit der musikalischen Ausdrucksmittel gibt es doch sowohl in der Persönlichkeit der beiden Künstler (philosophische Neigungen, religiöse Überhöhung) als auch in der Musik selbst zumindest so viele Entsprechungen, daß das Bild von zwei diametral entgegengesetzten Figuren doch etwas konstruiert erscheint.

2.1.2.2 Liszt

Zu Liszt hat Nikolaj Metner das vielleicht zwiespältigste Verhältnis gehabt. Diese Spaltung beruht zum Teil auf einer Trennung des rein Pianistischen vom rein Musikalischen. Daß der Pianist Metner schon früh in seiner Ausbildung am Konservatorium mit Liszts *Rigoletto-Paraphrase* auftrat,[413] gehört in dieselbe Kategorie wie seine *Islamey*-Interpretation: virtuoses Rüstzeug, obligatorische Wegbegleiter einer pianistischen Karriere. Auch die noch von Safonov eingerichteten Konzerte unmittelbar nach seinem Abschluß im Jahre 1900, wo er Liszts *Feux follets* (die fünfte der *Études d'exécution transcendante*) spielt,[414] fallen unter diese nolens volens akzeptierten Rahmenbedingungen. Als letzter Ausläufer der abgebrochenen Pianistenlaufbahn kann das Konzert im Frühjahr 1903 gerechnet werden, wo die Etüde *Ab irato* erklingt.[415] Unter pädagogischen Gesichtspunkten empfiehlt er schließlich - als Dozent an der Musikschule des Lev Konjus - seiner Schülerin Ekaterina Mansfel'd Liszts *Waldesrauschen* als Bestandteil eines neuen Konzertprogrammes.[416] Damit taucht der Name Liszt für fast zwei Jahrzehnte nicht mehr in Metners Briefen oder Konzerten auf.

Der naheliegende Gedanke, Liszt könnte auch bei Nikolaj Metner Opfer desselben unversöhnlichen Hasses geworden sein, von dem Ėmilij Metner (zumal aus Opposition zum Liszt-Kult Pierre d'Al'gejms) durchdrungen war, hat mehrere Haken. Zunächst findet sich in Nikolajs Briefen nicht die geringste Bemerkung zu Liszt, weder kritischen noch wohlgesonnenen Inhaltes, abgesehen von einer Aufzählung, in der Liszts Name neben Chopin, Schumann und Beethoven erscheint[417] - was sicherlich als Auszeichnung

[412] Ein paradigmatisches Beispiel ist Arthur Louriés Aufsatz *The Russian School*, in dem er genau diesen Gegensatz hervorhebt: „When the twentieth century opened, the most typical representatives of the new tendencies were Skryabin on the extreme left and Medtner on the extreme right" (LOURIÉ 1932, 521).

[413] KONZERTLISTE 2.

[414] KONZERTLISTE 11.

[415] KONZERTLISTE 15.

[416] Brief vom 13. Mai 1905 (*Pis'ma*, 71).

[417] An Aleksandr Metner, 10. April 1933 (ebd., 445).

zu verstehen ist. Wichtiger als dieser Umstand ist aber, daß Metner nach der Emigration wieder Liszt in sein Programm aufnimmt, und zwar den *Gnomenreigen* und die erste *Valse oubliée*; einmal gesellen sich erneut die *Feux follets* hinzu.[418] Damit ist Liszt in Metners späteren Konzertprogrammen zusammen mit Chopin (*Fantaisie* op. 49) und Scarlatti (einige Sonaten) einer der wenigen Komponisten, die sich - wenn auch nur sporadisch - neben Metners eigenen Werken und denen Beethovens behaupten können. Eine ähnlich krasse Liszt-Ablehnung wie Ėmilij Metner kann Nikolaj also - zumindest nach der Emigration - nicht vertreten haben.

Die Wahl Metners demonstriert nicht etwa ein Einlenken dem nach mehr Brillanz und Abwechslung verlangenden Publikum gegenüber, sondern in den fantastischen Sujets und der spezifischen Stilistik der Stücke eine Nähe zu eigenen Werken. So lassen sich Teile seiner *2. Improvisation* op. 47 mit ihren Variationen wie *Gnomy* ('Erdgeister') und *El'fy* ('Elfen') durchaus als Reflexe der programmatisch betitelten Liszt-Etüden betrachten, wenn auch Metners op. 47 als Ganzes mindestens ebensoviel Grieg (*Ballade* op. 14, einzelne *Lyrische Stücke*) oder Schumann (*Symphonische Etüden* op. 13) verdankt und gerade das 'Gnomische' bei Metner im allgemeinen weniger von Lisztscher Spukhaftigkeit als von Wagners mythengeschwängertem, chthonischem Wühlen der Nibelungen hat.[419] Die *Valse oubliée* dagegen korrespondiert unzweifelhaft mit einer ganzen Reihe von 'Vergessenen Weisen' im Walzertakt (darunter die *Ball-Reminiscenz* op. 2/2 und die Lieder op. 32/5 und 37/4), ja schlechthin mit der Attitüde des Erinnerns, die bei Metner eine elementare Rolle spielt.[420]

Erstaunlich ist, daß Metner neben diesen eher akzidentiellen Charakteristiken andere, wesentliche Aspekte von Liszts Œuvre völlig entgangen zu sein scheinen. Weder Liszts formale Innovationen (ohne die Metners Sonatenschaffen letztlich nicht denkbar wäre),

[418] KONZERTLISTE 90, 101, 170.

[419] Die frühe „Gnomenklage" (*Moment musical* op. 4/3) muß wohl eher in Bezug zu Grieg gesehen werden (s. Kap. 2.1.3.3). Besonders betont hat diesen 'unterirdische' Zug in Metners Musik Leonid Sabaneev: „But Metner's romanticism is peculiar. It is not the romanticism of enchantment, but rather the romanticism of the grotesque. Metner's fantastic world, which opens for us through the sounds of his *Fairy-Tales*, is not the world of elves and witchery, but the poetry of ancient heroic legends, and most of all an echo of the underworld of Nibelungs, gnomes and mountain kings. Such I feel this music to be. It has no brightness and radiance, but dusk and darkness. Occasionally it has ominousness and a certain closeness. In his *Fairy-Tales*, Metner is neither heavenly, not ethereal, nor in the clouds, but earthly, even earthy, subterranean. [...]Having no exit 'to heaven' he yearns for earthly moods, goes down into the subterranean Nibelheim and there finds his fairy-tale moods" (SABANEYEFF 1927, 137f.). Bezeichnend ist, daß auch Sabaneev das Vokabular seines Vergleichs aus Motiven von Grieg und Wagner bezieht.

[420] Auf dieses Phänomen weist Daniél' Žitomirskij hin: „Metner ist stets in seinem verhießenen Reich. Aber er lebt in ihm genau wie in einem Traum oder in der Erinnerung. Die Distanz und gleichzeitig das Gefühl der Sehnsucht zum Schönen erzeugen den Haupttonfall von Metners gesamter Musik - den elegischen Tonfall. [...] Und daher, möchte ich bemerken, kann man das Refrain-Thema aus der [*Sonata*] *Reminiscenza* nicht nur einen der besten Funde des Komponisten nennen, sondern auch ein emblematisches Thema. Es ist gleichsam ein Selbstportrait des Komponisten. Das ist er selbst - träumend und tiefernst, offenen Gemütes und reserviert" (ŽITOMIRSKIJ 1981, 305).

noch seine Bedeutung für den vergötterten Wagner, noch die religiöse Inbrunst zahlreicher Stücke haben, soweit erkennbar, Metner beeindruckt oder gar beeinflußt.

2.1.2.3 'Vaterländische' Komponisten

In dem Jahr, als Nikolaj Metners erste Werke im Druck erscheinen und von ihm in öffentlichen Konzerten gespielt werden, schreibt er seinem Bruder:

> Nun, vergleiche bloß einmal Čajkovskij mit Beethoven, Wagner, Bach oder Mozart - und so wirst du sehen, daß er, das stimmt, sehr schön nach der Form geschrieben hat, aber ... das ist alles. „Er schrieb nach der Form"! Wie befremdlich müßte dieser Satz in Anwendung auf Beethoven, Wagner klingen, die bestimmt selbst Form in ihrem Fleisch und Blut waren, bei denen jeder Schritt Gestalt, Form ist, eine völlig deutlich faßliche, und sogar wenn sie Gesetzlosigkeit verüben, dann ist das Gesetz, d.h. wenn sie die Formen aufgeben, die bereits erschöpft sind, so nur darum, um eine neue zu erschaffen. Und kann man das etwa von den russischen sogenannten Novatoren in der Art von Musorgskij sagen, oder? Er gab die Form auf, aber hat keine neue erschaffen. Und er hat sie deswegen aufgegeben, weil sie für ihn schon eine die Kräfte zu sehr übersteigende Bürde war.[421]

In seiner Begeisterung für die deutsche Musik findet der junge Komponist kein gutes Wort für die 'vaterländischen' Tonsetzer. Das muß zunächst vor dem Hintergrund gesehen werden, daß Ėmilij Metner in seiner fanatischen Germanophilie nur in der Aneignung deutscher Kultur eine Zukunft der russischen sah und das seinem Bruder eingeschärft haben dürfte. Für das Selbstverständnis eines russischen Komponisten ist diese konsequente Geringschätzung der heimatlichen Musikgeschichte überaus befremdlich, hierin ist Metner vielleicht dem Wagner-Apologeten Serov vergleichbar. Aber die gegenüber Čajkovskij und Musorgskij erhobenen Vorwürfe sind dann nicht ganz aus der Luft gegriffen, wenn man an diese Komponisten die Meßlatte Beethovenscher Formgestaltung mit ihrer konsequenten Prozessualisierung und jeweils individuellen Dynamisierung formaler Logik anlegt. Čajkovskij war in seinen Formen - wenn es denn so pauschal vereinfacht werden soll - primär thematisch orientiert, Musorgskij inhaltlich. (Natürlich bleibt es fragwürdig, an dem zu messen, was nicht intendiert war, statt das zu bewerten, was künstlerisches Ziel gewesen ist.) Auch andere Gestalten der russischen Musikgeschichte werden schweigend übergangen: Das betrifft insbesondere das 'Mächtige Häuflein', aber auch Koryphäen wie Glinka oder Dargomyžskij. Gattungsspezifische Gründe können zur Erklärung dieser Tatsache kaum angeführt werden, denn die Opern Wagners und Sinfonien Mozarts und Beethovens erfreuen sich bei Metner größter Wertschätzung.

Doch nach seiner Emigration, die selbst schon verspätet und widerwillig stattfand, entgegnet Metner seiner musikalischen Isolation, die in gesellschaftliche Isolation umschlägt, zunehmends mit einer Besinnung auf die Kultur seiner Heimat. Ergänzend kommt hinzu, daß - unter dem Eindruck allgemeiner Akzeptanz 'modernistischer' Ausdrucksformen - für Metner schließlich fast jede auf den musikalischen Grundlagen vom späten 17. bis zum mittleren 19. Jahrhundert fußende Komposition als gegenüber den zeitgenössischen Werken verehrungswürdig erscheint: Je größer die (vermeintliche) harmonische und formale Transparenz, desto besser. So erklärt sich beispielsweise auch seine späte Liebe zu Purcell, Mozart und Scarlatti[422].

[421] An Ėmilij Metner, 2.-5. August 1903 (*Pis'ma*, 49f.).

Als Zeugnis einer nach der Emigration erwachten, national gefärbten Leidenschaft für die russische Musik kann ein Brief an Isaj Dobrovejn dienen, der nach dem Erlebnis einer *Boris Godunov*-Aufführung an der Dresdner Oper entstand.

> 6. April (1923), Pillnitz/Elbe
>
> Lieber Isaj Aleksandrovič!
>
> Ich möchte Ihnen nochmals sehr meine große Dankbarkeit ausdrücken für die Freude, die ich verspürte, als ich hier, in der Fremde, *Boris Godunov* unter Ihrer Leitung hörte. Außer Freude verspürte ich auch Stolz auf die Kunst unserer Heimat. Wie hoch auch die Dresdner Oper stehen mag und insbesondere ihr unvergleichliches Orchester, so konnte ich doch nicht von Ausländern, die so wenig nicht nur mit der russischen Oper, sondern sogar Geschichte vertraut sind, einen derart sorgfältigen und getreuen Zugang zum *Boris* erwarten. Aber diese Überraschung erklärte sich mir völlig durch das Geständnis [Fritz] Buschs, daß die ganze Inszenierung, der Regie-Teil inklusive, das Werk Ihrer Hände ist. Es wäre sehr wichtig, auch Čajkovskij unter Ihrer Leitung zu inszenieren. Ich bin überzeugt, daß auch die *Pique-Dame* unter Ihren Bemühungen denselben riesigen Erfolg genießen wird.
>
> Alles Gute!
>
> Ihr *N. Metner*[423]

Kein Wort mehr von Musorgskijs 'Versagen' an der musikalischen Form, kein Wort mehr von Čajkovskijs Schablonen: Es scheint, als hätte Metner jetzt die früher mit geradezu apodiktischer Ausschließlichkeit vertretene Forderung nach Dynamisierung der Form beiseite gelegt, um die Qualität der thematischen Einfälle davon losgelöst zu würdigen. Das belegt auch ein Brief aus dem Jahre 1935, wo Metner direkt die Eindrücke von Opern Cajkovskijs und Wagners miteinander vergleicht.

> Mit ein paar Tagen Abstand habe ich [*Evgenij*] *Onegin* und *Lohengrin* gehört. Die Eindrücke sind natürlich verschieden im Sinne der geistigen Kategorie. Aber beide Eindrücke waren gleich intensiv und noch intensiver als in der vergangenen Zeit... Sowohl hier als auch da ist eine solche machtvolle Atmosphäre von Themeninspiration enthalten, daß ihre Wellen sich einen Weg bahnen durch alle Hindernisse der Zeit („Epoche"), der mittelmäßigen Aufführung und sogar durch die Hindernisse der in jeder Oper unvermeidlichen Konventionen...[424]

[422] Natürlich kannte und schätzte Metner Scarlatti schon seit langem: „His taste developed early, and he would have none of 'Children's music', but demanded Bach, Mozart, Scarlatti, and the master [F. Gedike] eventually had to give in, probably without any great disappointment" (Anna Medtner: *A Short Biography*, in: HOLT 1955, 17). Auch empfahl er schon früh Scarlatti seinen Schülern (s. Fußnote 416). Öffentlich spielte Metner Scarlatti-Sonaten jedoch erst seit 1923 (s. KONZERTLISTE 83, 87, 90, 101, 165, 166).

[423] *Pis'ma*, 248.

[424] An Ėmilij Metner, 15. Februar 1935 (ebd., 466).

Obgleich Metner weiterhin das Niveau Čajkovskijs deutlich unter dasjenige Wagners stellt, ist doch eine Annäherung in der Beurteilung unverkennbar.[425] Unter dem Zeichen der Verabsolutierung thematischer Inspiration, wie es in *Muza i moda* beschrieben wird, nähern sich auch bislang geschmähte oder vernachlässigte Musiker dem Metnerschen Pantheon. Gewandelte ästhetische Prämissen und ein erstarktes Nationalbewußtsein zeitigen so gemeinsam einen markanten Umschwung in Metners Werturteilen.

2.1.3 Vorbilder

Es bedürfte gesonderter Studien, um die Frage nach den musikalischen Leitbildern Metners in ausreichendem Maß zu klären. Summarisch läßt sich den bekannten Dokumenten (Metners Briefen, Schriften und Kompositionen sowie den Berichten seiner Zeitgenossen) entnehmen, daß sich Metner

- in seinen frühsten Jahren stark den Romantikern Schumann, Grieg, Chopin und Mendelssohn, daneben wohl auch Schubert verpflichtet fühlte,
- als junger Komponist in zunehmendem Maße Beethoven und Wagner (teilweise auch Brahms) zu Leitfiguren erkor,
- nach der Emigration zusätzlich mit Komponisten des 18. und sogar 17. Jahrhunderts wie Scarlatti, Mozart und Purcell beschäftigte und für ihn zudem russische Komponisten wie Glinka, Čajkovskij oder sein Freund Rachmaninov[426] eine immer wichtigere Rolle spielen.

Dem im einzelnen nachzugehen, würde hier zu weit führen. Daher möchte sich dieses Kapitel darauf beschränken, anhand einiger Beispiele einzelne Verbindungslinien zwischen Metners Werken und einigen dieser selbstgewählten 'Lehrer' aufzuzeigen, um die spätere Beurteilung von Metners theoretischen Ausführungen zur Ästhetik mit praktischen Belegen konfrontieren zu können. An dieser Stelle ausgespart bleiben dabei zum einen Komponisten wie Schumann und Schubert, deren Einfluß primär in Metners Liedern (Kap. 3) spürbar ist, zum anderen Metners wichtigstes und dauerhaftestes Vorbild

[425] Der hier beschriebene Sachverhalt steht allerdings in krassem Widerspruch zu der Äußerung Émilij Metners, daß Nikolaj Čajkovskij früher mehr als jetzt [1931] geliebt habe (s. Kap. 2.1).

[426] Gerade die Beziehung zwischen Metner und Rachmaninov, die trotz aller Gemeinsamkeiten auch an ästhetischen Differenzen reich war, bedürfte einer umfassenden Darstellung. Hier sei nur auf die gegenseitige Wertschätzung der Musik hingewiesen: „Of all the composers of today, I would put Rachmaninoff at the head. His is the modern music I admire" (Nikolaj Metner in einem Interview, November 1924; LITERARISCHE DOKUMENTE 6). „Sie haben mir mit diesen neuen Werken viel Freude bereitet, und ich wiederhole das, was ich Ihnen schon in Rußland gesagt habe: Sie sind meiner Meinung nach der größte Komponist unserer Zeit" (Sergej Rachmaninov in einem Brief an N. Metner nach dem Erhalt der *Märchen* op. 34/35 und der Lieder op. 36/37, 29. Oktober 1921; *Pis'ma*, 539).

Beethoven, denn die Auswirkungen dieser Verehrung lassen sich fast nur an Metners Sonatenschaffen (Kap. 4) ablesen.

Schon vorab sei gesagt, daß sich direkte Einflüsse fremder Komponisten in Metners Œuvre nur unter großen Mühen ausmachen lassen, da Metner deren Stilistiken gänzlich seiner eigenen Tonsprache einverleibte. Daher lassen sich meist keine offensichtlichen Übernahmen oder Entlehnungen, sondern, wenn überhaupt, dann lediglich flüchtige, allgemeiner gehaltene Analogien und entfernte Reminiszenzen feststellen. Metner hat sich in seiner Musik an den kompositionstechnischen Leitgedanken seiner Vorbilder orientiert, nicht aber an deren individueller Ausprägung in den Werken der verehrten Meister. Joseph Yasser formulierte diesen Sachverhalt so:

> Elemente der polyphonen Kunst Bachs, der monumentalen Strenge Beethovens, des rhythmischen Erfindungsreichtums Schumanns, der strikten Logik Brahms' - all das findet sich ohne Mühe in Metners Werken wieder, aber jedesmal in einer anderen und ausschließlich ihm eigenen Verbindung.[427]

2.1.3.1 Wagner

Im Alter von 19 Jahren schreibt Metner seiner Mutter in einem schwärmerischen Brief aus der Sommerfrische Odessa, daß keine Beschreibungen die unendliche Weite des Meeres wiedergeben könnten: „In der Musik übrigens nur Wagnersche Motive. Sie sind völlig analog zum Meer. Sie sind ebenso erhaben, wunderbar und vor allem ebenso unendlich, wie das Meer."[428] Diese romantisch verklärte Sicht ist 1903 bereits einem bestimmteren Wagner-Bild gewichen:[429] Jetzt rühmt Metner, wie bereits zitiert,[430] dessen Beethoven gleichzusetzende Formbeherrschung. Die Gestaltung der musikalischen Form bei Beethoven und Wagner hat natürlich denkbar wenig Gemeinsamkeiten, aber was Metner bei beiden entdeckt hat, wird wohl das Vermeiden von formalem Schematismus und die durchgängige Verarbeitung und Entwicklung des musikalischen Materials, kurz, die Ausbildung musikalischer Prozesse in einem großen Kontinuum gewesen sein. Trotzdem bleibt der Eindruck, als habe sich Metner letztlich weniger an der musikalischen Substanz als solcher und mehr am Ruf der großen Namen orientiert.

In den folgenden Jahren berichtet Metner von den Wagner-Eindrücken während seiner Deutschland-Aufenthalte. Nach der ersten Deutschlandreise Ende 1904 teilt er seinem Bruder mit, daß er die Partitur des *Rheingold* erstanden habe und sie jetzt zusammen mit

[427] *Vospominanija*, 200 (diese Stelle nicht in HOLT 1955!).

[428] Brief vom 19. August 1899 (*Pis'ma*, 30).

[429] Aber nicht endgültig: Im Sommer 1913 vergleicht Metner erneut Wagner mit dem Meer, bevor er - nicht ohne Widersprüche in der Symbolik - das Bild vom Meer ohne Sonne mit der zeitgenössischen Kunst gleichsetzt (ebd., 137f.).

[430] Auf S. 90.

ihm „wie es sich gehört durchlesen [möchte] - von A bis Z."[431] Besonders begeistert zeigt er sich nach einem Besuch der Bayreuther Festwoche im August 1912:

> Die Reise ist sehr angenehm, aber... die wichtigste Reise haben wir in Bayreuth beendet, Wagner hörend. Der Eindruck war derart, als ob er nicht eine Woche, sondern eine ganze Ewigkeit dauerte und als ob wir nicht nur in Bayreuth gewesen wären, sondern die ganze Welt durchfahren hätten, das ganze Weltall...[432]

Aufschlußreich sind auch die Erinnerungen von Nikolaj Metners Nichte Vera Tarasova, die berichtet, daß ihr komponierender Onkel, bei dem sie die Winterferien auf dem Land verbrachte (etwa 1912), jeden Abend Wagner spielte. „Zuvor wurde das Libretto gelesen, und dann spielte Onkel Kolja. Und so wurde der ganze *Ring der Nibelungen* durchgelesen. Die Interpretation wurde unterbrochen durch die Erörterung des Gespielten."[433] Daß die Beschäftigung mit Wagner gelegentlich auf die gesamte Umgebung ausstrahlte, zeigt die Schilderung Anna Trojanovskajas, nach der im Sommer 1920 Metners Bekannte, um ihm Zerstreuung zu bieten, auf scherzhafte Weise Szenen aus Wagner-Opern nachspielten.[434] Schließlich ist überliefert, daß Nikolaj während winterlicher Schlittenfahrten den Walkürenritt gesummt habe - bis ins Anekdotische hinein hat sich also Nikolaj Metners Wagner-Verehrung, der die chauvinistischen Züge von Ėmilij Metners Wagner-Kult völlig fehlen - er betrachtet Wagner ausschließlich unter musikalischen Gesichtspunkten -, ausgewirkt. Auf jeden Fall darf man nach den angeführten Schilderungen davon ausgehen, daß Nikolaj Metner eine detaillierte Kenntnis der Wagnerschen Partituren besaß.

Wagners Opern können auf den klavierfixierten Metner dennoch nur bedingt eingewirkt haben. Wesentliche Elemente von Wagners Musik, so die Instrumentation und die Leitmotivtechnik - die ja an einen Handlungsstrang geknüpft ist -, hätten auf Metners kammermusikalische und fast ausnahmslos 'absolute' Kompositionen nicht übertragen werden können. Beeindruckt haben Metner wohl das Faktum der Motiv-Verarbeitung und -Kombination schlechthin, die großen, fließenden Dimensionen und schließlich die

[431] An Ėmilij Metner, 24. Januar 1905 (*Pis'ma*, 69).
[432] An Sof'ja Saburova, 14. [27.] August 1912 (ebd., 135).
[433] *Vospominanija*, 51.
[434] „Er liebte insbesondere unsere Scharaden, oder richtiger: lebenden Bilder. Er nahm mit solcher Freude all unseren Quatsch an, daß ihn nicht einmal humoristische Szenen nach Wagneropern beleidigten. Ich entsinne mich einer besonders unsinnigen: Auf der Kommode (der Walkürenfelsen) lag unter einem Kupfertablett, mit einem Spülnapf (statt eines Helmes) auf dem Kopf, Brünnhilde. Sie selbst aber (mögen mir Gott und Wagner verzeihen, wie mir Nikolaj Karlovič verziehen hat!) spielte auf einer kleinen Flöte das Feuerzauber-Thema. P[antelejmon] I[vanovič] Vasil'ev (Loge) lief eifrig um den 'Felsen', ununterbrochen den hellroten Schirm von Anjuta (das Feuer) öffnend und zuziehend. Natal'ja Vladimirovna [Sapoznikova, eine Freundin A. Tarasovas] (Siegfried) besiegte in irgendjemandes Jacke mit dem Pelzfutter nach außen Loge, nachdem sie den Schirm übertreten hatte. Die unter dem Tablett gefundene Brünnhilde wechselte, dem dramatischen Moment entsprechend, das Musikthema, Nikolaj Metner lachte sehr und forderte eine Wiederholung der Szene" (ebd., 137).

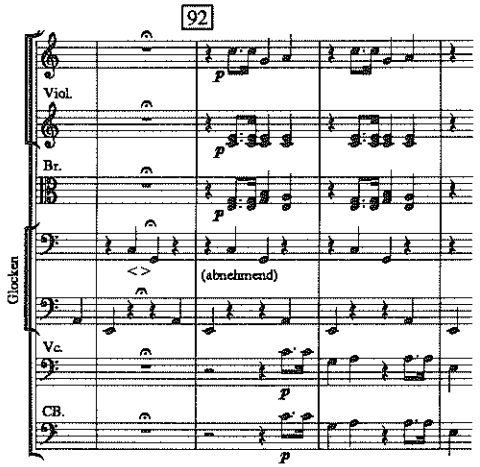
Sujets: die Mythologie im *Ring der Nibelungen*,[435] die eucharistischen Visionen des *Parsifal*. Außerdem repräsentiert Wagners Harmonik - „das Gebiet seiner produktiven Phantasie"[436] - in etwa die Entwicklungsstufe, an welcher sich Metner in seinen eigenen Werken orientiert.

Den nachhaltigsten Eindruck aller Wagner-Opern hat in Nikolaj Metner *Parsifal* hinterlassen. Davon berichtet er u.a. in seinem bereits zitierten Brief aus Bayreuth.[437] Andrej Belyj sah schon 1906 in Metners *Gefunden* (Nr. 9 aus den *Goethe-Liedern* op. 6) eine Anspielung auf den Zug der Gralsritter im *Parsifal*.[438] Motivisch ist hier zwar keine direkte Verwandtschaft auszumachen, doch eine an Wagner (nicht nur dem Gralszug, sondern etwa auch dem *Meistersinger*-Vorspiel) orientierte, stilistische Nähe marschartiger Elemente in Metners Werken läßt sich kaum von der Hand weisen. Feierlich-gemessene Hochstimmung oder majestätisch-wuchtiges Schreiten kennzeichnet neben *Gefunden* z.B. auch die *Hymne* op. 49/2 und teilweise die *Drei Dithyramben* op. 11.

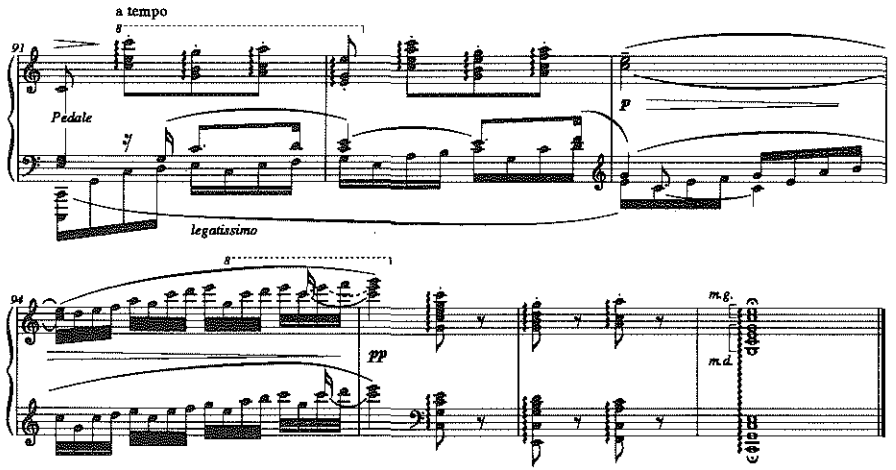
Auf Metners Vokalmusik scheint sich Wagner weniger ausgewirkt zu haben. Immerhin erinnert die - was bei Metner die Ausnahme ist - sprunghafte und zerfahrene Singstimme der *Glücklichen Fahrt* op. 15/8 etwas an die großen deklamatorischen Gesten der Opern.

Ein deutliches Echo des *Parsifal* ist dagegen in der *Hymne 'Vor der Arbeit'* aus den *Drei Hymnen an die Arbeit* op. 49 zu hören. Dort übernimmt Metner wörtlich das Glokkenmotiv C-G-A-E aus dem ersten Akt (Beispiel 7a). Diese Viertongruppe ist während des ganzen Stückes präsent und durchläuft als Keimzelle vom ersten Takt an (vgl. Beispiel 8a) verschiedene intervallische und harmonische Modifikationen und erklingt schließlich gänzlich unverstellt im Nachspiel (Beispiel 7b).

[435] Hinsichtlich der Nibelungen kommt es allerdings zu Überschneidungen mit den Fabelwesen Liszts (s. Kap. 2.1.2.2) und Griegs (s. Kap. 2.1.3.3).
[436] Diether de la Motte: *Harmonielehre*, München/Kassel: ^{5}1985, 212.
[437] S. Fußnote 432.
[438] REZENSIONEN 10.



Beispiel 7a: Wagner, *Parsifal*, Akt I, bei Ziffer 92. Ad libitum, mindestens aber viermal repetiertes Glockengeläute und Übernahme durch die Streicher. Dieses im folgenden oft und ostinat auftretende Kernmotiv wurde bereits wenige Takte nach Ziffer 83 (*Langsam und feierlich*) vorbereitet, erscheint erst jetzt aber vollständig und isoliert.



Beispiel 7b: *Hymne 'Vor der Arbeit'* op. 49/1, T. 91-97.

Durch die Verlegung dieses ehern dröhnenden Motives vom tiefsten Baß in ätherische Höhen - bei Metner wird es nicht als ostinates Fundament eingesetzt, sondern hat rein melodische Funktion - erhält es einen ganz neuen Charakter, so daß das Vorbild kaum noch wahrnehmbar ist. Insgesamt scheint es charakteristisch für Metners Umgang mit Wagner zu sein, daß er hier eine motivische Chiffre, die durch den Kontext innerhalb der

Dramaturgie des *Parsifal* inhaltlich aufgeladen ist, zwar aufgreift, aber dennoch etwas ganz anderes daraus macht. Denn daß Metner letztlich eine innere Distanz zu den Wagnerschen Formen und Verfahren behielt, belegt er selbst mit folgendem Ausspruch, den die befreundete Literatin Mariėtta Šaginjan überliefert hat:

> Er sagte: „Nichts auf der Welt hat auf mich wohl einen so erschütternden Eindruck gemacht wie Parsifal, aber trotzdem sage ich, daß mir irgendeine beliebige Sonate von Beethoven näher ist. Bei Beethoven gibt es keinen Verrat an der Musik, aber bei Wagner ist ein solcher Verrat potentiell vorhanden."[439]

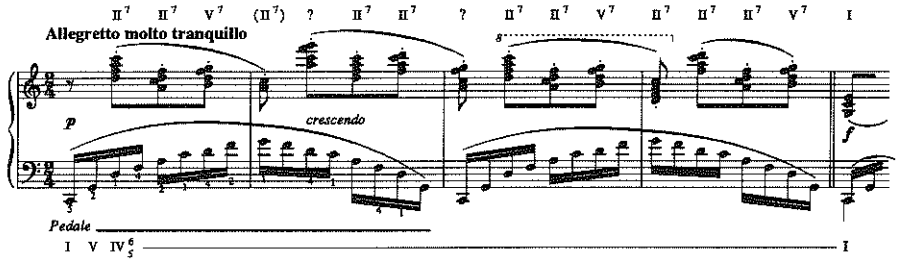
Exkurs: Anmerkungen zur Harmonik

Da in dieser Arbeit Metners Harmonik nicht Gegenstand spezieller Studien ist, sollen anhand der soeben angeführten *Hymne* op. 49/1 wenigstens einige weitere, für Metner auffällige harmonische oder tonale Phänomene zur Sprache kommen.[440]

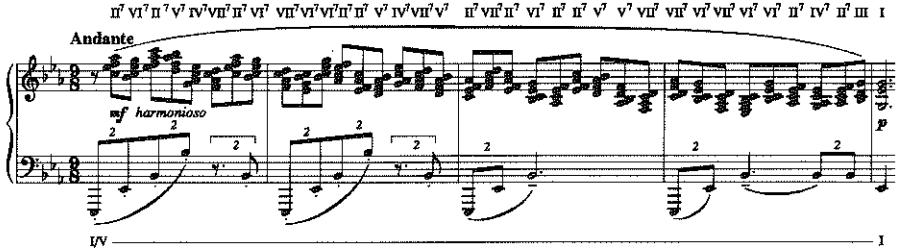
- Die Tonart C-Dur, in der auch Akt I des *Parsifal* (mit den Worten: „Selig im Glauben!") schließt, hat innerhalb Metners Œuvre als Symbol größter Reinheit und Gottesnähe einen eigenen Stellenwert, der sich nicht unbedingt von Wagner herleiten muß: Alle 'Hymne' betitelten Stücke Metners (op. 49/1-3, op. 54/IV/1) sowie das (ebenfalls von religiöser Hymnik durchzogene) Klavierquintett WoO 5 stehen in C-Dur.[441]
- Die kurze Introduktion harmonisiert eine zweimal sequenzierte Vorform des *Parsifal*-Motivs mit leitereigenen Septakkorden der zweiten und fünften Stufe über einer polyfunktionalen Girlande in der linken Hand, so daß die subdominantische (II^7) bzw. dominantische (V^7) Funktion der Vierklänge kaum noch wahrnehmbar ist (Beispiel 8a). Ausnahmsweise scheint hier der klangliche Effekt das vorrangige Ziel gewesen zu sein, wenn auch die unaufgelösten, diatonischen Septakkorde in ihren Spitzentönen motivisch legitimiert sind. Ein Vergleich mit der ähnlich angelegten Einleitung von Rachmaninovs Romanze *Ditja! Kak cvetok ty prekrasna* op. 8/2 (1893) ist aufschlußreich (Beispiel 8b). Dort beschränkt sich das harmonische Fundament auf die Grundtöne von Tonika und Dominante, die darüber hinabsinkenden leitereigenen Septakkorde (ohne motivischen Rückhalt) fungieren als reine Klangfarbe: Nur die erste und dritte Stufe bleiben bis zuletzt ausgespart, eine Regelmäßigkeit des harmonischen Musters ist aber nicht erkennbar.[442]

---

[439] ŠAGINJAN 1990, hier zitiert nach der Erstveröffentlichung in: *Novyj mir* 1978, Nr. 4, 151.
[440] Die bislang einzige spezielle Abhandlung zur Metnerschen Harmonik ist MALIKOVA 1967.
[441] Vgl. BOYD 1980b, 25.
[442] Allerdings sei nicht verschwiegen, daß Metner in seltenen Fällen auch zu impressionistisch anmutender Klanglichkeit um ihrer selbst willen gegriffen hat, so etwa im G-Dur-*Märchen* op. 9/3 mit seinen (in den Rahmenteilen) durchgängigen Sekundreibungen.



Beispiel 8a: *Hymne 'Vor der Arbeit'* op. 49/1, T. 1-4. Die Sequenzierung des Kernmotivs in die Oberquinte (T. 2f.) führt zu Klängen, die mit den traditionellen Akkordschemata nicht mehr eindeutig erklärt werden können.

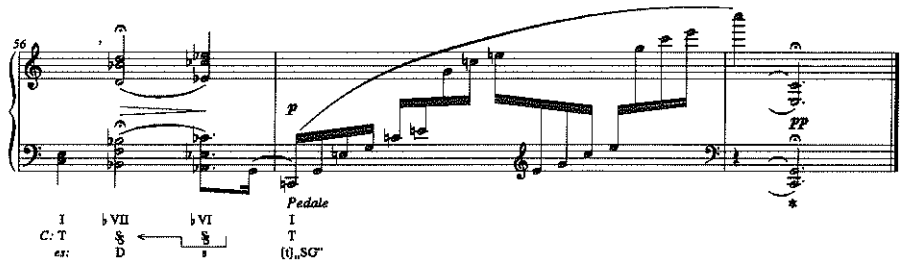


Beispiel 8b: Rachmaninov, *Ditja! Kak cvetok ty prekrasna* op. 8/2, T. 1-4. Eine Kette funktionsloser, leitereigener Septakkorde als impressionistisch changierende Klangfarbe.

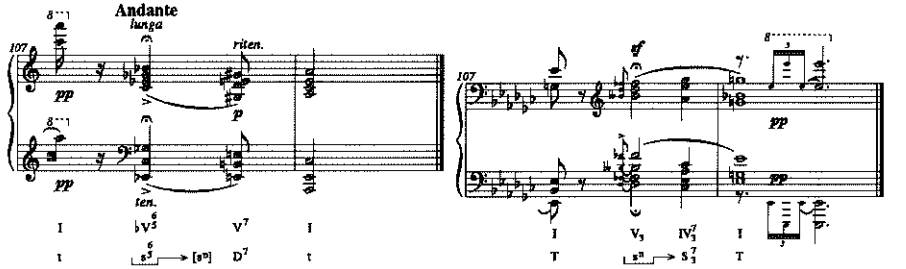
- Die überaus wohlklingende und fast unmerkliche harmonische Ausweichung bei der Wiederholung der Schlußphrase entspricht einer generellen Tendenz bei Metner, nach der vermeintlich endgültigen Rückkehr zur Tonika gegen Ende der Stücke noch eine harmonische Verkomplizierung einzuschieben. Diese kann auf engstem Raum stattfinden, oft allein schon durch eine außergewöhnliche Schlußkadenz. Dabei wird meist die Subdominante durch entlegene Klänge ersetzt und chromatisch zur Dominante (oder einem weiteren Stellvertreterklang) verlassen:[443] fast beiläufig im *Prélude (Hymne)* op. 54/IV/1 (Beispiel 9a), ruckartig in den *Elegien* op. 59 (Beispiele 9b+c), spektakulär im *Märchen* op. 51/5 (Beispiele 9d). An diesen Stellen ist Metners Erfindungsgabe im Gebrauch von Alterationen und ungewöhnlichen Fortschreitungen schier unerschöpflich. Außerdem belegen sie, daß er durch melodisch begründete Fortschreitungen die grundsätzlich beibehaltenen Quintbeziehungen in beträchtlichem Maße überformen und sogar aufheben konnte und u.a. dadurch die klassisch-romantische Harmonik nicht unerheblich erweitert oder zumindest neu gedeutet hat. Das ist auch an Werken großen Maßstabs ablesbar, wo diese 'Verkomplizierungen' nicht nur zur Umharmonisierung einer einzelnen Phrase wie in der *Hymne* op. 49/1, sondern zu einem weitschweifigen (und gelegentlich ermüdenden) tonalen Umherirren wie in der

[443] Diese und weitere Beispiele für ungewöhnliche Schlußkadenzen bei MALIKOVA 1967, 300-305.

Finalcoda des *Klavierquintetts* WoO 5 oder den Schlußsätzen der *2.* und *3. Violinsonate* führen.

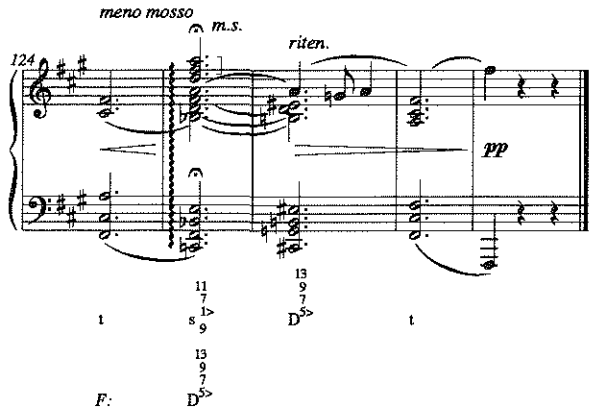


Beispiel 9a: *Prélude (Hymne)* op. 54/IV/1, T. 56-58. Statt einer plagalen I-V-IV-I-Wendung gebraucht Metner tief in die Subdominantregion ausgreifende Akkorde, die sich als Einschub einer es-Moll-Kadenz begreifen lassen, welche dann aber in deren chromatische Untermediante C (eine Art verdurter Subdominant-Gegenklang) abgleitet. Der 'rote Faden' liegt im chromatisch verzögerten Erreichen der Tonika-Terz und der gegenläufigen Baßstimme.



Beispiel 9b: *Elegie* op. 59/1, T. 107f. Die Oberstimme der Kadenz beschreibt die typische Neapolitaner-Wendung mit phrygischer Sekunde und Querstand. Doch der Subdominant-Klang, der zunächst wie ein hartverminderter Septakkord auf III anmuten könnte, ist tatsächlich eine erniedrigte fünfte Stufe mit sixte ajoutée. Funktional läßt sich dies kaum noch deuten: umständlich eventuell als Moll(!)-Neapolitaner (mit großer statt kleiner Sexte) zur eigentlichen, ausgesparten Subdominante d-Moll, einfacher und daher wahrscheinlicher als irreführender Bestandteil einer Ausweichung nach b-Moll oder B-Dur - der 'Neapolitaner-Tonart' zur eigentlichen Tonika a-Moll.

Beispiel 9c: *Elegie* op. 59/2, T. 107f. Wie bereits in der ersten *Elegie* hebt die Kadenz abrupt mit einem Klang im Tritonusabstand an. Diesmal wird er aber nicht chromatisch aufwärts zur Dominante, sondern chromatisch abwärts zum Subdominant-Quintsextakkord verlassen. Daher kann die erniedrigte V. Stufe diesmal als neapolitanischer Sextakkord zur Subdominante ausgelegt werden.



Beispiel 9d: *Märchen* op. 51/5, T. 124-128. Dieser plötzliche, unvermittelte Einbruch eines Sechsklanges ist ein singuläres Ereignis in Metners Œuvre. Zwei Annäherungen sind möglich: 1. Der Akkord wird strikt nach Terzenschichtung erklärt, dann handelt es sich um einen Subdominant-Undezimenakkord mit tiefalteriertem Grundton (!) und None im Baß. 2. Analog zu den beiden vorangegangenen Schlußkadenzen der *Elegien* op. 59 könnte die Grundintention dieser Kadenz wiederum die extreme Distanz eines Klanges im Tritonusabstand zur Tonika sein; der Akkord liest sich dann als Dominantnonenakkord mit tiefalterierter Quinte und zusätzlicher Sexte bzw. Tredezime, der allerdings nur in F-Dur Sinn macht, einer Tonart, die zur Tonika fis-Moll in keiner vernünftigen Beziehung steht. Für diese Deutung spricht aber, daß der Folgeklang denselben Aufbau aufweist, was kaum Zufall genannt werden kann. Eine Akkordfortschreitung per chromatischer Rückung würde hier erneut ein grundsätzliches Infragestellen der am Quintenzirkel orientierten Kadenzmuster und auch der damit verbundenen Stimmführungsregeln bedeuten.[444]

2.1.3.2 Chopin

Es ist nicht verwunderlich, daß Chopin für einen Pianisten-Komponisten der Jahrhundertwende wie Metner stets zu den meistverehrten Vorbildern gehört hat. Für diesen Umstand Zitate aus Metners Briefen und Schriften anzuführen, wäre eigentlich unnötig. Aber erstaunlicherweise äußert sich Metner über Chopin sehr selten, gebraucht seinen Namen über Jahrzehnte hinweg weder zur Verteidigung seiner eigenen Positionen, noch als Hinweis auf musikalische Größe. 1904 zieht er einer Ballade von Chopin „einen beliebigen Satz aus einer beliebigen Sonate von Beethoven" vor.[445] Erst nach der Emigration möchte er Chopins e-Moll-Konzert vorbereiten,[446] hält er dessen f-Moll-Konzert (zusammen mit Schuberts a-Moll-Quartett D 804) für „Himmelsvögel": „Was für ein Klang, was für eine Melodie - alles ist Offenbarung, göttliche Wahrheit, Aufrichtigkeit..."[447] Jetzt, zur Zeit intensiver ästhetischer Reflexionen, wird ihm Chopin mit Schubert und Johann Strauß zum Sinnbild liedhaft-tänzerischer Formen[448], zum „bedeutendsten 'Instrumentator' im Sinne des Klaviersatzes"[449] und zum „genialsten und feinsten Harmoniker".[450] Ähnlich wie im Fall von Mozart, Bizet, Scarlatti oder Čajkovskij findet Metner erst in der Besinnung auf 'regelgerechtes Komponieren', d.h. auf die musikalischen Grundlagen des 19. Jahrhunderts in einem Umfeld fortschreitender Auflösung dieser Grundlagen, zu einer tiefergehender Wertschätzung Chopins. Daß dieser für ihn dennoch von Anfang an eine latent gewürdigte Größe der Musikgeschichte war, läßt sich einzelnen Details seiner Werke entnehmen sowie folgender Briefstelle:

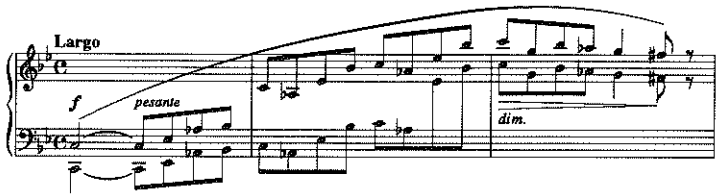
> Heute habe ich in der ersten Hälfte der Nacht den jungen Mozart im Traum gesehen, und nach einer Unterbrechung wieder, aber bereits alt.
>
> Somit ist mir mein ganzes Leben lang gelungen, im Traum Puškin, Goethe, Chopin und jetzt Mozart zu sehen ⟨...⟩.[451]

Unter pianistischen Gesichtspunkten schätzte Metner insbesondere Chopins Etüden, zumal die Sextenetüde op. 25/8 (Metner übte mit Vorliebe Doppelgriff-Studien). Doch außer der *Fantaisie* op. 49, dem neben den eigenen und Beethovens Werken meistgespielten Werk in Metners Konzertrepertoire,[452] tauchen fast nie Kompositionen Chopins in Metners Programmen auf, sieht man von sporadischen Einzelinterpretationen vor Abbruch der Pianistenkarriere und dem Debüt als Komponist ab. Daraus könnte man folgern, daß lediglich die *Fantaisie*, und das heißt vor allem: der dort von Chopin vollzogene Formensynkretismus, für Metner tiefere Bedeutung besessen haben könnte.[453] Die von Chopin bevorzugten 'kleineren' Gattungen wie Walzer, Nocturne, Mazurka, Impromptu, Polonaise, Etüde haben auf Metners Werk kaum Einfluß gehabt: Metner hat andere Gattungen gepflegt, eigene Tanztypen (wie in op. 40) kreiert. Demgegenüber lassen sich aber verschiedene Auswirkungen insbesondere der Balladen auf Metners Kompositionen feststellen.

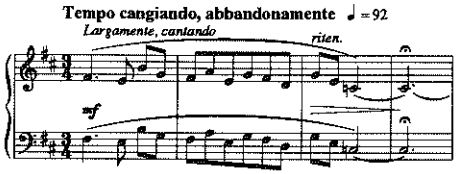
[444] T. Malikova hat die Interpretation des Sechsklanges in T. 125 als Nonakkord auf C (mit tiefalterierter Quinte und der Sexte a'/a'' als harmoniefremdem Nebenton) vorexerziert und deutet ihn letztlich als chromatisch legitimierte Doppeldominante zu T. 126 (MALIKOVA 1967, 304f.). Die in dieser Arbeit daneben vorgeschlagene Deutung hat zumindest den Vorteil, daß keine Nebentöne eingeführt werden müssen und außerdem die subdominantische Funktion des Klanges eine vollständige Kadenz ergibt. Allerdings ist die Annahme einer Tiefalteration des Grundtons bei Metner tatsächlich gewagt. Der Hinweis, daß es sich hier um eine typische Skrjabin-Harmonik (ebd.) oder gar um dessen mystischen Akkord (BARBAN 1980, 17) handele, führt in die Irre.

[445] An Èmilij Metner, 1. Oktober 1904 (*Pis'ma*, 64).
[446] An Aleksandr Metner, 19./20. September 1923 (ebd., 260).
[447] An Lev und Ol'ga Konjus, 4. April 1941 (ebd., 492).
[448] *Muza i moda*, 21 u. 140.
[449] Ebd., 21.
[450] Ebd., 80.
[451] An Èmilij Metner, nach dem 8. Februar 1931 (*Pis'ma*, 402).
[452] KONZERTLISTE 60, 81, 83, 87, 90, 170.
[453] Dazu s. Kap. 4.

- O. Sokolov hat auf die Nähe des *Märchens* op. 34/1 („Die Zaubergeige") zu Chopins Balladen, speziell zur *g-Moll-Ballade* op. 23, hingewiesen.[454] Diese Nähe resultiert aus motivischen (Beispiel 10a+b), formalen und stilistischen Analogien und wird indirekt durch den Gebrauch von Walzer und Mazurka für einzelne Abschnitte des *Märchens* bestätigt.

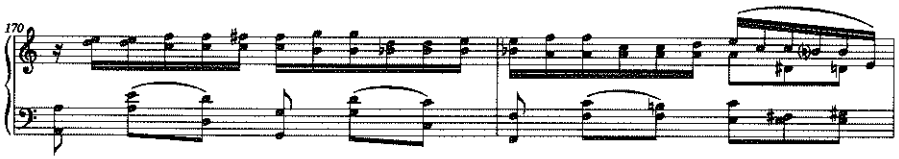


Beispiel 10a: Chopin, *Ballade* op. 23, T. 1-3.



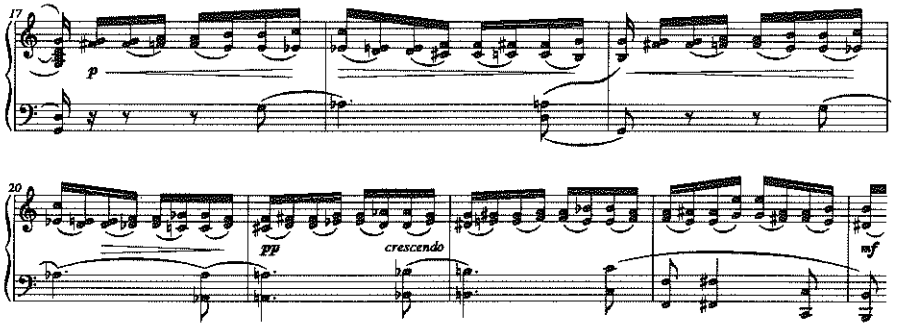
Beispiel 10b: *Märchen (Die Zaubergeige)* op. 34/1, T. 1-4. Der rezitativische Gestus im Oktavunisono dient als eine Art Motto, das später wesentliche Einschnitte der komplizierten Mischform dieses Märchens markieren wird.[455]

- Die Überleitung vom Haupt- zum Seitensatz in der *Sonate C-Dur* op. 11/3 erinnert deutlich an die Doppelgriff-Figuren aus der Coda von Chopins 2. *Ballade* op. 38 (Beispiel 11a+b). Davon bleibt die Behauptung Anatolij Aleksandrovs, daß Schumanns *Toccata* op. 7 (die Metner sehr schätzte) auf diese Sonate Einfluß gehabt habe, unbenommen.[456]



Beispiel 11a: Chopin, *Ballade* op. 38, T. 170f.

[454] SOKOLOV 1968, 144.
[455] Vgl. dazu Sokolovs Ausführungen (ebd., 142-144).
[456] *Vospominanija*, 103.



Beispiel 11b: *Sonate* op. 11/3, T. 17-24. Die Überleitung vom Haupt- zum Seitensatz muß das Problem bewältigen, daß das erste Thema bereits in der Zieltonart des zweiten Themas geschlossen hat und folglich eine Überleitung in harmonischer Hinsicht überflüssig ist. Metner weicht daher vorübergehend in die (von der Haupttonart C-Dur weit entfernte) Obermediante der Seitensatz-Tonika, nach H-Dur bzw. h-Moll aus, um vor der eigentlichen Rückmodulation zur Dominante G-Dur noch eine harmonische Spannung aufzubauen.

- Die Coda der *Sonata tragica* op. 39/5 hat mit der Coda von Chopins *f-Moll-Ballade* op. 52 die dramatisch-wildbewegte Anlage insgesamt und außerdem einige Details wie z.B. den abrupten Beginn mit einem Sforzato im tiefsten Register, die dichte und kleinteilige Faktur und den lakonischen, akkordischen Schluß gemein.

Das sind zwar nur ein paar verstreute Hinweise, die zumindest um weitere Analogien ergänzt werden müßten, um signifikant zu werden. Doch lassen schon diese einzelnen Ähnlichkeiten - zusammen mit den Auswirkungen der Chopinschen Formexperimente auf Metners eigene innovative Formgestaltung[457] - kaum einen Zweifel daran, daß Chopin im Gegensatz zu Wagner ganz unmittelbar in Metners Klavierkompositionen Spuren hinterlassen hat.

2.1.3.3 Grieg

Bei der Behandlung der Freundschaft zwischen Andrej Belyj und Nikolaj Metner wurden einige Folgeerscheinungen musikalischer Art bereits erwähnt, darunter der Umstand, daß Metner Belyj zuliebe diesem viel Grieg vorspielte, was aber einen Rückhalt in jugendlichen Entwürfen Metners findet: Manche der dort entworfenen Miniaturen lehnen sich an Griegs *Lyrische Stücke* an.[458] Doch sind in diesem frühen Stadium die Einflüsse von Mendelssohns *Liedern ohne Worte* und *Charakterstücken* oder Schumanns *Kinder-* und *Waldszenen* kaum weniger evident, so daß kein echtes 'Grieg-Syndrom' wie bei

[457] Dazu s. Kap. 4.
[458] S. Kap. 1.4.3.

Belyj vorliegt.[459] Grieg spielt aber auch in den späteren, veröffentlichten Kompositionen Metners eine Rolle.

- Inhaltlich steht die nordische Märchenwelt des Norwegers mit ihren Elfentänzen, Zwergenzügen, Kobolden und Sylphiden[460] in engem Zusammenhang mit Metners eigener Fantastik: Das ist etwa an der *Gnomenklage* op. 4/3, an den Titeln der Variationen aus der *2. Improvisation* op. 47 oder am *Elfenmärchen* op. 48/2 ablesbar.
- Bereits beiläufig erwähnt wurde die Vorbildfunktion der *Ballade* op. 24 für Metners *Improvisation in Variationenform* op. 47.
- Charakteristisch für beide Komponisten ist ein grüblerisch-düsterer, schwermütig-elegischer Tonfall, der oft mit einer retrospektiven Geste verbunden ist und sich bei Grieg in Stücken wie der *Ballade* op. 24, der *Melancholie* op. 47/5, dem *Tungsinn* op. 65/3 und *Forbi* op. 71/6 sowie einigen *Elegien* (opp. 38/6, 47/7) äußert. Metners eigene 'Meditationen' (opp. 38/1, 39/1+2, 47/Var. I) haben weitaus mehr von dieser Griegschen Melancholie als von der mittlerweile zum Klischee erstarrten slawischen Schwermut eines Chopin (poln.: Żal) oder Rachmaninov. Auch die besondere Belegung von e-Moll in Metners Œuvre könnte mit Griegs Vorliebe für diese Tonart in Verbindung stehen.[461]
- Ganz offensichtlich sind die Zusammenhänge zwischen Griegs 3. *Violinsonate* op. 45 und Metners *Klavierquintett* WoO 5. Die *Violinsonate* hat Metner bereits 1898 mit seinem Bruder Aleksandr aufgeführt,[462] und kurz nach dem Tod des „lieben, poetischsten, sympathischsten Grieg" planten die Brüder ein Gedenkkonzert mit derselben Sonate, ihrer Schwester in G-Dur op. 13 und dem *g-Moll-Quartett* op. 27[463]. Die Beziehungen zwischen Griegs Sonate und Metners Quintett werden indirekt noch dadurch verständlicher, daß Metner in den Skizzen zu diesem Werk eine (wenn auch ephemere) Übernahme der 'theurgischen' Gedanken Andrej Belyjs bekundet:[464] Somit schließt sich der Kreis Grieg-Belyj-Metner gleich auf mehreren Ebenen. Die Entsprechungen betreffen die Finalsätze beider Werke, zum einen das Metnersche 'Quasi Hymn'-Thema, welches seine Nähe zu Griegs Finalthema nicht leugnen kann (Beispiel 12a+b), zum anderen die Ähnlichkeit der Coda-Anfänge, die beide mit besagtem

[459] S. Kap. 1.4.1.1 und 1.4.2.1.

[460] Gemeint sind Griegs *Alfedans* op. 12/4, *Trolltog* op. 54/3, *Småtroll* op. 71/3 und *Sylfide* op. 62/1 aus den *Lyrischen Stücken*.

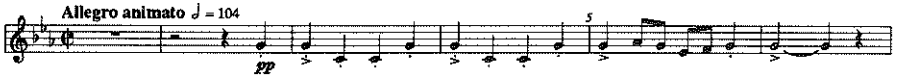
[461] Auf die besondere Position und semantische Qualität der Tonart e-Moll in Griegs Werk weist Evgenij Nazajkinskij in dem Aufsatz *„Kogda-to" (É. Grieg, op. 71, N°. 1)* am Beispiel der *Lyrischen Stücke* hin (in: E. M. Careva / K. V. Zenkin [Hrsg.]: *Problemy romantičeskoj muzyki XIX veka. Sbornik naučnych trudov*, Moskva 1992 [Probleme der romantischen Musik des 19. Jh. Sammelband wissenschaftlicher Arbeiten]). Typische e-Moll-Werke Nikolaj Metners sind opp. 3/2, 6/7, 25/2, 34/2 und 57.

[462] KONZERTLISTE 6.

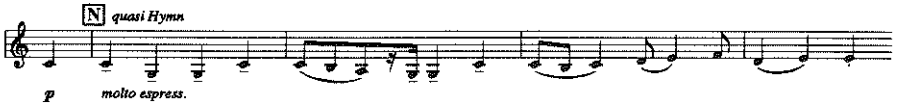
[463] Vgl. den Brief an Aleksandr Metner vom 1. [14.] September 1907 (*Pis'ma*, 106f.). Das geplante Konzert kam nicht zustande.

[464] S. Kap. 1.4.3.

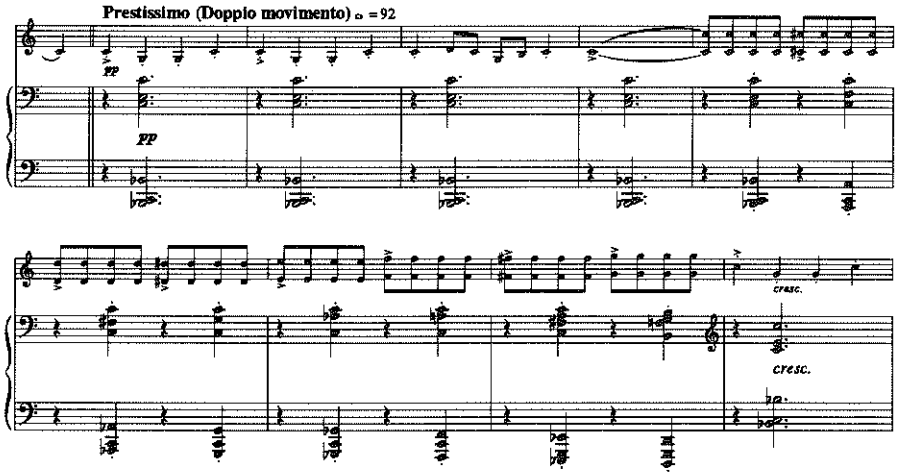
Thema, aber nicht auf der Tonika, sondern trugschlüssig mit dem Tonika-Sekundakkord einsetzen, wonach die (Begleit-)Stimmen in Sekundschritten auseinanderstreben und das Ganze wiederholt wird (Beispiel 13a+b).



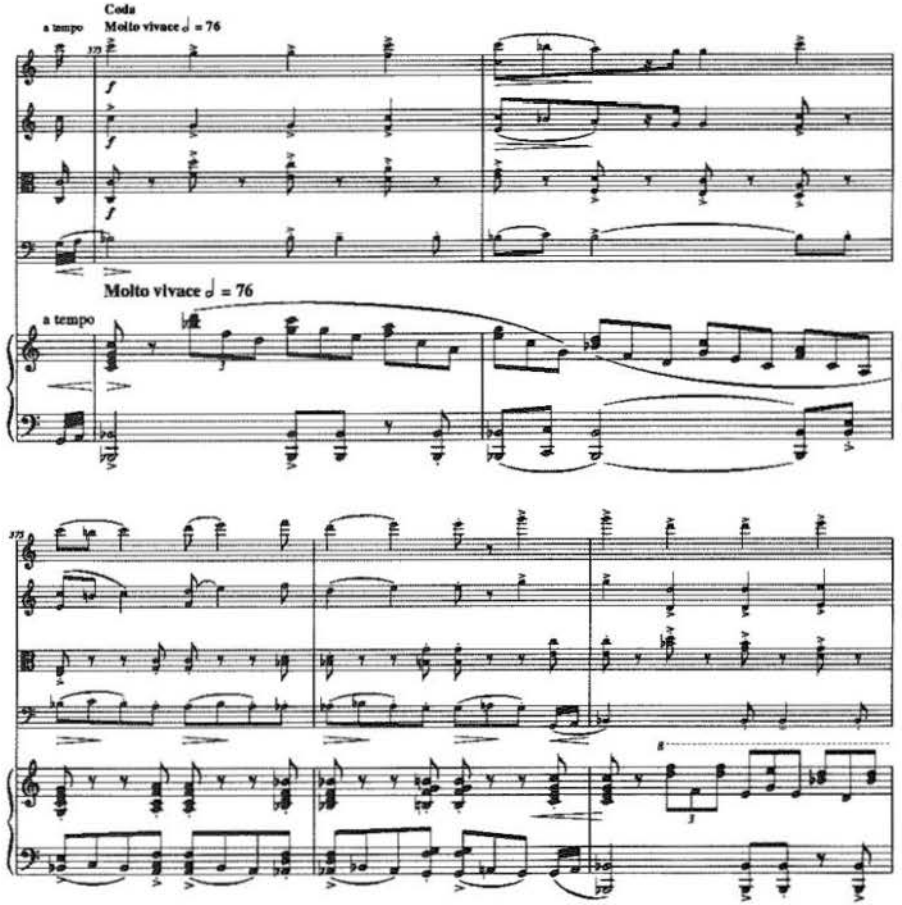
Beispiel 12a: Grieg, *3. Violinsonate* op. 45, Finale, T. 1-5, Vl.



Beispiel 12b: *Klavierquintett* WoO 5, Finale, Ziffer N (T. 346-349), Vl. I. Um besser vergleichen zu können, steht hier nicht das erste Auftreten des *quasi Hymn*-Themas (T. 88ff.), sondern sein Erscheinen in der Reprise des Finales. Trotz der offensichtlichen Parallelen zu Grieg fallen doch eine Reihe wesentlicher Abweichungen auf: Metner springt nicht die Tonika an, sondern die Dominante; er variiert die Wiederholung des Themenkopfs und verlagert die rhythmischen Schwerpunkte des nächsten Zweitakters; vor allem aber spinnt er das Thema zu einer vollständigen (11taktigen) Periode aus (vgl. T. 88-98), während Grieg nur noch einzelne Motive abspaltet und wechselweise durch die Stimmen führt.



Beispiel 13a: Grieg, *3. Violinsonate* op. 45, Finale, Beginn der Coda.



Beispiel 13b: *Klavierquintett* WoO 5, Finale, Beginn der Coda (T. 373-377).

Grieg kann als eine konstante Größe in Metners Denken und ästhetischem Urteil betrachtet werden. Metners Schüler Pantelejmon Vasil'ev erinnert sich, daß sein Lehrer an Griegs Werken „das Gleichgewicht zwischen Inhalt und Form" schätzte.[465] Und 1928 führt Metner in einem Disput Grieg ins Feld, als Alfred Swan Prokof'ev (über Ljadov) in eine Verbindung mit dem russischen Volkslied stellt:

- Ich sehe das nicht so. Bei mir ist diese Tradition klarer. Verstehen Sie, der Komponist muß verliebt sein. Da lehnen Sie Grieg ab, aber wenn ich Ihnen *Solveigs Lied* vorspiele, dann verstehen Sie, daß

[465] *Vospominanija*, 76.

Grieg in seine Kunst verliebt war und deswegen gesungen hat. Und in was sind Prokof'ev und Stravinskij verliebt? Im Gegenteil, sie lehnen jegliche Gefühlsäußerung ab.

- Jegliches Pathos ist untersagt, - fügte Emilij Karlovič hinzu.[466]

Wenige Jahre später wird Grieg noch etwas mehr in Metners Wertschätzung gewachsen sein: In *Muza i moda* schreibt Metner, daß Grieg in seiner Selbstbeschränkung als Künstler an Wahrhaftigkeit neben Beethoven gestellt werden könne.

Jeder Künstler hat seine Grenze der Auswahl in den Grenzen der Kunst selbst. Die Authentizität des Künstlers liegt in der Unstrittigkeit seiner individuellen Auswahlgrenzen und darin, daß er keine Übergriffe auf fremde und ihm ferne Gebiete verübt.

Beethoven ist unendlich größer als Grieg im Sinne der Auswahlgrenzen. Größer bedeutet natürlich sowohl tiefer als auch breiter als auch höher, denn auch das Auswahlgebiet hat seine Tiefe und seine Breite und seine Höhe.

Aber die Authentizität Griegs ist ebenso unzweifelhaft wie die Beethovens: Er hat niemals auf ihm fremde Gebiete übergegriffen. Die Primitivität seiner Formen ist ebenso heilig und beispielhaft in ihrer künstlerischen Wahrhaftigkeit wie die nie dagewesenen gigantischen Konstruktionen Beethovens.

Im Sinne künstlerischer Wahrhaftigkeit muß das gesamte Schaffen eines solchen Komponisten wie Grieg, ungeachtet seiner Bescheidenheit und Einfachheit, von uns bewertet werden als die einzig wahre, genaue Erfüllung der Hauptaufgabe jedes Schaffens: die Übereinstimmung der Individualität des Autors mit den ihm gegebenen Auswahlgrenzen in der Kunst. Diese Übereinstimmung ist unendlich kompliziert und geheimnisvoll und bedeutet daher, als Errungenschaft, eine große Seltenheit und Kostbarkeit.[467]

Diese Position hatte Metner bereits kurz vor der Emigration gegenüber Anna Trojanovskaja vertreten.[468] Zwischen den Zeilen schimmert hier sein eigenes Selbstverständnis durch. Auch Metner selbst nimmt für sich als 'Kleinmeister' in Anspruch, angesichts der Unbeirrbarkeit seines Weges und der Konzentration auf das 'Wenige ihm Erreichbare' den in moralischer Hinsicht höchsten Kategorien künstlerischen Schaffens zugerechnet zu werden. Die selbst konstatierte Beschränktheit des eigenen Werkes erfährt somit eine qualitative Umdeutung und wird als Ausdruck weiser Erkenntnis und persönlicher Integrität interpretiert.

[466] Aufzeichnung eines Gespräches zwischen den Metners und Swans vom 12. August 1928 (*Vospominanija*, 156).

[467] *Muza i moda*, 150f.

[468] „Einmal auf einem Spaziergang nach einem schweren Arbeitstag sagte Metner: 'Wie glücklich war Grieg - buchstäblich glücklich dadurch, daß er jene nicht zu breiten Formen gefunden hat, in die seine Begabung hineinpaßte. Sowohl die musikalische Absicht als auch die Umsetzung sind so, wie es nötig war. Er hat sich ganz ausgesprochen... Das kann man beneiden!'" Aus den Erinnerungen von Anna Trojanovskaja (*Vospominanija*, 141).

2.2 Verteidigung ungeschriebener Gesetze: *Muza i moda*

2.2.1 Entstehungsbedingungen und ältere Reflexionen

Spätestens seit 1916[469] hielt Nikolaj Metner eigene Gedanken und Überlegungen, die ihm während des Klavierspiels oder des Komponierens gekommen waren, in Notizheften fest. Diese Praxis empfahl er auch seinen Klavierschülern: Metner hielt das schriftliche Fixieren solcher Gedankensplitter für eine hilfreiche Ergänzung der eigenen musikalischen Ausübung, sei es Interpretation oder Komposition.[470] Eine Auswahl dieser Notizen, die insbesondere spielpraktische und pädagogische Fragen betreffen, wurde posthum von Schülern Metners unter dem Titel *Povsednevnaja rabota pianista i kompozitora* ['Die tägliche Arbeit des Pianisten und Komponisten'] herausgegeben.[471] Die älteren dieser unzusammenhängenden Aphorismen, die zum Teil auch allgemeinere ästhetische oder musiktheoretische Fragen berühren, können als Grundlage späterer, systematischer Äußerungen Metners betrachtet werden.

Mit einer solchen Systematisierung wird Metner das erste Mal 1925 konfrontiert, als ihn der eine Generation jüngere Anatolij Aleksandrov, der Metner für eine Autorität hält und selbst in einer kompositorischen Krise steckt, brieflich nach dem Unterschied zwischen Kunst und Nicht-Kunst sowie zwischen Dissonanz und Fehlklang fragt.[472] Eine umfangreiche Beantwortung dieser Fragen sendet Metner seinem ehemaligen Schüler Pantelejmon Vasil'ev, der bei ihm anscheinend ähnlichen Rat gesucht und wie Aleksandrov um eine Beurteilung seiner Kompositionen gebeten hatte und jetzt Metners Antwortschreiben diesem weiterreichen soll. Die hier und in einigen weiteren Briefen[473] erfolgte Darstellung ästhetischer Grundlagen und musikalischer (insbesondere harmonischer) Einzelfragen nehmen inhaltlich ein gut Teil der in *Muza i moda* behandelten Probleme vorweg. Zudem zwangen diese Auskünfte zu einem Ordnen der bisherigen Reflexionen, die teils in Briefen und Notizbüchern festgehalten, teils nur 'intuitiv', im Unterbewußtsein präsent waren.

Ein ähnliches Begehren, eigene ästhetische Ansichten zu formulieren, erreicht Metner 1928, als die Zeitschrift *The Chesterian* Metner um einen Beitrag zum Thema 'Inspiration' bittet. Auch dieses Statement antizipiert zentrale Gedanken aus *Muza i moda*.[474] Der Inhalt der erwähnten Briefe und dieser kurzen Ausführung läßt sich wie folgt gruppieren und umschreiben:[475]

---

[469] Die frühesten der von Gurvič/Lukomskij ausgewerteten Notizhefte stammen von 1916 (*Povsednevnaja rabota*, 4).

[470] Ebd., 62.

[471] S. BIBLIOGRAPHIE I, *Povsednevnaja rabota*.

[472] Das läßt sich Metners kurzer Antwort vom 27. April 1926 entnehmen (*Pis'ma*, 326).

[473] Insbesondere die Briefe an P. Vasil'ev vom 27. November 1925, 27. April 1926 und 11. August 1931 sowie an A. Gedike vom 12./15. Juni 1926 (*Pis'ma*, Nr. 219, 225, 228, 243 und 292).

[474] *Inspiration* (s. BIBLIOGRAPHIE I).

[475] Diese Zusammenfassung verzichtet auf längere Zitate, daher - und um die Übersichtlichkeit zu wahren - sei hier nur insgesamt auf die angegebenen Quellen verwiesen (s. die beiden vorhergehenden Fußnoten).

Diagnose der musikalischen Gegenwart

- „Atomismus" in der Kunst: Jeder erschafft seine eigenen Theorien („eine Art Polytheismus"); eine Verständigung ist damit verunmöglicht.
- „Ismen" als unzulässige Reduktion auf einzelne bereits existente, ewige Ideen sind Teufeleien, die ein Urheberrecht oder Monopol zu beanspruchen glaubten. Goethe, Shakespeare und Puškin dagegen waren zugleich Realisten, Symbolisten und Impressionisten.
- Die Musiktheorie ist zusammengebrochen, weil die Ästhetik (d.h. „der künstlerische Glaube") zusammengebrochen ist; jeder ästhetische Verfall wirkt sich früher oder später auf die Theorie (d.h. die Kompositionstechnik) aus; so resultiere etwa Gauguins postimpressionistische Malweise aus den Bildinhalten: seinen „Hottentotten-Madonnen".[476] Die heutige Musiktheorie kultiviere „freies und verantwortungsloses Schaffen".

---

[476] Hier spielt Metner auf Gauguins in der Südsee (1891-93 und 1895-1903) entstandene Gemälde an, insbesondere auf seine Portraits der tahitianischen Frauen, die teilweise in Aufbau und Motivik christliche Assoziationen hervorrufen. Vermutlich bezieht sich die Vokabel „Hottentotten-Madonnen" speziell auf das Bild *Kleines Kind (Tahitische Weihnacht)*, das der Künstler *Bébé* betitelt hat, oder aber auf das Pendant dazu, *Die Geburt Christi*, von Gauguin mit *TE TAMARI NO ATUA* ('Kinder Gottes', gemeint wohl: 'Kind Gottes') beschriftet. Diese Darstellungen bilden zwar vordergründig die Geburt und den frühen Tod einer Tochter von Gauguin und der mit ihm liierten Polynesierin Pahura ab, aber durch die Heiligenscheine um die Häupter von Mutter und Kind, die Plazierung des Geschehens in einem Stall mit Tieren und die Bildtitel wird das Ereignis religiös überhöht. Metner muß das *Kleine Kind* im mondänen Großen Speisezimmer des Sammlers Sergej Ščukin gesehen haben; es befand sich seit 1906 oder 1907 in Ščukins Sammlung und hing zusammen mit weiteren 15 (!) Bildern von Gauguin in der obersten Reihe an der Längsseite des Raumes, gegenüber der Fensterfront (die Hängung ist erkennbar auf dem Foto in: *Morosow und Schtschukin - die russischen Sammler*, Ausst.-Kat. Essen 1993, 63). Auch Metner war Gast auf den zahlreichen musikalischen Soiréen im Hause Ščukins, so z.B. am 22. Dezember 1908 bei einem Konzertabend mit Wanda Landowska (*Pis'ma*, 120). Das Pendant, die *Geburt Christi*, wurde 1912 der Bayerischen Staatsgemäldesammlung geschenkt, und der kunstinteressierte und beflissene Museumsbesucher Metner wird es dort bei einem seiner München-Aufenthalte (vielleicht bereits im selben Jahr) wohl kennengelernt haben. Sein oben zitiertes Urteil - aus heutiger Sicht ein geistiges Armutszeugnis, das zudem einen unangenehm kolonialistischen Unterton hat - ist vor dem Hintergrund seiner Vorliebe für die italienische Renaissance leichter verständlich: Gauguin lag so weit außerhalb seines Horizontes, daß eine echte Auseinandersetzung nicht mehr in Frage kam. In einem Führer durch die Galleria Palatina in den Räumen des Florentiner Palazzo Pitti, den Metner 1924 während seiner Italienreise erwarb und mit Anmerkungen versah, hebt Metner durch Anstreichungen und Ausrufezeichen die Gemälde hervor, welche ihn - manche vielleicht auch in negativem Sinne? - besonders beeindruckt haben: Giorgione (recte: Tizian): *Concerto*; Perugino: *Maria in Anbetung des Kindes (Madonna del Sacco)*; Raffael: *Madonna dell'Impannata*, *Madonna della Seggiola*; Filippo Lippi: *Madonna mit dem Kind und Szenen aus dem Marienleben* u.a. Dagegen steht neben Rubens' *Sacra famiglia* (ca. 1615) nur lakonisch: 'porco' (GCMMK, f. 132, ed. chr. 2845). Nach eigener Aussage „für sein ganzes Leben beeindruckt" hat Metner jedoch Filippino Lippis *Vision des hl. Bernhard* (Florenz, Badia; nach SWAN 1967, 114). Das beste Zeugnis für Metners Beurteilung der italienischen Renaissance und seine Verehrung des Quattrocento (Michelangelo und Raffael scheinen für ihn bereits die äußerste Grenze des

- Evolution im modernen Sinne wird als konsequente Ablehnung alles Vorhergegangenen empfunden; früher dagegen seien die materiellen Möglichkeiten allmählich weiterentwickelt worden (nicht aber der „Geist", der keiner Entwicklung unterliegt); „echte Evolution" erkennt Metner darin, daß inzwischen eine ganze Legion von musikalischen Genies Furore macht, während früher nur einige wenige auf ganze Jahrhunderte kamen.
- Die heutigen Musiker haben ihre „Heimat" verloren und wie langjährige Emigranten ihre Muttersprache zu verstehen verlernt.

Theorie und Ästhetik als Mittel zur Rettung vor dem Chaos

- Früher war die Musik nicht nur der individuelle Jargon des Einzelnen, sondern eine gemeinsame Sprache mit objektiven Gesetzmäßigkeiten. Fehler und Regelverstöße konnten als solche erkannt und verbessert werden. Gewisse allgemeine Bedingungen, ein musikalisches Alphabet, eine einzige einheitliche „Schule" sind nach wie vor zum gegenseitigen Verständnis unerläßlich.
- Auf theoretischem Gebiet gibt es keine Autoren, Entdecker und Urheber - die allgemeinen „Gesetze", ohne die die Kunst ins Chaos stürzt, gelten für alle Epochen und Individuen: Die Harmonielehren von Arenskij, Rimskij-Korsakov oder Čajkovskij spiegeln nicht deren eigene (personalstilistische) Harmonik, sondern sind gleichsam anonyme Beschreibungen „ungeschriebener Gesetze".
- Musiktheorie ist der unabdingbare Spiegel des (kollektiven) Bewußtseins, Musikästhetik ist das Symbol künstlerischen Glaubens. Die Theorie ist aber nur dazu da, das Chaos zu bannen; als isolierte Direktive ist sie Häresie.
- Hauptthema der Kunst ist die Schönheit und die Überwindung bzw. Transformation des Materiellen, Technischen in Schönheit. Allein der „göttliche", unmerkliche Umgang mit dem Technischen ist künstlerisch, auch wenn das breite Publikum dem Spektakel äußerlichen Aufwandes den Vorzug gibt. Die Musiktheorie ist für sich noch nicht „Schönheit", aber sie markiert die Grenzen, innerhalb derer „Schönheit" möglich ist.
- Die Regeln und Verbote der „ungeschriebenen Gesetze" empfindet Metner nicht wie eine Polizeiaufsicht, sondern als heilige Grenzen, die nur im Schuljungenstreich übertreten werden. Die Lieblingskomponisten seiner Jugend habe er deswegen verehrt, weil sie niemals die Grundgesetze ihrer Kunst angegriffen haben.
- Um das Schicksal des gesamten Musiklebens in die richtige Richtung zu steuern, ist es nötig, 1. die einer Nivellierung gleichkommende, allgemeine „Mobilisierung" und dadurch quantitative Überflutung im künstlerischen Bereich zu verhindern, d.h. die

Goutierbaren zu bilden und manchmal zu überschreiten) findet sich in den Briefen aus Florenz vom Frühjahr 1924 (s. insbesondere *Pis'ma*, 266f. u. 270 sowie SWAN 1967, 90). Aus all dem geht Metners Ideal hervor: religiöse, insbesondere Marien-Motive in klaren, symmetrischen Formen und reinen Farben unter Verzicht auf dramaturgisches Pathos und sinnliche Körperlichkeit.

„Komponisten-Armee" unserer Tage zu „demobilisieren" und 2. als ästhetische Basis die alte, anonyme und allgemeingültige Theorie wiedereinzuführen.

Inspiration

- Inspiration ist ein Auftrag des Geistes, der zum Kampf mit der Materie zwingt.
- Die Quelle der Inspiration ist stets mysteriös und ihre Gaben sind stets unerwartet.
- Je klarer die Inspiration, desto schwieriger der Kampf mit der Materie, je unbestimmter, desto leichter. Daher zeugt eine unbestimmte Tonsprache entweder von mangelnder Inspiration oder von mangelnder technischer Fertigkeit.
- Bei der Umsetzung der Inspiration gibt es drei Stufen: 1. Sie wird „ausgetragen", so daß Materie und Technik nicht mehr bemerkbar sind (das Ideal); 2. sie wird wegen mangelnder Fertigkeiten oder mangelnder Inspiration nicht „ausgetragen", das Materielle bleibt bemerkbar; 3. sie wird „abgetragen", bleibt fremde, simulierte, fehlende Inspiration.
- Inspiration ist ein Blitz, in dem Gedanke und Gefühl (als die zwei untrennbaren und notwendigen Bestandteile des Kunstwerkes) zusammen aufleuchten.

Probleme der Harmonik

- Harmonik ist die Hauptdisziplin der Musik(theorie), ein Gesetz, das nicht die gegenwärtige Praxis in Form eines Akkord-Kataloges fixieren soll, sondern: 1. die Bildung und Kombination der Akkorde beschreibt, 2. die Regeln der Stimmführung, der Kadenzen und Modulationen aufstellt und 3. einen Zugang zur Form ermöglicht. Die heutige Harmonielehre tendiere (wohl im Gegensatz zu den erwähnten Lehrbüchern von Arenskij, Rimskij-Korsakov und Čajkovskij) zur Aufstellung solcher „Kataloge", die der Weg ins Chaos sind.
- Metner mißt der Tatsache, daß die Anzahl der Akkorde etwa durch den späten Wagner und Rimskij-Korsakov zugenommen hat, keine besondere Bedeutung bei: Potentiell seien alle diese Phänomene bereits in Bach angelegt.
- Jeder Akkord muß durch seine Plazierung gerechtfertigt sein, was auch nachträglich geschehen kann; ungerechtfertigte Akkorde sind Fehler.
- Metner unterscheidet vier Arten von Akkorden: 1. konsonierende Akkorde, die als Errungenschaft ein ruhiges Ausatmen ermöglichen (in seiner Gegenwart sieht Metner das Prinzip des Erreichens, Bestätigens eliminiert: es würden statt neuer Wege neue Ziele gesucht); 2. dissonierende Akkorde, die zwar korrekt sind, aber einer weiteren Bewegung und Entwicklung bedürfen; 3. Fehler, d.h. zufällige und willkürliche Akkordbildungen sowie 4. unreine Harmonien, die aber die Züge des Gesetzmäßigen bewahren und je nach Figuration und Tempo mehr oder weniger kraß ausfallen - diese „riskanten" Klänge gehorchen einem thematischen oder kontrapunktischen statt einem harmonischen Imperativ (z.B. Querstände in Bach-Fugen), sind aber zumeist bei unbegabten Komponisten anzutreffen. Analog dazu gibt es vier Arten der Akkordprogression zweier Dreiklänge.

- In der Umkehrung von Fünfklängen sowie in 6- oder gar 7-Klängen wird die Bedeutung der Intervalle ausgelöscht; im Terzdezimenakkord ist - da er die ganze Leiter enthält - kein „Fehler" mehr möglich.
- Atonalität ist gestaltloses, graues Chaos.

Metner betont in seinen Antwortenschreiben, daß er weder jetzt noch in Zukunft Theoretiker sei, sein ganzes Leben lang „absolut irrational gearbeitet" und „nicht eine Note mit dem Verstand" (!) gemacht habe[477] (was für ihn zunächst im Widerspruch mit Musiktheorie zu stehen scheint). Gegenüber Aleksandrov formuliert er die ungewohnte Schwierigkeit dieser Aufgabe: „[...] so daß ich, der ich diese Fragen für mich schon seit langem gelöst habe, aber plötzlich vor die Notwendigkeit gestellt war, meine Folgerungen an die Oberfläche des Bewußtseins zur Weitergabe an einen anderen zu rufen, unter dem Druck eines in der Tiefe des Bewußtseins zu toben begonnen habenden Elementes fast erstickt bin."[478] Metner möchte aber kein weiterer jener zahlreichen modernen „Pseudopropheten" sein, nicht in den Ton derer verfallen, gegen die sein Protest gerichtet ist (es dürfte nicht verfehlt sein, hier z.B. an Busoni, Reger, Pfitzner und evtl. Schönberg zu denken). Daher gibt er zu bedenken, daß er in seiner Entgegnung nur das Herangehen an diese Fragen darstellt und bei weitem keine „konkreten" Antworten gibt.[479] Mit einer ähnlichen Begründung lehnt er auch das Angebot Aleksandr Gedikes ab, die Konservatoriumsklasse des verstorbenen Egor L'vovič Katuar zu übernehmen: „Aber gewissenhaft könnte ich nur die Grenzen zeigen, innerhalb derer künstlerisches Schaffen möglich ist."[480] Die Methoden und Regeln des Komponierens selbst scheinen Metner didaktisch nicht vermittelbar, und außerdem hält er einen solchen Lehrauftrag für mit seinem unnachgiebigen Charakter unvereinbar.[481] Nichts deutet darauf hin, daß sich Metner bald der Mühe unterziehen wird, seine musiktheoretischen und ästhetischen Gedanken in Buchform zu bringen.

Rachmaninov ist es, der Metner wohl im Frühjahr 1933 dazu ermuntert, die zahlreichen Aufzeichnungen zu sortieren, um sie in seinem Privatverlag TAIR[482] zu veröffentlichen. Im Juni 1933 schreibt Nikolaj seinem Bruder Émilij und kurz darauf auch an Aleksandr Metner von der Arbeit an seinem Buch, erbittet sich aber noch Stillschweigen

[477] *Pis'ma*, 307. Die Behauptung, rein irrational zu komponieren, findet sich bereits in Metners Brief an seinen Bruder Émilij vom 7. Dezember 1917 (ebd., 175), eine ähnliche Aussage, wonach er die Elemente der Musik sein Leben lang nur unbewußt gebraucht habe, auch im Brief an Rachmaninov vom 26. August 1933 (ebd., 454). Der Blick in Metners Skizzenbücher belegt jedoch das Gegenteil, nämlich ein penibles und erbittertes Ringen und Feilen um jede einzelne Note.

[478] Ebd., 326.

[479] Ebd.

[480] Ebd., 333.

[481] Ebd.

[482] Aus den Vornamen von Rachmaninovs Töchtern *Tat*'jana und *Ir*ina gebildet.

über dieses Projekt.[483] Ende August berichtet er Rachmaninov vom chaotischen Stand der Dinge wenige Tage nach dem Umzug von Montmorency nach Meudon:

> Diese Situation ist sehr nahe an dem, was ich verspürte, als ich mich nach unserem letzten Treffen mit Ihnen auf Ihren Auftrag hin daran machte, die angesammelten Haufen meiner Notizen zur Musik in Ordnung zu bringen, um daraus ein Buch zu machen. Zu Beginn dieser Arbeit kletterte ich mit Mühe aus diesen Haufen hinaus, aber nach und nach, wie ich mich ihrer Bestimmung entsinne, habe ich mich bemüht, für sie auch einen Platz im künftigen Buch festzulegen; mit dieser Arbeit habe ich den ganzen Sommer (bis auf die letzten 2 Wochen) verbracht und muß sagen, daß mir selbst sehr klar die allgemeine, leitende, zentrale Idee all dieser Notizen vorschwebt, d.h. ihre Bestimmung, aber was ihre Formen betrifft, d.h. ihre Plazierung im Buch, so scheint mir - obwohl ich sie in eine bewußte Ordnung gebracht habe und obwohl diese Ordnung wie auch die ganze Idee die Sanktion Émilij Karlovičs erhalten hat - dennoch die Form dieses künftigen Buches selbst bedeutend weniger klar als sein Inhalt..."[484]

Nach einem „Zustand chronischer Depression" hofft Metner im Juli 1934, bis zum Herbst die Arbeit am Buch beenden zu können.[485] Im Dezember 1934 erhält Rachmaninov während einer Tournee in den USA in kurzem Abstand nacheinander die von Anna Metner ins reine geschriebenen zwei Teile von *Muza i moda*.[486] Das Buch erscheint im folgenden Jahr auf Rachmaninovs Kosten in Paris, in russischer Sprache und außerdem noch in der alten, vorrevolutionären Orthographie.

2.2.2 Aufbau

Soweit erkennbar, ist bislang noch keine eingehende Studie zu *Muza i moda* geschrieben worden.[487] Es ist aber auch hier nicht möglich, *Muza i moda* ganz zu analysieren oder auch bloß paraphrasieren. Diese Aufgabe und eine vollständige Übersetzung des Buches bleiben ein Desiderat, das hoffentlich in baldiger Zukunft verwirklicht werden wird. An dieser Stelle sollen nur Aufbau und Inhalt des Buches skizziert, zentrale Textstellen präsentiert und einige wesentliche Gedanken und Positionen dargestellt werden. Zur ersten Orientierung ist ein Blick auf das Inhaltsverzeichnis von *Muza i moda* hilfreich.

[483] *Pis'ma*, 449-451.

[484] An Sergej Rachmaninov, 26. August 1933 (ebd., 453).

[485] An Sergej Rachmaninov, 20. Juli 1934 (ebd., 460f.).

[486] Briefe Rachmaninovs an Nikolaj Metner, 8. und 17. Dezember 1934 (ebd., 558f. sowie in RACHMANINOV 1978/89, III, 33f.).

[487] Etwas intensiver hat sich nur Daniėl' Žitomirskij mit *Muza i moda* befaßt (ŽITOMIRSKIJ 1981, 309-316); Überlegungen kürzerer Art finden sich u.a. bei EBERLEIN 1978 und BOYD 1980b.

Nikolaj Metner: Muse und Mode. Verteidigung der Grundlagen der musikalischen Kunst, Paris: TAIR 1935.

Vorwort

Erster Teil

Einführung
1. Das allgemeine Gesetz von der Kongruenz in den Einklang
2. Einheit, Gleichartigkeit und Vielfalt
3. Kontemplation und Aktion, Ruhe und Bewegung, Einfachheit und Komplexität
4. Das Gleichgewicht von Einfachheit und Komplexität

Kapitel I
1. Die Grundbedeutungen der Tonsprache
2. Annähemdes Schema der Grundbedeutungen der Tonsprache
3. Ergänzende Bemerkungen

Kapitel II
Musikalische Bedeutungen und Elemente, die nicht in das Schema eingingen:
1. Das Thema und seine Entwicklung
2. Die Melodie
3. Die Form
4. Der Rhythmus
5. Der Klang

Kapitel III
Verteidigung der Grundpositionen der früheren Musiktheorie (Gesetz und Regel)

Kapitel IV
Stile

Kapitel V
Die Harmonik als zentrale Disziplin der Musikerziehung

Kapitel VI
Der Unglücksfall

Zweiter Teil

Muse und Mode (ergänzende Gedanken)
1. Modernismus
2. Abenteurer- und Heldentum in der Kunst
3. Einfluß und Nachahmung
4. Gewohnheit und Geübtheit
5. Neugier und Aufmerksamkeit
6. Erfahrung und Experiment
7. Mühe und Geschäft
8. Eindruck und Urteil
9. Begabung und Fähigkeiten
10. Inhalt und Sujet
11. Geschmack
12. Problematik der Gegenwartskunst
13. Imitation der Genies
14. Schöpferisches Schaffen

Nachwort

Metner trennt den systematischen ersten Teil von einem zweiten, einer Art Anhang, der aus verstreuten Gedanken von zuweilen aphoristischer Kürze besteht.[488] Die in der Inhaltsübersicht aufgeführten vierzehn Nummern dieses zweiten Teiles verweisen nur auf einige seiner wichtigeren und längeren Ausführungen; zahlreiche ebenfalls mit Überschriften versehene Abschnitte und die vielen kürzeren Bemerkungen bleiben unberücksichtigt. Teil 2 scheint ein Auffangbecken für diejenigen Notizen Metners gewesen zu sein, welche sich nicht der Systematik des ersten Teiles zuordnen ließen, aber dennoch nicht verworfen werden sollten. Die vorliegende Arbeit möchte diesen zweiten Teil, in dem die polemische Kritik an der (anonymisierten) musikalischen Gegenwart im Vordergrund steht, weitgehend unberücksichtigt lassen und sich auf die erste, systematische Hälfte konzentrieren. Dort, insbesondere im Vorwort, der Einführung und den ersten zwei Kapiteln, stehen die Fundamente der Metnerschen Ästhetik.

2.2.3 Grundlagen

Die philosophischen Grundlagen der Metnerschen Ästhetik werden in *Muza i moda* vor der Behandlung der eigentlichen musikalischen Phänomene ausgebreitet. Da in dieser Arbeit weniger jene Detailfragen, welche einer gesonderten Studie vorbehalten bleiben müssen, im Blickpunkt stehen als die allgemeine Ausrichtung von Metners Kunstphilosophie, scheint es sinnvoll, die hierfür wesentlichen Textstellen, nämlich das Vorwort und die Einführung, in breitem Umfang wiederzugeben.[489]

Vorwort

Ich möchte von der Musik sprechen wie von der Muttersprache für jeden Musiker. Nicht von der großen musikalischen K u n s t - sie spricht für sich selbst - sondern von ihrem Grund und ihren Wurzeln. Von der Musik, wie von einem gewissen Land, unserer Heimat, die unsere musikalische Nationalität, d.h. Musikalität bestimmt; von einem Land, in Beziehung zu dem all unsere „Tendenzen", Schulen, Individualitäten nur S e i t e n sind. Von der Musik, wie von einer einheitlichen L y r a, die unsere Imagi-

---

[488] Das erinnert in Umfang und Aufbau an Émilij Metners *Modernizm i muzyka.*

[489] Das Vorwort wird vollständig zitiert, das Einführungskapitel mit nur geringen Kürzungen bis zum „Annähernden Schema des Gesetzes von der Kongruenz in den Einklang". Auf zwei sprachliche Probleme muß dabei verwiesen werden.

- Metner gebraucht zur Umschreibung der musikalischen Grundelemente, die für ihn stets auf eine dahinterliegende, kosmische Zielgerichtetheit deuten, die Vokabel *smysly*. Da das Deutsche keinen Plural von 'Sinn' kennt (Swan übersetzt - soweit den Auszügen in HOLT 1955, 222-226 entnehmbar - im Englischen mit dem Singular 'sense'), steht hier das etwas schiefe 'Bedeutungen'. Genauer, aber umständlicher wäre vielleicht 'Sinnebenen'.
- Auch das russische *soglasovanie* läßt sich hier nur ungenügend ins Deutsche übertragen. Gemeint ist bei Metner das Zur-Übereinstimmung- oder In-eine-Harmonie-Bringen. Ich gebrauche dafür wahlweise die Wörter 'Kongruenz', wo es nicht zu linguistisch klingt, und 'Übereinstimmung', wo der Textsinn auch das Resultat des gemeinten Vorgangs zuläßt.

nation lenkt. Diese Lyra hat sich nicht an und für sich, sondern gerade in der Imagination und in unserem Bewußtsein zweifellos verstimmt. Diese Verstimmtheit wird nicht allein von mir beobachtet. Sie wird nicht nur in der vorherrschenden Richtung des zeitgenössischen Schaffens beobachtet, sondern auch in seiner mißverständlichen oder gar passiven Wahrnehmung.

Ich schicke voraus: Ich glaube nicht an meine Worte über die Musik, sondern an die Musik selbst. Ich möchte nicht meine Gedanken über sie mitteilen, sondern meinen Glauben an sie. Ich wende mich vor allem an die junge Generation von Musikern, die, die Musik studierend und ihre Gesetze wahrnehmend, weder an ihre Einheit noch an ihre autonome Existenz glaubt. Lernen muß man und erlernen kann man nur das, woran man glaubt.

Die musikalische Lyra in unserer Imagination (oder genauer: in unserem Bewußtsein) bedarf der ständigen Überprüfung, die nur bei Anwesenheit von Glauben möglich ist. Diese Überprüfung besteht gleichsam im Stimmen unserer Imagination nach der Stimmung der Lyra. Diese Überprüfung bildet auch eine der wichtigsten Aufgaben musikalischer Arbeit. Natürlich besteht unsere Arbeit nicht nur in der Überprüfung der Authentizität unseres individuellen Erlebens, sondern auch in der Auswahl und Überprüfung der Authentizität jener Mittel, die wir aus dem Schatz unserer Musiksprache schöpfen.

Die „Lyra" der Musik wurde von Jahrhunderten gestimmt, und all ihre Saiten/Harmonien haben sich durch das Schaffen der großen Genies wie auch durch das theoretische Bewußtsein keineswegs in einer befristeten, einer „revolutionären Ordnung" angeordnet, und daher mögen die Zeitgenossen geduldig und nachsichtig gegenüber jedem Stimmer sein, der wie ich ihre Saiten zu stimmen versucht, und mögen sie mir jenes ermüdende, für das Ohr unangenehme Abklopfen jeder Note verzeihen, von dem gewöhnlich jedes Stimmen begleitet wird. Es mag auch dem Hörer sinnlos erscheinen, ist aber dem Stimmer selbst unbedingt notwendig sowohl für das Einhören in die Intonation jeder Saite als auch für die sorgfältige Überprüfung aller Saiten in ihrer gegenseitigen Beziehung. Vom Flügelstimmer erwartet man keine Melodien, sondern nur die genaue Intonation der Klänge. Möge man auch vom Stimmer der Lyra, die uns von unserer Muse überreicht wurde, nicht das Lied selbst erwarten, keine Themen - die Inhalte der Musik -, sondern nur die Intonation ihrer elementaren Bedeutungen.

Der ganze theoretische Teil meiner Betrachtungen, hervorgerufen von quälendem Unverständnis gegenüber der Mehrheit der Phänomene der „führenden" musikalischen Gegenwart, darf nur als Versuch selbständiger Erkenntnis der „ungeschriebenen Gesetze" betrachtet werden, die der Tonsprache zugrunde liegen. Dieser Versuch darf nicht als prätentiöse, selbstgewisse Predigt angesehen werden, sondern als leidvolle Beichte, das heißt als qualvolle Entsiegelung unbewußter Eindrücke.

Meine gesamte Kritik an der jetzt vorherrschenden „führenden" Musikrichtung soll nicht als Verfluchung [*proklatie*] ertönen, sondern als eine Art Bannung [*zaklatie*]. Diese Bannung ist vor allem gegen die zeitgenössische (aber schon lange veraltete) Ideologie gerichtet, die sich um folgende These dreht: Genies haben sich fast immer als von ihren Zeitgenossen unverstanden erwiesen, und daher hat jeder neue Komponist Grund, die Unverständlichkeit seines Schaffens mit Genialität zu rechtfertigen.

Außerdem ist meine Bannung gegen eine historistische Einstellung gerichtet, sowohl gegenüber einzelnen Erscheinungen unserer Kunst als auch gegenüber dem Grundaufbau ihrer autonomen Sprache. Am Beispiel moderner Musik von extremer Tendenz sehen wir, daß solch eine historistische Einstellung das lebendige, vererbte Band mit den Wurzeln der Musik nicht stärkt, sondern im Gegenteil zerstört und jeden jungen Musiker veranlaßt zu versuchen, von sich aus eine neue Musikgeschichte zu beginnen.

Meine Bannung ist weiter gegen die Epidemie jeglicher Entdeckungen auf dem Gebiet der Kunst gerichtet. Eine Entdeckung in allen Wissensgebieten hatte stets nur insofern Bedeutung, als sie etwas Reales, für sich Existentes und nur zuvor von uns Unbemerktes aufdeckte. Amerika existierte für sich vor seiner Entdeckung.

In der Kunst sind aber die hauptsächliche Realität die Themen. Die Hauptthemen der Kunst sind die Themen der Ewigkeit, die für sich selbst existieren. Eine künstlerische „Entdeckung" besteht nur in

der individuellen Aufdeckung dieser Themen, aber auf keinen Fall in der Erfindung nichtexistenter Kunst. „Er hat das Schießpulver nicht erfunden." Dieser Vorwurf veranlaßt die jungen Musiker, anstatt daß sie sich unmittelbarem thematischen Schaffen widmen, alle möglichen Sprengstoffe und Giftgase zu erfinden, deren Wirkung gleichermaßen schädlich nicht nur für die Kunst, sondern auch für den Erfinder ist, weil die Wirkung dieses Dynamits jene unsichtbaren (aber nichtsdestoweniger völlig realen) Leitungen zerstört, die die Seele des Künstlers mit der Kunst selbst verbinden. Wie hoch und bedeutend die Regungen seiner Seele auch sein mögen, sie können sich bei Zerrissenheit dieser Leitungen bereits nicht mehr in der Kunst verkörpern.

Folglich, wiederhole ich, bezieht sich meine Bannung hauptsächlich auf jene erstickende Dynamit-Ideologie, die in unseren Tagen das Band zwischen der Seele des Künstlers und seiner Kunst zerstört hat. Sie bezieht sich auf den dunklen Grundstoff der modernen Tonsprache, die sich von der menschlichen Seele losgerissen hat.

Zuvor bitte ich, die völlige Abstrahiertheit meiner Betrachtungen von der Musikgeschichte und von jeglichen bestimmten, bestehenden Theorien der Ästhetik und sogar der Musik vor Augen zu haben. Diese Betrachtungen sind unmittelbare Antworten auf die zeitgenössische musikalische „Realität", die sich nicht mir allein für die Dauer einer ganzen Reihe von Jahrzehnten als quälende Frage gestellt hat.

Diese Antworten wurden über solch lange Zeit angehäuft und unterdrückt, daß sich ihre Anordnung und Einsperrung in den Rahmen eines planmäßigen Buches als eine über meine Kräfte gehende Arbeit erwies. Aber ich hoffe, daß der, welcher mit mir zusammen diese quälende Frage vernimmt, sich in meinen Antworten wird zurechtfinden können. Wenn sie aber vielen als „alte Wahrheiten" vorkommen, dann zähle ich mich besonders glücklich, denn das hohe Alter der Wahrheit bestätigt erstens ihre Freiheit von Zweifeln und fordert zweitens ein beständiges Erinnern an sie.

Einführung

[Michail Lermontov: *Angel*][490]

Über Musik zu reden ist demjenigen unzugänglich, für den sie selbst der genaueste, erschöpfende Ausdruck von Gefühl und Gedanke ist.

Auch muß der literarische Diskurs über Musik jedem Leser unpassend und unnötig erscheinen, für den Musik „lebendiger Klang" ist.

Aber wenn in der uns umgebenden musikalischen Realität die Klänge der Musik ihre Lebendigkeit verlieren und in Atome zerfallen, dann spürt man unwillkürlich die Veranlassung, das Schweigen über Musik zu brechen, das ihr gegenüber so gebührend ist und für jeden Musiker heilig.

Dazu hat mich jenes jedem bekannte Gefühl veranlaßt, das der Mensch empfindet, wenn er in einer stillen Sternennacht, losgelöst von den täglichen Sorgen, sich plötzlich Angesicht in Angesicht mit dem Weltgebäude sieht und sich bemüht, das zu verstehen, was dessen unendliche Komplexität lenkt, er jenes unsichtbare Band der einzelnen Welten sucht, das sie in ein Ganzes eint... Weiter veranlaßte mich dazu jenes Gefühl des Menschen, wenn er, mit sich selbst allein gelassen, seine Individualität als Gefängnis erlebt, aus dem er einen Weg zu einem anderen Menschen sucht, - das Gefühl, welches zweifellos die menschliche Sprache gebildet hat und uns damit einen gegenseitigen Zugang eröffnete. Kurz, mich leitete das unüberwindliche Streben nach Einheit und Kongruenz der Menge (Vielfalt).

Diese Streben ist für sich naiv und ursprünglich. Aber gerade weil es naiv und ursprünglich ist, darf es nicht sonderbar erscheinen als Impuls, der mich zur Feder zu greifen veranlaßt hat. Die Einheit, welche Welten umgeben, muß von uns unabhängig davon gedacht werden, wie wir sie nennen. Die

[490] S. WERKVERZEICHNIS op. 1/1.

Übereinstimmung der Welten, die die uns denkbare Einheit umgeben, erfordert sie. Und wenn das Streben nach ihr die Welten lenkt und sie gar dem Menschen die Gabe der Sprache gegeben hat, dann möge dieses Streben auch mir helfen bei meinem unbezwingbaren Bedürfnis, mich zum Unsagbaren zu äußern... [...]

Doch wenn man von der Musik weder reden darf noch muß, noch versuchen, jenes Unsagbare, von dem nur sie allein künden kann, mit Worten zu vermitteln, dann bedeutet das keineswegs, daß die „Sprache" der Musik keine definierbaren und im Grunde bereits seit langem definierten Elemente besitzt. Wenn diese Elemente nicht definiert wären, dann hätten wir nicht die große geschichtliche Musik als Kunst.

Ja, im Anfang war das Lied. Als er dieses Lied zu singen begonnen hatte, versank der Mensch in seiner Einfalt natürlich nicht in Nachsinnen über die Wahl der Elemente, er ersann sie nicht. Das Unsagbare äußerte sich selbst. Aber das Lied hat sich dennoch gebildet, das heißt es wurde aus einzelnen Klängen, die bereits zu seinen Elementen geworden waren, in Übereinstimmung gebracht.

Doch der Mensch, der vom Unsagbaren zu singen begonnen hatte, war nicht allein. Es zog ihn unaufhaltsam, sein Lied mit anderen zu teilen. Er hielt dieses Lied keineswegs nur für seines, noch wollte er es so nennen. Er vermutete in seiner Menschlichkeit das Unsagbare auch in anderen Seelen und versuchte, die Spiegelung des Unsagbaren in diesen Seelen mit dessen Spiegelung in seiner eigenen in Übereinstimmung zu bringen. Er strebte nicht nach der Menge der Spiegelungen selbst und nicht zu ihrer Vielfalt, sondern zur Übereinstimmung dieser Menge und Vielfalt in ein Ganzes. Er strebte nur nach Wahrheit des Unsagbaren. Und er unterbrach insofern nicht das Streben zu ihr, als er sich ihr annäherte.

Auf dem Wege dieses allgemeinen Strebens, dieser Einkreisung der Wahrheit des Unsagbaren, bildete sich die musikalische „Sprache". Ihre Elemente benötigen insofern keine Rechtfertigung, als sie (jedes separat und in seiner Wechselbeziehung dem menschlichen Geist unterworfen) jene selbe Zentralisiertheit und Übereinstimmung in ihrem Streben zu Einheit und Einfachheit zeigen.

Diese Elemente bedürfen um nichts mehr einer Rechtfertigung als die Elemente der menschlichen Sprache (das heißt die Worte). Sie sind um nichts bedingter. [...] Die Musik singt vom Unsagbaren. Für das Unsagbare sind jedoch keine Worte nötig, sondern die Bedeutungen selbst.

Diese Bedeutungen sind in der übereinstimmenden Komplexität der musikalischen Klänge enthalten. Anders gesagt: Die Wurzeln der Musik sind keineswegs auseinandergerissene Atome der Klänge, die auch in der Natur existieren, und ebenso, wie nicht die Buchstaben die Worte des Redens erzeugt haben, sondern sich aus den Worten das Buchstabenalphabet gebildet hat, so hat sich auch aus den musikalischen Bedeutungen das Klangalphabet gebildet.

Die Bedeutungen in den Grundlagen und Wurzeln der Musik sind kostbar und nur dem zugänglich, der nicht nur an ihren Ursprung vom anfänglichen Verstand-Sinn der Musik glaubt, sondern auch niemals an dem unlösbaren Band der gesamten musikalischen Kunst, die bis zu ihm existiert hatte, mit diesen „Wurzeln" gezweifelt hat. Im gegenteiligen Fall jedoch wird die Musik für ihn nur ein fremdes Spiel sein und ihre Sprache eine aufgebürdete „Konvention".

Gerade das Band des Menschen mit dieser rechtmäßigen, durch nichts aufgebürdeten „Konvention" der musikalischen Bedeutungen bestimmt das, was Musikalität genannt werden kann. Nur dem, der dieses Band hoch schätzt, wird die Beherrschung musikalischer „Sprache" gewährt, und nur vermittels der heiligen Wahrung dieses Bandes konnte die musikalische Kunst entstehen und wird sie lebendig sein.

Beim Betrachten der Musik, die bis zu uns gewesen ist, mußte sie jeder Musiker als einheitliche musikalische Sprache auffassen. Der unsagbare Inhalt wurde dank der deutlichen Form des Gesagten klar, offensichtlich.

Die ganze unendliche Vielfalt und Menge individueller Inhalte der musikalischen Kunst erfreute uns, ja und sie konnte nur existieren dank des Bandes mit jenem unsagbaren Inhalt, mit jenem anfänglichen Lied, das der Ursprung der Musik gewesen ist. Ebenso erfreute uns auch die Menge und

Vielfalt der Formen der Musik: Sie wurden nicht durch eine Neuartigkeit der Grundbedeutungen (die in der Musiksprache die Worte/Begriffe verändern) bedingt, sondern durch die grenzenlose Fähigkeit ihrer Erneuerung durch ihre Übereinstimmung.

So war der Frühling unserer Kunst ein großer Festtag - die ewige Erneuerung des Inhaltes des Unsagbaren und der Formen des Gesagten.

Jeder Mensch erfreute sich nicht am Fremden/Neuen, sondern an der unerwarteten Begegnung mit dem Verwandten/Bekannten. Jeder Mensch freute sich je nach der ihm gegebenen Fähigkeit zur Annäherung an die Einheit. Niemand hatte es auf deren völliges Erreichen abgesehen. Jeder verstand, daß eine solche Absicht eher vom ersehnten Ziel zu entfernen vermochte, als sich ihm anzunähern.

Den Weg dieser Annäherung gingen sowohl das künstlerische Schaffen als auch dessen Wahrnehmung. Niemand fürchtete, seine Distanz zum Ziel zu zeigen. Niemand versteckte sie. Wenn sich aber jemand geirrt hatte, daß heißt vom Ziel abgewichen war, so wies ihn ein anderer auf seinen Fehler hin. Wenn sich aber der Hinweisende geirrt hatte, so war der Hinweis auf die Möglichkeit von Fehlern selbst eine lehrreiche Erinnerung aller an dasselbe Ziel. Die Musik mit ihrem autonomen Inhalt des Unsagbaren ließ nur jene zu sich, die beim Betreten ihres Tempels von ihren Füßen allen Staub der irdischen Elemente, Bedeutungen und Inhalte abschüttelten.

So wie ihre Elemente bereits Bedeutungen („Begriffe" eigener Art) waren und nicht getrennte, einzelne Klänge (der Natur), so galt nicht jener als Musikgenie, der über die Fähigkeit verfügte, nur getrennte Klänge des musikalischen Alphabets zu hören und zu verstehen oder gar getrennte Bedeutungen der Musik, sondern nur jener, der alle Bedeutungen der Musik in einen einzigen Sinn zusammenführte.

Und daher fehlte in der Wahrnehmung der Zuhörer die Neugier auf Einzelheiten und spürte man die Aufmerksamkeit auf das Ganze. [...] Man kann die Musik selbstverständlich vergleichen mit einer Geste, einem Gemälde, einer Statue, aber all diese Analogien sind unzulässig, wenn wir vom Wesen, vom Logos Musik selbst reden, von ihrem anfänglichen Lied...

Die mystische Bedeutung und die Existenz dieses anfänglichen Wortes oder Liedes verliert in der Literatur wie in der Musik gleichsam ihren Wert und wird widerlegt durch die Möglichkeit jener abgeschmackten Worte und „öden Lieder der Erde", die mit ihrer Menge für uns oft den ursprünglichen Sinn des Wortes und Liedes geradezu verdunkeln.

Aber in Wirklichkeit bemerken wir nicht, daß unsere Bestimmung sogar inhaltlicher Abgeschmacktheit und Öde dieser Lieder für uns nicht anders möglich ist als durch die Erinnerung daran, was im Anfang war. Überhaupt wird uns jede Bestimmung, jedes Urteil nur gewährt durch dieses Band von uns selbst wie von dem, was wir speziell bestimmen und beurteilen, mit dem anfänglichen Sinn.

Ein abgeschmackter oder öder Sinngehalt entwertet natürlich diesen Sinn, aber negiert nicht dessen Präsenz und folglich auch nicht dessen Herkunft von dem einen, ursprünglichen Sinn... Einer solch hohen Abstammung nicht würdig zu sein, bedarf der Erlösung, aber die Möglichkeit solcher Erlösung ist bereits in der Ungebrochenheit des Bandes begründet... [...]

Nur Gedanke ohne Gefühl ist Vernünftelei, so wie Gefühl ohne Gedanke nur eine Empfindung ist. Ein tief empfundener Gedanke ist flammend, bacchisch. Ein nicht durchdachtes Gefühl jedoch - wenn es auch in sich eine gewisse tierische Wärme besitzt, dann jedenfalls eine überaus schnell abkühlende. [...][491]

Diesen Passagen ist das zentrale Anliegen von *Muza i moda* zu entnehmen: der Zersplitterung der modernen Musik in individuelle Systeme oder Systemlosigkeiten - was Metners „Atomismus" ebenso wie z.B. auf kunstgeschichtlichem Gebiet Hans Sedl-

[491] *Muza i moda*, 5-15.

mayers umstrittenes Buch *Verlust der Mitte* umschreibt - eine ganzheitliche, intakte und integre Phänomenologie der Musik entgegenzuhalten. Dieses Gedankengebäude erweist sich bei näherem Hinsehen als merkwürdige, aber durchaus eigenständige Synthese verschiedener philosophischer Gedankenkomplexe.

2.2.3.1 Analogien zur frühantiken Metaphysik der Musik

Zur Absicherung der von ihm beschriebenen Gesetzmäßigkeiten entwirft Metner zunächst eine Kosmogonie des musikalischen Universums: In biblischem Tonfall kündet er von der mystischen Geburt der Musik, die sich im Menschen in Gestalt des „Liedes, das im Anfang war", vollzogen habe: „Das Unsagbare äußerte sich selbst." Diese Hypothese einer transzendentalen Setzung der Musik als eines autonomen Systems, wenn auch in Analogie zum biblischen Schöpfungsbericht nach dem Beginn des Johannes-Evangeliums, basiert im wesentlichen auf der Vorstellung präexistenter „Themen", also gleichsam platonischer 'Ideen', und einer prästabilisierten Harmonie. Doch wie in Lermontovs Gedicht *Angel* [Der Engel], worin die musikalischen Visionen des Menschen auf die vor der Geburt liegende Urerfahrung himmlischen Gesangs zurückgeführt wird (Metner beruft sich ja explizit auf dieses Gedicht), ist die Aneignung, das Streben nach diesen überirdischen Harmonien nicht nur mühsam, sondern letztlich nicht zu vollenden. Die 'christliche' Komponente steht hierbei keineswegs im Vordergrund. Gerade zur frühantiken, in der älteren Musikwissenschaft noetisch[492] genannten Musikauffassung, jener „frühste[n] Philosophie der Musik",[493] die sich aus Schriften der Vorsokratiker und späteren Auseinandersetzungen damit eruieren läßt, ergeben sich erstaunliche Parallelen.

Den Aufbau der kosmischen Ordnung aus ausgleichsbedürftigen, antinomischen Kräftepaaren und das intuitive Bestreben des Menschen, aus der Vielfalt dieser Erscheinungen eine höhere Einheit und Ganzheit zu gestalten, faßt Metner in ein tabellarisches Schema. Es beinhaltet eine Gegenüberstellung von Begriffspaaren („Korrelaten"), die einerseits das dialektische Verhältnis der Kräfte, andererseits aber deren Streben nach Synthese und Ponderation untereinander beschreiben sowie insgesamt die fusionierende Ausrichtung („Gravitation") aller „Bestandteile" auf ein übergeordnetes, in sich ruhendes Ganzes („Zentrum"). Dieses „Annähernde Schema des Gesetzes von der Kongruenz in den Einklang" regiert Metner zufolge „das ganze Weltgebäude der Musik" sowie „den Schaffensprozeß des Künstlers" und „verbindet alle Einzelphänomene unserer Kunst".[494]

[492] Noetik: Lehre vom Denken, Begreifen und Erkennen (*noetiké techné*), die als 'angewandte Logik' im Sinne einer allgemeinen Erkenntnislehre nicht nur auf richtiges Denken, sondern auch auf wahres Erkennen gerichtet ist (nach dem Eintrag 'Noetik' in: *dtv-Lexikon*, Mannheim/München 1992, Bd. 13, S. 94).

[493] Rudolf Schäfke: *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, Tutzing: ²1964, 22.

[494] *Muza i moda*, 15.

Zentrum	Umgebung (Gravitation)
Das Dasein des Liedes (der Geist der Musik, ihr unaussprechliches Thema)	Die große musikalische Kunst (ihre Themen sind die gesungenen Lieder)
Einheit	Menge
Gleichartigkeit	Vielfältigkeit
Kontemplation	Aktion
Inspiration (Fund)	Meisterschaft (Entwicklung)
Einfachheit	Komplexität (Kongruenz)
Ruhe	Bewegung
Licht	Schatten

Tab. 1: Annäherndes Schema des Gesetzes von der Kongruenz in den Einklang.[495]

Die Vorstellung solcher „Korrelate" korrespondiert direkt mit dem dialektischen Weltbild der Pythagoreer, das „aus dem Urerlebnis der antinomischen Dualität" der Weltordnung erwächst.[496] So überliefert Aristoteles in seiner *Metaphysik* folgende, auf Alkmaion von Kroton (um 570 - 500 v.Chr.) fußende „Gegensatzpaare als Prinzipien (*ἀρχαί*) des Alls":[497]

Grenze	und	Unbegrenztes
ungerade	„	gerade
Eins	„	Menge
rechts	„	links
männlich	„	weiblich
ruhig	„	bewegt
gerade	„	krumm
Licht	„	Dunkel
Gutes	„	Schlechtes
rechteckig	„	verschiedenlang

Drei dieser „Prinzipien" stimmen mit Metners „Korrelaten" völlig überein; die moralischen Kategorien des Guten bzw. Schlechten spricht Metner bei seinen Ausführungen zu

[495] Ebd.

[496] R. Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik* (s. Fußnote 493), 22.

[497] Ebd. „Ob Alkmaion wirklich, wie die antike Theorie behauptet, Pythagoreer war, ist umstritten" (Thomas A. Szlezák: *Griechische Philosophie und Wissenschaft*, in: *Propyläen Geschichte der Literatur. Band I: Die Welt der Antike*, 260).

Einfachheit und Komplexität an.[498] Doch ist an der Präsenz mathematischer (bzw. geometrischer) Begriffe bei Alkmaion bereits der bedeutendste Unterschied zum Metnerschen System ablesbar. Während für das pythagoreische Denken neben dem Begriff der Harmonie (ἁρμονία) die Vorstellung der Zahl (ἀριθμός) unabdingbar, ja eigentlich erst konstitutiv ist,[499] verzichtet Metner auf jegliche mathematische Analogie oder Begründung. So findet sich in *Muza i moda* weder ein Hinweis auf musikalische (intervallische) Proportionen, die doch bis ins 17. Jahrhundert unangefochten die Musiktheorie dominierten, noch auf die Partialtonreihe, die in den folgenden Jahrhunderten - nach Verlust des pythagoreisch-platonischen, mathematischen Harmoniebegriffs - als physikalische 'Begründung' die Gesetzmäßigkeit und schließlich Wissenschaftlichkeit der theoretischen Disziplinen garantieren sollte. Carl Dahlhaus betont, daß die Musiktheorie des 18. und 19. Jahrhunderts, obwohl für sie die Musik, „anders als in der Antike, nicht das Ton- und Intervallsystem, sondern das musikalische Kunstwerk" war und obwohl sie die Kunst statt ontologisch oder kosmologisch ästhetisch betrachtete, dennoch an einer „naturphilosophischen Prämisse", nämlich: „der Newtonsche statt des Platonischen Zahlbegriffs", festhielt.[500] Bei Metner dagegen spielt weder das mathematische noch das physikalische Erklärungsmodell eine Rolle.

So markant dieser Unterschied zur vorsokratischen Noetik auch ist: Die wesentlichen Affinitäten von Metners Denken zur frühantiken Musikphilosophie scheinen davon unberührt. Das betrifft insbesondere zwei Komplexe: die Vorstellung von Harmonie und ihre ethische Dimension.

Harmonie

Bei Nikomachos findet sich folgende Definition: „Harmonie ist mannigfach gemischter Dinge Einigung und zwiespältig bewußt gewordener Übereinstimmung."[501] Rudolf Schäfke faßt Wesen und Wirkung der Harmonie im Denken der Pythagoreer wie folgt zusammen:

> Harmonie ist damit das Prinzip der Synthese, der Totalität überhaupt, die Urfunktion des Erkennes wie der Kunst: Einheit in der Mannigfaltigkeit. Sie ist das göttlich-mystische Wunder des In- und Miteinander von Einheit und Vielheit, 1 und 2, Gleichheit und Ungleichheit, Unbegrenztheit und Begrenztheit. Sie ist kosmisch-metaphysische Ordnung, Form, Baugesetz [...] des Alls. [...] Umgekehrt ist durch die Grundkategorie der Harmonie die übermusikalische, unrealistische, abstrakte, noetische, philosophische, kosmisch-metaphysische Auffassung der Musik von vornherein gegeben. Musik ist die Formkunst schlechthin, der Inbegriff von Satzung, Gesetzlichkeit, Gesetz, Nomos. Sie ist die „Musenkunst" par excellence [...]. Musik gibt, was die Musen verleihen: was durch künstlerisches Maß, durch Rhythmus und Ordnung zur schönen Erscheinung geregelt ist.[502]

[498] „Komplexität, die sich in Einfachheit auflöst, ist ebenso wie Einfachheit, die in sich die Potenz der Komplexität birgt, gut. Böse jedoch ist eine selbstgenügsame, nicht zur Einfachheit strebende Komplexität ebenso wie eine falsche Einfachheit, die das Hauptproblem nicht nur der Kunst, sondern auch des gesamten menschlichen Lebens ausschließt, nämlich das Problem der Übereinstimmung" (*Muza i moda*, 18).

[499] „Die zweite Grundkategorie der pythagoreischen Lehre ist die Zahl: 'Alles ist Harmonie und Zahl.' Ἀριθμός und ἁρμονία sind, obgleich etymologisch nicht verwandt, doch sachlich komplementär zueinander gehörige Begriffe. In den Zahlen liegen die verborgenen und einfachen Elemente (στοιχεῖα) des Kosmos. Durch die Zahl ist der Kosmos hergerichtet (κατασκευάζεσθαι). Mit der Zahl steht alles im Einklang (ἐπέοικεν)" (Schäfke, a.a.O., 25).

[500] C. Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil. Grundzüge einer Systematik*, Darmstadt 1984, S. 64 (= Geschichte der Musiktheorie, Bd. 10).

[501] Schäfke, a.a.O., 23.

> Diese Ausführungen sind mit Metners Musikdenken nahezu identisch, und es ist dabei unerheblich, daß der pythagoreische Harmoniebegriff, der aus den Schwingungsverhältnissen der einfachen musikalischen Konsonanzen Quarte, Quinte und Oktave abgeleitet und auf Mikro- wie Makrokosmos übertragen wird, bei Metner seiner konkreten mathematisch-physikalischen Grundlage verlustig geht.
>
> Die Übereinstimmungen reichen bis ins Vokabular: Gerade die Leitideen eines Strebens nach „Einheit/Übereinstimmung" der „Menge/Vielfalt" sind wörtliche Entsprechungen. Metner selbst gebraucht das Wort 'Logos' zur Kennzeichnung des Wesens der Musik, und er faßt sie ins Bild der 'Lyra' (nicht etwa der Harfe). Auch die Apostrophierung seines Systematik-Entwurfes als „ungeschriebene Gesetze", ja überhaupt sein Nachdruck auf Regel und Gesetz - was im Gegenzug dann erst Regelwidrigkeiten und Gesetzesübertretungen zu fixieren ermöglicht -, etwa im dritten Kapitel von *Muza i moda*, steht in enger Nachbarschaft zu den beschriebenen Vorstellungen. (Allerdings kommt es bei Metner nicht zu einer Übertragung dieser Prinzipien auf staatliche Organisation und Ordnung, was bei den antiken Philosophen wie etwa in Platons *Politeia* stets geschah.)
>
> Aber zweifellos war auch für Metner das Tonsystem „das abstrakte geistige Gesetz" der Harmonie, die „mittels des λόγος [logos] in der Gesetzlichkeit des Weltalls verankert und damit ihre Wahrheit, ihr 'Sein' beruhigend 'festgestellt' werden" soll.[503] Daß jedoch das von ihm bevorzugte Tonsystem (im Gegensatz zu den erwähnten dualistischen, kosmischen Prinzipien) keineswegs überzeitlich, sondern sehr wohl Ergebnis eines geschichtlichen Prozesses ist, war Metner zu übersehen oder zu kaschieren geneigt. Auch wenn er vorgibt, daß seine Darstellung nicht nur von bestehenden Theorien und Ästhetiken abstrahiere, sondern rein überhistorisch angelegt sei, so entspricht seine Beschreibung der Tonsprache - was sich insbesondere an der Behandlung des harmonischen Vokabulars[504] ablesen läßt - doch einer Verabsolutierung der Normen des 19. Jahrhunderts.

[502] Ebd., 24.

[503] Ebd., 34.

[504] Da die Komplizierung der Harmonik im 19. Jahrhundert „als Maß musikalischen Fortschritts empfunden wurde" (C. Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* [s. Fußnote 390], 319), läßt sich im Umkehrschluß Metners persönliche Grenzziehung im harmonischen System als Hinweis auf seine Position innerhalb dieser Entwicklung betrachten. Entscheidender als dies ist jedoch der Umstand, daß Metner die verselbständigte Ausreizung der klassisch-romantischen Harmonik und deren nachgeschobene Legitimation in den Harmonielehren nicht fortführt und sich somit dezidiert außerhalb der geschichtlichen Vorgänge sieht, auf einem imaginierten Posten: dem des Verkünders göttlicher Gebote.

Ferner lassen sich Metners Sicht des „Weltgebäudes" und einer „Übereinstimmung der Welten" zum einen sowie die Ansiedlung des „unsagbaren" Inhaltes in der menschlichen Seele zum anderen durchaus als Belege dafür ansehen, daß auch in seiner Musikanschauung Mikro- und Makrokosmos von derselben kosmischen Harmonie durchdrungen sind. Unter diesem Gesichtspunkt erlangt auch die bereits erwähnte Vorliebe Metners für Astronomie und Himmelsschau eine erweiterte Bedeutung. Die Kritik an der Psychologie und Psychoanalyse, welche er gegenüber seinem Bruder Emilij äußert, ist jetzt als Postulat einer Rückbindung ('Re-ligion') des Menschen an kosmische Zusammenhänge erklärlich. Doch reicht diese allgemeine Analogie bei weitem nicht an die Idee einer *musica humana* heran.

Vergegenwärtigt man sich all diese Voraussetzungen, Grundlagen und Wesenszüge: Den philosophischen Fundamentalbegriff der Harmonie als des metaphysischen Gesetzes der Einheit, die Auffassung der Musik als des übermusikalischen, intelligiblen Formprinzips, des Inbegriffs der Gesetzlichkeit [...] - so zeigt sich klar, daß auch auf dieser Stufe der Entwicklung des menschlichen Geistes noch keine eigentlich ästhetische Haltung gewollt ist. Das spezifisch Künstlerische, das Sinnliche, geschweige denn die pure Lust (*ἡδονή* [hedoné]) wird abgelehnt bzw. liegt außerhalb des Blickkreises. Musik ist nicht als reale, sinnfällige Kunst, sondern als Symbol der Weltgesetzlichkeit, als Wahrheit, Wissenschaft wertvoll. [...] Es kommt auf die noetische, nicht auf die ästhetische Harmonie an.[505]

Diese Beurteilung der noetischen Musikanschauung trifft gleichermaßen die Vorsokratiker wie Metner. Insbesondere die Ablehnung der (orchestralen) Klanglichkeit als Bestandteil der musikalischen Grundsubstanz[506] - was jedoch auch in Zusammenhang mit Metners mühseliger und problematischer Orchesterbehandlung zu sehen ist - demonstriert, daß Metner hedonistischem 'Oberflächenreiz' energisch entgegentritt - man kann ergänzen: da dieser an der eigentlichen, noetischen 'Harmonie' nicht teilhat, sondern nur die Sinneswahrnehmung (*αἴσθησις*) tangiert. Die Suche nach „Authentizität", „Wahrheit" geht bei Metner schließlich so weit, daß er in seinem letzten Lebensjahr, im Disput mit Georgij Serikov, dessen Lieder er wegen ihrer Septparallelen kritisiert hatte, meint:

Lieber Vater Georgij! Wenn Sie an meine Aufrichtigkeit glauben, dann müssen Sie 1. glauben, daß ich aufrichtig befürchte, daß meine Kritik an Ihren Liedern Sie erzürnt hat (was durch Ihr Schweigen bestätigt wird); 2. daß diese meine Kritik (ungeachtet meiner großen Sympathie Ihnen gegenüber) völlig meinem musikalischen Glauben entspricht, den ich eben in der von Ihnen erwähnten *Muza i moda* dargestellt habe, aber keineswegs meinem persönlichen Geschmack. Schließlich, daß ich es gerade aus einer guten Beziehung zu Ihnen für unmöglich hielt, mich auf Liebenswürdigkeiten zu beschränken, denn wegen all dieser Liebenswürdigkeiten und sonstiger Erwägungen verwandelt sich unsere Kunst in einen Morast [...].[507]

[505] Schäfke, a.a.O., 34f.
[506] Umfassend dargelegt im Abschnitt *Zvučnost'* (*Muza i moda*, 55ff.), s. Kap. 2.2.3.2.
[507] Brief an Georgij Serikov, Anfang Juni 1951 (*Pis'ma*, 523).

Metner treibt die Abstraktion seiner „Gesetze" von der real, dinglich bestehenden Musik so ins Extrem, daß seine (eigenen) ästhetischen Anschauungen nicht mehr unbedingt mit dem (allgemein verpflichtenden) 'noetischen' Weltbild übereinstimmen müssen. Dadurch ist letztlich auch verständlich, weshalb Metner so nachdrücklich darauf beharrt, stets nach dem inneren Gehör, das er „musikalisches Gewissen" nennt, geschrieben zu haben:[508] Es geht ihm in *Muza i moda* um die Rückbesinnung auf geistige - das heißt bei ihm: geistliche - Inhalte. Die harsche Kritik am Virtuosentum der Interpreten und Tonsetzer, die sich indirekt auch in Metners pianistischem Repertoire, direkter in seinem das Technische sublimierenden Klavierspiel findet, korrespondiert mit dem abstrakt-theoretischen, pythagoreischen Musikerbegriff, der nicht als ausübender Tonkünstler, sondern als Wissender, Weiser verstanden wird: „Die 'schönste und mächtigste der Konsonanzen' ist die *σοφία* [sophia]."[509]

Ethische Dimension

Um die aus einem ursprünglichen, magischen Musikverständnis resultierenden „Eruptionen des seelischen Daimonions" einzudämmen, galt das Gesetzmäßige der Tonkunst schon in der antiken Philosophie als therapeutisches Mittel, als Arznei „gegen die zügellosen Leidenschaften": *ἡ διὰ τῆς μουσικῆς κάθαρσις καὶ ἰατρεία*.[510] Auch Metner kämpft in seinen schriftlichen Äußerungen gegen den „sittlichen" Verfall an, stellt gleichfalls die Befolgung der „ungeschriebenen Gesetze", d.h. das Streben nach kosmischer Harmonie dagegen. Es fällt zudem nicht schwer, in Metners Musik Schamhaftigkeit und permanente Kontrolle des Gefühls durch den Gedanken als Wesenszug auszumachen, ein Umstand, der eine spontane Begeisterung für seine Werke oft erschwert. Schließlich mag sogar Metners äußeres Leben als Verkörperung solch sittlicher Reinheit betrachtet werden. Das würde im Einklang stehen mit Platons Überzeugung, daß der wahrhaft musikalische Mensch „nicht bloß eine Harmonie auf einem Instrument schön hervorbringt, sondern [...] sein Leben in Wort und Tat zusammenstimmt".[511] Allerdings ist von einer sittlich reinigenden Wirkung der Musik bei Metner nur zwischen den Zeilen die Rede, was zum einen daran liegt, daß für ihn die Bußfertigkeit im christlichen Sinne den vorrangigen Weg zur Läuterung der Seele darstellt, zum anderen aber daran, daß die Musik in Metners Gegenwart ja eben nicht mehr als einheitliche Sprache vorliegt, so daß auch keine einheitliche Wirkung auf die Seele erwartet werden kann.

[508] Vgl. ebd., 521, 525 und 527: „Ich glaube nicht an die Möglichkeit einer exakten Vorstellung falscher Zusammenklänge! 'Alles, was nicht nach dem Glauben ist, ist Sünde' [Was aber nicht aus dem Glauben kommt, ist Sünde] (Römer 14, 23). Alles, was nicht dem inneren Ohr hörbar ist, ist Falsch."
[509] Schäfke, a.a.O., 35.
[510] „Die Reinigung und Heilung durch die Musik"; aus *De vita Pythagorica* des Iamblichos von Chalkis (um 250 - um 325 n. Chr. [vgl. Fußnote 286]), hier zit. nach Schäfke, a.a.O., 67. Die ethische „Urfunktion" der Musik ist auch in den Mythen von Orpheus und Arion (vgl. Metners op. 36/6) präsent.
[511] Ebd., 68.

Eine bemerkenswerte Analogie besteht schließlich zwischen der mutmaßlich ursprünglichen Intention der noetischen Musikanschauung und manchen Werktiteln im Œuvre Metners. Rudolf Schäfke sieht den Ursprung der musikalischen Noetik in

> der Furcht vor dem dämonischen Realitätserlebnis der Bewegung, des Stetigen, des Unbegrenzten, also auch des Gefühls, der Phantasie, der Magie und [in] dem Streben, den hinreißenden Wirkungen, den magisch seelischen Verführungen, Umstrickungen der musikalisch-dämonischen Kräfte zu entgehen, ihnen zu begegnen, gewachsen, überlegen zu sein durch die zentrale Urmacht des kosmischen Geistes.[512]

Die „Bannung" (*zaklinanie*) dunkler Mächte, des nächtlichen Chaos, des entfesselten Schneesturmes, der zauberischen Welt von Elfen (opp. 6/3, 47), Nixen (opp. 2/1, 47 und 60) und Gnomen (op. 47) ist ein häufig wiederkehrendes Motiv in Werken Metners. Undurchschaubare, fließende Unbegrenztheit und Regellosigkeit (*χάος*) ist bei ihm weitaus mehr als eine oberflächliche Metapher und Mittel der Kritik, sondern offensichtlich ein unmittelbar empfundener Gegensatz zu der Himmel und Erde, All und Individuum versöhnenden Ganzheit und Ordnung (*κόσμος*). Daß es sich dabei tatsächlich um eine Überwindung gleichsam dämonischer Verführungen handelt, zeigt am deutlichsten Metners Programm zu seinem dritten Klavierkonzert op. 60.[513] Darin schildert Metner, ausgehend von Lermontovs Ballade *Rusalka*, wie der von den irdischen Versuchungen (der Nixe) eingelullte Geist des Menschen (der Ritter) zu neuem Leben erwacht und eine Hymne anstimmt - ein Lob der Gottheit, die bei Metner natürlich mit dem christlichen Gott identisch ist. Um der latenten Gefährdung durch diese irdischen Versuchungen zu begegnen, postuliert er das unablässige Streben nach Einheit und Übereinstimmung, gewissenhafte Auswahl aus der Vielfalt und deren Synthese, kurz, permanente Bemühung statt leichtfertiger Annahme des bestehenden, natürlichen Chaos. Der tägliche Kampf, den das Komponieren für Metner darstellte,[514] ist somit der notwendige Weg, sich die von der Muse eingegebenen „Themen" anzueignen und so eine höhere Harmonie zu erreichen.

Die *Drei Hymnen an die Arbeit* op. 49, in denen das schöpferische Schaffen als Schmieden versinnbildlicht ist (was nicht etwa als Apotheose einer 'sozialistischen' Betriebsamkeit mißverstanden werden darf), müssen unter diesem Aspekt gedeutet werden: Sie schildern Kontemplation, Inspiration, Verarbeitung, Zweifel und schließlich hymnischen Dank und Jubel - Stadien des kreativen Menschen auf dem Weg der Gott- und Wahrheitssuche. Diese Wahrheit in der Kunst zu erlangen, wollte Metner für sich selbst nicht erhoffen.[515]

[512] Ebd., 36f. Historisch gesehen löst die noetische Musikanschauung das ursprüngliche magische Musikverstehen ab.
[513] LITERARISCHE DOKUMENTE 9; vgl. a. WERKVERZEICHNIS op. 60.
[514] Eine Beschreibung dieser Mühsal gibt Metner z.B. im Brief an seinen Bruder Émilij vom 20. März 1933 (*Pis'ma*, 442-444).
[515] Das äußerte er u.a. im Brief an Aleksandr Metner, 6. Februar 1925 (ebd., 292).

2.2.3.2 Christliche Elemente

So offensichtlich auch die generelle Übereinstimmung zwischen den Grundlagen der Metnerschen und der vorsokratischen Musikanschauung ist - ganz wird man damit allein seinem ästhetischen Denken natürlich nicht gerecht. Weitere Wesenszüge sind vor allem christlicher Natur. Dazu zählt bereits die anfangs erwähnte Paraphrase des biblischen Schöpfungsberichtes nach Johannes 1,1 in der Einführung zu *Muza i moda*. Die transzendentalphilosophische Basis des Metnerschen Denkens ist ganz unmittelbar mit dem christlichen Gottesbegriff verknüpft. Auch die permanenten Demuts- und Bescheidenheitsbekundungen sowie die asketische Grundhaltung insgesamt sind in Metners Religiosität verwurzelt. Zahlreiche Selbstbezichtigungen als „Sünder" in den Briefen[516] und Werke wie die *Élegija (pokajannaja)* ['Buß-Elegie'] op. 59/2 verweisen auf zentrale christliche Begriffe. Schließlich belegen auch die Gedichtvorlagen zur Mehrzahl der Lieder - von Lermontovs *Angel* [Engel] (op. 1/1) bis zu Eichendorffs *Nachtgruß* (op. 61/2) - die spezifisch christliche Ausprägung in Metners Schaffen, die mit seinen (antikischen) Vorstellungen etwa von der Muse als Mittlerin zwischen Gott und Mensch eine eigenartige Symbiose eingeht.

Die insgesamt metaphysisch-transzendentale Musikanschauung Metners ähnelt, was die Abwesenheit mathematischer oder physikalischer Grundlagen betrifft, vielleicht eher einem mittelalterlichen (christlichen) Mystizismus, der in der Schönheit des Klanges eine Analogie zu den Schönheiten des Jenseits erkennen will. In dieser Weise äußert sich Metner am prononciertesten in seiner späten Nachschrift zu *Muza i moda*,[517] die als Versuch gelten kann, die Musik völlig in den Dienst religiöser Verkündigungen zu stellen und dadurch - neben der inhaltlichen Determination - letztlich auch die äußere Gestaltung des Kunstwerkes als überzeitlichen Regeln unterworfen zu kennzeichnen. Damit wird eine eigengesetzliche Entwicklung der Kompositionstechnik nicht nur relativiert, sondern grundsätzlich in Frage gestellt. Während die Religiosität in Metners Jugendwerken noch gleichsam ungezwungener, natürlicher Ausdruck einer inneren Haltung schien, die zudem damals noch en vogue war,[518] mutet die ostentative Belegung (und teilweise wohl Überfrachtung) des Metnerschen Spätwerks mit christlichen Chiffren eher wie ein selbst auferlegtes Ritual der Askese an: nicht nur eine Klausur weitab von der musikalischen Umgebung, sondern auch eine Unterjochung der eigenen schöpferischen Potenzen mit dem Ziel, durch Demut und Buße - was sich äußerlich in einer Reduktion der musikalischen Mittel und innerlich in elegischen Stimmungen äußert - Gott näher zu kommen.[519]

[516] Insbesondere im Briefwechsel mit dem Geistlichen Georgij Serikov im Metners letztem Lebensjahr 1951 (s. *Pis'ma*, 518ff.).
[517] LITERARISCHE DOKUMENTE 8; ausführlicher zu dieser Nachschrift s. Kap. 2.2.5.1.
[518] Vgl. dazu Kap. 3.1.
[519] Vgl. dazu Kap. 3.4.

2.2.3.3 Muza i moda *als Ausläufer idealistischer Musikästhetik*

Direkter als zur griechischen Antike - die er gleichwohl, zumindest vermittelt über seinen Bruder Èmilij und andere philosophisch und literarisch gebildete Intellektuelle seines Umkreises, kennengelernt haben dürfte - oder zur mittelalterlichen Mystik - die aber z.B. in den Meister Eckhard-Ausgaben des Musaget-Verlages präsent war[520] - steht Nikolaj Metners Ästhetik in Beziehung zur deutschen (idealistischen oder irrationalen) Philosophie des späten 18. und insbesondere 19. Jahrhunderts. Welche Denker im einzelnen auf Metner gewirkt haben mögen, läßt sich nicht ausreichend rekonstruieren. Kant[521] und Schopenhauer hat er gelesen; aber gerade Kant stellt ja die Musik innerhalb der Künste auf die unterste Stufe (sie „hat, durch Vernunft beurtheilt, weniger Werth, als jede andere der schönen Künste“[522]), und gegenüber dem letztgenannten hat Metner nach eigener Aukunft große Vorbehalte gehabt.

> Ich lese in der letzten Zeit die *Aphorismen und Maximen* (aus den *Parerga und Paralipomena*) von Schopenhauer. Ein kolossaler Verstand, aber was für ein abstoßender Charakter! [...] Er ist doch sehr gallig, böse und pessimistisch bis zum Zynismus. Doch obwohl er mir fremd ist, habe ich trotzdem viel aus dieser Lektüre gezogen und würde gerne wissen, was für mich an philosophischer Lektüre ebenso zugänglich wäre? Ich muß ganz unbedingt philosophische Bücher lesen (übrigens nicht zu schwierige und spezielle, denn ich habe nicht die Zeit) - [...] - ich habe das Gefühl, daß ich bislang so ungebildet gewesen bin, so blöde gelebt habe, daß es endlich Zeit ist, mich mit der Formung meiner Lebensweise zu beschäftigen, und dabei ist, wie bei jeder Ausbildung, zur Zeitersparnis unablässige Hilfe nötig. Und daher benötige ich die Hilfe von Weisen.[523]

Èmilij Metner gibt auf die Anfrage seines Bruders folgende Leseempfehlungen, indem er auf die eigenen Buchbestände verweist:

> In meiner Bibliothek ist, wie es scheint, ein Kantbrevier, bei dir sind die *Sprüche in Prosa* von Goethe, lies Epiktet und andere Griechen. Sie sind leichter faßlich als die Inder und Deutschen. Lies Mark Aurel (er befindet sich auch in meiner Bibliothek). Vorhanden sind auch Winckelmann, Lessing (eine Auswahl in einem Band...).[524]

---

[520] S. Kap. 1.3.3.3.

[521] Metners Großneffe Viktor Štember schildert in seinen Erinnerungen, wie sein Großonkel auf der Terrasse des Landhauses bei Chlebnikogo in einer sternklaren Nacht mit dem Teleskop den Himmel beobachtet, und fügt dann an: „Doch drinnen im Haus an den Wänden prangen wie am Himmel Sternbilder aus den Portraits von Goethe, Puškin, Beethoven, Kant, Lithographien von Tempeln, der Akropolis und, wie ich mich jetzt entsinne, einem der bekannten Bilder von Botticelli“ (*Vospominanija*, 85). Damit ist Kant den übrigen relevanten Vorbildern (incl. der griechischen Antike und der italienischen Renaissance) eingereiht.

[522] Diese Zitat aus der *Kritik der Urteilskraft* nach Dénes Zoltai: *Ethos und Affekt. Geschichte der philosophischen Musikästhetik von den Anfängen bis zu Hegel*, (Budapest 1966) Berlin 1970, S.221.

[523] Brief an Èmilij Metner, 13. Juni 1916 (*Pis'ma*, 168).

[524] Ebd., 169.

Sollte sich Nikolaj Metner an diese Ratschläge gehalten haben, so wäre eine unmittelbare Kenntnis der antiken Philosophie wie auch des deutschen Idealismus gegeben. Andernfalls darf aber davon ausgegangen werden, daß diese Gegenstände in den täglichen Diskussionen im Familien- und Freundeskreis erörtert worden sind. Daher war vermutlich mehr als die direkte Lektüre z.B. Kantscher Schriften der Neukantianismus als die in Metners Umfeld meistdiskutierte philosophische Richtung Anfang des Jahrhunderts für diesen von größerem Einfluß, sei es auch indirekt und gefiltert durch Personen wie Èmilij Metner und Andrej Belyj.

Als früher Gewährsmann ließe sich theoretisch etwa bereits Karl Philipp Moritz anführen, der in seiner Abhandlung *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (1788)[525] wie Metner für das Kunstwerk die Idee des geschlossenen Ganzen postuliert und mit metaphysischen Reflexionen verknüpft.[526] (Daß Metner diese Schrift gekannt haben sollte, ist zwar äußerst unwahrscheinlich, ändert aber nichts am historischen Vergleich.) Während jedoch für Moritz „dieser große Zusammenhang der Dinge“, jenes „einzige, wahre Ganze“ in der Natur, anders als etwa im Analogien liebenden Mittelalter, kaum noch auf das menschengeschaffene Kunstwerk übertragbar schien, „verflachte im 19. und 20. Jahrhundert die Idee der lückenlosen Geschlossenheit allmählich zu einem Gemeinplatz“[527], der - Dahlhaus folgend - nicht mehr kritisch hinterfragt wurde, sondern mittels formalanalytischer Methoden ein nachträgliches theoretisches Fundament erhielt.

Wohl wichtiger noch als dieser ästhetische Topos ist aber für ein Verständnis von *Muza i moda* etwas, worauf Dahlhaus hier nicht zu sprechen kommt: die Kategorie des 'Schönen' als des eigentlichen oder alleinigen Gegenstandes der Kunst, wie es erneut für den deutschen Idealismus von zentraler Bedeutung ist. Gerade die Stilisierung der griechischen Antike in der Folge von Winckelmanns „stiller Einfalt und edler Größe“, die in Literatur (Goethe, Schiller), Philosophie (Nietzsche) und Bildender Kunst weitreichende Folgen nach sich zog, korrespondiert mit Metners persönlichen 'Graecismen' in Werktiteln (Dithyramben, Idyllen, Hymnen, Tragödie[-Fragmente]n und Sujets (*Arion*, *Muza*).[528] Es liegt nahe, auch das antike Postulat der Kalokagathie - daß das Schöne auch das Gute sei -, die in Schillers Formel vom „Schönen, Guten, Wahren“ in anderer Form wieder auftaucht, gerade in Metners Ästhetik verwirklicht zu sehen. Metner selbst bringt die Kategorie des Schönen in *Muza i moda* ins Spiel:

> Der Glaube an die Schönheit, an die Einheit der Kunst, an die Existenz des Liedes ist, ebenso wie auch der Glaube an das Gute oder die Wahrheit, dem Glauben an eine unverzügliche Realisation all dieser Güter auf der Erde diametral entgegengesetzt..[529]

---

[525] In: ders., *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, hrsg. v. H. J. Schrimpf, Tübingen 1962, 70f.; vgl. zu Moritz auch C. Dahlhaus: *Karl Philipp Moritz und das Problem einer klassischen Musikästhetik*, in: ders., *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, 30-43.

[526] Dies und die folgenden Ausführungen nach Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert, Tl. 1* (s. Fußnote 500), S. 77f.

[527] Ebd.

[528] Vgl. dazu auch die Ausführungen zu den Novellen op. 17 im WERKVERZEICHNIS.

[529] *Muza i moda*, 148.

Daß die Grundlage dieser Zentralkategorien bei Metner erneut der Glaube, d.h. eine irrationale Größe ist, zeichnet seine Ästhetik insgesamt vor den zahlreichen Versuchen rationaler Begründungen aus. Trotzdem ist das Kunstwerk bei Metner wie in der klassizistisch-normativen Ästhetik des deutschen Idealismus obligatorisch an Schönheit gebunden, auf Schönheit gegründet. Das kommt bei K. Ph. Moritz schon im Titel seiner Abhandlung zum Ausdruck, findet sich in Kants Satz „Schönheit ist der Ausdruck ästhetischer Ideen" (welche ihm allerdings durch Musik allein nicht darstellbar schienen)[530] und anderswo, aber auch noch ein ganzes Jahrhundert später im vielleicht prominentesten Ausläufer der idealistischen Philosophie nach Kant, in Eduard von Hartmanns (1842-1906) *Philosophie des Schönen* (Leipzig 1888). Immerhin hatte eine entgegengesetzte Ästhetik des Häßlichen, wie sie als einer der ersten Baudelaire zelebriert, wie sie aber auch in vielen realistischen und naturalistischen Kunstwerken zutagetritt, bereits längst Fuß gefaßt (wenngleich sie noch kaum auf theoretische Fundierung bauen konnte[531]).

Da Hartmann auch für Andrej Belyjs philosophische Ansichten wichtige Impulse gegeben hat,[532] scheint es doppelt gerechtfertigt, seine Schrift Metners Buch gegenüberzustellen; die zeitliche und inhaltliche Nähe ist gesichert, und über Belyj könnte Metner durchaus sogar in direkten Kontakt mit Hartmanns Werken gekommen sein. Die Tatsache, daß Hartmanns Philosophie in Rußland nahezu unbekannt geblieben sein soll,[533] ist für die zahlreichen russischen Denker und Literaten, die wie Belyj an europäischen Universitäten studiert haben und ja gerade mit führenden Vertretern etwa des Neukantianismus wie Windelband, Cohen und Rickert in Kontakt standen, kaum relevant.[534]

Für Paul Moos ist Hartmann „der grösste Aesthetiker unserer Zeit" und „auch deren grösster Musikästhetiker", seine *Philosophie des Schönen* bilde „einen Höhepunkt der deutschen Aesthetik."[535] Auch Hartmanns Kritiker, vor allem die marxistischen Musikhistoriker, bestätigen ex negativo dessen Bedeutung für die Philosophie der Jahrhundertwende: Er habe „mit seinen reaktionären Theorien mindestens ebenso nachhaltigen Einfluß auf die bürgerliche Musikästhetik wie Schopenhauer und Hanslick" genommen, kurz, „Hartmann war der letzte und reaktionärste der Epigonen des klassischen deutschen Idealismus."[536] Zentrale Positionen Hartmanns sind u.a. folgende Punkte (die Zahlen geben die Position in Moos' Übersicht an):

- Das Schöne liegt stets in der subjektiven Erscheinung, im „Sinnenschein", und ist rein ideal (geistig), es haftet nicht an der materiellen Realität der Dinge, sondern ist bloßer Bewußtseinsinhalt. (379)
- Gegenüber dem Kunstwerk gibt es die niederen Annäherungen eines technischen/wissenschaftlichen oder praktischen Verhaltens, die nicht bis zum reinen Erfassen des idealen ästhetischen Scheins vordringen; allein die ästhetische, von aller Realität losgelöste Auffassung eines Kunstwerkes ist diesem angemessen. (381ff.)
- Trotz der Ablehnung jeden Realismus muß das andere Extrem, nämlich abstrakter Idealismus als der Verzicht auf den konkreten Sinnenschein, ebenfalls vermieden werden; eine solche metaphysisch-transzendente Ästhetik habe den Idealismus erst in Verruf gebracht. Jeder ideale, übersinnliche Gehalt ist unlösbar mit dem Sinnenschein verknüpft. (385f.)
- Ästhetisches Geniessen ist zwar ein reales Lustgefühl, aber der ästhetische Schein des Kunstwerkes darf stets nur ästhetische, projizierte Scheingefühle hervorrufen und sich nicht mit echten Empfindungen des realen Lebens vermengen. (386ff.) Andererseits zieht der Verzicht auf jede Gefühlsreaktion die Preisgabe jeglichen seelischen und geistigen Gehalts und damit kalten Formalismus nach sich. (392)
- „Unter den Konkretionsstufen des Schönen ist das sinnlich Angenehme, in das wir das sinnlich Unangenehme mit einbeziehen, die erste und niedrigste, genauer gesprochen, blosse Vorstufe. Das sinnlich Angenehme und Unangenehme erweckt unmittelbar reale Lust- und Unlustgefühle und steht insofern ausserhalb des ästhetischen Gebietes. [...] Erst dann, wenn sich geordnete Verhältnisse unter den das Gefühl des Angenehmen auslösenden Sinnesempfindungen herausstellen und diese Verhältnisse so viel interessanter werden als die Annehmlichkeit der Empfindungen, dass die Aufmerksamkeit sich ihnen in erster Reihe zuwendet, erst dann können die sinnlich angenehmen oder unangenehmen Empfindungen ins Gebiet des Schönen eingehen. Bedingung bleibt dabei aber immer, dass sie sich nicht in den Vordergrund oder gar in den Blickpunkt der Aufmerksamkeit drängen." (396)
- „Je ernster, strenger, tiefer und erhabener der dargestellte ideale Gehalt ist, desto mehr wird er im Allgemeinen auch das sinnlich Angenehme entbehren können; je leichter, heiterer und anmutiger er ist, desto mehr wird er desselben bedürftig sein. [...] Die selbständige Pflege des sinnlich Angenehmen in der Kunst führt in demselben Sinn zum ästhetischen Laster, wie die selbständige Pflege des sinnlich Angenehmen im Leben zum physischen oder moralischen Laster führt, und der Weg dazu geht in beiden Fällen durch die Reizsteigerung vermittelst des sinnlich Unangenehmen hindurch. [...] [Ein Teil des Publikums] fühlt sich von der Steigerung des sinnlich Unangenehmen um seiner selbst willen angezogen, und es finden sich sofort Nachahmer, welche diese Steigerung sich aneignen und weiter treiben, bloss um der gesteigerten sinnlichen Reizwirkung willen. Beides ist gleich unästhetisch. (397, 399)
- Durch bewußte, d.h. rationale und einfache Relationen (etwa des Akkordes) wird das lediglich sinnlich Angenehme ins formal Schöne aufgehoben. (404) Die nächsthöhere Konkretionsstufe des Schönen nach dem sinnlich Angenehmen ist daher das mathe-

[530] Nach C. Dahlhaus: *Zu Kants Musikästhetik*, in: ders., *Klassische und romantische Musikästhetik* (s. Fußnote 525), 49-55.

[531] Karl Rosenkranz veröffentlichte 1853 eine *Ästhetik des Häßlichen*.

[532] S. Kap. 1.4.1.2.

[533] Diese Einschätzung des russischen Philosophen N. G. Debol'skij, geäußert 1914 in seinem Aufsatz *Der transzendentale Realismus Hartmanns*, hier nach Stanislaw A. Markus: *Musikästhetik, II. Teil, Die Romantik und der Kampf ästhetischer Richtungen*, (Moskva 1968) Leipzig 1977, 420.

[534] Aus Gründen der Ökonomie wird Hartmanns Ästhetik im folgenden nicht im Original zitiert, sondern nach der ausführlichen Darstellung bei Paul Moos, der allerdings „so viel wie möglich [...] E. v. Hartmann mit eigenen Worten" reden lassen will; Paul Moos: *Moderne Musikästhetik in Deutschland. Historisch-kritische Übersicht*, Berlin/Leipzig o.J. [1902 (²1922 als *Die Philosophie der Musik*)]; darin Kap. IV: Die Musik bei Eduard von Hartmann, S. 369ff.

[535] Ebd., 369.

[536] Stanislaw Markus, *Musikästhetik* (s. Fußnote 533), 419.

matisch Gefällige, dazu gehört zunächst die „Einheit des Mannigfaltigen" sowie „Regelmässigkeit, Gleichmässigkeit und Symmetrie". (407)

- Als Modifikationen des Schönen läßt Hartmann für die Musik nur das Erhabene, Anmutige, Rührende und Tragische gelten; das Komische bleibt ihr ganz, das Humoristische weitestgehend verwehrt. (411-413).

Diese Kunst- bzw. Musikanschauung deckt sich nahezu gänzlich mit derjenigen Metners. Neben der Transzendenz und Idealität des künstlerischen Gehaltes (und der in Hartmanns *Philosophie des Unbewußten* bereits 1874 in Fortführung Schopenhauers und Schellings erfolgten Darlegung der irrational-unbewußten Inspirationsquellen des Künstlers) findet insbesondere die ästhetische Abwertung oberflächlicher Sinnenreize und das damit verbundene Postulat einer angemessenen und formal begründeten und strukturierten 'Hülle' ihre Entsprechung in Metners Ästhetik. Auch die moralische Verurteilung isolierten Klangreizes, nackter Sinnlichkeit als lasterhaftes, quasi „fleischliches" Vergehen korrespondiert direkt mit dem schaudernd wahrgenommenen, sündhaften Treiben, das in Metners Augen ringsum herrscht. Am deutlichsten läßt sich das der Polemik gegen die Klanglichkeit als vermeintlich selbständigem und gleichberechtigtem Parameter in der Musik entnehmen. Diesem Problem widmet Metner einen separaten Abschnitt in *Muza i moda.*

Klang (Dynamik, Klangfarbe, Klangqualität)

Dem „Klang" hat man in unserem materiellen Zeitalter gerade wegen der größten Materialität dieses Elementes größte Bedeutung beigemessen. Der Mehrheit schien die Leichtigkeit dieser Folgerung verführerisch: „Klingt erst alles - die Melodie und die Harmonie und der Rhythmus usw. -, dann ist auch der Klang für sich jenes Hauptelement, das alles andere miteinander vereint."

Diese Folgerung zeichnet sich durch äußerste Trägheit aus. Ja, gerade weil alles klingt, klingt nicht nur die Melodie, die Harmonie, der Rhythmus, sondern auch das Automobil und die Fabrikhupe und das reizende Stimmlein einer hübschen Frau, die „melodisch" zu nennen zwar üblich ist, die aber dennoch nichts mit musikalischer Melodie gemein hat, - gerade deshalb hat der „Klang" die allergeringste Eignung, die Grundbedeutungen der Tonsprache zu verkörpern und in Einklang zu bringen.

Der Klang kann niemals ein Thema werden. Während andere Elemente an unseren Geist, unsere Seele, unser Gefühl, unser Denken appellieren - appelliert die Klanglichkeit für sich, als Klangqualität, an die Empfindung unseres Ohres, an den Geschmack unseres äußeren Gehörs, das für sich genommen unser Gefallen an der Qualität des Gegenstandes nur vergrößern oder abschwächen kann, aber keineswegs dessen Wesen oder Wert bestimmen.

Hat man dies anerkannt und gleichzeitig das Wesen der Musik als Ein nicht materiell-sinnlicher, sondern geistiger Ordnung, muß man diese vielzitierte „Klanglichkeit" den sekundären Elementen zuordnen. [...]

Die Liebesbeziehung der Zeitgenossen zum am meisten konkret-materiellen Element der Musik - zur „Klanglichkeit", d.h. zum physischen Klang, verbindet sich manchmal auf irgendwie seltsame Weise mit völliger Abstraktion im Zugang zur Musik selbst.

Selbstgenügsame Klanglichkeit ist musikalischer Impressionismus.

Der Impressionismus in der Malerei fordert Distanz [...] Impressionismus in der Musik, der vom Hörer fordert, auf Distanz zu gehen, versteht darunter, von der Musik überhaupt wegzugehen, d.h. den

Kontakt mit ihr abzubrechen, d.h. zu hören, aber bemüht zu sein, nicht mit dem Gehör wahrzunehmen. [...][537]

Metners persönliche Rangordnung der Tonsatzmerkmale überschneidet sich mit der bis Anfang des 20. Jahrhunderts (so auch in Hugo Riemanns *Großer Kompositionslehre* von 1902) gängigen Vorstellung, daß die zuletzt in das Notenbild eingegangenen Parameter wie Dynamik und Klangfarbe „eine bloß unterstützende und verdeutlichende Funktion erfüllen".[538] Noch 1948 schreibt Jacques Handschin zur Musik des Fin de siècle und frühen 20. Jahrhunderts:

Von der klanglichen Seite vermerken wir in dieser Zeit die Tendenz zu erhöhter Farbigkeit. Im modernen Orchester hat es eine Zeitlang so gesprüht und geglitzert, hat sich die Klangfarbe als vitales, beinahe tierisches Element so entfaltet, daß darüber sogar das Melodisch-Harmonische in das Hintertreffen geriet. Neuerdings ist diese Üppigkeit aber wieder beschnitten worden.[539]

Das Schöne ist für Metner also notgedrungen das strukturell („formal") Wohlgeformte, nicht das sinnlich Angenehme, und zur Wahrung dieser gleichermaßen ästhetischen wie ethischen Grenzen ist die Einhaltung gewisser Normen unerläßlich. (Daß der Widerspruch zwischen hörpsychologischen und formalästhetischen Erwartungen auch für Metner nicht immer lösbar war, zeigt die bereits geschilderte Kontroverse mit Georgij Serikov.)

Unter diesem Gesichtspunkt fügt sich Metner als Vertreter einer klassizistisch-normativen Ästhetik fast nahtlos einer ganzen Epoche der Musiktheorie ein, wie sie Dahlhaus beschrieben hat. Die normativen Satzregeln - meist durch den Verweis auf eine lange Tradition (Metners „Vererbbarkeit" und „lebendiges Band") als „das alte Wahre" gerechtfertigt[540] - sollten „Bedingungen der Möglichkeit [...] schaffen, unter denen in einem Werk die Idee des Schönen realisierbar wurde. Nicht, daß die Normen das Schöne verbürgten, aber sie verhinderten, wie man glaubte, das Häßliche."[541] Ganz genau das hat Metner gemeint, als er die Nachfolge Katuars am Konservatorium ablehnte mit der Begründung, er könne „nur die Grenzen zeigen, innerhalb derer künstlerisches Schaffen möglich ist."[542] Sowohl in den von Metner dargestellten „ungeschriebenen Gesetzen" als auch in dem, was er angreift, spiegelt sich die seit den 1830/40er Jahren das ganze 19. Jahrhundert hindurch herrschende Spaltung in eine konservative und eine Fortschrittspar-

---

[537] *Muza i moda*, 55, 57.

[538] Carl Dahlhaus: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil. Deutschland*, hrsg. v. Ruth E. Müller, Darmstadt 1989 (= Geschichte der Musiktheorie, Bd. 11), 72f.

[539] Jacques Handschin: *Musikgeschichte im Überblick*, Luzern 1948, 375. Es ist erstaunlich, daß sowohl Handschin als auch Metner in den von ihnen abgewerteten Phänomenen „tierische" Elemente ausmachen (s.o., Auszüge aus der Einleitung zu *Muza i moda*).

[540] Dahlhaus, *Musiktheorie, Tl. 1* (s. Fußnote 500), 34f.; vgl. die fast wörtliche Entsprechung in Metners Vorwort zu *Muza i moda* (s.o.).

[541] Ebd., 88.

[542] S. Kap. 2.2.1.

tei, wie sie aus der Kontroverse der 1790er Jahre um den Rang des Charakteristischen unter oder neben dem Schönen resultierte.

Formelhaft gesprochen: Die Ästhetik des Schönen war klassizistisch-normativ, die des (selbständig) Charakteristischen dagegen romantisch-geschichtsphilosophisch, und sie berief sich, statt einer Regelpoetik zu gehorchen, auf den fortschreitenden Geist der Zeit, dem sich die Kunst sogar dort, wo er vom Charakteristischen zum Häßlichen übergehe, nicht verschließen dürfe. [...] Und die Konsequenz der ideengeschichtlichen Vorgänge in den 1830er und 1840er Jahren [...] bestand in der Spaltung zwischen einer musikalischen Fortschrittspartei, die musiktheoretisch nahezu ertraglos blieb [...], und einer Musiktheorie, die sich geradezu zwangsläufig - im Gegenzug gegen eine Ästhetik, die die Kategorie des Schönen entthronte, und eine Historisierung, die den Begriff der Theorie gefährdete - ins Akademische zurückzog, das dadurch zu einer Macht in der Musikkultur des 19. Jahrhunderts wurde, deren Einfluß nicht unterschätzt werden sollte.[543]

Die Ablehnung individuell-subjektivistischer Regeln und Systeme, wie sie Nikolaj Metner z.B. beim späten Skrjabin feststellt, die Skepsis gegenüber (Weiter-) Entwicklungen in der Musik, wie es bereits Èmilij Metner in *Evolution und musikalischer Wert* dargelegt hat, die Relativierung solcher Prozesse in der Musikgeschichte („alle Harmonien schon bei Bach angelegt" usw.), das Anprangern fehlender oder unzureichender musiktheoretischer Kenntnisse und/oder satztechnischer Fertigkeiten - all das entspricht völlig der oben beschriebenen Reaktion auf die Demontage des überzeitlich normativ geregelten Schönen als Zentralkategorie klassizistischer Ästhetik.

Metner erscheint ganz am Ende dieser fast nur noch akademisch (insbesondere in 'Rückzugsgebieten' wie dem - nicht nur der Zeitrechnung wegen - hinterherhinkenden Moskau) am Leben erhaltenen Periode. *Muza i moda* summiert nochmals die wesentlichen Aussagen einer normativ geregelten Ästhetik des Schönen, stellt sie dabei nicht auf eine mathematische oder physikalische Grundlage, sondern - unter dem Einfluß der deutschen Romantik und ihrer Wiedergeburt im russischen Symbolismus - verpflichtet sie auf den Glauben, taucht alles in einen teils platonisch-metaphysischen, teils christlich-mystischen, teils romantisch-transzendentalen Schleier des Irrationalen, der nur bedingungslos angenommen oder aber insgesamt verworfen sein will, nicht aber diskutiert werden kann.

In der Reduktion des Sinnlichen einerseits, einem grundsätzlich „schönen" (d.h. wohlproportionierten und klar strukturierten) Tonsatz andererseits - wie es auch Hartmann gefordert hat - sowie schließlich einer allgegenwärtigen Transzendenz in den Sujets (*Dithyramben*, *Hymnen*, *Märchen*) und in der Interpretation der vertonten Lyrik lassen sich in Metners Werken die Pendants zu seinen theoretischen Äußerungen erblicken.

2.2.4 Systematik der musikalischen Elemente

Nach der Ausbreitung der philosophischen Grundlagen in Vorwort und Einleitung beschreiben die beiden folgenden Kapitel aus *Muza i moda* die eigentlich musikalischen

[543] Dahlhaus, *Musiktheorie, Tl. 1* (s. Fußnote 500), 89f.

Grundlagen. Diese sollen hier nicht mehr erörtert werden, sondern nur das zugrundeliegende System, welches Metner in sein „Annäherndes Schema der Grundbedeutungen der Tonsprache" faßt.

	Zentrum	Umgebung (Gravitation)
1.	Der imaginierte Ton (dem inneren Gehör vernehmbar)	Der ausgeführte oder notierte Ton
2.	Die Zeit, die Fläche der Musik (Die horizontale Linie der Harmonik - die Angemessenheit der musikalischen Klänge)	Die Bewegung aller musikalischen Bedeutungen und Elemente in der Zeit (Die vertikale Linie der Harmonik - der Raum der musikalischen Klänge)
3.	Die Tonika (Grundton der Tonart, Tonleiter, Tonalität)	Tonart, Tonleiter, Tonalität
4.	Die diatonische Tonleiter (Diatonik)	Die chromatische Tonleiter (Chromatik)
5.	Konsonanz (Intervall)	Dissonanz (Intervall)
6.	Tonika (Grunddreiklang)	Dominante (Dreiklang als Koordinate der Tonalität)
7.	Tonalität	Modulation
8.	Prototypen konsonierender Akkorde - der Dreiklang und seine Umkehrungen	Prototypen dissonierender Akkorde - Vierklänge (Septakkorde) und Fünfklänge (Nonakkorde) und ihre Umkehrungen
9.	Prototypen der Akkorde und ihre Umkehrungen	Akzidentielle Harmoniebildungen (Überbindungen, Vorausnahmen, Durchgänge, Neben- und Haltenoten)

Tab. 2.: Annäherndes Schema der Grundbedeutungen der Tonsprache.[544]

Auch ohne auf die Einzelheiten dieser Systematik einzugehen, ist doch offensichtlich, daß Metner, indem er eine Hierarchie der harmonischen Beziehungen zwischen Tönen, Tonalitäten und Akkorden aufzeigt, die musikalischen Grundlagen insgesamt als ein in sich logisch durchstrukturiertes Netz von Relationen betrachtet. Liest man die Tabelle rückwärts, 'von unten', so mündet die Abfolge von 'Auflösungen' - Nebennoten in akkordeigene Töne, Vielklänge in Dreiklänge, tonale Ausweichungen in die Grundtonart, Dissonanzen in Konsonanzen usw. - nicht nur in den Tonika-Dreiklang, sondern dieser darüber hinaus in den Grundton der Tonika, der schließlich sogar auf seine nur imaginierte, körperlose Form reduziert bzw. abstrahiert wird. Somit erscheinen all die komple-

[544] *Muza i moda*, 25.

xen Filiationen der Tonsprache Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts in Metners Perspektive nur als die entfernten Ausläufer des eigentlichen, verborgenen Zentrums, das die irdisch-physikalische Sphäre nach Herkunft und Charakter transzendiert. Ist die Verteidigung der tonalen Grundlagen des 19. Jahrhunderts auch letztlich an irrationale und nicht verifizierbare Größen gebunden, so unternimmt Metner doch eine verstandesmäßige Ableitung und Anordnung der harmonischen Phänomene als aufeinander bezogene Paarbegriffe, ganz analog zu den „Korrelaten" im Einführungskapitel. Diese Verknüpfung bildet den Gegenentwurf zu den „atomistischen" Tonsystemen, die Metner in seiner Umgebung beobachten muß. Daher erklärt sich auch der permanente Vergleich von Musik mit Sprache.

Doch ich leide wie früher an dem Gedanken, daß die Harmonik, die ich für die Hauptbasis unserer Kunst als einer autonomen Sprache halte, daß diese Harmonik, ohne die die Begriffe Kontrapunkt oder Form Unsinn sind, sich seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts von einem straffen System in eine Art Apotheke mit Patentrezepten zur Anregung abgestumpfter Gefühle verwandelt hat. Ich bin bis zum Äußersten von diesem meinem inneren Protest ermüdet, ich bin weit von dem Gedanken entfernt, daß meine eigene „Muse" auch nur ein wenig meinen Protest rechtfertigen kann, aber gleichzeitig überzeugt mich jeder Kontakt mit den großen Werken der Musik vor dem 20. Jahrhundert (im gesamten Verlauf der Geschichte) davon, daß die Lebendigkeit, Funktionstüchtigkeit der Musiksprache ebenso mit individuellem Genie wie mit dem selbstlosen Schutz der Wurzeln dieser Sprache verbunden ist. Und selbstverständlich sind die Wurzeln der Musik nicht deren Alphabet (*do, re, mi, fa, sol*)...[545]

Die für Metner typische Verschmelzung von romantischer Irrationalität und klassisch-idealistischen Objektivierungstendenzen wird aus diesem Briefzitat wie auch aus obigem Schema deutlich: Zwar handelt es sich bei den musikalischen Grundlagen um „Bedeutungen" (*smysli*) - nicht um subjektivem Urteil unterlegene Empfindungen oder dergleichen -, aber diese basieren sämtlich auf metaphysischen Kategorien.

2.2.5 Wirkung

2.2.5.1 Eigenbeurteilung und spätere Ergänzungen

Schon während der Entstehung von *Muza i moda* äußert sich Metner skeptisch über den Nutzen seines Buches. Seinem Bruder Aleksandr schreibt er im Sommer 1932:

Eben dieses „Buch" zur Musik hätte mindestens zwanzig Jahre früher geschrieben werden müssen, denn mein quälendes Unverständnis gegenüber der vorherrschenden künstlerischen Praxis der Gegenwart begann bereits vor mehr als dreißig Jahren. Was aus diesem „Buch" herauskommen wird, weiß ich noch nicht, und deswegen bitte ich dich, davon zu niemandem zu sprechen. Ich weiß nur das eine, daß mich eben dieses „Buch" in der letzten Zeit den äußersten Kraftaufwand gekostet hat.[546]

[545] An Aleksandr Gol'denvejzer, 1. September 1932 (*Pis'ma*, 436).
[546] An Aleksandr Metner, 31. Juli/5. August 1932 (ebd., 451).

Die Aufgabe, welche *Muza i moda* erfüllen soll, formuliert Metner zu diesem Zeitpunkt wie folgt.

Meine Aufgabe war: All jene unverständlichen Haufen des maroden ideologischen Gerümpels, das die moderne ästhetische Weltanschauung ist, abzuzäunen, wie auch jene unverständlichen Haufen musikalischer Klänge, die von den zeitgenössischen Modernisten als Opera aus- und herausgegeben werden, und schließlich die unverständlichen Haufen durcheinandergemischter musikalischer Elemente, zu welchen sich die modernen Theoriebegriffe zusammensetzen...[547]

Die Reaktionen, welche Nikolaj Metner auf die Veröffentlichung des Buches hin erhält, sind jedoch insgesamt desillusionierend. Rachmaninov hatte sich zwar bereits nach Erhalt der Manuskripte lobend geäußert, und Alfred Swan befand *Muza i moda* sogleich für „bemerkenswert", „klar und konkret"[548] - ansonsten aber herrschte vieldeutiges Schweigen. Swans Zuspruch blieb buchstäblich „der einzige Trost in jenem spürbaren Grabesschweigen, das bislang die einzige Antwort auf das Erscheinen meines Buches ist."[549] Einer der engsten Vertrauten von Ėmilij und Nikolaj Metner, Ivan Il'in, gibt zu, die Terminologie in *Muza i moda* („musikalische Bedeutungen" etc.) nicht durchschaut zu haben, so daß der Gedanke an eine Übersetzung durch Il'in aufgegeben wird.[550] Im Dezember 1935 schließlich hat sich uneingeschränkte Resignation breitgemacht.

An das Buch bemühe ich mich nicht zu denken, da ich die ganze Zeit nur Zeugnisse für ein völliges Unverständnis meiner Gedanken erhalte. Zudem versteht man nicht nur die abstrakten Gedanken nicht, die die „musikalischen Bedeutungen" beleuchten, sondern auch die gewöhnlichsten, konkretesten und, so schien es mir, jedem Musiker zugänglichen Überlegungen zur Musiktheorie. Wer sollte es denn in so einem Fall übersetzen können? Wahrscheinlich lesen sie nur mit den Augen...[551]

Metner hat - wohl ohne den Gedanken an spätere Publikation - eine Nachschrift („Ergänzung") zu *Muza i moda* verfaßt, in der er auf die religiöse Dimension der Musik eingeht, die er in seinem Buch zu wenig betont zu haben glaubt.[552] In diesem Manuskript löst sich Metner gänzlich von theoretischen und ästhetischen Begriffen und beschränkt sich auf die Analogie von Religion und Kunst. Die Kunst wird von ihm mit den Gleichnissen, in denen Christus zu den Menschen sprach, verglichen: Sie soll ebenfalls eine göttliche Botschaft in den Menschen verständlicher Form übermitteln, wobei sie auf die Zerstreuung durch „äußere technische Probleme (Klang, Instrumentation, Effekte, nie dagewesene Harmonien und dergleichen)" verzichtet und stattdessen von Liebe, Nachsicht und Barmherzigkeit „berichtet". Kunst und Religion bedeuten für Metner ein Anhalten des nichtigen irdischen Alltags, die Möglichkeit zu geistiger Betrachtung, zur Vision

[547] An Sergej Rachmaninov, 26. August 1933 (ebd., 453f.).
[548] Brief vom 10. Juli 1935 (ebd., 471).
[549] An Rachmaninovs Tochter Irina Sergeevna Volkonskaja, 22. Juni 1935 (ebd., 470).
[550] Vgl. den Brief an Ėmilij Metner vom 7. September 1935 (ebd., 472).
[551] An Ėmilij Metner, 18. Dezember 1935 (ebd., 474).
[552] LITERARISCHE DOKUMENTE 8.

göttlicher Themen, zum Erfassen der Ewigkeit. Die moderne Kunst erscheint ihm dagegen als eine Geißel, die unablässig vorwärts treibt, ohne ein Haltmachen zu ermöglichen. Metaphorisch läßt sich das auch als Metners Kommentar zur teilweise abenteuerlichen Entwicklung der Kompositionsverfahren und Stilistiken in der Musik seiner Zeitgenossen verstehen. Sein beschaulich-retrospektives Innehalten auch auf 'technischem Gebiet' dagegen - das spätestens ab den 1930er Jahren aus dem Raster des allgemeinen musikalischen Interesses herausfiel - ist in Metners Augen nur der bescheidene Versuch, das mitzuteilen, „was uns zu hören gegeben war", und der Musik somit ihr seliges weil göttliches Wesen zu bewahren.

Die demonstrativ an den Anfang gestellte Berufung auf zahlreiche Bibelstellen ist einerseits plastischer Ausdruck eines mittlerweile streng christlichen Weltbildes, dem für Metner eine normative Rolle auch in ästhetischen Fragen zukommt;[553] andererseits aber beweist ein solches Verfahren, wie isoliert und entfernt Metners religiös überhöhter Idealismus vom musikalischen Tagesgeschehen (und von den gesellschaftlichen Entwicklungen seiner Zeit überhaupt) war. Daß aber tatsächlich ein gewisses, wenn auch bescheidenes Interesse an *Muza i moda* bestanden hat - so fragt etwa Michail Fokin im Herbst 1940 bei Rachmaninov nach, wie er an Metners Schrift gelangen könne, da sie aufgrund des Ruhmes von Autor und Verleger bereits ausverkauft sei -[554], wird Metner kaum bemerkt haben.

2.2.5.2 Rezeption

Es liegt auf der Hand, daß sowohl der geringe potentielle Rezipientenkreis für russisches Schrifttum außerhalb der Sowjetunion als auch der esoterische und unzeitgemäße Gehalt des Buches einer weiten Verbreitung grundsätzlich hinderlich sein mußten. Daniėl' Žitomirskij sieht aber dennoch die wichtigsten Gründe dafür, daß Metners Buch keine Beachtung fand, in zwei anderen Umständen. Zum einen sei Metner „weder nach Berufung noch nach Beruf" Theoretiker gewesen und daher „nur ein denkender Musiker" geblieben, in dem darüber hinaus der leidenschaftliche Publizist oft den Theoretiker verdeckt habe.[555] Wichtiger als das empfindet Žitomirskij jedoch, daß Metner explizit - und das ist ihm selbst bewußt gewesen - gegen den Strom schwimmen wollte oder mußte. „Daß er als Kritiker vieler bereits anerkannter Koryphäen der 'Neuen Musik' auftrat, war ganz offensichtlich; der Ernst und die Tiefe der Impulse, die ihn zu dieser Kritik nötigten, blieben im Schatten."[556]

Ein gewisses Nachleben war *Muza i moda* im Westen dadurch beschieden, daß Alfred Swan es ins Englische übertrug und in seiner Eigenschaft als Professor und Dozent an

[553] Vgl. Kap. 2.2.3.2.

[554] Brief M. M. Fokin an S. V. Rachmaninov vom 23. September 1940 (RACHMANINOV 1978/80, III, 336).

[555] ŽITOMIRSKIJ 1981, 310f.

[556] Ebd., 311.

den Colleges von Haverford und Swarthmore versucht hat, „auf seiner Grundlage eine Generation von Schülern zu erziehen."[557] Allerdings sind in Zentraleuropa Exemplare dieser Übersetzung, die in kaum einer Bibliothek nachgewiesen ist, praktisch nicht erhältlich. 1978 schließlich erschien in Paris völlig überraschend ein Reprint der russischen Erstausgabe. Dadurch ist das Werk jetzt wieder breiteren Kreisen zugänglich.

Interessanter und insgesamt charakteristisch für die Haltung gegenüber Metner und seiner Musik ist die Rezeption von *Muza i moda* in der Sowjetunion. Lange war das Buch dort überhaupt nicht greifbar, „es befand sich bei uns bis vor kurzer Zeit nur in Privatbibliotheken bei drei-vier engen Freunden von Metner (ich persönlich habe es 1946 im Haus von A. B. Gol'denvejzer kennengelernt)."[558] Nachdem Metner während seiner Tournee durch die Sowjetunion 1927 die Kulturfunktionäre öffentlich beleidigt hatte und daraufhin ohnehin keine weitere Einreiseerlaubnis mehr ausgestellt wurde - die Belege für diese Vorgänge sind leider knapp -,[559] muß der Komponist als unerwünscht gegolten haben; und tatsächlich sind bis zur Rückkehr Anna Metners nach Moskau im Jahr 1958 Metner und seine Musik beinahe gänzlich totgeschwiegen worden. Wohl nur im privaten Kreis der Bekannten und Verwandten, der ehemaligen Kollegen und Schüler wurde die Erinnerung an den Hoffnungsträger von einst aufrechterhalten. (Die in Rußland geborene Pianistin Natascha Konsistorum hat dem Verfasser in Gesprächen beteuert, daß noch in ihrer Jugendzeit Metner verfemt gewesen sei.)

Nach der Repatrisierung der Komponistenwitwe, die zudem den gesamten Nachlaß ihres Gatten an das Moskauer Glinka-Musikmuseum geschenkt hatte, fand zwar Metners Musik rasch wieder Eingang in den öffentlichen Musikbetrieb: Das belegen 1. die Ankündigung der Gesamtausgabe seiner musikalischen Werke und weiterer Gedenkpublikationen bereits im Januar 1957;[560] 2. der Einsatz von Ėmil' Gilel's für Metner in Wort und Ton;[561] 3. der Aufsatz von Genrich Nejgauz, der als Initialzündung aller weiteren Beschäftigung mit Metner in den kommenden Jahrzehnten betrachtet werden kann.[562] Andererseits aber blieb der Umgang der sowjetischen Musikwissenschaft mit Metner bis in die jüngere Vergangenheit problematisch. Die Emigration konnte als persönlicher Irrtum oder Zeichen politischer Unreife und Schwäche abgetan werden:

[557] SWAN 1967, 105; zu den genauen Angaben s. BIBLIOGRAPHIE I.

[558] ŽITOMIRSKIJ 1981, 310.

[559] Der einzige direkte Hinweis ist bislang Pinsonneaults Schilderung, wie Metner frühzeitig und demonstrativ einen Funktionärsvortrag im Moskauer Konservatorium verläßt und auch später zu keinem weiteren Kontakt bereit ist; diese Brüskierung zog neben dem Einreiseverbot auch die praktisch völlige Einstellung des Briefverkehrs mit Verwandten und Bekannten nach sich (PINSONNEAULT 1956, 65f.). Indirekt wird diese Darstellung durch das Fehlen entsprechend gegenteiliger Dokumente bestätigt.

[560] In der *Sovjetskaja muzyka* (s. BIBLIOGRAPHIE, N.N. 1957).

[561] Gilel's hatte bereits 1953 öffentlich eine Lanze für Metner gebrochen, allerdings unter linientreuer und überaus harscher Kritik an dessen Abkehr vom Kommunismus (GILEL'S 1953). Die Aufnahme der g-Moll-Sonate von 1956 (s. DISKOGRAPHIE II) fällt zeitlich mit Metners Rehabilitierung zusammen.

[562] NEJGAUZ 1961.

Der große Umbruch [die russ. Revolution], welcher den Anfang einer neuen Ära in der Geschichte der Menschheit bedeutete, forderte maximale Kraftanstrengungen, echten Mut und Heldentum. Metner hat das genau erkannt, als er Êmilij Karlovič im August 1921 schrieb: „Meine ständige Trägheit, geistige Schwerfälligkeit und die Eigenschaft, mich nur einer Sache widmen zu können, wachsen mit den Jahren, ungeachtet der Zeitumstände, die ganz umgekehrte Qualitäten fordern." Ihn besiegte die Furcht vor den Schwierigkeiten, aber, und das ist das wichtigste, es äußerte sich ein Unverständnis gegenüber der ganzen Grandiosität der Geschehnisse, in deren Namen Millionen Menschen sogar ihr Leben geopfert haben.[563]

Fern vom politischen und gesellschaftlichen Leben, verstand Metner die riesige Bedeutung der weltgeschichtlichen Reformen nicht, die sich in seinem Heimatland vollzogen hatten. Kleinmütig dem Zureden einiger seiner „Freunde" aus Emigrantenkreisen nachgebend, ließ er die Sowjetunion im Stich und fristete die drei letzten Jahrzehnte seines Lebens ein ruhmloses Dasein in der Fremde. [...] Er beendete seine Tage in tiefer Armut, einsam, vergessen von der bourgeoisen Musikwelt.[564]

Metners Ästhetik dagegen bedurfte einer ideologischen Zurechtbiegung, Umwertung. Das konnte bei einem Gegenstand, der den sozialistischen Forderungen nach Realismus und gesellschaftlicher Funktion auf so extreme Weise entgegengesetzt ist wie Metners intime, metaphysische und formfixierte Kunst(philosophie), nicht leichtfallen. So wurde in den ersten Jahren der sowjetischen Metner-Wiederentdeckung *Muza i moda* pauschal umschrieben und damit umgangen - als ein Buch, das „bis jetzt seinen Wert behalten hat, trotz der idealistischen Positionen des Autors".[565] Aber obwohl die zentralen Gedanken und Inhalte der Metnerschen Ästhetik nicht mit den Leitlinien sowjetischer Kulturpolitik zu vereinbaren waren, sondern im Gegenteil eine öffentliche Ächtung als formalistisch-idealistische Dekadenzerscheinung gefordert hätten (so wie ja auch Eduard von Hartmann 1968 in Stanislav Markus' *Istorija muzykal'noj ėstetiki* erbarmungslos als reaktionärster antirealistisch-irrationaler Formalismus gegeißelt wurde)[566] - trotz alledem barg Metners Ästhetik ein leicht zu vereinnahmendes Moment: den Antimodernismus. Die scharfen Attacken gegen zentrale Figuren der westeuropäischen Moderne ließen sich unkommentiert als Musterbeispiele für die eigenen Anschauungen zitieren.

Nachdem Metner mit den „Reizen" der bourgeois-formalistischen Pseudokunst in Berührung gekommen war, mit der ganzen Krämeratmosphäre des westeuropäischen Musiklebens, mußte er gegen die modernistischen Entartungen in der Musik auftreten. 1935 schrieb er das Buch „Muse und Mode", worin er die Prinzipien einer gesunden realistischen Kunst den „modischen" Tendenzen des Formalismus entgegenzusetzen versuchte. Trotz vieler idealistischer Irrtümer ist Metners Buch insgesamt eine leidenschaftliche und zornige Abfuhr an die moderne bourgeoise Kunst.[567]

[563] Aus dem Vorwort Zarui Apetjans zu Metners Briefen (*Pis'ma*, 12); vgl. auch VASIL'EV 1959, 9.
[564] GILEL'S 1953, 55f.
[565] P. Vasil'ev in seiner Einführung zu Metners Notizbüchern (*Povsednevnaja rabota*, 13); ähnlich auch in VASIL'EV 1959, 10 und VASIL'EV 1962, 6f.
[566] Die dt. Übersetzung des Buches s. Fußnote 533.
[567] GILEL'S 1953, 56.

Bereits damals [in den 30er Jahren] stellten sich ihm viele Phänomene, die in der modernen ausländischen Kunst vorgingen, als „quälende Fragen" dar, auf die zu antworten er mit seiner Arbeit versuchte. Metners Buch war auf die Verteidigung der klassischen Traditionen der großen realistischen Kunst gerichtet, die die westlichen Dekadenten schon damals zu untergraben trachteten. [...] Und wenn Metner auch von idealistischen Voraussetzungen ausging, sind seine Folgerungen sehr oft echt dialektisch. Gerade darin liegt der Wert des Buches, das von Rachmaninov hoch geschätzt wurde. [...] Er [der zweite Teil des Buches] besteht aus einer ganzen Reihe fast aphoristischer Bemerkungen, die bis auf den heutigen Tag für unseren Kampf gegen die Einflüsse des westlichen Modernismus aktuell sind.[568]

Noch 1981 sieht Isaak Zetel' *Muza i moda* als „Manifest zur Verteidigung der realistischen Kunst".[569] Daniėl' Žitomirskij dagegen versucht zu diesem Zeitpunkt eine von solchem Schablonendenken unabhängige Deutung des Buches: Er verzichtet darauf, Metner speziell für die sowjetische Kultur nutzbar zu machen, indem man dessen Antipathien mit den Feindbildern einer bürokratisch erstarrten Musikästhetik in Einklang bringt.[570]

Dieser Verzicht auf politisch verwertbare Beurteilungen ist nicht nur ein Gebot historisch-wissenschaftlicher Redlichkeit, sondern ergibt sich eigentlich aus dem Gegenstand selbst, denn Metner hat ja nicht nur die 'berüchtigten' Aushängeschilder westlicher Dekadenz - Strauss, Wiener Schule, Schreker usw. - gebrandmarkt, sondern auch den späten Skrjabin, Musorgskij,[571] und er nennt Hindemith und Sibelius in einem Atemzug. Gegen Ende seines Lebens ist ihm sogar Rachmaninov, der ja unzweifelhaft zu den von Metner meistverehrten Komponisten gezählt hat, bereits suspekt geworden:

Aber in seinen [Rachmaninovs] letzten Werken gibt es etwas, das ich nicht verstehe. [...] Ich habe niemals sein *Tableau* a-Moll verstehen können, von ihm „Rotkäppchen und der Wolf" genannt.[572] Die Harmonik scheint mir willkürlich und von seiner Hand an der Klaviatur oder direkt auf dem Notenpapier diktiert und dann bereits von seinem äußeren Gehör als fait accompli angenommen.[573]

Die Rezeptionsgeschichte von *Muza i moda* ist somit also nicht nur ein kurzes Kapitel, sondern auch eines voller Mißverständnisse und Verzerrungen. Dort, wo das Buch unvoreingenommen hätte gelesen werden können, war es sprachlich und inhaltlich ein

[568] P. Vasil'ev in einer Vorbemerkung zu Ausschnitten aus *Muza i moda* (*Sovetskaja muzyka* 1963, Nr. 8, 44f.).
[569] ZETEL' 1981, 45. Weniger polemisch deutet im selben Jahr Zarui Apetjan das Buch als „Mittel zur Verteidigung der Grundlagen der klassischen Kunst" (*Vospominanija*, 11).
[570] Bezeichnend ist dafür ŽITOMIRSKIJS Nachwort zu Ausschnitten aus *Muza i moda*, die in der *Sovetskaja muzyka* 1981, Nr. 8, 78ff. veröffentlicht wurden (Nachwort: 86f.); eine stark erweiterte Variante dieses Textes findet sich in ŽITOMIRSKIJ 1981a, 309-316.
[571] Vgl. dazu Kap. 2.1.1. und 2.1.2.
[572] Gemeint ist Rachmaninovs *Etude-tableau* op. 39/6, das Ottorino Respighi 1930 mit vier weiteren Etüden instrumentiert hat; in diesem Zusammenhang äußerte sich Rachmaninov Respighi gegenüber zu den programmatischen Implikationen der Stücke (Brief vom 2. Januar 1930; RACHMANINOV 1978/80, II, 270f.).
[573] Brief an Georgij Serikov, Anfang Juni 1951 (*Pis'ma*, 522).

Außenseiter; in seinem eigentlichen geistig-kulturellen Umfeld dagegen war es zunächst nicht erhältlich, dann unerwünscht, und schließlich wurde es propagandistisch ausgeschlachtet. Es bleibt künftigen Studien noch vorbehalten, *Muza i moda* insgesamt und detailliert auszuwerten und dadurch Metners „lofty, somewhat severe, but entirely consistent philosophy“[574] eben nicht nur in ihrer Beziehung zu Metners eigener Musik (als den „spiritual content of Metner's own music and of his concept of the muse as inspirer and teacher“[575]) zu betrachten, sondern auch als ästhetisches Weltbild von eigener Qualität und eigenem geschichtlichem Rang, sei er auch noch so begrenzt. Solange solche Untersuchungen nicht erfolgt sind, läßt sich Metners musikhistorische Position, die einer bislang übersehenen Nische und Facette des russischen Symbolismus entspringt, nicht klar genug bestimmen.

[574] Boyd 1980, 22.
[575] Ebd., 23.

3 Lieder und literarische Inspiration

3.0 Vorbemerkung

Nikolaj Metner hat sich nicht nur gemessen an der Zahl seiner Vokalwerke überaus reichhaltig kompositorisch mit lyrischen Texten auseinandergesetzt. Literarische Vorlagen haben darüber hinaus eine ungewöhnlich große Menge seiner Instrumentalwerke inspiriert und dort ihre Spuren als Mottos oder Epigramme, als Textunterlegungen im Notenbild oder auch als (oft nur den Skizzen oder späteren Äußerungen entnehmbare) formbildende Programme hinterlassen. Solche literarischen Zusätze oder Überformungen außerhalb einer Programmusik im engeren Sinne finden sich im 19. Jahrhundert zwar auch in Klavierwerken z.B. von Schumann (*Phantasie* op. 17, *Kreisleriana* op. 16) oder Brahms (*Sonate* op. 5, III. Satz, *Ballade* op. 10/1). Insgesamt gesehen jedoch scheint die Vermischung des Musikalischen mit dem Literarischen bei Komponisten, die mehr oder weniger deutlich zwischen eigentlichen Vertonungen, also Vokalmusik, und absoluten Instrumentalformen trennen, die Ausnahme zu sein - so ist z.B. schon die seit Schumann behauptete Beeinflussung der Chopinschen Balladen durch ganz bestimmte Dichtungen von Adam Mickiewicz (1798-1855) fraglich.[576] Metners Instrumentalkompositionen dagegen weisen in zwangloser Regelmäßigkeit literarische Bezüge auf, die zudem in deutlicher Nähe zu seinen zeitlich benachbarten 'regulären' Vertonungen (d.h. Vokalwerken) stehen. Da sich die Wahl der Textautoren innerhalb des Metnerschen Œuvres in deutlich voneinander getrennten Phasen vollzieht, läßt sich - wenn man die vorgenannte besondere Bedeutung des Literarischen auch außerhalb der Vokalwerke Metners berücksichtigt - mit einiger Berechtigung eine Periodisierung des Gesamtwerks anhand dieser außermusikalischen, poetischen Bezüge versuchen.[577] Im Verlauf dieses Kapitels wird sich zeigen, daß Metners Gedichtinterpretationen, sein Zugang zur Literatur insgesamt keineswegs einer üblichen Umsetzung verschiedener Inhalte oder Stimmungen entsprechen (die zusammengenommen dann ein kaleidoskopisches Weltbild Goethescher Fülle ergeben könnten), sondern einem tiefgründigen kosmischen Verständnis gehorchen, das den Einzeltext a priori nur als repräsentativen Teil einer feststehenden, dialektischen Ordnung begreift. Auch in diesen transzendierenden, übergeordneten Intentionen und Gestaltungen manifestiert sich die außergewöhnliche Dimension des Literarischen für Metners Schaffen. Seiner stets einem symbolisch dargestellten Hintersinn verpflichteten Textausdeutung entspricht auch die Tatsache, daß Metner zeitlebens fast nur ganz 'große'

[576] Vgl. Herbert Schneider, Nachwort zu: Chopin, *Balladen für Klavier. Urtextausgabe*, hrsg. von H. Schneider, Leipzig [1986], 59 (= Edition Peters 9902).
[577] Somit wird hier ganz entschieden Terence Kelly widersprochen, der die Abgrenzung solcher Phasen in Metners Schaffen für falsch hält, da er keine Analogie in den Instrumentalwerken erkennt: „While it would not really be correct to talk about a German 'period' in Medtner's music - [Fußnote:] There is no similar occurrence in Medtner's piano works from this time -, it is correct to talk about German versus Russian character in the songs“ (Kelly 1988, 54).

Dichter vertont hat, vor allem Goethe und Puškin, Tjutčev und Fet, Eichendorff und Heine. Auch darin weisen die literarischen Bezüge Metner eine Ausnahmeposition zu.

In diesem Kapitel sollen die einzelnen Phasen in Metners Schaffen, wie sie sich anhand seiner Beschäftigung mit Dichtern konstruieren lassen, zunächst in ihren hauptsächlichen literarisch-poetischen Inhalten skizziert werden. Daran schließen sich exemplarische Betrachtungen einzelner Vokalwerke an, die (einer Forderung der Kunsthistorikers Heinrich Wölfflin entsprechend) paarweise gegenübergestellt werden. Hinweise auf zyklische Organisationen sowie auf Einbrüche des Literarischen in Metners Instrumentalmusik erweitern diese Betrachtung über das Einzelphänomen und die Gattungskonvention hinaus. Grundsätzlich sei bei der Behandlung der Stücke auf das Werkverzeichnis verwiesen: Dort angeführte Zitate und Quellentexte werden in diesem (und auch dem folgenden Kapitel) nicht nochmals abgedruckt; zudem ist die dort versuchte Rekonstruktion der Entstehungszusammenhänge für eine Einordnung der Werke wesentlich.

3.1 Jugendwerke (1895-1903)

3.1.1 Frühe Inspirationen: Lermontov

In Metners frühster Schaffensphase, gerechnet von den ersten kindlichen Entwürfen bis zum Erscheinen des gedruckten Opus 1 im Frühjahr 1903, sind Umsetzungen literarischer Werke eher gering an Zahl. Das liegt hauptsächlich daran, daß Vokalkompositionen in diesen Jahren insgesamt unterrepräsentiert sind; der Schwerpunkt der frühen Werke liegt im Bereich solistischer Klaviermusik und einiger weniger sinfonischer Projekte. Doch bereits die wenigen dort auftretenden Beziehungen zur Literatur setzen sich zu einem relativ einheitlichen Bild zusammen, das die Geisteshaltung des jungen Metner verstehen hilft.

Von den zahlreichen Jugendwerken Nikolaj Metners kann als literarische Vertonung im engsten Sinne eigentlich nur die Romanze *Molitva* U/F 1.2 von 1896 gelten. Etwa zeitgleiche Skizzen zu Liedern nach Goethe, Aleksej Tolstoj und Nietzsche bleiben fragmentarisch.[578] Doch alle anderen, instrumental umgesetzten literarischen Bezüge innerhalb der Jugendwerke haben dieselbe Vorlage wie *Molitva*: Dichtungen von Michail Jur'evič Lermontov.

- Der *Prolog* op. 1/1 wird ursprünglich als Vertonung des Gedichtes *Angel* entworfen, bevor das Stück gegen 1901 rein instrumental die Reihe der *Stimmungsbilder* op. 1 eröffnet. Pikanterweise verhüllt Metner diesen Umstand, als er 1908 eine Fassung für Singstimme und Klavier anfertigt, die als eine verspätete Verwirklichung der anfänglichen Intentionen betrachtet werden kann.

[578] S. WERKVERZEICHNIS U/F 2.24-26.

- Das *Prélude* b-Moll (U/F 1.4, später op. 1/5) trägt als Epigramm die erste Strophe von Lermontovs *Metel' šumit i zneg valit.*
- Die *Nixe* op. 2/1 und ihre diversen Vorstufen (darunter das *Nixen-Lied* U/F 2.9) dürfte mit großer Wahrscheinlichkeit auf Lermontovs Ballade *Rusalka* ('Die Nixe') zurückgehen. Ein Anhaltspunkt dafür ist, daß Metner in seinem *Dritten Klavierkonzert*, dem diese Ballade programmatisch zugrundeliegt, auch motivisch-thematisch auf frühe Skizzen zurückgreift. Manche der in Metners Erläuterungen der Programmatik des Konzertes formulierten Deutungen könnten auch auf die frühe *Nixe* für Klavier anzuwenden sein.
- *U vrat obiteli svjatoj* op. 3/1 greift thematisch auf *Molitva* zurück und ist wohl deutlich vor den beiden anderen Liedern aus op. 3 entstanden; es kann daher als Vertonung des Lermontovschen *Niščij* nach inhaltlichen und äußeren Kriterien den obigen Jugendwerken zugerechnet werden.

Metner hat also in seiner Jugend, wenn er denn Gedichte vertonen oder seine Instrumentalwerke mit literarischen Motti schmücken wollte, stets zu Lermontovschen Texten gegriffen. Dafür sind zwei Erklärungsmodelle denkbar: zum einen die Konvention dieser Textwahl für russische Tonsetzer (und andere Künstler) im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, zum anderen eine besondere Empfänglichkeit Metners für Lermontovs Dichtungen.

Lermontov steht nicht nur für Literaten als eine der zentralen Figuren im Pantheon der russischen Romantik. Seine Werke haben ein ungewöhnliches Echo in der Musik seiner Zeitgenossen und späterer Generationen gefunden.[579] Bereits zu Lebzeiten des Dichters (1814-1841), der zweimal in den Kaukasus verbannt wurde - das erste Mal 1837 wegen eines Gedichtes zum Tode Puškins - und im Duell zu Tode kam, entstanden die ersten Gedichtvertonungen, so etwa durch Aleksandr Egorovič Varlamov (1801-1818) und Aleksandr L'vovič Gurilëv (1803-1858); um die Jahrhundertmitte wandten sich u.a. Glinka und verstärkt dann Dargomyžskij seinen Dichtungen zu. Besonders intensiv beschäftigte sich auch Anton Rubinštejn seit Mitte der 1840er Jahre mit Lermontov: Neben einer Anzahl von Liedern sind vor allem die Opern *Demon* (1875) und *Kupec Kalašnikov* (1880) zu nennen. Balakirev schrieb bis in dieses Jahrhundert hinein verschiedenste Lermontov-Vertonungen, darunter die sinfonische Dichtung *Tamara* (1882); bereits seine berühmte *Klaviersonate* b-Moll op. 3 (Erstfassung 1855; Endversion 1905) trägt als Epigramm zwei Zeilen aus Lermontovs *Net, ja ne Bajron*. Nach Balakirev ließen sich noch die Lieder Kjuis und Rimskij-Korsakovs nennen; andere Komponisten außerhalb des 'Mächtigen Häufleins' hatten weniger Zugang zu Lermontov, so Čajkovskij mit lediglich zwei Vertonungen. Dennoch hatte sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts in Rußland unstrittig eine breite Tradition etabliert, Texte Lermontovs in vokale oder instru-

[579] Zu diesen statistischen Angaben s. *Lermontov v muzyke. Spravočnik*, hrsg. von L. I. Morozova und B. M. Rozenfel'd, Moskva: Sovetskij kompozitor 1983. Darin verzeichnet sind mehr als 2500 Vertonungen von insgesamt 246 Werken Lermontovs im Zeitraum von 1840 bis etwa 1980.

mentale Musik unterschiedlichster Gattungen umzusetzen. Metner beschreitet in dieser Hinsicht keine neuen Bahnen.

Jedoch muß man insgesamt zugeben, daß die letzten Jahrzehnte des 19. und der Beginn des 20. Jahrhunderts nicht viel neues Material für eine originelle Deutung der Lermontovschen Poesie gegeben haben. Ihr haben sich begabte Komponisten zugewandt, z.B. A. S. Arenskij, A. T. Grečaninov, S. M. Ljapunov, E. F. Napravnik, V. I. Rebikov, F. M. Blumenfel'd, von der Vielzahl anderer, weniger bekannter Autoren ganz zu schweigen. Sie haben viele Romanzen hinterlassen, die auf ihre Weise interessant sind; doch war in diesen Jahren für die Mehrheit der Komponisten das Thema Lermontov nicht erstrangig und natürlich wie sagen wir für Balakirev. Außerdem hatten sie eine reichlich enge Vorstellung vom gedanklich-künstlerischen Inhalt der Lyrik Lermontovs. Mit erstaunlicher Einmütigkeit haben sie für ihre Vokalwerke ein und dieselben Gedichte ausgewählt, die bereits viele Male zuvor erklungen waren - in der Musik ihrer Vorgänger. Sogar ein so eigenständiger und bedeutender Meister wie N. K. Metner beschränkte seine Auswahl aus Lermontov auf die Gedichte *Angel, Gornye veršiny, Sosna, U vrat obiteli svjatoj.*[580] Damit hat er fast komplett - mit geringen Abweichungen - das Lermontov-Repertoire anderer Komponisten, seiner zuvor erwähnten Zeitgenossen, wiederholt.[581]

In einer Phase, da Michail Lermontov als Vorlage zu Musikwerken bereits ein wenig aus der Mode geraten ist und zunehmend nur noch aus Konvention - oder um sich mit dem Bestehenden zu messen - unter den Komponisten zirkuliert, zu dieser Zeit übt gerade dieser Dichter den entscheidenden poetischen Einfluß auf den jugendlichen Metner aus. Während jenes letzten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts hatte sich das literarische Interesse in Moskau bereits endgültig weg von der vaterländischen Romantik, insbesondere aber vom übermächtigen Realismus, und hin zur westeuropäischen (vorrangig französischen) Décadence und dem Symbolismus verlagert; die russischen Dichter gingen bereits von der rezeptiven in die produktive Phase über, d.h. sie schufen ihren eigenen Symbolismus, der von Anfang an weniger formal als inhaltlich gekennzeichnet war.[582] Daß innerhalb der symbolistischen Bewegung, die nach Vorbildern suchte, auch die literarische Romantik wiederbelebt und - im Falle Fets und Tjutčevs - erst eigentlich entdeckt wurde, fand dagegen in Metners Werken einen deutlichen Nachhall.[583]

Daß Metner, der ja kurz nach der Jahrhundertwende in engeren Kontakt mit diesen Dichter- und Philosophenzirkeln geriet, aber weder damals noch später die Wendung zur modernen Dichtung vollzog - ein paar Ansätze dazu, etwa die Vertonungen Belyjscher

[580] Diese Auflistung ist weder vollständig noch korrekt. *Gornye veršiny* und *Sosna* sind Lermontovs Übersetzung von Goethes *Wandrers Nachtlied II* bzw. Heines *Intermezzo (Ein Fichtenbaum steht einsam)*; die betreffenden Werke von Metner (op. 6/1 und 12/2) haben jedoch jeweils das deutschsprachige Original zur Vorlage. Ausgelassen sind hier die beiden *Molitva*-Vertonungen (U/F 1.2 und op. 61/5) und *Rusalka* (opp. 2/1 und 60). An der Tatsache, daß Metner bestehende Konventionen wiederholt, ändert das allerdings nur wenig.

[581] V. Ždanov, *Lermontov i muzyka*, in: Lermontov v muzyke, a.a.O. (s. Fußnote 579), 6-19, hier 17.

[582] Vgl. Kap. 1.3.3 und 1.4.1.

[583] S. Kap. 3.3.1.

Texte (op. 13/2, U/F 1.12), hat es gegeben[584] -, gehört zu den wichtigsten Charakteristika seiner Geisteshaltung und soll sich leitmotivisch - unter jeweils veränderten Vorzeichen - durch sein ganzes Leben ziehen: die Abkehr von der 'Mode'. Somit genügen die etablierte Tradition oder das persönliche Umfeld nicht als Erklärungsmuster für Metners Textwahl; wichtiger dürften für den Komponisten die Inhalte von Lermontovs Lyrik gewesen sein. Von diesen in der Jugend 'aufgesogenen' poetischen Bildern lassen sich Spuren in Metners gesamtem Œuvre finden. Insbesondere in seinem Alterswerk wird Metner nicht nur musikalisch, sondern auch inhaltlich-gedanklich auf diese frühsten Eingebungen zurückgreifen und sich erneut um Lermontov bemühen.

Die Themen, welche Metner aus der Fülle der Lermontovschen Lyrik auswählt, sind klar begrenzt, zeichnen aber nur bedingt die typischen Eigenheiten der Dichtungen nach. So bleibt etwa die starke Selbststilisierung, die Lermontov von Byron übernahm, in Metners Auswahl unberücksichtigt. Stattdessen dominieren religiöse (*Molitva, Niščij, Angel*, metaphorisch auch *Metel' šumit*) und märchenhafte (*Nixe/Rusalka*) Motive, die sich oft mit Naturschilderungen verbinden (*Nixe, Metel' šumit*). Die besondere Tragweite dieses zunächst bei Lermontov angetroffenen Themenkreises erweist sich dadurch, daß der Großteil der späteren literarischen Inspirationen um dieselben oder eng benachbarte Themen kreisen wird, insbesondere in der religiösen Überhöhung aller (irdischen) Phänomene. In den späten, auf jugendlichen Skizzen beruhenden Werken wie dem *Klavierquintett* WoO 5, der *Sonata epica* op. 57, dem *Dritten Klavierkonzert* op. 60 oder *Knight errant* op. 58/2 werden die Lermontovschen Motive sogar direkt wiederaufgenommen.

Eine bemerkenswerte Parallele in der Motivwahl läßt sich im Werk des Malers und Bühnenbildners Michail Aleksandrovič Vrubel' ausmachen.[585] Dieser hat eine ganz besondere (und zeitlich Metners frühem Schaffen benachbarte) Affinität zu Lermontov ausgebildet, die neben zahlreichen Illustrationen etwa zu *Ein Held unserer Zeit* (*Geroj našego vremeni*)[586] oder *Rusalka*[587] in den großen bildlichen Darstellungen zum *Demon* kulminiert.[588] In dieser Bevorzugung Lermontovscher Sujets und Motive äußert sich wohl eine breitere Rezeption des Dichters um 1900 auch in der Bildenden Kunst und

[584] Daneben ließe sich noch die Vertonung von Valerij Brjusovs *Tjažela, bescvetna i pusta* (op. 28/4) anführen. Dieses Gedicht bewegt sich jedoch inhaltlich kaum über das traditionelle Repertoire an Metaphern und formal ebenso wenig über die Konventionen hinaus.

[585] Zum Vergleich von Nikolaj Metner mit Vrubel' durch Émilij Metner und Andrej Belyj s. Kap. 1.3.4.

[586] *Kazbič i Azamat, Duél' Pečorina s Grušnickim* und *Knjažna Meri i Grušnickij*, Aquarelle, 1889-1891; abgebildet in: Pëtr Kirillovič Suzdalev, *Vrubel' i Lermontov*, Moskva: Izobrazitel'noe iskusstvo (1980) ²1991, 37, 39, 55 und 57; *Portret voennogo (Pečorin na divane)*, Aquarell, 1889, abgebildet in: ders., *Vrubel'*, Moskva: Sovetskij chudožnik 1991, 181.

[587] *Rusalka i vitjaz'*, Aquarell, 1890/91; abgebildet in: *Vrubel' i Lermontov*, a.a.O., 30.

[588] Neben einer Vielzahl von Zeichnungen und Aquarellen (hauptsächlich 1890/91 und 1901/02 entstanden) sind vor allem die Gemälde *Demon sidjaščij* (Dämon sitzend; Öl auf Holz, 1890), *Letjaščij Demon* (Fliegender Dämon; Öl auf Holz, 1899) und *Demon poveržennyj* (Gestürzter Dämon; Öl auf Holz, 1902) zu nennen. Die Bilder von 1890 und 1902 befinden sich in der Moskauer Tretjakov-Galerie, das dritte im Staatlichen Russischen Museum, St. Petersburg (abgebildet in: *Vrubel'*, a.a.O., 168f., 184f. und 186f.).

somit über die Musik hinaus. Daneben beherrschen Vrubel's Zeichnungen, Gemälde und Fresken aber auch andere literarische Themen wie Shakespeares Hamlet und Ophelia,[589] Goethes Faust, Gretchen und Mephistofeles[590] oder Puškins Prorok (Prophet),[591] illustrative Märchenmotive (Ritter und Recken, Elfen),[592] psychologisierende Inhalte wie die Serie *Schlaflosigkeit*[593] und immer wieder religiöse Motive (Pietà, Engel, Serafime).[594] Besonders geschätzt haben soll der Maler auch Lermontovs Gedicht *Angel* (Metners op. 1[bis], s.o.), die Musikalität dieser Verse.[595] Neben der eigentlichen Themenwahl ist für Vrubel' wie Metner charakteristisch, daß die ursprüngliche politische Brisanz von Lermontovs Lyrik in der Umsetzung mehr als ein halbes Jahrhundert nach dem Tod des Dichters nicht thematisiert wird:

> Wenn Lermontov, Gercen [Aleksandr Herzen] und ihre Gesinnungsgenossen die Jahre der Regierung Nikolajs I. als dunkelste Periode der russischen Geschichte aufgefaßt haben, so darf man nicht annehmen, daß Vrubel' und seinen progressiven Zeitgenossen die Zeit der Herrschaft Aleksandrs III. und Nikolajs II. weniger dunkel erschien. Aber der wesentliche Unterschied von Vrubel's Weltgefühl zu dem Lermontovs besteht darin, daß es sich unter anderen Bedingungen der historischen Entwicklung des vorrevolutionären Rußlands ausbildete; seine romantische Art erwuchs aus der Ablehnung des Spießbürgertums, der Lebensweise provinzieller Beamten- und Gutsherrenkreise. [...] Und dennoch war die soziale Quelle, welche die romantische Art Vrubel's und seiner jüngeren Zeitgenossen, der Dichter-Symbolisten, nährte, vor allem die Ablehnung des bourgois-gutsherrlichen Spießbürgertums, deren Psychologie gegen Ende des Jahrhunderts auf dem Thron selbst und der höfischen Kamarilla [Clique] lastete. Die Romantik des ausgehenden Jahrhunderts war im Gegensatz zur Lermontovschen politisch neutral, manchmal konservativ, aber ihre Passivität gegenüber den brennenden sozialen Fragen brach auf künstlerischem und ästhetischem Gebiet zusammen oder verwandelte sich in ihr Gegenteil [...].[596]

Inwiefern Metners Werke und seine Ästhetik ebenfalls als progressiv im Vrubel'schen Sinne betrachtet wurden oder werden können, müßte gesondert erörtert werden; die Passivität und Neutralität gegenüber sozialen und politischen Fragen jedoch war zweifellos für beide Künstler (und wohl für das Gros der russischen Künstler um 1900 insgesamt) charakteristisch. Vor diesem Hintergrund scheint auch die Blüte ahistorischer Märchenmotive und ebenso überzeitlicher Themen der Weltliteratur im Werk Vrubel's und Metners erst erklärlich.

[589] Mehrere Versionen von 1883, 1884 und 1888 (s. *Vrubel' i Lermontov*, a.a.O., 83, 87 und 89).

[590] Neben frühen Zeichnungen insbesondere die Panneaus für das gotische Kabinett im Moskauer Haus von A. V. [?] Morosov (1896); abgebildet in: *Vrubel'*, a.a.O., 276 (Fotografie des Kabinett-Interieurs), 281 und 288f.

[591] Öl auf Holz, 1898, abgebildet ebd. 203.

[592] Beispiele: ebd. 201, 255, 279, 296, 298-301.

[593] Etwa die Skizze *Krovat'* (Bett), Bleistift, 1905; abgebildet ebd. 111.

[594] Insbesondere die Entwürfe zu Fresken für die Kiewer Vladimir-Kathedrale (1887; ebd. 131ff.) und die späten Serafime und Propheten (1904-1906), die teilweise die Gesichtszüge des Künstlers selbst tragen und auch in Verbindung mit Puškins *Prorok* stehen (Abbildungen in: *Vrubel' i Lermontov*, a.a.O., 193ff.).

[595] Nach *Vrubel'*, a.a.O., 202.

[596] *Vrubel' i Lermontov*, a.a.O., 11-14.

3.1.2 Molitva - U vrat obiteli svjatoj

Das frühste handschriftlich überlieferte Lied Nikolaj Metners ist *Molitva* (Gebet) U/F 1.2. Die erste Aufzeichnung datiert von März 1896; eine verbesserte, um die zur Dominante führenden Einleitungstakte gekürzte Version entsteht im Sommer des Jahres (Beispiel 14). Lermontovs Gedicht - das Gebet eines Vaters um seine Tochter - ist erfüllt von flehender religiöser Inbrunst und kontrastierend dazu der Schilderung irdischer Kälte. In der Hoffnung auf ein besseres Jenseits liegt alle Zuversicht - hier auf Erden ist das lyrische Ich nur ein „unbehauster Wanderer". Die Parallelen zur deutschen Romantik sind evident.

Metners Umsetzung geht nicht auf Textdetails ein, und das Gedicht selbst enthält eigentlich nur wenige solcher Stellen, die eine Ausdeutung ermöglichten - ein für Metners Liedœuvre insgesamt charakteristischer Zug. Der Komponist trennt formal streng nach den vier Gedichtstrophen in AB_1AB_2 und somit musikalisch in einen starren Wechsel von frommem Gebet und flehendem Klagen. Der A-Teil imitiert im Klavier den traditionellen orthodoxen Kirchengesang (*znammenyj raspev*) - genauer: dessen spätere chorisch harmonisierte Umsetzungen - mit einem vierstimmigen, akkordisch-homophonen Chorsatz und den typischen, quasi rezitativischen Akkordrepetitionen auf einer Art Lektionston sowie melismatischen Wendungen. Somit verlegt Metner die individuelle Anbetung der Marienikone („pred tvoim obrazom") assoziativ in einen Kirchenraum. Die Singstimme entspricht insofern nur dem Sopran des Chorsatzes. Melodisch ist der A-Teil sehr repetitiv gebaut nach dem schlichten Modell aa bb. Im B-Teil verlagert sich das Gewicht auf die massive Begleitakkordik des Klaviers, das jetzt nur noch harmonische und ostinatrhythmische Funktion hat. Eine gewisse Variation ergibt sich dadurch, daß in B_1 der Baß in Sekundschritten ab-, in B_2 dagegen zunächst chromatisch aufsteigt. Die Harmonik entwickelt sich daher meist nicht vertikal nach Kadenz- oder Sequenzmodellen, sondern primär linear aus der Stimmführung des Basses; diese Art der Harmoniebildung wird in reiferen Werken von großer Bedeutung sein.[597] Die Singstimme wird in den B-Teilen nur gering melodisch variiert und schließlich auf das Rhythmische reduziert. Insgesamt läßt sich in der Begleitung ein unmäßiger und auch unmotivierter Gebrauch der tiefsten Register, um auf oberflächliche Weise das Pathos zu steigern, sowie in der Singstimme Unbeholfenheit bei der melodischen Entwicklung nicht leugnen.

U vrat obiteli svjatoj („An heilgen Klosters Pforte") op. 3/1 ist das Eingangsstück aus Metners erstem gedruckten Liedopus. Unter den vielen Skizzen im kompositorischen Nachlaß findet sich ein Blatt, auf welchem die Anfangsphrase aus *Molitva* als Fugato in g-Moll entworfen wird; auf der Rückseite findet sich ein neues Thema in einem Klaviersatz, ebenfalls in g-Moll, das oktaviert und mit massiven Begleitakkorden versehen im Baß liegt.[598] Op. 3/1 erweist sich als Synthese aus diesen beiden Entwürfen und dadurch auch als Transformation des jugendlichen Erstlings *Molitva*. Metner komponiert dieses neue Lied auf einen anderen Gedichttext von Lermontov, das dieser *Ničij* (Der Bettler)

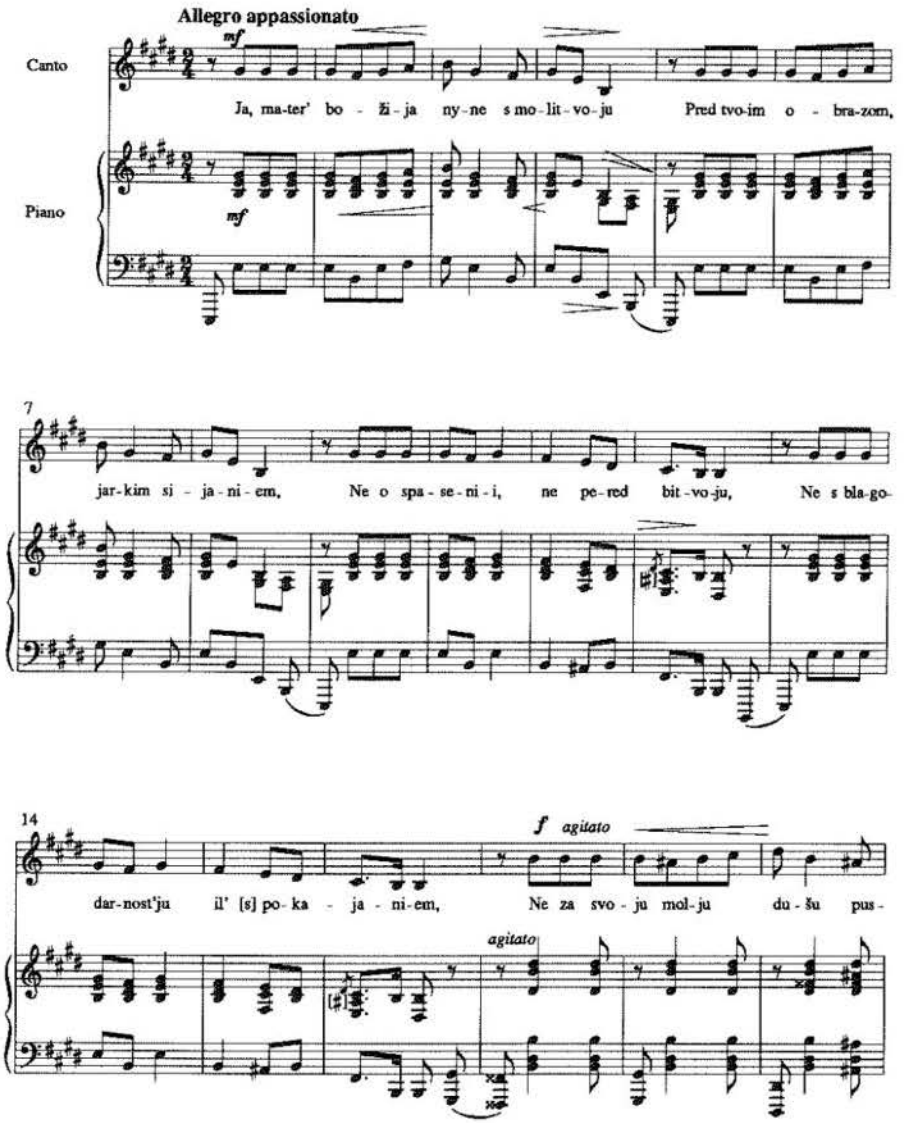
[597] S. dazu auch den Exkurs zu Metners Harmonik in Kap. 2.1.3.1.

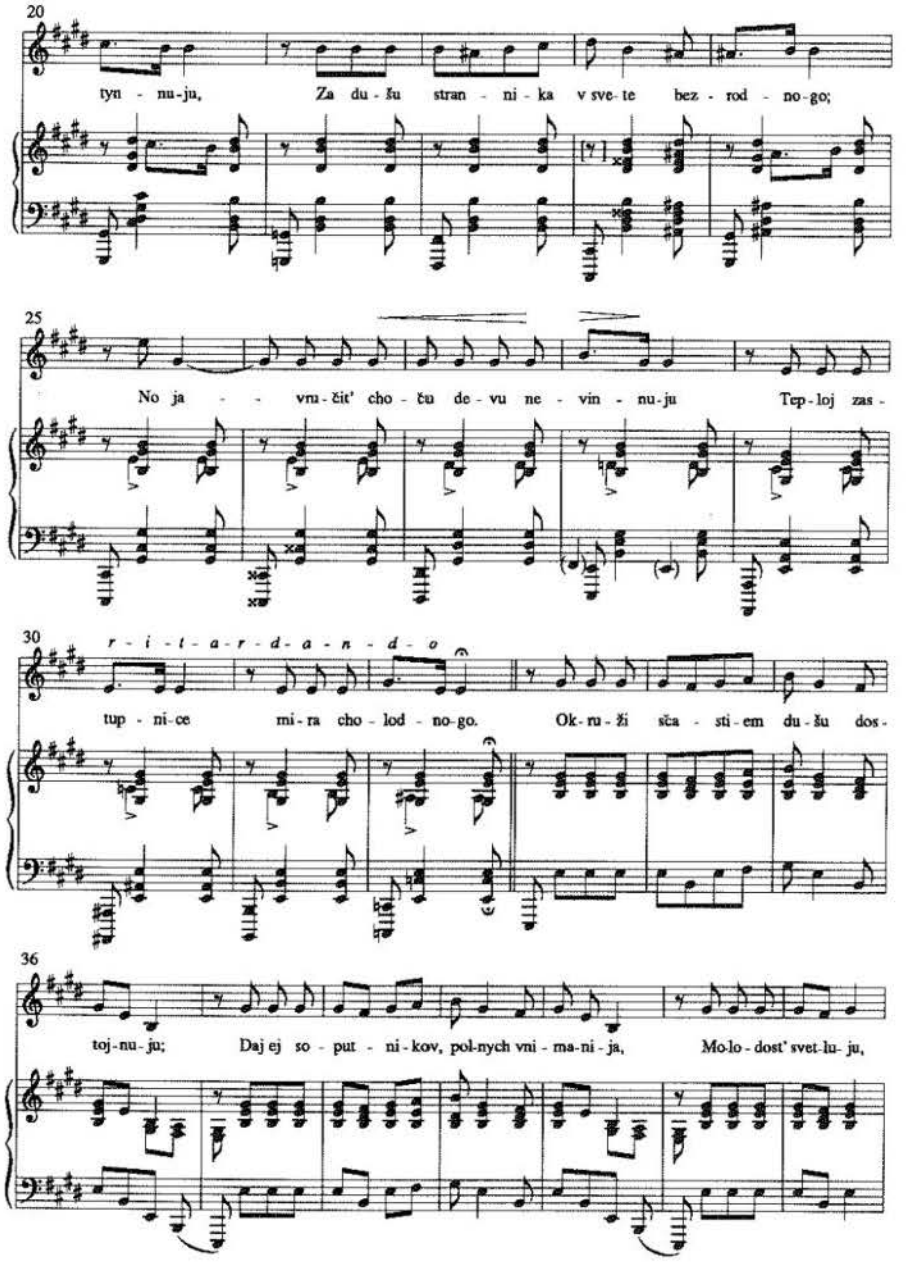
[598] Zu dieser und den anderen Quellen s. WERKVERZEICHNIS op. 3/1 und U/F 1.2.

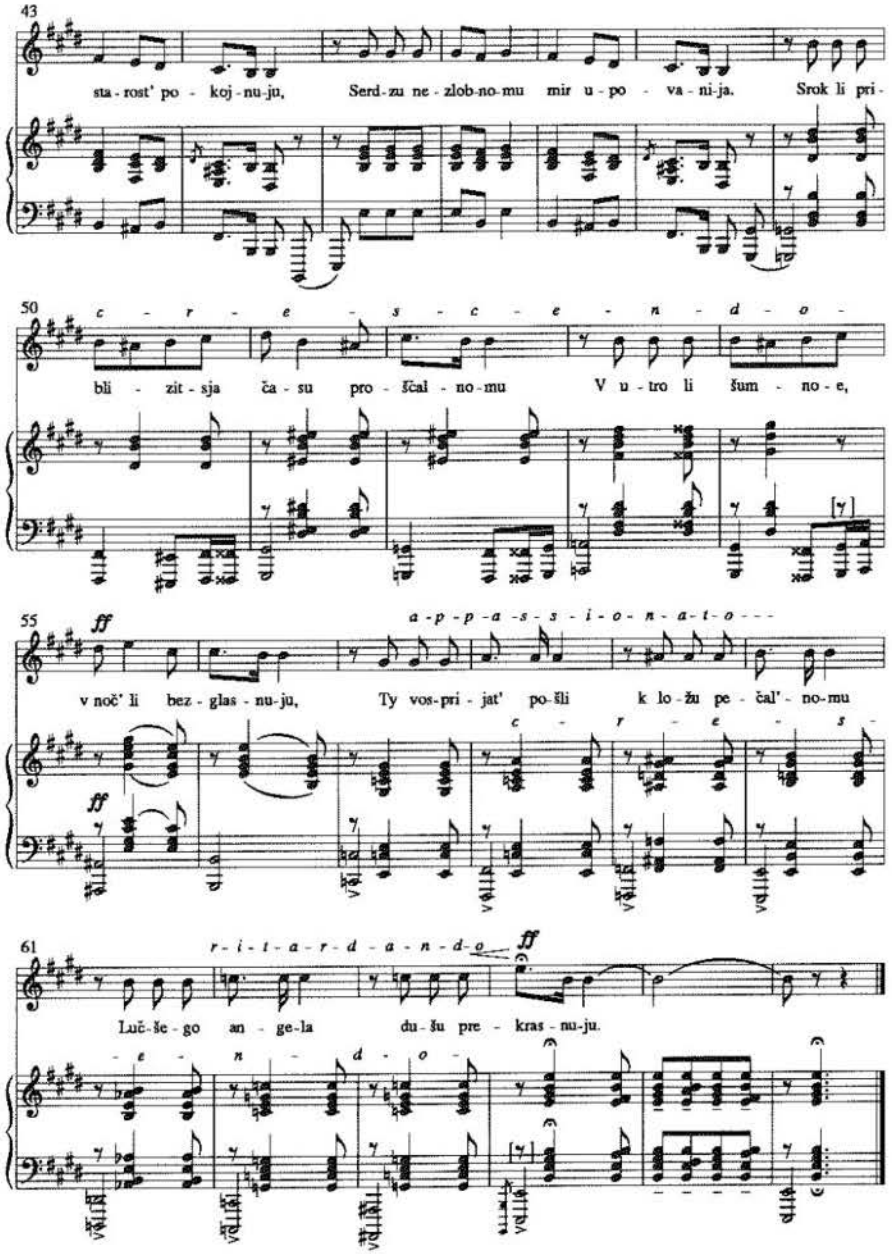
Beispiel 14
Leto 1896 g.

Molitva
(slova Lermontova)

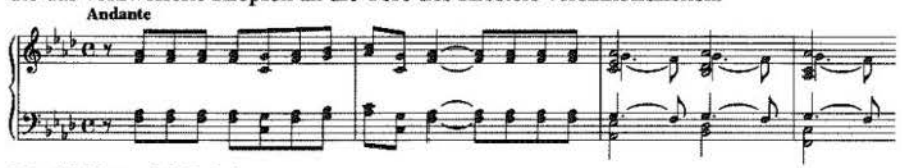
soč. N. Metner







betitelt hatte.[599] Wiederum handelt es sich um ein religiöses Thema, wieder um Flehen, aber diesmal kommt neu hinzu das Moment der Ablehnung, Verweigerung, ja sogar des Spottes. An die Stelle optimistischer Zuversicht im Glauben tritt jetzt Scheitern, Verzweiflung, Tragik. Metner verdüstert demgemäß den ursprünglich lichten *raspev* zu einem fernen Klagegesang (Beispiel 15), kontrastiert ihn mit repetitiven Seufzermotiven, die das verzweifelte Klopfen an die Tore des Klosters versinnbildlichen.



Beispiel 15: op. 3/1, T. 1-4

Wie es die Werkgenese aus zwei verschiedenen musikalischen Zusammenhängen nahelegt, spielt sich Metners Vertonung auf zwei Ebenen ab. Die Singstimme transportiert die transformierte *Molitva*-Thematik, das Klavier jedoch bringt jetzt über seine Begleitfunktion hinaus zusätzlich eine eigene thematische Entwicklung, die bis zur vollen Vierstimmigkeit geführt wird (T. 18ff.). Zwei Sphären werden hier also nicht einfach sukzessiv kontrastiert, sondern überlagern sich. Auch in *U vrat obiteli svjatoj* hält sich der Komponist zunächst formell an die Gliederung des Gedichtes in drei Strophen; tonal spiegelt sich das im Wechsel von f-Moll zur Untermediante Des-Dur im Mittelteil. Doch dieses einfache ABA-Muster wird zu Beginn der Reprise aufgebrochen: Zwar bringt das Klavier nach 8 Takten A-Teil und 8 Takten B-Teil in schöner Quadratur wieder 8 Takte das melodische Material der ersten Strophe, doch die Begleitakkorde bilden harmonisch erst jetzt die Rückmodulation von der Obermediante As-Dur zur Tonika f-Moll (Tabelle 3).

Takt	1-13	14-17	18-20	21	22	23	24	25-38
Harmonik	[...] I	VI	III_5	V	III	VII_5, VI_7	I_5, V^6	I [...]
Formteil	A	B			A (mel.)			A (harm.)

Tabelle 3: Disparität der Repriseneinsätze in op. 3/1.

Die Singstimme überterzt bei der Kulmination T. 22ff. die Instrumentalmelodie; erst der letzte Viertakter kann harmonisch und in beiden Themen als Reprise bezeichnet werden. Es ist für Metners Bevorzugung des Klaviers bezeichnend, daß bereits das Vorspiel des Klaviers die Singstimme motivisch antizipiert, daß diese später imitatorisch eine auf-

[599] Daß die Überschrift des Gedichtes nicht zum Liedtitel wurde, könnte an einer entsprechend verkürzten (populären?) Lermontov-Ausgabe gelegen haben, denn erstaunlicherweise ist das erste überlieferte Lied Sergej Rachmaninovs vom 29. April [11. Mai] 1890 ebenfalls eine Vertonung des *Niščij* unter Auslassung des Titels (zuletzt publiziert in: S. Rachmaninov, *Romansy dlja golosa v soprovoždenii fortepiano*, Bd. 1, Moskva: Muzyka 1989, 7-9).

steigende Tonleiter aus dem Klavier übernimmt (T. 19f.) und daß sie schließlich auf dem Höhepunkt der Entwicklung ihr eigenes melodisches Material aufgibt (T.22-25). Vor- und Nachspiel rahmen das tragische Geschehen, ohne eine Lösung auf höherer Ebene herbeizuführen, wie es z.B. in op. 45/4 geschieht. Wenn auch die kompositorische Reife in op. 3/1 ungleich höher als in *Molitva* anzusetzen ist, z.B. in Ansätzen eine Verzahnung der Stimmen untereinander erkennbar wird, so finden sich doch auch hier noch ein Übergewicht des Klaviers und ein Stagnieren der Singstimme, insbesondere im Mittelteil. Darin manifestiert sich ein auch in späteren Liedern anzutreffender charakteristischer Zug: Während die statischen, stimmungsmalenden Partien durchaus gleichberechtigt von Singstimme und Begleitung vorgetragen werden, sind entwickelnde und dramatische Teile oft stark von der (motivisch-thematisch verarbeitenden) Klavierstimme dominiert.

Obwohl *U vrat obiteli svjatoj* noch deutlich ein Produkt der pathetischen, nationalromantischen Jugendphase Metners ist, verweist die Überlagerung zweier thematischer Verläufe und die Ungleichheit der harmonischen und melodischen Entwicklung zu Beginn der Reprise doch schon auf die in späteren Werken - insbesondere den Sonaten - typischen formalen Verschleierungen und Mehrdeutigkeiten, die Metner in einen Zusammenhang mit Beethoven bringen. In *Ja perežil svoi želan'ja* op. 3/2 (entstanden im Sommer 1903), das in seiner bildlichen Gestik ebenfalls noch den frühen Klavierwerken nahesteht, sind die kontrapunktischen Ambitionen schon weitaus stärker, erkennbar am permanenten Durchimitieren der Phrasen durch Ober- und Mittelstimmen. Typisch für die Eingebundenheit Metners in sein musikgeschichtliches Umfeld ist, daß das Heft der drei Lieder op. 3 als *Tri romansa* (Drei Romanzen) publiziert wird. Zumindest in op. 3/1 und 3/2 greift Metner - trotz einer bereits jetzt unverkennbaren eigenen Handschrift - den Typus der russischen Romanze auf, wie er damals noch unangefochten z.B. von Rachmaninov kultiviert wurde: nicht nur aufgrund des vollgriffig-akkordischen Klaviersatzes, sondern mehr noch wegen der unverstellten Pathetik und Dramatik der Anlage.[600] *Auf dem See* op. 3/3 dagegen weist in seiner formalen und motivischen Organisation bereits auf die ein halbes Jahr später kommenden Goethe-Lieder op. 6 voraus.[601] Alle weiteren Lieder, die Metner nach op. 3 veröffentlicht, werden nicht mehr den Titel *romans* tragen.

3.1.3 Instrumentalwerke

Vor der Behandlung der bereits anfangs erwähnten, eigentlich auf poetische Texte Bezug nehmenden Instrumentalwerke soll ein weiteres für die Klaviermusik des jugendlichen Komponisten charakteristisches Phänomen betrachtet werden. Gerade in diesen frühen Jahren entwirft Metner - zumindest in Form von Listen - viele Klavierwerke, die in ihren Titeln eine Programmatik suggerieren, z.B. *Im Walde*. Tatsächlich sind dies in den meisten Fällen aber (nur gelegentlich leicht abgewandelte) Bezeichnungen aus dem

[600] Als möglicher Vergleich mit Metners *U vrat obiteli svjatoj* böte sich Rachmaninovs stilistisch ähnliche Romanze *Poral* op. 14/12 (1896) an.

[601] Vgl. dazu KELLY 1988, 31.

gegen Ende des Jahrhunderts umfangreichen Fundus an Charakterstücken, die über die illustrative Geste hinaus allenfalls eine Pseudo-Programmatik aufweisen. Es ist der Versuch, durch das Anknüpfen an bestimmte Vorbilder der musikalischen Romantik in die Fußstapfen anderer, verehrter Komponisten zu treten, eine Art kreative Mimikry. So wie Metner sich bereits in jungen Jahren in den Großformen an Beethoven orientiert, ersinnt er klavieristische Kleinformen, die nur zu deutlich auf die bekannten Namen verweisen. In der folgenden Tabelle werden die frühsten faßbaren Titel auf den erhaltenen Werklisten aus Metners Kindheit und Jugend[602] möglichen Vorbildern zugeordnet.

Komponist	analoge Werktitel bei Metner
Chopin	Scherzo, Etudes, Étjud à la Polonaise, Barcarolle, Berceuse, Fantaisie, [Sonate b-Moll], Préludes, Mazourka, Polonaise, Impromptu, Marche funèbre, Nocturne
Schumann[603]	Im Walde 1+2, Romance, Novellette
Mendelssohn	Lieder ohne Worte, Präludien, Fugen
Grieg[604]	Springtanz, Variation „Vöglein" [U/F 2.39]
Čajkovskij[605]	Variation „à la russe" [U/F 2.39], Ouvertüre in Sonatinenform [U/F 2.18]

Tabelle 4: Mögliche Vorbilder für die ersten Werkentwürfe Nikolaj Metners.

Da die musikalische Substanz dieser Werke nicht oder nur ungenügend überliefert ist, läßt sich schwer entscheiden, ob nicht bereits sekundäre, d.h. russische Einflüsse auf die Titelgebung wirksam waren, etwa Klavierwerke von Anton Rubinštejn, Čajkovskij, dem 'Mächtigen Häuflein', dem Beljaev-Kreis[606] oder sogar schon Skrjabin,[607] falls sich überhaupt noch mit einzelnen Titeln spezielle Namen verbinden lassen: Das klavieristische Charakterstück war gegen Ende des 19. Jh. in Rußland kompositorisch allgegenwärtig, wenn auch wohl ästhetisch noch von sekundärer Bedeutung.[608]

[602] S. WERKVERZEICHNIS: Vorwort, 3. sowie die Eintragung im Skizzenband U/F 2.37.

[603] Vgl. Schumanns *Waldszenen* op. 82, *Romanzen* op. 28 und *Novelletten* op. 21.

[604] Vgl. Griegs gleichnamige *Lyrische Stücke* op. 38/5 (u.a.) sowie op. 43/4.

[605] Vgl. Čajkovskijs *Scherzo à la russe* op. 1/1 und den Kopfsatz aus der *Streicherserenade* op. 48.

[606] Rimskij-Korsakovs *Quatre Morceaux* op. 11 (erschienen 1878) scheinen für diese Phase der großflächigen Adaption westeuropäischer Vorbilder im Bereich des klavieristischen Charakterstücks geradezu exemplarisch zu stehen: Die *Novellette* (Nr. 2) knüpft unverhohlen an den Teil „Sehr lebhaft" aus Schumanns gleichnamigem op. 21/5 an; ebenso unverkennbar ist das Schumannsche Vorbild im Molto agitato-Mittelteil des *Impromptu* (Nr. 1) und in dem des *Scherzino* (Nr. 3); dessen Rahmenteil ist dagegen Henselts berühmter filigraner Sextenstudie *Si oiseau j'étais* op. 2/6 verpflichtet, die *Étude* (Nr. 4) schließlich eher Chopins Sextenstudie op. 25/8.

[607] *Impromptus à la mazurka*: Skrjabin opp. 2/3 und 7, Metner U/F 1.8.

[608] Eine ausführliche Darstellung der russischen Klaviermusik bietet ALEKSEEV 1966 und 1969. Die Ansicht, daß Klavierkompositionen für die Komponisten des 'Mächtigen Häufleins' oder Čajkovskij von geringer Bedeutung gewesen seien (REDEPENNING 1994, 408), muß wohl relativiert werden. Zumindest finden sich im Schaffen der meisten bedeutenden russischen Komponisten ab Mitte des

In den 1880er Jahren werden kleine Klavierstücke [...] zur meistkomponierten Gattung. Bevorzugt werden Titel wie Mazurka, Scherzo, Valse (Valse di bravura, Valse mélancolique, Valse impromptu), Capriccio, Scherzo [sic], Berceuse, Nocturne, Rêverie. Solche Titel sind charakteristisch für die Klaviermusik der 1830er und 1840er Jahre in Westeuropa (dort damals eine Reaktion auf das Ende der Symphonie, das man mit Beethovens Neunter gegeben fand). In Rußland ist diese Vorliebe für kleine Formen und einen bescheidenen Kunstanspruch eine Konsequenz aus der Erkenntnis, daß die Ästhetik des „Mächtigen Häufleins" abgedankt hatte und daß eine Synthese aus nationalen Intonationen und westeuropäischer Symphonik, wie Čajkovskij sie überzeugend gefunden hatte, erschöpft war. Zudem mag man im privaten Charakter und in der historisch rückwärts gewandten Haltung dieser Musik einen Reflex auf die düstere Atmosphäre in einer Zeit reaktionärer Politik erblicken.[609]

Daß die Klavierminiatur kurz darauf in den Werken Skrjabins, Rachmaninovs und später auch Metners keineswegs einen reduzierten ästhetischen Anspruch dokumentiert, sondern im Gegenteil höchstes kompositorisches Niveau und höchste künstlerische Qualität beansprucht (und nicht selten auch tatsächlich erreicht), läßt sich zu jenem Zeitpunkt allenfalls erahnen. Metner jedoch wächst bereits in dieses neue, sowohl dem privaten Kabinett als auch dem 'unseriösen' Salon entwachsene Stadium der Komposition für Klavier hinein. Die starke Abhängigkeit von Vorbildern, welche seine Titelwahl im Alter von 12 bis 16 Jahren bekundet, wird schon mit den ersten gedruckten Werken fast ganz verschwunden sein.

Noch ganz unmittelbar greifbar dagegen ist eine solche Verpflichtung gegenüber den musikalischen Traditionen der russisch-nationalen Spätromantik in den eingangs erwähnten Stücken, die mit Dichtungen Lermontovs in Verbindung stehen. In *Angel* (Der Engel) op. 1[bis], als typische *romans* mit weit ausgreifender, kantabler Melodieführung und einer ursprünglich akkordischen, nicht in das melodische Fließen eingreifenden Begleitung konzipiert (s. Faksimile I),[610] illustriert die Musik das ätherische Schweben (des Engels) und in ihrer die gesamte Klaviatur umfassenden Ornamentik die mystische Vereinigung von Himmel und Erde. Auffälligstes Merkmal ist die polymetrische Anlage des Stückes: Der filigrane Diskant schillert im 12/8-Takt, der melodieführende Alt bewegt sich - in der späteren Vokalfassung zusammen mit der Singstimme - in 3 Halben, die Oberstimme der linken Hand oktaviert die Melodie leicht versetzt in einem 3+3+2 Achtelmetrum, während die Baßtöne alla breve fortschreiten. Diese Überlagerung von vier metrisch verschiedenen Schichten versinnbildlicht geradezu die Abfolge kosmischer Sphären, durch die der himmlische Bote die jungen Seelen auf die Erde trägt. Inhaltlich ist das Lermontovsche Gedicht für den Komponisten von größter Bedeutung, denn es umschreibt die Verpflichtung des Künstlers auf die - niemals ganz erreichbare - Imitation himmlischer, präexistenter „Lieder" (gewissermaßen im Sinne platonischer Ideen, die allerdings auf einen christlichen Hintergrund projiziert werden). In *Muza i moda* stellt Metner dieses Gedicht als Bürgen seiner eigenen Musikanschauung der Einführung zum ersten Teil voran (das zweite Kapitel eröffnet Puškins *Muza*, den zweiten Teil des Buches Goethes *Spiegel der Muse*);[611] gerade die Nachbarschaft zu solch zentralen Texten wie den beiden Gedichten von Puškin und Goethe belegt, wie sehr Metner auch in späten Jahren noch an Vorstellungen seiner Jugend haftet. Die Struktur des Prologes ist zwar vollständig determiniert durch den Aufbau des Gedichtes, aber musikalisch stimmig ist die Instrumentalversion auch ohne Text. Nur daher konnte Bernard Pinsonneault sich veranlaßt fühlen, die vermeintlich nachträglich und eher beiläufig ausgeführte Textunterlegung unter die Klavierstimme mit dem Hinweis auf mystische und prophetische Gaben zu erklären:[612] weil dem Klavierstück eigentlich nicht anzumerken ist, daß es als Lied entworfen worden war.

Das düstere *Prélude* b-Moll U/F 1.4 mit dem Epigraph aus Lermontovs Gedicht *Metel' šumit i sneg valit* ist das eigentliche Gegenstück zum *Angel*. Später als fünftes der *Stimmungsbilder* in op. 1 aufgenommen, entstand es zunächst im Umfeld der *6 Präludien* U/F 1.5 wohl bereits 1895; eine erste Version datiert von Sommer 1896 (Beispiel 16). Lermontovs Gedicht beschreibt den fernen Glockenklang einer Begräbnisfeier, die durch einen Schneesturm hindurch noch vernehmbar ist. Metner bringt den Glockenhall als ostinat pendelnde Dissonanz im tiefen Register, nämlich den arpeggierten Dominantseptakkord mit hochalterierter Quinte in gemischter Lage - mal mit Septime, mal mit Terz im Baß. Darüber 'saust' der Sturmwind in Form eines ununterbrochenen, stark chromatischen Sechzehntelbandes hinweg. Eine (trugschlüssige) Auflichtung in die Obermediante der Tonika, nach Des-Dur, bringt kurze Ruhe, dann wiederholt sich der ganze Teil wörtlich, transponiert nach d-Moll (T.14-26). Der Mittelteil (T. 27-46) führt über den weiterhin gleichmäßig schwingenden Glockenklängen in der rechten Hand eine wenig vokal wirkende Melodie aus, die in ihrer kargen Einstimmigkeit an eine fern klagende Schalmeienweise erinnern könnte. Die Reprise des A-Teils in der Grundtonart (ohne transponierte Wiederholung) endet nach einer offen schwebenden Fermate überraschend im dreifachen Piano des bis dahin fast konsequent vermiedenen b-Moll (aber vgl. T. 39-42). In der überarbeiteten Version dieses Stückes wird Metner 1. ein Vorspiel hinzufügen (das 'pure' Sturmesbrausen ohne Glockenklang), 2. die Darstellung des Windes intensivieren (16tel-Triolen, erheblich weiterer Ambitus fast über die ganze Klaviatur), 3. den Glockenhall durch Überbinden mit dem Pedal aus den dahinrasenden 16tel-Läufen überraschend 'aus dem Nichts' hervorklingen lassen (T. 6ff., 69ff.)[613], 4. die Melodie des Mittelteils weniger isoliert, d.h. teilweise zusammen mit dem Pfeifen des Windes bringen, 5. den Schluß des Stückes erheblich verdüstern durch einen pochend ersterbenden *pp*-Triller auf dem Subkontra-B (T. 71-75, *morendo*). Anders als beim *Angel* op. 1/1 ist hier durch die Gedichtvorlage nicht der großformale Aufbau vorgegeben, der sich nach der Anzahl und Länge der Verse und Strophen richten muß; im *b-Moll-Prélude* erfolgt stattdessen eine konsequente Umsetzung der beiden poetischen Bilder des Schneesturmes

19. Jahrhunderts Klavierwerke von besonderem Anspruch (Čajkovskijs Sonaten op. 37 und op. 80 sowie die *Dumka* op. 57, Balakirevs *Islamey*, Musorgskijs *Bilder einer Ausstellung* usw.).

[609] REDEPENNING 1994, 408f.

[610] S. WERKVERZEICHNIS op. 1[bis].

[611] *Muza i moda*, 9, 22 und 104; s. auch Kap. 2.2.3.

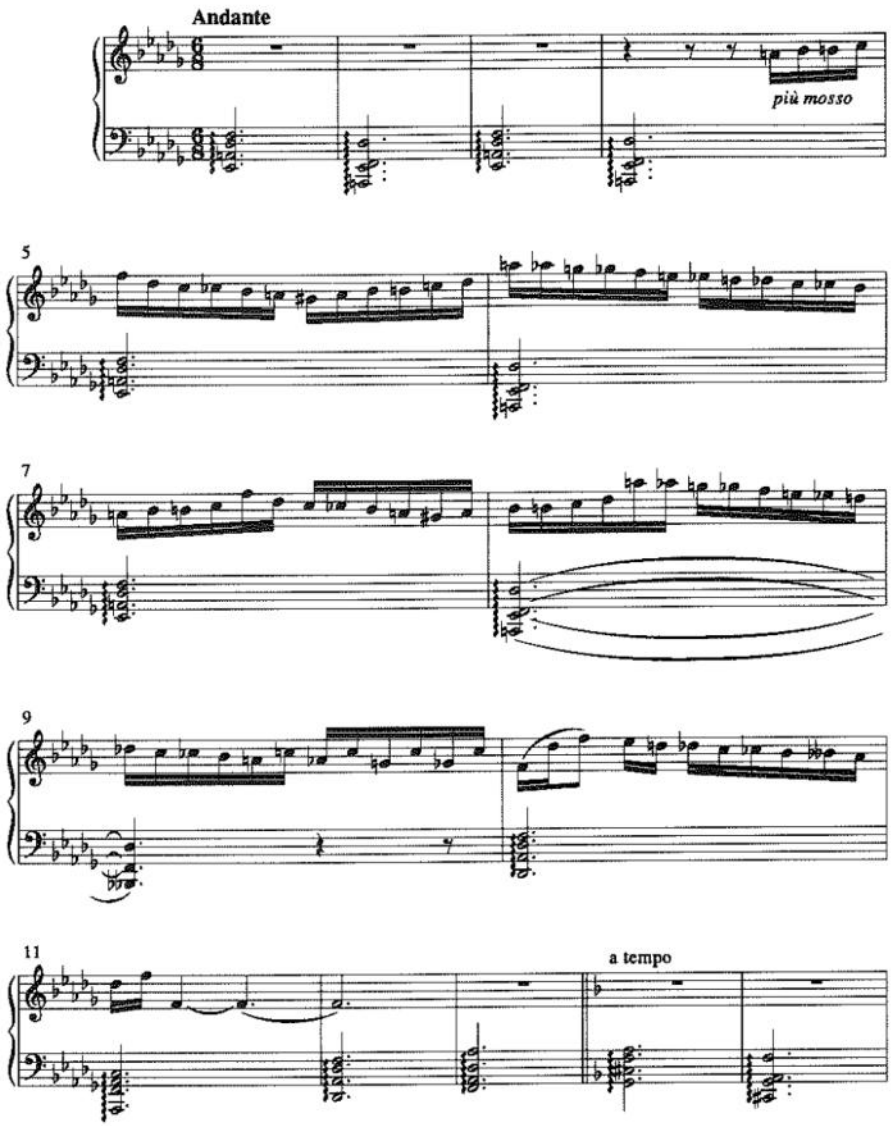
[612] S. dazu WERKVERZEICHNIS op. 1[bis].

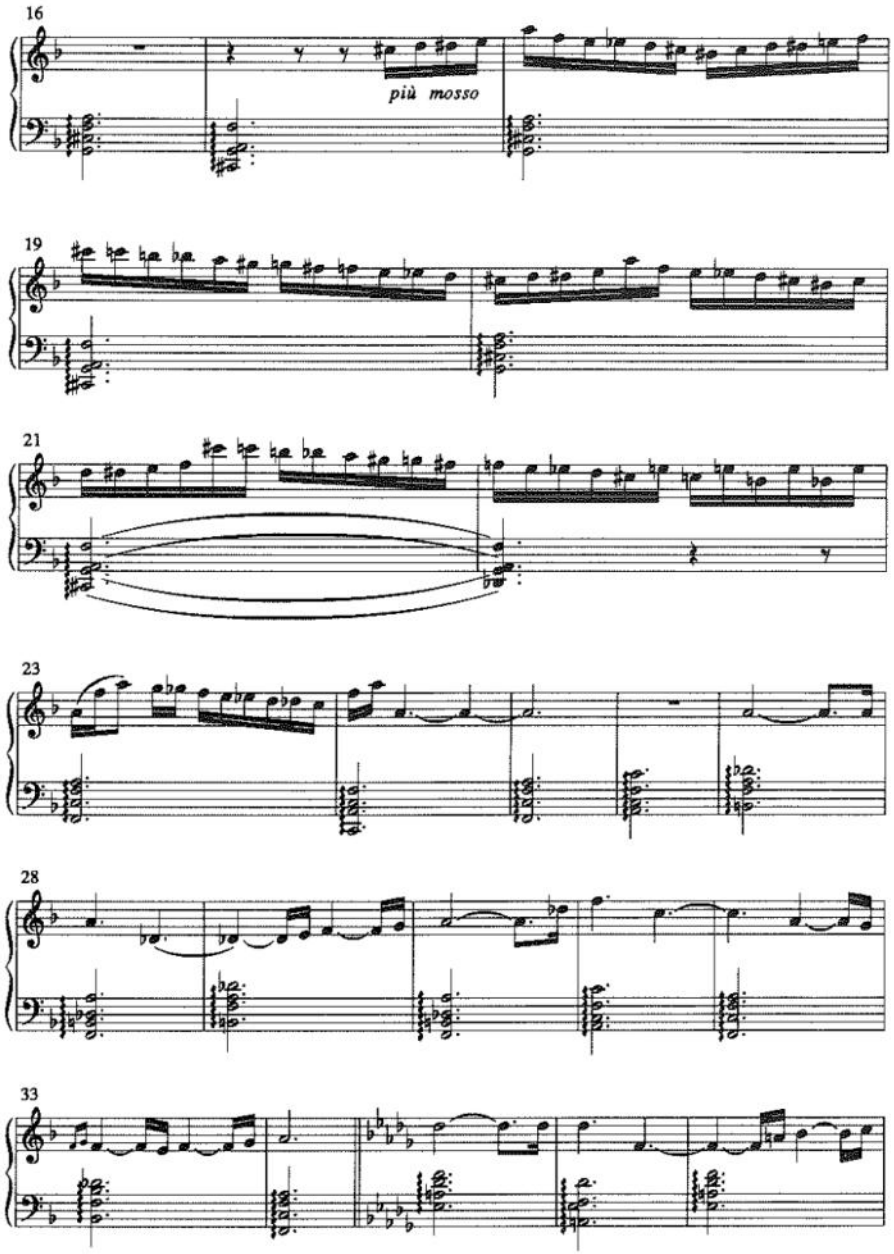
[613] Sicherlich können diese Pedaleffekte mit Schumann in Verbindung gebracht werden („Paganini" aus dem *Carnaval* op. 9 u.a.); die oben beschriebene Weise, Akkorde durch Pedalwechsel hervortauchen zu lassen - nämlich aus einem Lauf heraus -, hat Schumann jedoch nicht gebraucht.

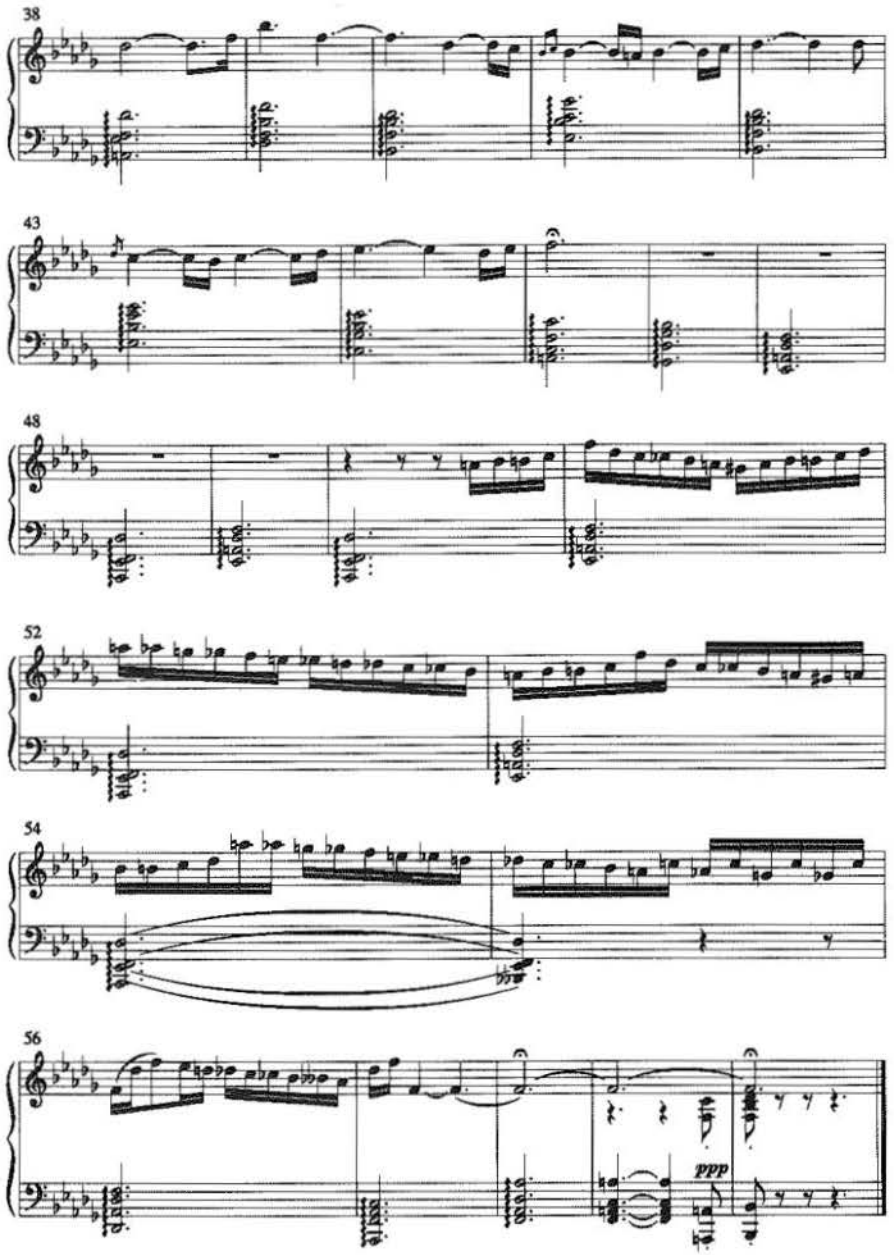
Beispiel 16:
Leto 1896 g.

[Prélude]

soč. N. Metner







und des fernen Glockenhalls.[614] Auch hier ist eine erhebliche Statik, ein Defizit an musikalischer Entwicklung bemerkbar, das durch die eindrucksvolle Illustration nicht ganz aufgewogen werden kann. Ähnlich verhält es sich mit dem Lied *Zimnij večer* op. 13/1, das noch 1903 entstanden ist, aber zunächst nicht zur Publikation vorgesehen war, vermutlich, weil es nach der Veröffentlichung der (heterogenen) Romanzen op. 3 nicht mehr in die neu entstehenden Zyklen bzw. Sammlungen hineinpaßte. Die Darstellung des Sturmes mit ununterbrochenen 32tel-Ketten steht hier wie bereits im *Prélude* b-Moll im Vordergrund, wird aber - dem Puškinschen Gedicht folgend - kurzfristig durch einen lyrisch entrückten Mittelteil unterbrochen. Später wird Metner nur noch ganz vereinzelt (und dann mit wenig glücklichem Ergebnis) zu derartig äußerlich illustrativen Mitteln greifen, z.B. in *O čëm ty voeš'* op. 37/5. Die psychologisierende Darstellung des (nächtlichen) Chaos als Spiegel seelischer Zerrissenheit in den reiferen Werken wie den Sonaten opp. 22, 25/2 oder 53/2 verzichtet zwar nicht auf schnelle Spielfiguren, diese haben allerdings keine tonmalerische Qualität mehr. Die frühen Stücke dagegen sind noch eindeutig als Charakterstücke angelegt.

Die *Nixe* op. 2/1, bereits harmonisch und formal ein sehr interessantes Klavierstück,[615] basiert aller Wahrscheinlichkeit nach auf der Ballade *Rusalka* von Lermontov; Gründe für diese Vermutung wurden bereits genannt. Anders als im *Dritten Klavierkonzert* op. 60, wo Metner die Thematik dieser Ballade weiterführt und den im Fluß liegenden Recken zu neuem Leben und zu Gottes Lob erweckt, orientiert sich das vorliegende Stück an der unverändert elegischen Stimmung der Dichtung. Sinngemäß kommt es weder zu einer (melodischen oder harmonischen) Auflichtung, noch zu einem Versiegen der ondulierenden Begleitfiguren und Läufe. Auch in späteren Werken wird das Motiv des (vorüber-)fließenden Wassers und speziell der Nixe stets mit einer elegischen Stimmung verbunden sein. Beispiele hierfür sind die *Zweite Improvisation in Variationenform* op. 47 (Thema ist der „Gesang der Nixe"), die Stücke nach Tjutčevs *Uspokoenie*, einer Nachdichtung von Lenaus *Blick in den Strom* (op. 34/2, op. 61/7), ähnlich aber auch die thematisch zusammengehörigen *Meditazione* op. 39/1 und *Romanza* op. 39/2. An charakteristischen Elementen, die aus der Dichtung übernommen wurden, ist vorrangig die Darstellung des fließenden Wassers zu nennen; erkennbar ist die Konzentration auf diese Spielfiguren bereits auf der frühen Skizze zum *Nixen-Lied* U/F 2.9 (s. Faksimile II).

Als letzter Ausläufer der frühen romantischen Phase in Metners Schaffen kann das *Klavierquintett* WoO 5 betrachtet werden. Zeitlich gesehen gehören die ersten Skizzen

[614] Sehr aufschlußreich ist der Vergleich mit Debussys *Cloches à travers les feuilles* (aus dem zweiten Heft der *Images* [1907]), worin ähnliche klangliche Probleme auf völlig andere Weise gelöst werden.

[615] Tonal scheint das Werk um Fis-Dur (oder dis-Moll) zu kreisen, der Grunddreiklang wird aber nirgends exponiert. Stattdessen kommt es zu Ausweichungen in die Obermediante Ais-Dur (notiert als B-Dur [T. 31ff.] - in der Reprise: Cis-Dur [T. 184ff.]) -, ein Abschnitt steht im enharmonischen es-Moll (T. 61ff.), und die Coda steht in fis-Moll (T. 198-216). Formal zeichnet sich, wenn auch nur undeutlich, eine Rondoform nach dem Schema A-B-C-B-(A)-A-C-B' ab. Bislang gibt es keine angemessene Interpretation dieses Stückes auf Tonträgern; das könnte auch am außergewöhnlich hohen pianistischen Anspruch liegen.

zu diesem Werk (ca. 1904-1907) bereits der folgenden Periode in Metners Entwicklung an, doch lassen sich die Entwürfe inhaltlich und in ihrer ungebremsten Inbrunst durchaus noch als Nachzügler der romantisch-pathetischen Gesinnung des jugendlichen Komponisten begreifen. Allerdings ist es hier schon zu einer Verquickung der ursprünglichen, naiven Religiosität Metners mit den „theurgischen" Prophetien der symbolistischen Dichter und Philosophen gekommen, insbesondere durch den engen Kontakt mit Andrej Belyj:[616] Vorübergehend erwägt Metner den Titel *Theurgische oder liturgische Sonata-Fantasia*. Die erhaltenen ersten Werkschichten bestehen aus einem Sonatensatz C-Dur für Klavier über Texte des Evangeliums, dem späteren Kopfsatz (s. Faksimile IIIa), einer Psalmvertonung für Singstimme und Klavier, später Satz II (s. Faksimile IIIb), und eventuell - diese Skizzen haben sich nicht erhalten - einem „Hosianna", das den Finalsatz bilden wird.[617] Unmittelbare Auswirkungen auf die musikalische Gestalt hat der Bibeltext in den ersten beiden Sätzen: Hier kommt es zu einer syllabischen Unterlegung unter eine instrumentale (Satz I) bzw. ursprünglich vokale (Satz II) Melodie. Im fertigen Werk werden diese textuellen Bestandteile nicht ausgeführt; nur der Notentext belegt diese Sinnebene. Darüber hinaus läßt sich aber auch noch - zumindest beim fertiggestellten Quintett - eine satzübergreifende Programmatik erkennen, die aus den wechselnden Inhalten der Bibeltexte resultiert: Seligpreisung (Christi Verkündung) - Buße (Hinwendung des sündhaften Menschen zu Gott) - Hosianna (religiöse Erfüllung; u.U. auch konnotiert mit dem Bestandteil des Sanctus der Messe). Eine analoge Struktur weist die *Sonate-Ballade* op. 27 auf.[618] Daran ist erkennbar, daß - sieht man von der virtuos aufgeladenen, vollgriffig-pathetischen Art der Umsetzung in den frühen Skizzen ab - der religiöse Gehalt der Entwürfe zum Klavierquintett eine latent vorhandene Schicht in Metners Schaffen bildet.

[616] S. dazu Kap. 1.4.
[617] Ausführlich zur Entstehungsgeschichte des Quintetts s. WERKVERZEICHNIS WoO 5.
[618] S. Kap. 3.3.4.

3.2. Germanische Jahre (1904-1909)

3.2.1. Ein verpflichtendes Erbe: Goethe

Im Sommer 1903 entdeckt Nikolaj Metner das erste Mal an sich „ernste Symptome einer Leidenschaft für Goethe", er vertont *Auf dem See* op. 3/3, entwirft bald darauf einen Liederzyklus nach Goethe, und ab Neujahr 1904 entstehen dann in dicht gedrängter Folge die neun *Goethe-Lieder* op. 6, zum großen Teil bei seinem Bruder in Nižnij Novgorod.[619] (Das vermutlich erste Stück dieser Serie ist *Wandrers Nachtlied*, das zunächst in C-Dur notiert wird [s. Faksimile IV].) Auf die besondere Beziehung und Verehrung Goethes von Emilij Metner wurde bereits eingegangen, ebenso darauf, daß Nikolaj Metner seinem älteren Bruder praktisch seine gesamte geistige Erziehung verdankt und in den meisten intellektuellen Fragen diesem verpflichtet ist.[620] Dokumente für ein eigenständiges oder zumindest eigenständig formuliertes Verhältnis des Komponisten zu Goethe sind einige Briefstellen, Bemerkungen in den musikalischen Skizzen sowie als Hauptquelle ein Begleittext, den Nikolaj Metner zu seinem Liederabend im Dom Pesni (Haus des Liedes) am 29. Januar 1909 verfaßt hat. Dieses Programmheft ist aber wohl über die 1900er Jahre hinaus Schlüssel zu Metners Textwahl und -interpretation.

Metner ordnet in diesem Begleittext alle Lieder, welche im Dom Pesni erklangen, in einen „cercle d'idées" ein. Sein „Goethe-Verständnis", welches er ausdrücklich in dieser Programmeinführung darlegen möchte, läßt sich folgendermaßen zusammenfassen: Das irdische, reale Leben ist Abbild des himmlischen, ewigen Lebens („die Erde ist der Tempel Gottes"), und die Teilnahme an dieser irdischen Welt ist der einzige Weg und die Garantie dafür, später an einer himmlischen Existenz teilzuhaben. Das wahre irdische Dasein muß jedoch durch Kampf und Leiden errungen werden. Ermüdung, Überdruß, das Verfallen in ästhetische Kontemplation (statt aktiver Teilnahme) sowie der Mißbrauch der irdischen Güter, das der Prostitution vergleichbare Nehmen ohne zu geben sind Hindernisse und Gefährdungen auf diesem Weg (zu Gott). Doch auch die in die Irre gegangene Seele, die abgerissen von allem Irdischen im Leeren steht und dem Tod ins Auge sieht, kann die Kraft zur Umkehr finden. Der gewandelte Mensch preist und lobt das irdische Leben und die Menschheit, er versöhnt und vermählt sich mit der Erde. Der Tod bildet jetzt kein Verlöschen im Nichts, sondern ist die Rückkehr und Aufnahme in die eigentliche Heimat.

Es ist offensichtlich, daß es sich bei diesem an heilsgeschichtlichen Modellen orientierten Stufen- und Erlösungsdrama nicht um eine Goethe-Interpretation im herkömmlichen Sinn handelt, sondern um die Projektion der Gedichttexte auf die Folie eines eigenständigen, religiös-metaphysisch überhöhten Weltbildes. Bezeichnenderweise vermeidet Metner in diesem Begleittext fast vollständig christlich konnotierte Begriffe. Dem „Tempel Gottes" stehen hier gleichberechtigt Goethes (antike) „Götter" gegenüber; und auch die Vorstellungen eines Himmels und ewigen Lebens bleiben sehr vage. Es mußte ihm klar

[619] Vgl. WERKVERZEICHNIS op. 3, U/F 2.27 und op. 6.
[620] S. die Kap. 1.1, 1.3.1 und 1.3.2.

sein, daß Goethes transzendentale Ideen nur bedingt mit der christlichen Religion in Einklang standen und stattdessen - zumindest über weite Strecken - ein an den Erscheinungen der Natur orientierter Pantheismus in den Werken des Dichters dominierte. Auch in Metners hingebungsvoller Liebe zu Naturphänomenen wie Blumen, Vögeln, Haustieren, Winterstürmen, dem Meer, dem Frühlingserwachen, den Sternen usw. bekundet sich etwas von diesem Glauben an die Beseeltheit der Natur. Ein Zeichen für Metners in späteren Jahren stärkere und bedingungslosere Ausrichtung an christlichen Gedanken ist die Vertonung des Goetheschen *Wenn im Unendlichen dasselbe* (*Praeludium* op. 46/1): Hier ergänzt Metner 1922 nach der letzten Zeile ein „Halleluja" und fragt seinen Bruder, „ob man sich das erlauben darf".[621]

Im Vergleich mit der Goethe-Begeisterung Ėmilij Metners fällt zudem auf, daß Nikolaj hier auch nicht von „reiner Lyrik" spricht oder die Abwesenheit artifizieller Elemente und demonstrativer technischer Komplexität betont, was seinem Bruder doch als zentraler Wert der Goetheschen Lyrik galt.[622] Aber indirekt läßt sich Nikolajs 'Goethe-Interpretation' entnehmen, daß er wie sein Bruder in dem volkstümlich-liedhaften Ton in Goethes Lyrik ein Modell für das musikalische Schaffen sieht, insbesondere für Liedvertonungen. Einen Hinweis für diese These liefert ein Entwurf zu den Liedern op. 15 aus dem Skizzenbuch von Ende 1906 oder Anfang 1907: Dort schreibt Metner zu einer Liste mit den Titeln der später als op. 15/3-5 und 12 veröffentlichten Lieder die Bemerkung „Volkslieder" und unterstreicht den Begriff noch zusätzlich.[623] Im weiteren Sinne lassen sich aber auch die Skizzen zu *Skazki (v narodnom smysle)* [Märchen (im Volkssinne)] U/F 2.62 dieser Neigung oder Ausrichtung nach national-volkstümlichen Idiomen zuordnen, ja eigentlich der ganze Komplex der *Märchen*. Gerade diese Orientierung am 'Völkischen' verbindet Nikolaj mit seinem Bruder Ėmilij. Der wesentliche Unterschied in beider Interpretation von Volk und Volkstum scheint wohl darin zu bestehen, daß Ėmilij einerseits Blut und Rasse als zentrale Faktoren benennt und andererseits den daraus erwachsenen, genialischen Übermenschen heroisiert und vergöttert, während für Nikolaj eigentlicher Orientierungspunkt doch die - natürlich romantisch verbrämte und soziologisch kurzsichtige - Liebe zum Volkstum der einfachen Leute und ihren (einem vermeintlich natürlichen und gottgefällig bescheidenen Leben entspringenden) Liedern und Tänzen bleibt. Dennoch bleibt Nikolaj Metners halb symbolistisches, halb anthroposophisches Goethe-Verständnis doch in vielem seinem Bruder verpflichtet.

Daran, daß aber auch die anderen Lieder des Konzertabends vom Januar 1909 (nach Gedichten von Lermontov, Heine und Belyj) nahtlos dem zuvor beschriebenen „cercle d'idées" eingefügt werden, zeigt sich, daß Metner über seine Goethe-Interpretation hinaus die von ihm ausgewählten Gedichte (nur) als repräsentative Teile eines Gesamtbildes betrachtet. Es nimmt nicht wunder, daß Metners Lieder daher nicht nur auf ohnehin schon relativ abstrakten, an Bildern eher armen Gedichten - Gedankenlyrik - beruhen, sondern daß auch die verbliebenen Stellen, welche zu einer madrigalesken Ausdeutung

[621] Brief an Ėmilij Metner vom 27. August 1922 (s. WERKVERZEICHNIS unter op. 45).

[622] S. Kap. 1.3.3.2.

[623] GCMMK, f. 132, ed. chr. 182, Bl. 4r (s. WERKVERZEICHNIS op. 15, Skizzen).

einladen könnten, meist sehr reserviert und dann auch oft mechanisch behandelt werden: mal etwas Schalmeienklang (z.B. in opp. 28/5, 32/1), mal eine Vogelstimmenimitation (z.B. in opp. 19/1, 46/6).[624] Das Hauptaugenmerk liegt stattdessen - erkennbar bereits in den *Goethe-Liedern* op. 6 - auf der psychologischen und symbolischen Ausdeutung der Gedichttexte, deren 'doppelter Boden' durch die großen Namen ihrer Autoren fast schon verbürgt zu sein scheint. Diesem doppelten Boden nachzuspüren, d.h. auch in Liebeslyrik, in Naturschilderungen und in genrehaften Schauerballaden (*Der untreue Knabe* op. 15/10) den metaphysischen, stes religiös gedeuteten Hintersinn in den Vordergrund zu stellen, ist wohl Metners unausgesprochenes Ziel bei der Vertonung gewesen. Von daher ist es aber auch erklärlich, daß in dieser 'germanischen' Schaffensphase gerade Goethe derart überrepräsentiert ist und nicht etwa Heine mit seiner so unberechenbaren romantischen Ironie; die anscheinend nur durch Zufall spät eingetretene Bekanntschaft mit den eigentlich romantischen Dichtern wie gerade Eichendorff, der die Verbindung von naiver Religiosität und Naturerleben mehr als Goethe in Metners Sinn verkörpert, konnte erst ab Mitte der 1920er Jahre eine erneute Zuwendung zur deutschen Poesie mit sich bringen, nachdem mittlerweile russische Lyriker Metners Schaffen bestimmt hatten.

Der programmatische, stufenweise Weg von religiöser Suche (Irren), Erkennen (Wandlung) und Erlösung, welchen Metner in seiner Programmeinführung dargelegt hat, findet sich explizit auch in Werken wie dem *Dritten Klavierkonzert* op. 60 wieder: Dort ist der Held-Protagonist zunächst im Dämmerschlaf, er erwacht dann aber zu neuem Leben und stimmt schließlich eine Hymne zum Lob Gottes an.[625] Implizit läßt sich dieses Drei-Stufen-Modell aber wohl auch in anderen Einzelstücken oder Zyklen vermuten, zu denen kein erklärender Hinweis existiert. Charakteristisch ist dabei, daß der Moment des Erwachens, der Umkehr nur überleitende Funktion hat (op. 15/8, T. 1-8; op. 60, Interludium). Schließlich können zahlreiche - eigentlich fast alle - Lieder als individuelle Schilderungen einzelner Stationen der Gottsuche, Gottnähe oder -ferne betrachtet werden. Metner selbst hat eine solche Betrachtungsweise nahegelegt, indem er auch die ältesten und jüngsten seiner Lieder außerhalb der Goethe-Zyklen in deren „cercle d'idées" gestellt hat.

Nicht unwesentlich sind zwei weitere Aussagen, die sich dem Programmheft zum Liederabend im Dom Pesni entnehmen lassen. Zum einen betont Metner (im Zusammenhang mit der Vokalfassung des *Prologs* op. 1/1), daß gerade das Wort in der Musik die abstrakte Komposition mit der Erde verbinde, und unterstreicht daher dessen „Notwendigkeit"; vor diesem Hintergrund müssen letztlich auch die zahlreichen literari-

[624] Die folkloristisch gefärbten, hispanisierenden Lieder opp. 36/4, 52/5 und 52/6 mit ihren Gitarrenklang-Imitationen bilden einen Sonderfall: „Für seine [Metners] spanischen Romanzen ist eine feine, in hohem Maße exquisite Lesung der Puškinschen Gedichte charakteristisch. [...] Man merkt, daß die Stilisierung als leitendes künstlerisches Verfahren Metner in keiner Weise nahe stand. Das zeigt sich in der bestimmten Stereotypie der Faktur, in dem etwas formalen Gebrauch spezifischer, bereits zu penetranten Formeln gewordener, traditioneller Motive und rhythmischer Figuren" (PODOL'NER 1968, 61f.).

[625] Genauer zum programmatischen Gehalt des Konzertes s. LITERARISCHE DOKUMENTE 9 und WERKVERZEICHNIS op. 60.

schen Bezüge in Metners Instrumentalwerken beurteilt werden. Zum anderen spricht der Komponist selbst von Etappen in seiner Entwicklung - allerdings ohne daß wirklich klar würde, ob dies eher die kompositionstechnische oder die gedankliche Seite seiner Werke betrifft. Immerhin verweist er selbst auf eine phasenartige Entwicklung bereits für die kurze Zeitspanne von seinem kompositorischen Debüt bis zum Januar 1909.

S. A. Podol'ner widmet in seiner Diplomarbeit zu Metners Vokalwerk der 1900-1910er Jahre ein Kapitel den Goethe-Liedern op. 6, 15 und 18. Nachdem er eingangs Metner, Rachmaninov und Taneev als die bedeutendsten russischen Liedkomponisten jener Jahre benannt und Rachmaninov als Vertreter einer „lyrisch-dramatischen" Vokalmusik-Tradition der „lyrisch-philosophischen Linie" der beiden anderen Komponisten gegenübergestellt hat,[626] beschreibt er Metners Verhältnis zu Goethe folgendermaßen:

> Goethes Werk, seine philosophische, klassische Doktrin dienten dem Komponisten als Stütze gegen die extrem dekadenten Tendenzen. [...] Die frühen Lieder nach Gedichten Goethes stehen in ihrer musikalischen Verkörperung der Tradition des romantischen Liedes nahe. [...] Hier bemerken wir deutlich ein Echo der einfachen, von volkstümlichem Geist durchdrungenen, klaren, strengen, erhabenen Beethovenschen Lyrik. Für Metner wie auch für Beethoven war ein Gedicht eher Impuls, eine eigenständige und allgemeine musikalische Form zu schaffen, die Genres der volkstümlichen Musik, der Sprachintonation, des Volksliedes weniger unmittelbar umzusetzen. Für beide Komponisten ist die instrumentale Behandlung der Vokalpartie in gewissem Maße charakteristisch. [...] Metners frühe Goethe-Werke zeichnen sich insgesamt durch ruhigere und besinnlichere Stimmungen aus. In ihnen gibt es nicht jene verdichteten dunklen Farben, jene Stimmungen von Unentrinnbarkeit und Trauer, die die späteren Metnerlieder kennzeichnen werden.[627]

Zwar ist der Verweis auf Beethoven durchaus angebracht - man vergleiche etwa die Singstimme von *Die Bekehrte* op. 18/2 mit dem Melos von Beethovens *Chorfantasie* op. 80 - und eine Anlehnung an volkstümliche Einfachheit z.B. im *Mailied* op. 6/2 ganz evident; dennoch übergeht Podol'ners pauschale Charakterisierung der frühen Lieder als „ruhig und besinnlich" wesentliche Aspekte dieser Werke, etwa die Ruhelosigkeit und Tragik von *Im Vorübergehn* op. 6/4 oder das dumpfe Brüten der *Meeresstille* op. 15/7. Aber auch formal stehen Stücke wie *Gefunden* op. 6/9 weit von Beethoven entfernt. Mit mehr Berechtigung bringt Podol'ner dagegen Metners *Selbstbetrug* op. 15/3 mit Schubert und *Aus „Erwin und Elmire"* [III] op. 15/4 mit Schumanns Idiom in Verbindung.[628]

[626] PODOL'NER 1968, III und VII.

[627] Ebd., 4, 9-11.

[628] Ebd., 38; allerdings ist gerade *Selbstbetrug* ein eher atypisches Beispiel für Metners Liedschaffen, sogar innerhalb der Goethe-Lieder: Die Klavierstimme ist ausnahmsweise eine reine und durchgängig beibehaltene Begleitfiguration ohne motivisch-thematisches Gewicht; die Singstimme dominiert uneingeschränkt das Geschehen. *Aus 'Erwin und Elmire'* [III] dagegen demonstriert erneut die Verlagerung der formal wichtigsten Prozesse - hier der Reprise - ins Klavier: Nachdem die rechte Hand gegen Ende des Mittelteiles (2. Strophe) bereits drei Takte lang die verstummte Singstimme imitiert und enggeführt hat (T. 20-22), findet die gesamte (ins *ff* gesteigerte) Wiederholung des A-Teiles im Klavier statt, während die Stimme nur zwei Exklamationen („Sie liebt mich!") darüberlegt (T. 23ff.). Die Assoziation zu Schumann rührt wohl von den in strahlendem Dur dahinrasenden 16tel-Arpeggien des Klaviers her.

Offensichtlich entzieht sich bereits zu diesem Zeitpunkt Metners Vokalwerk einfachen Zuordnungen, auch wenn eine Ausrichtung am deutschen Lied statt an der russischen Romanze deutlich zutagetritt. Dem entspricht auch, daß Metner seine Goethe-Serien op. 6 und 15 als „Lieder" (*pesni*) und nicht wie op. 3 als „Romanzen" (*romansy*) veröffentlicht.[629]

3.2.2 Im Vorübergehn - Gefunden

Obwohl die Goetheschen Gedichte, die Metners op. 6/4 bzw. op. 6/9 zugrunde liegen, etwa 15 Jahre getrennt voneinander entstanden sind und separat veröffentlicht wurden, bilden sie ein Pendant. In *Gefunden* berichtet das lyrische Ich vom unverhofften Fund einer (als Symbol sehr vieldeutigen) Blume und ihrer geglückten Transplantation ans eigene Haus. Das später entstandene *Im Vorübergehn* beschreibt dieselbe Ausgangssituation, wobei die Blume jetzt selbst darauf verweist, daß sie statt gepflückt verpflanzt werden müsse; diesmal jedoch zieht das lyrische Ich - nach einem mehr verhüllenden als andeutenden Gedankenstrich - ziellos wandernd weiter. Metner selbst hat die Gedichte gedeutet als Ausdruck einer (vom Suchen und Wandern ermüdeten) Seele, die „in der ästhetischen Kontemplation am Irdischen vorübergeht" (*Im Vorübergehn*), bzw. als „triumphales Epithalam der Vermählung mit der Erde" (*Gefunden*).[630]

Die beiden Vertonungen nehmen musikalisch nicht (weder thematisch noch motivisch noch tonal) Bezug aufeinander, sieht man von den parallel formulierten Vortragsanweisungen ab, die immerhin die gezielte Anordnung beider Gedichte verbürgen. In op. 6/4 bildet der tragische Moment des Verpassens oder Vorübergehens an der Blume die Kulmination, op. 6/9 dagegen schildert die hymnische Verschmelzung und musikalische 'Vermählung' des Suchenden mit dem Gefundenen. Daß sich Metner in der Positionierung der beiden Gedichte nicht an die Chronologie ihrer Entstehung, die u.U. einen Bewußtseinswandel des Dichters dokumentieren könnte, hält, ist charakteristisch für seine Methode, die Vorlagen seiner Lieder weniger als Individuen denn als Teile eines Gedankengebäudes zu begreifen.

Die 5 Strophen des Gedichtes *Im Vorübergehn* werden von Metner einer ABA-Anlage zugeteilt, wobei sich musikalische und textuelle Abschnitte überlagern (Tabelle 5). Das kurze Vorspiel des Klaviers exponiert die für die Entwicklung des Stückes wichtigsten Motive: ein pendelnd aufsteigendes 16tel-Band (x), das schließlich auf eine chromatisch steigende bzw. fallende Viertongruppe reduziert wird (x'), kontrastierend dazu eine in gleichmäßigen Vierteln abwärts schreitende Tonleiter im Baß (y), die an Wagner denken läßt. Die folgende melodische Periode (a) wird von Klavier und Stimme zusammen vorgetragen.

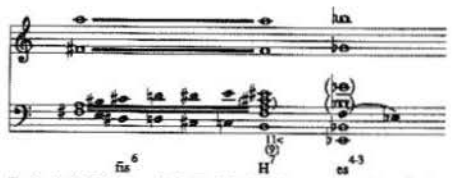
[629] Zur weiteren Entwicklung von Metners Liedtiteln s. Kap. 3.3.1.

[630] LITERARISCHE DOKUMENTE 3

Takt	Formabschnitt	Material (Kl. / Sgst.)	Harmonik	Gedichtstrophe
1-3	Vorspiel	x, x', y / -	b	-
4-11	A	a / a	es	I, II
12-13	Überleitung	x, x', y / -	es	-
14-19		x, x', y / (x')	→ H	III (erster Vers)
20-29	B (Durchführung?)	x, (y) / (x')	mod.	III (Rest), IV
30-31	Überleitung	x, x'	fis?	-
32-35	A' (Klimax ergänzte Strophe)	x', a' / -	fis^6	(Gedankenstrich!)
36-39	Rückleitung	x', y / -	H^7 - es	-
40-48	A	a / a	es	V (gedehnt)
49-51	Nachspiel	x	es	-

Tabelle 5: Schematischer Aufbau von op. 6/4

Dem durch ständige Verlagerung der Taktschwerpunkte und Längen der Versfüße suggestiven, ziellosen Wandern des A-Teiles kontrastiert im Mittelteil zunächst der hektische Abwehrgestus der Blume, zum anderen die Darstellung ihrer Schönheit und Tiefgründigkeit. Während die Singstimme diese zwei Sphären durch *affanato*-Chromatik bzw. diatonische *pleno*-Kantilenen ausdrückt, bringt das Klavier das musikalische Material von Vor- und Nachspiel: die 16tel-Kette und die schreitenden Viertel im Baß; beide tragen zur Homogenisierung des Liedganzen bei, indem sie das Lied nicht nur rahmen, sondern auch als Überleitung fungieren, das Material für den durchführungsartigen Mittelteil bereitstellen und auch die Motive der Singstimme spenden (T. 26-29). Bezeichnenderweise baut Metner die Kulmination (das im Gedicht unausgesprochene Abweisen oder Verpassen und die Rückkehr zur Ausgangssituation) in Form einer zusätzlichen instrumentalen Strophe im Anschluß an den eigentlichen B-Teil, indem in das ostinat durchlaufende 16tel-Band in dissonanten Akkorden das Anfangsthema *ff* einbricht und zur Katastrophe (*fff*) geführt wird. Dabei verschärft sich die harmonische Spannung dadurch, daß die Außenstimmen der linken Hand (während die Oberstimme das Hauptthema vorträgt) schrittweise auseinandergeführt werden; fis und a der Mittelstimmen dagegen bleiben liegen und werden auch als 16tel-Ostinato (x') in der rechten Hand umspielt. Es kommt zu einer tragischen 'Auflösung', die in ihrer Trugschlüssigkeit gerade das Unvereinbare, die Unmöglichkeit einer Synthese dokumentiert: Der am Ende der Steigerung im dreifachen Forte erreichte Dominantakkord auf H löst sich statt nach e nach es, statt durch einen Quintfall durch chromatische Stimmfortschreitungen und Tritonussprung im Baß auf (Beispiel 17). Die im Gedichttext in einem Gedankenstrich verschlüsselte Peripetie ist hier auskomponiert.



Beispiel 17: op. 6/4, T. 32-38, harmonisches Schema: Am Ende des Mittelteils, der in der Untermediante Ces (notiert als H) steht, erreicht Metner über Rückungen nach c-Moll und cis-Moll (T. 26ff.) schließlich fis^6. Dieser Akkord geht durch die Auseinanderführung der Außenstimmen in einen stark dissonierenden Dominantakkord auf H über, der sich jedoch trugschlüssig nach es-Moll auflöst.

Die Reprise weist in der Instrumentalstimme nur unerhebliche Veränderungen auf; aber das auffällige Dehnen des „immer wei---ter" (T. 45f.) - auch um den Gedichttext künstlich auf die Länge der zwei Anfangsstrophen zu strecken - verdeutlicht augenfällig den Zustand erneuter, unerfüllter Ruhelosigkeit. Tonal steht *Im Vorübergehn* in einer Reihe von es-Moll-Werken in tragischem oder elegischem Tonfall wie den Liedern op. 37/1, 2 und 5 oder der *Elegie* op. 59/2.

Als Mittel zur Darstellung einer „Vermählung mit der Erde" in *Gefunden* wählt Metner das Kombinieren und Verschmelzen für sich genommen aphoristischer Motive, aus denen einerseits (horizontal) Melodiebogen zusammengestellt, andererseits (vertikal) polyphone Stimmgeflechte angehäuft werden. Allein das Klavier begnügt sich selten mit weniger als vier unabhängig geführten Stimmen, oft sind es sogar mehr, Oktavierungen nicht mitgerechnet, und darüber bewegt sich noch die Singstimme. Im Gegensatz zu den zahlreichen melodischen und harmonischen Chromatizismen von *Im Vorübergehn* demonstriert *Gefunden* einen geradezu penetranten Gebrauch diatonischer Strukturen, zumindest in den beiden A-Teilen und dem Vor- und Nachspiel. Insgesamt ist Metners Epithalam durch seinen fest und zuversichtlich voranschreitenden Rhythmus und die binnenmusikalische 'Vermählung' des motivischen Materials gekennzeichnet als teils abstrakter, teils (klang-)sinnlicher 'Hochzeitsmarsch', der ein hohes Maß an kompositionstechnischer Reflektiertheit aufweist. Andrej Belyjs Verweis auf Wagners *Parsifal* gründet sich daher wohl nicht allein auf die klangliche Hülle des Liedes, sondern ebenso auf eine Verschachtelung der Motive auch bei Wagner.[631]

3.2.3 Meeresstille - Glückliche Fahrt

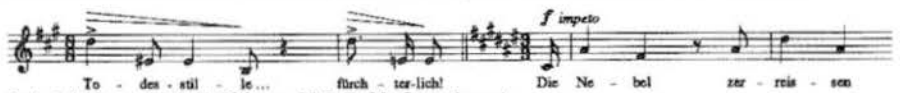
Trotz der Bekanntheit der Beethovenschen (op. 112) und vor allem Mendelssohnschen (op. 27) Vertonungen von Goethes Gedichtpaar *Meeres Stille* und *Glückliche Fahrt* beschreitet Metner bei seiner Umsetzung ganz andere, eigenständige Wege. Metners op. 15/7+8 bilden ein untrennbares Ganzes: 1. Sie werden attacca nacheinander aufgeführt; 2. werden die Stücke tonal durch die Auflichtung von fis-Moll nach Fis-Dur verklammert; 3. stiftet auch die Übernahme der Klavierbegleitung von *Meeresstille* als

[631] Vgl. das Alternieren der hohen und tiefen Streicher in Notenbeispiel 7a (Kap. 2.1.3.1).

Einleitung zur *Glücklichen Fahrt* musikalischen Zusammenhalt (hier ließe sich musikalisch eher von einer Art Überleitung sprechen); 4. läßt sich im motivischen Bereich ein Aufgreifen und Transformieren des Kerngedankens zweier absteigender Sekunden feststellen[632]. Somit bestehen auf allen musikalischen Ebenen Vernüpfungen.

Die Darstellung der unbewegten, toten See - bei Mendelssohn eine (um mit Thomas Mann zu sprechen) Fülle des Wohllautes, ein akustischer Klangteppich - geschieht bei Metner auf paradoxe Weise, nämlich vermittels sublimer harmonischer, motivischer und rhythmischer Verschiebungen innerhalb eines statischen, ostinaten Auf-der-Stelle-Tretens in Form einer repetierten, langatmig gedehnten Schlußkadenz. Die Harmonien bewegen sich, indem eine oder mehrere, fast niemals aber alle Stimmen sekundweise fortschreiten und so den akkordischen Satz allmählich weiterschieben; über weite Strecken, zu Beginn der zweiten Strophe (T.17ff.), geschieht dies gewissermaßen ziellos, ohne erkennbare Absicht der Modulation. Das Metrum ist, wie schon in op. 6/4, von einer ungewöhnlichen Aufteilung des 8/8-Taktes in 3+2+3 gekennzeichnet, wobei aber 8 der insgesamt 31 Takte zu 3+3+2 bzw. 2+3+3 changieren; auch hier durchbricht subtile Variation das vordergründig steife Gerüst. Der Wechsel stockender Punktierungen mit verhalten wogenden 16tel-Bewegungen assoziiert ein Meer dumpfer, trügerischer Ruhe. Ausdrucksvoll deklamiert die Singstimme die „Todesstille... fürchterlich" und die „ungeheure Weite", bricht schließlich mit einer letzten, kräuselnden Verzierung ab. Das Lied kommt hier, auf einem *ppp*-Dominantnonakkord mit hochalterierter Quinte, für einen Augenblick ganz zum Stillstand.

Die Einleitung zur *Glücklichen Fahrt* bricht allmählich die vorausgegangene Starre in einem Crescendo der Dynamik, des Tempos und des Tonraumes auf und dann jäh und energisch auf dem Doppelpunkt dreier chromatisch zur Dominante führender Akkorde ab. Die anschließende, eigentliche „glückliche Fahrt" ist ein einziger, ununterbrochener, jubilierender, vorwärtsdrängender Sog, der erst im Fortissimo des letzten Taktes aufhört. Die Singstimme schraubt sich in atemlos abgerissenen Dreitonmotiven, die zunächst als Umkehrung der abfallenden „Todesstille" verstanden werden können (Beispiel 18), nach oben und antizipiert schließlich harmonisch und motivisch, ganze sechs Viertel, bevor die Begleitung imitierend die Zieltonart Fis-Dur erreicht hat, das Erreichen festen Bodens - „schon seh ich das Land". Die im Gedicht nur erahnte Landung am Ufer - Mendelssohn betritt hier auf seine charakteristische, ungebrochen optimistische Weise mit Pauken und Trompeten das Festland - wird von Metner musikalisch überaus sinngemäß als Vorwegnahme des Schlusses durch die (dem Text verpflichtete) Singstimme komponiert.



Beispiel 18: op. 15/7, T. 19f.; op. 15/8, T. 9f. (Singstimme)

[632] In *Meeresstille* liegt dieses Motiv im Vor-, Zwischen- und Nachspiel in der Oberstimme bzw. in mittlerer Lage bei gleichbleibender Begleitung; in *Glückliche Fahrt* bildet es das durchgängige Grundmuster der Baßtöne in der linken Hand (kenntlich gemacht als Viertel innerhalb der 16tel-Figuration).

Metner hat im Programmheft zu seinem Liederabend im Dom Pesni von Januar 1909 auch seine Interpretation dieses Liedpaares dargelegt. Daß er das Meer als „Ozean des Lebens" deutet und in der „Todesstille fürchterlich" den Menschen im Angesicht des Todes erblickt, dürfte zu den Gemeinplätzen der Gedichtinterpretation gehören. Darüber hinaus aber sieht Metner im boden- und haltlosen Meer die Abkehr des Menschen vom wahren irdischen Leben: „Le sol manque sous nos pieds, aucun lien ne nous unit plus à la terre; l'agitation, les pérégrinations, l'ennui et le plaisir, tout ce qui remplaçait cependant la vraie vie s'est aboli en un seul sentiment poignant d'horreur en présence du vide et de l'absence de vie."[633] Dies und der folgende Umschwung der Seele, die erneut die Kraft findet „d'entrer en communication avec la véritable vie", ist exakt der Gedankenkomplex, den Metner nach eigener Aussage schon in op. 6 ausgebreitet hatte.

3.2.4 Einsamkeit - Heimweh

Gegen Ende des ersten Jahrzehnts unseres Jahrhunderts ist das Spektrum an Ausdruck und Ausdrucksmitteln in Metners Liedern bereits äußerst breit. Zur Veranschaulichung mag die Gegenüberstellung der folgenden beiden Lieder dienen.

Einsamkeit op. 18/3 thematisiert den Trost der schöpferischen Inspiration durch die Nymphen.[634] Metner setzt die drei Goetheschen Distichen nicht, wie das Vorspiel nahelegt, in gemessen und weihevoll schreitende Daktylen um; stattdessen kommen - über dem dort eingeführten und ostinat beibehaltenen Rhythmus der Begleitung (♩♪♩) - in der Singstimme zwei bis drei Versfüße pro $^{12}/_{8}$-Takt, wobei jedoch die Vershebungen oft nicht mit den schweren Taktzeiten (1. und 3. Viertel) zusammenfallen und zudem die Gedichtzeilen unterschiedlichen musikalischen Raum einnehmen (Tabelle 6).

V. 1/2:

2 3 |1 3 |1 3	1 3 4 | 2 3 4
21 321 411 51 321 36	51 111 3 121 111 9
x̲x|x̲vv|x̲vv|x̲x|x̲vv|x̲x	x̲x|x̲vv|x̲^|x̲vv|x̲vv|x̲^

V. 3/4:

1 3 4| 2 3 |1	1 2 3 |1 2 3
411 111 31 21 211 21	21 111 5 121 111 4
x̲vv|x̲vv|x̲x|x̲x|x̲vv|x̲x	x̲x|x̲vv|x̲^|x̲vv|x̲vv|x̲^

V. 5/6:

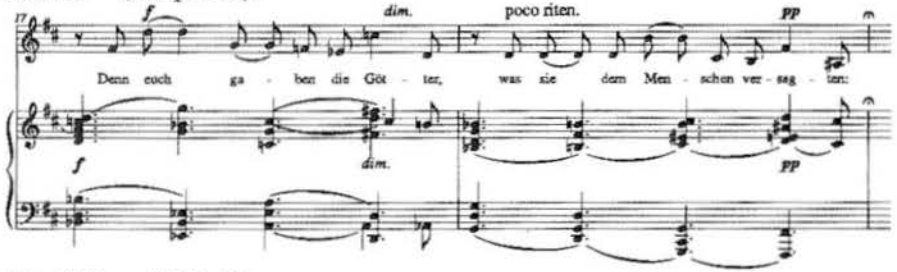
2 3 4 | 2 3 4	1 |1 3 |1 3 |1
13 211 21 121 211 21	213 142 6 321 321 12
x̲x|x̲vv|x̲x|x̲vv|x̲vv|x̲x	x̲vv|x̲vv|x̲^|x̲vv|x̲vv|x̲^

[633] LITERARISCHE DOKUMENTE 3

[634] Nymphen werden hier von Metner wohl weniger bloß als Naturgeister im Sinne einer pantheistisch beseelten Natur verstanden, sondern vielmehr als Mittlerwesen zwischen Mensch und Schöpfer und insofern als Synonyme der Musen (aber vgl. die Ausführungen zu Metners Vertonungen von Goethes *Geweihtem Platz* in Kap. 3.4.4).

Tabelle 6: Vergleich von musikalischer und textueller Metrik in op. 18/3. In der untersten Reihe steht das Schema der Versfüße, darüber die jeweilige Dauer der zugehörigen Textsilben in Achteln. Die oberste Reihe zeigt die Positionierung der Vershebungen innerhalb der Takte (Angabe in punktierten Vierteln) und die Taktgrenzen an.

Offensichtlich metrisch fehlinterpretiert hat Metner die beiden ersten Pentameter (V. 2 und 4): Dort übergeht er die Zäsur des dritten Fußes und liest beidesmal Hexameter („daß | ihm belgégne sein | Glück" statt: | dáß ihm belgégne sein | Glück"; ebenso: „was | sie dem | Ménschen verlságten" statt: | wás sie dem | Ménschen verlságten"). Nur in der Schlußzeile verbot sich diese Lesung, da „hülfreich" nicht auf der zweiten Silbe betont werden kann. Auffällig ist insbesondere der fünfte Vers umgesetzt. Hier beginnt Metner den Vers jambisch statt trochäisch („Denn éuch" statt: „Dénn euch") und zieht zudem die erste, zweite, vierte und fünfte Betonung synkopisch um eine Achtel nach vorn, so daß das metrische Gefüge der Singstimme völlig auseinanderbricht (T. 17f.). An dieser Stelle findet auch die größte harmonische Entfernung innerhalb des ansonsten fast ausschließlich[635] diatonischen und auf leitereigenen Klängen basierenden Liedes statt: Hier springt Metner vom Tonika-Quartsextakkord (D_5) mit plötzlichem *forte* den B-Dur-Nonakkord (mit hochalterierter Quinte) an; dieser löst sich nach Es-Dur, sequenzierend folgt a^7 - D^7 und dann eine Fortschreitung über g-Moll, $G^{7<}$ (mit Quinte im Baß) und Cis^7 (dto.) nach $Fis^{(7)}$ als gewissermaßen subdominantischer Vorbereitung des ersten Reprisenakkordes über Cis[636] (Beispiel 19).



Beispiel 19: op. 18/3, T. 17f.

Der Vers „Denn euch gaben die Götter, was sie dem Menschen versagten", der musikalisch so herausgehoben wird, muß für den Komponisten von besonderer Bedeutung gewesen sein. Daß Metner durch seine metrischen Abweichungen vom Versbau gerade die Personalpronomina „euch" und „sie" betont und so - zusammen mit den Hebungen auf „Götter „ und „Menschen" - anders (zumindest stärker) als Goethe statt der Gabe der

[635] Die einzige Ausnahme bildet die Durchgangschromatik in T. 13 als Ausdeutung des im Gedicht angesprochenen Zweifels (V. 3).

[636] Tatsächlich handelt es sich zu Beginn der Reprise jedoch nicht um einen Cis-Dur-Septakkord mit alterierter Quinte, sondern um den A-Dur-Dreiklang (in dem der Grundton allerdings erst durch einen Nonenvorhalt verspätet eintritt) und somit ganz 'regulär' um die Dominante zur Grundtonart D-Dur.

Nymphen-Musen deren hierarchische Position als Mittler zwischen Individuum und Gottheit thematisiert, kann kaum Zufall sein. Es ist sogar denkbar, daß Metner die ganz analogen Betonungsverschiebungen in Vers 2 und 4 - „er" statt „was" bzw. „ihm" statt „daß" - nicht versehentlich, sondern mit voller Absicht aus Gründen der Textauslegung gesetzt hat. (Aus psychologischer Sicht hätte Metner zumindest unterbewußt diese metrischen Beugungen vollzogen haben können.)

Sieht man von den beschriebenen Details und der Textumsetzung im engeren Sinn ab, ist *Einsamkeit* musikalisch vorangig durch etwas anderes charakterisiert, nähmlich durch des Ebenmaß und die Symmetrie des Phrasenbaus, wie er im ersten Viertakter musterhaft zutage tritt. Dieses Vorspiel mit seiner schrittweise aufsteigenden Akkordleiter, der Zäsur in der Mitte und dem darauf folgendem Abstieg, dazu das sanft rhythmisierende ♪♪♩-Sekundvorhalt-Motiv und schließlich dessen Umkehrung im aufwärts aufgelösten, doppelten Vorhalt des Schlußakkordes (Septe und None zu Oktave und Dezime) - mit all dem erzeugt Metner eine arkadische, friedvoll-entrückte Atmosphäre von erwartungsvollem Sehnen und spannungslösender Erfüllung. Dieser bogenförmige Phrasenbau des Vorspiels wird wörtlich wiederholt beim ersten und letzten Gedichtvers; dazwischen steht ein zur Dominante führender Sechstakter (mit stärkerer Zäsur, aber doch erkennbar analogem Aufbau) sowie eine weitergehende viertaktige Abwandlung des Modells bei weiterhin gleichbleibend symmetrisch auf- und absteigender Anlage. Die Reprise des Vorspiels bei leichter, steigernder Variation der Singstimme - die Funktion der Reprise überlagert sich hier mit der einer Coda (Tabelle 7) - führt schließlich zu einer Symmetrie auf höherer Ebene, die unmittelbar in Verbindung mit dem Hilfe- und Trost-Gedanken der Lyrik gesehen werden kann. In der nicht nur für Metners Verhältnisse denkbar weit geführten Ökonomie des musikalischen Materials und dem harmonischen Zusammenspiel der einzelnen Parameter (einschließlich der Dynamik und Agogik) erweist sich *Einsamkeit* als meisterhafte Miniatur, die ihre hohe Artifizialität so glücklich hinter einer Fassade von Naivität und Natürlichkeit verbirgt, daß man Metner zumindest hier zugestehen möchte, den an Goethe orientierten ästhetischen Anspruch einer Vereinigung von Kunst und Natur vollkommen eingelöst zu haben.

Takt	1-4	5-8	9-14	15-18	19-22
Abschnitt	Vorspiel	'Strophe 1'	'Strophe 2'	'Strophe 3'	Reprise, quasi Coda
Vers	-	1	2+3	4+5	6

Tabelle 7: Überlagerung von Versen und musikalischen Sinnabschnitten in op. 18/3

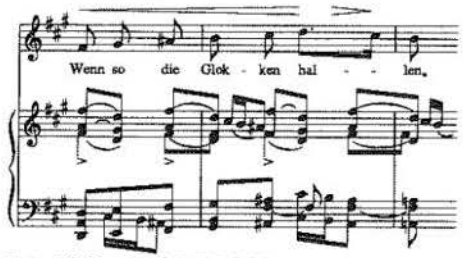
Nikolaj Metners atypisches Verhältnis zu Nietzsche als einem Ankläger des musikalischen Modernismus, der jedoch am falschen Objekt (nämlich an Wagner) festgemacht scheint, wurde bereits geschildert.[637] Es verwundert daher nicht, daß alle fünf Gedichte des 'großen Unzeitgemäßen', die Metner vertont hat, Jugendwerke sind, denen noch nichts der späteren atheistischen und pessimistischen Gedanken anzumerken ist, mit de-

[637] S. Kap. 2.1.1.

nen der Philosoph im allgemeinen Bewußtsein verankert ist. Die Vorlagen zu Metners Liedern jedenfalls - ob nun durch seinen Bruder als bekennenden Nietzscheaner vermittelt oder nicht - bewegen sich noch in demselben romantischen, stets auf ein verklärtes Jenseits gerichteten Rahmen, in dem auch die *Heine-Lieder* op. 12 stehen.[638] Als Beispiel dafür, wie konsequent selbst rein klanglich-koloristische Bedürfnisse der Textausdeutung bei Metner eingebunden werden in die binnenmusikalische, motivisch-thematische Strukturierung, mag *Heimweh* op. 19/3 gelten. Aufgrund seiner quasi orchestralen und stark polyphonen Anlage kann dieses Lied als Gegenbeispiel zu *Einsamkeit* dienen. Das erhaltene Konvolut von Skizzen zeigt, welche Stellen den Komponisten besonders intensiv beschäftigt haben. Das ist zum einen die vielschichtige Umsetzung des aus der Ferne hallenden Glockenklanges, zum anderen die visionäre Erhebung der letzten Strophe.

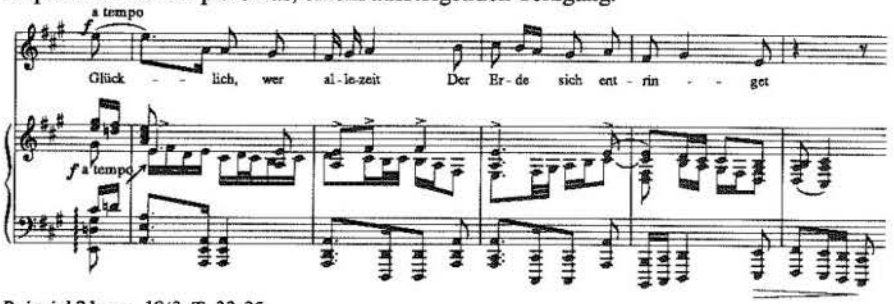
Fällt der Begriff Glocke in Zusammenhang mit russischer Musik, kommt sofort unweigerlich eine einzigartige Werktradition in den Sinn, die von Glinkas *Žizn' za carja* über Musorgskijs *Bilder einer Ausstellung* (insbesondere 'Das Große Tor von Kiew') bis zu Rachmaninovs *Kolokola* op. 35 reicht. Auch Metner hat in mehreren Werken ausgiebigen Gebrauch von Glockenimitationen gemacht, am stärksten wohl in der *Dithyrambe* aus der *Ersten Violinsonate* op. 21. Aber hier wie auch etwa in den *Märchen* op. 20 kommt es weniger zu einem Heischen nach äußerlichem Triumph als zu einer Verschmelzung von Kolorit und Registern mit logisch-satztechnischen, z.B. motivisch-thematischen Anforderungen; das ist auch schon bei der verworfenen Fassung einer Vertonung von Andrej Belyjs Gedicht *Ėpitafija* (U/F 1.12; s. Faksimile VII) erkennbar. In *Heimweh* wird die Darstellung des Glockenklanges auf verschiedenen Ebenen realisiert: einerseits durch eine in den Rahmenteilen (1. und 3. Strophe) in der Art einer Chaconne weitgehend ostinat geführte Baß- und Subbaß-Periode, die diatonisch den A-Dur-Raum auslotet und das harmonische Gerüst für die Oberstimmen liefert; andererseits durch das Verschmelzen der Akkorde in den mittleren Registern, indem grundsätzlich alle Töne, die beim Harmoniewechsel gleich bleiben, übergebunden werden und im folgenden Akkord als Kon- oder Dissonanz auftauchen. Dieses Prinzip der Klangaddition findet statt innerhalb eines kontrapunktisch gesättigten Reichtums der Stimmen, die auf raffinierte Weise kombiniert, enggeführt, imitiert und invertiert werden, so daß sich hier (wie in unzähligen anderen Metner-Liedern) mit einer gewissen Berechtigung von einem verkappten Orchesterlied reden läßt. Zudem werden bei der Zeile „Wenn so die Glocken hallen" Pendelmotive zum Prinzip der akkordischen Klangaddition hinzugefügt (Beispiel 20).

[638] Die den Heine-Liedern zugrundeliegenden Texte scheinen zu Metners Zeit durch klassisch gewordene Übertragungen ins Russische zu den besonders weit bekannten Stücken des Dichters gehört zu haben; nur so ist es erklärlich, daß in der sowjetischen Literatur gelegentlich davon ausgegangen wird, Metner habe diese drei Lieder nach solchen Übersetzungen angefertigt (s. Anmerkung 580).



Beispiel 20: op. 19/3, T. 25-27

Die Schlußstrophe, in der das prophetische Sich-der-Erde-Entwinden thematisiert wird, findet ihre Überhöhung darin, daß die Reprise des ohnehin schon vollgriffigen und vielstimmigen Klaviersatzes jetzt zusätzlich auch noch die Melodie der Singstimme übernimmt, während diese weitere motivische Entlehnungen zu einer neuen Strophe und zur Kulmination führt (Beispiel 21).[639] Das Nachspiel des Klaviers greift die Einleitung auf,[640] nimmt sie dann aber im Gestus zurück und schließt mit einer vom Diskant durch alle Register bis in den tiefsten Baß niedersinkenden Imitation und verebbt sanft mit dem Kopfmotiv des Hauptthemas, einem aufsteigenden Terzgang.



Beispiel 21: op. 19/3, T. 33-35

Über das Liedschaffen hinaus ist das hier beobachtete Phänomen der kulminierenden Themenschichtung ein Kennzeichen vieler Instrumentalwerke Metners; in den Sonaten etwa kommt es zu großangelegten Final-Synthesen, indem die Themen der vorausgegan-

[639] Zur melodischen Variation wendet Metner auch außerhalb von Steigerungen des öfteren diesen Kunstgriff an, so etwa zu Beginn der zweiten Strophe in op. 19/2 (T. 8/9ff.) oder in der 4. und 6. Strophe von op. 29/4 (s. Kap. 3.3.2).

[640] Der jetzt mit chromatischen Durchgängen angereicherte akkordische Leiteraufstieg (T. 43 und 45) in der linken Hand - sicherlich Symbol des Überwindens der Erdenschwere - kommt deutlich in die Nähe des Metner so verhaßten modernistischen Reger, in dessen Werken chromatisch aufsteigende Akkordparallelen, die noch heute zu den gepflegten Manieren der Orgelimprovisation gehören, häufig anzutreffen sind (z.B. in der *Symphonischen Phantasie und Fuge* für Orgel op. 57 [1901], der nach Regers Anregung durch Dante sog. 'Inferno-Fantasie').

genen Sätze meist als Reigen, gelegentlich auch kontrapunktisch verzahnt wiederaufgenommen werden.

3.2.5 Instrumentalwerke

Im Instrumentalschaffen der Jahre 1904 bis 1909 tritt zum ersten Mal die Bezeichnung *Märchen* für Klavierstücke auf (opp. 8, 9 und 14); in op. 14 werden außerdem noch Untertitel eingefügt (*Opheliens Gesang* bzw. *Ritterzug*). Neben diesen massiven Hinweisen auf ein Andauern jugendlich-romantischer Vorstellungen[641] kommt es zu vielfachen Einbindungen Goethescher Lyrik in Klavierwerke. Bereits im Skizzenbuch von 1904 entwirft Metner op. 9/3 als Vertonung von Goethes *Gleich und gleich* („Ein Blumenglöckchen vom Boden hervor / war früh gesprossen in lieblichem Flor"); zu dem späteren Lied über dasselbe Gedicht (op. 15/11) gibt es keine musikalische Verbindung. Auf die Struktur des Klaviermärchens hat Goethes Gedicht keine Auswirkung; lediglich die exotische Vortragsanweisung „odoroso" bzw. „duftig" verweist auf den Duft der Blüten und dadurch auf den Gedichtinhalt. Die süßlich-delikate Harmonik des Stückes mit in den Rahmenteilen durchgängigen Reibungsdissonanzen (in der Art barocker Acciaccaturen) muß nicht unbedingt mit der Vorlage in Verbindung gebracht werden.

Ob das Epigraph zu den Sonaten der *Sonaten-Triade* op. 11, die Schlußverse aus Goethes *Trilogie der Leidenschaft*, tatsächlich auf Nikolaj Metner zurückgeht, ist nicht ganz sicher. Daß Goethes *Trilogie* jedoch nicht nur formal, sondern auch inhaltlich (in den Stimmungen) erstaunlich gut mit Metners *Triade* übereinstimmt, steht dagegen außer Frage. Dennoch gehen allen Sonaten, die ja zunächst einzeln nacheinander publiziert wurden, stets nur die Zeilen aus dem letzten Teil, der *Aussöhnung*, voran. Das dort beschriebene „Doppelglück der Töne wie der Liebe" scheint demnach der eigentliche Bezugspunkt (wohl speziell der ersten Sonate) zu sein, der dann nachträglich auf die beiden Folgesonaten ausgeweitet wurde und jetzt aufgrund der strukturellen Analogie eine neue Sinnebene erhält. Es ist immerhin denkbar, daß Metner den an ihn herangetragenen Vorschlag zu jenem Goethe-Motto in einem fortgeschrittenen Stadium der Arbeit an den Sonaten akzeptiert haben könnte; dann würde die großformale und inhaltliche Ausrichtung zumindest der beiden späteren Sonaten doch auf ein außermusikalisches Moment zurückgehen.

[641] Es muß jedoch betont werden, daß keine geradlinige Verbindung zu Metners Jugendwerken besteht: Ophelia ist keine Figur Lermontovs, sondern Shakespeares, und der Untertitel von op. 14/2 findet sich zunächst - undatierbar - nur in Metners Handexemplar (er wird allerdings auch in Konzertprogrammen und auf dem Label der Schallplattenaufnahme von 1936 [s. DISKOGRAPHIE] erwähnt).

Den drei Stücken op. 16 für Violine und Klavier hat Metner Goethes *Nachtgesang* vorangestellt; wohl daher erklärt sich der Titel *Nachtgesänge* bzw. *Noktjurny* (allerdings wird die Nr. 3 in einer frühen Niederschrift als „Wiegenlied" entworfen[642] - auch das könnte zur Titelgebung beigetragen haben). Goethes Gedicht hat keine Handlung, die sich in den Musikstücken spiegeln könnte. Über die Titelübernahme hinaus gibt die Lyrik hier wie beim Märchen op. 9/3 nur eine allgemeine Gestimmtheit an.

3.3 Russische Jahre (1910-1921)

3.3.1 Vom Impressionismus zum Klassizismus: Fet, Tjutčev und Puškin

Die Hinwendung Metners zu Texten russischer Dichter kommt überraschend und durchgreifend, als er während der Arbeit an den Klaviersonaten opp. 22, 25/1 und 25/2 - wie stets - gleichzeitig kleinere Gattungen pflegt. Leider sind aus dieser Zeit sehr wenig schriftliche Quellen bekannt, so daß über die Begleitumstände dieses Sinneswandels nach etwa 7 Jahren fast ausschließlicher Beschäftigung mit deutscher Poesie keine Aussagen getroffen werden können. Es ist jedoch unzweifelhaft, daß diesem Wechsel der Textvorlagen auch ein Umschwung auf musikalischer Seite entspricht. Vorbereitet wird diese stilistische Entwicklung z.B. in den von 'typisch russischen' Glockenklängen inspirierten *Märchen* op. 20, die manchen Klavierwerken Rachmaninovs oder Skrjabins schon sehr nahe stehen;[643] die *Nietzsche-Lieder* opp. 19 und 19a als Ausläufer der germanischen Phase Metners leiten hierzu allmählich über. Die von den Symbolisten hochverehrte (und eigentlich erst entdeckte) impressionistische Lyrik Fets - sein berühmtes Gedicht *Šëpot, robkoe dychan'e* verzichtet bereits 1850 völlig auf ein Prädikat - inspiriert Metner dagegen zu ganz zarten und flüchtigen, aber dabei hoch artifiziellen Umsetzungen, die zu seinem bislang eher am schlichten Volkston orientierten lyrischen Tonfall in deutlicher Opposition stehen.[644] Demgegenüber vertritt der als Proto-Symbolist wiederentdeckte Tjutčev bei Metner - insbesondere in späteren Kompositionen - meist die Dunkelseite mit Nacht, Chaos, Schlaflosigkeit, Trauer und Wahnsinn. Schon bald nach der Hinwendung zu russischer Lyrik kommt es in Metners Textwahl zu einer Fixierung auf Puškin, beginnend mit op. 29. Puškin nimmt für lange Zeit die Stelle ein, die zuvor Goethe innehatte; das ist nicht nur der großen Zahl an Vertonungen und der Veröffentlichung reiner Puškin-Sammlungen (opp. 29, 32, 36, 52) zu entnehmen, sondern auch den vielen antikisierenden, klassizistischen Stücken, die als Weiterführung der bei Goethe vorgefundenen, mythologischen 'Antike' (besonders in op. 18/1-3) betrachtet werden können. Metner hält außerdem daran fest, auch in Natur- und Liebeslyrik vorrangig religiöse Metaphern zu sehen; die von ihm ausgewählten Texte legen das zumeist auch nahe. Zuneh-

[642] S. WERKVERZEICHNIS op. 16, Autograph.

[643] Vgl. dazu WERKVERZEICHNIS op. 20.

[644] In dieser Hinsicht wäre ein Vergleich etwa zwischen dem *Mailied* op. 6/2 und eben jener Vertonung von Fets *Šëpot, robkoe dychan'e* op. 24/7 sehr interessant.

mend thematisiert sich der Komponist selbst, indem er Gedichte vertont, in denen entweder das lyrische Ich selbst seine Position als Dichter oder Sänger reflektiert (z.B. *Muza* op. 29/1) oder dies indirekt geschieht (z.B. *Pevec* op. 29/2).

In den Erinnerungen der mit Metner befreundeten Dichterin Mariėtta Šaginjan finden sich Hinweise darauf, daß Nikolaj - nach der (durch die politischen Umstände 1914 erzwungenen) Trennung von seinem Bruder Ėmilij - sich nicht nur zu Puškin hin-, sondern auch tatsächlich etwas von Goethe abwendet. Die folgenden Passagen entstammen Tagebuchaufzeichnungen von 1916.

> Heute morgen hat ein bemerkenswertes Gespräch mit Kolja begonnen. Zuerst über [das Buch] „Leonardo da Vinci" von [Akim L'vovič] Volynskij. Kolja sagte, daß im Leonardo Volynskijs zuwenig Menschliches wäre. Von Leonardo wechselten wir zu Michelangelo, den Kolja nicht liebt und wenig kennt. Ich erregte mich und begann zu streiten. Kolja findet, daß das, was in den Schöpfungen Michelangelos zutage tritt, bei all ihrer idealen Form auf ihn den Eindruck von Chaotischem, Elementarem und Bösem mache. [...] Von Michelangelo gingen wir zu universalen Menschen über, oder genauer, zu Genies mit universalen Fähigkeiten. Kolja sagte, daß sie ihm, obwohl sie ihn erschütterten, fremder seien als reine Künstler. Als Beispiel führte er Puškin und Goethe an. Er sagte, daß Goethe mehr leichtsinnig zur Poesie stünde als Puškin, für den die Poesie die einzige und heiligste Sache wäre. [...]
>
> Nach dem Essen einige bemerkenswerte Worte mit Kolja gewechselt. Er gab mir eine Bemerkung Puškins über Silvio Pellico zu lesen, wo Puškin unter anderem davon spricht, daß alle Worte bereits gegeben seien, aber daß die Sache des Verstandes, unsere neue Sache in der A u f f a s s u n g der Begriffe liege. [...] Kolja sagte dazu: „Wie tröstet es mich, bei Puškin das zu finden, worüber ich selbst mein ganzes Leben nachgedacht habe. Ich kann die Leute überhaupt nicht verstehen, die sich an einzelnen Elementen ergötzen, an einem einzelnen Wort - meiner Meinung nach liegt alles in der Verbindung, im Kontext. Was heißt schon das Wort 'Auffassung'? Und doch hat es Puškin in solch einem Zusammenhang gesagt, daß es in Erstaunen setzt."[645]

Während Metner seine ersten beiden Goethe-Serien als *Goethe-Lieder* veröffentlicht hatte, waren schon im selben Jahr wie op. 15, nämlich 1909, die *Drei Gedichte von Heine* op. 12 erschienen. Vermutlich hat der Komponist bei op. 15 aufgrund seiner am Volkstümlich-Naiven orientierten Goethe-Interpretation noch zu einer Zeit am Titel „Lieder" festgehalten, als er bei anderen Vertonungen schon die neue und den meisten Stücken angemessenere Bezeichnung „Gedichte" gebrauchte.[646] Doch die dritte Goethe-Folge op. 18 wird 1910 schließlich auch als *Sechs Gedichte von Goethe* publiziert, zeitgleich mit den „Gedichten" von Nietzsche op. 19. Von diesem Zeitpunkt bis zur Emigration, d.h. in der hier beschriebenen 'russischen Phase' seines Schaffens, wird Metner alle Lieder als „Gedichte von [...]" betiteln. Erst in den 1920er Jahren kommt es zu einer

[645] ŠAGINJAN 1988; hier zitiert nach der Erstveröffentlichung in: *Novyj mir* 1978, Nr. 4, 151f.

[646] Allerdings hat Gerald Abraham darauf hingewiesen, daß „it is interesting to observe how at the same period, confronted with Bely's 'Epitafiya', Op. 13, No. 2, he writes not a Russian *Lied* but a *romance*; indeed he even sets Goethe's 'Nähe des Geliebten' in a *romance*-like vein (Op. 15, No. 9), though with a close integration of voice and accompaniment rather rare in Russian song" (ABRAHAM 1985, 31f.). Auch in den späteren Opera stehen liedhafte und romanzenartige Vertonungen nebeneinander, wobei die vordergründig als 'Romanze' wirkenden Werke in ihrer kompositionstechnischen Faktur meist kaum etwas mit den 'klassischen' Romanzen gemein haben.

weiteren Modifikation; opp. 45, 46 und 52 erscheinen als „Lieder nach Dichtungen von [...]".[647] Insgesamt scheint es, als komme erst jetzt (beginnend mit op. 24) in Metners Vokalmusik das eigentlich zum Tragen, was sich bereits in opp. 18 und 19 angekündigt hatte: Die psychologisierende Umsetzung der Lyrik in musikalischen „Gedichten", die von einer kantablen, eigenständigen Vokallinie absehen und stattdessen den Texten inhaltlich und äußerlich stärker folgen (unter Verzicht auf musikalisch 'glatte' Strukturen).

Da innerhalb Metners Vokalmusik die Lieder auf russische Texte in der sowjetischen Musikkritik und Musikwissenschaft verständlicherweise am stärksten Beachtung fanden, sollen vor den Einzeldarstellungen einige kritische Aussagen aus der Sekundärliteratur angeführt werden, die belegen, daß diese Vertonungen keineswegs unumstritten geblieben sind (Beispiele für positive Wertungen bieten manche der zeitgenössischen Rezensionen).[648]

Aus der Sicht Vera Vasina-Grossmans bedeuten die oben skizzierten Intentionen - ihrem Wesen nach modernistische Abweichungen von den 'guten Traditionen' der russischen Romanze, nämlich: Demokratie (d.h. der breiten Masse zugänglich zu sein) und Orientierung am Volkslied - eine Schwächung und sogar musikalischen Verrat; solche Verfallserscheinungen habe das Einschleppen der westeuropäischen Krise der Vokalmusik in die russische Kultur zu Zeiten der Reaktion mit sich gebracht.[649]

> Ein sehr bedeutender Widerspruch ist in dieser Epoche auch im Verhältnis der Komponisten zur Poesie selbst spürbar. Einerseits wird ein nachdenkliches, feines Einhören in die „Musik des Textes" kultiviert, die Komponisten verhalten sich gegenüber dem poetischen Wort mit größter Pietät und tauschen immer öfter selbst den Begriff „Romanze" gegen den Begriff „Gedicht mit Musik" aus. [...] Die Krisensymptome der Tonkunst wurden von vielen Musikern gespürt, aber weitaus nicht alle vermochten den richtigen Ausweg aus dieser Krise zu finden. So war z.B. N. Metner einer der überzeugten Gegner des Modernismus und Verteidiger der klassischen Traditionen. In seiner Vokalmusik äußerte sich seine Treue zur Klassik teilweise in der klaren Bevorzugung der klassischen vor der zeitgenössischen, modernistischen Dichtung. Aber Metner konnte kein echter Erbe der klassischen Traditionen werden - er verstand von diesen nicht die wichtigste: das vollwertige Spiegeln der modernen Realität. Sein Hang zur Klassik trägt akademische Züge, er liebt und schätzt die Verse von Puškin und Tjutčev, wie man die Vergangenheit schätzt, die bereits nicht mehr lebendige, schöpferische Erregungen hervorruft. Und bei all seiner ernsten und innigen Beziehung zu den Schätzen der russischen und westlichen Poesie konnte er zu diesen nicht mit jener Unmittelbarkeit herangehen, die nicht nur das Werk der russischen Klassiker auszeichnet, sondern auch das Schaffen der bescheidenen Verfasser städtischer Romanzen.[650]

[647] Eine Deutung des Titels von op. 61 - *Sieben hinterlassene Lieder* - ist aus verständlichen Gründen nicht möglich. Die Hypothese, daß Metner in seinen letzten Vokalwerken wieder zu einer früheren Liedästhetik und dadurch auch zu älteren Prinzipien zurückgefunden habe, läßt sich musikalisch stützen (s. Kap. 3.4.3.).

[648] Etwa REZENSIONEN 34, 45.

[649] VASINA-GROSSMAN 1956, 299ff.

[650] Ebda., 304.

Wenn Vera Vasina-Grossman dann auch in den letzten Vokalzyklen Rachmaninovs[651] Ansätze in dieser Richtung ausmacht, kann ihre Beschreibung mehr oder weniger direkt auch auf Metners Lieder bezogen werden. Daß diese insgesamt treffende Charakterisierung dann allerdings in unmittelbare Nähe des Modernismus gebracht wird, hätte Metner wohl amüsieren müssen.

Dem ganzen op. 38 ist das Bestreben gemein, die Gattung Romanze durch die Gattung „Gedicht mit Musik" zu ersetzen, d.h. die führende, bestimmende Rolle des lyrischen Textes zu betonen. Das Hauptaugenmerk auf dem Text bedeutet vor allem Aufmerksamkeit auf seine Details, auf einzelne poetische Bilder, Metaphern, auf den poetischen Rhythmus, Reim usw. Daher auch die sehr große Detailliertheit auch der musikalischen Ausdrucksmittel, daher auch die miniaturisierte Form und die Bevorzugung jener musikalischen Formen, die sich am leichtesten in die „durchkomponierte Form" verwandeln. Daher auch die Verlagerung des Schwerpunktes in die Klavierstimme, die mehr zur Darstellung von Details neigt als die Vokalstimme.

All das ist oft genug in modernistischer Vokalmusik anzutreffen, kann aber noch nicht als Kennzeichen zur Definition des Modernismus betrachtet werden.[652]

Eine weniger politisch-ideologische, aber vom kompositionstechnischen Standpunkt aus schärfere Kritik hatte schon der junge Boris Asaf'ev an Metners Liedern auf russische Texte geübt. Unter seinem Pseudonym Igor' Glebov schrieb Asaf'ev unmittelbar nach Metners Emigration eine wahre Philippika gegen die z.T. noch fast druckfrischen Puškin-Vertonungen des Komponisten. Dort faßt er zunächst die Grundlagen der Metnerschen Tonsprache wie folgt zusammen: Gebrauch der Tonarten trotz Alteration nach dem Quintenzirkel, Streben zur Tonika, Stimmführung eher nach akkordischen statt kontrapunktischen Prinzipien, Unterordnung des Rhythmus unter das Metrum, der Taktstrich determiniere die Phrasierung - insgesamt gehorchten die Prinzipien der Formbildung bei Metner einem „äußerst naiven Realismus".[653]

Außerdem verfügt Metners Musik über keinerlei direkte Überzeugungskraft. [...] Alle vom Verstand ausgeheckten Überraschungen berühren und packen das Ohr aus einem sehr einfachen Grund nicht: Sie sind nicht organisch, entspringen keiner inneren Notwendigkeit, und hinter den kompliziert scheinenden Klangverhältnissen verbergen sich die gewöhnlichsten Formeln, ausgefüllt mit (mitunter banaler) Musik.[654]

Asaf'ev greift im folgenden jede der Puškin-Vertonungen auf unterschiedliche Weise an (das Beispiel *Arion* op. 36/6 wird in dieser Studie noch folgen), nachdem er zuvor betont hat, daß die Umsetzung dieser Texte eine grundsätzlich über die Kräfte gehende Aufgabe wäre, und schließt mit einer Abfuhr an den „Metnerismus" in der Musik seiner

[651] Gemeint sind die 14 *Romansy* op. 34, komponiert Sommer 1912, insbesondere aber die *Šest' Stichotvorenij dlja golosa s fortepiano* [Sechs Gedichte für Gesang und Klavier] op. 38, komponiert August-November 1916 (Datierungen nach Rachmaninovs eigenen Angaben, s. APETJAN 1973/74, Bd. 2, 386-393). Manche Autoren vermuten einen Einfluß Metners auf diese Werke.

[652] VASINA-GROSSMAN 1956, 336f.

[653] GLEBOV 1922, 83.

[654] Ebda., 85.

Zeit überhaupt, wie er ihn auch in Liedern z.B. von Anatolij Aleksandrov angetroffen habe. Dem intellektuell-formalistischen „Professionalismus" dieser Vertonungen hält Asaf'ev die unmittelbaren emotionalen Ergüsse Rachmaninovs entgegen:

[...] ohne die Begabung zu naiver und inspirierter Direktheit, strebt er [Metner] zweifellos zur Selbstbehauptung auf intellektueller Ebene, indem er Schritt für Schritt sein Erreichtes begründet. Dieses Streben ist in höchstem Maß wertvoll, aber auch ebenso schwerwiegend, denn es ist nicht so leicht, durch Zergliederung, auf dem Wege der verstandesmäßigen Klangkombination, zur Vereinigung der Elemente und zur Einheit des Ausdrucks zu gelangen - zu dem, was sich bei emotionalem Zugang von selbst einstellt. Alles echt Inspirierte wird beim emotionalen Lyriker über den glänzenden Beweisen des Formalisten stehen, aber dafür ist jedes Mißlingen unermeßlich schändlicher, während man bei formaler Zugangsweise immer eine 'gute Qualitätsarbeit' verteidigen kann, die auf dem Niveau eines vergoldeten Mittelmaßes steht.[655]

Der Vorwurf von zwar handwerklich solidem, aber schematisch-uninspiriertem Formalismus mit dem Hang zur Banalität wurde Metner schon zuvor, insbesondere von Vjačeslav Karatygin, gemacht;[656] Asaf'ev wiederholt hier dessen Vokabular und Argumentation. Daß Metner in der melodischen Erfindung keine besonderen Gaben aufwies, läßt sich kaum ernsthaft bestreiten (stattdessen stehen bei ihm kurze, rhythmisch und intervallisch prägnante Motive im Vordergrund, die sich durch Variation, Transformation und Kombination dann zu größeren Linien und Sinneinheiten verbinden). Aber daß Asaf'ev die auf einfachen Elementen basierende Komplexität der Metnerschen Lieder angreift, läuft den Intentionen des Komponisten direkt zuwider: Metner wollte ja gerade, daß bei aller zunehmenden Komplizierung der modernen Inhalte und Gestaltungsmittel die elementaren Grundlagen, welche seiner Ansicht nach den Zusammenhalt mit der musikalischen Tradition und somit ein Verständnis beim Hörer ermöglichten, gewahrt blieben.

In der jüngeren sowjetischen Musikwissenschaft ist dagegen, ganz im Gegensatz zu Asaf'evs pedantischer Abrechnung mit den Puškin-Liedern Metners, gerade die geistige Durchdringung dieser Gedichte durch den Komponisten gepriesen worden:

Metners Puškin-Lieder - *Zimnij večer*, *Mečtatelju*, *Arion*, *Cvetok zasochšij* und viele andere - zeichnen sich durch die Kraft ihrer künstlerischen Analyse aus; man kann nicht einfach von einer musikalischen „Lesart" Puškins, sondern muß von dessen musikalischer Erkenntnis sprechen. Puškins Lyrik wird von Metner in all ihrer philosophischen Tiefe und sittlichen Schönheit enthüllt.[657]

Es ist aber unverkennbar, daß außerhalb des Korpus jener russischen Lieder zwischen op. 24 und op. 37 Metners Vokalwerk eher gering geschätzt wurde (und wird). Es scheint, als liege das weniger an sprachlichen Barrieren (oder gar an nationalistischem

[655] Ebda., 101.

[656] So z.B. in REZENSIONEN 30.

[657] BELYJ 1977, 16; diese Lieder wurden in der Sowjetunion immer wieder (in Abgrenzung von den deutschen Liedern und den Werken ab op. 45) als Gipfel des Metnerschen Vokalwerks bezeichnet (VASIL'EV 1959, DOLINSKAJA 1966, PODOL'NER 1968 u.a.).

Eigendünkel) als an ästhetischen Differenzen: Gerade in den Goethe-Liedern und in den Werken nach der Emigration weicht Metner am weitesten vom etablierten Ideal der russischen *romans* ab.

3.3.2 Duma za dumoj - Kon'

Duma za dumoj op. 24/3 ist ein Beispiel dafür, wie kontrapunktische Strukturen unmittelbar aus dem Inhalt der Textvorlage resultieren können. Das Gedicht determiniert hier dabei weniger die Großform als die thematische Anlage: Vers 1 („Gedanke um Gedanke, Welle um Welle -") und Vers 5 („All das ist ein ewiges Hin- und Zurückschlagen") legen nicht nur eine auf- und abwogende Begleitfiguration nahe (T. 11ff.), sondern auch das Verschachteln des musikalischen Gedankens - in Form ständiger (Durch-)Imitation der Hauptphrase in Singstimme und Begleitung. Die folgende Übersicht zeigt die Einsätze und deren Ausdehnung innerhalb einer monothematischen, auf motivischer Ebene nur gering variierten Liedstruktur (Tabelle 8).

Takt	1/2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
Stimme		1				6				*11*			*15*			
Klavier		1				7				10	12	13	14	16	17	
			2	3	4,5		8									
								9								
Tonalität	d_5	d_5			A				D	Es-B		d_5	As-Es		D^7-Es^7-A$^{5><}$	D

Tabelle 8: Themeneinsätze in op. 24/3 (Einsätze auf der zweiten Takthälfte kursiv).

In 14 Takten (die präludierenden ersten beiden Takte und den Schlußtakt nicht mitgerechnet) bringt Metner 17mal zumindest den Themenkopf, den absteigenden Quintraum mit einem 16tel-Ornament, meist durch tenuto- oder marcato-Akzente gekennzeichnet. Diese überaus dichte und polyphonisch komplexe Struktur hat nur eine Zäsur (nach T. 10). Das Gedicht selbst wird zwar durch den Reim formal in drei Verspaare gegliedert, der gedankliche Doppelpunkt vor V. 5/6, in denen das tertium comparationis von Wellen und Gedanken endlich benannt wird, ist aber deutlich gewichtiger als der ausgeschriebene vor V. 3. Insofern ist die Gestaltung des Liedes in zwei großen Blöcken durchaus mit der poetischen Anlage konform (die Deklamation der Verse 3 und 4 folgt nahtlos dem ersten Verspaar und findet auch in der Harmonik symmetrisch von der Dominante zurück zur Tonika). Metner gestaltet das resignative Fazit des Gedichttextes, daß nämlich sowohl der Wellenschlag des grenzenlosen Meeres als auch das seelische Gefängnis gefesselter Empfindungen und Reflexionen nur eitel-vergänglicher Leerlauf sind, als zweimaliges, plötzliches dramatisches Ausbrechen, das sogleich wieder in sich zurückfällt (T. 11-13 und 14-16). An diesen Stellen bäumen sich die Dynamik (*sf instantamente*),

die Harmonik (Es-Dur bzw. As-Dur in d-Moll!) und die Gestik (weit fluktuierende Arpeggien der linken Hand) jeweils auf; die Singstimme überterzt um einen halben Takt verzögert das Thema und erreicht so in T. 14 den diastematischen und gleichzeitig expressiven Höhepunkt des Liedes. Während der erste Teil von *Duma za dumoj* also eine kreisförmige Struktur aufweist (und damit die hoffnungslose 'Wiederkehr des ewig Gleichen' thematisiert), versinnbildlicht der zweite Teil des Stückes in seinem zweimaligen jähen Aufschwung und allmählichen Verebben die Ausweglosigkeit und Resignation an der Erkenntnis dieses Zustandes. Bemerkenswert ist, daß Metner jedoch gegen Ende beider Liedhälften (T. 10 und 16) als Ziel jeweils gleichsam en passant zur verdurten Tonika findet (die dann aber gleich wieder verlassen wird) und so bereits mit der Möglichkeit einer Situationslösung über das Verzagen hinaus spielt. Doch erst im Schlußtakt, nachdem zusätzlich eine Generalpause die (Tjutčevs pessimistischem Gedicht angemessene) leere D-Oktave hat verklingen lassen, in die die Schlußkadenz einmündet und an der die auf cis'' verstummte Singstimme bereits nicht mehr teilhat, - erst ganz am Ende also kommt der erlösende D-Dur-Akkord in Terzlage, pianissimo und gewissermaßen von höherer Warte, als zarter jenseitiger Trost über das irdische Kerker-Dasein. Gerade in dieser unerwarteten Wendung, die das harmonische 'Zerfließen' des vorletzten Taktes,[658] welche doch als eine Art resignatives Auflösen ins Nichts gedeutet werden kann,[659] nicht rückgängig macht, sondern gewissermaßen magisch auf einer höheren Ebene in Wohllaut überführt - in dieser harmonischen Überraschung liegt ein wesentliches Moment der Raffinesse von Metners Tonsprache, nicht nur in den Liedern. Die traditionelle harmonische Syntax wird von Metner nicht aufgegeben, sondern - meist in der Anwendung linearer statt vertikaler Prinzipien - ungewöhnlich und oft auch neuartig angewandt und dadurch zum Teil stark erweitert, zumindest aber effektvoll und frisch eingesetzt. Von den impressionistisch ineinanderfließenden Tönen der ersten Takte bis zur Transformation des letzten Themeneinsatzes in eine mystische Schlußkadenz erweist sich op. 24/3 bei all seiner Kürze und musikalischen Strenge, die der bloßen Ökonomie - wie sie etwa auch *Einsamkeit* op. 18/3 charakterisiert - noch zusätzlich das Joch monothematischer kontrapunktischer Dichte auferlegt, als in sich schlüssige und gedanklich wie auch im Ausdruck der Lyrik ebenbürtige Vertonung. Darüber hinaus bringt der Komponist aber auch seine eigene (Um-)Interpretation des Textes ein, indem er der geschilderten Situation eine Lösung auf höherer Ebene hinzufügt, wie sie das Gedicht nicht einmal implizit benennt. Auch das ist ein Kennzeichen in Metners Umgang mit literarischen Vorlagen: Er findet nicht nur immer wieder zu adäquaten Ausdrucksformen für diese meist äußerst abstrakten Texte, indem er jenseits deskriptiver Illustration durch die Organisation der musikalischen Form eine Analogie oder einen Kommentar zu den poeti-

[658] Harmonische Grundlage von T. 16/17 ist die Folge D-Es-A-D, d.h. eine Neapolitaner-Kadenz. Indem der absteigende Themenkopf im Baß ertönt, die Oberstimmen zum Ausgleich aufsteigen und außerdem auch die Mittelstimmen in Sekundschritten fortschreiten, ergibt sich das Schema D^7 (mit melodisch begründetem Sextvorhalt im Baß) - Es^7 - $A^{5><}$ - D (zunächst ohne Terz und Quinte).

[659] Ein Beispiel für ein solches 'nihilistisches' Aufgehen im Nichts, in Dunkelheit und Chaos, bietet der Schluß von Metners e-Moll-Sonate op. 25/2.

schen Bildern liefert, sondern bringt außerdem eigenständige Elemente in die Umsetzung ein, die nicht immer den Intentionen des Textes entsprechen müssen, aber stets dem Weltbild des Komponisten.

Kon' op. 29/4 ist wie *Duma za dumoj* op. 24/3 ebenfalls ein Musterbeispiel für eine kontrapunktisch und damit binnenmusikalisch dominierte Liedgestaltung; im Unterschied zu letzterem jedoch steht die polyphone Struktur diesmal in keiner Beziehung zur Gedichtvorlage. Stattdessen setzt Metner den dramatischen Inhalt des Textes - eine düstere Prophezeiung des nahen, grausamen Kampfestodes - um, indem er auf abenteuerlich kompromißlose Weise Ungestüm und polyphone 'Zucht' vereint. Puškin teilt das Gedicht in eine Reiter- und eine Roßstrophe, die allerdings in sich durch die Reimstruktur in Binnenstrophen von 4+2+4 (=10) bzw. 4+4+4+4 (=16) Versen gegliedert sind. Analog dazu strukturiert auch Metner zunächst großformal durch einen kontrastierenden B-Teil mit Beginn der Roßstrophe (T. 29ff.), dann aber in kleinere strophische Einheiten, die sich in ihrem thematischen Wechsel einer Rondoform annähern. Im Gegensatz zu herkömmlichen Rondoformen bliebt in *Kon'* der dem A-Teil zweimal (harmonisch und thematisch) kontrastierend gegenübergestellte B-Teil - die 'Couplets'- unverändert, aber das 'Ritornell' - der A-Teil und seine Varianten - unterliegt Veränderungen, genauer: Überlagerungen. Das 'Ritornell' erklingt zunächst (nach den Einleitungstakten des Klaviers) im Gestus einer fast improvisatorischen Introduktion, da die Singstimme solistisch über den ausgehaltenen, terzlos leeren Akkorden des Klaviers (das nur an den Phrasenenden sein Kernmotiv repetiert) allein die erste musikalische Strophe vorträgt (A). Es schließt sich an diese 'Introduktion' eine Wiederholung des 'Ritornells' an; diesmal begleitet das Klavier die Singstimme kontrapunktisch mit der oktavierten Augmentation der Melodie (A'). Nach dem 1. 'Couplet' (B) erscheint das 'Ritornell'-Thema im Klavier, die Stimme bringt Inversionen und andere motivische Variationen des Nachsatzes in Gestalt eines dritten Themas (A''). Nach dem 2. 'Couplet' schließlich wird diese zuletzt erklungene Gestalt des A-Teiles aufgegriffen und nochmals verändert: Das Klavier trägt in der rechten Hand wieder das 'Ritornell'-Thema vor, begleitet sich jetzt aber selbst mit der Augmentation dieses Themas im Baß (und schlägt so einen Bogen zu den Takten 17ff.); die Singstimme beginnt zunächst wie in A'', variiert aber den Nachsatz dieses 'dritten Themas' (A'''). Als Nachspiel, das spiegelsymmetrisch zur sog. Introduktion nochmals die 'Ritornell'-Thematik in Form einer zusätzlichen und vollständigen instrumentalen Strophe bringt, erklingt im Klavier eine kanonische Engführung des Hauptthemas (A''''). Eine Wiederaufnahme der Takte 1-4 mit dem (rhythmischen) Kernmotiv der Einleitung schließt den Kreis - mit Ausnahme der in T. 13-16 wiederholten Einleitungsfanfare, die zäsurierend die gleichsam improvisatorisch vorbereitende 'Introduktionsstrophe' in sich abrunden und gleichzeitig vom folgenden abtrennen sollte, herrscht völlige Symmetrie. Somit überschneiden sich in *Kon'* Züge einer Rondoform mit einer durchgehenden entwickelnden Variation des Hauptteiles, deren Linearität aber durch Symmetrien und Rückbezüge aufgefangen wird (Tabelle 9).

Takt	Abschnitt	Formteil	Strophen/Verse
1-4		Einleitung	-
5-12	A	1. Strophe (Refrain)	I/1-4
13-16		Überleitung (= 1-4)	-
17-28	A'	2. Strophe (Refrain, 1. Var.)	I/5-10
29-38	B	3. Strophe (1. Couplet)	II/11-14
39-46	A''	4. Strophe (Refrain, 2. Var.)	II/15-18
47-55	B	5. Strophe (1. Couplet wdh.)	II/19-22
56-64	A'''	6. Strophe (Refrain, 3. Var.)	II/23-26
65-71	A''''	7. Strophe (Refrain, 4. Var.)	-
72-75		Nachspiel (=Einleitung)	-

Tabelle 9: Aufbau von op. 29/4

Bereits Malcolm Boyd hat in seiner kurzen Betrachtung der Metner-Lieder festgestellt, daß in *Kon'* wie in kaum einem anderen Lied des Komponisten russisches Melos herrscht; aber dennoch verhindert die alles dominierende Stringenz der formalen Anlage und motivisch-thematischen Verarbeitung eine ausladende Expressivität, wie sie für die klassische russische Romanze typisch ist:

> If 'Die Quelle' shows us Medtner at his most German, these Pushkin settings [opp. 29, 32, 36 und 52] bring out most clearly the Russian spirit in his music. Yet even here his symphonic and contrapuntal approach is much in evidence. In the opening vocal phrases of 'The Horse' (Op. 29, no. 4) he comes as near as he ever did to the melodic inflexions of Moussorgsky [Notenbeispiel] but his subsequent treatment of the melody is quite different from what a national composer would have made it. Given this same melody, how many other Russian composers would have treated it as a canon by augmentation on the piano, with the voice unfolding a free (but no less 'Russian') counterpoint against it?[660]

Besonders bemerkenswert ist der Umstand, daß Metner in *Kon'* die herkömmlichen Wiederholungen einzelner Abschnitte, wie sie strophische Lied- und Rondoformen implizieren, ganz gezielt umgeht, indem er die gleichbleibenden Elemente mit neuem Material überlagert. Das Prinzip durchgehender Entwicklung, das in Metners Liedschaffen mit op. 24 zum Durchbruch kommt[661] und für die späteren Sammlungen wie opp. 29, 32, 36,

[660] BOYD 1965, 20f.

[661] Natürlich gibt es auch unter den früheren Liedern zahlreiche Beispiele für solche an instrumentalen Formen orientierten, prozeßhaft entwickelnden Liedgestaltungen; dennoch stehen einige der dortigen Stücke noch relativ nahe am 'üblichen' durchkomponierten Lied. Die zunehmende Abkehr von solchen noch am strophischen Prinzip orientierten Techniken ist gut an den wenigen Balladen Metners abzulesen: Während in *Der Untreue Knabe* op. 15/10 die Wiederkehr des A-Teils jeweils wörtlich und die des B-Teils nur mit veränderter Begleitung geschieht (Vorspiel, ABABAB, Nachspiel), wird in *Vor Gericht* op. 15/6 auch das marschartige Hauptthema schon erheblich in

37 und 45 zur Regel wird, überwiegt und verdrängt jetzt die Reste traditioneller Formbildung.

3.3.3 Arion - Bessonica

Nikolaj Metner selbst hat in einem Brief an seinen Bruder Èmilij auf das Liedpaar dieses Kapitels aufmerksam gemacht:

> Ich träume davon, dir aus den vielen neuen Liedern Tjutčevs „Bessonnica" und Puškins „Arion" zu zeigen. Das erste handelt davon, was wir oft in der letzten Zeit durchlebt haben, und das zweite davon, wohin es die Seele drängt. In der Musik, scheint es, sind beide gelungen...[662]

Aber obwohl dem Komponisten diese beiden Lieder nicht nur innerhalb der jeweiligen Liedzyklen von besonderer Wichtigkeit sind, sondern dieser Briefstelle zufolge auch inhaltlich ein Gegensatzpaar bilden, bringt er sie im Konzert niemals in einen erkennbaren Zusammenhang. Daher soll die von Metner selbst angebotene zusätzliche Begründung dafür, *Arion* op. 36/6 und *Bessonica* op. 37/1 kontrastierend nebeneinanderzustellen, hier nicht weiter verfolgt werden. Als zeitgleich entstandene Lieder von jeweils außergewöhnlichem Umfang und Gewicht, dabei aber ganz gegensätzlichem Ausdruck und Aufbau bietet sich ein Vergleich ohnehin an.

In seinem Gedicht *Arion* entwickelt Puškin am Bild des sagenhaften antiken Sängerdichters von Lesbos, der (Herodot zufolge) bei einem Überfall von Seeräubern vor dem Sprung ins Meer zur Leier sang und dann auf dem Rücken eines Delphins ans rettende Land getragen wurde,[663] eine metaphorische Umschreibung seines dekabristischen Freundeskreises, aus dem viele den staatlichen Repressalien zum Opfer fielen; er ändert dazu einige Motive der antiken Sage ab (kein Überfall, sondern ein Sturm bringt das Schiff zum Kentern; der Sänger wird nicht von einem Delphin gerettet, sondern vom Unwetter ans Ufer ausgespien). Das Fortleben der künstlerischen und damit politischen Freiheit des Wortes und Gedankens trotz der geschehenen Opfer ist die eigentliche Botschaft des Gedichtes. Ob Metner das politische Potential von *Arion* wahrgenommen oder gar hervorgehoben hat, läßt sich seiner Vertonung kaum entnehmen.[664] Es ist aber wahrscheinlich, daß die „früheren Hymnen", welche der gerettete Dichter erneut anstimmt, in Metners Denken wohl religiös motivierte Dankbarkeit symbolisieren und somit das Gedicht für ihn eher von der Auszeichnung und höheren Legitimation des Künstlers vor anderen Menschen handelt.

A. Kotljar hat die Struktur des Liedes als Anlehnung an die Sonaten(hauptsatz)form b eschrieben und die einzelnen Abschnitte mit den drei Textgattungen episch-dramatisch-lyrisch (wie sie nach Goethes Definition in der Ballade vereint sind) verbunden (Tabelle 10).[665]

Takt	Abschnitt	Tonalität	Charakter
1-8	Hauptsatz	C	episch
9-13	Überleitung		
14-22	Seitensatz	g (?)	lyrisch
23-46	Durchführung	mod.	dramatisch (tragisch)
47-52	Seitensatz	D (?)	[lyrisch]
53-58	Hauptsatz	C_5-F_6	
59-72	Coda	C	dithyrambisch (hymnisch)

Tabelle 10: Formschema von op. 36/6 (nach KOTLJAR 1965)

Kotljar bemerkt, daß für die Lieder Metners, welche einer Sonatenform nahekommen - außer *Arion* auch der Walzer op. 37/4 -, der kontrastierende Wechsel zweier Sphären charakteristisch ist: in *Arion* das Epische und das Lyrische, in *Val's* op. 37/4 das Lichte und das Tragische. Während in *Val's* durch die Synthese beider Sphären in der Reprise - in Form einer Überlagerung von Walzer und Choral, d.h. von Haupt- und Seitensatz - eine deutliche Verkürzung und Abwandlung üblicher Sonatenformen stattfindet, kommt Metner in *Arion* zu einer ganz anderen, individuellen Lösung (und wiederum Abweichung von gängigen Formmodellen). Im Gegensatz zu op. 37/4 zeichnet sich *Arion* nicht nur durch zwei tonal 'passende' und wiederkehrende Abschnitte aus, sondern darüber hinaus durch einen klar erkennbaren Durchführungsabschnitt (harmonisch eine Reihung unaufgelöster Septakkorde) und die permanente Transformation des Materials: Die Eingangsphrase dient als durchgängig variierte und in sich oft imitierte und augmentierte Begleitfigur und als Themenkopf des Hauptsatzes mit allen seinen Ableitungen und Einsätzen, von der anfänglichen Idylle des unter mittelmeerischer Sonne breit dahintreibenden Kahnes (Beispiel 22a) über den tumultuarischen Schiffbruch (Beginn der Durchführung, Beispiel 22b) bis hin zur exaltierten Schlußapotheose (Reprise des Hauptsatzes als Überleitung zur Coda, Beispiel 22c). Dazu kontrastieren der Seitensatz und ein fanfarenartiges Viertonmotiv. Die Singstimme wird, trotz des kantablen Anfangs, weitgehend als Instrument eingesetzt, am offensichtlichsten in den umfangreichen Vokalisen (T. 17-22 und T. 56-71). Plagale Wendungen und tief in die Subdominantregion greifende Aus-

Singstimme wie Klavier umgeformt - nur das Kopfmotiv bleibt an den Anfängen unverändert. *Das Veilchen* op. 18/5 schließlich ist ein überaus komplexer, durchgehender thematischer Prozeß, in den die Singstimme erst spät und dann sogleich in entwickelnder Variation integriert wird.

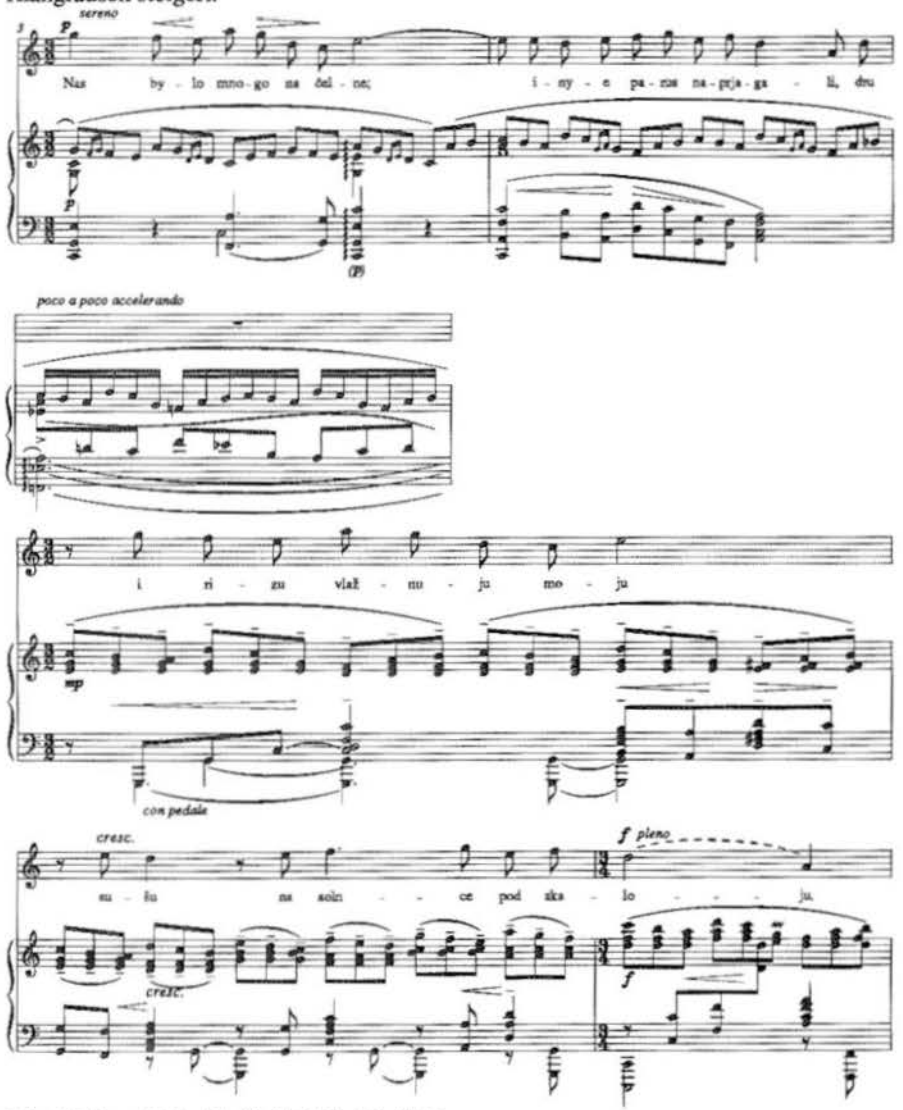
662 Brief vom 20. Juni 1920 (*Pis'ma*, 186); vgl. auch die Entstehungsgeschichte zu opp. 36 und 37 (WERKVERZEICHNIS).

663 Ausführlicher s. Artikel *Arion* in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Fr. Blume, Bd. 1, Kassel 1948, Sp. 623f.

664 Es sei nochmals darauf verwiesen, daß Metner ja auch die politische Dimension in Lermontovs Werken unbeachtet ließ (s.o. Kap. 3.1.1).

665 KOTLJAR 1965, 42-51.

weichungen tauchen das Lied in ein unvergleichlich sonores Licht, das sich zum Klangrausch steigert.



Beispiel 22: op. 36/6, a) T. 3f.; b) T.23; c) T. 53-55

Boris Asaf'ev hat in seinem bereits erwähnten frühen Aufsatz zu Metners Puškin-Liedern *Arion* scharf kritisiert, wobei er insbesondere die Monotonie beklagt, welche sich durch die ständige Repetition und Transformation der Einleitungsphrase ergibt.

Leider wird jeder gute Einfall bei Metner selten von seelischem Elan gestützt: Sofort wird am verstandesmäßig schematisierten Muster (an der Begleitfigur, die auf der Hauptphrase basiert, welche ganz am Anfang der Romanze gebracht wurde und jetzt [T. 23ff.] gleichzeitig in Normalgestalt und in Diminution erklingt) offensichtlich, daß das Klanggewebe - welches das aufgewühlte Element schildert - berechnend nach einem Schema ausgeführt wird, aber nicht von innen heraus entstanden ist: nicht geboren, sondern ersonnen. Es kann nicht sein, daß echte Begeisterung am poetischen Text eine monotone Aneinanderreihung ein und derselben Taktfigur (eben jene erwähnte Begleitfigur) über zehn Takte hinweg hervorgerufen haben sollte! [...] Metners Gedanke leitet uns derart, daß von der Wiederholung der 'Selbstbehauptungsphrase' des Sängers („a ja bespečnoj very poln" = „liš' ja tainstvennyj pevec")[666] bis zur Wiederkehr des ersten Gedankens der Romanze eine Steigerung aufkommt. Aber während zuvor bei Eintritt des Sturmes das Thema der Selbstbehauptung und die „Hymnen" (das Jubilieren) vom Ausbruch des Instrumentalen absorbiert wurden, reißt jetzt die Singstimme ganz und gar und machtvoll die thematische Hauptphrase an sich („nas bylo mnogo na čelne" = „i rizu vlažnuju moju"),[667] wobei in der Begleitung dieselbe Phrase in der Diminution erklingt. Dieser Gedanke ist formal richtig, aber dennoch, Berechnung ist Berechnung und nichts anderes: Der Komponist deutet die „früheren Hymnen" zu vernunftmäßig-real, indem er ein und dieselbe Phrase betont und das Gewebe durch immer dieselbe monotone Figur zerstört. Was ist das Ergebnis? Im Wunsch, die Einheit zu wahren, zerstört er sie, denn er setzt keinen Klangwechsel in ekstatische Klangbesessenheit um, sondern wiederholt mechanisch Takt für Takt. Die fehlende Entwicklung äußert sich sogleich: Die figurative Verarbeitung einer Phrase ruft nicht die Empfindung innerer Dynamik hervor und kann daher in einem beliebigen Augenblick in stürmische Arpeggien verwandelt werden, chromatische Tonleitern und dergleichen üppige 'Final'-Attribute mehr, d.h. in nacheinander folgende 'Einzelheiten'. Und genau so geht Metner vor: Die Hymne, nicht entwickelt, nicht gewachsen, nicht von der Stelle gekommen, nicht einmal lebendiges Melos darstellend, verwandelt sich in lebloses Gestöhne in Einklang mit den wechselnden Harmonien des Klaviers. Von Melodiosität, von elementarer, ergreifender Gesanglichkeit kann keine Rede sein: Die Klänge bleiben zerrissen, wie sie waren, niemandes Wille hat sie vereinigt. Am Anfang wurde ein einziger Takt Musik gebracht, und dabei ist es geblieben! Die Hymne hat sich in ein Klavier-Postludium verwandelt, die Melodie der Singstimme ist auf Stützнoten reduziert worden. Das, was der Hintergrund sein müßte, hat sich als gültiger Anfang erwiesen. Formale Geschlossenheit bedingt natürlich niemals vollendete Natürlichkeit, sondern steht ihr eher entgegen.[668]

Aus Asaf'evs Perspektive kann Metners *Arion* tatsächlich kaum als gelungen gelten. Aber seine Kritik basiert auf der Voraussetzung, daß sich Liedvertonungen um 1920 immer noch durch melodische Ingeniosität (wie sie Glinka besessen habe)[669] und durch eine ständige und detaillierte Anpassung an den Inhalt der Verse auszeichnen müsse. Beides hat Metner nicht erstrebt. Ihn interessierte 1. die Wiedergabe der 'Psychologie' eines Gedichtes, d.h. der Wechsel und die Entwicklung der seelischen Stimmungen des

[666] Gemeint ist das zweite Thema, nach A. Kotljar der Seitensatz (T. 15 bzw. T. 47).
[667] Gemeint ist das erste Thema, nach A. Kotljar der Hauptsatz (T. 3 bzw. T. 53). Der Hinweis auf die Wiederkehr beider Phrasen bestätigt Kotljars Deutung des Liedes als Sonatenform.
[668] GLEBOV 1922, 98f.
[669] Ebd., 95 (vorgebracht in Abgrenzung zu Metners melodisch als armselig empfundener *Noč'* op. 36/5).

lyrischen Ichs (statt der einzelnen poetischen Bilder) und 2. die binnenmusikalisch logisch strukturierte Form. Letztere war für Metner untrennbar mit Motiventwicklung und -transformation als einheitsstiftenden Elementen verbunden; die wenigen Beispiele strophischer Liedformen können als Ausnahmen gelten. Daß Asaf'ev gerade dies als Monotonie deutet, basiert auf seiner herkömmlichen Liedästhetik. Metners Vokalwerke dagegen haben die Grenze zu den anspruchsvolleren instrumentalen Formen gezielt überschritten. Daher erheben sie auch einen gesteigerten Anspruch an kompositionstechnische Mittel wie Kontrapunktik, motivisch-thematische Arbeit, entwickelnde Variation usw. Musterbeispiele für das konsequente Einbringen und Durchführen dieser Techniken wurden in dieser Arbeit beschrieben (*Duma za dumoj*: Kontrapunktik; *Kon'*: entwikkelnde Variation; *Arion*: motivisch-thematische Arbeit). Allerdings macht Asaf'evs Kritik immerhin darauf aufmerksam, daß Metner Anfang der 20er Jahre tatsächlich an einem Endpunkt angelangt war: Eine noch weitergehende Gestaltung der Lieder nach dem Vorbild instrumentaler (Entwicklungs-)Formen scheint nicht vorstellbar. Und Recht geben möchte man Asaf'ev schließlich, was die Coda des Liedes betrifft. Hier verfällt Metner tatsächlich in klavieristische Spielfiguren, und eine wirklich künstlerisch befriedigende Realisation der absolut unmelodischen und fast an intervallische Gesangsübungen erinnernden Vokalise ist wohl kaum möglich. Die Absicht, nämlich ein kaleidoskopisch explodierendes Feuerwerk taumelnder, ekstatischer Freude darzustellen, hat der Komponist nicht überzeugend verwirklicht (obwohl eine Interpretation etwa mit Elisabeth Schwarzkopf und Metner am Flügel vielleicht das Gegenteil bewiesen hätte). Doch dieses Finalproblem ist nicht auf *Arion* beschränkt, sondern ein in einigen Werken zu beobachtendes, spezielles Metner-Problem.[670]

Bessonnica op. 37/1 ist der Inbegriff der Dunkelseite in Metners Liedschaffen. Schon zeitgenössische Rezensenten hielten das Epitheton „genial" für angebracht;[671] in kaum einer jüngeren Darstellung wird nicht auf *Bessonnica* hingewiesen.

His most moving portrayal of the prevailing chaos - and in general one of the most abysmal sectors in all music - is the setting of Tutchev's poem *Sleeplessness* (*Bezsonnitza*), so shatteringly sung by the singer Doluhanova in its first performance.[672] Here one finds the essence of Medtner's whole philosophy, for it manifests not only his musical style, but his supreme, prophetic powers.[673]

Während sich die beiden sowjetischen Diplomarbeiten zu Metners Liedern im Falle von *Bessonnica* auf die Umsetzung des Versmaßes konzentrieren, soll hier wie bei op. 36/6 erneut nur die formale Organisation betrachtet werden. Diesmal handelt es sich, grob gesehen, um eine ABA-Form. Der erste A-Teil umfaßt zwei der sechs Gedichtstrophen, die durch Semikola verbundenen Strophen III-V bilden den Mittelteil, und die Wiederkehr des A-Teils mit Strophe VI ist praktisch wörtlich; die zweite Hälfte der Reprise dagegen führt die Singstimme (in Ermangelung einer weiteren Strophe) als Vokalise weiter und weicht melodisch stark von der Exposition ab (Tabelle 11).[674]

[670] Vgl. dazu die kurzen Hinweise zur harmonischen Seite dieser Schlußbildungen im Exkurs nach Kap. 2.1.3.1.

[671] So z.B. Viktor Beljaev (REZENSIONEN 45).

[672] Damit kann nicht die Uraufführung gemeint sein (s. WERKVERZEICHNIS op. 37). Zara Doluchanova hat mehrere Metner-Lieder, darunter auch *Bessonica*, in den 50er Jahren aufgenommen (s. DISKOGRAPHIE II.)

[673] SWAN 1972, 180.

	SINGSTIMME			KLAVIER	
Strophe	Takte	insgesamt	Formteil	Takte	insgesamt
I	3-10	(8)	A	1-18	(2+8+8)
II	11-18	(8)			
III	19-25	(7)	B	19-25	(7)
IV	28-39	(12)	C	26-37	(12)
V	40-49	(10)	D	38-51	(14)
VI	54-61	(8)	A	52-73	(2+8+10+2)
- [Vokalise]	62-71	(10)			

Tabelle 11: Schema von Text und musikalischer Form in op. 37/1.

Das ostinate Achtel-Pendel der linken Hand, welches die Rahmenteile durchzieht und als sinnfällige Umsetzung des „eintönigen Stundenschlags" leicht zu deuten ist, macht einen Großteil der suggestiven Wirkung des Liedes aus. Für die Analyse interessanter und aufschlußreicher ist jedoch die melodische Gestaltung des Mittelteiles und der zweiten Reprisenhälfte: Die einheitsstiftende Wirkung geht nämlich hier (wie ähnlich schon in *Arion*) wieder von einem durchgehenden motivisch-thematischen Entwicklungsstrang aus. Die meisten Verse werden als Zweitakt-Phrasen umgesetzt und sind als solche melodisch geschlossen. Betrachtet man nur den Ablauf dieser Phrasen, ohne die subtilen Übernahmen kleiner Motive und Wendungen innerhalb dieser Zweitakter zu berücksichtigen (und darin besteht ja eigentlich gerade die Kunst „des kleinsten Übergangs" - um Adornos Wort über Berg aufzunehmen - auch bei Metner), dann ergibt sich folgendes Schema (Tabelle 12):

Strophe	Singstimme	Klavier
I	a, a', b, b'	x
II	c, d, c', d'	x
III	e, f, e', g	(akkordisch)
IV	h, c, h', i	c

[674] Die Erweiterung der durch den Text vorgegebenen Länge des Liedes aus Gründen der Symmetrie läßt unmittelbar an den analogen Fall von *Kon'* op. 29/4 zurückdenken - dort wird die zusätzliche Strophe allerdings nur instrumental gestaltet.

V	frei (?)	y
VI	a, a', b, b'	x
VII	frei, dann y	x, dazu b/b' und d/d'

Tabelle 12: Entwicklung der melodischen Phrasen in op. 37/1 (x = „Stundenschlag"-Ostinato; y = Pendelbewegung abwärts)

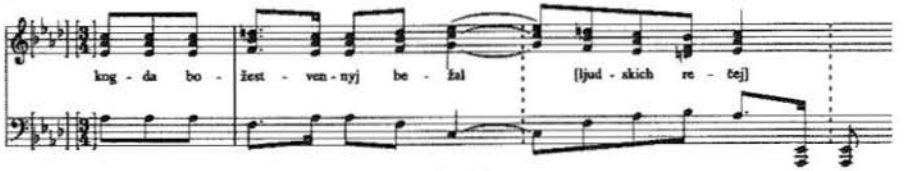
Auf motivischer Ebene lassen sich über die in der Tabelle verzeichneten Beziehungen hinaus unter anderem folgende wiederkehrende Kernmotive unterscheiden: die (drei- bis vierfache) Tonrepetition, die kleine Terz als Rahmenintervall, der auftaktige Sekundschritt aufwärts als Phrasenbeginn, der große Intervallsprung (Quarte-Sexte) aufwärts in der weiblichen Kadenz. Dazu kommen noch die rhythmischen Modelle der einzelnen Phrasen, die bei veränderter Diastematik zur Vereinheitlichung beitragen: So entsprechen sich die in Tabelle 12 genannten Phrasen a, a' und d' einerseits, b, b', d, i, der Beginn von Strophe V sowie (leicht variiert) c und e' andererseits. Unter dem Aspekt der entwickelnden Variation erscheinen folglich sämtliche Elemente des Liedes als thematisch bedeutsam: Melodik, Harmonik, Metrik und Rhythmik bilden ein auf komplexe Weise untereinander verzahntes Ganzes, das - zusammen mit der deutlich hervorgehobenen Reprise - sinnfällig den nächtlichen Fluß qualvoller Gedanken symbolisiert. Metner selbst hat, wie das obige Zitat aus einem Brief an seinen Bruder andeutet, Tjutčevs Beschwörung des unbarmherzigen Verstreichens der Zeit und des unausweichlichen Vergessens der Individuen als prophetische Schilderung seiner eigenen Situation in den Wirrnissen der russischen Revolution interpretiert. Diese philosophische Dimension haben auch Metners Zeitgenossen, zumindest der ihm nahestehende Kreis von im 19. Jahrhundert verwurzelten, intellektuellen Künstlern, erkannt und als Reflex ihres eigenen Schicksals gedeutet (dahingehend hatte sich ja auch Alfred Swan geäußert). Daher ist *Bessonnica* nicht nur der Ausdruck höchster künstlerischer Vollendung innerhalb Metners Œuvre, sondern auch ein Beleg dafür, wie sehr Metner - außerhalb eines echten politischen Bewußtseins - tatsächlich mit seiner Heimat, seinem Kulturkreis, den Geschehnissen um ihn herum verwurzelt war. Zusammen mit den anderen Liedern aus op. 37, insbesondere dem bis zur äußersten tragischen Anspannung getriebenen *Slëzy* (Nr. 2)[675] und dem apokalyptisch dahinrasenden *O čëm ty voeš', vetr nočnoj?* (Nr. 5), die beide ebenfalls in es-Moll stehen und zusammen mit *Bessonnica* dem Andenken des zur Zeit der Komposition dieser Lieder an der Front verstorbenen Bruders Karl Karlovič Metner gewidmet sind, - als Ganzes bildet dieser Liederzyklus einen düsteren Spiegel, den der Komponist seiner Zeit entgegenhält.

[675] In mancher Hinsicht kann *Slëzy* als Gegenstück zum *Praeludium* op. 46/1 betrachtet werden; beide treiben die Singstimme im Ausdruck (äußerste Verzweiflung - ekstatischer Jubel) und Umfang (h'' - b'') ins Extrem und enden, wie sie begonnen haben - aber bei völlig entgegengesetztem Inhalt.

3.3.4 Instrumentalwerke

Die wichtigsten literarischen Bezüge in den Klavierwerken aus Metners 'russischer Phase' betreffen die großen Sonaten op. 25/2 und op. 27 sowie einige *Märchen* aus op. 34 und op. 35. Von einer Ausnahme abgesehen (Shakespeare: op. 35/4), spiegeln die dortigen Epigramme, Untertitel und sonstigen Beischriften wieder exakt die Textwahl in den Vokalwerken: Tjutčev (op. 25/2 und op. 34/2), Fet (op. 27) und Puškin (op. 34/4). Während die Gedichtvorlagen auf die Form der beiden Sonaten erheblichen Einfluß haben, liefern die kurzen Mottos zu den *Märchen* nur den gedanklichen und situativen Hintergrund: bei op. 34/2 das Fließen des Wassers als durchgängiges, auf- und abschwellendes 16tel-Band, bei op. 35/4 die (abstrakte) Darstellung entfesselter Naturgewalten; im Falle von op. 34/4 ist jedoch die Coda ganz direkt und programmatisch als Umsetzung der letzten Gedichtstrophe zu sehen. Daß Metner die Verarbeitung der Texte in Instrumentalwerken oft nicht als endgültig betrachtet haben wird, belegen die späteren Umsetzungen einiger Gedichte in 'richtigen' Liedern: Das Motto zur e-Moll-Sonate op. 25/2 wird als op. 37/5 vertont, das Motto zum *Märchen* op. 34/2 als op. 61/7.[676]

Die Klaviersonate op. 27 scheint in Metners Œuvre das Werk zu sein, in dem programmatische Elemente dem eigentlichen 'Inhalt' - nämlich der 'Form' als individueller und unwiederholbarer Lösung eines Reflexionsobjektes[677] - am ehesten gleichberechtigt zur Seite stehen, diese am meisten bedingen. Aber auch hier wird im gedruckten Notentext nicht der geringste Hinweis auf die außermusikalischen Hintergründe des Stückes gegeben (der Beititel „Ballade" gibt nicht einmal eine vage Vorstellung vom 'Inhalt' der Sonate). Das umfangreich erhaltene Skizzenmaterial offenbart die weitreichenden religiösen Implikationen dieser Sonate, die sich an Fets *Kogda božestvennyj bežal* orientieren.[678] Den Beginn dieses Gedichtes hat Metner in einem frühen Stadium einem homophon-akkordischen Klaviersatz unterlegt (Beispiel 23).



Beispiel 23: op. 27, Skizze (GCMMK, f. 132, ed. chr. 4585)

[676] Bereits das den Skizzenbüchern entnehmbare Motto zu op. 9/3 wurde später 'nochmals' als op. 15/11 vertont.

[677] Diese Formulierung in freier Anlehnung an Carl Dahlhaus' Charakterisierung des Beethovenschen Formdenkens anhand von Kategorien Eduard Hanslicks (C. Dahlhaus: *Beethoven und das Formdenken in der Instrumentalmusik*, in: Ders. [Hrsg.], *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Laaber: Laaber-Verlag 1985, 364-372, hier 365 [= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 5]).

[678] Ausführlich zu den Skizzen und zur Entstehung der Sonate s. WERKVERZEICHNIS op. 27; die dortigen Angaben werden hier nicht wiederholt.

Der späteren *Sonate-Ballade* bleibt dieses musikalische Thema untextiert erhalten (Satz II: ab T. 38; Satz III: ab T. 48, in der Reprise ab T. 313 kanonisch).[679] Dazwischen scheint aber auch eine Unterlegung mit der Gedichtzeile „Pred bogom gospodom liš' preklonjaj koleni!" (V. 14) stattgefunden zu haben. Da beide Textierungen aus demselben Gedicht und daher aus demselben bildlichen und gedanklichen Zusammenhang stammen, ist letztlich unerheblich, welcher Text an welchem Einsatz dieses Themas 'dazugedacht' werden sollte. Wichtig ist dagegen, daß in dieser Sonate musikalische Strukturen sowohl im großformalen Aufbau (die drei Sätze in Anlehnung an die Etappen der Läuterung im Gedicht) als auch im melodischen Detail (versteckte Textierung eines Themas) anhand einer poetischen Vorlage entwickelt werden. Damit steht die *Sonate-Ballade* wie Metners Vokalwerke in der doppelten Pflicht, sowohl der Interpretation des Gedichtes als auch den Anforderungen an formale Geschlossenheit und Logik auf rein binnenmusikalischer Ebene zu genügen. Metner ergänzt aber hier (wie auch in der in vieler Hinsicht vergleichbaren *Ballade* op. 60, dem *Dritten Klavierkonzert*) die Vorlage, indem er dem eigentlichen Inhalt des Gedichtes - Versuchung in der Wüste und Sieg über den Satan - noch eine Schilderung des „Erdenfrühlings" voranschickt, der aber aus Mangel an Glauben tragisch endet.[680] Ein offenes Rätsel bleibt, weshalb der Komponist den ersten Satz der *Sonate-Ballade* zunächst allein veröffentlichen ließ und erst etwa ein Jahr später die Ergänzung durch Introduktion und Finale nachschickte. Vielleicht war der Kopfsatz anfangs doch unabhängig von den Entwürfen zu einer Vertonung des besagten Fet-Gedichtes entstanden: Das in den Skizzen textierte Kernthema der Sonate taucht im ersten Satz nicht auf, und als „Ballade" (ursprünglich in Ges-Dur) mit für Metner außergewöhnlich kantablem Anfang ist er ohnehin stark an Chopin orientiert. Trifft diese Vermutung zu - und die große Behutsamkeit, mit der Metner seine Kompositionen zu publizieren pflegte, unterstützt diese These zusätzlich -, so hätte der Komponist entweder ein inhaltlich noch relativ 'offenes' Werk nachträglich neu oder anders interpretiert (was eher unwahrscheinlich ist), oder aber einer bestehenden Konzeption die nötige musikalische und gedankliche Abrundung im nachhinein verschafft. Beides wären in Metners Schaffen höchst ungewöhnliche Vorgänge.

[679] Die Unterlegung des Anfangsmotivs der Sonate e-Moll op. 25/2 mit den Worten „Slušajte, slušajte, slušajte!" („Hört, hört, hört!") hat Metner dagegegen zumindest in seinem Handexemplar nachgetragen (s. DOLINSKAJA 1966, 33).

[680] Diese Auslegung in Anlehnung an die programmatischen Beschreibungen von Alfred Swan und Bernard Pinsonneault (s. WERKVERZEICHNIS op. 27).

3.4 Wanderjahre und innere Emigration (1922-1951)

3.4.1 Alte und neue Leitbilder

In der schwierigen und angesichts mangelnder Anerkennung lange Zeit frustrierenden Situation Metners nach der Emigration, die kurz zuvor durch die retrospektive Sichtung und archivierende Sammlung aller Skizzen und Entwürfe vorbereitet worden war, verbinden sich in Metners literarischen Interessen nach mehr als einem Jahrzehnt wieder deutsche Dichter mit den seitdem gepflegten russischen Namen. Ob sich die erneute Zuwendung zu Goethe praktisch unmittelbar nach der Ankunft in Berlin mehr durch Emilij Metner, mehr durch dessen Vertraute Hedwig Friedrich in Pillnitz oder mehr aus Eigeninitiative ergab, ist im einzelnen kaum nachvollziehbar (zumindest die Bekanntschaft mit Eichendorff leitete nachweislich sein Bruder in die Wege).[681] Neben Goethe gesellen sich jetzt Eichendorff und Chamisso; dennoch wird Metner weiterhin Tjutčev und vor allem Puškin vertonen. Im Falle der Sammlungen op. 45 und op. 46 zeichnet sich, ähnlich wie schon bei opp. 36 und 37, neben dem sprachlichen auch ein inhaltlicher Kontrast der hier nach deutschen und russischen Texten getrennten Zyklen ab. Vermutlich assoziierte Metner inzwischen mit deutscher Lyrik andere, im allgemeinen lichtere Inhalte als mit russischer.[682]

Die Abgrenzung dieser Schaffensphase nach Dichtern ist - da überwiegend die bereits früher geschätzten Autoren ausgewählt werden - nicht ganz unproblematisch. Auch stellt sich die Frage, ob nicht noch weitere stilistische Zäsuren in den immerhin 30 Jahren nach der Emigration zu beobachten sind. Die Überschrift „Wanderjahre und innere Emigration" soll andeuten, daß sich sehr wohl von den produktiven Jahren direkt nach dem Verlassen der jungen Sowjetunion das eigentliche Spätwerk trennen läßt, nur - es bietet sich keine griffige Jahreszahl an. Sicherlich hat die Tournee durch die UdSSR 1927 - die die endgültige Entscheidung, nicht mehr zurückzukehren, nach sich zog - den tragischen Heimatverlust schmerzlich besiegelt; wenige Jahre später erfährt Metner zum ersten Mal seit seiner Jugend eine Ablehnung seiner Werke durch den Verleger und somit eine von außen herangetragene kompositorische Krise;[683] schließlich bedeuten auch der letzte große Umzug nach England, Emilijs Tod und der Übertritt zum orthodoxen Glauben - alles in den Jahren 1935/36 - tiefe Einschnitte in Metners Leben. In Metners Musik finden sich (meist nur versteckt) Reflexe dieser Marksteine des äußeren Lebens: Verbitterung, Isolation und innere Emigration münden in Metners Spätwerk in einen musikalischen Eskapismus, der unter anderem durch einen Verzicht auf (kompositionstechnische) Aktualität auch innerhalb der selbst gesetzten Grenzen und Definitionen gekennzeichnet ist. Daß sich Metner gerade in Themen und Bilder seiner frühsten Jugend flüchtet - in Märchen- und Rittersujets, in unverstellte, naive Religiosität -, steht mit dieser Beobach-

[681] S. WERKVERZEICHNIS op. 45.

[682] Vgl. dazu Metners Äußerung, Goethes Dichtung sei „leichtsinniger" als die Puškins (s. Kap. 3.3.1).

[683] S. WERKVERZEICHNIS OP. 53.

tung in Einklang; letztlich ist es nur der konsequente Ausdruck und das Endstadium jener retrospektiven Tendenzen, die sich bereits kurz vor der Emigration angekündigt hatten.

Vermutlich zwischen den genannten Eckdaten (1927 und 1936), also irgendwo zwischen dem *Zweiten Klavierkonzert* op. 50 und der *Sonate-Idylle* op. 56, ließe sich der Beginn einer letzten Schaffensphase ansetzen; z.B. würden sich die 1920er Jahre als stilistisch weitgehend einheitliche Periode (von der sich die Sonaten op. 53 dann als resignative, düstere, verzweifelt-tragische Werke abheben) mit durchaus guten Gründen vom eigentlichen Spätstil absondern lassen. Um jedoch das in diesen Jahrzehnten ohnehin quantitativ reduzierte Werk Metners nicht noch weiter zu zergliedern und weil Metners Kompositionen nach der Emigration doch zu viele stilistische Schattierungen aufweisen, die einer chronologisch klar ablesbaren Entwicklung widersprechen, wird in dieser Studie keine weitere Unterteilung getroffen; stattdessen wurde ein Liedpaar aus den frühen 1920er Jahren und eines aus den letzten Lebensjahren Nikolaj Metners ausgewählt - Stücke, die für die stilistische Entwicklung in Metners letzten Jahrzehnten durchaus repräsentativ sind.[684]

3.4.2 Naš vak - Praeludium

Ähnlich den Zyklen opp. 36 und 37, die sich nicht nur sprachlich, sondern auch inhaltlich - in ihren Stimmungen und Bildern - konträr gegenüberstehen, hat auch die Trennung der folgenden Lieder in op. 45 und op. 46 eine weiterreichende Bedeutung: Den epischdramatischen und stark bewegten russischen Liedern kontrastieren die auf die deutsche Romantik zurückgreifenden, fast durchgehend zuversichtlichen und idyllischen Lieder nach deutschen Texten (die *Winternacht* op. 46/5 fällt nur ein wenig aus diesem Rahmen hinaus). Die vielleicht größte Polarisierung innerhalb dieser zwei Zyklen zeigt eine Gegenüberstellung von *Naš vek* op. 45/4 mit dem *Praeludium* op. 46/1.

Tjutčevs Gedicht reflektiert die moderne, hochmütige, ungläubige Zeit und ihren Menschen mit seiner inneren Leere und unerfülltem Sehnen. Metner schildert die drei Gedichtstrophen musikalisch als einen ruhelosen Tumult mit unaufgelöst fortschreitenden Dissonanzen und schroffen Harmoniewechseln, einer im tiefen Register bald pochenden, bald stampfenden *Dies-irae*-Ostinatofigur (T. 16ff., 63ff., [76]79ff., 95ff.) und zerklüfteter Singstimme (T. 77f.: dis' - c'' - a''). Die Kulmination der letzten Verszeilen, in denen

[684] Die zwischen diesen Liedern liegende Sammlung op. 52 ist ein disparates und problematisches Opus, am ehesten als Zusammenstellung einzelner Widmungsgeschenke an Interpreten und Freunde verständlich. Manche der dortigen Lieder lassen sich als dem op. 45 benachbart verstehen (z.B. *Voron* und *Primety*); *Okno* und vor allem *Ělegija* dagegen repräsentieren eine hybride und pathetisch aufgedunsene, dunkle 'Spätblüte', die auf Werke wie die *Dritte Violinsonate* op. 57 vorausweist (nicht aber auf den entschlackten Stil der spätesten Lieder). Die beiden hispanisierenden Romanzen op. 52/5+6 bilden stilistisch eine ganz separate Gruppe; die in ihnen verwirklichte Flucht ins Folkloristische hat ihr 'russisches' Pendant in den *Märchen* op. 51, die - ein wenig in der Art der Schumannschen Florestan und Eusebius - auf den Charakteren der (russischen) Märchenfiguren Iwan Dummkopf und Aschenbrödel basieren.

das lyrische Ich seinen Schöpfer um Beistand anfleht („Laß mich ein! - Ich glaube, mein Gott! / Komm meinem Unglauben zu Hilfe!"; V.11f. bzw. T. 83-90) gerät in Metners Vertonung zu einem Schrei der Verzweiflung: Über dem Orgelpunkt g (als Septime der Mollsubdominante zur Tonika e-Moll) und der unerbittlich von *p* zu *ff* anschwellenden Motorik des *Dies-irae*-Ostinato (*sempre più appassionato*) schraubt sich die Singstimme zu ihrem diastematischen, dynamischen (*ff*) und emotionellen Höhepunkt (T. 87f.).

Neben den zahlreichen interessanten Details der musikalischen Gestaltung, so z.B. den motivischen Beziehungen zwischen den Stimmen, den Vorausnahmen im Klavier, der Transformation des Kernmotives (der pendelnd umschriebene Raum einer kleinen Terz) usw., aber auch der für Metner ungewöhnlich 'harten' Harmonik und der Konfliktrhythmen - neben diesen Phänomenen ist *Naš vek* vor allem durch den außergewöhnlichen großformalen Aufbau gekennzeichnet. Die Gedichtvertonung einschließlich motivischem Vor- und Nachspiel wird symmetrisch umfaßt von einem Rahmenmotiv (Quintsprung abwärts mit Tonrepetition), an das sich episierend breite, stufenweise kreisend auseinander- und wieder zusammenstrebende Akkorde (leitereigene Dreiklänge) anschließen, die in einem Molldominant-Nonakkord enden. Vor Beginn der eigentlichen Liedvertonung mündet dieser Akkord trugschlüssig in die verdurte Untermediante (C-Dur statt e-Moll; T. 11f.); am Ende des Liedes dagegen wird - nach wörtlicher Wiederholung - E-Dur erreicht, indem die Vorhaltssexte fis überraschend nach oben statt nach unten fortschreitet (T. 114f.). Dieser Rahmen setzt sich durch Pausen, aber auch harmonisch und gestisch (*Sostenuto*, ♩ = 100 gegen *Con moto agitato*, ♩ = 120) stark von der eigentlichen Textvertonung ab, steht gewissermaßen kommentierend über dem Geschehen (Tabelle 13).

T. 1-15	Rahmen	LOSUNG (vorläufig): e → C
T. 16-19	(Vorspiel)	
T. 20-39	Strophe 1	
T. 40-47	Zwischenspiel	
T. 48-63	Strophe 2	KONFLIKT
T. 63-66	Überleitung	
T. 67-91	Strophe 3 (→ Klimax)	
T. 91-103	(Nachspiel)	
T. 104-116	Rahmen	LÖSUNG (endgültig): e → E

Tabelle. 13: Aufbau von op. 45

Motiviert haben diesen Rahmen Elemente des Gedichttextes selbst, nämlich die Aussage, daß der ungläubige und bereits dem Untergang geweihte 'moderne' Mensch, der ja doch nach Glauben dürste, aus Hochmut nicht um diesen bittet, niemals betend den Zugang zum himmlischen Leben erfleht: „Laß mich ein!". Das musikalische Motiv dieser Textstelle (russisch: „Vpusti menja!", T. 83f.) hat Metner extrapoliert, um in greifbarer Bildlichkeit zu schildern, wie das Aussprechen jener 'Losung' tatsächlich den ersehnten

Frieden bringt. Daher wird der lang ausgehaltene Orgelpunkt e' der Singstimme zu Beginn *s zakrytym rtom* (mit geschlossenem Mund) vorgetragen: denn, so läßt sich leicht schließen, die Fähigkeit zum Gebet, die Kenntnis jener 'Zauberworte' ist noch nicht gegeben, sondern es besteht nur die vor dem menschlichen Bewußtsein liegende Verheißung auf göttliches Erbarmen und Glück. Am Ende des Liedes jedoch, nachdem die entscheidenden Worte bereits gefallen sind, unterlegt Metner bei der Wiederkehr des epischen Rahmenteiles das anfangs untextierte Motiv jetzt ganz direkt mit „Vpusti menja" (T. 103ff.), wobei er den Gedichttext Tjutčevs erweitert; der anschließende Orgelpunkt ist als gelängte Schlußsilbe vokalisch auszuführen.

Naš vek ist ein Beispiel dafür, daß Metner nicht nur aus Gründen formaler Abrundung zur eigentlichen Vertonung der Vorlagen umfangreiche instrumentale Vor- und Nachspiele zu höherer Symmetrie schreibt und zunehmend (untextierte) Strophen ergänzt,[685] sondern inzwischen auch zu umfassenden inhaltlichen Ergänzungen bereit ist, wenn es gilt, die Gedichtvorlage so auszudeuten, daß die für Metner zentrale Aussage - in diesem Fall innerhalb einer religiös motivierten Zeitkritik[686] - auch tatsächlich in den Vordergrund gerückt wird. Bietet der Text selbst dafür zu wenig Rückhalt, greift der Komponist ergänzend selbst zur Feder (ohne daß dies aus rein musikalischen Gründen wie etwa der eleganteren Textverteilung wegen geschähe).

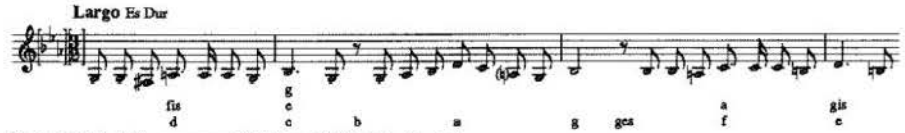
Genau das ist auch beim *Praeludium* op. 46/1 der Fall. Dieser Auftakt[687] zur letzten Sammlung deutscher Lieder in Metners Œuvre ist das exakte Gegenbild zu *Naš vek*: statt größter Gottferne Aufgehen im kosmischen Ganzen, statt unerfülltem Sehnen und Streben ein rauschhaftes Erreichen religiöser Ekstase. Auch hier ergänzt Metner den eigentlichen Gedichttext, diesmal um ein abschließendes „Halleluja" - worauf ihn aber doch etwas das künstlerische Gewissen plagt.[688] Der enthaltene erste Entwurf zum *Praeludium* skizziert das Grundgerüst des Liedes: aufsteigende Melodie, stufenweise absteigender Baß (Beispiel 24).

[685] Unter den in dieser Studie vorgestellten Liedern hatten instrumentale Zusatzstrophen bereits opp. 6/4 und 29/4, eine vokalische op. 37/1.

[686] Es steht zu vermuten, daß zum Zeitpunkt der Komposition von op. 45/4, also etwa 1923/24, Metners Opposition gegen musikalischen Modernismus nur noch eine - wenn auch die für ihn wesentliche - Facette innerhalb einer der Gegenwart grundsätzlich abgewandten Haltung ist. Die Tjutčevsche Zeitkritik greift das atheistische und selbstgefällige Wesen der modernen Welt insgesamt an. Nach den Erfahrungen der russischen Revolution und auch der säkularisierten städtischen Atmosphäre in den Metropolen Berlin und (später) Paris mag Metner seine persönliche Anti-Haltung in Tjutčevs philosophisch-allumfassender Kritik wiedergefunden haben.

[687] Die Eröffnungsstücke zu Metners meisten Liedsammlungen gleichen sich in ihrem ungetrübten, teils abgeklärten, teils emphatisch-hymnischem Tonfall; meist dienen sie zur Darstellung einer 'prästabilisierten Harmonie', die bei Metner mit religiösen Ideen (etwa: Seligkeit, Paradies) verbunden ist. Das gilt uneingeschränkt für die Eingangsstücke zu den Zyklen opp. 1(Lied!), 6, 15, 46 und 61; tendenziell mit gleicher Funktion, aber weniger entrückt sind die Anfänge der opp. 24 (dort mit einer Wendung ins Tragische), 28 (erst gegen Ende), 29 und 45 (nach einem dramatischen Mittelteil).

[688] Das äußert der Komponist in einem Brief von August 1922 (s. WERKVERZEICHNIS unter op. 45).



Beispiel 24: Skizze zu op. 46/1 (aus U/F 2.31, Bl. 1r)

Die allmähliche Eroberung des Es-Dur-Tonraumes[689] ist der Zentralgedanke bei der Umsetzung von Goethes kosmischen Bildern des sich ineinander schließenden „tausendfältigen Gewölbes", des in der Unendlichkeit ewig Fließenden. Dieses unablässige Fließen des sich ewig Wiederholenden („dasselbe") ist bei Metner eine ununterbrochene, sich allmählich höher schraubende 32tel-Figur, die in sich auf vorthematischer Ebene jene Melodie birgt, welche am Ende des Liedes im Klavier als erlösender Hymnus unter dem Jubel der Singstimme (es'' - b'') erklingt (Beispiel 25), so daß tatsächlich „das tausendfältige Gewölbe / Sich kräftig in einander schließt" (V. 3f.).

Beispiel 25: op. 46/1, Begleitfigur T. 1 und Melodie T. 16f.

Durch diese säuselnde (*sussurando*) Figuration schwellen die ohnehin schon gigantischen 3/2 bzw. 5/2-Takte zu monströser Länge an - die nur 20 Takte des Liedes nehmen ganze sechs Notenseiten ein. Zusammengehalten wird dieser metrische Schwebezustand, der bis zum Einsatz der hymnischen Schlußmelodie andauert, durch weitere motivische Beziehungen zwischen Klavier und Singstimme:

- Die Spitzentöne der Arpeggien in der linken Hand antizipieren bzw. imitieren den Verlauf der Singstimme (T. 2f./3f. → T. 4f.; T. 15);
- ab der Textstelle „Strömt Lebenslust aus allen Dingen" (V. 5) begleitet die linke Hand die Stimme in der Unterterz (T. 9ff.);
- die Quinte es-b, mit der das Stück beginnt, erscheint als Rahmenintervall nochmals im „Halleluja"-Ruf (T. 17f.) sowie ganz am Ende als dessen Echo im Klavier (T. 20); sie liegt auch dem allmählich ätherisch entschwindenden Schlußlauf der Begleitfigur zugrunde (T. 18f., die mit der linken Hand zu spielenden, abwärts gestrichenen Noten).

In den extremen Anforderungen sowohl an die Singstimme (zweimal ein lang auszuhaltendes b'') als auch an die Begleitung läßt Metner die Grenzen des im Kunstlied technisch und im Ausdruck Üblichen weit hinter sich. Aber die vollkommene Übereinstimmung zwischen poetischen und musikalischen Bildern, die sich in einer vielschichtigen, aber dennoch nahtlosen musikalischen Struktur äußert, welche ihren artifiziellen

[689] Das ist auch die Grundidee des *Rheingold*-Vorspiels; bei Metner wird der Klang aber nicht (nur) rein quantitativ gesteigert, sondern harmonisch erst nach und nach erobert („Und alles Drängen, alles Ringen / Ist ewige Ruh' in Gott dem Herrn"; V.7f.).

Zusammenhalt subtil verschleiert - all dies rechtfertigt die Wahl der Mittel zur genüge. Die Interpretation des *Praeludiums* durch den Komponisten und Elisabeth Schwarzkopf belegt, daß diese musikalischen Darstellung einer ekstatischen Entgrenzung und kosmischen Auflösung - ein Inhalt, der dem intimen Charakter der Gattung Kunstlied zu widersprechen scheint - durchaus überzeugend gelingen kann und dieses Lied dann zu den beeindruckendsten Leistungen gehört, die Nikolaj Metner im Bereich der Vokalmusik vollbracht hat (von der interpretatorischen Leistung eines zur Zeit der Aufnahme schwer herzkranken alten Mannes ganz zu schweigen).[690] Spätestens jetzt möchte man Alfred Swan recht geben, der von Metners Liedern gesagt hat: „Try as you may, you will not find anything like them in all song literature."[691]

3.4.3 Molitva - Nachtgruß

Die posthum erschienenen Lieder op. 61 gehören nicht nur zu der spätesten stilistischen Entwicklungsstufe in Metners Schaffen, sondern zu den letzten Werken des Komponisten überhaupt. Während zwei der zu dieser letzten Liedgruppe gehörenden Stücke bereits Mitte der 1930er Jahre entstanden sind - darunter der impressionistische, in einem Vierklang endende *Polden'* op. 59^{bis} -, ist das Gros der Vertonungen erst Mitte und Ende der 40er Jahre geschrieben worden; der *Nachtgruß* von August 1951 dürfte die letzte vollendete Komposition Nikolaj Metners sein.[692] Alle Lieder aus op. 61 zeichnen sich durch eine unverstellte religiöse Aura aus, die zwar den Texten entnommen ist, aber durch sonore, akkordische Klangfülle, modale (meist plagale) Wendungen und einen ruhig-abgeklärten Strom der musikalischen Gedanken erst eigentlich zur Geltung kommt. Schon die Vortragsanweisungen sprechen für sich: *Allegretto sereno, Molto tranquillo, Andantino con moto, Moderato, Moderato, Andante con moto sostenuto, Andantino con moto.* Man kann sicherlich in diesem „Schwanengesang" (POL' 1955) Metners Bewußtsein vom nahen Tode gestaltet sehen. Charakteristisch ist, daß die Wahl der Ausdrucksmittel in vielem den Werken der frühsten kompositorischen Phase gleicht. Dieses Kennzeichen teilen die Lieder op. 61 mit den späten Instrumentalwerken, die ebenfalls motivisch und inhaltlich auf jugendliche Werke und Skizzen zurückgreifen.

So hat *Molitva* op. 61/5 mehr als nur den Titel mit dem 1896 entstandenen Lied gleichen Namens (U/F 1.2) gemein: Es handelt sich wieder um ein Gedicht Michail Lermontovs, das zudem wiederum die Hinwendung des Menschen zu Gott im Gebet thematisiert. Während das lyrische Ich des in der Jugend vertonten Gedichtes aus der irdischen Pein heraus um Schutz flehte, ist die Überwindung der hiesigen Mühen und des seelischen Kummers in Metners Spätwerk schon gewiß: Spricht man die verinnerlichten Formeln eines Gebetes, schwinden alle Last und aller Zweifel und die Seele wird „leicht" (demgemäß schließt *Molitva* op. 61/5 statt in a-Moll in C-Dur). Eine formale Gliederung

[690] S. DISKOGRAPHIE I.
[691] SWAN 1972, 178.
[692] Detaillierter zur Entstehung dieser letzten Lieder s. WERKVERZEICHNIS op. 61 und op. 59^{bis}.

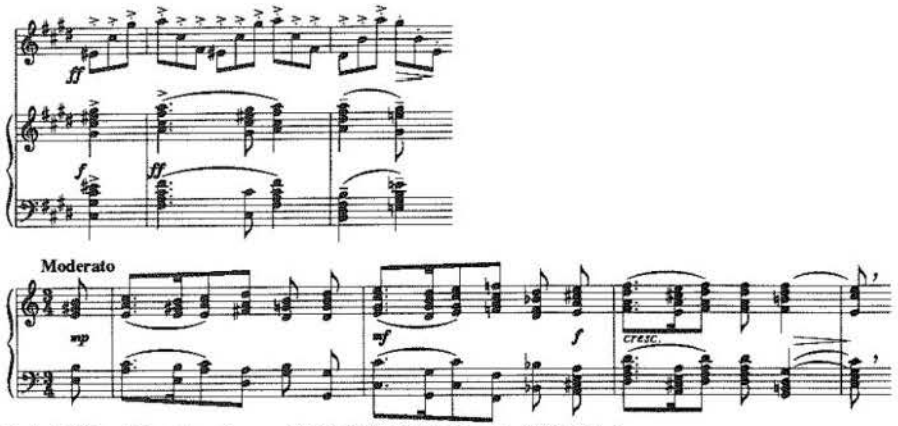
des Stückes ist zwar deutlich erkennbar (Tabelle 14), aber der motivisch-thematische Zusammenhalt der einzelnen Teile und deren Funktion sind schwer zu durchschauen. Die ganze zweite Hälfte des Liedes ist eine derart stark veränderte Wiederholung des in sich abgerundeten ersten Teils, daß sich kaum von reprisenhaften Elementen reden läßt. Offensichtlich steht der Entwicklungsgedanke - bildlich gesprochen: die allmähliche Transformation der irdischen Pein in himmlische Seligkeit - dominierend im Vordergrund. Die erste Liedhälfte besteht aus einer symmetrisch gebauten achttaktigen Periode mit vier motivisch voneinander verschiedenen Phrasen (a_1-a_4), die von einem wiederkehrenden Vor- und Nachspiel gerahmt wird (x).

Takte	Abschnitt	Taktart	Material
1-5	Vorspiel	3/4	x (Selbstzitat aus op. 57)
5-12	A		a_1, a_2, a_3, a_4
12-15	Zwischenspiel (≡ Vorspiel)		x
16-24	B_1 (Mittelteil)	2/4	a_3', c, a_1'', c'
25-30	B_2 (A'?)	3/4	a_3', a_3'', x
31/32	Schlußfigur		y (Selbstzitat aus op. 36/1)

Tabelle 14: Schema von op. 61/5

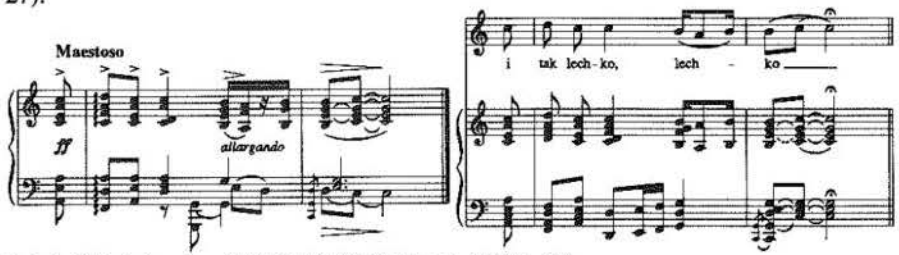
Dieser instrumentale Rahmen besteht aus einem dreimal steigernd und aufwärts sequenzierend gebrachten Kadenzmotiv, das einem rhythmisiert wiederholten authentischen Ganzschluß die Modulation in die Wechselsubdominante folgen läßt (D-t-D-t-S[D→]-SS). Der homophon-akkordische Satz dieser Kadenzmuster spiegelt entfernt den quasi chorischen A-Teil aus *Molitva* U/F 1.2 wider; hier jedoch finden sich Anklänge weniger an den orthodoxen *znammenyj raspev* als an protestantischen Choralsatz. Im Finale der *Dritten Violinsonate* (*Sonata epica*) op. 57 hat Metner dieses Kadenzmotiv bereits umfangreich eingesetzt und durchgeführt;[693] es muß schon dort für den Komponisten religiöse Konnotationen - Triumph über den Tod? - besessen haben und erscheint jetzt als 'vorbelastetes' Selbstzitat, das bereits eine eigene Geschichte und Entwicklung hinter sich hat (Beispiel 26). Vielleicht kann es nur deswegen hier als unangefochtenes Siegesmotiv benutzt werden, weil es denselben in der *Sonata epica* bereits errungen hat.

[693] Das Motiv tritt zuerst in T. 132 (ein Takt nach Ziffer 85) auf und wird ab T. 220 (Ziffer 94) durchgeführt. Harmonisch ist es mit der Gestalt in op. 61/5 nahezu identisch - die Subdominante erscheint in op. 57 als Septakkord (so auch in op. 61/5, T. 3) -, aber metrisch leicht differierend: Das dritte Glied - die Ausweichung in die Subdominante - ist in op. 57 volltaktig.



Beispiel 26: a) Sonata epica op. 57, T. 463f.; b) Molitva op. 61/5, T. 1-3

Nach der nur leicht gestrafften Wiederholung des Vorspiels, das wieder in der Grundtonart a-Moll schließt, wechselt Metner vorübergehend vom 3/4 in den 2/4-Takt. Dieser Mittelteil setzt mit einer um ein Zwischenglied gelängten Version des Themenkopfes ein, die sofort - unter nochmaliger Dehnung und Variation - wiederholt wird. Im Klavier folgen nun - wieder im alten 3/4-Takt - die Begleitfiguren zum Nachsatz des A-Teiles (a_3), denen die Singstimme jetzt melodisch folgt; mit beschleunigtem harmonischem Rhythmus erklimmt diese Sequenz über $d^7(F^6?)$, C^6, B, as und F^6 (über G im Baß) schließlich die Terzlage von C-Dur. Nach C kadenzierende 'x'-Motive werden jetzt, auf dem Höhepunkt des Liedes, von der Singstimme in emphatischen Oktavsprüngen g'' - g' bekrönt. Die (wiederum an Choralsatz erinnernden) Schlußtakte sind ein erneutes Selbstzitat: *Angel* op. 36/1 endet mit derselben Schlußfigur, die dort allerdings seltsam aufgesetzt wirkt, da sie wenig motivischen Rückhalt im Material des Liedes hat (Beispiel 27).



Beispiel 27: a) Angel op. 36/1, T. 35f.; b) Molitva op. 61/5, T. 31f.

Insgesamt ist *Molitva* nicht nur ein Beispiel für das Prinzip der entwickelnden Variation und insbesondere der (hier fast bis zur Unkenntlichkeit) veränderten Reprise bei Metner, sondern durch die zahlreichen Rückbezüge auf das eigene Œuvre ein mehrdi-

mensionales Sinngebilde, das in gewisser Hinsicht als Summe oder Bilanz aus dem über die Jahre hinweg Geschaffenen bezeichnet werden kann. Diese Eigenschaft haben auch zahlreiche andere späte Kompositionen, die durch ihre Verbindung zu früheren Werken oder gar jugendlichen Entwürfen ebenfalls über sich hinaus auf ein selbstreflektives Eigenverständnis des Alterswerkes verweisen.

An einer Vertonung des Eichendorffschen *Nachtgruß* hat Metner bereits 1927 gearbeitet.[694] Daher läßt sich auch bei diesem Spätwerk von einem Rückgriff oder zumindest Rückblick reden. Doch autobiographisch bedeutsam ist das Gedicht, in dem die „Seel' das ew'ge Licht begrüßt", für Metner tatsächlich erst zum Zeitpunkt der Fertigstellung, nämlich unmittelbar vor seinem Tode im August 1951. Formal läßt sich Metners *Nachtgruß* als eine ABA-Form mit Vor-, Zwischen- und Nachspiel beschreiben, wobei die Wiederkehr des A-Teils starke Abweichungen aufweist (Tabelle 15).

Takte	Abschnitt	Material
1-4	Vorspiel	x, a_4'
5-13	A	a_1, a_2, a_3, a_4
13-21	Zwischenspiel	a_4'
21-24	B_1	x
25-29	B_2	neues Material
29-44	A'	a_1 (nur im Klavier, Engführung und Sequenz, als x), a_2 (schließt auf Fermate), a_3 (Begleitung neu), a_4 (um eine freie Inversion von a_1 ergänzt)
44-48	Nachspiel	x

Tabelle 15: Formschema von op. 61/2

Das Lied ist musikalisch durchzogen vom Gegensatz zwischen den chromatischen Sextakkordrückungen (x) und dem diatonischen, in weihevoller, choralartiger Akkordik vorgetragenen Kadenzmuster, mit dem die erste Strophe schließt (a_4). Im Vorspiel sind beide Kernmotive präsent: Die Mittelstimme der Sextakkordkette umschreibt das Kadenzmotiv (T. 1f.). Am Ende des A-Teils führt die Schlußzeile der ersten Strophe („Ruht wie ein Schiff im Hafen") das erste Mal zur Grundtonart B-Dur, die bis dahin ausgespart geblieben war; hier erscheint das Kadenzmotiv in vollständiger Gestalt. Im Zwischenspiel, das gleichsam als musikalischer Kommentar den Inhalt der ersten Strophe meditativ weiterführt, wird das Kadenzmotiv über Terzparallelen in den Mittelstimmen und gravitätischen Baßoktaven sequenziert (T. 13-16); diese Sequenz und ihr harmonisches Muster (B-g-Es-c) wird wiederholt, wobei das Kadenzmotiv jetzt oktaviert im Baß liegt (T. 17-20). Der Anfang der zweiten Strophe beschreibt den „falschen Fleiß, die Eitelkeit" (T. 21-24): Dies scheint auch die inhaltliche Dimension der hier durchgehend stehenden (Quart-)Sextakkord-Chromatik zu sein (in Abgrenzung zur religiösen Zuversicht des

[694] S. WERKVERZEICHNIS op. 61.

Kadenzmotivs). Die Wiederaufnahme des A-Teils beginnt mit einer Engführung von a_1, die um eine kleine Sekunde nach oben versetzt wiederholt wird; die Imitation in der rechten Hand ist in Quartsextakkorden gesetzt und spielt so auf x an (T. 29-32). Nachdem die dritte Strophe *ff* und *maestoso* mit dem steigernd erweiterten Kadenzmotiv geschlossen hat, bringt das Nachspiel in einer für Metner charakteristischen Weise nochmals eine harmonische Komplizierung. Der im Gedichttext bereits errungene Sieg über die Nichtigkeit des Irdischen wird musikalisch erneut - wenn auch hier nicht tiefgreifend: die Grundtonart wird nicht mehr verlassen - in Frage gestellt. Der Effekt ist, daß nach dieser angehängten Zuspitzung und Verzögerung nochmals das tröstende Erreichen der Zieltonart erfolgen kann: Sie erklingt in den letzten zwei Takten nur noch als leere B-Oktave vom tiefsten bis zum höchsten Register - sinnfälliger Eintritt in die Unermeßlichkeit und als Schlußstrich unter Metners Œuvre letzter versöhnender Ausgleich eines dialektischen Weltbildes.

3.4.4 Instrumentalwerke

In Metners letzter Schaffensphase, wie sie in dieser Arbeit skizziert wird, nehmen die literarischen und/oder programmatischen 'Zusätze' in den Instrumentalwerken des Komponisten eher zu als ab. Dazu gehört letztlich auch, daß bislang weitgehend neutral gehandhabte Titel wie etwa „Märchen" jetzt erläuternd erweitert werden (*Russisches Märchen* op. 42/1, *Tanzmärchen* und *Elfenmärchen* op. 48).

Das eindrucksvollste Beispiel für die Durchdringung von textuell 'bestimmten' und instrumental 'unbestimmten' Formen ist Metners mehrfache Vertonung von Goethes Gedicht *Geweihter Platz*. Zuerst bildet es das „Motto" zur *Sonate-Vocalise* op. 41/1: ein fragiles, anfangs in punktiert wiegendem 6/8-Metrum, später in majestätischem 9/8-Takt zu einer stillen Kulmination führendes und dann leise verhallendes Lied. Seine 'Magie' beruht auf dem allmählichen Erweitern des Ambitus, der in den ersten Takten nur die Töne c', d' und e' umfaßt - die linke Hand des Klaviers setzt erst in Takt 10 ein -, bis sich schließlich in T. 38 a'' der Singstimme und F_1 im Klavier 'nackt' gegenüberstehen (die beliebte Metapher „klaffender Abgrund" bietet sich hier aus inhaltlichen Gründen weniger an); danach findet wieder eine Reduktion auf die 'Keimzelle' der ersten drei Töne statt, so daß die Entwicklung im Nachspiel wieder zu ihrem Anfang zurückfindet. Als op. 46/2 erscheint nur wenige Jahre später ein zweites Lied auf denselben Text, und Metner komponiert diesmal die Stelle „Was der Himmel nur Herrliches hat, was glücklich die Erde / Reizendes immer gebar" (V. 5f.) als Zitat desselben Abschnitts im *Motto* zur *Sonate-Vocalise* (dort mit dem Wechsel zum 9/8-Takt und zu akkordischem Satz verbunden): Es entsprechen die Takte 27-31 in op. 46/2 den Takten 23-27 in op. 41/1. Offensichtlich ging es Metner hier nicht, wie im Fall von op. 3/2 und op. 29/5, um ein „besser", sondern um ein „(teilweise) anders". Neben diesen zwei Liedern ist das Goethe-Gedicht aber auch Grundlage für die *Sonate-Vocalise* selbst (sonst ginge nicht das besagte *Motto* voran) sowie für die mehrere Jahre später entstandene *Suite-Vocalise* op. 41/2. Formal besehen ist die *Sonate-Vocalise* das, was ihr Titel vorstellt: ein Sonatensatz mit untextierter Singstimme als solistischem Instrument. Sie hat eine Exposition mit vier Themen und jeweils unterschiedlicher Tonalität (C, C/E, a, e),[695] die eine variierte Wiederkehr der Themen einschließt (T. 1-110), eine relativ kurze Durchführung mit Ausweichungen in entlegene Tonarten und thematischer Arbeit (T. 111-170), eine nur gering verkürzte Reprise mit tonalen Veränderungen (C, Es/F, b, f), aber ohne Themenumstellung (T. 171-253), und eine Coda (T. 253-270). Das Goethesche Gedicht beschreibt, wie der Dichter im Wach-Traum die „schönen Gesänge" der Grazien und Nymphen und ihrer „verschwiegener Tänze geheimnisvolle Bewegung" sieht, wie er von dieser glücklichen Vereinigung irdischer (Nymphen) und himmlischer (Grazien) Herrlichkeiten - die nach dem Willen der Götter dem Menschen verborgen bleiben sollen - den Musen berichtet, und wie diese ihn schließlich lehren, in den Göttern gefälliger Weise „bescheiden Geheimnisse [zu] sprechen". Thema ist also der metaphysische Akt schöpferischer Inspiration und deren Umsetzung im (sprachlichen) Kunstwerk unter Anleitung der „Musen", d.h. durch das Befolgen wiederum 'übermenschlicher' Regeln. Anfang und Ende der Kunst liegen im Verborgenen, und nur der Künstler vermag sie zu sehen und zu gestalten.

Eine Interpretation der *Sonate-Vocalise* muß zuerst fragen, was Metner, nachdem er den ganzen Inhalt des Gedichtes in seinem Motto bereits musikalisch umgesetzt hat, noch darstellen wollte: nochmals die Vision der (noch nicht in Worte faßbaren) Geheimnisse oder bereits die Sprache des Dichters? Da Metner, wenn er sich mit der Dichterfigur des Gedichtes (unterschwellig) identifiziert haben sollte, als Musiker ja auf Worte verzichten muß, denn seine Sprache ist die Tonsprache, würde sowohl die Verbildlichung der fantastischen Visionen als auch die Schilderung einer 'regelgerechten' Ästhetisierung dieser Eindrücke auf dasselbe hinauslaufen, nämlich auf rein instrumentale Klangbilder.[696] Indem Metner aber die Singstimme als Instrument einsetzt[697] und sie Vokalisen singen läßt, deutet er die 'Schönheit der Erde und des Himmels' als entweder (noch) vor der menschlichen Sprache liegend oder als bereits in die Sprache des Künstlers, der als Singstimme noch präsent ist, eingegangen. Anscheinend hat bislang niemand, weder die zeitgenössischen Rezensenten[698] noch spätere Autoren, versucht, die ungewöhnliche Besetzung dieser Sonate als Ergebnis oder Interpretation des vorangestellten Goethe-Mottos zu begreifen, obwohl dessen Thematik von künstlerischer Sprachfindung diesen Schluß wirklich nahelegt. Angesichts der für Metner ganz selbstverständlichen untextierten Passagen in den Liedern ist die Interpretation als gewolltes Experiment, als das die

[695] Darin ähnelt die *Sonate-Vocalise* Chopins *Fantasie* op. 49.

[696] Letztlich besteht ohnehin kein Unterschied, da beidesmal 'Etwas' musikalisch umgesetzt und somit künstlerisch verarbeitet wird (hier müßte eine zusätzliche Meta-Ebene bei der künstlerischen Umsetzung des Vorganges künstlerischer Umsetzung angenommen werden).

[697] In seiner Vorbemerkung zur Sonate erläutert Metner die Ausführung der Vokalisen, die durch gleitende Übergänge in der Vokalqualität charakterisiert sein soll: „Die Ausführung muß sich durch jene schalmeiartige Leichtigkeit und Ungezwungenheit auszeichnen, die leider in dem Vokalgesang so häufig fehlt und über die jeder Hirt beim Singen verfügt."

[698] Vgl. REZENSIONEN 47.

Sonate meist betrachtet wurde, sicherlich falsch;[699] Experimente waren Metner verhaßt. Die später entstandene *Suite-Vocalise* (die Metner aber als so eng zur *Sonate-Vocalise* benachbart verstand, daß er nachträglich die Opuszahl 41 erweitern ließ) hat zu jedem ihrer fünf Sätze eine Überschrift: *Introduzione*, *Gesang der Nymphen*, *Geheimnisse*, *Zug der Grazien*, *Was der Dichter spricht*. Offensichtlich bilden die einzelnen Sätze die Stationen des Gedichtes nach. Der Dichter betritt den Schauplatz, vernimmt zuerst den Gesang der Grazien, sieht dann die „Geheimnise" (Tänze?)[700], danach die Grazien und beginnt schließlich selbst zu „sprechen" (in der Formulierung hat sich Metner hier wohl an Schumanns *Kinderszenen* orientiert). Ohne noch näher auf die formale Anlage der Suite einzugehen - der zweite Satz z.B. ist eine Sonatenform ohne Durchführung -, ist nicht ganz unwahrscheinlich, daß Metner bereits in der Sonate etwas Ähnliches verwirklicht wissen wollte. Ob man soweit gehen darf, den außergewöhnlich vielen Themen dieser Sonate solche 'Titel' wie die obigen Satzbezeichnungen zu geben, ist aber fraglich, vor allem deswegen, weil die Entwicklung dieser Themen ja nicht mit dem Aufbau des Gedichtes korrespondiert: Hier ließe sich wohl eher von einem Erringen und harmonisierenden Bestätigen der vorgegebenen Visionen sprechen.

Insgesamt bilden die Umsetzungen des *Geweihten Platzes* eine der für Metners Ästhetik wichtigsten Werkgruppen überhaupt. In diesen Stücken versucht der Komponist, sein künstlerisches Selbstverständnis zu definieren und musikalisch überzeugend zu gestalten. Dagegen kann das vielbeschworene 'Musenthema' aus op. 27 und op. 29/1[701] nur eine viel weniger aussagekräftige Botschaft transportieren, denn beiden Werken liegen verschiedene Textvorlagen zugrunde und beidesmal ist dieses Thema nur ein Teil des Ganzen. Doch bis heute gehören die besagten Vertonungen zu den am wenigsten bekannten Opera des Komponisten überhaupt: Von opp. 46/2 und 41/2 wurden noch niemals Einspielungen gemacht, und die *Sonate-Vocalise* existiert nur in ganz wenigen historischen Aufnahmen, darunter allerdings eine mit Metner selbst am Klavier.[702] Diese Zurückhaltung ist angesichts der teilweise außergewöhnlichen Klangschönheit der Werke unbegreiflich: Offensichtlich hat kein Interpret von Rang den Mut oder die Fähigkeit,

[699] Auch Leonid Sabaneev hebt in seiner kurzen Würdigung der *Sonate-Vocalise* die Neuartigkeit des Einfalls hervor, um so sein Mißfallen an der zu sehr wie ein Blasinstrument ausgeführten Singstimme (die ja gerade eine Schalmei imitieren soll) und am zu spärlichen Einsatz von Emotion und Klangfarbe zu kompensieren: „This, together with the great length of the sonata, cannot but produce a certain feeling of weariness, which by no means implies that the idea itself is valueless, bur only that it does not happen to have been perfectly realized" (SABANEIEV 1929, 127).

[700] Daß dieser Satz mit der Vortragsanweisung *Molto sostenuto e misterioso* und den durchgängigen Punktierungen tatsächlich tänzerisch gemeint sein könnte, zeigt ein Vergleich mit den seltsam stockenden Rhythmen von op. 15/5 („So tanzet und springet"). Vermutlich geht es hier aber nicht so sehr um eine Abbildung von Tanz, sondern um den musikalischen Ausdruck äußerster Verschwiegenheit und eben Misteriosität. Für eine solche tiefere Bedeutung spricht auch die einstimmige Einleitungsphrase zu diesem Satz, welche an dessen Ende als kurzes Nachspiel wiederkehrt und außerdem kurz vor Ende der Coda des fünften Satzes erscheint, also die Suite insgesamt (zusammen mit einer Wiederaufnahme der Introduktionsmotive und -themen) beschließt.

[701] Breit behandelt in BOYD 1980b.

[702] S. DISKOGRAPHIE I, op. 41/1, und II.

farbige und ausdrucksvolle Vokalisen zu singen (warum wirkt sich das nicht auf Gliérs Konzert für Koloratursopran op. 82, Rachmaninovs *Vocalise* op. 34/12 oder Debussys *Sirènes* aus?); im Falle der Lieder gibt es keine Entschuldigung. Für Metner selbst müssen diese Stücke einen besonderen Wert gehabt haben, und insofern sind sie ein wichtiger Schlüssel zum Verständnis seiner Musik insgesamt - nicht zuletzt deshalb, weil sie demonstrieren, daß bei ihm auch ganz 'absolut' scheinende Kompositionen durchaus mit einem (auf Literarisches gestützten) Hintergedanken versehen sein können.

Weniger rätselhaft ist das Motto, das im Finale der *Zweiten Violinsonate* op. 44 dem Hauptthema syllabisch unterlegt ist: „Vesnja idët!" (Der Frühling kommt!) Diese Worte stammen aus dem Gedicht *Vesennie vody* (ca. 1830) von Fëdor Tjutčev, das das Hervorbrechen der ersten Frühlingsgewässer aus dem Schnee beschreibt, die sich als Boten des nahenden Frühlings präsentieren. Daß der im Gedicht auftretende Ausdruck „chorovod" (Rundtanz) als Anregung für die Rondoform dieses Satzes gedient haben könnte, ist nicht ganz unwahrscheinlich, aber angesichts des Finalrondos in op. 50 kein zwingendes Argument. Durch das Zitat aus diesem Gedicht läßt sich der vorausgegangene zweite Satz als eine Art winterliche Starre (zumindest als psychologische Metapher) begreifen, die jetzt durch einen „Reigen lichter Maientage" aufgebrochen wird. Darüber hinaus bieten sich keine Assoziationen an.[703]

Die *Zweite Improvisation in Variationenform* op. 47 dagegen ist wieder ein sehr schwer verständliches Werk. Das Thema, jede der 15 Variationen und die Coda (oder Schlußvariation) haben eine programmatische Überschrift. Das Problem besteht darin, wie diese einzelnen Titel inhaltlich zusammenhängen (daß sie musikalisch auf meisterhafte Weise verzahnt sind, kann hier nicht erörtert werden). Unter Umständen gibt es tatsächlich eine unbekannte literarische Vorlage, etwa eine Märchenerzählung oder eine Märchensammlung, die in direkter Verbindung mit Metners Überschriften steht - so wie im Fall der *Suite-Vocalise*. Andernfalls hätte sich Metner ein eigenes Konzept ausgedacht: einen Zyklus von Charakterstücken, der musikalisch durch die Variation eines Themas zusammengehalten wird und eine illustrative Abfolge von Märchenmotiven und Sagenfiguren (*Nixe*, *Elfen*, *Waldgeist*, *Gnome*), aber auch Naturschilderungen (*Auf den Wogen*, *Im Walde*, *Unwetter*), psychologische Atmosphäre (*Meditation*, *Drohung*) und Magisches (*Zauber*, *Beschwörung*) bietet. Eine Klärung dieser offenen Fragen ist momentan nicht möglich. Eine Analyse müßte zunächst den Ablauf der Stimmungen und poetischen Bilder anhand der Entwicklung des musikalischen Materials verfolgen und versuchen, bestimmte Gruppierungen innerhalb des Zyklus abzugrenzen (beispielsweise ist der Eintritt in den Wald in Var. VIII auch musikalisch klar als weitreichende Zäsur für eine ganze Reihe nachfolgender Variationen erkennbar). Eine solche Untersuchung muß einer anderen Arbeit vorbehalten bleiben. Hier soll nur noch betont werden, daß die in dieser „Improvisation"[704] auftretenden Titel auf viele frühere und spätere Werken verwei-

[703] Vgl. auch die Bemerkungen zu op. 44 in Kap. 4.2.1.

[704] Der für einen ausgeklügelten Variationenzyklus dieser Länge höchst ungewöhnliche Titel *Improvisation* rührt einerseits von dem unbestimmten, suchenden Gestus des Nixen-Themas her; andererseits aber reflektiert der Begriff Improvisation auch Metners Verständnis der musikalischen

sen: die „Nixe" auf op. 2/1 und op. 60, die „Elfen" auf op. 6/3 und op. 48/2, das „Unwetter" z.B. auf op. 35/4, um nur eine kleine Auswahl zu nennen. Insofern bildet op. 47 thematisch keinen isolierten Einzelfall im Werk des Komponisten, im Gegenteil, es ist eher ein Sammelbecken für die meisten der romantischen Vorstellungen, denen der Komponist zeitlebens - bald mehr, bald weniger - anhing.

Als Rückgriffe auf ältere, meist sogar jugendliche Entwürfe sind opp. 57-60 erwähnenswert. Das Introduktionsthema der mit liturgischen Implikationen versehenen *Sonata Epica* op. 57 schrieb Metner bereits 1898 nieder; der *Knight Errant* op. 58/2 - dessen Rittermotivik auf Werke wie op. 14/2 oder 34/4 zurückverweist - basiert nach Metners eigenem Vermerk auf dem Autograph auf jugendlichen Skizzen; die (*Buß-*) *Elegie* op. 59/2 greift thematisch auf einen verworfenen Mittelteil zu *Bessonnica* op. 37/1 zurück; Motive des *Dritten Klavierkonzertes* op. 60 schließlich entstanden 1903, vielleicht sogar 1898.[705] Diese Kompositionen verweisen also teilweise binnenmusikalisch über sich selbst hinaus, teilweise transportieren sie einen im weitesten Sinne programmatischen Inhalt, der in der märchenhaften und tief religiösen Vorstellungswelt des Jugendlichen verwurzelt ist. Insbesondere das *Klavierkonzert* op. 60, welches im Kopfsatz auf Lermontovs Ballade (daher der Nebentitel) *Rusalka* beruht, aber in den Folgesätzen - wie schon op. 27 (in Anlehnung an Beethovens 'Waldsteinsonate') Introduktion und Finale - Metners eigene Fortführung der Ballade thematisiert, kommt es zu einer durchgehenden, später dann sogar ausformulierten Programmatik, die die Werkgestalt von Anfang bis Ende determiniert. Das ist, von Ausnahmen wie der *Sonate-Ballade* op. 27 abgesehen, in Metners Schaffen ein ganz ungewöhnlicher Fall. Die Fertigstellung des *Klavierquintetts* WoO 5 im Jahre 1948 dagegen ist nur der formale Abschluß dessen, was Metner bereits um 1905 entworfen hatte. Insofern läßt sich hier nicht nur von der Vollendung eines Lebenswerkes sprechen - diese Bedeutung hat das Opus aber für den Komponisten unzweifelhaft gehabt -, sondern auch die besondere Art und Weise dieser Vollendung muß beachtet werden: Es ist der bewußte Rückgriff auf die frühe und frühste Jugend, mit welchem Metner sein kompositorisches Testament besiegeln möchte. Darin liegt weniger eine Resignation gegenüber der musikalischen Gegenwart des Komponisten als vielmehr ein Ausdruck des Glaubens an die eigene Auserwähltheit, welche sich in dem reichen Schatz an 'Eingebungen' äußert, die Metner in seinen jungen Jahren gesammelt und empfangen hat. Vielleicht haben diese jugendlichen Themen für Metner nicht nur Frische und Unverbrauchtheit ausgestrahlt, sondern auch die unmittelbarste Beziehung zu jenem Paradies bedeutet, zu welchem sich Metner zeitlebens hingezogen und verpflichtet fühlte; vielleicht meinte der Komponist, daß er als Knabe jenen himmlischen Gesang, dem die junge Seele in Lermontovs Gedicht *Angel* nachtrauert, noch am deutlichsten vernommen

Variation als kompositorischem Verfahren überhaupt. So notiert Metner in den Skizzen zum Durchführungsteil des *Ersten Klavierkonzertes* op. 33, einer Reihe von acht Variationen über Haupt- und Seitensatz der Exposition: „eigentlich keine Variationen, sondern Improvisationen, Intermezzi, Capricen" (s. WERKVERZEICHNIS op. 33). Auch die erste *Improvisation* op. 31/1 ist ein Variationenwerk.

[705] Zu all diesen Angaben s. WERKVERZEICHNIS.

habe. Die Verwendung und Verarbeitung dieser Jugendthemen nur mit dem Hinweis auf ein Nachlassen der schöpferischen Phantasie zu begründen, wäre sicherlich zu kurz gegriffen.

4 Sonatenformen

4.0 Vorbemerkung

Nikolaj Metners Sonaten, insbesondere seine Klaviersonaten, gehören nicht nur zu der am meisten untersuchten Werkgruppe des Komponisten, sondern ihnen wird auch im allgemeinen Bewußtsein der musikalischen Öffentlichkeit ein gewisser Rang zugesprochen, der sich freilich kaum je auf Kenntnis der Werke gründet. Innerhalb dieser Arbeit können weder die bestehenden Abhandlungen[706] ausreichend und kritisch gewürdigt werden, noch läßt sich die Vielzahl von Sonaten und sonatenähnlichen Werken in Metners Œuvre insgesamt beschreiben. Daher folgen hier nur ein paar grundlegende Bemerkungen und Hinweise, die als Anregungen für eine tiefergehende Beschäftigung mit Metners Sonaten zu verstehen sind. Zunächst wird ein tabellarischer Überblick über Metners Sonatenschaffen gegeben und eine kurze Betrachtung der historischen Voraussetzungen, unter denen Metner seine ersten Sonaten schrieb. Daran anschließend werden einzelne, besonders charakteristische Klaviersonaten unter ausgewählten Gesichtspunkten angesprochen und Verbindungslinien innerhalb der Gattung aufgezeigt. Außermusikalische Bezüge, die im letzten Kapitel diskutiert wurden, kommen dabei nicht mehr zur Sprache.

4.1 Überblick und Voraussetzungen

Die folgende Tabelle listet diejenigen Kompositionen auf, welche entweder durch ihren Namen oder aber durch Gattungskonventionen eine Auseinandersetzung mit Sonatenformen erkennen lassen. Es wurden auch unpublizierte und fragmentarische Werke aufgenommen, nicht aber andere Gattungen mit erkennbarer Sonatengestalt (wie z.B. das *Märchen* op. 8/2 oder *Knight Errant* op. 58/2). Um einen schnellen Eindruck vom Aufbau der Stücke zu erhalten, werden die einzelnen Satzbezeichnungen bzw. Vortragsanweisungen sowie - vor allem bei einsätzigen Werken - größere Abschnitte innerhalb eines Satzes (wie z.B. Introduktion oder Coda) angegeben (Tabelle 16).

Datierung	Titel	Tonart	Besetzg.	Sätze
1897	Sonate I: Fantasia quasi una sonata U/F 2.44	fis	pf	Allegro (Fragm.)
1897	Sonate U/F 1.7	h	pf	Allegro, martellato
1898	Sonatina U/F 1.10	g	pf	Allegretto, ma non troppo Scherzo

[706] In erster Linie LOFTIS 1970, KELLER 1971, ELMORE 1972, dann auch DOLINSKAJA 1967, VASIL'EV 1962; daneben Einzeluntersuchungen wie JAGODKINA 1959 oder TRUSCOTT 1961. Zu Metners sonatenähnlichen Werken kleineren Maßstabs s. SOKOLOV 1968.

bis 1900?	Konzertstück U/F 2.3	f	pf+orch.	Allegro moderato (Fragm.)
1901	Sonata U/F 2.48	c	pf	Allegro moderato (Fragm.)
1902/03	Sonate op. 5	f	pf	Allegro Intermezzo. Allegro Largo divoto Finale. Allegro risoluto - Tempo di Largo - Allegro
1896-1906	Ouvertüre in Sonatinenform U/F 2.19	f	sq	Allegro risoluto (Fragm.) (2 weitere Sätze geplant)
vor 1905	Violinsonate U/F 2.15	G	vl+pf	Allegro con brio (Fragm.)
1904-07	Sonaten-Triade op. 11		pf	(3)
1904-06	I Sonate	As		Allegro non troppo
1906	II Sonate. Elegie	d		Andante molto espressivo
1907	III Sonate	C		Moderato
1909/10	1. Violinsonate op. 21	h/H	vl+pf	Canzona. Canterellando Danza. Allegretto scherzando Ditirambo. Festivamente
1910	Sonate op. 22	g	pf	Tenebroso - Allegro assai - Interludium. Andante lugubre - Allegro assai
1911	Märchen-Sonate op. 25/1	c	pf	Allegro abbandonamente Andantino con moto Allegro con spirito
1911	Sonate op. 25/2	e	pf	Introduzione. Andante con moto - Allegro - Tempo dell'introduzione - Allegro molto sfrenatamente - Largamente - Tenebroso
1912/13	Sonate-Ballade op. 27	Fis	pf	Allegretto Introduzione. Mesto Finale. Allegro
1914	Sonate op. 30	a	pf	Allegro risoluto - Coda. Allegro molto
1914-18	1. Konzert op. 33	c	pf+orch	Allegro - dolcre tranquillo - Tempo I - Coda. Allegro molto
1920	Sonata reminiscenza op. 38/1	a	pf	Allegretto tranquillo
1920	Sonata tragica op. 39/5	c	pf	Allegro risoluto

1922	Sonate-Vocalise op. 41/1	C	v+pf	Motto: "Geweihter Platz" Allegretto cantabile
1925	2. Violinsonate op. 44	G	vl+pf	Introduzione. Maestoso - Allegro appassionato - Coda. Maestoso Tema con variazioni Finale. Rondo Allegro risoluto
1926	2. Konzert op. 50	c	pf+orch.	Toccata. Allegro risoluto Romanza. Andante con moto Finale. Divertimento (Rondo)
1930	Sonata romantica op. 53/1	b	pf	Romanza. Andantino con moto Scherzo. Allegro - Presto Meditazione. Andante con moto Finale. Allegro non troppo - Coda
1931	Sonate orageuse/ Sonata minacciosa op. 53/2	f	pf	Allegro sostenuto
1936/37	Sonate-Idylle op. 56	G	pf	Pastorale. Allegretto cantabile Allegro moderato e cantabile
1938	Sonata Epica op. 57 (3. Violinsonate)	e	vl+pf	Introduzione. Andante meditamente - Allegro Scherzo. Allegro molto vivace Andante con moto Finale. Allegro molto
1944	3. Konzert op. 60 (Ballade)	e	pf+orch	Con moto largamento Interludium. Allegro Finale. Allegro molto - Coda. Maestoso
1949	Klavierquintett WoO 5	C	pf+sq	Molto placido Andantino con moto Finale. Allegro vivace - Coda. Molto vivace

Tabelle 16: Sonatensätze und -zyklen in Metners Werk.

Nachdem die ersten vier veröffentlichten Opera den (nicht mehr allzu) jungen Komponisten als Miniaturisten ausgewiesen hatten, betrat Metner mit der Klaviersonate op. 5 erstmals öffentlich das Parkett größerer und anspruchsvollerer Gattungen, wobei die Klaviersonate zwar einerseits im Bewußtsein der Musiker - wie etwa auch das Streichquartett - eine besonders vepflichtende Vorgeschichte besaß, andererseits in Rußland bis wenige Jahre zuvor ein Schattendasein gefristet hatte - im Gegensatz zu eigentlicher (Streicher-) Kammermusik.[707] Metner selbst hat vor seinem op. 5 (komponiert 1902/03) mehrere Versuche in der Sonatenform gemacht. Neben einem Sonatenallegro in h-Moll (U/F 1.7) und einer zweisätzigen *Sonatina* g-Moll (U/F 1.10) haben sich fragmentarische

[707] Vgl. die Zusammenstellung solcher Werke auf der Liste in ASAF'EV 1930, 310ff. (bis 1890 u.a. Streichquartette von A. Rubinštejn, Čajkovskij, Borodin, Glazunov, Taneev, Nikolaj A. Sokolov und Kjui).

Kopfsätze erhalten: zwei zu Klaviersonaten (U/F 2.44 und 2.48), einer zu einem Streichquartett (U/F 2.18), außerdem der Beginn eines *Konzertstücks* für Klavier und Orchester (U/F 2.3); das Fragment der Violinsonate G-Dur (U/F 2.12) ist vermutlich erst nach op. 5 entstanden. Die größten Probleme scheint Metner die Gestaltung der Durchführung bereitet zu haben; da der Kopfsatz der *Sonatina* keine Durchführung hat (nur 4 Takte mit überleitender Funktion), existiert de facto nur ein einziger 'echter' Sonatensatz vor op. 5 - von einer mehrsätzigen zyklischen Form ganz zu schweigen. In der *Fantasia quasi una sonata* ist die Durchführung als Fugato des Hauptsatzes angelegt, bricht aber nach wenigen Takten ab. Auch die c-Moll-Sonate U/F 2.48, die Metner vermutlich mit Taneev besprochen hat, bricht in der Durchführung (nach einer Scheinreprise des Seitensatzes) ab.

Berücksichtigt man Metners kulturelle Sozialisation, wie sie in der ersten Studie dieser Arbeit skizziert wurde, d.h. ein Umfeld bedingungsloser Verehrung der deutschen Musikgeschichte von Bach bis Wagner, dann versteht sich fast von selbst, daß der angehende Komponist, hätte es denn bereits eine eigenständige und kontinuierliche Tradition der russischen Klaviersonate gegeben, sich an dieser kaum hätte orientieren wollen. Vorbilder und gleichzeitig hehres Ideal waren die Sonaten Beethovens, und unter diesen wohl besonders diejenigen, welche Metner als Pianist selbst in Konzerten aufführte: D-Dur op. 10/3, C-Dur op. 53 („Waldstein"), f-Moll op. 57 („Appassionata"), e-Moll op. 90 und B-Dur op. 106 („Hammerklavier"). Die Sonaten des mittleren Beethoven, op. 53 und 57, stehen dabei in der Anzahl und zeitlichen Ausdehnung der Aufführungen weit vor allen anderen.[708] Worin der Vorbildcharakter Beethovens für Metner sich äußert, kann nur tendenziell angedeutet werden: Es ist die Betrachtung des Sonatensatzes und -zyklus als eines evolutionären Formprozesses, der zu stets neuen und individuellen Lösungen führt und sich einer schematischen 'Formerfüllung' kraß widersetzt. Wesentlich ist dabei, daß aufgrund des weitgehenden Wegfalls formstabilisierender Schemata, die eine (allerdings zum Leerlauf neigende) Folgerichtigkeit des musikalischen Ablaufs a priori garantieren, neue Parameter gefunden werden müssen, die den strukturellen Zusammenhalt und die gedankliche Logik des Werkes stiften. Nach Beethovens späten Sonaten, die der konventionellen Oberflächenstruktur - welche schon aus gewisser Distanz und kommentierend oder zitierend behandelt wird - eine thematische Tiefenstruktur überlagern, sind Schuberts *Wandererfantasie* und Liszts h-Moll-Sonate zwei paradigmatische Versuche, durch Variation bzw. Transformation des thematischen Materials eine Substanzgemeinschaft und damit den Zusammenhalt der einzelnen Teils des Stückes zu erreichen. Bei Schubert wird das traditionelle Muster der Viersätzigkeit dabei nicht angetastet, insofern ist der musikalische Konnex überdeterminiert, wie später oft auch bei Brahms, der den etablierten Rahmen zusätzlich mit motivischer Entwicklung paart; Liszt dagegen kommt zu einer ganz unkonventionellen, amalgamierten, großformalen Einsätzigkeit, in der Elemente der Viersätzigkeit aufgegangen sind. Von diesen Beispielen abgesehen, neigte die romantische Klaviersonate nach Beethoven entweder zum formalen Schematismus (Chopin) oder zur aufgelösten Form (Schumann), sie

[708] S. KONZERTLISTE II.

thematisierte aber nicht - wie bei Beethoven - den Formprozeß selbst.[709] In dieser Hinsicht bieten auch die wenigen russischen Klaviersonaten des mittleren 19. Jahrhunderts (Rubinštejn, Čajkovskij) kaum Neues. Erst kurz vor 1900 beginnt mit Skrjabin die Klaviersonate in Rußland aufzublühen, dann allerdings avanciert sie im Schaffen gleich mehrerer bedeutender Komponisten zu einer derart zentralen Gattung, wie sie es seit Beethoven nicht mehr gewesen ist. Die folgende Übersicht zeigt, daß Metners erste Sonaten durchaus noch am Anfang dieser gattungsgeschichtlichen Entwicklung stehen (Tabelle 17).

Jahr	russische und sowjetische Klaviersonaten
um 1850	Balakirev: op. 3 (unv.), 1855/56 umgearbeitet als op. 5 (1949), A. Rubinštejn: № 1 op. 12, № 2 op. 20, № 3 op. 41 (alle etwa 1848-1855)
1865	Čajkovskij: op. 80 (1900)
1877	Rubinštejn: № 4 op. 100
1878	Čajkovskij: op. 37
1893	Skrjabin: № 1 op. 6 (1895)
1897	Skrjabin: № 2 op. 19 (1898)
1898	Skrjabin: № 3 op. 23
1901	Glazunov: № 1 und 2 opp. 74 und 75
1903	Metner: № 1 op. 5, Skrjabin: № 4 op. 30 (1904)
1905	Balakirev: b-Moll
1906	Metner: № 2 op. 11/1 und № 3 op. 11/2 (1907)
1907	Prokof'ev: Jugendsonaten (unv.), Rachmaninov: № 1 op. 28, Skrjabin: № 5 op. 53 (1908)
1908	Ljapunov: f-Moll, Metner: № 4 op. 11/3
1909	Mjaskovskij: № 1 op. 6, Prokof'ev: № 1 op. 1
1910	Metner: № 5 op. 22
1911	Metner: № 6 und № 7 op. 25/1+2 (1912)
1912	Mjaskovskij: № 2 op. 13, Prokof'ev: № 2 op. 14, Skrjabin: № 6 op. 62 und № 7 op. 64 (1913), Stančinskij: № 1 und 2 (1926)
1913	Metner: № 8 op. 27, Rachmaninov: № 2 op. 36, Skrjabin: № 8-10 opp. 66, 68, 70
1914	Aleksandrov: № 1 op. 4 (1922), Metner: № 9 op. 30 (1917), Šerbačev: № 2 op. 7 (1923)
1915	Fejnberg: № 1 und 2 opp. 1 (1926) und 2 (1923)
1916	Fejnberg: № 3 op. 3 (Ms.), Prokof'ev: № 3 op. 28 und № 4 op. 29 (1917)
1918	Aleksandrov: № 2 op. 12 (1922), Fejnberg: № 4 op. 6 (1923)
1920	Aleksandrov: № 3 op. 18 (1. Fassung, 1922), Metner: № 10 op. 38/1 (1922) und № 11 op. 39/5 (1923), Mjaskovskij: № 3 op. 19 (1. Fassung, 1921)
1921	S. V. Evseev: op. 2 (1925), Fejnberg: № 5 op. 10 (1926)
1922	Aleksandrov: № 4 op. 19 (1. Fassung, 1923), V. S. Kosenko: № 1, A. Krejn: op. 34 (1924), A. A. Olenin (Ms.)
1923	Aleksandrov: № 5 op. 22 (1. Fassung, 1925), Fejnberg: № 6 op. 13 (1925), Prokof'ev: № 5 op. 38 (1925)
1924	Fejnberg: № 7 op. 21 (Ms.), V. G. Fere (Ms.), Kosenko: № 2, B. N. Ljatošinskij: № 1 op. 13 (1926), Šaporin: № 1 op. 5 (1934), Stravinskij
1925	Aleksandrov: № 6 op. 26 (1926), Ljatošinskij: № 2 („Sonata-Ballada") op. 18 (1930), Mjaskovskij: № 4 op. 27 (1. Fassung), Šillinger: op. 17 („Sonata-Rapsodija", Ms.)
1926	O. K. Ėjges: op. 5 (1928), Polovinkin: № 2 op. 13, № 3 op. 15 und № 5a, Šaporin: № 2 op. 7 (1929), Šostakovič: № 1 op. 12 (1927)
1927	Kabalevskij: № 1 op. 6 (1928), Šebalin: op. 10 (unv.; rev. 1963/64)
1930	Kosenko: № 3 op. 15 (1963), Metner: № 12 op. 53/1 (1932)

Tabelle 17: Russische und sowjetische Klaviersonaten von 1850 bis 1930. In Klammern stehen die Publikationsdaten, falls sie mit dem Datum der Fertigstellung nicht übereinstimmen (nach ASAF'EV 1930 und ALEKSEEV 1974)

[709] C. Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (s. Fußnote 390), 71f.; vgl. dazu auch Dietrich Kämper, *Die Klaviersonate nach Beethoven: Von Schubert bis Skrjabin*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1987 (= Grundzüge 69).

4.2 Einzelbeispiele

4.2.1 Sonate op. 5

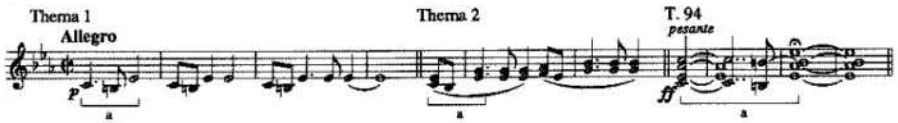
Metner ist sich in seiner ersten veröffentlichten Sonate, die wie die entsprechenden Werke von Beethoven und Skrjabin in f-Moll steht, dem Anspruch der Gattung bereits voll bewußt. Er nimmt die implizite Herausforderung nicht nur an, sondern versucht offensichtlich, die bisherigen Leistungen innerhalb der Gattungstradition weiterzuentwikkeln, um nicht zu sagen: zu übertreffen. Diese Haltung äußert sich aber nicht etwa in einer packenden und/oder triumphierenden Anfangsgeste,[710] sondern in der außergewöhnlich vielschichtigen und dichten formalen Verschränkung des Zyklusganzen. Der

[710] Die geradezu gewaltsam den gesamten Tonraum bezwingenden Anfänge von Brahms' Klaviersonate op. 5 und Skrjabins Klaviersonate op. 6 sind kaum zu überbieten: In f-Moll ist auf dem Klavier in dieser Richtung nahezu alles gesagt. Allerdings darf nicht übersehen werden, daß die ersten Entwürfe zum Kopfsatz der Sonate op. 5 in g-Moll stehen (s. Faksimile V); hier könnte eine Anlehnung an Schumanns g-Moll-Sonate op. 22 vorliegen.

Zusammenhalt (die Substanzgemeinschaft) der einzelnen Sätze wird auf drei Ebenen gewährleistet: motivisch, thematisch und großformal.

- Motivische Verknüpfung: Keimzelle und Ausgangspunkt der Sonate ist das Kopfmotiv des in der Chronologie der Entstehung weitaus ältesten Teils, nämlich des zweiten Satzes (*Intermezzo*), der bereits 1895/96 als *Moment musical* entstanden war.[711] Bereits in diesem frühen *Moment musical* wird das Kopfmotiv musikalisch isoliert und als eine Art 'Schicksalsfrage' in den Raum gestellt. In der Sonate op. 5 wird in einem ersten Ableitungsschritt die Inversion dieses Fragemotivs gebildet. Diese Ableitung findet in einem eigens zwischen Satz II und III (sowie erneut zwischen Satz III und IV) plazierten Überleitungsabschnitt statt. Die Motivtransformation selbst ist raffiniert verschleiert und basiert nur auf dem Wechsel der Phrasierung innerhalb einer Sequenz des Kopfmotives, an deren Ende die Inversion - wiederum schicksalsträchtig auf einer Fermate verbreitert - steht. Das Kernmotiv und seine Umkehrung bilden dann die Grundlage der meisten Themen in den anderen Sätzen der Sonate, wobei diese motivischen Brücken auf Begleitstimmen reduziert bleiben können (Beispiel 28). Insgesamt läßt sich dies als etabliertes Verfahren der motivischen Ableitung beschreiben, das hier allerdings ungewöhnlich konsequent angewandt wird (ein ähnliches Beispiel wäre Skrjabins op. 6, wobei sich dort die motivischen Allusionen auf zwei aufsteigende Sekunden beschränken).

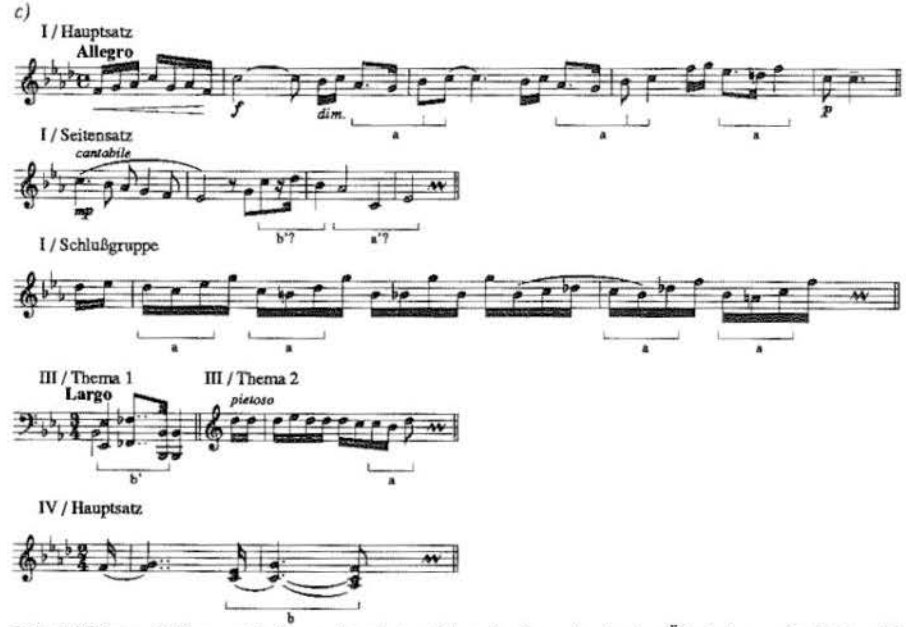
a)



b)

[711] S. WERKVERZEICHNIS U/F 1.3b.

c)



Beispiel 28: op. 5, Kernmotiv des zweiten Satzes (a), seine Inversion in den Überleitungsabschnitten (b) und Auftreten in den Themen des ersten, dritten und vierten Satzes (c).

- Thematische Verknüpfung: Das Seitenthema des ersten Satzes dient erneut als Seitensatz im Finale; er erscheint außerdem als Mittelstimme in Überleitungspassagen von Satz III (T. 24ff).
- Großformale Verknüpfung: 1. Der Satzbeginn des *Largo* wird als Einschub im Finale zitiert (*Tempo di Largo*, T. 316-322). Diese Stelle dient zur Überwindung der abgebrochenen Reprise: Der Konflikt des Finales wird durch einen musikalischen 'deus ex machina' gelöst und der ersehnte Dur-Durchbruch herbeigeführt. 2. Die selbständigen Überleitungsabschnitte zwischen den Sätzen II, III und IV übernehmen im Zyklus die Funktion von Gelenkstellen, die eine Symmetrie über die Einzelsätze hinaus ausbilden, gleichzeitig aber in das motivische Geschehen integriert sind.[712] 3. Der an sich konventionelle attacca-Übergang zwischen Largo und Finale wird dadurch pointiert, daß der Überleitungsabschnitt zuvor auf einem einzelnen ausgehaltenen f' ausklingt, welches dann sofort in Satz IV aufgenommen wird.[713]

[712] Vergleichbar mit diesen Stellen sind die beiden „Cadenza"-Passagen zwischen den drei Sätzen der *Zweiten Violinsonate* op. 44. Diese 'Kadenzen' greifen variierend das Introduktionsmotiv auf, welches in der Coda des Finales majestätisch den Zyklus beschließt. Somit verschmelzen auch hier die äußerliche Funktion als Überleitung und die von der motivisch-thematischen Entwicklung motivierte Funktion als inhaltliche Klammer.

[713] Schon im ersten Überleitungsabschnitt stand am Ende ein isolierter Einzelton.

Insgesamt erweist sich das Finale als Sammelbecken für Motive und Themen aller vorangegangenen Sätze und somit als eine Art zyklische Summe des Sonatenganzen. Das ist ein äußerst charakteristischer Zug für Metners gesamtes Sonatenschaffen: Am Ende der Entwicklung steht häufig ein bilanzierender (harmonisierender) Themenreigen oder eine (steigernde) Themenschichtung. Schon op. 5 läßt sich also - trotz der gelegentlich monierten akademischen Züge - als durchaus individuelle und konsequent durchgeführte, ununterbrochene Entwicklungsform beschreiben, die den formalen Zusammenhalt (über eine traditionelle, schematisierte Viersätzigkeit hinaus) auf allen Ebenen zugleich sichert. Bereits in diesem Sonatenerstling tritt Metner mit einer technischen und z.T. auch gedanklichen Meisterschaft auf, die das Gros der traditionellen Vorbilder aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im kompositorischen Anspruch hinter sich läßt. Schon in op. 5 geht Metner zu einer erheblichen Erweiterung der üblichen Schemata über, vor allem durch seine innovativen Zwischensätze mit ihrer für den motivischen Zusammenhalt bedeutsamen Mittlerfunktion. In dieser Hinsicht gleicht Metners Sonate den ähnlich 'überfliegenden' Erstlingswerken von Beethoven (op. 2 mit dem Anspruch der 'symphonischen' Viersätzigkeit) und Brahms (mit der Fünfsätzigkeit von op. 5 sowie der motivisch auf Beethovens „Hammerklaviersonate" und harmonisch auf dessen „Waldsteinsonate" anspielenden C-Dur-Sonate op. 1).

4.2.2 *Sonate-Elegie* op. 11/2

Die langjährige Entstehungsgeschichte der *Sonaten-Triade* op. 11 steht dem Wunsch, die drei in ihr vereinten Sonatensätze als untrennbares Ganzes zu betrachten (und diesen Wunsch legt das Goethe-Motto nahe),[714] ebenso entgegen wie die Musik selbst: Es besteht weder ein motivisch-thematischer noch ein tonaler (As, d, C) Zusammenhang zwischen den Werken.[715] Die Möglichkeit, alle drei Sonatensätze als Teile eines zusammenhängenden Zyklus (schnell - langsam - schnell) am Stück aufzuführen, hat Metner nie genutzt. Es ist wiederum über op. 11 hinaus für Metner charakteristisch, daß er einzelne 'reguläre' Sonatensätze - d.h. solche, die nicht eine verkappte oder experimentelle Mehrsätzigkeit in sich bergen - niemals (mit einer Ausnahme)[716] separat veröffentlicht, sondern stets in einen größeren Kontext stellt. So sind die Sonaten op. 38/1 und op. 39/5 Bestandteil suitenartiger Zyklen, geht der *Sonate-Vocalise* als Motto ein inhaltlich zugehöriges Lied voraus,[717] wird gar die dreisätzige, aber ursprünglich als „Sonatine" konzipierte *Märchen-Sonate* op. 25/1 zusammen mit der gigantischen e-Moll-Sonate op. 25/2

[714] Vgl. die Ausführungen zu op. 11 in Kap. 3.2.5 und im WERKVERZEICHNIS.

[715] Vgl. dazu auch KELLER 1971, 87-89.

[716] Ausnahme von dieser Regel ist die a-Moll-Sonate op. 30, die tatsächlich einem üblichen Sonatensatzschema mit Exposition, Durchführung, Reprise und Coda folgt. Allerdings umfaßt dieses Sonatenallegro insgesamt 610 Takte, so daß rein quantitativ eine 'Berechtigung' zu separater Veröffentlichung gegeben ist.

[717] S. Kap. 3.4.4.

in ein Opus gezwängt, wohl weil in Metners Vorstellung eine Sonatine allein keinen Anspruch auf eine eigene Werknummer beanspruchen dürfe.[718]

Die *Sonate-Elegie* op. 11/2 ist formal sicherlich das interessanteste Stück der *Triade*. Abgesehen von der für Metner ganz ungewöhnlichen, schwebenden, fast skrjabinesken Harmonik des Hauptsatzes fällt diese Sonate durch die Mehrdeutigkeit ihrer Formteile aus dem Rahmen. Die von Metner selbst gesetzten Doppelstriche vor der Durchführung, vor der Reprise und vor der Coda scheinen das folgende Formschema nahezulegen (Tabelle 18).[719]

Takt	Tonalität [Stufe]	Formteil/Funktion	besondere Charakteristika
1-10	A [V]	INTRODUKTION	Thema in einer 'Urform', dann kadenzartige Ausweitung
		EXPOSITION	
11-20	schwebend (g?)	Hauptsatz	nach dem Halbschluß des Vordersatzes wird der Nachsatz als Überleitung gestaltet
21-24	C^7+B (C^{11})	Überleitung zum Seitensatz	hier motivische Vorbereitung des Seitensatzes durch Inversion
25-31	F [III] →A	Seitensatz	Nachsatz harmonisch offen
31-34	A → F	Überleitung zur Schlußgruppe	
35-38	F	Schlußgruppe	
		DURCHFÜHRUNG	
39-40	a [V]	(Kombination)	Elemente aus HS, SS und Schlußgruppe
41-47	a → C	(Themenvariation)	Seitensatz als *tranquillo*-Episode, offen (Zuspitzung des Konfliktes)
48-50	A [V]	(Schlußgruppe)	Beruhigung mit 'Nachbeben'
		REPRISE	
51-59	d_5 [I]	Introduktion+Seitensatz	wird als Durchführung empfunden

[718] Es könnten wohl auch inhaltliche Gründe für diese Kombination ausschlaggebend gewesen sein, aber andererseits zeichnet sich in op. 25 keine ähnlich kontrastive Konstellation ab wie z.B. in op. 39/4+5, wo einem unbeschwerten Eingangsstück das große tragische Gemälde folgt. In op. 25 stehen beide Werke in Moll, wenn sie auch in Gestus, Dimensionen und Aufbau ganz unterschiedlicher Natur sind.

[719] Ganz anders wird der Aufbau der Sonate in KELLER 1971, 70 aufgefaßt: Keller betrachtet die einleitenden 10 Takte als „Theme 1a" und den Hauptsatz ab T. 11 als „Theme 1b", die Schlußgruppe und der erste Abschnitt der Durchführung werden dem Seitensatz zugezählt („Theme 2": T. 25-40), außerdem rechnet Keller die erste Hälfte der Coda - obwohl Metner diesen Teil mit Coda überschreibt - noch zur Reprise (T. 51-95). In den Skizzen zu op. 11/2 bezeichnet Metner selbst die Stelle der späteren T. 51ff. als Reprise (s. WERKVERZEICHNIS).

60-71	schwebend	Hauptsatz	hier großangelegt-steigernde, wiederum überleitende Nachsatz-Ausweitung zur dramatischen Fallhöhe
71-78	d_5 [I]	Kulmination	Nebenmotive repetiert, dann Motive aus HS und SS (vgl. T. 21ff.), Abbruch der Reprise
		CODA	
79-95	D [I]	(Thementransformation)	Seitensatz aus der Durchführung jetzt als Apotheose
95-114	D [I]	(Dramatisierung, Abschluß)	Nebenmotive an- und abschwellend, Zuspitzung, eigentliche Coda

Tabelle 18: Schema des Ablaufs von op. 11/2.

Die markanteste Verschiebung innerhalb der Gewichtung der Formteile ist die Verlagerung des Schwerpunktes auf den Seitensatz als Zentrum der musikalisch-logischen Entwicklung; der Hauptsatz dagegen verliert alle traditionellen Merkmale: Er wird nirgends melodisch und harmonisch als Periode abgerundet, d.h. er erklingt zunächst in einer introduktionsartigen Vorform (die ihrerseits in eine Art Kadenz übergeht), wird in der eigentlichen Exposition aber sofort als Überleitung verarbeitet.[720] Auch in der Reprise wird der Nachsatz wieder als Überleitung gestaltet; zudem steht der Hauptsatz dort an zweiter Stelle. (In der Durchführung und in der Coda spielt der Hauptsatz keine nennenswerte Rolle.) Nicht nur für Metner ungewöhnlich ist die Verweigerung der Grundtonart im Hauptsatz und darüber hinaus in fast der gesamten Sonate: Introduktion und Durchführung stehen in der Moll- bzw. Durdominante a/A, Seitensatz und Schlußgruppe der Exposition in der Obermediante F. Erst in der Reprise kommt d-Moll vor, aber auch dort nicht in Grundstellung, sondern mit Quinte im Baß. Die Coda ist der einzige Ort, an dem eine Tonalität unangefochten ausgebreitet wird, aber hier handelt es sich bereits um D-Dur.[721]

[720] Das ist exakt dasselbe Verfahren wie in Beethovens d-Moll-Sonate op. 31/2: Der Beginn des Kopfsatzes ist noch nicht als Thema zu erkennen, die tonal und melodisch 'passende' Gestalt ab T. 20 ist es nicht mehr, da sie - statt periodisch geschlossen - durchführungsartig zu einer Überleitung ausgeweitet wird.

[721] Wiederum in krassem Gegensatz dazu steht die Aussage bei KELLER 1971, 70: „The harmonic plan is extremely simple and has, as compared to all other sonatas by Medtner, almost no key center variety." Bei ELMORE 1972, 179 ist die Einteilung wie folgt: Introduktion T. 1-10, Exposition T. 11-40, Durchführung T. 41-50, Reprise T. 51-80, Coda T. 81-114. Mit der hier vorgeschlagenen Analyse stimmt weitgehend LOFTIS 1970, 55 überein; er beginnt die Überleitung zum Seitensatz etwas früher (T. 17), rechnet dafür die Überleitung zur Schlußgruppe noch zum Seitensatz dazu (T. 25-24), außerdem interpretiert er den Beginn der Reprise mit der Themenkombination noch als Durchführung (T. 39-59). Das sind aber verglichen mit den Deutungen der beiden anderen Dissertationen nur geringfügige Abweichungen (die dennoch ein wenig an Metners Intentionen vorbeilaufen, nimmt man seine doppelten Taktstriche ernst).

Eigentlicher Gegenstand des musikalischen Prozesses ist der Seitensatz; er ist gestisch klar umrissen und bestimmt die tonale Disposition der Sonate. Motivisch ist das Thema des Seitensatzes als freie Inversion des Hauptsatzes gestaltet; diese Umkehrung wird - ähnlich wie schon in op. 5 - demonstrativ in einer Überleitungspassage ausgestaltet (T. 21-24). In der Exposition ist jedoch auch hier der Nachsatz harmonisch und melodisch offen, er kadenziert nicht ab, sondern weicht in die Oberterz A (also zur Dominante der Grundtonart) aus. Die Durchführung setzt mit einer kurzen Kombination von Haupt- und Seitensatzelementen ein, wobei die Beibehaltung der synkopierten Begleitakkorde aus der Schlußgruppe diese Zäsur verschleiert. Im Zentrum der Durchführung steht jedoch wieder der Seitensatz, der jetzt transformiert als lyrische *tranquillo cantabile*-Episode erklingt, aber erneut im Nachsatz zu einer Zuspitzung führt, die diesmal in einen mehrfach repetierten, drastisch dissonanten *ff*-Akkord (der Doppeldominant-Septnonakkord mit großer Sexte und Oktave als Vorhalte zur Septime und kleiner Dezime als Vorhalt zur None) mündet. An dieser Stelle ist der negative Höhepunkt der Sonate erreicht, ist gleichsam der 'gordische Knoten' festgezurrt und keine Lösung in Aussicht. Die Wiederholung der Schlußgruppe führt zu einer vorläufigen, noch unterschwellig rumorenden Beruhigung. Die Reprise beginnt überraschend mit einer Kombination aus Hauptsatz (in der Gestalt der Introduktion) und Seitensatz: Dadurch spielt Metner auf den Sonatenbeginn an, startet aber auch eine Spiegelreprise; und da die kontrapunktische Übereinanderschichtung beider Themen deutlich durchführungsartig angelegt ist, wird der Eintritt auch dieses Formteils wiederum verschleiert - der Hörer wähnt sich noch in der Durchführung. Die anschließende Wiederholung des gleichsam als Überleitung fungierenden Hauptsatzes (dadurch wird die Annahme einer Spiegelreprise bestätigt) führt zu einer erneuten Kulmination auf Nebenmotiven (*ff molto appassionato*), die dramatisch abbricht. Somit sind in der Reprise fast alle Bestandteile der Exposition verändert. Die Coda ist dagegen das eigentliche Ziel der Sonate. Hier erscheint der Seitensatz in der transformierten Gestalt aus der Durchführung, aber nochmals verändert: gewendet in lautes, strahlendes Dur, in doppeltem Zeitmaß und jetzt das erste Mal tatsächlich als Periode melodisch und harmonisch geschlossen. Diesem jubelnden Durchbruch folgt eine Coda im eigentlichen Sinne, indem Nebenmotive an- und abschwellend die Zieltonart D-Dur bestätigen und zu virtuosem Triumph führen. In seinem Handexemplar hat Metner den Gegensatz zwischen Durchführungs- und Coda-Gestalt des Seitensatz noch hervorgehoben: In der Coda setzt er die Vortragsanweisung *Vivace, leggiero, tutti* (T. 79), in der Durchführung dagegen die Bemerkung *(solo)* und *V protivopoložnost' Kode (vivace, leggiero, tutti)* [Im Gegensatz zur Coda (vivace, leggiero, tutti)] (T. 41).[722] Somit muß Metner ein gleichsam konzertanter Kontrast zwischen Solo und Tutti vorgeschwebt haben, mit anderen Worten, er entdeckte in seinem Klaviersatz orchestrale Elemente. Daß die Sonate g-Moll op. 22 in einem frühen Stadium als *Conzert-Sonate* entworfen wurde, verweist auf ein Andauern dieser Gedanken.[723]

[722] Diese Anmerkungen sind in GA in den Notentext übernommen worden (Bd. 1, 234 bzw. 238).

[723] S. WERKVERZEICHNIS op. 22.

In der *Sonate-Elegie* spielt oder experimentiert Metner mit den Hörgewohnheiten und dem tradierten (und akademisch eingeschliffenen) Sonatenmodell. Er verschleiert die Formteile, er wertet ihre Funktionen um, er verlagert die thematischen Schwerpunkte. All das - und insbesondere die Behandlung der Sonate als eines durchgehenden Formprozesses - verweist direkt auf Beethoven. Was sich in op. 5 noch innerhalb einer etablierten (wenn auch schon deutlich überformten) Viersätzigkeit angekündigt hatte, wird hier zum ersten Mal konsequent durchgeführt: Die Klaviersonate ist für Metner jetzt ein individuelles und formal daher jedesmal völlig neuartiges Gebilde, das in erster Linie ein gedankliches Reifen verfolgt, d.h. thematisch Vorgegebenes nicht nur zu bestätigen sucht, sondern erst entwickeln muß.

4.2.3 Sonate op. 22

This sonata is one of the outstandingly original large-scale twentieth-century achievements in music. Its handling of every aspect of its language is bold with the assurance of genius. Its language is that of Medtner's classical and romantic predecessors, but at every point he is doing with the certainty of complete achievement things which had never been done in this field before, and he is using these things as the right and natural means of expressing what he has to say. The unity of the whole structure is evident at a single hearing [...]. The unusual features which help to make that structure give the work a performance one only, as a rule, associates with the tried classics. This music is outside fashion; it will always be there, and will always be ready to yield a little more of its secrets. But it will never have given everything.[724]

Mit diesen Worten resümiert Harold Truscott seine Betrachtung der g-Moll-Sonate op. 22, die er - neben Brahms' *Tragischer Ouvertüre* op. 81 und Regers *Symphonischem Prolog* op. 108 - zu den ganz seltenen Beispielen zählt, die innerhalb einer 'echten' großformalen Einsätzigkeit die notwendige kontrastierende Sektion nicht in Anspielung auf übliche (z.B. viersätzige) Schemata vollziehen, sondern „accomodate the contemplative reaction within the actual single movement design, and this is the only piano sonata by any composer which does it."[725] Aber Truscotts Lorbeeren würde Metners Sonate op. 22 nicht deswegen verdienen, weil ihr formaler Lösungsansatz nicht oder kaum seinesgleichen hat, sondern weil er ihn hier so überzeugend umgesetzt hat.

Die g-Moll-Sonate gehörte zu Metners Lebzeiten zu seinen beliebtesten Werken (heute dürfte diesen Platz die *Sonata reminiscenza* op. 38/1 einnehmen). Sie ist über den oben zitierten Aufsatz hinaus oft analysiert und beschrieben worden, ihr wurden eigene Abschlußarbeiten gewidmet.[726] Auch hier soll zuerst der außergewöhnliche formale und tonale Aufbau der Sonate skizziert werden, dann aber auch die motivischen Verbindungen zur Sprache kommen, die bislang noch nicht eingehender untersucht worden sind. Schematisch läßt sich die Sonate - wiederum unter Zuhilfenahme der vom Komponisten gesetzten Doppelstriche nach der Introduktion, vor dem Interludium, vor T. 328[727] und T. 374 - wie folgt gliedern (Tabelle 19):

[724] TRUSCOTT 1961, 123.
[725] Ebda., 114.
[726] Grundlegend untersucht wurde op. 22 in einer sowjetischen Diplomarbeit (JAGODKINA 1959) schon kurz nach der Einspielung des Werkes durch Èmil' Gilel's und dessen Metner-Aufsatz in der *Sovetskaja muzyka* (GILEL'S 1959). Auf dieser Arbeit basiert auch DOLINSKAJA 1966 (bzw. DOLINSKAJA 1967).

Takt	Tonalität	Formteil	Material
1-8	g → D^7	Introduktion	
9-37	g	Exposition	Hauptsatz, fünfteilig
37-59	(g_3)		Überleitung 1
60-74	B		Zwischensatz
75-94	?		Überleitung 2 (Hauptsatz-Variante)
95-130	d		Seitensatz, dreiteilig
131-146	d		Schlußgruppe
147-196	?	Durchführung	(Durchführungsteil I)
197-263	f (+Des)	INTERLUDIUM	(Durchführungsteil II)
264-292	a	Reprise	Hauptsatz/Überleitung 1 kombiniert
293-307	G; B; A		Zwischensatz
308-327	?		Überleitung 2
328-373	c		Seitensatz
374-396	g_{6-}	Coda?	Hauptsatz (Abschnitt I-IV)
397-404	g_3	Coda?	Hauptsatz (Abschnitt V)
405-424	g	Coda	wie Introduktion

Tabelle 19: op. 22, Schema.

Im Vergleich zu 'gewöhnlichen' Sonatensätzen findet in op. 22 eine formale Erweiterung durch den Einschub eines (motivisch mit den anderen Teilen der Sonate zusammengehörigen) Interludiums in der Durchführung statt. Indem also eine Art langsamer Satz in den Ablauf des Sonatenallegros integriert ist, erhebt sich die Sonate über das Niveau einer herkömmlichen Einsätzigkeit. Außerdem stellt Metner zwischen Haupt- und Seitensatz noch einen von ihm sogenannten „Zwischensatz" (*promežutočnaja tema*), der im Autograph auch als „Dur-Seitensatz" (*mažornaja pobočnaja tema*) bezeichnet wurde.[728] Die dadurch entstehende Drei-Tonarten-Exposition (g, B, d) wird in der Reprise - nach der tonal sehr freien Durchführung (die Metner als „Übergang" zum Interludium in f-Moll betrachtete) - zunächst eine große Sekunde höher auf a begonnen, der Zwischen-

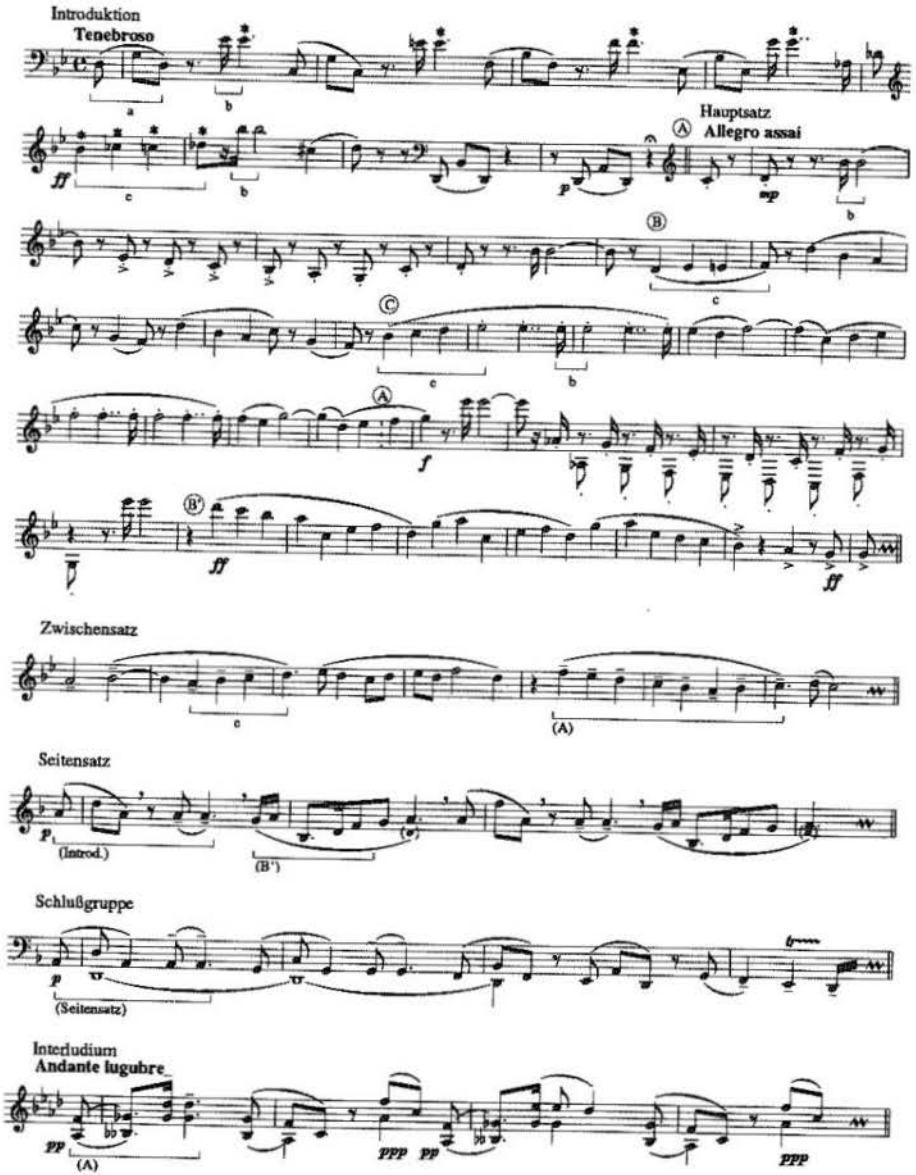
[727] Der Doppelstrich an dieser Stelle ist allerdings insofern nicht konsequent, als er an der ganz analogen Stelle in der Exposition (T. 94 auf 95) fehlt.
[728] Nach JAGODKINA 1959, 21.

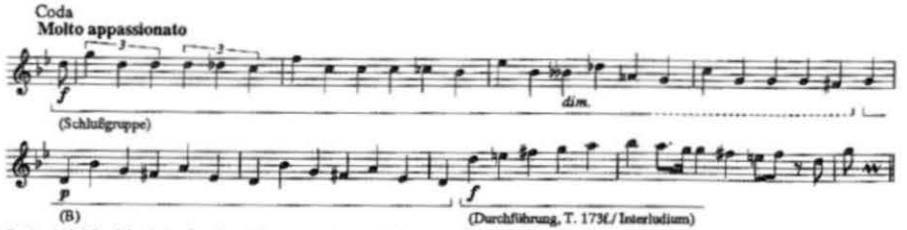
satz aber ist tonal nicht einheitlich, und der Seitensatz steht in c-Moll. Somit zeichnet sich eine Tonartendisposition in aufsteigenden Terzen ab: g-B-d-f-a-c-g. Dieses Schema wurde seit der ersten ausführlichen Analyse von T. Jagodkina immer wieder als Schlüssel zum Aufbau der Sonate betrachtet.[729] Problematisch bleibt aber nicht nur das 'ausgelassene Glied' auf E, sondern ebenso die unberücksichtigte wandernde Tonalität des Zwischensatzes in der Reprise. Offensichtlich kann Metner die Vorstellung einer konsequenten Terzenkette nur sehr bedingt geleitet haben. Ein mediantischer Drei-Tonartenplan in der Exposition dagegen ist seit Schubert nicht ungewöhnlich, und die Idee einer Reprise auf entlegenen Tonstufen hat Metner z.B. auch in seinem *Märchen* f-Moll op. 26/3 umgesetzt, wo die Wiederkehr des A-Teils in fis-Moll beginnt.

Charakteristische Eigenheiten weist die Exposition auch sonst auf. Nachdem die Introduktion bereits die wichtigsten Kernmotive der Sonate aufgestellt hat, folgt ein umfangreicher Hauptsatz, der aus fünf für den weiteren thematischen Verlauf der Sonate bedeutsamen Abschnitten besteht, aber insgesamt hier im Gestus einer Einleitung verbleibt (dazu trägt auch die leichte Zurücknahme des Haupttempos bei).[730] Erst die anschließende Überleitungspassage (T. 37[II]ff.) vermittelt den Eindruck eines 'echten' Sonatenallegros. Die Gliederung des Hauptsatzes nach dem Schema A-B-C-A-B' ist die Außenseite einer motivischen Vielfalt, die den folgenden thematischen Prozessen der Sonate als Grundlage dient, ihrerseits aber bereits im wesentlichen auf der Motivik der Introduktion beruht. Besonders raffiniert ist die Verwendung der Umkehrung des zweiten Abschnittes am Ende des Hauptsatzes (fünfter Abschnitt). Dadurch kommt es schon im kleinen zu einer Art Sonatenform: ein Gerüst von zwei 'Themen' mit einem Mittelteil und einer veränderten Reprise, wobei die Formgrenzen der Abschnitte jeweils von einem Rahmenmotiv (a-b) gerahmt und gegliedert werden (Beispiel 29).

[729] Ebd., 46; vgl. auch DOLINSKAJA 1966, 98, und KELLER 1971, 107.

[730] Metner selbst merkt in einer Fußnote an: „*Allegro assai* ist das allgemeine Tempo der ganzen Sonate, aber dieser Anfang [T. 9ff.] muß (im Rahmen des Gesamttempos) einen *sostenuto*-Charakter haben" (GA Bd. 2, S. 46).





Beispiel 29: Motivische Beziehungen in op. 22.

Die Umgruppierung einzelner Motive und kleiner Phrasensegmente zu neuen Themen - bald durch melodische, bald durch rhythmische Variation - ist ein Kennzeichen für Metners Formdenken, das sich so z.B. auch in Liedern wie *Bessonnica* op. 37/1 wiederfindet.[731] Zu Beginn der Reprise erscheint der Hauptsatz in Kombination mit der ursprünglichen Überleitungspassage, die jetzt als Begleitfiguration dient; erst in der Coda erklingen alle fünf Abschnitte des Hauptsatzes vollständig, erst hier also kommt die Entwicklung tatsächlich zu ihrem Ende (beides sind Verfahren, wie sie ähnlich schon in der *Sonate-Elegie* op. 11/2 vorkamen). Die restliche Reprise verläuft 'ordnungsgemäß'. Die Wiederkehr des Hauptsatzes nach dem Doppelstrich T. 373f. wurde bislang meist als Spiegelreprise gedeutet.[732] Tatsächlich handelt es sich aber eher - wie im Fall des Seitensatz-Durchbruchs von op. 11/2 - um die verzögerte, erst außerhalb der eigentlichen Entwicklung stattfindende Erfüllung eines Formprozesses (hier allerdings ins Tragische gewendet). Innerhalb dieser in die Coda verlagerten Hauptsatzwiederkehr lassen sich wieder Unterteilungen (in Analogie zu den fünf Abschnitten schon der Expositionsgestalt) ausmachen, die Metner selbst als verschiedene Stadien der Schlußsteigerung betrachtet und kompositorisch nutzt. Eine weitere Formverschleierung ist der unmerkliche Beginn der Durchführung in T. 147. Die stark von durchführungsartigen Passagen durchsetzte Exposition (insbesondere in den T. 44ff., 75ff., 109ff., 125ff.) trägt ebenfalls dazu bei, daß der Eindruck eines durchgehenden, fließenden Formverlaufs statt klar voneinander getrennter Abschnitte entsteht. Eindeutig gliedernde Funktion hat dagegen die Akkordballung der Introduktion, die zäsurierend am Ende des ersten Durchführungsabschnittes, also unmittelbar vor dem Interludium, und symmetrisch rahmend am Ende der Coda nochmals erscheint.

[731] S. Kap. 3.3.3.

[732] JAGODKINA 1959, 42; DOLINSKAJA 1966, 97 („Eine solche Spiegelform gestattet es, den Hauptsatz erst am Ende der Reprise zu bringen, wobei er zum wahren Höhepunkt der Sonate wird"); KELLER 1971, 91f. Anders interpretieren LOFTIS 1970, 56, und ELMORE 1972, 78 („Theme 1 is finally restated in G minor in the coda, somewhat in the manner of a recapitulation"). Metner hatte in einem Zwischenstadium der Arbeit an der Sonate tatsächlich eine Art Spiegelreprise vorgesehen: „die Reprise beginnt mit dem Zwischensatz, dann der Seitensatz, Hauptsatz und die Schlußgruppe" (Notiz in den Skizzen; vgl. WERKVERZEICHNIS op. 22). Allerdings gibt er diesen Plan später - entgegen der Interpretation dieser Stelle in DOLINSKAJA 1966, 92 - auf: „die Reprise [kann] mit dem gleichzeitigen Erklingen von Haupt- und Zwischensatz beginnen, und die Reprise des Seitensatzes muß mit der zweiten Hälfte des Hauptsatzes verschmelzen" (ebd.).

Eine durchgehende musikalische Einheit vor allem auf motivischer Ebene zu generieren, scheint eines der vorrangigen kompositorischen Ziele der g-Moll-Sonate zu sein. Im Gegensatz zu den an der klassisch-romantischen Tradition orientierten Verfahren der Substanzgemeinschaft und Themenvariation in den zuvor besprochenen Werken findet Metner in op. 22 zu neuen Methoden der Vereinheitlichung. Ein Hinweis ist die Bemerkung in den Entwürfen, in der Metner - nachdem er ein aus Teilen des Hauptsatzes hervorgehendes Es-Dur-Andante als Episode in der Durchführung verworfen hat - die Einarbeitung eines älteren *Präludiums* an derselben Stelle vorsieht: „In die Durchführung als eigenen Teil (als Interludium) das f-Moll-Präludium nehmen. Seine unähnlichen Stellen mit der Sonate verbinden vermittels Einbringen dieser Elemente in den Seitensatz."[733] Die Mittlerstellung des Interludiums zwischen eigenständigem (langsamem) Satz und Bestandteil des Sonatenallegros ist also, entstehungsgeschichtlich betrachtet, das Ergebnis einer gezielten (motivischen) Verknüpfung von thematischen Komplexen unterschiedlicher Provenienz. In seinen Notizbüchern hat Metner ausführlich Gedanken zur einheitsstiftenden „Entwicklung melodischer Keime" (Titulierung der Herausgeber) festgehalten. Sie bilden gewissermaßen die theoretische Erläuterung der Verfahren, welche der Komponist in seinen Werken anwendet, um eine musikalische Einheit zu schaffen.

1) Der kürzeste Satz kann eine Ergänzung haben. Die Ergänzung aber ist ein wichtiger Motor in der Form. Bei Scarlatti ist die ganze Form eine Reihe von Ergänzungen.

2) Die Wiederholung ist im Grunde genommen der am wenigsten erwünschte Multiplikator in der Form. Aber auch sie ist - variiert genommen, d.h. in Entwicklung, in Verkürzung, in Veränderung - in der Lage, dem Gesagten eine neue Beleuchtung zu geben und dadurch zu Entwicklung und Wachstum der Form beizutragen. Wie sehr die Variationsform potentiell ist, sieht man an den Wagnerschen Leitmotiven, die eine kolossale Rolle in der Entwicklung der Form gespielt haben.

3) Eine Auswahl aus dem Gesagten ist zu einem gewissen Grade auch eine Form von Wiederholung, Variationsform oder Leitmotiv, aber da in einem solchen Fall nur ein unbedeutender Teil des Gesagten ausgewählt wird, gleichsam nur ein Wort, ist ein solches Verfahren noch freier und potentieller als die einfache Variation. Das ist bereits eine Überlegung anläßlich des Gesagten. Das hervorgehobene Wort, das das bereits Gesagte auf neue Art beleuchtet, kann gleichzeitig auch eigenständige thematische Bedeutung erlangen.

4) Der idealste Wachstumsfaktor der Form ist die Hinzufügung von Neuem zu bereits Gesagtem. Sie unterscheidet sich von der Ergänzung durch die Unabhängigkeit der Bedeutung. Aber eben diese Unabhängigkeit macht dieses Verfahren zum schwersten hinsichtlich der Wahrung der Ganzheit und Einheit mit dem vorausgegangenen Material. Dieses Verfahren steht in größter Abhängigkeit von der Inspiration, denn die Unabhängigkeit des Neuen vom Vorausgegangenen darf nur eine äußerliche, scheinbare sein, die Verbindung dagegen muß geheim sein. Ansonsten kann man bis zu einem gewissen Grade einzelne Verfahren der Wahrung dieser Verbindung kennzeichnen und dadurch gleichsam ihr Geheimsein zerstören, aber eben nur gleichsam zerstören, denn die Anwendung dieser Verfahren kann bei weitem nicht immer eine echte innere Verbindung garantieren. Diese Verfahren sind: Beibehaltung der Einheit des Tempos, der Taktart, der Tonalität, die Einheit der Schlußharmonik, des Vorausgegangenen mit dem Anfang des neuen Inhaltes und schließlich die Vorausnahme neuen Inhaltes. Je weniger diese Verfahren sind, desto mehr kann die Hinzufügung von Neuem mechanisch, willkürlich erscheinen, und desto zyklischer wird die Form sein. Das bezieht sich nur auf ein

[733] S. WERKVERZEICHNIS op. 22. Laut DOLINSKAJA 1966, 91, hat Metner diesen Plan vollständig umgesetzt (was nur durch einen Vergleich mit dem ursprünglichen Präludium zu verifizieren ist).

Stück von beschränktem Umfang, denn in einem großen Stück oder Zyklus wird dieselbe Methode einen Mangel an Vielfalt neben der Ganzheit der Form fördern.

5) Das Komponieren einer Einleitung zu einer Melodie kann eine Rolle in ihrer weiteren Entwicklung spielen.

6) Die größten Meister unterbrachen oft den der Melodie eigenen Fluß durch Passagen, harmonische Sequenzen usw., kurz, sie ruhten aufrichtig von der melodischen Anspannung aus. Dieses Verfahren ist, wenn auch in einer großen, Sonaten- oder sinfonischen Form passender, gleichzeitig auch in melodisch engen Formen zulässig.

7) Vermeidung häufiger Kadenzen.

8) Nuancen.

9) Bilder, Linien und Gesten. Die Vorstellung von irgendwelchen Bildern, graphischen Linien oder Gesten kann manchmal einen Gedanken aus der Sackgasse oder Schablone führen.

10) Setzweise. Sich entsinnen, daß die Setzweise oft einen großen Einfluß auf den Gang der Entwicklung des Gedankens ausübt. Oft erstarrt ein Einfall von zu langer Beschäftigung nur mit Klaviersatz, nur mit Vokalsatz usw. Vom einen zum anderen wechseln![734]

Diese Aussagen und die Bemerkungen, „ein Thema muß sich im Werk von selbst entwickeln", „der Wert eines Kusntwerkes wird von seinem Thema bestimmt und von der dahinterstehenden Potenz der Form" sowie „Wiederholungen in der Natur sind niemals exakt und wörtlich"[735] umreißen Metners Verfahren der prozeßhaft-entwickelnden Vereinheitlichung sehr genau. Zwar ist thematische Vielfalt notwendig, aber diese resultiert für Metner im Idealfall aus der formalen „Potenz" nur eines einzigen Themas (thematischen Komplexes), das entwicklend variiert und durch Kombination im ganzen, einzelner Partikel oder aber nur mancher Parameter (z.B. Rhythmik) weitergeführt wird. Wörtliche Wiederholungen scheiden ebenso wie unzusammenhängende Kontraste völlig aus. Erstaunlicherweise merkt Metner am Ende von Punkt 4 an, daß in großen musikalischen Formen die alleinige Anwendung von Verfahren zur inneren Einheit einen „Mangel an Vielfalt", also Monotonie bewirken würde. Betrachtet man aber die motivische Organisation der Leit- und Nebengedanken in op. 22, so ist eigentlich nur eine konsequente Anwendung der oben beschriebenen Methoden zu vermerken, und zwar ohne daß die innere Einheit in 'äußere' Eintönigkeit übergehen würde. Das kontrastive und dennoch motivisch integrierte Interludium trägt zu diesem Umstand erheblich bei, setzt aber die obigen Richtlinien nicht außer Kraft, sondern bestätigt sie im Gegenteil ganz entschieden. Der ungewöhnlich hohe kompositionstechnische Reflexionsgrad dieser Sonate und solche verinnerlichten Stellen wie das meditative Interludium mit seinem eruptiven Aufbegehren auf vier Systemen im gedanklichen Zentrum des Werkes verweisen darüber hinaus auf eine Verbindung intellektueller und emotionaler Kräfte, die nicht nur in Metners Œuvre kaum seinesgleichen findet. Dabei muß nochmals betont werden, daß Metners Art der Dynamisierung der Form praktisch nichts mit Liszts Thementransformationen gemein hat (Metner arbeitet unterhalb der thematischen Ebene), sondern am Beethovenschen Vorbild - also nicht an einzelnen Werken, sondern an einer prinzipiell experimentellen

[734] *Povsednevnaja rabota*, 69-71.
[735] Ebda., 63, 67 und 68.

Haltung gegenüber der musikalischen Form - ausgerichtet ist, was allerdings auf individuelle Weise ausgebaut und anverwandelt wird.

Eine der ersten enthusiastischen Würdigungen dieser Formgestaltung stammt von Nikolaj Mjaskovskij, der 1913 in einem langen Artikel der wiederholten, vernichtenden Kritik Karatygins an Metner[736] entgegnen will.

Wenn man alles [zuvor] Dargestellte gegenüberstellt, dann denke ich, daß niemandem einfallen wird, den Schluß zu ziehen, daß meine Begeisterung für ihn [Metner] nur eine Transformation der intellektuellen Genugtuung ist, die die Vollendung der äußeren Form bei Metner bereitet; wenn das so wäre, stünde ich zweifellos auch in der ersten Reihe der Verehrer Glazunovs. Aber so ist es nicht, sondern Metner erregt mich, und die Erklärung mag eins sein: Seine Musik ist direkt, warm, lebendig, und diese Qualitäten wirken sich unweigerlich auf die innere Form aus; mit anderen Worten, ich behaupte, daß die letztere bei Metner gut ist. Und tatsächlich gibt es bei ihm das, was man Logik des Gefühls nennen kann, so seltsam das auch klingen mag. All seine Werke: Lieder, Märchen, Novellen, Dithyramben und besonders die zahlreichen Sonaten zeichnen sich nicht nur durch die Integrität des ganzen Plans aus, sogar eines in meinen Augen solch unreifen wie die Erste Sonate f-Moll op. 5, sondern auch durch eine erstaunliche Natürlichkeit, Notwendigkeit der Vereinigung aller Bestandteile. [...] Überhaupt ist die äußere Form der Metnerschen Werke vorzüglich - stets sehr entwickelt, nicht zu kanonisch, vorzugsweise tonal streng, und vor allem reich und angemessen

Zu den Qualitäten der äußeren Form muß man natürlich auch die technische Aufmachung eines Werkes dazurechnen. In dieser Hinsicht stoßen wir in Metners Schaffen auf einen deutlichen Charakterzug, der sogar der Schlüssel zu der ihm gegenüber beobachteten Haltung sein kann und in Verbindung mit seiner zuvor erwähnten Eigenheit steht - der Farblosigkeit.

Dieser Charakterzug ist seine hervorstechende, aber eigenartige Kontrapunktik. [...][737]

Wenn auch der Vergleich mit Glazunov etwas hinkt - dessen glatte Formen stehen mit Metners evolutionären Werkgestalten in keiner echten Beziehung -, hat Mjaskovskij doch mit der „Natürlichkeit und Notwendigkeit der Vereinigung aller Bestandteile" als dem Leitprinzip in Metners Schaffen seit den frühsten Werken den wesentlichen Punkt getroffen. Metner selbst hat in einem Brief an seinen Schüler Pantelejmon Vasil'ev seine Interpretation der musikalischen Form folgendermaßen formuliert:

Form ist kein totes, willkürliches Schema, sondern die lebendige Verkörperung von Seele, von Geist. Musikalische Form, lebendige, besteht ebenso wie auch wir aus Leib und Seele. Und dies bilden in ihr Melodie und Harmonik, im früheren, d.h. breiten Sinn des Wortes, d.h. die Melodie ist keine Reihe von fetzenartigen Phrasen, sondern der rote Faden des Gedankens, den man von Anfang bis Ende verfolgen können muß, wie das bei jeder beliebigen Sonate oder Symphonie von Beethoven möglich ist. Die Harmonik ist keine Reihe fetzenartiger Akkorde, die sich zufällig unter der Melodie gebildet haben, sondern ein lebendiges System von Knochen, eine wohlgeformte Kolonnade, auf der ein Tempel ruht, die Form der Musik. Und diese Kolonnade bestimmt auch alle Etappen der Form. Eine vollendete Melodie ist bereits Form - die höchste Form.[738]

[736] Vgl. REZENSIONEN 27 und 28.
[737] MJASKOVSKIJ 1913; hier zit. nach *Vospominanija*, 25f.
[738] An P. I. Vasil'ev, 11. August 1931 (*Pis'ma*, 408).

Problematisch bleibt, daß Metner hier - in der Abgrenzung gegen die nicht mehr auf dur-moll-tonalen Ordnungsprinzipien beruhenden 'Melodien' der Neuen Musik - ein wenig entgegen seiner eigenen thematischen Gestaltung argumentiert, die ja (zumindest in den größeren Werken) nicht auf der gesanglichen Melodie basiert, sondern auf einem scharf umrissenen Vorrat an Motiven, der in die Form eines Themas gekleidet wird.

4.2.4 Sonate op. 25/2

Seinen Höhepunkt findet der in op. 22 eingeschlagene Weg, die Sonatenform als zusammenhängende, große organische Einheit zu gestalten, in der e-Moll-Sonate op. 25/2, die zu umfangreich und zu bedeutend ist, um sie hier auch nur annähernd beschreiben oder gar würdigen zu können. Da dieses Werk, das einen der anspruchvollsten Beiträge zur Gattung im 20. Jahrhundert überhaupt darstellt, bislang noch nirgends stimmig analysiert worden ist, sind ein paar kurze Hinweise dennoch unumgänglich. Einer der strittigsten Punkte ist die Zäsur etwa in der Mitte der Sonate. Den erhaltenen autographen Notizen zufolge hatte Metner die zweite Hälfte ursprünglich als Finalrondo erwogen, schrieb diesen Teil dann aber „nach dem Material des ersten Teils".[739] Das Endergebnis ist ein formaler Zwitter, der bisher meist als (verkappte) Zweisätzigkeit gedeutet wurde. Der Struktur nahe kommen E. Dolinskaja („Die Form der Sonate ist ungewöhnlich: eine Introduktion und zwei riesige Sonatenallegros, die durch thematische Einheit verbunden sind")[740] und Ch. W. Keller („The movement comprises two sonata-allegro forms in combination").[741] Insgesamt jedoch bleibt die formale Gestalt unerklärt und wird teilweise auch kraß mißverstanden.[742]

Während die erste Hälfte der e-Moll-Sonate als ein in etwa 200 riesenhaften 15/8-Takten episch angelegtes Sonatenallegro mit drei Themen (e, D, A; Reprise: e, h, H), einer ausladenden und dabei polyphon dichten[743] Introduktion (e → a) sowie einer thematisch resümierenden Coda (E) klar erkennbar ist, bereiten Funktion und Aufbau des zweiten Abschnitts große Deutungsprobleme. Zwar läßt sich - zumal aufgrund einer deutlichen Reprisen-Zäsur in T. 534 - tatsächlich eine Art Sonatenform erahnen: Hauptsatz (e) T. 285ff., mit einem später verselbständigten 'Nachsatz'; Seitensatz 1 (G) T. 336ff. (eine Inversion des zweiten Hauptsatzhälfte, also eher ein 'Zwischensatz' wie in op. 22); Seitensatz 2 (h) T. 372ff.; Schlußgruppe (h) T. 412ff.; Reprise: Hauptsatz (e) T. 534ff.; Seitensatz 1 (F^9) T. 571ff.; Seitensatz 2 (a) T. 647ff.; Schlußgruppe (C) T. 673ff. Aber der Gesamteindruck und auch einige formale Argumente sprechen gegen eine Auslegung dieser zweiten Hälfte als zweites Sonatenallegro:

- Zusätzlich zu den engen motivischen Beziehungen der Themen untereinander (die besser als Varianten eines Motivgeflechts bezeichnet werden könnten) kommt es zu häufigen und massiven Wiederaufnahmen des Einleitungsthemas, so bereits in der 'Exposition' des sog. zweiten Sonatensatzes (T. 362ff., dann T. 442ff., 578ff., 595ff., 616ff. im *ff* usw., jeweils in verschiedener Kombination mit Motiven und Themen der zweiten Hälfte); seine Diminution dient als Begleitfigur des neuen 'Hauptsatzes'.
- Als Zitat des Sonatenanfangs bricht in T. 629 das Anfangsmotiv mit anschließender Introduktion hervor (läutet aber noch nicht die Coda ein).
- Das Nebenthema der Einleitung erscheint selbständig schon früher im zweiten Abschnitt (T. 458ff.).
- Die melodische Reprise des sog. zweiten Hauptsatzes findet nicht erst ab der deutlichen Zäsur *Tempo I* (T. 534) statt, sondern vollständig schon in den Takten zuvor, die ja als Durchführung oder als Überleitung bezeichnet werden müßten (*molto vertiginoso* T. 522-530).
- Durchführungsartige Elemente im eigentlichen Sinn treten innerhalb des zweiten Abschnittes an allen Stellen auf, was durch die ständige Themenvariation und Neukombination bedingt wird. Schon unmittelbar nach der 'Exposition' des zweiten Hauptsatzes wird dieser als vierstimmiges Fugato verarbeitet (T. 311); später kommt es zu einer kontrapunktischen Schichtung eines neuen 'Fugenmotivs' mit dem Einleitungsthema (T. 444ff.), mit dem Nebenthema der Einleitung (T. 458), mit dem Nachsatz des zweiten Hauptsatzes (T. 462ff.) und mit noch weiteren Motiven, aber auch - innerhalb der 'zweiten Reprise' - zu einer Kombination von Einleitungsthema und Nachsatz des zweiten Hauptsatzes (T. 577ff., *concentrando*), später von Einleitungsthema und zweitem Seitensatz (T. 631ff.).

Als eine mögliche Erklärung der Zweiteilung dieser ungewöhnlich komplexen Sonatenform bietet sich die Struktur des Mottos an, das Metner dem Werk vorangestellt hat. Es handelt sich dabei um das vollständige Gedicht *O čëm ty voeš', vetr nočnoj?* von Fëdor Tjutčev, das in zwei Strophen gegliedert ist. Allerdings ist eine inhaltliche Trennung der beiden Gedichthälften zumindest musikalisch schwer nachvollziehbar: Im ersten

[739] DOLINSKAJA 1966, 32. Leider war dem Verfasser die entsprechende Archiveinheit nicht zugänglich.

[740] Ebda.

[741] KELLER 1971, 128.

[742] Dolinskaja geht nicht weiter auf die formalen Schwierigkeiten ein; Keller erkennt nur zwei statt drei Themen im ersten Entwicklungsabschnitt (so auch VASIL'EV 1962, 24) und rechnet zudem die Wiederkehr der Introduktion nach dem abrupten Abbruch dieser Sektion als Coda (KELLER 1971, 129). C. C. Elmore betrachtet dagegen den Wiedereintritt der Introduktion als „Ende der Reprise" und den gesamten zweiten Entwicklungsabschnitt (T. 285-723[!]) als „Coda" (ELMORE 1972, 79 und 182), was an Absurdität schlicht nicht zu überbieten ist. B. H. Loftis spricht von zwei „freien" Sonatensätzen, wobei auch er das Wiedererscheinen der Introduktion als die Coda des ersten der beiden Sonatensätze interpretiert (LOFTIS 1970, 57). Die Gliederung der zweiten Hälfte des Stückes in Exposition, Durchführung, Reprise und Coda variiert zwischen den genannten Autoren erheblich.

[743] Die Introduktion exponiert und verarbeitet kontrapunktisch mindestens zwei Kernmotive („Slušajte!"-Motiv T. 1[s. WERKVERZEICHNIS op. 25/2] und die Figur der linken Hand in T.10ff. oder T.34ff.; beide dienen jetzt und später als Begleitfiguren) und zwei Themen (das eigentliche Einleitungsthema T. 2-5 und ein Nebenthema T. 10-13), die sämtlich im weiteren Verlauf der Sonate von zentraler Bedeutung sind. In T. 14ff. erscheint die Inversion des Einleitungsthemas. Bei der variierten Wiederholung der Introduktion nach dem ersten Sonatenallegro kommt es - allein im oberen System - zur Engführung des Einleitungsthemas und schließlich zusätzlich noch zur Kombination mit der Umkehrungsgestalt (T. 270-275).

Teil ist vom seelisch aufwühlenden Tosen und Klagen des nächtlichen Windes als einer heulenden Erzählung die Rede, in der zweiten Hälfte erfolgt der warnende Ruf davor, die chaotischen Stürme der Seele zu wecken. Es ließe sich mutmaßen, daß Metner im ersten Abschnitt der Sonate, der in der wohlgeordneten E-Dur-Coda endet, zu einem vorläufigen, harmonisierenden Ausgleich der widerstreitenden Kräfte gekommen ist, während im zweiten Abschnitt das abgründige Chaos erweckt wird und trotz der häufigen Intervention stabilisierender Elemente letztlich nur zu einer spukhaften Auflösung ins Nichts führt (versinnbildlicht in den wie ein Windhauch aufwirbelnden Schlußläufen T. 717-723: *tenebroso, perdendosi, leggierissimo, pp*). Letztlich handelt es sich bei op. 25/2 um den Versuch, die formalen Möglichkeiten der Klaviersonate Beethovenschen Zuschnitts noch weiter auszuloten, als dies bislang geschehen war: Gattungsgeschichtlicher und individuell-philosophischer Anspruch sind hier gemeinsam eingelöst worden in einem monumentalen und gewissermaßen enzyklopädischen 'summum opus'. Die philosophische Tiefe und der emotionelle und gedankliche Reichtum der e-Moll-Sonate läßt sich natürlich nicht exakt oder gar wissenschaftlich beschreiben. Ivan Il'in hat seinen Eindruck von einer Aufführung dieser Sonate vor dem Ersten Weltkrieg durch Metner wie folgt geschildert:

Er sollte seine neuen Werke vortragen, und zwar vor einem geladenen Publikum. Von mittlerer Größe; ein leichter, elastischer Gang; dunkles Haar, etwas buschig, à la Puschkin; ein wenig aufgeschraubte Augen und das Gesicht voll von einem unbeschreiblichen, hellenistischen, verzückten Ausdruck, gesättigt von stiller Weisheit. Eine ganz natürliche Einfachheit in allem. Er spielte die e-moll-Sonate mit dem Epigraph aus Tjutschew: 'Worüber klagst du, Wind der Nacht?'. Das Werk dauert ununterbrochen 35 Minuten, getragen von den zweifachen Zeitmaßen - des ursprünglichen Chaos und der erweckten Stürme. Medtner spielt mit Kraft: Geisterbeschwörungen, Befehle, Gesetze des Klanges - auch für den Zuhörer. Die 35 Minuten verflogen unbemerkt. Ich wußte nicht, daß in meiner Seele all das verborgen war, was er aus ihr herauslockte. Sein Griff nach mir hörte erst mit der letzten Note auf."[744]

Zu den frühen Bewunderern der e-Moll-Sonate unter den professionellen Musikern bzw. Komponisten gehören Nikolaj Mjaskovskij, der ihr unumwunden Genialität bescheinigt,[745] sowie der exzentrische englische Komponist Kaikhosru Sorabji (1892-1988), für den die Unbekanntheit des Werkes angesichts seiner außergewöhnlichen Stellung unter den modernen Klaviersonaten unerklärlich bleibt, der aber auch die vielbeschworene Verbindung von 'russischem Gefühl' und 'deutschem Intellekt' entdecken will.

But it is from Nikolaus Medtner that one of the very greatest of all modern piano sonatas has come - that in E minor, Opus 25, No. 2. This master [...] has written in all little short of a dozen piano sonatas, but this splendid specimen is his greatest so far, as it is indubitably the greatest piano work that has come from contemporary Russia. [...] and, indeed, the work is extraordinarily unknown, even people

[744] Zit. nach SWAN 1967, 78f.

[745] „[...] nicht ein Werk hat mich mehr befriedigt als die bemerkenswerte und, wie ich denke, sogar geniale Sonate e-Moll op. 25 Nr. 2" (MJASKOVSKIJ 1913; hier zit. nach *Vospominanija*, 25).

having a fair knowledge of Medtner's work are often totally unaware of its existence. Very darkly and sombrely coloured, it is charged from first to last with the intense, infinite and unhuman sadness of vast, cold, lonely expanses - a true elegiac nature-poem. It is, one feels sure, much more truly and essentially Russian [...] than the superficial, trumpery and gaudy pinchbeck Peasant-art-and-crafts-rue-Saint-Honoré-window-dressings of Prokofieff and Stravinsky; and the international bastardy of the Russian Ballet with which those two were for so long associated; but is has an intellectual power and grip in which much Russian art, particularly music, seems deficient, and this is doubtless owing to Medtner's german ancestry. [...] The passage of years has only served to intensify one's admiration and respect for this great work, whereas others once much more liked and admired have long since outworn all the interest they once possessed.[746]

Ohne (wie in diesen Zitaten) den Boden gesicherter Fakten zu sehr zu verlassen, soll abschließend doch festgestellt werden, daß Metners e-Moll-Sonate op. 25/2 und ihre Vorläuferin in g-Moll op. 22 sicherlich zu den bedeutendsten Klavierwerken der ersten Jahrhunderthälfte zählen (und einen Großteil der Sonaten Prokof'evs und einige derjenigen Skrjabins zwar nicht in der Avanciertheit der Tonsprache insgesamt, aber doch in ihrer Originalität, gedanklichen Tiefe und überlegenen organisatorischen Meisterschaft hinter sich lassen). Insbesondere die e-Moll-Sonate harrt immer noch einer breiteren spielpraktischen Wiederentdeckung über Spezialistenkreise hinaus; daneben verdiente sie aber auch eine umfassende analytische Untersuchung, die Metners Verfahren der formalen Entwicklung nachspürt und seinen Intentionen gerecht wird. In ihr kommt das klassisch-romantische, genauer: das Beethovensche Erbe der Klaviersonate - zu einem Zeitpunkt, als andere Komponisten in dieser Gattung neuartige und von der Tradition stärker losgelöste Wege eingeschlagen haben - zu einem späten, aber krönenden Abschluß.

Nach diesem monumentalen Werk nimmt auch Metners Sonatenschaffen eine Wendung, indem das Prozeßhafte zurückgenommen und dafür eine übergreifende Verankerung des Sonatensatzes gesucht wird.[747] Noch später kommt es dann zum Einbringen

[746] SORABJI 1932, 60f.

[747] Das *Erste Klavierkonzert* op. 33 ist allerdings noch deutlich an den oben geschilderten Leitgedanken ausgerichtet. Es ist ebenfalls einsätzig und bringt als neuartiges Element in der Durchführung eine Reihe von Variationen (diesen Kunstgriff soll vor Metner Georgij Katuar in seinem As-Dur-Klavierkonzert von 1909 angewandt haben; vgl. ASAF'EV 1930, 230). Damit steht op. 33 wieder in einer Reihe von Werken wie der g-Moll-Sonate op. 22, die das Problem der Durchführung - die angesichts allgegenwärtiger und permanenter Veränderungen ihren Sinn verliert - durch andere Formkomplexe zu lösen sucht. Obwohl das Konzert immer wieder als herausragende Erscheinung beschrieben wurde, war seine Rezeption unverhältnismäßig gering; das liegt vermutlich daran, daß Metner auch in dieser Gattung den 'breiten Pinsel' konsequent meidet und somit asketisch die Erwartungen an ein Konzert unterläuft (vgl. SORABJI 1932, 71). „Das weitaus bedeutendste russische Konzert Lisztscher Faktur [...]. Medtner begnügt sich nicht allein mit der Themenvariation, er strebt auch nach polyphoner Gestaltung und nach Konzentration musikalischer Gedanken. Er [...] gelangt zu einer polyphonen Struktur, die vor ihm im russischen Klavierkonzert wohl kaum erreicht wurde. [...] Die thematische Fortspinnung ist oft derart differenziert, daß es auch dem geübten Hörer wohl kaum möglich ist, bei einmaligem Hören zu folgen" (STENGEL o.J., 48f.). Kusevickij, der die Uraufführung leiten sollte, erschrak bei der ersten Bekanntschaft mit dem Konzert bis ins innerste und nannte den Komponisten genial (s. WERKVERZEICHNIS op. 33).

quasi improvisatorischer Elemente und dadurch zu einer gewissen Auflösung der formalen Strenge und Dichte der frühen und mittleren Sonaten.[748]

4.2.5 Sonata reminiscenza op. 38/1 und Sonata tragica op. 39/5

Die beiden in diesem Kapitel diskutierten Sonaten gehören zu den populärsten und meistgespielten Werken Metners. Beides sind Sonatenhauptsätze mit gewissen formalen Besonderheiten: Die *Sonata reminiscenza* op. 38/1 hat eine doppelte Exposition, also eine ausgeschriebene, stark veränderte 'Wiederholung' der Exposition, wobei insbesondere die Gestalt des Seitensatzes modifiziert wird (daher sollte dies als zwei verschiedene Seitensätze betrachtet werden); die *Sonata tragica* op. 39/5 läßt in der Reprise den Seitensatz aus. Im Rahmen dieser Studie soll jedoch nicht der Aufbau der Sonatensätze selbst beschrieben werden, sondern deren Einbettung in den zyklischen Zusammenhang der jeweiligen *Vergessenen Weisen*. Beide Sonaten sind thematisch mit den Zyklen verbunden, die sie eröffnen bzw. beschließen. Insofern bilden die *Vergessenen Weisen* opp. 38/39 eine Mischung aus Suite und Sonatenzyklus. Besonders charakteristisch ist dafür der Zyklus op. 38 (Tabelle 20).

Stück	Tonart	Auftauchen des Remiscenza-Themas, andere Verknüpfungen
op. 38/1 Sonata reminiscenza	a-Moll	Introduktion; Ende der Exposition; Coda
op. 38/2 Danza graziosa	A-Dur	-
op. 38/3 Danza festiva	D-Dur	-
op. 38/4 Canzone fluviale	e-Moll	-; die Introduktion aus Nr. 3 wird variiert übernommen
op. 38/5 Danza rustica	C-Dur	-
op. 38/6 Canzone serenata	f-Moll	in Vor- und Nachspiel; außerdem Dimination des Hauptsatzes aus Nr. 1
op. 38/7 Danza silvestre	fis-Moll	passim; außerdem am Ende der 2. Seitensatz aus Nr. 1
op. 38/8 Alla Reminiscenza	A-Dur	passim; außerdem beide Seitensätze aus Nr. 1

Tabelle 20: Thematische Verknüpfungen in op. 38

Innerhalb einer zunächst eher losen Sammlung von einzelnen Charakterstücken liegt als roter Faden das (hier sogenannte) *Reminiscenza*-Thema, welches die Exposition der *Sonata reminiscenza* rahmt und am Ende der Coda das Stück abschließt. Dieses Thema wird in den letzten drei Stücken des Zyklus wieder aufgenommen; insbesondere das

[748] Die späten Sonaten Metners werden in dieser Arbeit nicht mehr untersucht, denn hier müßte eine wirklich eingehendere Besprechung erfolgen, als die Hinweise dieses Kapitels liefern können. Besondere Beachtung muß dabei der *Sonata minacciosa* op. 53/2 geschenkt werden, in der die Reprise in Form weiträumig fluktuierender, improvisatorischer „Cadenza"-Abschnitte gestaltet wird. Bislang muß auf die bestehenden Arbeiten zu Metners Klaviersonaten verwiesen werden.

Schlußstück *Alla Reminiscenza (Quasi Coda)* ist eine explizite thematische Rekapitulation. Dieses Leit-Thema ist in op. 38 ein mehrdeutiges Symbol: Einerseits eröffnet und beschließt es einen Reigen einzelner Themen und Motive (die sich dann zu Charakterstücken entwickelt haben) aus Metners zur Zeit der Enstehung von op. 38 gesammeltem und archiviertem Fundus von alten Skizzen; d.h. es symbolisiert den Zustand des Erinnerns überhaupt, der für den Komponisten (nicht nur hier)[749] speziell mit dem Rückgriff auf musikalisches Material aus der Jugend verknüpft ist. Der Titel *Vergessene Weisen* für die Zyklen opp. 38-40 rührt wohl in erster Linie von diesem Umstand her.[750] Inhaltlich, von den Titeln der Einzelstücke her gesehen, versinnbildlicht das *Reminiscenza*-Thema die Evokation einer verklärten, mit der Gegenwart des Komponisten kontrastierenden, eleusischen Harmonie zwischen Umwelt und Individuum - ursprünglich hatte Metner den Zyklustitel *Priroda* (Natur) vorgesehen -, die jetzt allerdings nur gefiltert durch das Erinnern heraufbeschworen wird.

Über das *Reminiscenza*-Thema hinaus wird zyklischer Zusammenhalt durch weitere Binnenwiederaufnahmen (die den Nr. 3 und 4 gemeinsamen Einleitungstakte) und insbesondere auch die zyklische Wiederkehr der Seitensätze aus der Sonate gestiftet. Tonal läßt sich eine enge Nachbarschaft der Tonarten erkennen (a-A-D-e; fis-A), aus der nur die *Canzone serenata* (f) und die *Danza rustica* (C) herausfallen.[751] Das Motiv des Erinnerns, der Retrospektive ist in Metners Œuvre eine Konstante, die aber in op. 38 den wohl zwingendsten Ausdruck gefunden hat. Indirekt bestätigt das Metner selbst, indem er in seinen letzten Lebensjahren eine Vertonung von Hermann Hesses wehmütig rückblickendem *Wie kommt es?* (U/F 1.18; V. 5f.: „Ein Bündlein Lieder liegt vor mir, / Mein ganzes Tun, mein ganzes Gut.") mit einer zitathaften Allusion an das Reminiscenza-Thema rahmt (s. Faksimile VIII). Insofern muß dieser ganze Komplex, konzentriert in einem emblematischen Thema, für Metner bis zuletzt eine Chiffre für den Zustand des Rückerinnerns gewesen sein.

Die *Vergessenen Weisen* op. 39 (im Untertitel *Lyrische Weisen* genannt) kommen als Sammlung von nur fünf Einzelwerken dem herkömmlichen Sonatenzyklus zwar äußerlich näher als op. 38, aber die Anordnung der Sätze widerspricht dem traditionellen Aufbau stärker als der erste Zyklus (Tabelle 21).

Stück	Tonart	Thematische Beziehungen
op. 39/1 Meditazione	cis-Moll	dasselbe thematische Material auch in Nr. 2
op. 39/2 Romanza [urspr.: Meditazione II]	f-Moll	identisches Material, eine Variation

[749] An dieser Stelle mag genügen, an die Ausführungen zu Metners späten Werken, die gedanklich und musikalisch auf Jugendwerke rekurrieren, zu erinnern (s. Kap. 3.4).

[750] Zu anderen Erklärungsversuchen s. WERKVERZEICHNIS op. 38.

[751] Für die tonalen Abweichungen beider Stücke gibt es allerdings Erklärungsmöglichkeiten: Die *Danza rustica* ist erst 1922 nachträglich in den Zyklus integriert worden und steht somit außerhalb der ursprünglichen Konzeption. Die *Canzone mattinata* soll zum Zeitpunkt der Uraufführung in einer fis-Moll-Version erklungen sein (vgl. dazu die Anmerkung zu KONZERTLISTE 68).

op. 39/3 Primavera	B-Dur	keine, kontrastiv
op. 39/4 Canzone matinata	G-Dur	der B-Teil wird Seitensatz in Nr. 5
op. 39/5 Sonata tragica	c-Moll	attacca-Übergang, Übernahme eines Themas aus Nr. 4 als Seitensatz

Tabelle 21: Thematische Verknüpfungen in op. 39.

Der Zyklus op. 39 besteht im Gegensatz zu op. 38 nicht aus einer - vom Sonatensatz abgesehen - Folge relativ gleichwertiger Charakterstücke, sondern trennt sich klar in zwei musikalisch zusammengehörige Paare, die durch ein kontrastives Mittelstück geschieden sind. Die beiden ersten Stücke trugen zum Zeitpunkt ihrer Uraufführung noch denselben Titel, *Meditazione*, was der Tatsache, daß beiden dasselbe thematische Material zugrundeliegt, gerecht wurde.[752] (Solche thematischen Paare hat Metner auch in den *Märchen* op. 8 und den *Elegien* op. 59 geschrieben.) Allerdings ist die Romanza f-Moll op. 39/2 tonartlich dem folgenden B-Dur-Märchen (*Primavera*) enger benachbart als der *Meditazione* in cis-Moll, insofern kommt es wenigstens ansatzweise zu einer Verklammerung von *Primavera* mit anderen Stücken des Zyklus. Die Verbindung zwischen *Canzone mattinata* und *Sonata tragica* besteht musikalisch in dem Dominantgefälle G-Dur/c-Moll, der *attacca*-Anweisung zwischen den Stücken und vor allem der Übernahme des zweiten Themas von op. 39/4 als Seitensatz in op. 39/5. Wichtiger noch als die Erklärung der technischen Seite dieser Verbindung ist die Frage, was sie inhaltlich ausdrücken soll. Metner hat sich dagegen verwahrt, die Sonate ohne die vorangehende *Canzone* zu spielen (woran sich im modernen Konzertbetrieb jedoch kaum jemand hält); es muß ihm also an der kontrastierenden Anlage gelegen haben. Innerhalb von Metners eigenem Œuvre bietet sich der Vergleich mit dem Kopfsatz der Sonate-Ballade op. 27 an, die - mit den Worten Alfred Swans - als kantabler „Erdenfrühling" beginnt, dann aber tragisch und zerrissen endet. Dieselbe Entwicklung läßt sich auch bei op. 39/4+5 beobachten. Zieht man die *Vergessenen Weisen* op. 38 mit ihrem triumphalen Schlußstück vergleichend hinzu, so läßt sich durchaus von zwei im Ergebnis ihrer Entwicklung diametral kontrastierenden Zyklen sprechen. Dennoch haben die Eröffnungen, nämlich das *Reminiscenza*-Thema und die beiden „Meditationen", durchaus gemeinsame, und zwar introvertierte und retrospektive Züge.

In den *Vergessenen Weisen* findet Metner zu einer Synthese aus Suiten- und Sonatenzyklus-Elementen, die in dieser Form zuvor nicht aufgetreten zu sein scheinen. Mehrsätzigkeit ist hier zu gleichen Teilen Auffangbecken für disparate musikalische Gedanken und Themen wie auch gezielte Transformation des herkömmlichen Sonatenschemas. Doch trotz aller Innovation ist dieser Versuch, eine große musikalische Struktur zusammenhängend zu gestalten - und die Suche nach der großen Form hat Metner wie viele ernstzunehmende Komponisten zeitlebens beschäftigt -, letztlich gegenüber den großen Klaviersonaten und dem *Ersten Klavierkonzert* in gewisser Weise ein Rückschritt. „Jene Form des Zyklus, von der ich das ganze Leben träume, wobei ich den größten Teil meines Materials im Sinn habe",[753] wird auch von Metner selbst in seinen Konzertprogrammen fast immer zerteilt und zerbricht schließlich in einzelne Charakterstücke, die oft nur noch als Zugaben fungieren. Vielleicht liegt es gar nicht an der speziellen Ausprägung der einzelnen Zyklen bei Metner, daß diesen Werken als ganzes kein Erfolg beschieden war: Da - nach Metners eigener Definition[754] - in den meisten dieser Stücke die Themen 'nur' ausgebreitet, nicht aber verarbeitet werden, hängt die Qualität der Werke stark von der Qualität der Themen ab - und zweifellos war Metner im Umgang mit spröden Sonatenthemen wesentlich begabter als in der Erfindung sich selbst genügender Melodien. Mag sein, daß dieser Umstand zur Selektion einzelner Titel führte und so den Traum von der zyklischen Organisation der „Vergessenen Weisen" (aus dem Koffer) insgesamt demontieren half.

[752] S. KONZERTLISTE 68.

[753] Brief vom Juni 1916 (*Pis'ma*, 168); vgl. WERKVERZEICHNIS op. 34.

[754] S. WERKVERZEICHNIS op. 35/4, Skizzen.

A. Literarische Dokumente (Briefe, Schriftstücke, Interviews)

1. Vier Kurzbriefe an Boris Nikolaevič Bugaev [ca. 1902-1906]
Quelle: GBL, f. 25, k. 19, ed. chr. 14, Bl. 1-4v.

a) Bl. 1:

Дорогой Борис Николаевич!
У нас сегодня будет Маргарита Кирилловна. Она очень просила, чтобы Вы также были у нас! Может быть Вы придете? Я вероятно поиграю... впрочем не знаю - может это обстоятельство заинтересовать Вас.
Преданный Вам *Н. М.*

Lieber Boris Nikolaevič!
Bei uns wird heute Margarita Kirillovna [Morozova] sein. Sie hat sehr darum gebeten, daß auch Ihr bei uns seid! Werdet Ihr vielleicht kommen? Vermutlich werde ich spielen... jedoch weiß ich nicht, ob Euch dieser Umstand interessieren mag.
Euer ergebener *N. M.*

b) Bl. 2 [beschriebene Visitenkarte Nikolaj Metners]:

Глубокоуважаемый и дорогой Борис Николаевич!
Очень жалею, что не удалось сегодня повидаться с Вами. Надеюсь, что Ваше нездоровье [2v] скоро пройдет, и мы на днях увидимся. Пакет и письмо Андрею Михайловичу передам сегодня же.
Шлю привет
Любящий Вас
Н. Метнер

Hochverehrter und lieber Boris Nikolaevič!
Ich bedaure sehr, daß es nicht geklappt hat, Sie heute zu besuchen. Ich hoffe, daß Ihr Unwohlsein bald vorübergeht und wir uns dieser Tage sehen werden. Das Paket und den Brief an Andrej Michajlovič [Bratenši?] werde ich jedoch heute überreichen.
Ich grüße Sie in Liebe
N. Metner

c) Bl. 3:

11^го октября

Глубокоуважаемый
Борис Николаевич!
Мне не пришлось быть сегодня в Вашей стороне и потому я к сожалению не могу заехать за Вас. Надеюсь, что Вы будете у нас. Жду Вас с нетерпением.

Н. Метнер

11. Oktober

Hochverehrter Boris Nikolaevič!
Ich mußte heute nicht in Ihrer Gegend sein, und deswegen kann ich Sie leider nicht abholen. Ich hoffe, daß Sie bei uns sein werden. Ich erwarte Sie mit Ungeduld.
N. Metner

d) Bl. 4:

9^го октября

Глубокоуважаемый
Борис Николаевич!

Положительно сама судьба мешает мне повидаться с Вами - то Вы не застали меня дома, то я Вас, и наконец сегодня вместо того чтобы провести с Вами, я должен быть в Институте на репетиции Музыкального вечера имеющего быть завтра. Надеюсь Вы простите мне, что а так поздно пишу Вам об этом, но это приятнейшее приглашение я получил только вчера вечером. Если Вы не заняты в понедельник вечером, то я был-бы очень счастлив видеть Вас. Я буду во всяком [4v] случае дома и буду ждать Вас.

Ваш *Н. Метнер*

9. Oktober

Hochverehrter Boris Nikolaevič!

Bestimmt hindert mich das Schicksal selbst, mich mit Ihnen zu treffen - bald treffen Sie mich nicht daheim an, bald ich Sie, und schließlich muß ich heute, anstatt mit ihnen die Zeit zu verbringen, im Institut sein zu den Proben des morgen stattfindenden Musikalischen Abends. Ich hoffe, Sie verzeihen mir, daß ich Ihnen so spät davon schreibe, doch diese überaus angenehme Einladung habe ich erst gestern abend erhalten. Falls Sie Montag abend nicht beschäftigt sind, wäre ich sehr glücklich, Sie zu sehen. Ich werde in jedem Fall daheim sein und Sie erwarten.

Ihr *N. Metner*

2. Entwurf eines Briefes an Nikolaj Gustavovič Struve [ca. 1908][1]
Quelle: GBL, f. 190, p. 57, ed. chr. 18, hier Bl. 3r und 5v.

a) Bl. 3:

Глубокоуважаемый Николай Густавович!

Спешу высказаться о Сиренах Глиэра. Я получил их 8^го Августа н. с. и сегодня 11 отправляю их обратно в Берлин. Мне очень трудно сейчас говорить во первых потому, что Вы дали мне понять, что в данном случае мой голос будет иметь решающее значение, а во вторых потому, что я не знаю какие данния каждого поступающего к нам сочинения являются достаточными для их приема. ~~т. е. не знаю критерия~~ Я могу Вам сказать только одно - к сожалению {...} - мое мнение настолько твердо, я так в нее верю, что если-бы все остальные члены одобрили-бы и приняли любое сочинение Штрауса, то почему-бы они это сделали или потому, что он им действительно нравится - от этого мое мнение не меняется и я иногда просто думаю о заблуждении или о дурном вкусе своих коллег - или-же потому что он уже признан и нравится другим. Вы скажете, что я и должен высказать свое мнение нет. Но ведь Вы - то, если Вам Штраус нравится, просто скажете о моем мнении, что я его не понимаю, у меня дурной вкус. А если это только вкус, только нравится, то я не хотел бы этим иметь давление на судьбы сочинений. Я скажу больше: в этом случае, когда я нахожу сочин. вредным (Штраус / и т. п.). Т. е. вернее - имея свои слишком определенные критерии при оценки сочинений, я совершенно не понимаю вообще современного критерия и в данном случае не знаю его в нашем деле. [...]

b) Bl. 5v:

Я прошу Вас прочесть это письмо моим коллегам и если они согласны с моей точкой зрении на музыкальный модернизм, то я присоединяю свой голос к тем, что против печатания Сирен; если же в будущем мыслимо принять композиции в стиле Штрауса, Регера и т.п., то решительно высказываюсь за Сирены.

[1] Rejn'gold M. Gliėrs *Sireny* op. 33 erhielten 1908, im Jahr ihrer Fertigstellung, den Glinka-Preis.

Hochverehrter Nikolaj Gustavovič!

Ich eile, mich zu den *Sirenen* von Gliėr zu äußern. Ich habe sie am 8. August unserer Zeitrechnung erhalten und schicke sie heute am 11. zurück nach Berlin. Es fällt mir jetzt sehr schwer zu reden, erstens, weil Sie mir zu verstehen gegeben haben, daß im gegebenen Fall meine Stimme entscheidende Bedeutung hätte, und zweitens, weil ich nicht weiß, welche Fakten jedes bei uns eingehenden Werkes für seine Annahme ausreichen. ~~d. h. ich kenne die Kriterien nicht~~ Ich kann Ihnen nur eines sagen - leider {...} - meine Meinung ist so fest, ich glaube so sehr an sie, daß, wenn alle übrigen Mitglieder ein beliebiges Werk von Strauss guthießen und akzeptierten, dann, warum sie es auch getan haben mögen: weil er ihnen wirklich gefällt, oder aber weil er bereits [allgemein] anerkannt ist und anderen gefällt - dadurch ändert sich meine Meinung nicht, und manchmal denke ich einfach an die Verirrung oder den schlechten Geschmack meiner Kollegen. Sie werden sagen, daß ich auch meine Meinung „nein" äußern muß. Doch Sie werden dann, wenn Ihnen Strauss gefällt, einfach zu meiner Meinung sagen, daß ich ihn [Strauss] nicht verstehe, ich einen schlechten Geschmack hätte. Doch wenn das nur Geschmack ist, nur gefällt, dann möchte ich dadurch keinen Druck auf das Schicksal des Werkes ausüben. Ich sage weiter: [auch] in dem Fall, wenn ich das Werk nachteilig finde (Strauss und dergleichen). Das heißt richtiger: Da ich meine allzu festgelegten Kriterien bei der Einschätzung einer Komposition habe, verstehe ich überhaupt nicht das moderne Kriterium, und im gegebenen Fall kenne ich es nicht in unserer Angelegenheit. [...]

Ich bitte Sie, diesen Brief meinen Kollegen vorzulesen, und wenn sie mit meiner Ansicht von musikalischem Modernismus einverstanden sind, dann schließe ich meine Stimme dem an, was gegen den Druck der *Sirenen* spricht; wenn aber in Zukunft vorstellbar sein sollte, Kompositionen im Stil von Strauss, Reger und dergleichen anzunehmen, dann spreche ich mich entschieden für die *Sirenen* aus.

3. *Les Lieds de N. Medtner. Quelques mots de l'auteur.*
Aufsatz aus dem Programmheft zum *Vos'moj večer Doma Pesni posvjaščennyj proizvedenijam Nikolaja Metnera* vom 8. [21.] Januar 1909 [KONZERTLISTE 28]. Quelle: GCMMK, f. 132, ed. chr. 720, Bl. 3v/4v (frz.) und 4r/5r (russ.).

Les Lieds de N. Medtner.

Quelques mots de l'auteur.

Profitant de la cordiale invitation de la „Maison du Lied", qui a mis également à ma disposition les feuillets de son programme, j'essayerai de definir en quelques mots ma compréhension de Goethe. J'espère ainsi parvenir à mettre plus en relief le lien et l'unité des lieds de ma composition exécutés aujourd'hui.

Cette devise de Nietzsche „Soyez fidèles à la terre, mes amis!" est un héritage de Goethe. La terre est le temple de Dieu; la vie terrestre est le symbole de la vie divine. Hormis la terre il n'est point de chemin qui conduise au ciel; hormis la participation à la vie

Песни Николая Метнера.

От автора.

Es ist dafür gesorgt, dass die Bäume
nicht in den Himmel wachsen.
Goethe. Motto zum 3-ten Theil
der Dichtung und Wahrheit

Пользуясь радушным приглашением Дома Песни, предоставившим в мое распоряжение также и страницы своей программы, я попытаюсь очертить в нескольких словах мое понимание Гёте. Я надеюсь, что таким путем мне удастся более выпукло представить связь и единство исполняемых сегодня моих песен.

„Будьте верны земле, друзья мои!" - этот лозунг Ницше наследовал от Гёте. Земля - Божий храм; земная жизнь - символ жизни Божественной. Мимо земли - нет пути на Небо; помимо причастия жизни с ее радостью и страданием, борь-

terrestre avec ses joies et ses souffrances, la lutte et la mort il n'est point de participation à la vie éternelle. L'homme est la plus haute création de la terre, et son humanité est la plus haute expression de la vie terrestre. „Plus vous vous sentez homme, dit Goethe, plus vous devenez semblables aux dieux".

L'œuvre de Goethe nous fait voir la lutte à soutenir pour arriver à sa conception du monde. Le „Premier lied nocturne du voyageur" exprime l'état de l'âme fatiguée par ses pérégrinations à la recherche de sa patrie, „de cette étrangère morose sur la sombre terre", qui frappe aux portes anxieusement et n'a pas la force de franchir le seuil („An die Thüren will ich schleichen"), qui, absorbée dans la contemplation esthétique passe à côté de la vie terrestre („Im Vorübergehn").

Nous avons encore à surmonter sur la route qui conduit à l'affirmation de la terre une autre conception de nos rapports avec la terre, celle qui fait qu'on ne voit en elle qu'un hochet, un amusement („Die Spröde"), non une mère ou une fiançée, mais une prostituée. „Der untreue Knabe" symbolise l'état de l'âme qui prend, mais ne se donne pas. „Die Bekehrte" est le drame d'une fleur arrachée au sol natal, qui, sans force, se fane. Dans le „Vor Gericht", le poète jete un défi à ceux qui voient dans la terre une prostituée.

„Meeresstille" - c'est le calme plat dans l'océan de la vie. Le sol manque sous nos pieds, aucun lien ne nous unit plus à la terre; l'agitation, les pérégrinations, l'ennui et le plaisir, tout ce qui remplaçait cependant la vraie vie s'est aboli en un seul sentiment [4v] poignant d'horreur en présence du vide et de l'absence de vie. „Todesstille fürchterlich"! Mais l'âme après avoir été un moment face à face avec la mort trouve la force d'entrer en communication avec la véritable vie. „La brume se déchire, le ciel est clair... l'horizon s'approche, je vois déjà la terre". („Glückliche Fahrt").

Ce qui suit sera la bénédiction, la sanctification de la terre, du monde terrestre et de l'humanité, comme symbole de l'éternelle substance („Gleich und Gleich", „So tanzet und springet"), un triomphant épithalame qui célèbre l'union nuptiale avec la terre („Gefunden"). Le fils est à l'aise sur le sein de sa mère et les arbres n'ont pas besoin de percer le ciel de leurs cimes. La terre elle-même n'est-elle pas dans le ciel?

C'est d'un geste plein de vraie grandeur, que le poète accueille la mort comme le repos (second „Lied nocturne du voyageur"; comparez: „Dort bleib ich eine

бой и смертью, - нет и причастия жизни вечной. Человек верховное порождение Земли; человечность - высшее выражение земной жизни. „Чем более чувствуешь ты себя человеком, тем ты ближе подобен богам" - слова Гёте.

Творчество Гёте указывает на борьбу за достигнутое мировоззрение. Первая „Ночная Песнь Странника" выражает состояние души, утомленной скитаньем в поисках своего отечества, „хмурой гостьи на темной земле", тоскливо обивающей пороги жизни в бессилии переступить их („An die Thüren will ich schleichen"), в эстетическом созерцании проходящей мимо земного („Im Vorübergehen").

Существует и должно быть преодолено на пути к утверждению земного еще и иное отношение к последнему, а именно, как к безделице, к забаве („Die Spröde"), отношение к земле не как к матери и невесте, но как к блуднице. „Der untreue Knabe" - состояние души берущей, но не отдающей себя. „Die Bekehrte" - драма сорванного с родной почвы и бессильно вянущего цветка. В „Vor Gericht" поэт бросает вызов такому отношению к земле, как к блуднице.

„Meeresstille" - мертвая точка в открытом море жизни; никакой опоры под ногами, никакой связи с землей; смятенье, скитанье, тоска и забава, - все, чем подменялась подлинная жизнь, отпало, отмерло в одном пронизывающем чувстве ужаса перед пустотой и безжизненностью, „Todesstille fürchterlich"! Но душа, ставшая на мгновение лицом к лицу с смертью, находит силы причаститься истинной жизни. „Туманы разорваны, небо прояснилось... дали приблизились, видна уж земля!" („Glückliche Fahrt").

Дальнейшее будет благословением, освящением земли, земного, человечного, - как прообраза Вечно-Сущего („Gleich und gleich", „So tanzet und springet"), торжественная эпиталама на брачный союз с землей („Gefunden"). На груди матери не тесно для сына и деревьям незачем прорастать в небо: разве сама Земля не на Небе?

С истинным величием встречает и принимает поэт смерть, как отдых (вторая „Ночная Песнь Странника"; ср. „Dort bleib ich eine kleine Stille" в „So lasst mich

kleine Stille" dans „So lasst mich scheinen") et comme un retour dans la patrie. Et de là cet adieu à ce qui vit. („Geistesgruss").

Telle est l'interprétation de Goethe qui m'a guidé quand j'ai écrit les lieds exécutés aujourd'hui. Ils reflètent ainsi les étapes de mon propre développement, en tant qu'elles ont trouvé leur expression dans l'art.

Je dois encore dire quelques mots au sujet de „l'Ange" de Lermontov qui ouvre le cycle de Goethe. Il devait servir de prologue à la vie terrestre et à été écrit sous la forme d'une composition musicale abstraite, sans paroles. Toute parole semblait trop terrestre et trop pesante et paraissait devoir alourdir le vol céleste de l'âme. Mais à mesure que je surmontais cette disposition à l'abstraction, la parole - ce lien qui nous unit sûrement à la terre, - devenait de plus en plus, non plus un fardeau, mais une obligation, une nécessité. Maintenant ce prologue se chante [et est devenu] un lied.

Les deux lieds de Heine et „Épitaphe" d'André Bielyi se rattachent de même étroitement au cercle d'idées que je viens d'exposer. Dans tous les trois nous voyons des étrangers moroses sur la sombre terre. Les uns ont soif d'anéantissement et s'y résignent sans révolte („Lieb' Liebchen", „Bergstimme"); les autres, qui ont fait des efforts pour atteindre le soleil, en laissant de côté la terre („j'ai eu foi en la splendeur d'or"), perissent sous les traits du soleil et du fond de leur tombeau crient leur amour pour la terre, leur ardent désir d'un accord avec elle, leur espoir d'une resurrection.

Nicolas Medtner.

scheinen...") и как возвращение в отечество, и оттуда шлет привет живому („Geistesgruss").

Вот то понимание Гёте, которое руководствовало мною при написании исполняемых сегодня песен. Оно же отражает и этапы моего собственного развития, поскольку они нашли свое выражение в искусстве.

Я хочу еще сказать несколько слов об открывающем цикл песен Гёте в Лермонтовском Ангеле. Понятый как пролог к земной жизни, он был первоначально написан в форме отвлеченного музыкального произведения, без слов. Казалось, что всякое слово будет слишком земно и грузно, слишком обременит небесный полет души. Но по мере преодоления этого построения отвлеченности, слово - эта верная связь с землей, - все более оказывалось не бременем, а обязательством, необходимостью. Ныне этот пролог поется и постольку стал песней.

Две песни Гейне и „Эпитафия" Андрея Белого также тесно примыкают к изложенному кругу мыслей. Все три - „хмурые гостьи на темной земле". Одни жаждут уничтожения и покорно мирятся с ним („Lieb' Liebchen" и „Bergstimme"); другие, устремившись к Солнцу мимо Земли („золотому блеску верил"), погибают от стрел Солнца и из могилы шлют свою любовь к Земле и жажду примирения с ней - надежду воскресения.

Николай Метнер.

4. Brief an Margarita Kirillovna Morozova [ca. 1914]
Quelle: GBL, f. 171, p. 1, ed. chr. 51.

a) Brief

Хлебникого 20^ого Июля

Глубокоуважаемая и дорогая
Маргарита Кирилловна!

Если-бы Вы знали, как мне самому было досадно, что мне не удалось побывать у Вас! Впрочем это лето мне вообще очень многое не удавалось - не удалось ни поработать, ни отдохнуть, ни развлечься... Но я вовсе не на судьбу пеняю (даже самое это слово „судьба" я не особенно долюбливаю), а исключительно на самого себя. Эти неудачи постигли меня только из-за жадности к работе - из-за этой жадности я потерял все добрые, здоровые инстинкты и зарвался до того, что [2] у меня пересохло все нутро и стал я ни на что не годен. Впрочем я конечно все таки приехал-бы к Вам с Милей, если-бы не случилось так,

что как раз в это время во мне вспыхнула настоящая потребность и способность к работе, которая однако теперь уже окончательно покинула меня, так что теперь я уже исключительно отдался копчению неба. Теперь же я не могу приехать к Вам, потому что к нам на несколько дней приезжают родители и кроме того на будущей неделе неизвестно в какой день у меня должен быть по делам секретарь музыкального издательства. [3] Вы не можете себе представить как меня обрадовало Ваше письмо и вообще то, что Вы не забываете меня... Вы не знаете, как часто я сам о Вас думаю и каким утешением является для меня эта мысль. Мне было так хорошо у Вас в прошлом году, что в будущее лето я непременно приеду к Вам.

До свидания! Всего хорошего!

Искренно преданный Вам

H. Метнер

Chlebnikogo, 20. Juli

Hochverehrte und liebe Margarita Kirillovna!

Wenn Sie wüßten, wie sehr es mich selbst geärgert hat, daß es mir nicht gelungen ist, bei Ihnen zu sein! Übrigens ist mir diesen Sommer überhaupt vieles nicht gelungen - mir gelang weder zu arbeiten, noch auszuruhen, noch mich zu zerstreuen... Aber ich gebe keineswegs dem Schicksal die Schuld (sogar das Wort „Schicksal" selbst habe ich nicht besonders gern), sondern ausschließlich mir selber. Diese Fehlschläge haben mich nur wegen einer Gier zur Arbeit heimgesucht - wegen dieser Gier habe ich alle guten, gesunden Instinkte verloren und mich übernommen bis dahin, daß bei mir alles Innere ausgetrocknet ist und ich zu nichts mehr tauglich geworden bin. Übrigens wäre ich natürlich trotz allem mit Milja [Émilij] zu Ihnen gefahren, wenn es nicht passiert wäre, daß gerade zu dieser Zeit in mir das echte Bedürfnis und die Fähigkeit zur Arbeit ausgebrochen sind, die mich aber jetzt schon endgültig verlassen haben, so daß ich mich jetzt bereits ausschließlich dem Zeit-Vertrödeln hingegeben habe. Jetzt aber kann ich nicht zu Ihnen fahren, weil zu uns für einige Tage die Eltern kommen und außerdem noch nicht bekannt ist, an welchem Tag in der nächsten Woche sich bei mir der Sekretär des [Russischen] Musikverlages geschäftlich aufhalten wird. Sie können sich nicht vorstellen, wie mich Ihr Brief gefreut hat und überhaupt, daß Sie mich nicht vergessen... Sie wissen nicht, wie oft ich an Sie denke und welchen Trost für mich dieser Gedanke bedeutet. Es war so schön bei Ihnen im letzten Jahr, daß ich nächsten Sommer unbedingt zu Ihnen fahren werde.

Auf Wiedersehen! Alles Gute!

Ihr aufrichtig ergebener

N. Metner

b) beiliegend ein kleiner Notizzettel:

Дорогая Маграрита

Кирилловна!

Большое спасибо Вам за доставку пакета, а главное за цветы! Хочется повидаться но Анюта пока довольно сильно страдает лихорадкой. Как только ей станет лучше мы побываем у Вас. Она кланяется Вам.

Искренно преданный Вам *H. M.*

Liebe Margarita Kirillovna!

Vielen Dank für die Zusendung des Paketes und vor allem für die Blumen! Ich möchte mich mit ihnen treffen, aber Anjuta [Anna] hat noch sehr starkes Fieber. Sobald es ihr besser geht, werden wir bei Ihnen vorbeikommen. Sie läßt Sie grüßen.

Ihr aufrichtig ergebener *N. M.*

5. Brief an Aleksandr Il'ič Ziloti [1917]

Quelle: Aleksandr Il'ič Ziloti. Vospominanija i pis'ma, hrsg. v. L. M. Kutateladze, Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo 1963, 286.

Москва [1917][2]

Многоуважаемый Александр Ильич!

Я очень извиняюсь, что так долго не отвечал Вам на Ваше второе письмо. Конечно, в июле я уже буду определенно знать срок окончания моей работы над инструментовкой концерта, т. к. приступлю к ней в самом непродолжи-тельном времени. По какому адресу я должен буду тогда написать Вам? Или Вы сами мне еще напишете? Кстати, мне интересно было бы знать Ваши условия, и на первых порах главное из них - сколько репетиций Вы могли бы мне дать? Что касается фортепианного вечера, то я охотно принимаю Ваше любезное предложение.

Искренно преданный Вам *H. Метнер*

Moskau [1917]

Sehr geehrter Aleksandr Il'ič!

Ich bitte vielmals um Entschuldigung, daß ich Ihnen so lange nicht auf Ihren zweiten Brief geantwortet habe. Natürlich werde ich im Juli bereits genau die Dauer zur Beendigung meiner Arbeit an der Instrumentierung des Konzertes wissen, da ich sie in kürzester Zeit beginnen werde. An welche Adresse soll ich Ihnen dann schreiben? Oder werden Sie selber mir noch schreiben? Übrigens würde mich interessieren, Ihre Konditionen zu kennen, und zwar zuallererst die wichtigste: Wieviele Proben könnten Sie mir geben? Was den Klavierabend betrifft, so nehme ich gern Ihren liebenswürdigen Vorschlag an.

Ihr aufrichtig ergebener *N. Metner*

6. Russian Composer Disclaims Modernism [1924]

Interview Nikolaj Metner mit H. M.[?]. Quelle: *Musical America* vom 8. 11. 1924, 24 (im Anschluß an: Joseph Yasser: Carrying Classicism Into the Futurist Camp. Nicholas Medtner Comes to Win New Worlds, ebda., 5 und 24).

[...] „I am not a modernist, you know," he says, with a gentle smile. „That does not mean that I do not appreciate the modernists, that I do not listen to them. I go to their concerts. I hear their music. But it means nothing to me. It does not grip me. I can understand the intricacies of their theories and their development, but to me they seem so unnecessary. All these involved discussions of polytonality and atonality, of quarter-tones - the preoccupations of the young futurists, the Hindemiths and the rest - I cannot see. It all seems so futile.

To me, music can be modern and still follow tradition. It does not remove vitality from a work to have it harmonically and aesthetically sound. That is why, although I am interested in the moderns, they arouse no feeling of sympathy in me, they do not move me. Of all the composers of today, I would put Rachmaninoff at the head. His is the modern music that I admire. I imagine the young American composers must be a little more, you can't say conservative, you might say, traditional, than the young Europeans. I have heard very little American music. I left Russia only three years ago, and there, of course, was none. Since then, I have been in Germany and Switzerland. For the past year I have been something of a hermit. I have not played at all. I have devoted myself entirely to composition.

I want to hear American music. I did hear, once, in Europe, a symphonic poem by Charles Martin Loeffler, Op. No.7, I think it was. It had graet beauty and power. It made me want to know your

[2] Die Datierung des Herausgebers Kutateladze auf das Jahr 1913 kann nicht aufrechterhalten werden. Aus Metners Briefen läßt sich schließen, daß die Arbeit am *Klavierkonzert* op. 33 erst 1914 begonnen wurde und daß noch Anfang 1918 die geplante Uraufführung verschoben werden mußte, weil die Instrumentierung noch nicht abgeschlossen war (vgl. *Pis'ma*, 163). Vermutlich gaben den Anlaß zu dieser verfrühten Datierung die nachgewiesenen Auftritte Metners in den Ziloti-Konzertreihen Anfang 1913 und 1914 (KONZERTLISTE 40, 44). Daß Metner vor 1917 an eine Beendigung der Instrumentierung gedacht haben sollte, ist unwahrscheinlich. Der erwähnte Klavierabend mußte wohl aus äußeren Gründen (Revolution?) abgesagt werden.

American music. And then, I suppose I am very old fashioned, but I have never heard a note of jazz. I am very curious about it. I have heard so much about this American invention. I cannot even imagine what it will sound like." [...]

7. Ausriß aus einer unbekannten sowjetischen Zeitung [1927]
Quelle: GCMMK, f. 132, ed. chr. 1284.

На вопрос нашего сотрудника, почему он не останется в СССР более про-должительное время, Н. К. Метнер ответил:
- „Я с радостью приехал в Москву, чтобы именно здесь впервые исполнить свои новейшие сочинения. Но мною руководит желание показать эти сочинения и Западу. Это последнее обстоятельство является причиной предстоящего отъезда моего за границу."

Auf die Frage unseres Mitarbeiters, warum er nicht für längere Zeit in der UdSSR bleiben wird, antwortete N. K. Metner:
„Ich bin mit Freude nach Moskau gekommen, um genau hier meine neuesten Werke zum ersten Mal aufzuführen. Aber mich leitet der Wunsch, diese Werke auch dem Westen zu zeigen. Dieser letzte Umstand ist der Grund meiner bevorstehenden Abreise ins Ausland."

8. Nachschrift zu *Muza i moda* [nach 1935]
Quelle: Manuskript, GCMMK, f. 132, ed. chr. 769, Bl. 1-4.

К добавлению к моей книге.

1) Цитаты из Еванг. от Иоанна I, 1-5; еще Галат. I, 6-12; еще Фессал. III, 1-5; еще у Павла о законе и благодати. Конечно закон без благодати есть абстрактная так называемая „сухая теория", но закон освещенный и освященный благодатью есть теория божественная, то-есть то „Слово" которое „было в начале".

2) Я недостаточно подчеркнул все это в моей книге и тем мог создать впечатление, что забочусь о внешней законности, а не о вскрытии божественного начала в самом законе музыкального языка.

3) „В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог"... „Все через него начало быть"... „В нем была жизнь и жизнь была свет человеков"... „и тьма не объяла его"...
Но потом слова, Божьи слова, суетно употребляемые для житейского обихода постепенно истерлись - они перестали быть Божьими и потому когда сам Господь сошел на землю заговорил с людьми, они „имея уши, не слышали" Его. И если бы Он, по божественному Своему милосердию не заговорил бы с ними притчами доступными их житейскому пониманию, то Его слова не дошли бы до них. [2]

4) Но слова этих притч, хотя и доступные (по своей форме) житейскому пониманию были (по своему содержанию) божественны.
Все наше искусство должно быть ничем иным как притчами доступными по форме житейскому пониманию. Но слова этих притч не должны утрачивать своего начального божественного содержания.
Под притчами не следует разуметь религиозную проповедь. Многие религиозные проповеди пользуются истертыми пустыми словами и лишены божественного содержания.
Притча же о блудном сыне не заключает в себе ни одного „религиозного" слова и никакого „морального" нравоучения, но в то же время все слова ее и содержание ее божественны, потому что повествуют о божественной любви, милосердии и терпении, то есть о безконечности любви, милосердия и терпения, о той любви, том милосердии и терпении, которые „были в начале".

5) О, если бы, согрешая в греховной любви, жестокосердии и нетерпении, мы хотя бы помнили о подлинной любви, милосердии и терпении до конца. И, если бы мы, сочиняя фальшивую, поддельную музыку, не утрачивали чувства [3] подлинной, неподдельной мелодии и гармонии. Говоря в моей книге о первичной „начальной" глубине музыкальных смыслов (и именно трезвучия и его сочетаний) раскрывающейся в древних церковных песнопениях, я хотел подчеркнуть только независимость сущности этих смыслов от того безпощадного злоупотребления ими в нашей суетной житейской повседневности.

–

Подобно тому как человек есть образ и подобие Божие, так же и музыкальный язык есть как бы образ и подобие хвалы Богу.

–

Непобедимое чувство родства религии и искусства; это чувство иногда бывает поколеблено сознанием не[до]статочности сравнения чего бы то ни было с областью религии, как высшим проявлением человеческого духа. Но вскоре же это чувство встает опять.
В чем же это родство? И то и другое останавливают человека в его непрерывной житейской суете, среди которой ему постоянно бывает некогда задуматься о чем бы то ни было, что не связано с его насущными делами. Конечно главная тема искусства - о вечности, [4] которая является как бы фоном религии. И то и другое начинаются с созерцания.
Исключение себя ... растворение себя в объективном... все это может казаться слишком высокими словами в отношении к скромному произведению искусства, но возможно ли восприятие даже скромнейшего прозведения искусства без остановки повседневной суеты всего своего...
И то и другое говорит - „постой"...
Почему же современное искусство превратилось в какой-то хлыст, погоняющий нас куда то, а не останавливающий?.. И почему современный исполнитель и слушатель утратили эту способность остановки?
Часто возвращаюсь все к той же мысли о параллелизме религии и искусства, несмотря на признание последнего бесконечно меньшей ценностью нежели первая.
Большинство художеств. прозведений создается в состоянии того же рассеянного уклонения от первичного видения темы.
Мы рассеиваемся увлекаясь внешними техническими проблемами (звучность, инструментовкой, эффектами, небывалыми гармониями и т. под.) и таким образом три четверти произведения посвящены не тому, что было нам дано услышать и потому искусство постепенно становится безблагодатно.

Zur Ergänzung meines Buches

1.) Zitate aus dem Evangelium nach Johannes 1, 1-5, [dann] noch Galater 1, 6-12, [dann] noch Thessalonicher 3, 1-5, dann bei Paulus vom Gesetz und dem Segen. Natürlich ist ein Gesetz ohne Segen abstrakte, sogenannte „trockene Theorie", aber ein vom Segen erleuchtetes und geheiligtes Gesetz ist göttliche Theorie, das heißt jenes „Wort", das „im Anfang war".

2.) Ich habe all das in meinem Buch ungenügend betont und konnte dadurch den Eindruck erwecken, daß ich mich um die äußere Gesetzmäßigkeit kümmerte, aber nicht um die Offenbarung des göttlichen Anfanges im Gesetz der Musiksprache selber.

3.) „Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort"... „Alles ist durch das Wort geworden"... „In ihm war das Leben, und das Leben war das Licht der Menschen"... „und die Finsternis hat es nicht erfaßt"...

Aber dann nutzten sich die Worte, die Gottesworte, nichtig gebraucht für den irdischen Bedarf, allmählich ab - sie hörten auf, göttlich zu sein, und deswegen, als der Herr selbst auf die Erde niederkam, mit den Menschen sprach, haben sie Ihn, „obwohl sie Ohren hatten, nicht verstanden." Und wenn Er in seiner göttlichen Barmherzigkeit mit ihnen nicht in Gleichnissen geredet hätte, die ihrem irdischen Verständnis zugänglich waren, dann wären Seine Worte nicht bis zu ihnen gedrungen.

4.) Aber die Worte dieser Gleichnisse, wenn auch (ihrer Gestalt nach) dem irdischen Verständnis zugänglich, waren (ihrem Inhalt nach) göttlich. Unsere ganze Kunst darf nichts anderes sein als Gleichnisse, die ihrer Form nach dem irdischen Verständnis zugänglich sind. Doch die Worte dieser Gleichnisse dürfen ihren anfänglichen göttlichen Inhalt nicht einbüßen. Unter Gleichnissen darf man sich nicht eine religiöse Predigt vorstellen. Viele religiöse Predigten gebrauchen abgenutzte, leere Worte und sind ohne göttlichen Inhalt. Das Gleichnis vom verlorenen Sohn jedoch enthält kein einziges „religiöses" Wort und keine „moralische" Sittenlehre, doch gleichzeitig sind alle seine Worte und sein Inhalt göttlich, weil sie von der göttlichen Liebe, Barmherzigkeit und Nachsicht berichten, von der Liebe, Barmherzigkeit und Nachsicht, die „am Anfang waren".

5.) O, wenn wir, sündigend in sündhafter Liebe, Unbarmherzigkeit und Unduldsamkeit, nur bis zum Ende der echten Liebe, Barmherzigkeit und Nachsicht gedächten! und wir nicht, falsche, nachgemachte Musik erschaffend, die Gefühle verlören für echte, nicht nachgemachte Melodie und Harmonie. Als ich in meinem Buch von der ursprünglichen, „anfänglichen" Tiefe der musikalischen Gedanken (insbesondere des Dreiklanges und seiner Verbindungen), die sich in den alten Kirchengesängen offenbart, gesprochen habe, wollte ich nur die Unabhängigkeit des Wesens dieser Gedanken von diesem schonungslosen Mißbrauch in unserem nichtigen irdischen Alltag betonen.

So wie der Mensch Bild und Ebenbild Gottes ist, so ist auch die Sprache der Musik Bild und Ebenbild des Lobes Gottes.

Das nicht mitteilbare Gefühl der Verwandtschaft von Religion und Kunst; dieses Gefühl wird manchmal erschüttert vom Bewußtsein der Unzulänglichkeit des Vergleiches von was auch immer mit dem Gebiet der Religion als der höchsten Offenbarung des menschlichen Geistes. Aber dieses Gefühl erhebt sich schnell wieder.

Worin aber besteht diese Verwandtschaft? Sowohl diese als auch jene halten den Menschen an in seiner ununterbrochenen irdischen Nichtigkeit, inmitten derer er stets keine Zeit hat, über was auch immer nachzudenken, was nicht mit seinen alltäglichen Dingen in Verbindung steht. Natürlich ist das Hauptthema der Kunst die Ewigkeit, die gleichsam den Grund der Religion bildet. Sowohl diese als auch jene beginnt mit geistiger Betrachtung.

Sich ausschließen... sich im Objektiven auflösen... all das kann als 'zu große Worte' erscheinen hinsichtlich des bescheidenen Kunstwerks, aber ist Wahrnehmung auch des bescheidensten Kunstwerks möglich ohne Anhalten der alltäglichen Nichtigkeit alles Unsrigen...

Sowohl diese [die Religion] als auch jene [die Kunst] sagen: „Mach halt"...

Warum nur hat sich die moderne Kunst in eine Geißel verwandelt, die uns irgendwohin treibt, ohne haltzumachen..? Und warum haben der moderne Interpret und der Zuhörer diese Fähigkeit des Haltmachens verloren?

Ich kehre oft alles auf denselben Gedanken vom Parallelismus der Religion und der Kunst zurück, ungeachtet der Erkenntnis, daß die letztere unendlich weniger wert ist als die erstere.

Die Mehrheit der künstlerischen Erzeugnisse wird im Zustand eben dieser zerstreuten Abweichung von der ursprünglichen Vision des Themas geschaffen.

Wir zerstreuen uns in der Begeisterung für äußerliche technische Probleme (Klang, Instrumentation, Effekte, nie dagewesene Harmonien und dergleichen), und auf diese Weise sind drei Viertel der Werke nicht dem gewidmet, was uns zu hören gegeben war, und deswegen wird die Kunst allmählich unselig.

9. Programmatische Erläuterungen zum *Dritten Klavierkonzert (Ballade)* op. 60 [ca. 1944]
Quelle: GCMMK, f. 132, ed. chr. 773, Bl. 1rv (a) und ed. chr. 774, Bl. 1rv (b).

a) in deutscher Sprache, mit einer Nachbemerkung von Anna Metner

Gleich einem dramatischen Werke mit vielen Personen oder einem epischen Werke mit vielen Gesängen, besteht dieses Concert aus vielen Melodien (Themen).

Gewiss sind alle diese Melodien eingeführt nicht um nur einmal zu erscheinen, sondern jede diese Erscheinung obschon erkennbar bildet aus sich eine gewisse Transformation. Zuweilen erscheinen sie auch zusammen in kontrapunktischer Vereinigung.

Das Werk ist genannt Ballade hauptsächlich wegen des erzählenden Charakters des ersten Satzes, dessen Form absolut frei ist und die Melodien contemplativen und romantischen Charakters.

Das Interludium ist nur eine Einleitung zum Finale [1v] und bildet den Eindruck des allmählich erwachenden heroischen Geistes des Finale. Das letztere (Allegro heroico) hat gewiss einen Zusammenhang mit der Sonatenform.

In der Mitte desselben aber erscheint eine neue Melodie (D flat major) die später in der Coda mit dem ersten Thema des Anfangs zusammen ~~einen~~ eine Art Hymnus bildet.

N.B. Это Н. К. мне продиктовал для „интервью" (в каком-то немец. журнале - не помню) по поводу 3^го концерта.
А. М.
поправка „Art" его рукой, т. е. не Гимн, а род Гимна.

Dies hat mir N[ikolaj] K[arlovič] diktiert für ein „Interview" (in irgendeiner deutschen Zeitschrift - ich erinnere mich nicht) anläßlich des 3. Konzerts.
A[nna] M[etner]
Die Berichtigung „Art" ist von seiner Hand, d.h. nicht Hymne, sondern eine Art Hymne.

b) in russischer Sprache

3^й Коцерт - Баллада

1^я часть связана (connected) с балладой Лермонтова „Русалка". Плывя по реке голубой озаряема полной луной Русалка поет о ~~витязе спящем~~ жизни на дне реки о хрустальных ее городах и о том, что там спит витязь „чужой стороны" который остается „хладен и нем" к ее ласкам.

+

~~В интерлюдии и финале Концерта~~ На этом кончается (обрывается) баллада Лермонтова и 1^я часть Концерта. Но в Интерлюдии и Финале Концерта Лермонтовский витязь, который [1v] мне представляется олицетворением Духа человеческого убаюканного, усыпленного Земной Жизни (- "реки") - витязь - Дух постепенно пробуждается, подымается и запевает свою песнь, в конце (Кода Концерта) превращающуюся в гимн.

3. Konzert - Ballade

Der erste Satz steht in Verbindung mit Lermontovs Ballade *Rusalka*. In einem blauen Fluß schwimmend, vom Vollmond beschienen, singt Rusalka ~~von einem schlafenden Helden~~ vom Leben auf dem Grund des Flusses, von seinen kristallenen Städten und davon, daß dort ein Held „aus fremder Gegend" schläft, der gegenüber ihren Liebkosungen „kühl und stumm" bleibt.

~~Im Interludium und Finale des Konzertes~~ Damit endet (bricht ab) die Ballade von Lermontov und der erste Satz des Konzertes. Doch im Interludium und Finale des Konzertes wird der Lermontovsche Held, der mir als die Verkörperung des Geistes des menschlichen, eingelullten, durch Zauber eingeschläferten Irdischen Lebens (des „Flusses") vorschwebt - wird der Held-Geist allmählich wach,

hebt sich empor und stimmt sein Lied an, das sich am Ende (Coda des Konzertes) in eine Hymne verwandelt.

10. APPENDIX: Brief von Èmilij an Nikolaj Metner [ca. 15./16. 02. 1909]

Quelle: Entwurf (oder Reinschrift?) auf dem Programmheft zum Konzert vom 15. Februar 1909 in der Berliner Philharmonie;[3] GBL, f. 167, p. 24, ed. chr. 20. Unleserliche Stellen sind mit {} gekennzeichnet.

Дорогой Коля!

[...] Я в страшном восторге от Листа: положи{тельно} исполнение было несмотря на две репетиции хорошее очень стремительно Байдлер не даром зять Вагнера пра-зять Листа. Мы слышали это только от Кеса[4] было неудачно. По-моему это может быть выше чем Данте. Какие большие и смелие мысли были у Листа. И все свеже звучит точно написа[но] вчера, а не полстолетия назад. Это не то, что Чайковский так ужасно быстро отцветаный; кстати сказать, Чайковский особенно много позаимствовал именно от Фауста. Мне пришлось часто вспоминать и VI симфони[ю] и Ромео и Евгения и Пиковую. - Кроме Чайковского я часто вспоминал другого русского художника: Врубеля.[5] Его {Фауст?} и {Маргарита?} та имеют то общее, что и здесь и там {...} замысл и здесь и там некоторая транс{понировка?} Гёте. Конечно гетевского и германского все таки больше осталось у Листа. Сходство усиливает тем, что у Листа и у Врубеля Мефистофеля нет и в то же время он тут. У Врубеля его надо искать, у Листа его темы только {...} темы Фауста. Ты вполне в праве будешь так же поступить; главная тема Мефистофеля должна быть {исканной?} Фаустовой темы. Но по твоему богатству ты можешь иметь для Мефистофеля несколько тем (его действий, его шуток, его {...}) и т. п.) Но его слабее Alles Vergängliche но замечательно художественно подготовлено и паузировано вступление этой темы, так что она кажется значительнее, чем есть на самом деле, если бы ее прямо без приготовления сыграть. Но Chorus mysticus можешь написать только ты один. Смотри, не обмани! и дай бог мне дожить до этого момента, когда будешь совершен[н]о настоящее заключение германского творчества; пусть потом все гибнет в этом ужасном смешении языков в этом этнографическом хаосе кот[орый] называет[ся] Европой (+ Россией). Парсифаль - конечно Парсифал[ь], но не Фауст; Парсифал[ь] последнее великое германское творение (или предпоследнее, если считать Заратустру Ницше). Но и Парсифал[ь] и Заратустра не завершения, т. к. первый создан в {утомлении?}; второе как удочка для склонения на свою чисто индивидуальную линию. Завершение - Фауст в музыке; Германия (германская) кончается.

Lieber Kolja!

[...] Ich bin unheimlich begeistert von Liszt; die Aufführung war wirklich, ungeachtet [nur] zweier Proben, gut, sehr impulsiv. Baidler ist nicht umsonst der Schwiegersohn von Wagner, der Ur-Schwiegersohn von Liszt. Wir haben das [bisher] nur unter Kes[3] gehört, das war mißlungen. Meiner Meinung nach kann das höher als [die] *Dante*[*-Sinfonie*] stehen. Was für große und kühne Gedanken hatte Liszt! Und alles klingt frischer, genau wie gestern geschrieben, und nicht vor einem halben Jahrhundert. Das ist nicht dasselbe wie Čajkovskij, so entsetzlich schnell verblüht; übrigens hat

[3] Franz Beidler (Bayreuth) dirigierte Liszts *Faust-Sinfonie* und aus Wagners *Parsifal* das Vorspiel zum zweiten Akt, Klingsors Zaubergarten, Parsifal vor den Blumenmädchen und die Szene der Kundry.

[4] Willem Kes (1856-1934) leitete 1898-1900 die Sinfonischen Konzerte der Moskauer Philharmonischen Gesellschaft und war von 1901 bis 1904 Direktor ihrer Opernschule.

[5] Symbolistischer Maler (1856-1910), dessen Werk bemerkenswerte Parallelen zu Metners Schaffen aufweist, insbesondere in der Wahl der Themen (nach Lermontov und Goethe, Märchenmotive usw.); vgl. dazu Kap. 1.3.4 und 3.1.1.

Čajkovskij besonders viel gerade von [der] *Faust*[*-Sinfonie*] geborgt. Ich mußte oft an die 6. Sinfonie und *Romeo* [*und Julia*] und den *Evgenij* [*Onegin*] und die *Pique*[*-Dame*] denken. - Außer an Čajkovskij habe ich oft an einen anderen russischen Künstler gedacht: an [Michail Aleksandrovič] Vrubel'.[4] Seine {Faust?} und {Margarete [Gretchen]?} haben das gemeinsam, daß es sowohl hier als auch da eine {...} Absicht gibt und eine gewisse Trans{position?} Goethes. Natürlich ist trotzdem mehr Goethesches und Germanisches bei Liszt erhalten. Die Ähnlichkeit wird [noch] dadurch verstärkt, daß es bei Liszt und bei Vrubel' keinen Mephistofeles gibt und er gleichzeitig [doch] da ist. Bei Vrubel' muß man ihn suchen, bei Liszt sind seine Themen nur {...} Faust-Themen. Du wirst durchaus das Recht haben, genauso vorzugehen; das Hauptthema des Mephistofeles muß das {gesuchte?} Faustische Thema sein. Aber bei deinem [melodischen] Reichtum kannst du für Mephistofeles einige Themen haben (seine Aktionen, seine Späße, seine {...} und dergleichen mehr). Aber sein Schwächstes ist das „Alles Vergängliche", doch der Eintritt dieses Themas ist bemerkenswert kunstvoll vorbereitet und pausiert, so daß es bedeutender scheint, als es tatsächlich ist, wenn man es direkt ohne Vorbereitung spielt. Aber den *Chorus Mysticus* kannst nur du allein schreiben. Sieh zu, daß du nicht enttäuschst, und gebe mir Gott, bis zu dem Moment zu leben, da du vollkommen der wirkliche Abschluß des germanischen Schaffens sein wirst; mag danach alles zugrunde gehen in dieser entsetzlichen Vermischung der Sprachen, in diesem ethnografischen Chaos, das Europa (+ Rußland) heißt. *Parsifal* - natürlich *Parsifal*, und nicht *Faust* - *Parsifal* ist die letzte große germanische Schöpfung (oder die vorletzte, wenn man Nietzsches *Zarathustra* mitzählt). Aber sowohl *Parsifal* als auch *Zarathustra* sind keine Vollendung, da das erstere in Ermattung geschaffen wurde, das zweite als Angel für den Hang zu einer eigenen, rein individuellen Linie. Die Vollendung ist *Faust* in der Musik; Deutschland (das germanische) geht zu Ende.

B. Russische und sowjetische Rezensionen und Aufsätze (1903-1927)

1903

1. Julij Èngel': Koncert N. Metnera, in: *Russkie vedomosti* vom 29. 03. 1903; hier zit. nach ÈNGEL' 1971, 119 (Rezension zu KONZERTLISTE 15).

Концерт Н. Метнера

В среду, 26 марта, в Малой зале консерватории состоялся концерт Н. Метнера. Этот пианист только два года тому назад окончил Московскую консерваторию и теперь впервые выступил в собственном концерте.

В исполнении г. Метнера есть энергия, увлечение, что-то молодое и свежее; техника его тоже не из заурядных. Нельзя, однако, сказать, чтобы г. Метнер производил впечатление истого „виртуоза", для которого тщательнейшая отделка малейших деталей является столь же важной и достойной внимания задачей, как проникновенная общая концепция целого. Зависит это, думается, не столько от частных недостатков игры артиста (некоторая ритмическая лихорадочность - особенно в сонате Бетховена, op. 10, D-dur, - отсутствие настоящего piano, заметные „опечатки" и т. п.), сколько от ее общего характера. Так нередко играют хорошие музыканты, может быть, понимающие и чувствующие вещь, но в увлечении забывающие, что вполне приобщить слушателя к своему пониманию возможно лишь в том случае, если все оттенки, носящиеся в их воображении, будут осуществлены фактически.

Собственные вещи г. Метнера, исполненные им в концерте (прелюдия и четыре Stimmungsbilder), производят очень хорошее впечатление; в мелодических контурах их есть определенность, они красиво звучат и музыкально-содержательны. Особенно удачна порывистая прелюдия, прекрасно к тому же сыгранная. Публики было много, и она весьма сочувственно принимала артиста.

Konzert N. Metner

Am Mittwoch, den 26. März, fand im Kleinen Saal des Konservatoriums ein Konzert von N. Metner statt. Dieser Pianist beendete erst vor zwei Jahren das Moskauer Konservatorium und trat jetzt zum ersten Mal in einem eigenen Konzert auf.

Im Spiel von Herrn Metner sind Energie, Begeisterung, etwas Junges und Frisches; auch seine Technik ist keine durchschnittliche. Man kann jedoch nicht sagen, daß Herr Metner den Eindruck eines echten „Virtuosen" gemacht hätte, für welchen die sorgfältigste Ausarbeitung der kleinsten Details eine ebenso bedeutende und der Aufmerksamkeit würdige Aufgabe darstellt wie die durchdachte Gesamtkonzeption des Ganzen. Das liegt anscheinend weniger an den teilweisen Mängeln im Spiel des Künstlers (eine gewisse rhythmische Fiebrigkeit - insbesondere in der *Sonate* D-Dur op. 10 von Beethoven -, das Fehlen eines echten piano, bemerkbare „Tippfehler" usw.) als an dessen Gesamtcharakter. So spielen häufig gute Musiker, die vielleicht die Sache begreifen und fühlen, aber in der Begeisterung vergessen, daß man den Zuhörer nur in dem Fall ganz zu ihrem Verständnis heranführen kann, wenn alle Nuancen, die in ihrer Vorstellung schweben, faktisch realisiert werden.

Die eigenen Stücke von Herrn Metner, die von ihm im Konzert aufgeführt wurden (*Präludien* und vier *Stimmungsbilder*), machen einen sehr guten Eindruck; in ihren melodischen Konturen ist Bestimmtheit, sie klingen schön und sind musikalisch-gehaltvoll. Besonders gelungen ist das impulsive *Präludium*, das überdies hervorragend gespielt wurde. Das Publikum war zahlreich, und es hat den Künstler überaus teilnahmsvoll aufgenommen.

2. Andrej Belyj: O teurgii, in: *Novyj Put'* 1903, Nr. 9, 100-123, hier 114-119 (zu Metners *Stimmungsbildern* op. 1).

О теургии.

[...]

V.

Недавно мне пришлось встретиться с очень интересным и знаменательным явлением в области музыки: вышел альбом произведений молодого композитора г. Метнера под заглавием: „Stimmungsbilder". Помимо свежести и густоты недюжинного таланта и безукоризненной законченности формы, произведения, вошедшие в альбом, характерны своим теургизмом. Вот пример композитора-теурга, отражающего в себе все особенности наших „чающих" настроений. Здесь не найдешь ни какофонии, ни болезненно-нервной издерганности, ни аляповатой разжиженности, столь характерной для наших молодых и подчас талантливых композиторов. Форма везде кристально чиста, а между тем затрогиваемые идеи совершенно новы и желанны. Наши ожидания, борения наши кристаллизованы в их типических чертах. Прислушиваясь к тому, что звучит нам в произведениях г. Метнера, мы невольно разбираемся в наших чувствованиях, пользуясь идеями композитора, как своего рода духовным руководством. Такая интенсивность в выражении грядущих к нам идей есть [115] признак глубокого и самобытного таланта; и мы невольно приветствуем появление новой звезды в русском музыкальном мире.

Характерная черта, отличающая крупный талант - это преемственность, неразрывная связь со всем лучшим, что предшествовало в той области данному произведению, и вместе с тем переработка полученного наследства на своих новых основаниях. Новизна идей, на фоне воспринятого и пережитого, своим контрастом и производит впечатление глубины. Тут мы имеем дело со своего рода духовным рукоположением. Рукоположенная преемственность встречается во всяком глубоком таланте. Она необходима для того, чтобы этот талант находился в главном русле духовной культуры человечества. Это русло поддерживает и питает творящего сознанием общности задач, общности пути с величайшими духовными руководителями культуры. На основании вышедшего альбома г. Метнера и слышанной мною гениальной сонаты его, я не стану вдаваться в тонкости при рассмотрении данных произведений с музыкальной точки зрения, предоставив это специалистам. Мне хотелось бы только подчеркнуть отношение, которое занимает теургизм г. Метнера к магизму Лермонтова: между альбомом молодого композитора и переживаниями Лермонтова есть кое-что общее, преломленное разностью времени. Я согласен, что такое рассмотрение однобоко: у г. Метнера есть особого рода закваска, выражающаяся присутствием утверждающего, смягчающего элемента, общего у него со всей немецкой классической музыкой. Отсутствие этой закваски у Лермонтова дает повод рассматривать отрывки альбома и с другой стороны. Вообще сторон рассмотрения много.

Лично мне интересно сопоставить эти два таланта, противопоставленные друг другу в выражении сходных идей, один в начале XIX века, другой в начале XX-го.

Первый номер альбома выражает как раз то [116] чувство, которое заставило Лермонтова написать свои знаменитые строки:

„Выхожу один я на дорогу.
Сквозь туман кремнистый путь блестит.
Ночь тиха, пустыня внемлет Богу,
И звезда с звездою говорит".

Но это раздвоение между природой, торжественно успокоенной в объятиях ночного, темносинего эфира и душой, стоящей над провалами, шевелится где-то глубоко, глубоко, когда слышишь плавные, будто парящие в небе, аккорды... Как будто в вышине столкнулись два воздушных течения, и вот пошли волны. Тоска замерла в глубине. Она забаюкана эфирноплавными волнами, омывающими всякое горе. Быть может, перейдена черта боли... Кто-то не выдержал и уже рыдал... Уже слезы туманили взор... Кто-то

опрокинул голову к небу, да так и замер, видя, что „по небу полуночи ангел летел и тихую песню он пел“... И душа запросилась лететь, хотя бы ей угрожал защевелившийся хаос.

В дальнейших отрывках альбома напряженная мощь ринувшейся в пространство души, сквозь хаос и бездны летящей к Богу, достигает колоссальной силы... Это что-то невероятное по титанизму стремлений - титанизму, не отвергнувшемуся от Бога. Тут ясно сквозит какая-то белая жилка, утверждающая, а не разбивающая надежды. Тут, в момент величайшего трагического напряжения, вырастают крылья, уносящие. Дальше все переходит в какой-то безконечно могучий, неестественно сдержанный гимн шествующего сквозь хаос Прометея. И там, где Лермонтов или обрывал („а жизнь, как посмотришь“ и т. д.), или, окруженный хаосом, предсказывал („Я знал, что голова, любимая тобой, с твоей груди на плаху перейдет“) - там г. Метнера окрыленное любовью стремление пробиться из этого виснущего тумана. И как всякое глубокое, действенное, действительное (а не мнимое)* [117] стремление к свету - уже и молитва, а всякая углубленная силой молитва - теургична**, теургичны и произведения Метнера. Но для того, чтобы этот теургизм мог, наконец, зазвучать неуловимо пленяющим, неожиданно-священным, новым оттенком, какую степень раздвоенности должны были пройти лучшие из нас, с какой силой другие, взойдя на вершину их непреодоленных стремлений, должны были воззвать: „Я жду призыва, ищу ответа, темнеет небо, земля в молчанье... Помилуй Боже ночные души“ (Блок), чтобы, наконец, был дарован восторг призывной молитвы, весь жар мирового полета. Воистину тут, в этой музыке, как бы слышны обещания каких-то крылий - не тех ли, которые, по словам Д. С. Мережковского, необходимы, чтоб полететь над историей?

Наш путь чрез отчаяние, чрез зияющие ужасы трагизма. Тем-то и драгоценна наша радость, что она уже является первым знамением того, что мы переваливаем через какой-то небывалый кряж, разделяющий историю. Она драгоценна тем, что даже не всякий горный путешественник способен ее завоевать, окруженный хаосом, вырвавшимся из зияющих пропастей нашей драмы. Тут нужна твердая нога и бесстрашный взор. Вот почему обаятельна она, наша радость - наша милая, пьяная, вечно бесстрашная готовность к смерти. Я уверен, что далеко не все понимают, о чем я говорю, откуда я говорю, принимая за аллегорию то, что действительно, на яву происходит с горными путешественниками. Зона встающего хаоса есть нечто совершенно определенное, простирающееся от известной и до известной широты духовных переживаний. Весь ужас тех, кто впервые останавливается перед этой зоной, заключается в уверенности, что необъятно простирание этого хаоса. Многие не идут дальше, [118] а между тем это - безумие, потому что и хаос - безумие, не фиктивное, а действительное безумие, лежащее на пути ищущего. Остановиться перед хаосом - значит никогда ничего не узнать, значит не видеть света. Остановиться в хаосе, значит сойти с ума. Остается одно: быстро пройти. И задача тех, которые побывали в опасности, ободрить и подать руку помощи вступившим во мрак.

Полагая, что бури хаоса продолжаются в безбрежность, тогда как хаос - искус на пути, и всего только несколько шагов отделяет их от нового утра, многие гении (как и Лермонтов) погибали. Следует принять в соображение и то, что их путешествие к хаосу было гораздо длиннее нашего, ибо несомненно, что хаос приблизился, что легче преодолеть его. Те искусы, которым подвергались ищущие в древности, олицетворяли бездны, рассеянные на пути духовного изменения личности.

„Посмотри, как потоками кровь
Заливает всю темную силу...
Старый бой разгорается вновь“.
(Соловьев).

И вот бой, печально закончившийся для Лермонтова, когда он говорит: „Не смейся над моей пророческой тоской“, - происходит в душах многих. И уже есть побеждающие.

Каким грозным предостережением полны слова ужаснувшегося Тютчева:

„О, бурь уснувших не буди!
Под ними хаос шевелится“.

В ночном хаосе Тютчев видит „наследье роковое“, от которого нельзя, невозможно избавиться. И каким уже бодрым призывом звучат слова Соловьева, понявшего, что „Еще незримая, уже звучит и веет дыханьем Вечности грядущая весна“. [119]

Какая радость звучит в нижеследующих строчках одного из стихотворений Соловьева, начинающего видеть, как отступают мутные волны, как побежденный хаос просветляется, и визг метели уже звучит не криками злобы, а первыми февральскими, священными, весенними славословиями Вечности:

„Ты непорочна, как снег за горами,
Ты многодумна, как зимняя ночь.
Вся ты в огне, как полярное пламя,
Темного хаоса светлая дочь“.
(Соловьев).

Что эта за Она, которая подает помощь оттуда, из-за хаоса, блестя зарею, мы теперь, кажется, уже начинаем понимать, и невиданным блеском зажигаются наши потухшия очи...

И вот дальнейшие номера альбома г. Метнера звучат именно этой после-лермонтовской, нашей хаотически радостной песнью метели, когда бледные свитки снегов так ласково целуют, кружат, заметают, и дальше, и дальше летят то стуча в ворота, то воздымая черные руки дерев - священные глашатаи неизменно идущего на нас великого дня восстания из мертвых.

Таков знаменительный альбом г. Метнера, являющийся еще новым, подтверждающим знамением надежд, звучащих нам в отступающем хаосе с такой милой уютностью.

[...]

Андрей Белый.

Über die Theurgie

[...]

V.

Vor kurzem mußte ich einer sehr interessanten und bedeutenden Erscheinung auf musikalischem Gebiet begegnen: es erschien ein Album von Werken des jungen Komponisten Herrn Metner unter dem Titel 'Stimmungsbilder'. Außer der Frische und Dichte der außergewöhnlichen Begabung und der tadellosen Formvollendung sind die Werke dieses Albums charakteristisch duch ihren Theurgismus. Hier ist das Beispiel eines Komponisten-Theurgen, der in sich alle Eigenheiten unserer „erwartenden“ Stimmungen widerspiegelt. Hier findet man keine Kakophonie, keine krank-nervige Zerfetztheit, keine plumpe Verdünntheit, die für unsere jungen und mitunter begabten Komponisten so charakteristisch ist. Die Form ist überall kristallklar, doch unterdessen sind die berührten Ideen gänzlich neu und erwünscht. Unsere Erwartungen, unser Ringen sind in ihren typischen Zügen kristallisiert. Indem wir dem lauschen, was uns in den Werken Herrn Metners tönt, finden wir uns unwillkürlich in unseren Empfindungen zurecht, die Ideen des Komponisten als geistige Führung ihrer Art nutzend. Solche Intensität im Ausdruck der zu uns kommenden Idden ist ein Kennzeichen tiefer und eigenständiger Begabung; und wir begrüßen unwillkürlich das Erscheinen eines neuen Sternes in der russischen Musikwelt.

Ein Wesenszug, der eine bedeutende Begabung auszeichnet, ist die Tradition, das ununterbrochene Band mit allem Guten, was in jenem Bereich des betreffenden Werkes vorausgegangen ist, und gleichzeitig die Verarbeitung des erhaltenen Vermächtnisses auf den eigenen neuen Grundlagen. Die Neuheit der Ideen vor dem Hintergrund des Wahrgenommenen und Erlebten erzeugt durch seinen Kontrast auch den Eindruck von Tiefe. Hier haben wir es mit einer geistigen Weihe eigener Art zu tun.

---

* Не утешение пустотою.

** Просите у Господа дождя во время благопотребное; Господь блеснет „молнией“ и т. д.

Geweihte Ererbtheit begegnet bei jeder tiefen Begabung. Sie ist unabdingbar, damit diese Begabung sich im Fahrwasser der geistigen Kultur der Menschheit befindet. Dieses Fahrwasser stützt und nährt den Schaffenden mit der Erkenntnis von der Gemeinschaft der Aufgaben, von der Gemeinschaft des Weges mit den größten geistigen Kulturführern. Auf der Grundlage des erschienen Albums von Herrn Metner und seiner von mir gehörten, genialen Sonate werde ich bei der Betrachtung der entsprechenden Werke nicht auf Einzelheiten unter musikalischen Gesichtspunkten eingehen und das den Spezialisten überlassen. Ich möchte nur die Beziehung betonen, welche der Theurgismus von Herrn Metner zum Magismus Lermontovs hat: Zwischen dem Album des jungen Komponisten und den Erlebnissen Lermontovs gibt es etwas Gemeinsames, gebrochen durch die Verschiedenheiten der Zeit. Ich stimme zu, daß eine solche Betrachtung einseitig ist: Bei Herrn Metner gibt es einen besonderen Einschlag, der sich in der Präsenz eines festigenden, besänftigenden Elementes ausdrückt, das er mit der gesamten deutschen klassischen Musik gemein hat. Das Fehlen dieses Einschlages bei Lermontov gibt Anlaß, die Albumstücke auch von anderer Seite zu betrachten. Überhaupt gibt es viele Gesichtspunkte.

Persönlich interessiert es mich, diese zwei Begabungen zu vergleichen, die im Ausdruck ähnlicher Ideen einander entgegengesetzt sind, der eine am Anfang des 19. Jahrhunderts, der andere am Anfang des 20.

Die erste Nummer des Albums drückt eben jenes Gefühl aus, welches Lermontov seine bekannten Zeilen schreiben ließ:

> Ich trete allein auf den Weg.
> Durch den Nebel glänzt der kiesichte Pfad.
> Die Nacht ist still, die Einöde lauscht Gott,
> Und Stern spricht mit Stern.

Aber diese Entzweiung zwischen der in der Umarmung des nächtlichen, dunkelblauen Äthers feierlich ruhig gewordenen Natur und der vor Abgründen stehenden Seele regt sich irgendwo tief, tief, wenn man die fließenden, gleichsam am Himmel schwebenden Akkorde hört... Als ob in der Höhe zwei Luftströmungen zusammenstießen und hier [unten] Wellen gingen. Die Sehnsucht erstarb in der Tiefe. Sie wurde von den ätherisch fließenden Wellen eingelullt, die jeglichen Kummer abwaschen. Vielleicht ist das Gebiet des Schmerzes überschritten. Jemand hat es nicht ertragen und schon geschluchzt... Schon haben Tränen den Blick umnebelt... Jemand hat den Kopf in den Himmel gekippt, ja und ist so erstarrt, sehend, daß „am mitternächtlichen Himmel ein Engel flog und er ein stilles Lied sang"... Und die Seele erbat sich zu fliegen, auch wenn ihr das in Regung geratende Chaos droht.

In den weiteren Stücken des Albums erlangt die angespannte Macht, die sich in den Seelenraum gestürzt hat, durch Chaos und Abgrund zu Gott fliegt, eine kolossale Kraft.... Dies ist etwas in seinem Titanismus des Strebens Unglaubliches - Titanismus, der von Gott nicht abgewiesen wurde. Hier schimmert klar eine weiße Ader durch, eine bekräftigende und nicht die Hoffnung zerstörende. Hier, im Moment größter tragischer Anspannung, erwachsen Flügel, die davontragen. Dann geht alles über in eine gewisse unendlich mächtige, übernatürlich verhaltene Hymne des durchs Chaos ziehenden Prometheus. Und dort, wo Lermontov entweder abbrach („doch das Leben, wie du sehen wirst" usw.) oder, vom Chaos umringt, prophezeite („Ich wußte, daß der von dir Geliebte von deiner Brust zum Richtplatz gehen wird") - dort bahnt sich Herr Metner mit von Liebe beflügeltem Drängen einen Weg aus diesem hängenden Nebel. Und so wie jedes tiefe, wirksame, wirkliche (und nicht scheinbare)* Streben zum Licht bereits ein Gebet ist und jedes mit Kraft vertiefte Gebet theurgisch ist**, so sind auch die Werke von Metner theurgisch. Aber damit dieser Theurgismus schließlich als unfaßlich erfüllende, unerwartet-heilige, neue Abstufung ertönen konnte - welchen Grad der Entzweiung mußten die Besten von uns durchlaufen, mit welcher Kraft mußten andere, die auf den Gipfel ihres unbezwungenen Strebens hinaufstiegen, flehen: „Ich erwarte den Ruf, ich suche Antwort, der Himmel dunkelt, die Erde

* Keine leere Erheiterung. [Anm. von A. Belyj]

** Bittet den Herrn um Regen zur Zeit echten Bedarfs; der Herr wird mit einem „Blitz" erstrahlen usw. [Anm. von A. Belyj]

liegt im Schweigen... Vergib, Gott, den nächtlichen Seelen" (Blok), damit schließlich Verzückung dem rufenden Gebet gewährt werde, die ganze Glut des Weltenflugs. Fürwahr, hier, in dieser Musik, sind geradezu die Verheißungen gewisser Flügel hörbar - nicht jene, die, mit den Worten D. S. Merežkovskijs, nötig sind, um über der Geschichte zu fliegen?

Unser Weg geht durch Verzweiflung, durch die gähnenden Schrecken der Tragik. Und gerade dadurch ist unsere Freude kostbar, daß sie bereits das erste Zeichen dafür ist, daß wir eine nie dagewesene Gebirgskette überqueren, die die Geschichte trennt. Sie ist dadurch kostbar, daß nicht einmal jeder Bergreisende sie zu erringen imstande ist, vom Chaos umringt, das aus den gähnenden Klüften unseres Dramas entfuhr. Hier sind fester Fuß und furchtloser Block nötig. Eben deshalb ist sie bezaubernd, unsere Freude - unsere liebe, trunkene, ewig furchtlose Bereitschaft zum Tode. Ich bin überzeugt, daß bei weitem nicht alle verstehen, wovon ich spreche, woher ich spreche, das für eine Allegorie nehmend, was tatsächlich, in wachem Zustand mit Bergreisenden geschieht. Die Zone des aufsteigenden Chaos ist etwas völlig Bestimmtes, das sich von bekannter zu bekannter Breite geistiger Erlebnisse ausdehnt. Der ganze Schrecken jener, die als erste vor dieser Zone Halt gemacht haben, liegt in der Überzeugung, daß die Ausdehnung dieses Chaos unermeßlich sei. Viele gehen nicht weiter, doch unterdessen ist dies Wahnsinn, denn auch das Chaos ist Wahnsinn, kein fiktiver, sondern wirklicher Wahnsinn, der auf dem Weg des Suchenden liegt. Vor dem Chaos Halt zu machen heißt, niemals irgendetwas erfahren, heißt nicht das Licht sehen. Im Chaos Halt zu machen heißt, den Verstand verlieren. Es bleibt nur eines: schnell passieren. Und die Aufgabe jener, die sich in der Gefahr aufgehalten haben, ist, den in die Finsternis Eintretenden Mut zu machen und die Hand zur Hilfe zu reichen.

Im Glauben, daß des Chaos Stürme ins Uferlose weitergehen, wohingegen das Chaos eine Prüfung auf dem Weg ist und sie nur wenige Schritte von einem neuen Morgen trennen, sind viele Genies (wie auch Lermontov) umgekommen. Man muß auch in Erwägung ziehen, daß ihre Reise zum Chaos weitaus länger als unsere gewesen ist, denn es steht außer Zweifel, daß sich das Chaos genähert hat, daß es leichter zu überwinden ist. Jene Prüfungen, denen sich die Suchenden im Altertum unterzogen haben, verkörperten die Abgründe, welche auf dem Wege geistiger Persönlichkeitsveränderung ausgestreut sind.

> Sieh, wie in Strömen das Blut
> alle dunkle Macht überschwemmt...
> Alter Kampf entbrennt erneut.
> *(Solov'ëv)*

Und eben dieser Kampf, der für Lermontov gramvoll ausging, wenn er sagt: „Lache nicht über meinen prophetischen Gram", findet in den Seelen vieler statt. Und schon gibt es Überwindende.

Welch schrecklicher Warnung voll sind die Worte des entsetzten Tjutčev:

> O, wecke nicht die schlafenden Stürme!
> Unter ihnen regt sich das Chaos.

Im nächtlichen Chaos sieht Tjutčev ein „verhängnisvolles Erbe", vor dem man sich nicht retten darf, nicht retten kann. Und mit welch bereits wachsamem Ruf klingen die Worte Solov'ëvs, der verstanden hat, daß „Noch unsichtbar, schon klingt und weht mit dem Atem der Ewigkeit der künftige Frühling".

Welche Freude tönt in den unten folgenden Zeilen eines der Gedichte Solov'ëvs, der zu sehen beginnt, wie die trüben Wogen zurückweichen, wie das besiegte Chaos sich aufhellt, und das Wimmern des Sturmes klingt bereits nicht mehr wie Schreie des Bösen, sondern wie die ersten, heiligen, februar-frühlingshaften Lobpreisungen der Ewigkeit:

> Du bist keusch wie der Schnee auf den Bergen,
> Du bist gedankenreich wie eine Winternacht.
> Du bist ganz in Licht wie das Polarfeuer -

Des dunklen Chaos lichte Tochter.
(Solov'ev)

Was Sie ist, welche von dort, aus dem Chaos heraus, Hilfe geben wird, in Morgenröte strahlend, beginnen wir anscheinend bereits jetzt zu verstehen, und unsere matt gewordenen Augen entbrennen in nie gesehnem Glanz...

Und so klingen die weiteren Stücke des Albums von Herrn Metner gerade als dieses nach-Lermontovsche, als unser chaotisch freudiges Sturmeslied, wenn die bleichen Schnee-Rollen so freundlich küssen, kreisen, verwehen, und weier, und weiter fliegen, bald an das Tor klopfend, bald die schwarzen Hände der Bäume emporhebend - heilige Herolde des unbeirrt auf uns zukommenden, großen Tages der Auferstehung von den Toten.

Derart ist das bedeutende Album von Herrn Metner, das noch neu ist, das die Anzeichen der Hoffnungen bestärkt, welche uns im zurückweichenden Chaos mit solch lieber Behaglichkeit ertönen.

[...]

Andrej Belyj

1904

3. L.: Tri romansa N. Metnera, op. 3, in: *Russkaja muzykal'naja gazeta* 1904, Nr. 35-36, Sp. 776.

- Три романса *Н. Метнера*, ор. 3. У врат обители святой (ц. 30 к.). - Я пережил свои желания (40 к.), На озере (30 к.). Изд. П. Юргенсона.

Романсы не банальны, но и не художественны. Голос - мало певучий и гибкий, теряется в сложном, местами замысловатом, сопровождении. Великие романсисты писали проще, зато в их песнях выливалась душа.

L.

- Drei Romanzen von N. Metner, op. 3. *U vrat obiteli svjatoj* (Preis 30 Kopeken). - *Ja perežil svoi želanija* (40 K.), *Na ozere* (30 K.). Verlag P. Jurgenson.

Die Romanzen sind nicht banal, aber auch nicht kunstvoll. Die Singstimme ist wenig melodiös oder gewandt, verliert sich in der komplizierten, gelegentlich verzwickten Begleitung. Die großen Liedkomponisten schrieben einfacher, dafür verströmte in ihren Liedern Beseeltheit.

L.

4. Konstantin Černov: N. Metner. Sonata f-moll. Op. 5, in: *Russkaja muzykal'naja gazeta* 1904, Nr. 42, Sp. 957f.

Н. Метнер. Соната f-moll. Op. 5. Изд. Беляева.

I часть в общесонатной форме с довольно красивой певучей частью, напи-[958]сана свободно, не без размаха; видно автор ее не лишен таланта и много работал, но тем не менее особой оригинальностью замысла она не отличается, отражая „классиков", условно конечно; заключение, например, - чистейший Мендельсон. II ч., Intermezzo, более самостоятельна и звучит красиво, но и она написана не без влияния Мусоргского и особенно Ц. Кюи. III ч. Largo divoto, очень напыщена, à la Рубинштейн, - наиболее слабая часть. IV ч., finale, - в Рубинштейновско-мендельсоновском роде, имеет в средней части довольно удачное fugato. В конце встречаются хроматизмы, гаммы и приемы в стиле

Чайковского, а заключительные такты взяты от Бородина. И так соната в общем более чем приличная для opus'a 5-го, музыкальна, написана не без таланта, но... и только, - какое значение в искусстве она вряд ли может иметь.

К. Ч-в.

N. Metner. *Sonate* f-Moll. Op. 5. Verlag Beljaev.

Der erste Satz steht in einer allgemeinen Sonatenform mit einem recht schönen, gesanglichen Teil und ist frei geschrieben, nicht ohne Schwung; sichtlich ist sein Autor nicht ohne Begabung und hat viel gearbeitet, doch nichtsdestoweniger zeichnet sie sich nicht durch eine besondere Originalität des Planes aus, spiegelt - bedingt natürlich - die „Klassiker" wider; der Schluß beispielsweise ist reinster Mendelssohn. Der zweite Satz, Intermezzo, ist eigenständiger und klingt schön, aber auch er ist nicht ohne den Einfluß Musorgskijs und besonders C. Kjuis entstanden. Der dritte Satz, Largo divoto, sehr schwülstig, à la Rubinštejn, ist der schwächste Satz. Der vierte Satz, Finale, ist Rubinštejnisch-Mendelssohnscher Art, er hat im Mittelteil ein recht gelungenes Fugato. Am Ende kommen Chromatismen, Leitern und Manieren in Čajkovskijs Stil vor, und die Schlußtakte sind von Borodin genommen. So ist die Sonate insgesamt mehr als angemessen für ein Opus 5, musikalisch, nicht ohne Talent geschrieben, aber - weiter nichts. Eine Bedeutung in der Kunst kann sie kaum haben.

K[onstantin] Č[erno]v

5. Julij Ėngel': (Instrumental'nye Sonaty L. Nikolaeva i N. Metnera), in: *Russkie vedomosti* vom 4. 11. 1904; hier zit. nach ÊNGEL' 1971, 142f. (Rezension zu KONZERTLISTE 17).

(Инструментальные сонаты Л. Николаева и Н. Метнера)

За последные дни в Москве впервые исполнены были две новые русские композиций, относящиеся к высшим формам инструментальной музыки: соната g-moll для скрипки и фортепиано Николаева (в квартетном собрании Русского музыкального общества) и фортепианная соната f-moll Метнера (в собственном концерте композитора 2 ноября).

[...] Если соната г. Николаева характеризуется прежде всего мягкостью, гармоничностью настроений, то у Метнера все - энергия, порыв или даже пафос, в конце концов (в третий и отчасти в четвертой части) приводящий к какой-то драматической растерзанности. Во всяком случае в таланте г. Метнера есть черты яркие, оригинальные, уже теперь дающие его музыке несомненно своеобразную физиономию. Первая часть его сонаты примыкает ближе всего к бетховено-брамсовскому стилю, вторая - к шумановскому, с которым у музыки г. Метнера вообще есть много общего не только в энергической рельефности ритма, но и в богатой разработке средных голосов. Третья часть сонаты даже и после сложного письма первых двух частей кажется слишком загроможденной; несомненно содержательная, она все-таки слишком изысканна и своей декадентской надорванностью и вымученностью как-то странно контрастирует с хотя и причудливой, но все же здоровой силой первых двух частей. Финал - мозаичен; в нем много превосходных эпизодов, но различные темы (между прочим, из предыду[143]щих частей) в нем скорее только сопоставлены, чем приведены к высшему единству. Во всяком случае соната г. Метнера представляет собой явление, выдающееся в нашей сонатной литературе. Автор, отличительные черты исполнения которого как нельзя больше соответствуют характеру его музыки, превосходно сыграл сонату, встретившую теплый прием со стороны довольно многочисленной публики. Две сонаты Бетховена, вошедшие в программу (e-moll, op. 90, C-dur, op. 53), исполнены были г. Метнером также очень своеобразно и во всяком случае живо и интересно (особенно с ритмической стороны), хотя артист иногда вносил в бетховенскую музыку несколько преувеличенную порывистость и мало свойственные ей резкие подчеркивания контрастов. Впечатлению от интересной сонаты Брамса для фортепиано и альта много повредило бледное исполнение партнера г. Метнера.

(Instrumentalsonaten von L. Nikolaev und N. Metner.)

In den letzten Tagen wurden in Moskau zwei neue russische Kompositionen erstaufgeführt, die zu den höchsten Formen der Instrumentalmusik zählen: die *Sonate* g-Moll für Violine und Klavier von [Leonid Vladimirovič] Nikolaev (im Quartett-Abend der Russischen Musikgesellschaft) und die *Sonate* f-Moll von Metner (im eigenen Konzert des Komponisten vom 2. November).

[...] Während die Sonate von Herrn Nikolaev vor allem gekennzeichnet ist von Weichheit, einer Harmonie der Stimmungen, ist bei Metner alles Energie, Impetus oder sogar Pathos, das schließlich (im dritten und teilweise im vierten Satz) zu einer gewissen dramatischen Zerrissenheit führt. Auf jeden Fall gibt es in der Begabung von Herrn Metner herausragende, originelle Züge, die schon jetzt seiner Musik eine zweifellos eigenständige Physiognomie geben. Der erste Satz seiner Sonate schließt sich am nächsten dem Beethovensch-Brahms'schen Stil an, der zweite dem Schumannschen, mit dem die Musik von Herrn Metner überhaupt viel gemein hat, nicht nur in der energischen Plastizität des Rhythmus, sondern auch in der reichen Ausarbeitung der Mittelstimmen. Der dritte Satz der Sonate scheint sogar nach der komplizierten Faktur der beiden ersten Sätze zu überladen; er ist zweifellos gehaltvoll, aber dennoch zu gesucht und kontrastiert durch seine dekadente Überhebung und Erzwungenheit seltsam mit der wenn auch launenhaften, so doch gesunden Kraft der ersten zwei Sätze. Das Finale ist wie ein Mosaik; in ihm sind viele ausgezeichnete Episoden, doch die verschiedenen Themen (unter anderem aus den vorangegangenen Sätzen) werden eher nur gegenübergestellt als zu höherer Einheit geführt. Auf jeden Fall stellt die Sonate von Herrn Metner eine Erscheinung dar, die aus unserer Sonatenliteratur hervorragt. Der Autor, dessen Ausführung in ihren wesentlichen Zügen dem Charakter seiner Musik nicht angemessener sein könnte, spielte die Sonate vorzüglich, und sie traf seitens des recht zahlreichen Publikums auf warme Aufnahme. Zwei Sonaten von Beethoven standen auf dem Programm (e-Moll op. 90, C-Dur op. 53) und wurden von Herrn Metner ebenfalls sehr originell und in jedem Fall lebhaft und interessant (besonders in rhythmischer Hinsicht) interpretiert, auch wenn der Künstler manchmal in die Beethovensche Musik eine gewisse übertriebene Ruckhaftigkeit und eine ihr wenig eigene, schroffe Betonung der Kontraste einbrachte. Dem Eindruck der interessanten Brahmssonate für Klavier und Viola fügte das blasse Spiel des Partners von Herrn Metner starken Schaden zu.

1905

6. Konstantin Černov: N. Medtner. Trois improvisations pour piano [op. 2], in: *Russkaja muzykal'naja gazeta* 1905, Nr. 23-24, Sp. 630f.

N. Medtner. Trois improvisations pour piano. Изд. Юргенсона, ц. 50-80к.

В настоящее время необычайного развития техники и всякого рода мастерства до границ, далее которых и идти то кажется некуда, преобладание материи над духом, черствого разума, не согретого теплым сердцем - немудрено, что все это отразилось, как в зеркале, и в музыке. Техника композиции, доведенная до сложной, но ясной, для посвященных в нее, математической формулы, убивает внутренние, духовные качества творчества. Нынче просто и ясно почти уж не пишут, иначе бедность духа, бессилие творческого таланта, сейчас же обнаружится и якорь спасения - современные композиторы ищут в небывалых формах, в резкой гармонизации, в причудливых до некрасивости контрапунктах, мелодичность, а тем более свободно, широко льющаяся, теперь или вовсе не признается или заменяется кургузыми, уродливыми лейтмотивами, и тому подобными чисто умственными измышлениями ничего общего с творчествами не имеющими, с тем творчеством, которое поставило на недосягаемую высоту: Моцарта, Бетховена, Шумана, Шопена и также Глинку. Таков уже век нами переживаемый. Таковыми нам представляются и сочинения пред нами лежащие. Все это чистейшая техника, техника и опять техника и ... только. Эти вещи несколько напоминают творчество и манеру письма талантливого г. Скрябина (его фп. поэмы) с той только существенной разницей, что у последнего гораздо больше творчества и подчас сильного, здесь же мы видим

оригинальничанье без конца, искание чего то нового, но в сущности пересказ старого. Все красиво, если хотите, звучит, местами оригинального пряности гармонизовано, невероятно трудно технически написано для фп. и ... скучно - вот и все, вот и все, что можно про них сказать. Впрочем, „на вкус, на цвет товарища нет", найдутся поклонники и подобного рода музыки.

К. Ч.

N. Medtner. *Trois improvisations pour piano*. Verlag Jurgenson, Preis 50-80 Kopeken.

In der heutigen Zeit ungewöhnlicher Entwicklung der Technik und jeder Art Meisterschaft bis zu Grenzen, über die hinaus kein Weg zu führen scheint, der Vorherrschaft der Materie über den Geist, kühlen, von keinem warmen Herzen erwärmten Verstandes - da nimmt es nicht wunder, daß sich all das wie in einem Spiegel auch in der Musik wiederfindet. Die Kompositionstechnik, welche zu einer komplexen, aber für die darin Eingeweihten klaren, mathematischen Formel gebracht wurde, tötet die inneren, geistigen Qualitäten eines Werkes. Heutzutage schreibt fast niemand mehr einfach und klar, ansonsten zeigen sich jetzt geistige Armut, Kraftlosigkeit der schöpferischen Begabung, und den Rettungsanker suchen die modernen Komponisten in noch nie dagewesenen Formen, in krassen Harmonien, in bis zur Häßlichkeit sonderbaren Kontrapunkten; Melodiosität, zumal eine frei, breit fließende, wird jetzt entweder überhaupt nicht anerkannt oder ersetzt durch gestutzte, mißgestalte Leitmotive und ähnliche, rein abstrakte Ersonnenheiten, die nichts mit Schöpfungen gemein haben, mit dem Werk, das sich auf unerreichte Höhe setzte: von Mozart, Beethoven, Schumann, Chopin und auch Glinka. So ist von uns schon ein Jahrhundert durchlebt worden. Solcherart präsentieren sich uns auch die uns vorliegenden Werke. All das ist reinste Technik, Technik und nochmals Technik und weiter nichts. Diese Sachen erinnern etwas an das Werk und die Manier des talentierten Herrn Skrjabin (dessen Klavier-*Poèmes*), nur mit dem wesentlichen Unterschied, daß letzterer bei weitem mehr Schöpfung und mitunter Kraft hat; hier aber sehen wir Originalitätssucht ohne Ende, die Suche nach irgendetwas Neuem, aber im Grunde Paraphrase von Altem. Alles klingt, wenn man so will, schön, ist gelegentlich mit origineller Würze harmonisiert, technisch unglaublich schwierig für das Klavier geschrieben, und ist ... langweilig - das ist alles, das ist alles, was man von ihnen sagen kann. Im übrigen: Über Geschmack läßt sich nicht streiten; auch für eine solche Musik werden sich Anhänger finden.

K[onstantin] Č[ernov]

7. L.: N. Medtner. Op. 7. Drei Arabesken für Klavier, in: *Russkaja muzykal'naja gazeta* 1905, Nr. 27-28, Sp. 694.

N. Medtner. Op. 7. Drei Arabesken für Klavier. Изд. Юргенсона, ц. по 30-60к.

Напыщенно, но невыносимо скучно. Решительную бедность вдохновения композитор прикрывает неудобно и ненужно затрудненным техническим письмом (вьцержанный затакт в фигуре аккомпанемента в № 3), заманчивыми названиями (два „Tragödie Fragment" и Идиллия), не отвечающими художественной ценности пьес, или, наконец, совершенно ненужными сложными обозначениями темпов и характера исполнения (напр. Allegro inquieto ma al rigore di tempo). Настоящее творчество - далеко от такой напыщенности.

L.

N. Medtner. Op. 7. *Drei Arabesken für Klavier*. Verlag Jurgenson, Preis zu 30-60 Kopeken.

Aufgeblasen, aber unerträglich langweilig. Die entschiedene Armut an Eingebung verdeckt der Komponist mit unbequem und unnötig erschwerter technischer Faktur (der ausgehaltene Auftakt der Begleitfigur in Nr. 3), mit verlockenden Titeln (zwei *Tragödie-Fragmente* und *Idylle*), die nicht dem künstlerischen Gehalt der Stücke entsprechen, oder schließlich mit völlig unnötigen, komplizierten

Tempo- und Vortragsanweisungen (z.B. *Allegro inquieto ma al rigore di tempo*). Echte Schöpfung ist von solcher Aufgeblasenheit weit entfernt.

L.

1906

8. Julij Ėngel': ⟨Avtorskij koncert N. Metnera⟩, in: *Russkie vedomosti* vom 9. 11. 1906; hier zit. nach ĖNGEL' 1971, 177-179 (Rezension zu KONZERTLISTE 20).

⟨Авторский концерт Н. Метнера⟩

Крупный интерес представил концерт Н. Метнера (7 ноября), среди многочисленных посетителей которого находилось немало представителей московского музыкального мира. Концерт этот целиком посвящен был новым, еще нигде не исполненным произведениям концертанта и имел большой успех. Из сочинений Метнера напечатано немного, всего около 40 пьес, главным образом для фортепиано (сонаты, Stimmungsbilder, арабески, сказки, дифирамбы и др.) и отчасти для пения с фортепиано. Но и [178] эти немногие opus'ы выдвигают автора на видное место среди наших молодых композиторов.

По сложности письма и технической трудности музыка Метнера напоминает Скрябина, подчас даже превосходит его; оба композитора точно рассчитывают на crème исполнителей и слушателей; но по характеру музыки оба далеки друг от друга. Скрябин примыкает к Шопену и Вагнеру; в его музыке, субъективной прежде всего, почти всегда звучит какая-то надломленность, какой-то пафос, не всегда глубокий, но всегда пылкий, острый. Музыка Метнера отличается, наоборот, созерцательностью; дает ли автор картинки настроения, изливает ли страсть серьезным языком сонаты, повествует ли сказки или поет дифирамбы, - везде чувствуется в нем какая-то объективность, я бы даже сказал строгость, напоминающая классиков. В этом отношении Метнер ближе всего к немецкому неоклассику „серьезному" Брамсу, в нем даже есть черта сухости, столь характерная для Брамса. С другой стороны, при всей сдержанности содержания, музыка Метнера никоим образом не может быть названа сдержанной по излюбленным ею средствам выражения. Гармонии самые изысканные, ритмы самые необычайные попадаются на каждом шагу. В последнем отношении музыка Метнера заслуживает особого внимания; по энергии и силе ритма, по его тонкой разработке она достойно примыкает к Шуману. Этими двумя именами - Брамсом и Шуманом - исчерпываются, кажется, основные первоисточники метнеровской музыки. Есть ли в молодом композиторе достаточно силы, чтобы, опираясь на эти первоисточники или даже отрешившись от них, создать нечто совершенно самостоятельное, новое, свое, - сказать не легко, но хочется думать, что да. На это наталкивает серьезность всего склада его музыкальной мысли, свежесть письма, черты твердой, хотя и сдержанной индивидуальности, уже и теперь заметные в его музыке. И надо надеяться, что в будущем Метнер сумеет избегнуть тех преувеличений в стиле и детальных нагромождений, которыми теперь порой грешат его сочинения. Из исполненных в концерте и изданных пьес укажу на три дифирамба, две сказки ор. 8 (вторая особенно хороша) и Tragödie-Frag-[179]ment a-moll. Девять немецких романсов на слова Гете, хорошо исполненные г-жой Философовой, много выше первого opus'a романсов Метнера; есть среди них и неудачные (например, „Im Vorübergehen"), но большинство колоритны, богаты мелодией, схватывают дух текста („Elfenliedchen", „Sieh mich, Heiliger", „Gefunden"). Аккомпанементы у Метнера большей частью так же сложны, как и фортепианные пьесы.

⟨Autorenkonzert N. Metner⟩

Von großem Interesse war das Konzert von N. Metner (am 7. November), unter dessen zahlreichen Besuchern sich viele Repräsentanten der Moskauer Musikwelt fanden. Dieses Konzert war gänzlich

neuen, bisher noch nirgends aufgeführten Werken des Interpreten gewidmet und hatte großen Erfolg. Von Metners Werken ist wenig gedruckt, insgesamt etwa 40 Stücke, hauptsächlich für Klavier (*Sonaten*, *Stimmungsbilder*, *Arabesken*, *Märchen*, *Dithyramben* u.a.) und teilweise für Gesang und Klavier. Aber auch diese wenigen Opera rücken den Autor auf einen prominenten Platz unter unseren jungen Komponisten. In der Kompliziertheit der Faktur und technischen Schwierigkeit erinnert Metners Musik an Skrjabin, übertrifft ihn sogar gelegentlich; beide Komponisten rechnen auf die Crème der Interpreten und Zuhörer; aber dem Charakter der Musik nach sind beide weit voneinander entfernt. Skrjabin schließt an Chopin und Wagner an; in seiner vor allen Dingen subjektiven Musik klingt fast immer eine gewisse Brüchigkeit, ein gewisses Pathos, nicht immer tief, aber stets lebhaft, gewitzt. Die Musik von Metner dagegen zeichnet sich durch Beschaulichkeit aus; ob der Autor *Stimmungsbilder* gibt, ob er Leidenschaft in der ernsten Sprache einer Sonate vergießt, ob er *Märchen* erzählt oder *Dithyramben* singt - überall spürt man darin eine gewisse Objektivität, ich würde sogar sagen Strenge, die an die Klassiker erinnert. In dieser Hinsicht steht Metner einem deutschen Neoklassiker, dem „ernsten" Brahms am nächsten, in ihm ist sogar eine Spur von Trockenheit, die für Brahms so charakteristisch ist. Andererseits kann bei aller Reserviertheit des Inhaltes Metners Musik keineswegs als reserviert bezüglich der von ihr bevorzugten Ausdrucksmittel bezeichnet werden. Die erlesensten Harmonien, die ungewöhnlichsten Rhythmen begegnen auf Schritt und Tritt. In letzterer Hinsicht verdient Metners Musik besondere Aufmerksamkeit; sie schließt in der Energie und Kraft des Rhythmus, in seiner feineren Ausarbeitung würdig an Schumann an. In diesen beiden Namen - Brahms und Schumann - scheinen sich die grundlegenden Ursprünge der Metnerschen Musik zu erschöpfen. Ob in diesem jungen Komponisten genug Kraft ist, um - indem er sich auf diese Ursprünge stützt oder sich von ihnen sogar losreißt - etwas völlig Eigenständiges, Neues, Eigenes zu erschaffen, läßt sich nicht leicht sagen, aber man möchte meinen: ja. Darauf weisen die Ernsthaftigkeit der ganzen Anlage seines musikalischen Denkens, die Frische der Faktur, die Züge fester, wenn auch reservierter Individualität, die schon jetzt in seiner Musik bemerkbar sind. Und man muß hoffen, daß in Zukunft Metner jene stilistischen Übertreibungen und Detail-Überhäufungen zu vermeiden versteht, derer jetzt manchmal seine Werke sündigen. Von den im Konzert aufgeführten und veröffentlichten Stücken verweise ich auf die drei *Dithyramben*, die zwei *Märchen* op. 8 (besonders gut das zweite) und das *Tragödie-Fragment* a-Moll. Die neun deutschen Lieder nach Goethe, von Frau [Valentina Dmitrievna] Filosova schön interpretiert, stehen viel höher als das erste Liederopus von Metner; darunter sind auch mißglückte (z.B. *Im Vorübergehn*), aber die Mehrzahl ist farbig, melodisch reich, erfaßt den Geist des Textes (*Elfenliedchen*, *Sieh mich*, *Gefunden*). Die Begleitung ist bei Metner größtenteils genauso kompliziert wie die Klavierstücke.

9. N.N.: Muzykal'noe obozrenie. [Koncert g. Metnera], in: *Muzykal'nyj truženik* 1906, Nr. 7, 10 (Rezension zu KONZERTLISTE 20).

[Концерт г. Метнера]

[...]

- С большим успехом прошел концерт пианиста г-на Метнера, успехом не поверхностным, и это было заметно по напряженному вниманию с которым слушала публика новые произведение концертанта. Наиболее яркой чертой таланта г. Метнера является интересная, богатая гармонизация его произведений. Правда, в ней бывают порою резкости, но все же преимущественный перевес остается на стороне изящества и смелости, особенно в модуляциях. Калейдоскопическая смена тональностей в произведениях г. Метнера производит несколько однообразное впечатление. В укор автору следует поставить чрезмерную ритмическую определенность, чему, кстати говоря, не мало способствует и суховатая игра г. Метнера. Это не исключает однако мнения, что вообще ритмика композитора богата и интересна. Какую степень взволнованности, например, отчасти достигаемую и ритмическими комбинациями, дает вторая сказка (c-moll) из ор. 8! Как оригинально в ней подчеркивание при двудольном такте 1-й, 4 и 6-й восьмых. Формой г. Метнер владеет свободно. Исключение - эпизод Allegro molto из Andante d-moll (ор. 11).

Темы Метнера очень изящны и пластичны, особенно хороши вторая тема из дифирамба (op. 10) и первая тема Allegro As-dur (op. 11). Вокальные произведения композитора слабее и центр их тяжести в фортепьянном сопровождении. Красивее других „Nachtlied" и „Erwin und Elmire". Из всего такой вывод: общий характер творчества композитора объективно-созерцательный (Брамс), но не лично-романтический, к которому причисляют большинство новых композиторов. И певица г-жа Философова, и г. Метнер, повторяю, имели успех неподдельный.

[Konzert von Hr. Metner]

Mit großem Erfolg verlief das Konzert des Pianisten Herrn Metner, nicht mit oberflächlichem Erfolg, und das wurde deutlich an der angespannten Aufmerksamkeit, mit der das Publikum den neuen Werken des Auftretenden zuhörte. Der markanteste Zug in Metners Talent ist die interessante, reiche Harmonisierung seiner Werke. Es stimmt, daß in ihr manchmal Schroffheiten vorkommen, aber dennoch bleibt der Schwerpunkt auf der Seite der Eleganz und Kühnheit, besonders in den Modulationen. Der kaleidoskopische Wechsel der Tonalitäten in den Werken von Herrn Metner erzeugt einen etwas einförmigen Eindruck. Zum Vorwurf muß man dem Autor die übermäßige rhythmische Bestimmtheit machen, wozu übrigens das etwas trockene Spiel Herrn Metners beiträgt. Das schließt jedoch nicht die Ansicht aus, daß insgesamt die Rhythmik des Komponisten reich und interessant ist. Welchen Grad der Erregtheit zum Beispiel (teilweise auch durch rhythmische Kombinationen) hat das zweite *Märchen* (c-Moll) aus op. 8! Wie originell ist darin die Betonung des ersten, vierten und sechsten Achtels im Alla-breve-Takt. Die Form beherrscht Herr Metner frei. Eine Ausnahme ist der Allegro-molto-Abschnitt aus dem Andante [der Sonate] d-Moll (op. 11). Metners Themen sind sehr geschmackvoll und plastisch, besonders schön sind das zweite Thema aus der *Dithyrambe* (op. 10) und das erste Thema des Allegro A-Dur (op. 11). Die Vokalwerke des Komponisten sind schwächer, und ihr Schwerpunkt liegt in der Klavierbegleitung. Schöner als die anderen sind *Nachtlied* und *Erwin und Elmire*. Aus allem folgt dieser Schluß: Der Gesamtcharakter des Œuvres dieses Komponisten ist objektiv-betrachtend (Brahms), aber nicht persönlich-romantisch, wozu die Mehrheit der neuen Komponisten zählt. Sowohl die Sängerin Frau [Valentina Dmitrievna] Filosova als auch Herr Metner hatten, wie gesagt, echten Erfolg.

10. Andrej Belyj: N. Metner. 9 pesen Gëte dlja golosa i fortepiano. Soč. 6. / N. Medtner. 9 romances sans paroles [sic!] de Goethe pour chant et piano. Op. 6, in: *Zolotoe runo / La toison d'or* 1906, Nr. 4, 105-107.

Н. МЕТНЕР. 9 песен Гёте для голоса и фортепиано. Соч. 6.

На всех произведениях Н. Метнера (Medtner) лежит печать исключительной художественности. Метнер - композитор первоклассный. Если проследить за произведениями молодых русских композиторов за последние десять лет, то мы затрудняемся указать на что-либо действительно выдающееся, кроме произведений Рахманинова, Скрябина и Метнера. Однако три названных композитора несоизмеримы. В то время, как самобытный талант Рахманинова, стяжав себе всюду заслуженное признание, не углубляется, оставаясь в сравнительно скромных берегах, Метнер и Скрябин несут нам новое слово. Это новое слово выражается как

N. MEDTNER. 9 romances sans paroles de Goethe pour chant et piano. Op. 6

Toutes les œuvres de M. Medtner portent l'empreinte d'un talent artistique exceptionnel, c'est un compositeur de premier rang. Si nous passons en revue les œuvres de nos jeunes compositeurs russes, nous serons bien embarrassés de trouver quelque chose de vraiment remarquable à l'exception des œuvres de Rakhmaninov, Skriabine et Medtner. Cependant ces trois compositeurs ne souffrent aucune comparaison. Tandis que le talent de Rakhmaninov, après s'être assuré une réputation meritée, ne s'approfondit pas, restant dans ses limites assez restreintes; Medtner et Skriabine nous apportent une conception nouvelle, des idées originales. Ces idées s'expriment

завоеваниями в области музыкальной формы, так и в разработке вечных задач, поставленных музыке великими композиторами XIX столетия. В Метнере и Скрябине соединились таланты с культурой и образованием. Это - обработанные культурные таланты. Скрябин и Метнер сосредоточивают ныне в себе все то, чем может гордиться молодая русская музыка. Они идут все вперед, они исполнены музыкальной мыслью и будущим. Но культура и серьезность вполне отделяет названных композиторов от безпочвенного оригинальничанья. Есть параллель между завоеваниями в области литературной формы и развитием молодой русской музыки. Истинным художникам литературы соответствуют серьезные таланты в музыке.

Имена Брюсова, Мережковского, Врубеля соединимы с именами Метнера и Скрябина.

Метнер и Скрябин вполне противоположны. Если допускать сравнения, эта противоположность аналогична несоизмеримости безукоризненного мужественного стиха Брюсова с неверно-женственной, певучей строчкой Бальмонта. Кроме поверхностного наведения аналогия эта не затрагивает элементов скрябиновского и метнеровского творчества. Метнер не Брюсов, Скрябин не Бальмонт.

Область творчества Скрябина - утонченнейшие, не всегда глубокие, всегда сложные темы, облеченные в оригинальную, всегда требующую вдумчивого отношения форму. Метнер, пользуясь всей сложностью техники, в своих основных темах гениально прост. И эта-то здоровая, цельная простота - простота через сложность - безраздельно связует его творчество с общим руслом музыки, представленным гениями в роде Бетховена, Шумана, Вагнера. Метнер - серьезный борец за свободу чистой музыки, так жалко захиревшей у современных композиторов, часто порабощенной чуждыми ей тенденциями (Р. Штраус). Чтобы не смешать то новое, что дает нам творчество Метнера, с окружающей нас музыкальной издерганностью, молодой композитор облекает его в строгую, совершенно определенную форму. Вот почему независимо от глубины и содержательности музыкальных тем, разработанных Метнером, мы приветствуем в Метнере благородство и строгость его дарования как залог действительных крупных завоеваний в области чистой музыки.

tant par des conquêtes dans le domaine des formes musicales, que par la solution des éternels problèmes posés par les grands compositeurs du XIX siècle. Medtner et Skriabine unissent le talent à la culture et l'érudition. Ce sont des talents de haute culture. Leurs œuvres résument en ce moment tout ce dont la jeune musique russe peut être fière. Ils avancent sans relâche; ils sont pénétrés des idées musicales et des idées de l'avenir; mais leur culture et leur esprit sérieux les séparent nettement d'une originalité artificielle. Il existe un parallélisme entre les conquêtes dans le domaine des formes littéraires et le développement de la jeune musique russe. Aux vrais talents dans la littérature correspondent des talents sérieux dans le domaine de la musique. Les noms de Brussov, de Mérejkovsky, de Wroubel peuvent être mis à côté de ceux de Medtner et de Skriabine.

Medtner et Skriabine sont des talents opposés. Si on voulait faire une comparaison, on pourrait dire qu'il existe entre eux le même contraste qu'entre le vers puissant et irréprochable de Brussov et le vers harmonieux, mais d'une flexibilité délicate de Balmont. Mais ce n'est qu'une comparaison superficielle, qui n'atteint pas les éléments du génie créateur de Medtner et de celui de Skriabine. Medtner n'est pas Brussov, Skriabine n'est pas Balmont. Le domaine du génie de Skriabine, ce sont des thèmes parfois superficiels, mais complexes, revêtus d'une forme originale et exigeant une attention spéciale.

Medtner, tout en recourant aux complications techniques, conserve une simplicité géniale dans les thèmes fondamentaux. Et c'est justement cette simplicité, sobre et individuelle, - simplicité atteinte au moyen de la complexité, qui crée un lien indissoluble entre Medtner et le courant général de l'art musical représenté par des génies tels que Beethoven, Schumann, Wagner. Medtner est un vaillant défenseur de la liberté dans le domaine de la musique pure, qui languit tristement chez les compositeurs contemporains et qui est souvent opprimée par des tendances étrangères (R. Strauss). C'est pour ne pas confondre ce qu'il y a de nouveau dans les créations de Medtner avec l'excentricité de la musique moderne, que ce jeune compositeur emploie une forme rigoureuse et très nette. Voilà pourquoi, indépendamment de la profondeur et de la richesse des thèmes musicaux, nous accueillons avec empressement la noblesse et la concision du talent de Medtner, comme un gage de conquêtes importantes et réelles dans le domaine de la musique pure.

Музыкальные темы, разрабатываемые Метнером, будучи безукоризненно просты и строги, по содержанию своему дают нечто положительное, утверждающее ценности бытия. [106]

Метнер истинный трагик в музыке, каким был Бетховен. Этот элемент чистого трагизма и сообщает его темам какой-то вещий, провиденциальный смысл. Только там, где есть вера в ценности, возможна борьба, трагизм - полет сквозь ужас. Темы Метнера окрыленно несутся над необорными пропастями духа. Метнер - единственный, быть может, русский композитор, который утверждает, а не разрушает жизнь. А только таким созидателем (Феургом) может быть истинный трагик. Метнер вплотную примыкает к Бетховену и Шуману. Он останавливает наше внимание: мимо него или можно пройти, совершенно не заметив глубину его таланта, потому что гениально простые темы его требуют самого серьезного внимания; или же он пленяет навсегда. Среднего отношения к нему быть не может.

Но примыкая к великим композиторам прошлого, Метнер отделен от них хаосом окружающих условий современности. Он из хаоса как бы вторично возвращается к целомудренно творческим источникам жизни и музыки. В нем воскресает чистая музыка, суля жизни зарю неугасимую. Этот заревой фон сообщает музыке Метнера особый преобразующий смысл. Она - благовестие, она - обетование „о милом, вечно знакомом во все времена."

„Возвращается радость" - хочешь сказать, вникая в смысл этих музыкальных тем. Налет несказанных чаяний роднить музыку Метнера с чаяниями, возникающими в области нового религиозного сознания наших дней. В ней чаяния эти как бы освобождены от насилующих нас догматических форм и образов. Мне хочется заявить попутно, что все лучшее, что возникало у меня в мыслях и переживаниях, не мало обязано музыке Метнера, воистину целящей душу ей и только ей известными снадобьями.

Есть в музыке Метнера нечто, непроизвольно роднящее ее с поэзией Гёте. Бетховен не совпадал с Гёте. Бетховен витал в „звездном", не сходя на землю обетованием. У Гёте, наоборот, постепенно звучит нам обетование несказанного, ныне вновь воскресшее в душах наших и объективируемое

Les thèmes musicaux exploités par Medtner, tout en étant d'une simplicité et d'une concision irréprochables, renferment quelque chose de positif, affirmant les valeurs de l'existence.

Medtner, ainsi que Beethoven, est un vrai tragédien dans la sphère musicale. Cet élément purement tragique communique à ses thèmes [106] un charactère prophétique, providentiel. Ce n'est que la foi en ces valeurs qui rend possible la lutte, la tragédie, cet essor à travers les horreurs de la vie. Les thèmes de Medtner planent au-dessus des abîmes insondables de la conscience. C'est peut-être l'unique compositeur russe qui affirme la vie au lieu de la détruire. Et ce n'est qu'un vrai tragédien qui peut devenir en tel créateur (Théurge). Medtner est bien proche de Beethoven et de Schumann.

Il attire notre attention: on peut passer devant lui sans remarquer la profondeur de son talent, parce que ses thèmes d'une simplicité géniale exigent une attention sérieuse, ou bien il exerce un attrait irrésistible. On ne peut rester indifférent envers lui.

Mais, tout en se rattachant aux grands compositeurs du passé, Medtner en est séparé par le chaos des conditions actuelles qui l'entourent. Du sein de ce chaos il semble retourner une seconde fois aux sources créatrices et pures de la vie et de la musique. La musique pure ressuscite en lui, présageant à la vie une aurore inextinguible. Ce fond embrasé communique à la musique de Medtner un sens symbolique particulier. C'est une annonciation, une prophétie „de quelque chose de cher et de connu en tout temps".

„La joie revient", - voilà ce qu'on est tenté de dire, en pénétrant le sens de ses thèmes musicaux. La nuée de pressentiments ineffables rapproche la musique de Medtner des aspirations de la nouvelle conscience religieuse moderne. Dans cette musique ces aspirations sont comme affranchies des images et des formes dogmatiques qui nous oppriment. Je reconnais que je suis redevable des meilleures idées et des sentiments les plus élevés que j'aie éprouvés à la musique de Medtner, qui guérit l'âme au moyen de beaumes dont elle a seule le secret.

Il y a dans la musique de Medtner quelque chose qui la rapproche de la poésie de Goethe. Beethoven n'avait pas un talent congénial à celui de Goethe. Beethoven planait dans le ciel étoilé sans descendre sur la terre dans ses prophéties. Dans les œuvres de Goethe, au contraire, nous entendons peu à peu la

нами в формах и образах религиозных. Новое религиозное сознание в тайных источниках своих провиденциально связано с Гёте. Есть у Гёте вещая, бессмертная, веселая серьезность (Heiterkeit). Этой-то веселой серьезностью наделен талант Метнера. Как будто об этой серьезности говорит Гёте:

Und solange du das nicht hast
Dieses: Stirb und werde,
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunklen Erde.

Вот почему выбор гётевских песен для романсов неслучаен у Метнера. Он вызван родственным притяжением к Гёте. Есть у Метнера и у Гёте непроизвольное совпадение в переживаниях.

Следя за мелодией и аккомпанементом во время исполнений романсов Метнера, невольно поражаешься тем, что музыка к песням Гёте не написана, а как бы выпута из самых песен. И тем не менее в пределах гётевской мелодии композитор свободно распоряжается музыкой.

Начинается цикл известным „Ueber allen Gipfeln ist Ruh" *). Затем следуют ослепительно солнечная музыка „Mailied" и лунная „Elfenliedchen". В солнечном и лунном начале музыка вскрывает ницшевский демонизм (непроизвольно выросший из Гёте). „Im Vorübergehn". Здесь магизм Гёте достигает в простых словах силы необычайной. Гёте описы-[107]вает, как захотел он сорвать цветок, но цветок просил, чтобы Гёте пересадил его с корнем. Тогда Гёте прошел мимо. Кроме того, Гёте написал совершенно аналогичное стихотворение, начинающееся тою же строкой, как в „Im Vorübergehn", но кончающееся тем, что поэт пересаживает цветок в свой сад. Метнер чутко почувствовал всю магическую глубину различия при внешнем совпадении этих стихотворений. Аккомпанемент „Im Vorübergehn" глубоко трагичен. Гениально изображено словно прохождение Гёте мимо

prophétie de l'ineffable, qui a ressuscité en ce moment dans nos âmes et que nous objectivons dans des formes et des images religieuses. La nouvelle conscience religieuse dans ses sources mystérieuses est providentiellement liée à Goethe. Goethe possède une gravité prophétique, immortelle, joyeuse (Heiterkeit). Le talent de Medtner est aussi doué de cette gravité joyeuse. Goethe semble faire allusion à cette gravité lorsqu'il dit:

„Und solang du das nicht hast
Dieses: Stirb und Werde,
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunklen Erde".

Voilà pourqoi le choix que Medtner fait des chansons de Goethe ne peut pas être fortuit. Il est provoqué par une attraction naturelle vers Goethe.

Il existe une coïncidence intime entre Medtner et Goethe dans leur sensibilité.

En suivant la mélodie et l'accompagnement pendant l'exécution des romances de Medtner on est involontairement frappé par le fait que cette interprétation musicale des chansons de Goethe ne semble pas composée, mais comme tirée des chansons mêmes. Néanmoins, le compositeur dispose librement de la musique dans les limites de la mélodie de Goethe.

Le cycle commence par le fameux „Ueber allen Gipfeln ist Ruh*).

Après cela suit la musique éblouissante et ensoleillée du „Mailied" et du „Elfenliedchen" empreinte de la douce clarté de la lune. Dans ces deux éléments (du soleil et de la lune) se révèle le démonisme de Nietzsche qui découle naturellement de la poésie de Goethe. „Im Vorübergehn".

Ici le charme magique de Goethe atteint une puissance extraordinaire au moyen de paroles simples. Goethe nous raconte comme un [107] jour il voulut cueillir une fleur, mais cette fleur le pria de la transplanter avec ses racines. Alors il passa outre. Ensuite Goethe écrivit un poème tout-tà-fait analogue qui commence par le même vers que „Im Vorübergehn", mais où le poète transplante la fleur dans son jardin. Medtner a délicatement senti la profondeur magique de cette différence, malgré la coïncidence extérieure de ces deux poèmes. L'accompagnement du „Vorübergehn" est

*) Так неудачно переведенным Лермонтовом „Горные вершины".
*) Traduit d'une manière si infidele par Lermontov „Les cimes des montagnes".

цветка. Второе стихотворение „Gefunden" - торжественная эпиталама. Проникновенность музыки здесь напоминает шествие из Парсифаля, при полной самостоятельности в мелодии.

Умный подбор и расположение гётевских песен в такой углубленной музыкальной оправе мы должны приветствовать, как одно из немногих проявлений истинной культуры.

Андрей Белый.

profondément tragique.

Le moment du passage de Goethe devant la fleur est interprété d'une manière géniale. Le second poème „Gefunden" est une épithalame solennelle. Par sa puissance de pénétration la musique nous rappelle ici la marche de Parsifal sans détruire l'indépendance de la mélodie.

Nous devons accueillir avec empressement le choix habile et la disposition des chansons de Goethe enchâssées dans une musique aussi captivante, comme une des manifestations si peu nombreuses de la vraie culture.

André Biély.

1907

11. Grigorij Prokof'ev: Novye proizvedenija Nikolaja Metnera, in: *Russkaja muzykal'naja gazeta* 1907, Nr. 13, Sp. 392-394.

Новые произведения Николая Метнера.
(Op. 8, 9, 10, 11, „Neun Goethe-Lieder" op. 6), изд. Юргенсона в Москве).

Уже первые произведения Метнера обратили на себя внимание музыкального мира; естественно, что вся „музыкальная Москва" явилась на его концерты (второй, публичный был повторением первого, происходившего в доме одной московской меценатки). Нельзя сказать, чтобы после первых дебютов молодого композитора твердо установилась его репутация, как крупного таланта. В его первых произведениях чувствовалась искра таланта, но, может быть, не вполне свободное владение формой (соната f-moll) и вследствие этого некоторая скованность мысли или, может быть, некоторые гармонические шероховатости и нагромождение большого количества средств музыкального выражения в небольших вещах (Stimmungsbilder) - все это наводило на некоторые сомнения в талантливости композитора. Теперь, думается, нам нет никакого сомнения, что в лице г. Метнера мы имеем более или менее крупный талант. Если не [393] все в последних произведениях хорошо, то во всяком случае все интересно и, что особенно ценно, оригинально (чему между прочим не мешает некоторое его духовное родство с Брамсом). До сих пор из исполненных произведений вышли в свет (кроме Lieder op. 6) op. 8 (zwei Märchen), op. 9 (Drei Märchen), op. 10 (Drei Dithyramben) и 1-я соната из op. 11 (Sonaten-Triade).

Первые две сказки написаны в одном тоне (c-moll) и обе начинаются одинакого. Первая проще; тональности ее ближе к основной, нет особых ритмических приемов, - словом она производит впечатление вылившегося непосредственно из души произведения. Эта сказка (скорее сказание) - повествовательного характера. Вторая же сказка производить силное впечатление, благодаря чрезвычайно оригинальному своему ритму. В тексте alla breve подчеркнуты первая, *четвертая* и шестая восьмые. Сказка проникнута такой нервностью, что с первых тактов видно, что она не для детей, а для взрослых, да еще с крепками нервами. И все-таки здесь кое-что кажется нам надуманным, а не непосредственно прочувствованным, чего нельзя никак сказать об op. 9 „Drei Märchen" f-moll, c-dur и g-dur).

Из этих трех лучшей кажется нам 1-я, чрезвычайно изящная, ясная по форме и не слишком резкая в гармоническом отношении. Что касается op. 11 [recte: 10] „Drei Dithyramben" (d-dur, es-dur и e-dur), то из них красивее и проще всего последний. Во втором бросается в глаза несколько нелогичный конец, мелкие пассажи его совсем не вяжутся с общим его характером, хотя здесь они и объяснымы с точки зрения форм, так как ими подчеркнута „Кода". За то окончательно нелогичны такого же характера пассажи в d-

moll'ной Сонате из op. 11. Здесь они появляются после великолепного Andante espressivo, при чем эпизод с ними (Allegro molto) короток для самостоятельного эпизода, и мелодичен, как заключение предшествующего. Второй № - еще не изданной op. 11 (As-dur) Allegro начинается чрезвычайно задушевно и красиво; продолжение же ее остается непонятным даже после двукратного слушания. Во всех произведениях Метнера бросается в глаза чрезвычайно талантливая гармонизация. Она иногда кажется резкой, [304] но всегда оригинальна без оригинальничанья. Некоторым недостатком является черезчур быстрая смена гармоний: ухо не успевает пресытиться, даже насытиться одной тональностью, а уже ее сменяет другая, третья и т. д. Но это же и подчеркивает талант композитора: у другово, быть может, такая быстрая смена производила бы впечатление серовато-однотонное, у Метнера этого нет. Скорее производит впечатление однообразия ритм: уж очень все ритмически выпукло и определенно. Но в этом отчасти виновен Метнер-пианист. Ему присуща манера суховатой и отрывистой игры, которая до крайности подчеркивает и без того подчеркнутые ритмы.

Что касается Метнера, как вокального композитора, то тут удивляет слушателя, странное отношение к его смыслу слов: Метнер слушает и понимает стихи не так, как обыкновенный человек. Прочтите, к примеру, текст „Gefunden", или „Erster Verlust", или „Elfenliedchen" - и вы согласитесь, что это так. Кроме того и в музыкальном отношении поименованные №№ слабее других. Не понравилась нам и „Mailied". Сильнее прочих два отрывка из „Erwin und Elmire", и особенно хороша „Wandrers Nachtlied", в которой прелестно передан покой в природе и усталость с тревогой в душе самого странника.

Нам все же кажется, что Метнер - композитор более фортепианный, чем вокальный. Еще одно удивило нас в произведениях Метнера: сам пианист, он не пользуется всеми средствами фортепьяно. Он до крайности любит средный регистр и очень редко пользуется верхами. Но все указанные недостатки - пустяки в сравнении с крупным талантом композитора. Добавим, что в русской музыке Метнер в области настроений стоит одиноко. Если его приближать к какому-нибудь из композиторов, то придется вспомнить Брамса. Сходство это обусловливается некоторой созерцательной объективностью творчества. Со стороны технической вещи Метнера очень трудны и не всегда удобны. В заключение нельзя не пожелать композитору дальнейших и серьезных успехов.

Г. П-в.

Neue Werke von Nikolaj Metner
(Op. 8, 9, 10, 11, Neun Goethe-Lieder op. 6, Verlag Jurgenson, Moskau).

Bereits die ersten Kompositionen von Metner haben die Aufmerksamkeit der Musikwelt auf sich gezogen; natürlich ist das ganze „musikalische Moskau" in seinen Konzerten erschienen (das zweite, öffentliche war die Wiederholung des ersten, das im Hause einer Moskauer Mäzenatin stattgefunden hatte). Man kann nicht sagen, daß nach den ersten Debuts des jungen Komponisten sein Ruf als bedeutendes Talent sich bereits fest eingebürgert hätte. In seinen ersten Werken spürte man den Funken der Begabung, aber vielleicht nicht eine freie Beherrschung der Form (Sonate f-Moll) und infolge dessen eine gewisse Fesselung des Gedankens oder vielleicht gewisse harmonische Rascheleien und das Anhäufen einer großen Menge musikalischer Ausdrucksmittel in kleinen Stücken (*Stimmungsbilder*) - das alles führte zu gewissen Zweifeln an der Talentiertheit des Komponisten. Jetzt, so scheint es, haben wir keinerlei Zweifel, daß wir in der Person von Herrn Metner ein mehr oder minder bedeutendes Talent besitzen. Wenn auch nicht alles in den letzten Kompositionen gut ist, so ist doch in jedem Fall alles interessant und, was besonders wertvoll ist, originell (wobei übrigens eine Art geistiger Verwandtschaft mit Brahms nicht stört). Bisher sind von den aufgeführten Werken (außer den Liedern op. 6) op. 8 (*Zwei Märchen*), op. 9 (*Drei Märchen*), op. 10 (*Drei Dithyramben*) und die erste Sonate aus op. 11 (*Sonaten-Triade*) erschienen.

Die beiden ersten *Märchen* stehen in derselben Tonart (c-Moll), und beide beginnen gleicherart. Das erste ist einfacher; seine Tonalitäten sind näher an der Grundtonart, es gibt keine besonderen rhythmischen Manieren, kurz, es macht den Eindruck eines unmittelbar aus der Seele geflossenen Werkes. Diese *Märchen* (eher eine Sage) ist erzählenden Charakters. Das zweite *Märchen* jedoch

hinterläßt dank seines überaus originellen Rhythmus einen mächtigen Eindruck. In einem Alla-breve-Takt werden das erste, das vierte und das sechste Achtel betont. Das *Märchen* ist von solcher Nervosität durchdrungen, daß mit den ersten Takten klar ist, daß es nicht für Kinder ist, sondern für Erwachsene, und zwar mit starken Nerven. Und dennoch scheint uns hier irgendetwas ersonnen und nicht unmittelbar gefühlt, was man vom op. 9 (*Drei Märchen* f-moll, C-Dur und G-Dur) gar nicht sagen kann.

Von diesen dreien scheint uns das erste am besten, das überaus elegant, klar in der Form und nicht zu schroff in harmonischer Hinsicht ist. Was die *Drei Dithyramben* op. 11 [recte: 10] (D-Dur, Es-Dur und E-Dur) betrifft, so ist die letzte die einfachste und schönste. In der zweiten fällt das etwas unlogische Ende auf, seine feinen Passagen passen überhaupt nicht mit seinem Gesamtcharakter zusammen, auch wenn sie hier aus formaler Sicht erklärbar sind, da mit ihnen die Coda betont wird. Dafür sind die gleichartigen Passagen in der d-moll-Sonate aus op. 11 völlig unlogisch. Hier erscheinen sie nach dem großartigen Andante espressivo, wobei die Episode mit ihnen (Allegro molto) für eine eigenständige Episode kurz und melodisch wie ein Schluß des Vorangegangenen ist. Nr. 2 aus op. 11, das noch nicht verlegte Allegro (As-Dur), beginnt überaus herzig und schön; ihre Fortsetzung jedoch bleibt sogar nach zweimaligem Hören unverständlich. In allen Werken Metners fällt die außergewöhnlich talentierte Harmonisierung auf. Manchmal scheint sie schroff, aber immer originell ohne Originalitätssucht. Ein gewisser Makel ist der übermäßig schnelle Wechsel der Harmonien: Das Ohr schafft es nicht, an einer Tonart satt oder gar übersättigt zu werden, und schon löst sie eine zweite, eine dritte ab usw. Aber gerade das unterstreicht die Begabung des Komponisten: Bei einem anderen würde ein solch schneller Wechsel vielleicht einen unreif-eintönigen Eindruck verursachen, bei Metner gibt es das nicht. Eher erzeugt der Rhythmus einen Eindruck von Einförmigkeit: denn alles ist rhythmisch sehr scharf und bestimmt. Aber daran ist teilweise der Pianist Metner schuld. Ihm ist eine etwas trockene und abgerissene Spielweise eigen, die die ohnehin schon betonten Rhythmen extrem hervorhebt.

Was Metner als Vokalkomponisten betrifft, so erstaunt den Hörer hier die seltsame Beziehung zu seinem Wort-Verständnis: Metner hört und versteht Verse nicht so wie ein gewöhnlicher Mensch. Lesen Sie z.B. den Text *Gefunden* oder *Erster Verlust* oder *Elfenliedchen*, und Sie werden zustimmen, daß das so ist. Außerdem sind die erwähnten Nummern auch in musikalischer Hinsicht schwächer als die anderen. Uns mißfiel auch das *Mailied*. Stärker als die übrigen sind die beiden Stücke aus *Erwin und Elmire*, und besonders schön ist *Wandrers Nachtlied*, worin die Ruhe in der Natur und die unruhige Müdigkeit in der Seele des Wanderers selbst wunderbar wiedergegeben sind.

Trotzdem scheint uns, daß Metner eher ein Klavier- als ein Vokalkomponist ist. Noch eins erstaunte uns in Metners Werken: Selbst Pianist, bedient er sich nicht aller Mittel des Klaviers. Er liebt aufs äußerste das mittlere Register und benutzt sehr selten die hohen. Aber alle genannten Mängel sind Lappalien im Vergleich mit dem großen Talent des Komponisten. Wir ergänzen, daß in der russischen Musik Metner auf dem Gebiet der Gesinnung allein steht. Will man ihn irgendeinem Komponisten annähern, muß man Brahms erwähnen. Diese Ähnlichkeit ist bedingt durch eine gewisse betrachtende Objektivität des Œuvres. In technischer Hinsicht sind Metners Stücke sehr schwer und nicht immer angenehm. Zum Schluß darf man nicht vergessen, dam Komponisten weitere und ernsthafte Erfolge zu wünschen.

G[rigorij] P[rokof'e]v

12. Konstantin Černov: N. Medtner Op. 4. Quatre morceaux pour piano, in: *Russkaja muzykal'naja gazeta* 1907, Nr. 34-35, Sp. 744f.

N. Medtner Op. 4. Quatre morceaux pour piano (Étude, Caprice, Moment musical, Prélude). Изд. П. Юргенсона, ц. по 40к.

Эти вещицы много проще других произведений того же автора, но за то и много скучнее. Чем-то деланным, неискренним и притом грубоватым веет от них, как, напр., от №№ 2 и 3; в последнем номере (Прелюд) так и чувствуется Мендельсоно-Рубинштейновское влияние, с их типичной, но не всегда симпатичной, физиономией.

K. Ч.

N. Medtner Op. 4. *Quatre morceaux pour piano* (Étude, Caprice, Moment musical, Prélude). Verlag P. Jurgenson, Preis je 40 Kopeken.

Diese Stückchen sind viel einfacher als die anderen Werke desselben Autors, aber dafür auch viel langweiliger. Es weht aus ihnen etwas Gemachtes, Unaufrichtiges und überdies Ungehobeltes, wie z.B. aus den Nr. 2 und 3; in der letzten Nummer (*Präludium*) ist auch ein Mendelssohn-Rubinštejnscher Einfluß spürbar mit seiner typischen, aber nicht immer sympathischen Physiognomie.

K[onstantin] Č[ernov]

1908

13. K. R.: Muzykal'naja vystavka. (31. marta), in: *Zolotoe runo* 1908, Nr. 3-4, 127 (Rezension zu KONZERTLISTE 26).

Музыкальная выставка.
(31 марта).

Самой интересной музыкой на этой выставке были две сказки для ф.-п. Н. Метнера (f и e-moll), им самим исполненные. Как композитор Метнер имеет уже собственную физиономию и собственный ф-ный стиль. Если музыка его не очень ярка (сами темы не ярки), за то она закончена и в высшей степени культурна.

Сильная сторона Метнера, как исполнителя, это - его хороший, живой музыкальный ритм, благодаря которому музыка у него действительно бросится из-под пальцев к жизни.

Исполнение на этой же выставке два романса Метнера „Зимний вечер" (слова Пушкина) и „Золотому блеску верил" (помещенный в № 1 „Золотого Руна" за 1908 г.) произвели меньшее впечатление. Голосовая партия (в 1-м романсе) не соединяется органически с более интересным самим по себе аккомпаниментом, не подчиняет его себе, так что то и другое воспринимается в отдельности, параллельно. Но раз человеческий голос, входящий в музыкальное произведение, не царствует в нем над всеми остальными звуками, музыка в целом производит неопределенное впечатление и оставляет слушателя неудовлетворенным. Оба романса были к тому же спеты не вполне чисто в смысле интонации, повидимому, несколько медленно, и слишком „драматично" в ущерб музыкальной красоте.

Самым крупным номером этой выставки было trio es-dur Померанцева (для ф-но, скрипки и виолончели), исполненное самым автором (ф-но), Могилевским (скрипка) и фон-Гленом (виолончель).

Кроме этого, на выставке исполнены были: три отрывка из оперы Бларамберга „Волна", три вещи для арфы Лукина, романсы Заринга и Эйхенвальда, фортепианные вещи Катуара и дуэт для двух женских голосов Шпигеля (на слова Надсона).

K. P.

Musikalische Präsentation.
(31. März)

Die interessanteste Musik auf dieser Präsentation waren die zwei *Märchen* für Klavier von N. Metner (f-moll und e-moll), aufgeführt von ihm selbst. Als Komponist hat Metner bereits seine eigene Physiognomie und einen eigenen Klavierstil. Wenn seine Musik auch nicht sehr markant ist (die Themen selbst sind nicht markant), so ist sie dafür aber vollendet und in höchstem Grade Kultur.

Die starke Seite Metners als Interpreten ist sein schöner, lebhafter, musikalischer Rhythmus, dank dessen die Musik bei ihm wirklich unter den Fingern zum Leben erwacht.

Die beiden auf derselben Präsentation aufgeführten Romanzen von Metner *Zimnij večer* (nach Puškin) und *Zolotomu blesku veril* [*Ėpitafija*] (beigefügt in *Zolotoe runo* Nr. 1 von 1908) hinterließen einen geringeren Eindruck. Die Gesangspartie (in der ersten Romanze) vereint sich nicht organisch mit der für sich selbst interessanteren Begleitung, ordnet sich diese nicht unter, so daß diese und jene getrennt, parallel wahrgenommen werden. Aber sobald die menschliche Stimme, die in einem Musikwerk eintritt, in diesem nicht über alle übrigen Töne herrscht, macht die Musik als Ganzes einen unbestimmten Eindruck und läßt den Zuhörer unbefriedigt. Beide Romanzen wurden zudem nicht ganz rein hinsichtlich der Intonation gesungen, offensichtlich etwas langsam und zu „dramatisch", zum Schaden der musikalischen Schönheit.

Die größte Nummer dieser Präsentation war das Trio Es-Dur von [Jurij Nikolaevič] Pomerancev (für Klavier, Violine und Violoncello), interpretiert vom Komponisten selbst (Klavier), [Aleksandr Jakovlevič] Mogilevskij (Violine) und [Al'fred] von Glen (Violoncello). Außerdem wurden auf der Präsentation gespielt: drei Ausschnitte aus der Oper *Volna* von [Pavel Ivanovič] Blaramberg, drei Stücke für Harfe von Lukin, Lieder von Zaring und [Anton Aleksandrovič] Ėjchenval'd, Klavierstücke von [Georgij L'vovič] Katuar und ein Duett für zwei Frauenstimmen von [A. I.] Špigel' (nach Nadson).

K. R.

1909

14. Grigorij Prokof'ev: Moskovskie koncerty. Proizvedenija Rachmaninova i Metnera, in: *Russkaja muzykal'naja gazeta* 1909 Nr. 4, Sp. 112-115, hier Sp. 113f. (Rezension zu KONZERTLISTE 28).

[113] [...]
Романсы Метнера исполнялись на вечере „Дома песни", где было сделано, кажется, все, чтобы представить их в наилучшем освещении. Желая, по возможности, „обеспечить исполнению новых произведений ту чистую и светлую среду, в которой создания человеческого гения зарождаются и в которой им присуще жить", „Дом песни" предоставляет программу вечера целиком в распоряжение автора. В первой части он может поставить произведения тех авторов, которых *он считает* своими предшественниками, а вторая часть посвящается его собственным произведениям в том порядке, который он считает лучшим в целях оттенения всех деталей развития его художественных взглядов и стремлений. Нельзя не признать, что такое отношение к творчеству современников делает большую честь „Дому песни" и что, действительно, [114] здесь сделано многое, чтобы представить автора в лучшем освещении, особенно если вспомнить, что исполнители, с своей стороны, делают все возможное. Мне уже пришлось как-то указывать на страницах „Р. М. Г." (№ 13 за 1907 г.) на духовную близость г. Метнера Брамсу. Автор, видимо, разделяет такую точку зрения, ибо он поместил в программе романсы Шумана и Брамса (исполненный романс Вагнера „Träume" как-то не характерен для его взглядов на отношение слова и музыки, но сам по себе очень красив и полон настроения). Тогда же мне пришлось отметить объективно-созерцательный характер творчества Метнера: он говорит не о своих переживаниях, он передает не *настроение* текста, а освещает его светом общего взгляда на жизнь и творчество, отдельным проявлением которого является данная песня. В своем предисловии г. Метнер указывает общий свой взгляд на песни Гете, в общих чертах сводящиеся к следующему: „мимо земли нет пути на Небо", „человечность - высшее выражение земной жизни", так что „чем полнее чувствуешь себя человеком - тем ты ближе подобен богам" (Гете). Поэтому-то „Ангел", который когда-то был написан без слов и входил в цикл „Stimmungsbilder", теперь получил словесную оболочку, как верную связь музыки с землей. Благодаря таким взглядам на музыку и песню, романсы г. Метнера иногда поражают своей как бы нелогичностью: слишком мало соответствия текста и музыки, а иногда наоборот („Der untreue Knabe"). Само по себе „состояние души берущей, но не отдающей себя", конечно, трагично, и понятен драматический отпечаток музыки, но

при непосредственном восприятии этого романса драматичность невольно относится на долю воспроизведения в музыке *слов* текста, и дивишься, как можно *в серьез* относиться к странной фантастике Гете. С собственно музыкальной стороны приемы Метнера часто кажутся нелогичными, хотя, ведь, существует много хорошей музыки, которую не схватишь сразу. Более других песен понравились мне „Die Spröde", „Die Bekehrte", и „Meeresstille", где личный отпечаток наиболее ярок, т.е. те, которые наименее характерны для Метнера.
[...]

[...]
Romanzen von Metner wurden beim Abend des „Haus des Liedes" aufgeführt, wo man anscheinend alles tat, um sie im besten Licht zu zeigen. Im Wunsch, nach Möglichkeit „der Aufführung jene reine und lichte Umgebung zu gewährleisten, in der die Schöpfungen des menschlichen Genies entstehen und in der ihnen zu leben möglich ist", stellt das „Haus des Liedes" das Programm des Abends völlig dem Komponisten zur Verfügung. Im ersten Teil kann er die Werke jener Komponisten aufführen, die er für seine Vorläufer hält, und der zweite Teil wird seinen eigenen Kompositionen in der Reihenfolge gewidmet, die er hinsichtlich der Nuancierung aller Details der Entwicklung seiner künstlerischen Auffassung und Absichten für die beste hält. Man muß zugestehen, daß diese Haltung gegenüber dem Schaffen der Zeitgenossen dem „Haus des Liedes" zu großer Ehre gereicht und daß hier wirklich viel getan wurde, um den Komponisten im besten Licht zu zeigen, besonders, wenn man daran denkt, daß die Interpreten ihrerseits alles Mögliche tun. Ich mußte bereits einmal auf den Seiten der RMG (Nr. 13, 1907) auf die geistige Nähe Metners zu Brahms hinweisen. Der Komponist teilt offensichtlich diesen Standpunkt, denn er plazierte ins Programm Lieder von Schumann und Brahms (das dargebotene Wagner-Lied *Träume* ist irgendwie nicht charakteristisch für seine Anschauungen zur Beziehung von Wort und Ton, aber für sich selbst sehr schön und stimmungsvoll). Ebendort mußte ich auf den objektiv-betrachtenden Charakter von Metners Œuvre hinweisen: Er spricht nicht von seinen Erlebnissen, er setzt nicht die Stimmung des Textes um, sondern beleuchtet ihn mit dem Licht einer allgemeinen Anschauung zu Leben und Werk, als dessen besondere Erscheinung sich das gegebene Lied erweist. In seinem Vorwort zeigt Herr Metner seine allgemeine Betrachtung der Goethe-Lieder, die in groben Zügen auf folgendes hinausläuft: „An der Erde vorbei gibt es keinen Weg zum Himmel", „die Menschheit ist der höchste Ausdruck des irdischen Lebens", so daß, „je mehr du dich als Mensch fühlst, du desto mehr Gott ähnelst" (Goethe). Eben deshalb erhielt der *Angel*, der einst ohne Worte geschrieben wurde und in die *Stimmungsbilder* einging, jetzt eine literarische Hülle als getreue Verbindung der Musik mit der Erde. Dank solcher Ansichten zur Musik und zum Lied verblüffen die Romanzen von Herrn Metner gelegentlich durch ihre quasi Unfolgerichtigkeit: zu wenig Übereinstimmung von Text und Musik, und manchmal umgekehrt (*Der untreue Knabe*). Für sich selbst ist der „Zustand der Seele, die nimmt, aber sich nicht hingibt", natürlich tragisch und die dramatische Ausprägung der Musik verständlich, aber bei unmittelbarer Aufnahme dieser Romanze bezieht sich die Dramatik unwillkürlich auf die Wiedergabe der Worte des Textes in der Musik, und man wundert sich, wie man sich im Ernst an die sonderbare Fantastik Goethes wenden kann. Von rein musikalischer Seite scheint Metners Vorgehen oft unlogisch, auch wenn es viele schöne Musik gibt, die man nicht sofort erfaßt. Mehr als die anderen Lieder gefielen mir *Die Spröde*, *Die Bekehrte* und *Meeresstille*, in denen der persönliche Ausdruck am markantesten ist, d.h. diejenigen, welche am wenigsten charakteristisch für Metner sind.
[...]

15. R. Genika: Muyzkal'noe obozrenie, in: *Muzykal'nyj truženik* 1909, Nr. 4, 8 (Rezension zu KONZERTLISTE 28 und 29).

[...]
- В январе Москва могла ближе познакомиться с произведениями молодого и даровитого композитора - Н. Метнер. В „Доме песни" был исполнен ряд его песен на слова Гете и других поэтов, а в камерном вечер Им. Р. Муз. Об. исполнил он сам ряд своих фортепианных вещей и скрипичные ноктюрны. В „Доме песни" существует прекрасный

обычай не только предоставлять композитору, произведения коего исполняются, назначить порядок их исполнения, но и давать ему возможность показать, кого из великих мастеров он считает своими предшественниками. Относительно г. Метнер сомнений быть не может: его духовная близость Брамсу, а следовательно и Шуману, слишком очевидна. Так что исполнение по желанию автора романсов Шумана и Брамса лишь подтвердило диагноз критики. Из сопоставления исполненного на этих двух вечерах ясно одно: г. Метнер наиболее силен в чисто фортепианных вещах. Объективно созерцательный характер его творчества мало вяжется с характером песни, где хочется слушать „душу певца", а не музыкально-истолкованный смысл слов, их настроение, а не их музыкальное разъяснение. Также не с[т]ильны скрипичные ноктюрны, где скрипка играет роль второстепенную, где она только атом целого, которое было бы гораздо законченнее и понятнее без деления на две партии. Соната-элегия (d-moll op. 11) уже известна в исполнении автора; она прекрасна, но подъем настроения не удался, а заключение не вяжется с главной частью. „Сказки" (op. 14, f-moll и e-moll) колоритны, прекрасны своей цельностью, ясны рисунком и формою. Вообще „Сказки" (op. 8, 9, одну из которых г. Метнера играл на bis, и только что исполненный 14), едва ли не наиболее сильное из написанного им. Хороши и „новеллеты" (op. 17). Автору можно пожелать только дальнейшего успеха, и лишь иногда несколько большей простоты его полифонического письма...

[...]

- Im Januar konnte sich Moskau näher mit den Werken eines jungen und begabten Komponisten bekanntmachen: N. Metner. Im „Haus des Liedes" wurde eine Reihe seiner Lieder nach Texten von Goethe und anderen Dichtern aufgeführt, und beim Kammermusikabend der Kaiserlichen Russischen Musikgesellschaft interpretierte er selbst eine Reihe seiner Klavierstücke und *Nocturnes* für Violine. Im „Haus des Liedes" gibt es den wunderbaren Brauch, nicht nur den Komponisten anheimzustellen, dessen Werke aufgeführt werden, die Abfolge ihrer Aufführung festzusetzen, sondern ihm auch die Möglichkeit zu geben zu zeigen, welche der großen Meister er für seine Vorgänger hält. Hinsichtlich Herrn Metner kann kein Zweifel bestehen: seine geistige Nähe zu Brahms und folglich auch zu Schumann ist zu offensichtlich. Somit bestätigte die vom Komponisten erwünschte Aufführung von Schumann- und Brahms-Liedern lediglich die Diagnose des Kritikers. Aus dem Vergleich dessen, was an diesen beiden Abenden gespielt wurde, wird eins deutlich: Herr Metner ist am stärksten in den reinen Klavierstücken. Der objektiv-betrachtende Charakter seines Œuvres paßt wenig zum Charakter des Liedes, wo man die „Seele des Sängers" hören möchte und nicht den musikalisch gedeuteten Sinn der Worte, ihre Stimmung und nicht ihre musikalische Erläuterung. Ebenfalls nicht stilgemäß sind die Violin-*Nocturnes*, in denen die Geige eine zweitrangige Rolle spielt, sie nur ein Atom des Ganzen ist, welches ohne Verteilung auf zwei Partien wesentlich vollendeter und verständlicher wäre. Die *Sonate-Elegie* (d-Moll, op. 11) ist in der Interpretation des Komponisten bereits bekannt; sie ist vortrefflich, aber die Steigerung der Stimmung ist mißlungen und der Schluß paßt nicht zum Hauptteil. Die *Märchen* (op. 14, f-Moll und e-Moll) sind farbig, in ihrer Ganzheit ausgezeichnet, klar in Zeichnung und Form. Überhaupt sind die *Märchen* (op. 8, op. 9, von denen Herr Metner eines als Zugabe spielte, und das soeben aufgeführte op. 14) wohl das Allerstärkste von dem, was er geschrieben hat. Schön sind auch die *Novelletten* (op. 17). Dem Komponisten kann man nur weiteren Erfolg wünschen und nur ab und zu eine etwas größere Einfachheit seiner polyphonischen Schreibweise...

16. Julij Êngel': ⟨N. Metner⟩ (Koncert 27 janvarja), in: *Russkie vedomosti* vom 30. 01. 1909; hier zit. nach ÊNGEL' 1971, 240-242 (Rezension zu KONZERTLISTE 29).

⟨Н. Метнер⟩
(Концерт 27 января)

Третье камерное собрание Русского музыкального общества открылось c-moll'ным квартетом Брамса (op. 51). Это сочинение, превосходное во всех частях (что не так часто у Брамса), было живо исполнено новым составом квартета музыкального общества, быстро

конструирующимся в хороший ансамбль. Вся остальная часть программы отдана [была] новым сочинениям Н. Метнера, большинство которых еще не напечатано. Этот автор, уже первыми своими произведениями обративший на себя общее внимание, в последнее время выдвигается в первые ряды среди наших молодых композиторов. Правда, он пишет немного и покуда ограничивается романсами и пьесами для фортепиано, для скрипки с фортепиано. Но то, что им написано, запечатлено физиономией своеобразной, говорит о таланте истинном, идущим своей собственной тропой. От путей Шумана и Брамса ответвилась эта скромная тропа и, ответвившись, повела по новым, свежим местам... Трудненько порой бывает для непривычного путника (исполнителя, как и слушателя) пробираться [241] по такой нови; не раз он с первого раза и споткнется, и направление потеряет. Но зато он будет идти не по измятой траве и отдыхать будет не на скамейках, изукрашенных вензелями тысячи прохожих...

Музыка Метнера характеризуется прежде всего какой-то особой, редкой в наше время, уравновешенностью духа. Не то, чтобы у него не было порывов страсти, страдания, ликования. Они есть, но никогда не обостряются до воплей, до экстаза. В их звуковом отображении, как и вообще во всей музыке Метнера, есть нечто эллинское, гетевское. Недаром большинство романсов Метнера написаны на тексты Гете. Но этот „старый" дух выражается у Метнера новыми средствами выражения, - сложными, как сложно и все современное искусство. Лишь изредка эта сложность производит впечатление надуманности, боязни быть простым, но в основе она несомненно вытекает из самого существа дарования Метнера (не страстного вагнеровского типа, а, скорее, строгого, холодноватого бахо-брамсовского), но еще своеобразнее его энергичная, свежая ритмика, вспоенная шумановскими родниками. Все вместе образует затейливо сложную многоголосную ткань, в которой гомофонически индивидуальный мелодический рисунок далеко не всегда является сильнейшим моментом. Ярок и рельефен этот рисунок в колоритных, полных настроения фортепианных сказках Метнера, из коих в программу вошли f-moll'ная и e-moll'ная (из op. 14).

Это - настоящие „сказки", в которых, однако, на первый план выступает не столько элемент фантастический, сколько эпический. Они прекрасно исполнены были Метнером, игра которого, помимо достоинств тонкого музыканта и пианиста, привлекала еще той особой одухотворенной значительностью, которая свойственна всякому автентичному авторскому толкованию. Особенно пленяет в этом композиторском самоистолковании кипучая жизнь ритма. Очень хорошо сыграны были композитором также две интересные новеллы (op. 17) и сонаты d-moll и C-dur. Обе сонаты - одночастные и представляют как бы первые части обычного типа сонат. Вместе с третьей на этот раз не исполненной As-dur'ной сонатой они образуют „сонатную триаду" (op. 11), но каждая имеет и свое собственное, независимое значение. Обе содержательны, [242] сложны, трудны. Первая - элегического характера; от второй, идиллически светлой, веет свежестью полей и голубого неба. Она особенно типична для Метнера. Наименьшее впечатление произвели три ноктюрна Метнера для скрипки с фортепиано, что зависело, может быть, и от бесцветного исполнения скрипача А. Метнера. Пьесы эти, кстати сказать, совсем не совпадают по характеру музыки с тем, что со времен Фильда и Шопена подразумевается под именем ноктюрнов. Да и скрипичная партия в них как-то бедна, - точно голос, выделенный из общей симфонической ткани и развитой до самостоятельного значения, а не вполне независимый, изначала противопоставленный фортепиано член ансамбля. Многочисленная публика очень тепло принимала Н. Метнера, которому пришлось сыграть сверх программы (свои же пьесы).

⟨N. Metner⟩
(Konzert vom 27. Januar)

Der dritte Kammermusikabend der Russischen Musikgesellschaft wurde mit Brahms' c-Moll-Quartett (op. 51) eröffnet. Diese Komposition, die in allen Sätzen vorzüglich ist (was bei Brahms nicht so häufig ist), wurde von der neuen Besetzung des Quartettes der Musikgesellschaft, das sich schnell zu einem guten Ensemble zusammengefunden hat, lebendig interpretiert. Der ganze übrige Teil des Programmes war neuen Werken von N. Metner gewidmet, wovon die meisten noch nicht gedruckt sind. Dieser Autor, der schon mit seinen ersten Werken allgemeine Aufmerksamkeit auf sich gelenkt hat, tritt

in letzter Zeit in die ersten Reihen unter unseren jungen Komponisten. Zugegeben, er schreibt wenig und beschränkt sich bisher auf Romanzen und Stücke für Klavier, auch für Violine und Klavier. Aber das, was er geschrieben hat, ist von eigener Physiognomie, spricht von echter Begabung, die ihren eigenen Pfad geht. Dieser bescheidene Pfad zweigt von den Wegen Schumanns und Brahms' ab und hat, indem er davon abzweigt, zu neuen, frischen Orten geführt... Für den ungewohnten Wanderer (den Interpreten wie auch den Zuhörer) ist es gelegentlich etwas schwierig, in solchem Neuland durchzudringen: oft strauchelt er beim ersten Mal, verliert die Orientierung. Aber dafür wird er nicht auf zertretenem Gras gehen und wird sich nicht auf Bänken ausruhen, die geschmückt sind mit den Namenszügen tausender Vorbeigezogener...

Die Musik Metners ist vor allem gekennzeichnet von einer Art besonderer, in unserer Zeit seltener Ausgeglichenheit des Gemütes. Nicht, daß es bei ihm nicht Ausbrüche der Leidenschaft, Schmerzen, Jubel gäbe. Diese gibt es, aber sie werden nie bis zum Geschrei, bis zur Ekstase zugespitzt. In ihrer klanglichen Darstellung, wie überhaupt in der ganzen Musik Metners, ist etwas Hellenisches, Goethesches. Nicht umsonst ist die Mehrzahl der Lieder Metners auf Texte von Goethe geschrieben. Aber dieser „alte" Geist äußert sich bei Metner mit neuen Ausdrucksmitteln - mit komplizierten, wie auch die gesamte moderne Kunst kompliziert ist.

Nur selten erzeugt diese Kompliziertheit den Eindruck von Gedankenspielerei, von Furcht davor, einfach zu sein, aber im Grunde entspringt sie zweifellos direkt aus dem Wesen von Metners Begabung (nicht des leidenschaftlichen Wagnerschen Typs, sondern eher des etwas kühlen Bach-Brahms'schen), aber noch origineller ist seine energische, frische Rhythmik, genährt an Schumanns Quellen. Alles zusammen bildet ein kompliziert verwickeltes, vielstimmiges Gewebe, in welchem der homophonisch-individuelle melodische Zug bei weitem nicht immer das stärkste Moment darstellt. Markant und plastisch ist dieser Zug in den farbigen, stimmungsvollen Klavier-*Märchen* von Metner, von denen das in f-Moll und das in e-Moll (aus op. 14) ins Programm eingingen.

Dies sind echte „Märchen", in denen jedoch nicht so sehr das fantastische wie das epische Element im Vordergrund steht. Sie wurden von Metner vorzüglich ausgeführt, dessen Spiel, außer seiner Qualitäten als feiner Musiker und Pianist, noch durch jene besondere durchgeistigte Bedeutsamkeit fesselte, die jeder authentischen Interpretation durch den Autor eigen ist. Besonders nahm in dieser Eigendeutung des Komponisten das siedende Leben des Rhythmus gefangen. Sehr schön wurden auch die zwei interessanten *Novellen* (op. 17) und die *Sonaten* d-Moll und C-Dur gespielt. Beide Sonaten sind einsätzig und bilden gewissermaßen Kopfsätze des gewöhnlichen Sonatentyps. Zusammen mit der dritten Sonate As-Dur, die diesmal nicht aufgeführt wurde, bilden sie die *Sonaten-Triade* (op. 11), aber jede hat ihre eigene, unabhängige Bedeutung. Beide sind gehaltvoll, kompliziert, schwer. Die erste ist elegischen Charakters; aus der zweiten, idyllisch lichten, weht die Frische von Feldern und eines blaues Himmels. Sie ist besonders typisch für Metner. Den geringsten Eindruck hinterließen die drei *Nocturnes* für Violine und Klavier, was vielleicht auch von der farblosen Interpretation des Geigers A[leksandr Karlovič] Metner abhing. Diese Stücke passen, nebenbei gesagt, in ihrem Charakter überhaupt nicht zu dem, was seit den Zeiten Fields und Chopins unter dem Namen Nocturne verstanden worden ist. Und auch die Violinpartie ist in ihnen irgendwie arm - wie eine Stimme, die aus dem gesamten sinfonischen Gewebe herausgearbeitet und zu eigenständiger Bedeutung entwickelt wurde, aber nicht völlig unabhängig, kein von Anfang an dem Klavier gegenübergestelltes Glied des Ensembles ist. Das zahlreiche Publikum nahm N. Metner, der Zugaben (wieder seine Stücke) spielen mußte, sehr warm auf.

1910

17. N.N.: Chronika. S. Peterburg. Koncerty, in: *Russkaja muzykal'naja gazeta* 1910, Nr. 7, Sp. 199f. (Rezension zu KONZERTLISTE 31).

- Вечер музыки Н. Метнера в Мал. Зале Консерватории 5 февраля. Он сам устроил этот вечер и сам играл свою музыку, так как другие ее не играют. Потому ли, что не нравится или потому, что не замечают что интересного и достойного внимания попадается в кипах

новоотпечатанных нот, как, например, не замечены до сих пор пианистами (русскими, - на заграничных программах они начинают изредка появляться) композиции Ф. Акименко. Дойдя до публики, в концертных условиях музыка Метнера показалась несколько иною, чем в домашнем исполнении. Душа этой музыки слишком замкнута в себе. Не идет на встречу слушателям быстро и непринужденно. Ряд пьес - точно ряд монологов; не речей, обращенных к другим, но одиноких рассуждений с самим собою. На эстраде эта музыка приобретала в своих интонациях странные оттенки скрытности, нелюдимости, временами угрюмости, даже внешней мешковатости. Точно жук, красивые надкрылия которого темны, тверды и жестки, а крылышки маленькие, и расправляются, и показываются очень, очень редко. Но ни на минуту не возникало сомнения, что здесь имеется свой, и довольно цельный, характер, искренняя и подлинная серьезность искусства. Характер этот во всем, что мы слышали, преобладал строго мужественный, не без оттенка суровости. Женские улыбки, женственные слезы почти не уловимы в созвучиях этой музыкальной поэзии. Мысль заметно и часто устремлена к возвышенному, и тревожная, настойчивая погоня за отсветами идеи иногда придает звукам нечто загадочное, не лишенное жуткой прелести. Вообще, наклон вкусов и стремлений, образующий в своем выражении стиль, позволяет определить суть этой музыки термином „музыкального идеализма", в противоположность тому музыкальному сенсуализму, который, как у новейших французов, в чувственном воздействии эффектной краски, красивого созвучия, видит конечную цель и творчества и впечатления. Музыкальное слово Метнера воспитано Шуманом, но только юмором и только фантастикой Шумана; лиризм последнего остался без заметного воздействия. Ритм является наиболее сильным и живым элементом этой музыки; гармонический колорит, не богатый разнообразием, яркостью и мягкостью красок, но своеобразный в своей северной тусклости и туманности, еще должен искать себе поклонников. Мелодические мысли пластичны, отчетливы и с готовностью идут на требования той контрапунктической орнаментации, к которой композитор выказывает большое пристрастие. Музыка сложна и трудна для исполнения, но лишена того, что зовется внешним блеском, фортепианной эффектностью. По крайней мере, внешнего блеска не было в ее передаче, что, может быть, зависело от суховатого, одноцветного и не эластичного туше автора-исполнителя, от однообразия удара, от скудости пианистических оттенков вообще. Как толкователь собственных композиций, автор, конечно, стоит выше сомнений и недоумений. Его даже нельзя упрекнуть в том, что он разбил цельность своей Sonaten-Triade, вставив между ее частями 3 скрипичных ноктюрна op. 16 (скрипач А. К. Метнер). Третья часть этой Trilogie der Leidenschaft, соната C-dur, является пока, может быть, наиболее сильным и поэтичным, отличающимся свежестью и непосредственностью вдохновения произведением Метнера. У публики наибольший успех имели более мелкие пьесы 2-го отделения, из которых выделились сказки f-moll и e-moll op. 14, первая своей простодушной и выразительной мелодичностью, вторая затейливостью смелой контрапунктической разрисовки. Интересному дифирамбу Es-dur повредила растянутость, приводящая местами к заметному ослаблению дифирамбического настроения и тона. Аплодировали также 2-м новеллам op. 17 и интересным „Арабескам" op. 7, носящим, если не ошибаемся, название „Tragödie-Fragmente".

- Musikabend von N. Metner im Kleinen Saal des Konservatoriums vom 5. Februar. Er selbst hat diesen Abend veranstaltet und selbst seine Musik gespielt, da sie andere nicht spielen. Entweder deswegen, weil sie nicht gefällt, oder weil man nicht bemerkt, was an Interessantem und Bemerkenswertem in den druckfrischen Notenstößen vorkommt, wie zum Beispiel die bisher von den Pianisten (den russischen - in den ausländischen Programmen beginnen sie hie und da zu erscheinen) nicht wahrgenommenen Kompositionen von F[ëdor Stepanovič] Akimenko. An das Publikum gerichtet, zeigte sich Metners Musik unter Konzertbedingungen etwas anders als beim Spielen daheim. Die Seele dieser Musik ist zu sehr in sich verschlossen. Sie geht den Zuhörern nicht schnell und ungezwungen entgegen. Eine Reihe von Stücken ist gleichsam eine Reihe von Monologen, nicht von Ansprachen, gewandt an andere, sondern einsamer Erwägungen mit sich selbst. Auf dem Podium bekommt diese Musik in ihrem Tonfall einen seltsamen Hauch von Verschlossenheit, Menschenscheu, gelegentlich Griesgrämigkeit, ja sogar äußerlicher Plumpheit. Wie ein Käfer, dessen schöne Flügeldecken dunkel, hart und rauh sind, doch die Flügel sind klein und entfalten und zeigen sich sehr, sehr selten. Doch keine Minute lang kam ein Zweifel auf, daß hier ein eigener und sehr geschlossener Charakter existiert,

echte und aufrichtige Ernsthaftigkeit der Kunst. In allem, was wir gehört haben, herrschte dieser streng männliche Charakter, nicht ohne eine Nuance von Rauhheit, vor. Weibliches Lächeln, weibliche Tränen sind in den Klängen dieser musikalischen Poesie kaum bemerkbar. Der Gedanke ist spürbar und häufig auf das Erhabene gerichtet, und das rastlose, beharrliche Haschen nach Reflexion des Einfalls verleiht den Tönen manchmal etwas Rätselhaftes, das nicht ohne spürbaren Reiz ist. Überhaupt gestattet die Tendenz der Geschmacksrichtungen und Strömungen, deren Ausdruck den Stil bildet, das Wesen dieser Musik mit dem Terminus „musikalischer Idealismus" zu bezeichnen, im Gegensatz zum musikalischen Sensualismus, der - wie bei den jüngsten Franzosen - in dem fühlbaren Einwirken effektvoller Farbe, schönen Klanges das endgültige Ziel des Schaffens und des Ausdruckes sieht. Metners Musiksprache ist gebildet an Schumann, aber nur am Humor und der Phantastik Schumanns; der Lyrismus des letzteren blieb ohne bemerkbaren Einfluß. Der Rhythmus erweist sich als stärkstes und lebendigstes Element dieser Musik; das harmonische Kolorit, nicht reich an Vielgestaltigkeit, Markantheit oder Weichheit der Farben, aber in seiner nordischen Trübheit und Nebelhaftigkeit eigenständig, muß sich erst noch Verehrer suchen. Die melodischen Einfälle sind plastisch, deutlich und folgen bereitwillig den Anforderungen jener kontrapunktischen Ornamentierung, zu der der Komponist eine Vorliebe zeigt. Die Musik ist kompliziert und schwierig auszuführen, aber dessen bar, was äußerer Glanz, klavieristische Effektfülle genannt wird. Zumindest gab es bei ihrer Aufführung keinen äußeren Glanz, was vielleicht vom trockenen, einfarbigen und unelastischen Ton des Komponisten-Interpreten abhing, vom einförmigen Anschlag, von der Dürftigkeit der pianistischen Nuancen überhaupt. Als Interpret seiner eigenen Kompositionen steht der Autor natürlich über allen Zweifeln und Bedenken. Man kann ihm nicht einmal zum Vorwurf machen, daß er die Einheit seiner *Sonaten-Triade* zerstört hat, indem er zwischen ihre Sätze drei Violin-*Nocturnes* op. 16 plazierte (Violine: A[leksandr] K[arlovič] Metner). Der dritte Teil dieser *Trilogie der Leidenschaft*, die Sonate C-dur, ist bislang das vielleicht stärkste und poetischste Werk Metners und zeichnet sich durch Frische und Direktheit der Eingebung aus. Beim Publikum hatten die kleineren Stücke der zweiten Programmhälfte den größten Erfolg, aus denen die *Märchen* f-moll und e-moll op. 14 herausragten, das erste durch seine Schlichtheit und ausdrucksvolle Melodiosität, das zweite durch die Raffinesse der kühnen kontrapunktischen Ausmalung. Der interessanten *Dithyrambe* Es-dur schadete ihre Ausgedehntheit, die gelegentlich zu einer deutlichen Abschwächung von dithyrambischer Stimmung und Tonfall führte. Man applaudierte auch den zwei *Novellen* op. 17 und den interessanten *Arabesken* op. 7, die, wenn wir uns nicht irren, den Titel „Tragödie-Fragmente" tragen.

18. Vjačeslav Karatygin: Muzyka v Peterburge. (Itogi vesennego sezona 1910 g.), in: *Ežegodnik imperatorskich teatrov* 1910, Nr. 4, 156-171; hier 170 (Rezension zu KONZERTLISTE 31).

[...]
Двойной интерес представляли концерты пианистов-композиторов Метнера и Л. Николаева, явившихся отличными интерпретаторами целого ряда своих сочинений.

В неглубоких, но очень изящных и мастерски сделанных вещах Л. Николаева чувствуется известное тяготение автора к французскому стилю. Метнер, наоборот, с ног до головы немец. Бетховен, Шуман, Брамс - вот его духовные учителя. Музыка Метнера весьма любопытна с технической точки зрения. Остроумная ритмика с обильным применением сложных, синкопо-образных комбинаций, затейливые гармонии, удачное и уверенное пользование контрапунктом, наконец блестящая разработка чисто-пианистической стороны, - таковы главные плюсы музыки Метнера. К сожалению, не одна внешная суровость музыкальной речи Метнера способна оттолкнуть иной раз от его сочинений. К суровости, к жесткости стиля можно привыкнуть, но с чем решительно трудно помириться, это - с проскальзывающими у Метнера то здесь, то там весьма недвусмысленными банальностями, с чрезвычайной бедностью мелодического творчества, а в особенности, с неприятным, ходульным пафосом, которым композитор столько же часто, как и тщетно, стремится прикрыть внутреннюю пустоту своих музыкальных мыслей - тем. [...]

Вячеслав Каратыгин

[...]
Von doppeltem Interesse waren die Konzerte der Pianisten-Komponisten Metner und L[eonid Vladimirovič] Nikolaev, die sich als ausgezeichnete Interpreten einer ganzen Reihe eigener Kompositionen erwiesen.

In den seichten, aber sehr geschmackvollen und meisterhaft gemachten Stücken von L. Nikolaev fühlt man den deutlichen Hang des Autoren zum französischen Stil. Metner hingegen ist von Kopf bis Fuß Deutscher. Beethoven, Schumann, Brahms - das sind seine geistigen Lehrer. Metners Musik ist überaus interessant in technischer Hinsicht. Eine scharfsinnige Rhythmik mit ausgiebigem Gebrauch komplizierter, synkopenartiger Kombinationen, zündende Harmonien, gelungene und überzeugte Anwendung des Kontrapunktes, schließlich eine glänzende Durcharbeitung der rein pianistischen Seite - das sind die wichtigsten Pluspunkte von Metners Musik. Leider ist nicht bloß die äußerliche Härte in Metners Musiksprache in der Lage, mitunter von seinen Kompositionen abzustoßen. An die Härte, die Herbheit des Stils kann man sich gewöhnen, aber womit man sich nur sehr schwer abfinden kann, das sind die sich bald hier, bald dort bei Metner einschleichenden und überaus unzweideutigen Banalitäten, die außergewöhnliche Armut der melodischen Schöpfung, und besonders das unangenehme, geschraubte Pathos, mit dem der Komponist ebenso oft wie vergeblich die innere Leere seiner musikalischen Einfälle - der Themen - zu verdecken sucht. [...]

Vjačeslav Karatygin

19. N.N.: Muzykal'noe obozrenie, in: *Muzykal'nyj truženik* 1910, Nr. 9, 17-21, hier 19f. (Rezension zu KONZERTLISTE 32).

[...]
Отлично принимали и другого московского пианиста-композитора Н. Метнера. Этот серьезный, даровитый музыкант вряд ли будет когда-нибудь кумиром толпы, но любитель или профессионал, взявши на себя труд разобраться в творческих вдохновениях Метнера, будут сторицей награждены за свою любознательность. Лишенное всякой погони за эффектностью, творчество Метнера подкупает сосредоточенной глубиной. Он всюду говорит о себе и себе подобных, но его интересуют не лирические порывы, а рефлективные переживания, т.-е. то, что обыкновенно не кидается в глаза, что не чарует сразу, невольно.

Печать спокойствия, которую не могут изгладить даже самые причудливые ритмы, даже самые сложние контрапунктические построения, удивительно подходит к эпическому характеру сказок, удивительно удавшихся и удающихся композитору. Кроме целого ряда уже известных сочинений, г. Метнер исполнил крупную по размерам сонату (g-moll), 2 soggetto (c-moll), две великолепные сказки (b-moll и h-moll), из которых вторая была немедленно повторена по единодушному требованию слушателей, и новелла (E-dur из op. 17). Интересной, несмотря на слабое исполнение г. Метнера, показалась двучастная соната (h-moll) для фортепиано и скрипки...

Творчество Метнера берет свое начало в творчестве Брамса и Шумана; концерты, посвященные их творчеству, как бы нарочно, предшество-[20]вали концерту Метнера. [...]

[...]
Hervorragend wurde auch der andere Moskauer Pianist-Komponist N. Metner aufgenommen. Dieser seriöse, begabte Musiker wird kaum jemals Abgott der Masse sein, doch der Liebhaber oder Berufsmusiker, welcher sich die Mühe gemacht hat, sich in den schöpferischen Eingebungen Metners zurechtzufinden, wird hundertfach für seine Wißbegierde belohnt. Frei von jeglicher Effekthascherei, besticht Metners Werk durch eine konzentrierte Tiefe. Er spricht überall von sich und seinesgleichen, aber ihn interessieren nicht die lyrischen Impulse, sondern reflektierte Erlebnisse, d.h. das, was gewöhnlich nicht ins Auge springt, was nicht sofort, unwillkürlich bezaubert.

Der Ausdruck von Gelassenheit, den selbst die wunderlichsten Rhythmen, selbst die kompliziertesten kontrapunktischen Bildungen nicht tilgen können, paßt erstaunlich zum epischen Charakter der Märchen, die dem Komponisten erstaunlich gelungen sind und noch gelingen. Außer einer ganzen

Reihe bereits bekannter Werke spielte Herr Metner eine großformatige Sonate (g-Moll), 2 *soggetti* (c-Moll), zwei großartige *Märchen* (b-Moll und h-Moll), von denen das zweite auf einmütigen Wunsch der Zuhörer unverzüglich wiederholt wurde, und eine *Novelle* (E-Dur aus op. 17). Als interessant erwies sich, ungeachtet der schwachen Ausführung von Herrn [Aleksandr Karlovič] Metner, die zweisätzige Sonate h-Moll für Violine und Klavier...

Metners Werk nimmt seinen Anfang vom Schaffen Brahms' und Schumanns; die ihrer Musik gewidmeten Konzerte gingen wie mit Absicht Metners Konzert voraus. [...]

20. Klod Vol'fram [= Ernest Pingoud]: Nikolaj Metner. Kritičeskaja stat'ja, nach dem Manuskript in: GBL, f. 25, p. 32, ed. chr. 1 [ca. 1910][1].

Николай Метнер.	[Nikolaj Metner]
Критическая статья	[Kritischer Aufsatz]
Клода Вольфрама	[von Klod Vol'fram]
Charlottenburg b. Berlin	
Goethestraße 87	
Gartenhaus h. p.	

Nicolaus Medtner.

Man tut Unrecht, Nicolaus Medtner schlechthin unter die „russischen" Komponisten zu rechnen, denn dieser Künstler hat mit der russischen Musik nur sehr wenig gemein, weder in rein ideeller noch in melodischer, weder in harmonischer noch in rhy*th*mischer Hinsicht. Nicolaus Medtner ist im Gegenteil Germane, seiner Geburt, wie seinem Wesen nach, allerdings Germane, der durch slawische Einwirkungen einen merkwürdig fremdartigen Reiz erhalten hat. Diese slawischen Einflüsse sind es vor allem, die seine Werke auf eine leicht elegisch verträumte Note stimmen, eine Note, die gleichsam ein leiser Abglanz ist von dem großen weiten Weltschmerz, wie er in der russischen Musik zu Tage tritt. Die Zahl der Werke Medtners ist recht beschränkt: einige Hefte Lieder, Kompositionen für Klavier und einige Stücke für Violine, [2] die Opuszahl 20 ist noch nicht überschritten. Es sind dies meist Sachen, die sich nicht so ohne weiteres dem Hörer erschließen dank einer eigentümlichen Sprödigkeit und fast möchte ich sagen jungfräulichen Herbigkeit und Verschämtheit: erst nach wiederholtem, liebevollem Eindringen gewinnt man zu dieser Kunst nähere Stellung und wird reichlich belohnt, denn es steckt in dieser Musik eine Fülle edelster Melodik, viel rhy*th*mische und harmonische Feinheiten und vor allem eine wahre und tiefe Empfindung, eine Empfindung, der nichts ferner liegt wie phrasenhafter Ausdruck. Es ist nicht zu leugnen: etwas Stürmendes, Fesseln-Sprengendes, Kämpfendes liegt in Medtners Künstlerpersönlichkeit noch nicht, ich sage noch: der junge Künstler hat noch nicht seine großen Vorbilder überwunden [-] Schumann und Brahms, Vorbilder, an die er sich in seiner Musik nicht nur anlehnt, sondern [3] zu denen er mit Anbetung aufzusehen scheint, denn diese feinen kleinen Kabinettstücke, diese Lieder, sie muten einen wie Widmungen an die zwei großen Meister an. Medtners Musik ist so wenig „modern" in ihrer Schlichtheit und Einfachheit, sie arbeitet mit so wenig Mitteln und dies in einer Zeit, wo die Kunst ihre Aufgabe im Aufwand von Mitteln zu sehen glaubt. Sie ist so einsam diese Musik, so abseits vom großen Musikmarkt, sie ist der Ausdruck eines verträumten Dichters, der weltfremd seine Straße zieht, der seinem ganzen Ideenkreis nach in der Vergangenheit lebt und wenig gemein hat mit dem überspannt pathologischen Impressionismus unserer Tage. Es weht ein klassischer

[1] Im Archiv Andrej Belyjs finden sich noch zwei weitere Aufsätze von Ernest Pingoud: *Sergej Rachmaninov* (12 Bll.; o.D.; GBL, f. 25, p. 32, ed. chr. 2) sowie *Aleksandr Skrjabin i sovremennaja muzyka* (46 Bll.; datiert auf Februar 1910; GBL, f. 25, p. 32, ed. chr. 8). Da zum Zeitpunkt der Abfassung dieses Aufsatzes erst Metners op. 20 veröffentlicht war (EA 1910), kann man davon ausgehen, daß alle drei Essays etwa zeitgleich entstanden sind. Vermutlich erschien dieser Text am 5. [18.] Juli 1910 im Montagsblatt der St. Petersburger Zeitung als *Musikalische Charakterköpfe VII., Nikolai Medtner, von Klaus Wolfrum* [sic!], *Berlin* (Ausriß s. GCMMK, f. 132, ed. chr. 1304).

Ernst durch Medtners Musik, ein visionäres Losgelöstsein von Irdischem, ja ich möchte fast sagen, diese Musik atmet eine starke Frömmigkeit, die sich in einem [4] heissen Glauben zu Idealen vergangener Zeiten äußert. Es klingt wie eine leise Wehmut aus diesen Gesängen und Bekenntnissen einer Künstlerseele, eine Wehmut über entschwundene Zeiten, Zeiten, in denen der Künstler als der Auserlesene der Gottheit auf der Erde wandelte; wo Wahrheit und Schönheit miteinander vermählt waren, eine leise Wehmut infolge des Sichfremdfühlens in unserer Zeit anderer fremder Ideale - und es klingt wie ein Zurückflüchten in diese entschwundenen Zeiten ein Wiederbelebenwollen von Gewesenem. Und in diesen entschwundenen Zeiten ist es eine große gewaltige, ja vielleicht die gewaltigste Künstlerpersönlichkeit überhaupt, zu der Medtner in heiliger Scheu aufblickt und zu der er flüchtet: Goethe. Von den etwa 30 Liedern, die Medtner geschrieben, sind allein 24 Goethesche Texte zu Grunde gelegt und auch die Sonatentriade op. 11 sowie die [5] Nachtgesänge für Violine op. 16 tragen Goethesche Mottos.

Es ist charakteristisch für Medtners Wesen, daß es dem Orchester, dem Rieseninstrument, zu dem jeder Musiker von heute hinstrebt und auf dem jedes „moderne Talent" glaubt nur schaffen zu können, fürs erste aus dem Wege geht, Klaviermusik und Lieder schreibt dieser Künstler. Von vornherein muß Medtners Klaviermusik in Rußland etwas befremdend wirken, denn sie hat durchaus nicht den vollen satten Klang russischer Meister; wenn ich vorhin von einer gewissen spröden Herbigkeit in Medtners Musik sprach, so dachte ich da nicht zum mindesten an die Klaviersachen dieses Künstlers. Gerade hier verspürt man die Einflüsse Brahms' besonders deutlich. Man nehme etwa die Stimmungsbilder für Klavier op. 1. Bereits das Notenbild des ersten Stückes, des „Prologes", läßt das Vorbild [6] zweifellos erkennen:

[Notenbeispiel: op. 1/1, T. 1f.]

So schrieb Brahms, das ist sein Rhy*th*mus, das sind seine Dezimenakkorde, auch die breit auseinander geführten Stimmen sind für den deutschen Meister typisch. Doch das sind Äußerlichkeiten. Wichtiger ist es, daß dieser Prolog von vornherein (allerdings dem feiner gebildeten Hörer) sagt, daß hier ein Komponist zu uns redet, der es sehr ernst mit seiner Kunst nimmt und der den Mut hat, auch seine Ueberzeugung den herrschenden „modernen" Strömungen gegenüber zu behaupten. „Stimmungsbilder" nennt Medtner diese 8 Klavierstücke. *Sie* sind nicht das, was wir heute unter Stimmungsbildern verstehen, eher Phantasiestücke *im* Schumann-[7]schen Sinn mit einer ungeheuren entwickelten Kontrapunktik und einem sehr interessanten Rhy*th*mus. Besonders gelungen in dieser Sammlung erscheinen mir № 2, ein düster gehaltenes, wild dreinfahrendes, rhy*th*misch ungeheuer reizvolles Stück, sowie das sonnige, lachende, ungeheuer graziöse IV. Stimmungsbild. Die 3 Improvisationen op. 2. enthalten ein sehr wertvolles Stück: Scherzo infernale. Es steckt etwas stark Teuflisches in diesen rasenden Tonfolgen, wild und bizarr, jedoch zwingend durch einen eigentümlich persönlichen Stimmungsreiz.

Die Klaviersonate op. 5 mutet im ersten Satz etwas akademisch an, die Durchführung namentlich macht zuweilen einen etwas geklügelten Eindruck, reichlich entschädigt wird man jedoch durch 2 Mittelsätze, ein Intermezzo in finsteren Marschrhy*th*men, ehern und schroff, und ein Andante von überquellendster reicher Lyrik - in diesem Andante schlägt Medt-[8]ner Töne an, wie wir ihnen in dem Besten, was der Künstler bisher geboten, in den Goetheliedern, der Sonatentriade und den Novellen begegnen. Bevor ich auf die Sonatentriade zu sprechen komme, will ich noch die Märchen für Klavier op. 8. 9. erwähnen, episch gehaltene Stücke, in denen mit großer Meisterschaft das Charakteristische der Märchenstimmung, dies seltsame Gemisch von Epik und Moralisieren einerseits, zartester poetischer Duft und trockener Humor andererseits, festgehalten und durchgeführt wird. Die Sonatentriade op. 10. [recte: 11] stellt 3 Sonatenfragmente dar, die ein poetisches Band, ein Motto aneinander knüpft. Einige Verse aus Goethes Trilogie der Leidenschaften gehen diesem ungeheuer fein empfundenen Werk voran - am schönsten erscheint mir № 2, wenn auch stellenweise vielleicht etwas zu weich in der Linienführung. [9] Die drei Nachtgesänge für Violine und Klavier, die dem Besten beizuzählen sind, was Medtner schuf, weisen bereits stark auf die Seite des Talentes dieses Künstlers hin, die auszubilden die schönsten Früchte zeitigen mußte: Medtners Lyrik. Ich zähle Medtner zu den tiefsten Lyrikern der jungrussischen Musik, Medtner ist der erste (wenn auch bedingt) russische Komponist, der im Liede nicht in Tschaikowskis Fahrwasser segelt, seine Lieder verraten Brahms' und

Schumanns Einflüsse, und doch sie sind so ganz anders. Medtners Lieder gehören zum Bedeutendsten, was auf diesem Gebiet in Rußland geschaffen wurde. Sie bestechen ja nicht äußerlich durch große Brillanz, aber sie sind so vornehm, so weit entfernt von jeglicher Banalität und Trivialität, so edel und groß in der melodischen Linie und dabei so ungeheuer reizvoll in Harmonie und Rhythmus.

[10] Da sind vor allem die 2 Hefte Goethelieder op. 6. und op. 15. Was einem bereits nach kurzer Bekanntschaft auffällt, ist die eminent feine und vornehme Klavierstimme, die nie Begleitung für die Singstimme abgibt, sondern in kunstvollster und musikalischer anziehendster Weise ihren kontrapunktischen Faden spinnt. Ferner die 3 Heinelieder mit der Vertonung des lyrischen Intermezzos „Ein Fichtenbaum steht einsam" [-] ein Lied, das ich zum Schönsten rechnen *möchte*, was auf diesem Gebiet überhaupt existiert. Soll ich noch den kraftvollen „Зимний вечер" erwähnen. Mit einem Wort: das Lied, das ist Medtners eigentlichstes Gebiet, hier haben wir das meiste zu erwar-[11]ten, und es ist zu hoffen, daß dieser junge, talentvolle Komponist das halten wird, was er versprochen.

Medtner ist der erste russische Tonsetzer, der im Gegensatz zum „романс" das Lied zu kultivieren beginnt. Er ist der Mann dazu, diese große schöne Aufgabe zu lösen, denn er ist selbst Lyriker par excellence. Das Verdienst, das er sich jedoch durch diese Tat erwerben wird, ist nicht gering und wird nicht nur in den Grenzen seiner Heimat anerkannt werden.

Клод Вольфрам - Берлин. [Klod Vol'fram] [Berlin]

21. Julij Ėngel': ⟨Metner - Pianist⟩, in: *Russkie vedomosti* vom 17. 12. 1910; hier zit. nach ĖNGEL' 1971, 300f. (Rezension zu KONZERTLISTE 33).

⟨Метнер - пианист⟩

Четвертый симфонический концерт С. Кусевицкого (15 декабря) посвящен был Бетховену и прежде всего его „девятой"... До сих пор ее можно было услышать в Москве приблизительно раз в три года (главным образом в концертах Русского музыкального общества). С. Кусевицкий решил, по-видимому, исполнять ее ежегодно, даже дважды в год, ибо и генеральные репетиции „девятой" у него открыты и платны (с благотворительной целью). Если принять во внимание сравнительно скромные размеры этой платы, как и платы за часть концертных мест, то ясно станет, как много делают концерты С. Кусевицкого для широкой пропаганды великого создания Бетховена. В интересах торжества истинного искусства этому можно только радоваться. Беда только, что всякий праздник, часто повторяясь, перестает быть праздником. То же может быть и с „девятой". Она, конечно, навсегда останется громадной, единственной, но при частом исполнении может потерять теперешний свой праздничный ope-[301]ол чрезвычайности, исключительности. Но... когда-то еще это будет. Покуда же „девятая" по-прежнему радостно и торжественно подымает, особенно ее ликующий финал, - истинный тип великого всенародного искусства, призывающего к светлому подвигу жизни.

Солистом вечера выступил Н. К. Метнер. Один из наиболее выдающихся наших молодых композиторов, г. Метнер редко выступает как пианист, особенно не со своими сочинениями. Классическая (в широком смысле слова) жилка, характерная для Метнера-композитора, сказалась и в выборе Метнером-пианистом бетховенского концерта G-dur. Да не только в выборе, но и в самом исполнении его. В этом исполнении виртуоз всюду отступает на задний план перед музыкантом. Нигде нет преувеличений, крика, бравуры; все проникнуто любовью к исполняемому, чувством меры, пониманием стиля. Можно играть Бетховена с большей силой и блеском, более совершенно в смысле шлифовки деталей, но трудно исполнить его более музыкально. Г-н Метнер играл с большим успехом; сверх программы он превосходно исполнил еще рондо из бетховенской сонаты op. 10 № 3.

⟨Metner als Pianist⟩

Das vierte Sinfoniekonzert von S[ergej Aleksandrovič] Kusevickij am 15. Dezember war Beethoven gewidmet und insbesondere seiner „Neunten"... Bisher hatte man sie in Moskau ungefähr einmal in drei Jahren hören können (hauptsächlich in den Konzerten der Russischen Musikgesellschaft). S. Kusevickij hat anscheinend beschlossen, sie jährlich aufzuführen, sogar zweimal im Jahr, denn auch die Generalproben zur „Neunten" sind bei ihm öffentlich und zu bezahlen (zu wohltätigen Zwecken). Wenn man den verhältnismäßig bescheidenen Umfang dieses Eintritts in Betracht zieht, wie auch die Eintritte für den Teil der Konzertplätze, wird klar, wieviel die Konzerte von S. Kusevickij für die breite Propagandierung von Beethovens großer Schöpfung tun. Im Interesse der Feier echter Kunst kann man sich darüber nur freuen. Das Unglück ist nur, daß jedes Fest, das sich häufig wiederholt, aufhört, Fest zu sein. Dasselbe kann auch mit der „Neunten" geschehen. Sie wird natürlich auf ewig kolossal, einzigartig bleiben, aber bei häufiger Aufführung kann sie ihre jetzige festliche Aureole des Außergewöhnlichen, Besonderen verlieren. Aber - irgendwann wird auch das geschehen. Einstweilen jedoch erhebt die „Neunte" wie früher auf frohe und triumphale Weise, besonders ihr jubelndes Finale, einstweilen ist sie noch der wahre Typus großer völkerumfassender Kunst, die zur hellen Tat des Lebens aufruft.

Als Solist des Abends trat N. K. Metner auf. Einer der herausragendsten unserer jungen Komponisten, tritt Herr Metner selten als Pianist auf, besonders mit fremden Werken. Die (im weiten Sinne des Wortes) klassische Ader, welche für den Komponisten Metner charakteristisch ist, zeigte sich auch in der Wahl des Beethovenschen G-Dur-Konzertes durch den Pianisten Metner. Ja nicht nur in der Wahl, sondern auch in der Interpretation selbst. In dieser Interpretation tritt der Virtuose überall in den Hintergrund hinter den Musiker zurück. Nirgends Übertreibungen, Geschrei, Bravouren: alles ist durchdrungen von Liebe zum Interpretierten, von Gefühl für das Maß, von Einsicht in den Stil. Man kann Beethoven mit mehr Kraft und Glanz spielen, vollkommener hinsichtlich des Schliffs der Details, aber man kann ihn schwerlich musikalischer interpretieren. Herr Metner spielte mit großem Erfolg; als Zugabe interpretierte er noch vorzüglich das Rondo aus der Beethoven-Sonate op. 10/3.

22. M.: Sočinenija N. Metnera, in: *Russkaja muzykal'naja gazeta* 1910, Nr. 14, Sp. 398-401.

Сочинения Н. Метнера.

Op. 11. Sonaten-Triade für Klavier (№ 1 - 1 Rbl. 20 к.; № 2 - 80 к.; № 3 - 1 Rb.),
Op. 12. 3 Стихотворения Гейне для пения и фп. Ц. 1 руб.
Op. 13. 2 романса. Цена 75 и 40 к.
Op. 14. Zwei Märchen für Piano-forte. № 1 - 40 к., № 2 - 60 к.
Op. 15. 12 песен Гёте (2-ая серия). Ц. 3 рб.
Op. 1 № 1 „Ангел" Стих. М. Лермонтова. Ц. 65 к.

Изд. П. Юргенсона в Москве.

Из фортепианных композиций Метнера Sonaten-Triade op. 11 по объему занимает самое крупное место. Но и по внутреннему содержанию произведение это привекло бы внимание пианистов, если бы русские пианисты не игнорировали то, что сочиняют в области их искусства молодые композиторы. Еще некоторый снисходительный интерес допускается в последнее время к Скрябину, Рахманинову... Но Метнер, Глиэр, Акименко, их имена на программы не заходят. Между тем, останавливаясь в данном случае на первом, после всего, что издано им до сих пор (фортепианные и вокальные композиции), не может уже быть сомнений относительно подлинности музыкального таланта этого композитора. Музыка - его язык, и речь его - своеобразная. В жилах Метнера, вероятно, более немецкой крови, чем русской, а тем не менее нельзя признать его в его музыке всецело немцем. От современных же музыкальных немцев он отступает даже значительно. В нем как [399] будто жив и свеж тот идеализм, который уже, кажется, пережит художественно-творческой Германией и усилия возродить который остаются в ней пока тщетными. Идеализм этот, в свое время

нашедший столь яркое отражение в русских сердцах, ясно и свободно ощущается в музыке Метнера, и это одна из наиболее характерных, наиболее возбуждающих интерес и, может быть, наиболее красивых черть ее физиономии.

Многие из композиций Н. Метнера свидетельствует о том культе Гёте, которым питаются художественные вкусы и инстинкты композитора. К числу их принадлежит и Sonaten-Triade op. 11. Произведению этому, состоящему из трех одночастных сонат, предпослан следующий эпиграф Гётевской „Trilogie der Leidenschaft":

И легче стало сердцу, и открылось,
Что и живет оно и жаждет жить,
Да в чистый дар за все свое богатство
Оно себя в созвучьях принесет.
Живи всегда - отныне и до века
Двойное счастье звуков и любви.

Но пианисту, изучающему произведение Метнера, нельзя ограничиться одними эти строками, а следует перечесть всю трилогию Гете, ибо ясно (хотя бы из одноименного названия 2-ой Сонаты и 2-го стихотворения Гёте - „Elegie"), что 3-ем частям ее („An Werther", „Elegie", „Aussöhnung") соответствуют 3 сонаты цикла. Здесь не должно возникать представления о программе, но об аналогии чувств и настроений, ищущих выражения: там в слове, здесь в звуке. Несмотря на отсутствие внешнего мотивного единства, все 3 сонаты, по духу, по особенностям склада речи, являются очень цельным произведением. С чисто музыкальной точки зрения, отстраняя аналогии с поэтическим источником, впечатление, оставляемое ими, растет crescendo. Первая соната As-dur еще может оставить чувство эстетической неудовлетворенности непомерной сложностью своей музыки, для которой фортепиано тесно, да и в оркестре она показалась бы не менее сложной. Это произведение беспокойное, тревожное, как ветренная погода, когда лучи солнца поминутно затемняются бегущими разорванными тучами. Темы ее, как вообще у Метнера, очень рельефны, характерны и далеки от того, что зовется общим местом. Гармония тоже ему свойственная: жестковатая, густая, но мужествен-[400]ная. Контрапункт играет большую роль в развитии пьесы, но особых красот здесь не создает. Ритм сбивчивый, взволнованный, горячность его довольно болезненная. Следующая соната D-moll контрастирует первой своим мягким печальным (за исключением мажорного окончания) задумчивым настроением. Но, опять таки, в этой печали нет ничего сладкого, дряблого, сентиментального, - выражение отличается мужественным благородством. 3-ья соната, C-dur, еще более отчетливо выдвигает элемент, все реже и реже встречающийся в современной музыке. Элемент этот - вдохновение. Присутствие его в этой сонате, светлой, живой, легкой, радостной, несомненно. Многие страницы здесь не сочинены, а вылились непосредственно, свободно. И достаточно этого замечания, чтобы показать, что Sonaten-Triade - явление далеко незаурядное в новейшей фортепианной музыке. У Метнера есть мысли, есть чувство, впечатлительность, есть вкус к отделке. Учителем его, без сомнения, был Шуман, а это - „хороший учитель", как выражается Ганс Закс в „Мейстерзингерах" о Фогельнейде. Другим учителем - собственная натура, и этот учитель, бесспорно, важнейший. В последнем случае может возникнуть речь о симпатии или антипатии к характеру музыки Метнера, но этим же, вне всяких личных вкусов, она приобретает неотъемлемое право на серьезное внимание музыкальных слушателей.

Две новых фортепианных „сказки" (op. 14) не уступают по содержательности предшествовавшим сказкам Метнера (op. 8 и 9). В характере их музыки есть действительно нечто сказочное, повествовательное. Это заметно особенно в 1-ой из них, где таинственностью гармонии выразительно оттеняется безыскусственность мелодического склада. Вкус композитора к контрапункту, довольно сдержанно сказавшийся в 1-ой сказке, разгулялся во всю во 2-ой. Здесь мы встречаем довольно интересные комбинации, и удачные, двойного контрапункта, расширения и т. п. Ритмические конструкция тем дает им большую способность к контрапунктическим узорам. Иногда, впрочем, кажется, что увлечение техническим мастерством наносит ущерб поэтической цельности сказки, притом же несколько длинноватой. [401]

Менее значительными на этот раз по своим достоинствам оказались вокальные произведения Н. Метнера. „3 стихотворения" Гейне, за исключением неудачной „Сосны", придется поставить на первый план. В них есть живость, даже легкость письма, естественность выражения. И отдельные штрихи и верно схваченный общий тон заметны и в „Зимнем вечере" (текст Пушкина), но как романс, пьеса вышла тяжеловатая. Входящая в тот же opus „Эпитафия" уступает предыдущему относительно музыкальности своего содержания, но не лишена характера; судорожность ритма и безпокойная гармония вполне отвечают образам текста. Кто знает „9 песен Гёте, op. 6", мог более всего ожидать чего-либо значительного и от „12 Песен Гёте (2-ая серия) op. 15", но в ожиданиях своих обманулся бы. Новый цикл очень уступает предыдущему в отношении красоты, поэтической выразительности и прочувствованности музыкальной речи. Три, четыре романса слабо остаются в памяти, как произведшие некоторое впечатление. Другие проходят незаметно. Нечто обратное первому циклу, где талантливые, характерно выраженные вещи преобладали,[2] Романс „Ангел" (на слова Лермонтова) является удачной вокальной транскрипцией первой фортепианной пьесы из „8 Stimmungsbilder für Clavier". Мелодия чиста, строга, певуча и приобретает мистический оттенок, благодаря причудливой воздушности аккомпанемента, действительно как бы отражающего безграничный простор и мягкие мерцания надземных сфер.

M.

Kompositionen von N. Metner

Op. 11. Sonaten-Triade für Klavier. (Nr. 1: 1 Rbl. 20 Kop., Nr. 2: 80 Kop., Nr. 3: 1 Rbl.)
Op. 12. 3 Gedichte von Heine für Gesang und Klavier. 1 Rbl.
Op. 13. 2 Romanzen. 75 und 40 Kop.
Op. 14. Zwei Märchen für Pianoforte. Nr. 1: 40 Kop., Nr. 2: 60 Kop.
Op. 15. 12 Lieder von Goethe (zweite Serie). 3 Rbl.
Op. 1 Nr. 1. „Der Engel". Gedicht von M. Lermontov. 65 Kop.

Verlag P. Jurgenson in Moskau

Von Metners Klavierkompositionen nimmt die *Sonaten-Triade* op. 11 dem Umfang nach den bedeutendsten Platz ein. Aber auch dem inneren Gehalt nach würde sie die Aufmerksamkeit der Pianisten auf sich ziehen, wenn die russischen Pianisten nicht das ignorierten, was die jungen Komponisten auf ihrem Kunstgebiet erschaffen. Noch wird in letzter Zeit ein gewisses herablassendes Interesse gegenüber Skrjabin, Rachmaninov eingeräumt... Doch Metner, Gliér, Akimenko - ihre Namen treten in den Programmen nicht auf. Unterdessen kann (in diesem Falle bei ersterem verweilend) nach allem, was von ihm bisher herausgegeben worden ist (Klavier- und Vokalwerke), kein Zweifel mehr hinsichtlich des echten musikalischen Talentes dieses Komponisten bestehen. Musik ist seine Sprache, und seine Diktion ist von eigener Art. In Metners Adern ist wahrscheinlich mehr deutsches als russisches Blut, doch nichtsdestoweniger darf man ihn in seiner Musik nicht gänzlich als Deutschen ansehen. Von den zeitgenössischen deutschen Musikern weicht er sogar bedeutend ab. In ihm ist gleichsam jener Idealismus lebendig und frisch, der vom künstlerisch-schöpferischen Deutschland anscheinend schon überlebt worden ist und zu dessen Wiedergeburt die Anstrengungen dort bislang vergeblich geblieben sind. Dieser Idealismus, der seinerzeit einen derart hellen Reflex in den russischen Herzen gefunden hatte, ist in Metners Musik klar und frei spürbar, und das ist einer der charakteristischsten, das meiste Interesse erregenden und vielleicht schönsten Züge seiner Persönlichkeit.

Viele von N. Metners Kompositionen zeugen von jenem Goethe-Kult, von dem sich die künstlerischen Geschmäcker und Instinkte des Komponisten nähren. Zu dieser Gruppe gehört auch die

[2] Vermutlich fehlt hier das Satzende, anders ist der inhaltliche Bruch zwischen op. 6 und op. 1/1 nicht erklärlich.

Sonaten-Triade op. 11. Diesem Werk, das aus drei einsätzigen Sonaten besteht, ist folgendes Epigraph aus Goethes *Trilogie der Leidenschaft* vorausgeschickt:

Und so das Herz erleichtert merkt behende
Daß es noch lebt und schlägt und möchte schlagen,
Zum reinsten Dank der überreichen Spende
Sich selbst erwiedernd willig darzutragen.
Da fühlte sich - o daß es ewig bliebe! -
Das Doppel-Glück der Töne wie der Liebe.

Doch der Pianist, der Metners Werk lernt, darf sich nicht mit diesen Zeilen beschränken, sondern muß die gesamte Trilogie von Goethe durchlesen, denn es ist klar (wenigstens aus der gleichlautenden Benennung der zweiten Sonate und des zweiten Goethe-Gedichtes: *Elegie*), daß ihren drei Teilen (*An Werther*, *Elegie*, *Aussöhnung*) die drei Sonaten des Zyklus entsprechen. Hier darf nicht die Vorstellung von einem Programm aufkommen, sondern von einer Analogie der Gefühle und Stimmungen, die Ausdruck suchen: dort in Worten, hier in Tönen. Ungeachtet des Fehlens einer äußeren motivischen Einheit sind alle drei Sonaten dem Geiste und den Besonderheiten der Diktion nach ein sehr einheitliches Werk. Vom rein musikalischen Standpunkt aus, unter Verzicht auf die Analogie mit der poetischen Quelle, wächst der Eindruck, den es hinterläßt, *crescendo*. Die erste Sonate in As-Dur mag noch ein ästhetisch unbefriedigendes Gefühl hinterlassen durch die unangemessene Komplexität ihrer Musik, für welche das Klavier zu eng ist, ja sogar im Orchester wäre sie nicht weniger komplex. Dies ist ein unruhiges, aufgeregtes Werk, wie windiges Wetter, wenn sich die Sonnenstrahlen minütlich durch eilende, zerrissene Wolken verfinstern. Ihre Themen sind, wie überhaupt bei Metner, sehr plastisch, charaktervoll und weit von dem entfernt, was man Gemeinplatz nennt. Auch hat er eine eigene Harmonik: etwas herb, dicht, aber männlich. Der Kontrapunkt spielt eine große Rolle bei der Entwicklung des Stückes, doch besondere Schönheiten bringt er hier nicht hervor. Der Rhythmus ist verwirrend, aufgewühlt, seine Hitzigkeit reichlich krankhaft. Die folgende Sonate in d-Moll kontrastiert mit der ersten durch ihre sanfte, (mit Ausnahme des Dur-Schlusses) traurige, tiefsinnige Stimmung. Doch wiederum ist in dieser Trauer nichts Süßes, Schlaffes, Sentimentales, der Ausdruck zeichnet sich durch männlichen Edelsinn aus. Die dritte Sonate in C-Dur stellt noch deutlicher ein Element heraus, das man immer seltener in der modernen Musik antrifft. Dieses Element ist Inspiration. Deren Anwesenheit steht in dieser hellen, lebendigen, leichten, fröhlichen Sonate außer Zweifel. Viele Seiten wurden hier nicht komponiert, sondern strömten unmittelbar und frei dahin. Und mit dieser Bemerkung ist es genug um zu zeigen, daß die *Sonaten-Triade* eine bei weitem überdurchschnittliche Erscheinung in der neuesten Klaviermusik ist. Bei Metner gibt es Verstand, gibt es Gefühl, Sensibilität, gibt es einen Geschmack für Garnitur. Sein Lehrer war zweifelsohne Schumann, und das ist ein „guter Lehrer", wie Hans Sachs in den *Meistersingern* von Walther von der Vogelweide sagt. Der andere Lehrer war die eigene Natur, und dieser Lehrer war zweifellos der wichtigste. In letzterem Fall mag die Rede auf Sympathie oder Antipathie gegenüber dem Charakter von Metners Musik kommen, doch auch dadurch erlangt sie außerhalb jeglichen persönlichen Geschmacks das unabdingbare Recht auf ernsthafte Aufmerksamkeit der Musikhörer.

Die zwei neuen Klavier-*Märchen* (op. 14) stehen an Gehalt den vorausgegangenen *Märchen* Metners (op. 8 und 9) nicht nach. In der Art ihrer Musik ist wirklich etwas Märchenhaftes, Erzählendes. Das ist besonders deutlich im ersten der beiden, wo durch die geheimnisvolle Harmonik ausdrucksvoll das Ungekünstelte des Melodiecharakters nuanciert wird. Die Neigung des Komponisten zum Kontrapunkt, die sich im ersten *Märchen* ziemlich verhalten geäußert hatte, erging sich aus aller Kraft im zweiten. Hier begegnen wir reichlich interessanten (und gelungenen) Kombinationen des doppelten Kontrapunktes, der Augmentation und dergleichen. Die rhythmische Konstruktion der Themen gibt ihnen große Eignung zu kontrapunktischen Mustern. Manchmal jedoch scheint es, daß die Begeisterung für technische Meisterschaft der poetischen Geschlossenheit des *Märchens* Schaden zufügt, das zudem etwas zu lang ist.

Als weniger bedeutsam erwiesen sich diesmal ihrem Gehalt nach die Vokalwerke von N. Metner. Die *3 Gedichte von Heine* muß man mit Ausnahme des mißglückten *Fichtenbaums* in die erste Reihe stellen. In ihnen ist eine Lebendigkeit, ja Leichtigkeit der Faktur, Natürlichkeit des Ausdrucks. Sowohl einzelne Züge als auch ein wahrhaft ergreifender Gesamtton sind auch im *Zimnij večer* (Text von Puškin) bemerkbar, doch als Romanze wurde das Stück etwas überlastet. Das im selben Opus eingegangene *Ėpitafija* steht dem Vorausgegangenen hinsichtlich seines musikalischen Gehaltes nach, ist aber nicht ohne Charakter: Das Krampfhafte des Rhythmus und die unruhige Harmonik entsprechen völlig dem Bild des Textes. Wer die *9 Goethe-Lieder* op. 6 kennt, mag vor allem etwas Bedeutendes auch von den *12 Goethe-Liedern (zweite Serie)* op. 15 erwarten, wird aber in seinen Erwartungen betrogen. Der neue Zyklus steht dem vorangegangenen hinsichtlich Schönheit, poetischer Ausdruckskraft und Empfindung der musikalischen Diktion sehr nach. Drei, vier Lieder bleiben schwach im Gedächtnis als von gewissem Ausdruck. Die anderen gehen unbemerkt vorüber. Etwas dem ersten Zyklus Entgegengesetztes, wo talentvolle, charakterlich ausdrucksstarke Stücke vorherrschten, [...]. Die Romanze *Angel* (auf ein Gedicht von Lermontov) ist die gelungene Vokal-Transkription des ersten Klavierstückes aus den *8 Stimmungsbildern für Clavier*. Die Melodie ist rein, fest, gesanglich und erhält eine mystische Nuance dank der wundersamen Luftigkeit der Begleitung, die wirklich gleichsam die grenzenlosen Weiten und das weiche Flimmern der überirdischen Sphären spiegelt.

M.

23. Andrej Belyj: Snežnye arabeski. Muzyka Metnera, Manuskript in: CGALI, f. 53, op. 1, ed. chr. 85; hier zit. nach dem kommentierten Abdruck durch Sergej Voronin in: *Sovetskaja muzyka* 1990, Nr. 3, 118-122.

Снежные арабески
Музыка Метнера

Музыка Метнера - снежные арабески. Это - в небе поющий белых лебедей ток; это снежный меч - занесенный над сердцем; и то жгучее пламя снега... Нет числа образам, пролетающим в белых метелях. Но многие образы метели - из одной сущности: эта сущность - серебряный, обжигающий холодом снег. Многие звуки метельной той песни - единый звук: голос ветра, взывающего в неизмеримых полях.

И та сущность, тот звук единый - слиянны с хаосом. Великолепие белых смерчей, летающих в музыке Метнера, великолепие света, встающего во тьме. И тот свет рождается в хаоса.

Музыка Метнера - снежные арабески; но под ними - единая, многодумная ночь. Я сейчас думаю о музыке Метнера. И когда о ней думаю я, четверостишие Соловьева запевает во мне музыкой тем метельных:

Ты непорочна, как снег за горами.
Ты многодумна, как зимняя ночь.
Вся ты в огнях, как полярное пламя -
Темного хаоса светлая дочь.
Вл. Соловьев.

Темного хаоса порождение - музыка Метнера; вижу снежную митру ее, надетую на самою ночь. В наши очи глядит та ночь многодумными своими очами; непонятные свои она нашептывает слова. Тютчев услышал воющий шепот ночи: и ему ответил тревожным заклятьем он:

О, страшных песен сих не пой
Про древний хаос, про родимый.
(Ф.) Тютчев.

Все мы знаем в себе темный хаос бессознательности: этот хаос выкинул нас на берег всяческой жизни; берега жизни отовсюду подмываются хаосом. Будет час - и стихия хлынет о берег свой; и сознание наше заплавает в хаосе. Вот почему нам страшна многодумная ночь, разрывающая порой снежное кружево Метнеровских арабесок.

Метнер - певец хаоса. Страшен ли он?.. Мы знаем детство. Мы помним проблески сознания первых детских оставшихся лет. Стихия непонятного, неизречимого, темного омывает младенчество радугой кошмаров. Страшные сны, от которых дети кричат по ночам, часто - первые проблески сознательной жизни в темном рое предвечного. Юные воспоминания о моей жизни - связываются для меня с меня посетившим снегом. И когда, потом, измериваю я поток времени, над которым меня возвысили мои годы, первые детские сны вспоминаю сначала я; а потом уже вспоминаю я события действительного; детство мое для меня зачато в снах и из снов я вышел.

Но детство мое есть прообраз всякого детства; младенчество мира, жизни, человечества прообразует детство; и если борьбою с ужасами первых снов для меня окрашены первые жизненные воспоминания, то борьба эта - ужас, встающий над человечеством, осознавшим свою убогую жизнь в лесах среди диких зверей и людей им подобных.

Этот ужас есть преследующий человека рок; [120] первое сознание, первый завоеванный материк земли вместе с тем первое единоборство с хаосом, первое дерзновенное, первое обетование, первое обетование о победе над роком; и первая трагедия - в этот борьбе, ибо в страхе трагедии нет.

Всякая религия есть стремление человечества в недрах ночи явить чрез себя ночь упраздняющий свет в победном образе Богочеловека. Это грядущее человечество предстает тогда в образе светлой дочери хаоса. Идея религий человечества вскрыта и всячески проведена в истории мысли (Фейербах, Кант, Шеллинг, Вл. Соловьев).

Вой стихий, искони человеку враждебных, поет, кричит, голосит в многосложной, как сети перекрещивающихся рукавов метельных, музыке Метнера. Самый водопад звуков, низвергающийся на нас, напоминает хаос. Самое проведение музыкальной темы сложнее, нежели у сложнейших композиторов нашего времени. Ничего мы не слышим, кроме потока, разбивающегося на десятки друг друга бьющих потоков. Но в брызгах этих потоков встает перед нами седмицветная радуга. Седмицветная радуга кажется нам сперва произвольным порождением хаоса, случайно начертанным на его ревущих волнах. Но законы преломления света, но связь света с теплом и движением глубже вскрывают перед нами тайный смысл мирового хаоса: что его и нет больше; что хаос есть только не услышанный гармонии полнозвучный хор мировой. Радуга неизбежна там, где ревет перед нами хаотический водопад. Хаос без света и свет без хаоса не создали бы нам текущего мира сего; хаос есть плоть света. Дух без плоти и плоть без духа - мертвые отвлеченья бессильных потугов человеческого ума.

Это единство света и тьмы, слова и бессловесного, начала и конца, хаоса и его светлой дочери невольно и подчеркивается перед нами, когда мы слушаем музыку Метнера.

Язычество - первей христианства; в язычестве - множество ступеней, соединяющих его с откровением Христовым; свет - начало и конец, альфа и омега откровения Христова. И из ужаса перед хаосом возникает трагедия эллинов; но сама эта трагедия вовсе не хаос; она - проповедь победы; она путь осветляющего очищения; в страдании рисует она перед нами ступени лестницы, соединяющей свет и тьму.

Ужас перед стихией бессознательности господствовал на первых ступенях религиозного развития человечества; дальше - бессознательность переходит в сознание мировой души. Хаос, тьма, бессознательность теперь лишь - тело сознания. Самый хаос становится упраздняемой частью его светлой дочери.

Смутный ужас перед бессознательностью лучше всех в человечестве выразил Тютчев; лучше всех в человечестве выразил он условную правду первых религиозных ступеней. Но до подлинной трагедии - не возвысился Тютчев; и от ужаса не освободился нисколько он. Он только не глядел в ужас, старался его позабыть и не вспоминать. Оттого-то правдиво так звучит его крик:

О, страшных песен тех не пой!

До трагедии Пушкин возвысился. И он выдал хаос и жизнью, и художественным прозрением: с „парок бабьим лепетаньем", с „Жизни мышьей пискотней" сравнил Пушкин океан бессознательного, каждодневно, каждочасно подмывающий берега нашей жизни. И Пушкин не сказал этому хаосу, как Тютчев: „не пой". Наоборот, жадно вслушивался он в этот ночной, темный язык жизни.

Я - понять тебя хочу
Темный твой язык учу.

Пушкин искал языка к бессловесному, сознания к бессознательному.

И гад морских подводных ход,
И дольней лозы прозябанье

[121] для него полны слова. Лик природы сопричастен человеку, не противопоставлен, как у Тютчева, в этом стремление очеловечить природу сказывается трагическая борьба претворения плоти в слова, хаоса в песню. Поток звуков в музыке Метнера - многоочитая плоть его единой мелодии и единое содержание этой мелодии - человеческая победа.

Тютчев упраздняет хаос бегством от хаоса: Метнер, наоборот, кидается в хаос с верой, что бесстрашие человеческого дерзания превратит в детский сон темноту пугающую стихий.

И стихиям он отдается, как чародей-пленник, умеющий вынимать руки из железных рока оков. Не сразу уху слышна мелодия Метнера; ухо наше сперва встречает многообразие разработки его музыкальных тем: многодумная ночь надевает вуаль из снега; и - летят образы: снежные пламена и мечи, опускающиеся на сердце, лебедей кричащих серебряный ток.

Музыка Метнера - снежные арабески: но под ними - единая, многодумная ночь.

Темы Метнера сперва кажутся растворенными в разработке; и мелодия кажется существующей для гармонии только; но когда приглядимся мы к гармонической сложности, эта сложность - арабески снежных кружев; в каждом изгибе кружева тогда - единое, неизменное.

Так прилюдный хаос разрывается в детский сон. Бессознательность - в мировое дыханье: голос ветра - в дорогие радостно шепчущие слова: „Я - с вами, бедные дети земли". И цветущее пламя зажигается в недрах хаоса; в языках же пламени Та, о которой сказал Владимир Соловьев:

Ты непорочна, как снег за горами.
Ты многодумна, как зимняя ночь.
Вся ты в огнях, как полярное пламя -
Темного хаоса светлая дочь.

Тема Метнера - единая тема всех его прихотливо звучащих мелодий; и она проста; но в простоте она гениальна. Простота гармонии не выдерживает ее; иногда кажется, никакая гармония ее не выдержит. И оттого - водопад звуков.

Темный хаос для Метнера - послушный материал его музыкального мира; и образ мира его противопоставлен нашему миру, как противопоставлено настоящее наше будущему. Голос ветра, взывающего в полях, и голос погребальный Тютчевского металла начинает нам возвещать в хаосе звуков о дне восстания из мертвых.

Не отказываясь от мира, - раздвигая мировые границы до того, что за миром, претворяет метельная музыка та мир в безмирность; время же она претворяет в блаженное то состояние, о котором пророчествует и Достоевский: „Времени больше не будет".

Эти минуты вечной гармонии и по сю пору - предмет позитивистических смешков; позитивизма уже нет больше - ни в науке, ни в философии: но позитивистический смешок, смешок ленивого сопливца, еще существует: он - в буржуазии; он - и в интеллигенции. Позитивистические выводы из несуществующего позитивизма всякое ощущение гармонии сводят к болезненным извращениям природного естества. Природное же естество

понимается подчас как хрюканье поросенка, роющегося в бурьяне вплоть до минуты той, когда нож мясника пресечет это достойное занятие „природного естества".

Ницше, Ибсен, Вагнер в той же мере, как и Гоголь, Толстой, Достоевский, именно эти „болезненные" состояния сознания творчеством своим превратили в „перлы созданья". Но к чему перлы там, где им противопоставлен позитивистический желудь мещанского большинства?

Здравый смысл воюет со всякими перлами; „перлы" - это болезнь; жемчуг - болезненное выделение морских устриц; таким болезненным выделением для буржуазии всего мира все более и более становится искусство; скоро самый закат будет измеряться на вес желудей. Нет примирения между торжествующей здравостью и подлинным вдохновеньем; и жемчужины искусства - болезненные выделения устриц.

Содержание метнеровской музыки - песнь торжествующему „безумью"; дифирамбы недаром одны из лучших музыкальных созданий Метнера.

Связь дионисического опьянения с глубочайшими корнями религии установлена отныне: метнеровские музыкальные дифирамбы - манифесты дионисической стихии его творчества ко всем тем, кто еще не окончательно выбрал себе путь между „**перлом**" и „**желудем**". Всякий, не овладевший своим вдохновением в процессе работы, - не художник вовсе. Так полагал Чехов. Такова его глубоко верная мысль. Ныне художественное творчество единственно живое окно человеческих далей; и умение здесь владеть вдохновением превращает искусство в религиозную проповедь.

Такой проповедью является ныне стремление философов сказать о границах разума языком разума; на языке ученых это означает зависимость идеологии от методологии науки. Эта вот смерть автономного человеческого разума, **разума из себя**, отображается в искусстве как преодоление техники путем осложнения техники; и наибольший безумец в искусстве отныне - совершеннейший техник. Побороть технику чувством - это значит: побороть разум младенческими волнениями чувств, так затемняется разум и оскопляется чувство; прозрачная пустота разума кажется наполненной содержаньем; чувство гаснет в потуге глубокомысленно сказаться.

Тем и другим грешит музыкальный „импрессионизм". Музыкальный импрессионизм - лозунг всей модернистической музыки. С таким музыкальным импрессионизмом музыка Метнера не имеет ничего общего. Техника, законченность, последовательность становятся на место **глубокомысленных вещаний** современных новаторов музыки; подобно то-[122]му, как современная философия, связывая разумом разум, миру неизреченного предоставляет право владеть нами в наших религиозных исканиях, так музыка Метнера, разрешая технику техникой, превращает самую технику лишь в прозрачный покров глубокого содержания. В классицизме, в техническом совершенстве Метнера сказывается стыдливость провозвестника, не желающего вино новых чувств вкладывать в старые мехи. Техническая законченность и импрессионистическая, я бы сказал, бессодержательность становятся лишь эмблемами иного, живого, нового музыкального содержания.

Метнер не разрывает с классическим прошлым музыки; он - его законный наследник и продолжатель; и справедливо с Шуманом связывает его критика; оттого-то чужд, слишком чужд он современным новаторам наших дней; в геркулесовых столбах программности Штрауса, в немилосердном декадентском отламыванье Баха у Регера, в невралгических корчах бедного Ребикова черпают они вдохновение. Для уха их, наевшегося до отвала пряным соусом какофоний, Метнер и сух, и прост.

Поскольку же оригинальны, неожиданны, новы в нем выводы всего музыкального прошлого, поскольку содержание его тем - содержание единственное в своем роде, постольку косятся на музыку эту ложные охранители старины; и Метнер для них - „**импрессионист**", о, конечно! В традиции ярко выраженная новизна - вот поверхностное определение музыки Метнера. Но с нею остается Метнер **ни здесь, ни тут**:

Ты пойми: мы ни здесь, ни тут.
Наше дело такое бездомное.
Петухи - поют, поют,

Но лицо небес еще темное.
З. Гиппиус

Содержание метельных его арабесок еще неопределимо словами; форма его - слишком архитектонична для любителей всякой асимметричности; в этой архитектонике сказывается связь с прошлым. Классически данный сперва рисунок темы своей завивает он в тончайшие арабески; для непривычного уха - то хаос.

Если рассматривать музыкальную форму Метнера, он оказывается германцем; если прислушаться к содержанию его влетающих в душу тем, он - русский: широта, даль, пророчество о лучшем будущем уподобит его арабески нежнейшим лирическим излияниям Блока; строгость формы приблизит к Канту; и нежнейшие трепетания лирики прозвучат повелительно, как что-то вменяющий нам музыкальный императив.

И ни здесь, ни там Метнер. И его музыкальное дело - такое бездомное! Он - глас петела о том, что заря близка; но говорит он с нами не зарей вовсе: чистотою звездных блистаний его многодумной ночи входит к нам в душу Метнер; и меж ночью и нами взлетают его арабески.

Это - в небе поющий ток лебедей белых; полетели - в разрывах горят звезды, как лебединые очи; и то - снежный меч, упадающий с неба на грудь...

Темен хаос истории; прошлое ее - с нами; и мы - с прошлым; будущее, раздвигая историю, кажется нам грозными разрывами молний из туч. И душа вспыхивает в предчувствии бурь и землетрясений. И в глухих раскатах улавливаем мы набегающее колебанье почвы, когда прислушиваемся к буре на нас ниспадающих аккордов его безумных тем.

Будущему говорим мы: „Буди!"

„Буди, буди" - вот лозунг музыки Метнера, вот глубочайшее содержание в звуках им перед нами поднятых метелей. Есть две метели: метель, угрожающая долгою мертвизною зимы; и есть метель, о весне поющая. В ранних произведениях Метнера есть изображение русской метели - легких снежинок с мертвых полей восстающий столб. То же можно сказать и о всей музыке Метнера. Музыкальная муза его вьется над нами, шепчет в уши давно отошедшие, снившиеся в прошлом, слова:

Крылья легкие раскину,
Стены воздуха раздвину,
Страны дальние покину.

Вейтесь, искристые нити,
Льдинки снежные, плывите,
Вьюги снежные, вздохните!
А. Блок

Schnee-Arabesken
Die Musik von Metner

Metners Musik ist wie Schnee-Arabesken. Das ist der singende Strom weißer Schwäne am Himmel, das ist das Schnee-Schwert, erhoben über dem Herzen, und das ist jene brennende Schnee-Flamme... Ohne Zahl die Formen, die in den weißen Stürmen vorbeifliegen. Doch die vielen Formen des Sturmes sind aus einem Grundstoff: Dieser Grundstoff ist der silberne, vor Kälte brennende Schnee. Die vielen Klänge jenes Sturm-Liedes sind ein einziger Laut: die Stimme des Windes, der in den unermeßlichen Feldern fleht.

Und jener Grundstoff, jener einzige Laut - sie sind verschmolzen mit dem Chaos. Die Pracht der weißen Windhosen, die in Metners Musik fliegen, die Pracht des Lichtes, das sich in der Finsternis erhebt. Und jenes Licht wird im Chaos geboren.

Metners Musik ist wie Schnee-Arabesken; aber unter ihnen ist die eine, gedankenreiche Nacht. Ich denke jetzt an Metners Musik. Und sobald ich an sie denke, singt in mir ein Vierzeiler von Solov'ëv mit der Musik der Sturm-Themen:

> Du bist keusch wie der Schnee auf den Bergen.
> Du bist gedankenreich wie eine Winternacht.
> Du bist ganz in Licht wie das Polarfeuer -
> des dunklen Chaos' lichte Tochter.
> *Vl[adimir] Solov'ëv*

Des dunklen Chaos' Ausgeburt - das ist Metners Musik; ich sehe ihre Schnee-Mitra, die der Nacht selbst aufgesetzt ist. In unsere Augen blickt jene Nacht mit ihren gedankenreichen Augen; sie flüstert ihre unverständlichen Worte zu. Tjutčev hat das heulende Geflüster der Nacht vernommen: und er antwortete ihm mit der aufgeregten Verwünschung:

> O, singe nicht diese furchtbaren Lieder
> vom alten Chaos, vom anfänglichen!
> *F[ëdor] Tjutčev*

Wir alle kennen das dunkle Chaos des Unbewußten in uns: Dieses Chaos hat uns an das Ufer allen Lebens geworfen; die Ufer des Lebens werden von allen Seiten vom Chaos unterspült. Die Stunde wird kommen und dies Element sich gegen sein Ufer ergießen; und unser Bewußtsein beginnt, im Chaos zu schwimmen. Eben darum ist uns die Nacht unheimlich. Eben darum ist uns die gedankenreiche Nacht unheimlich, die gelegentlich die Schneebordüre der Metnerschen Arabesken aufwühlt. Metner ist der Sänger des Chaos. Ist er unheimlich...? Wir kennen unsere Kindheit. Wir erinnern die Bewußtseinsschimmer der ersten gebliebenen Kinderjahre. Das Element des Unverstandenen, Unaussprechlichen, Dunklen umspült das Kindesalter mit einem Regenbogen von Alpträumen. Unheimliche Träume, von denen die Kinder nächtens schreien, sind oft die ersten Schimmer des bewußten Lebens im dunklen Schwarm des Ewigen. Die jugendlichen Erinnerungen an mein Leben verbinden sich für mich mit dem Schnee, der mich aufgesucht hat. Und wenn ich darauf den Strom der Zeit ausmesse, über den mich meine Jahre erhoben haben, erinnere ich zunächst die ersten kindlichen Träume; und dann erinnere ich bereits die Ereignisse des Tatsächlichen; meine Kindheit fing für mich in Träumen an, und aus den Träumen bin ich herausgekommen.

Doch meine Kindheit ist Vorform einer jeglichen Kindheit; das Kindesalter der Welt, des Lebens, der Menschheit formt die Kindheit vor; und wenn die ersten lebendigen Erinnerungen für mich gefärbt sind vom Kampf mit den Schrecken der ersten Träume, so ist dieser Kampf der Schrecken, der sich über der Menschheit erhebt, die ihr dürftiges Leben in den Wäldern zwischen wilden Tieren und solchen ähnelnden Menschen erkannt hat.

Dieser Schrecken ist das vorletzte Schicksal des Menschen; das erste Bewußtsein, der erste eroberte Erdkontinent ist zugleich der erste Zweikampf mit dem Chaos, die erste Vermessenheit, die erste Verheißung, die erste Verheißung vom Sieg über das Schicksal; und die erste Tragödie liegt in diesem Kampf, denn in Furcht gibt es keine Tragödie.

Jegliche Religion ist das Bestreben der Menschheit, inmitten der Nacht durch sich das die Nacht eliminierende Licht im Siegesbild des Gottmenschen zu offenbaren. Diese künftige Menschheit wird dann in Form der lichten Tochter des Chaos' erscheinen. Der Gedanke der Menschheitsreligionen wurde in der Geistesgeschichte aufgedeckt und auf jegliche Weise ausgeführt (Feuerbach, Kant, Schelling, Vl[adimir] Solov'ëv).

Das Geheul der Elemente, von jeher dem Menschen feindselig, singt, schreit, wehklagt in der wie die Netze sich kreuzender Sturmesläufe vielverwickelten Musik Metners. Der Katarakt von Klängen selbst, der auf uns herabstürzt, erinnert an das Chaos. Die Durchführung des musikalischen Themas selbst ist komplizierter als bei den kompliziertesten Komponisten unserer Zeit. Wir hören nichts als den Strom, der an Dutzenden einander stoßender Läufe zerschellt. Doch in der Gischt dieser Ströme erhebt sich vor

uns ein siebenfarbiger Regenbogen. Ein siebenfarbiger Regenbogen scheint uns zunächst eine willkürliche Ausgeburt des Chaos, die zufällig auf seine tosenden Wogen gezeichnet ist. Doch die Gesetze der Lichtbrechung, doch die Verbindung von Licht mit Wärme und Bewegung öffnet vor uns tiefer den geheimen Sinn des Weltenchaos: daß es sonst nichts gibt, daß das Chaos nur der ungehörte, volltönende Weltenchor der Harmonie ist. Der Regenbogen ist dort unvermeidlich, wo vor uns ein chaotischer Katarakt tost. Chaos ohne Licht und Licht ohne Chaos hätten uns nicht diese strömende Welt geschaffen; das Chaos ist das Fleisch des Lichtes. Geist ohne Fleisch und Fleisch ohne Geist sind tote Abstraktionen kraftloser Bemühungen des menschlichen Verstandes.

Diese Einheit von Licht und Finsternis, Wort und Sprachlosem, Anfang und Ende, Chaos und seiner lichten Tochter wird auch vor uns unwillkürlich hervorgehoben, wenn wir Metners Musik hören.

Das Heidentum liegt vor der Christenheit; im Heidentum gibt es eine Vielzahl von Stufen, die es mit der christlichen Offenbarung verbinden; das Licht ist Anfang und Ende, Alpha und Omega der Offenbarung Christi. Und aus dem Schrecken vor dem Chaos entsteht die Tragödie der Griechen; doch diese Tragödie ist selbst keineswegs Chaos; sie ist eine Predigt vom Sieg; sie ist der Weg erhellender Reinigung; im Leiden zeichnet sie vor uns die Stufen der Leiter, die Licht und Finsternis verbindet.

Der Schrecken vor dem Element des Unbewußten herrschte auf den ersten Stufen der religiösen Menschheitsentwicklung; später geht das Unbewußte über in ein Bewußtsein von der Weltseele. Chaos, Finsternis, das Unbewußte sind jetzt lediglich der Leib des Bewußtseins. Das Chaos selbst wird eliminierter Teil seiner lichten Tochter.

Den rumorenden Schrecken vor dem Unbewußten hat von allen Menschen Tjutčev am besten ausgedrückt; von allen Menschen hat er am besten die bedingte Wahrheit der ersten religiösen Stufen ausgedrückt. Aber bis zur echten Tragödie hat sich Tjutčev nicht erhoben; und vom Schrecken hat er sich nicht im geringsten befreit. Er hat lediglich nicht in den Schrecken geblickt, sich bemüht, ihn zu vergessen und nicht zu erinnern. Gerade deshalb klingt so sein Schrei wahrhaftig:

> O, singe nicht jene furchtbaren Lieder!

Zur Tragödie hat sich Puškin erhoben. Und er enthüllte das Chaos sowohl mit dem Leben, als auch mit künstlerischer Vision: Mit „weibischem Gelalle der Parzen", mit „des Lebens Mausgewinsel" verglich Puškin den Ozean des Unbewußten, der jeden Tag, jede Stunde die Ufer unseres Lebens unterspült. Und Puškin hat zu diesem Chaos nicht wie Tjutčev gesagt: „Singe nicht!" Im Gegenteil, gierig hörte er in diese nächtliche, dunkle Sprache des Lebens hinein.

> Ich möchte dich verstehen,
> Deine dunkle Sprache studiere ich.

Puškin suchte Sprache zum Sprachlosen, Bewußtsein zum Unbewußten.

> Auch der unterseeischen Meeresechsen Gang,
> Auch des untren Reises Vegetieren

waren für ihn Wortes voll. Das Antlitz der Umwelt ist am Menschen mitbeteiligt, nicht entgegengesetzt wie bei Tjutčev; in diesem Streben, die Umwelt zu vermenschlichen, äußert sich der tragische Kampf der Verwandlung von Fleisch in Wort, von Chaos in Gesang. Der Strom der Klänge in Metners Musik ist der vieläugige Körper seiner einen Melodie, und der einzige Inhalt dieser Melodie ist der Sieg des Menschen.

Tjutčev eliminiert das Chaos durch Flucht vor dem Chaos: Metner dagegen stürzt sich auf das Chaos im Glauben, daß die Furchtlosigkeit menschlichen Erkühnens die schreckeneinflößende Dunkelheit der Elemente in einen Kindertraum verwandeln wird.

Und den Elementen liefert er sich aus wie ein Zauberer-Gefangener, der seine Hände aus den eisernen Ketten des Schicksals herauszunehmen vermag. Nicht sofort ist Metners Melodie dem Ohr vernehmbar; unser Ohr trifft zunächst eine Vielfalt an Verarbeitung seiner musikalischen Themen: Die

gedankenreiche Nacht legt einen Schleier aus Schnee an; und - die Formen fliegen: Schnee-Flammen und -Schwerter, die sich auf das Herz senken, der schreienden Schwäne silberner Strom.

Metners Musik ist wie die Arabesken des Schnees: doch unter ihnen ist die eine, gedankenreiche Nacht.

Metners Themen scheinen zunächst aufgelöst in Verarbeitung; und die Melodie scheint nur für die Harmonik zu existieren; aber sobald wir uns an die harmonische Komplexität gewöhnen, ist diese Komplexität wie die Arabesken der Schneebordüren; in jeder Windung der Bordüre ist dann das Eine, Unveränderbare.

So zerreißt das vormenschliche Chaos zu einem kindlichen Traum, das Unbewußte zum Atem der Welt: die Stimme des Windes zu teuren, froh flüsternden Worten: „Ich bin bei euch, arme Kinder der Erde." Und eine blühende Flamme entbrennt im Schoß des Chaos; in den Zungen dieser Flamme jedoch ist Jene, von der Vladimir Solov'ëv sagte:

> Du bist keusch wie der Schnee auf den Bergen.
> Du bist gedankenreich wie eine Winternacht.
> Du bist ganz in Licht wie das Polarfeuer -
> des dunklen Chaos' lichte Tochter.

Metners Thema ist das eine Thema all seiner seltsam klingen Melodien, und es ist einfach; doch in der Einfachheit ist es genial. Einfachheit der Harmonie duldet es nicht; manchmal scheint es, daß es gar keine Harmonie duldet. Und daher der Katarakt von Klängen.

Das dunkle Chaos ist für Metner fügsames Material seiner musikalischen Welt, und sein Weltbild ist unserer Welt entgegengesetzt, so wie unsere Gegenwart der Zukunft entgegengesetzt ist. Die Stimme des Windes, die in den Feldern fleht, und Tjutčevs metallische Trauerstimme[3] beginnen, uns im Chaos der Töne zu künden vom Tag der Auferstehung von den Toten.

Ohne die Welt abzulehnen, doch die Weltgrenzen bis dahin auseinanderrückend, was hinter der Welt ist, verwandelt jene Sturm-Musik die Welt in Weltlosigkeit; die Zeit aber verwandelt sie in jenen seligen Zustand, von dem auch Dostoevskij kündet: „Es wird keine Zeit mehr geben."

Diese Minuten ewiger Harmonie sind auch bis zu dieser Zeit Gegenstand positivistischen Gelächters; den Positivismus gibt es bereits nicht mehr - weder in der Wissenschaft, noch in der Philosophie: aber positivistisches Lachen, das Lachen einer faulen Rotznase, existiert noch: es ist in der Bourgeoisie, es ist in der Intelligenzija. Die positivistischen Folgerungen aus dem nicht existenten Positivismus reduzieren jedes Empfinden von Harmonie auf krankhafte Perversionen der natürlichen Umwelt. Die natürliche Umwelt aber versteht sich mitunter als Gegrunze eines Ferkels, welches bis zu jener Minute im Gras wühlt, in der das Metzgermesser diese würdige Beschäftigung der „natürlichen Umwelt" unterbindet.

Nietzsche, Ibsen, Wagner haben im selben Maße wie auch Gogol', Tolstoj, Dostoevskij gerade diese „krankhaften" Bewußtseinszustände mit ihrem Schaffen in „Perlen der Schöpfung" verwandelt. Aber wozu Perlen dort, wo ihnen die positivistische Eichel der spießbürgerlichen Mehrheit entgegengesetzt wird?

Der gesunde Menschenverstand führt Krieg mit jeder Art von Perlen: „Perlen" - das ist eine Krankheit; Perlen - das ist die krankhafte Ausscheidung von Meeresaustern; mehr und mehr wird die Kunst zu so einer krankhaften Ausscheidung für die Bourgeoisie der ganzen Welt; bald wird selbst der Verfall am Gewicht von Eicheln gemessen werden. Es gibt keine Versöhnung zwischen der triumphierenden gesunden Vernunft und echter Inspiration; und die Perlenkünste sind krankhafte Ausscheidungen der Austern.

Der Inhalt der Metnerschen Musik ist der Gesang für den triumphierenden „Wahnsinn"; nicht umsonst sind die Dithyramben einige der besten Musikschöpfungen Metners.

Die Verbindung dionysischen Rausches mit den tiefsten Wurzeln der Religion ist von nun an festgestellt: Die Metnerschen musikalischen Dithyramben sind Manifeste des dionysischen Elementes in seinem Schaffen - an all jene, die sich noch nicht endgültig einen Weg zwischen „Perle" und „Eichel"

[3] Anspielung auf einen Vers aus Tjutčevs Gedicht *Bessonica* (Text s. WERKVERZEICHNIS op. 37/1).

erwählt haben. Jeder, der keine Inspiration im Arbeitsprozeß besessen hat, ist nicht im geringsten Künstler. So glaubte Čechov. So war sein zutiefst wahrer Gedanke. Nunmehr ist das künstlerische Schaffen das einzige lebendige Fenster menschlicher Fernen; und die Fähigkeit, hier über Inspiration zu verfügen, wandelt Kunst in religiöse Predigt.

Als solch eine Predigt erweist sich jetzt das Bestreben der Philosophen, von den Verstandesgrenzen in der Sprache des Verstandes zu sprechen; in der Gelehrtensprache bedeutet das die Abhängigkeit der Ideologie von der Methodologie der Wissenschaft. Genau dieser Tod des autonomen Verstandes, des Verstandes aus sich, spiegelt sich in der Kunst als Vorherrschaft der Technik auf dem Wege einer Verkomplizierung der Technik; und der allergrößte Tor ist jetzt in der Kunst vollendetster Techniker. Mit dem Gefühl die Technik bezwingen, das bedeutet: den Verstand mit kindlichen Gefühlswallungen bezwingen, so wird der Verstand verdüstert und das Gefühl kastriert; die transparente Verstandesleere scheint erfüllt mit Inhalt; das Gefühl erlischt im Bemühen, sich tiefsinnig zu äußern.

Dieser und anderer Dinge sündigt der musikalische „Impressionismus". Der musikalische Impressionismus ist die Losung der ganzen modernistischen Musik. Mit solch einem musikalischen Impressionismus hat Metners Musik nichts gemein. Technik, Vollendung, Folgerichtigkeit treten an Stelle tiefsinniger Verkündigungen der zeitgenössischen Novatoren in der Musik; ähnlich dem, wie die zeitgenössische Philosophie, die mit dem Verstand den Verstand bindet, der Welt des Unaussprechlichen das Recht gewährt, uns in unserem religiösen Suchen zu beherrschen, so verwandelt Metners Musik, die durch Technik das Technische erlaubt, das Technische selbst lediglich in die transparente Decke tieferen Inhaltes. Im Klassizismus, in der technischen Perfektion äußert sich Metners Schamhaftigkeit des Verkündigers, der den Wein neuer Gefühle nicht in alte Schläuche füllen möchte. Technische Perfektion und impressionistische - ich möchte sagen: - Inhaltlosigkeit werden nur Embleme eines anderen, lebendigen, neuen musikalischen Inhaltes.

Metner bricht nicht mit der klassischen Vergangenheit der Musik; er ist ihr rechtmäßiger Erbe und Fortführer; und zurecht verbindet ihn die Kritik mit Schumann; eben deswegen ist er den zeitgenössischen Novatoren unserer Tage fremd, allzu fremd; sie schöpfen Inspiration in den Herkulessäulen der Strauss'schen Programmatik, im unbarmherzigen, dekadenten Abbruch Bachs bei Reger, in den neuralgischen Krämpfen des armseligen [Vladimir Ivanovič] Rebikov. Für ihr Ohr, das sich an der scharfen Sauce der Kakophonie bis zum Hals sattgegessen hat, ist Metner sowohl trocken als auch schlicht.

Insofern aber seine Folgerungen aus der ganzen musikalischen Vergangenheit originär, unerwartet, neuartig sind, insofern der Inhalt seiner Themen ein in seiner Art einzigartiger Inhalt ist, schielen die falschen Bewahrer der alten Zeiten auf diese Musik; und Metner ist für sie ein „Impressionist", o natürlich! Eine in der Tradition klar geäußerte Neuheit - dies ist die oberflächliche Definition von Metners Musik. Aber mit ihr bleibt Metner weder hier noch dort:

> Begreife du: wir sind nicht hier noch dort.
> Unser Geschäft ist so unbehaust.
> Die Hähne, sie krähen, sie krähen,
> Doch das Antlitz der Himmel ist noch dunkel.
>
> *Z[inaida] Gippius (Hippius)*

Der Inhalt seiner Sturm-Arabesken ist mit Worten noch nicht bestimmbar; seine Form ist zu architektonisch für die Liebhaber jeglicher Asymmetrie; in dieser Architektonik äußert sich die Verbindung mit der Vergangenheit. Die zunächst klassisch gegebene Linie seines Themas flicht er in feinste Arabesken; für das ungewohnte Ohr ist dies Chaos.

Betrachtet man die musikalische Form Metners, erweist er sich als Germane; horcht man auf den Gehalt seiner in die Seele fliegenden Themen, ist er Russe: Weite, Ferne, die Prophezeiung einer besseren Zukunft machen seine Arabesken mit den zartesten lyrischen Ergüssen [Aleksandr] Bloks vergleichbar; die Strenge der Form nähert ihn an Kant an; auch das zarteste lyrische Beben tönt gebieterisch, wie ein uns irgendetwas beimessender musikalischer Imperativ.

Und weder hier noch dort ist Metner. Und sein musikalisches Geschäft ist so unbehaust! Er ist der Hahnenschrei, daß die Morgenröte nah ist; aber er spricht mit uns keineswegs durch das Morgenrot: Mit der Reinheit des Sternenglanzes seiner gedankenreichen Nacht dringt Metner zu uns in die Seele ein; und zwischen der Nacht und uns steigen seine Arabesken auf.

Das ist der singende Strom weißer Schwäne am Himmel; sie sind aufgeflogen - in den Rissen brennen die Sterne wie Schwanenaugen; und jenes ist das Schnee-Schwert, das vom Himmel auf die Brust fällt...

Dunkel ist das Chaos der Geschichte; ihre Vergangenheit ist mit uns; und wir sind mit der Vergangenheit; die Zukunft, die die Geschichte auseinanderrückt, erscheint uns als furchtbares Zerreißen der Blitze aus den Wolken. Und die Seele lodert auf im Vorgefühl der Stürme und Erdbeben. Und im dumpfen Donnergrollen vernehmen wir das anlaufende Schwanken des Bodens, sobald wir dem Sturm der auf uns herabfallenden Akkorde seiner wahnsinnigen Themen lauschen.

Der Zukunft sagen wir: „Erwecke!"

„Erwecke, erwecke!" - das ist die Losung von Metners Musik, das ist der tiefste Inhalt in den Tönen der Stürme, die durch ihn vor uns erweckt wurden. Es gibt zwei Stürme: den Sturm, der mit einem langen, toten Winter droht; und es gibt den Sturm, der vom Frühling singt. In den frühen Werken Metners gibt es die Schilderung des russischen Sturmes - eine Säule leichter Schneeflocken, die sich von toten Feldern erhebt. Dasselbe kann man von der ganzen Musik Metners sagen. Seine musikalische Muse wirbelt über uns, flüstert längst verschwundene, in der Vergangenheit im Traum erschienene Worte in die Ohren:

Leichte Flügel breite ich auseinander,
die Mauern der Luft rücke ich auseinander,
ferne Lande verlasse ich.

Wirbelt, funkelnde Fäden,
Schneeflöckchen, fahrt hin,
Schneestürme, seufzt!

A[leksandr] Blok

1911

24. Julij Èngel': ⟨Al. Krejn i N. Metner⟩, in: *Russkie vedomosti* vom 22. 02. 1911; hier zit. nach ÈNGEL' 1971, 307-309 (Rezension zu KONZERTLISTE 34).

⟨Ал. Крейн и Н. Метнер⟩

Второе утро современной камерной музыки (концерты С. Кусевицкого) открылось поэмой для струнного квартета А. Крейна. [...]

Вся остальная часть программы отдана была сочинениям Н. Метнера. Вот композитор среди нашей музы-[308]кальной молодежи наиболее определившийся, зрелый, самостоятельный. Если между ним и Скрябиным и есть что-либо общее, то разве свойственная почти всей нашей новой музыке черта - отсутствие так называемого „русского склада", прямо или посредственно связанного с русской народной песнью. Но Скрябин нашел себя, пройдя через Шопена, Листа, Вагнера, которым больше всего и обязан в своем творчестве; Метнер же идет совсем иными путями - от Бетховена, Шумана, Брамса. И идет твердо, смело, каждым новым сочинением привлекая новых друзей своей бодрой и строгой музе. Дать общую характеристику этой музы поможет предстоящий в недалеком будущем собственный концерт Н. Метнера. Теперь же скажу только несколько слов о пьесах, исполненных в концерте 20 февраля. Среди них нет ни одной слабой, незначительной. Капитальнейшая - соната для фортепиано и скрипки, ор. 21. Все три части этой сонаты - канцона, пляска, дифирамб - пленяют здоровой ясностью настроения, сложно-простой

красотой мелодии и гармонии, особенно же столь характерной для Метнера кипучей жизнью ритма. Лучшая из частей - вторая („Danza"). В этой пляске прелестна и основная размеренная мелодия, в двух-трех поворотах которой есть нечто от лучших вальсов Иоганна Штрауса, и контрастирующее с ней среднее бурное allegro. Ее изящные мелодические акценты и оригинальная ритмика, столь многообразная по существу, несмотря на внешние однообразные рамки такта, ждут своей Дункан. В тяжелом ликовании „Дифирамба" чувствуется оркестровый замысел; скрипке (хотя бы и с фортепиано) оно как будто не совсем по силам. Да и вообще, надо сказать, что скрипка в сонате трактована как несовсем равноправный с фортепиано по значению и самостоятельности член ансамбля. Здесь, правда, этот грех заметен гораздо меньше, чем в прежних ноктюрнах Н. Метнера для скрипки и фортепиано, но все же кое-где заметен. Соната очень хорошо исполнена была автором и г. Могилевским. „Danza" по требованию публики была повторена. В фортепианную программу вечера вошли 4 пьесы. Одночастная серьезно-радостная соната C-dur отличается, между прочим, определенной мелодичностью, в сторону которой вообще замечается у тепереш-[309]него Метнера поворот. Очаровательна мелодия новеллы C-dur, обвеянная шопеновским духом, обыкновенно чуждым Метнеру. Прелестна таинственной гармонией ритмов сказка e-moll; хороша и более грузная сказка h-moll.

Играл г. Метнер как художник-пианист и еще лучше. Так может играть только художник-творец, пламенным дыханием вновь созидаемой жизни наполняющий каждую фразу, выливающуюся изпод его пальцев. И нигде - как в самой музыке, так и в ее исполнении - ни тени празднословия и рисовки. А как это редко теперь! Н. Метнер имел, конечно, огромный успех и играл сверх программы.

⟨Al. Krejn und N. Metner⟩

Die zweite Matinee moderner Kammermusik (S[ergej Aleksandrovič] Kusevickijs Konzerte) wurde mit dem Poèma für Streichquartett von A[leksandr Abramovič] Krejn eröffnet. [...]

Der ganze restliche Teil des Programmes war Kompositionen von N. Metner gewidmet. Hier ist ein überaus bestimmter, reifer, eigenständiger Komponist unter unser musikalischen Jugend. Wenn zwischen ihm und Skrjabin irgendetwas gemein ist, dann ein fast unserer ganzen neuen Musik eigener Zug - das Fehlen des „Russischen", direkt oder mittelbar mit dem russischen Volkslied verbunden. Doch Skrjabin hat zu sich gefunden, indem er durch Chopin, Liszt, Wagner gegangen ist, denen er am meisten in seinem Schaffen verbunden ist; Metner jedoch geht auf ganz anderen Wegen - von Beethoven, Schumann, Brahms aus. Und er geht fest, kühn, mit jedem neuen Werk neue Freunde seiner wundersamen und strengen Muse anlockend. Eine allgemeine Charakteristik dieser Muse zu geben, hilft das in nicht ferner Zukunft bevorstehende Autorenkonzert N. Metners. Zunächst aber werde ich nur ein paar Worte zu den Stücken sagen, die im Konzert vom 20. Februar aufgeführt wurden. Unter ihnen ist kein einziges schwaches, unbedeutendes. Das kapitalste Werk ist die *Sonate für Klavier und Violine* op. 21. Alle drei Sätze dieser Sonate - *Canzone*, *Tanz*, *Dithyrambe* - fesseln durch die gesunde Klarheit der Stimmung, die kompliziert-einfache Schönheit der Melodie [und] der Harmonie, besonders aber durch die für Metner so charakteristische siedende Vitalität des Rhythmus. Der beste dieser Sätze ist der zweite (*Danza*). In diesem Tanz ist auch die gemessene Grund-Melodie reizend (in zwei-drei Wendungen steckt etwas von den besten Walzern von Johann Strauß) und das mit ihr kontrastierende mittlere, stürmische allegro. Ihre eleganten melodischen Akzente und die originelle Rhythmik, die ihrem Wesen nach - ungeachtet der äußerlich einförmigen Taktgrenzen - so vielfältig ist, warten auf ihre [Isadora] Duncan. Im schweren Jubel der *Dithyrambe* spürt man die orchestrale Intention; der Geige (auch zusammen mit dem Klavier) geht sie gleichsam über die Kräfte. Ja und überhaupt muß man sagen, daß die Violine in der Sonate behandelt wird als ein an Bedeutung und Selbständigkeit nicht gänzlich gleichberechtigter Teil des Ensembles. Es stimmt, daß hier dieses Vergehen bei weitem weniger bemerkbar ist als in den vorausgegangenen *Nocturnes* für Violine und Klavier von N. Metner, aber dennoch ist es bemerkbar. Die Sonate wurde vom Komponisten und Herrn [Aleksandr Jakovlevič] Mogilevskij sehr schön interpretiert. Die *Danza* wurde auf Wunsch des Publikums wiederholt. Auf dem Klavier-Programm des Abends standen vier Stücke. Die einsätzige, ernst-fröhliche *Sonate* C-Dur zeichnet sich unter anderem durch ausgeprägte Melodizität aus, zu der hin überhaupt beim jetzigen

Metner eine Wendung bemerkbar ist. Die Melodie der *Novelle* C-Dur [recte: G-Dur, op. 17/1] ist bezaubernd und von Chopinschem Geist durchweht, der Metner für gewöhnlich fremd ist. Durch die geheimnisvolle Harmonie der Rhythmen bezaubert das *Märchen* e-Moll [op. 14/2]; schön und wuchtiger ist das *Märchen* h-Moll [op. 20/2].

Herr Metner spielte wie ein Künstler-Pianist und noch besser. So kann nur der Künstler-Schöpfer spielen, jede Phrase, die unter seinen Fingern hervorquillt, mit loderndem Atem neu erschaffend. Und nirgends - weder in der Musik selbst, noch in ihrer Interpretation - ein Schatten von Geschwätzigkeit oder Stolzieren. Und wie selten ist das heutzutage! N. Metner hatte natürlich riesigen Erfolg und spielte Zugaben.

25. Julij Ėngel': Muzyka N. Metnera, in: *Russkie vedomosti* vom 11. 03. 1911; hier zit. nach ĖNGEL' 1971, 319-322 (Rezension zu KONZERTLISTE 35).

Музыка Н. Метнера

За Скрябиным - Метнер. Два имени, которые в числе первых приходят в голову, когда думаешь о лучшем настоящем русской музыки, мечтаешь об ее будущем. Скрябин, конечно, крупнее; покуда больше раскрылся и больше обещает в своей загадочной эволюции; создал вокруг себя уже нечто вроде школы. Но и талант более молодого Метнера вполне окреп, созрел и, надо думать, также вызовет школу.

Оба совершенно чужды так называемого „русского склада", прямо или посредственно связанного с народной песнью, - склада, которому так или иначе отдали дань все композиторы предшествующей эпохи, даже такие, как Чайковский или Кюи. Оба в противоположность той же эпохе больше тяготеют к инструментальной музыке, чем к вокальной (песни Метнера, в сущности, столько же пьесы для фортепиано, как и для пения, - если еще не более). Оба, наконец, в основе жизнерадостны, мажорны. Но на этом и кончается сходство. Дальше начинаются уже черты различия, быстро переходящие в пропасть. И эта пропасть радует. Ибо как многообразно плодоносны [320] должны быть недра молодого русского искусства, если одновременно порождают таланты, даже при сходных чертах столь антиподные!

Скрябин нашел себя, пройдя сквозь Шопена, Листа, Вагнера; Метнер идет от классиков - Генделя, Ветховена, Шумана, Брамса. Скрябин хотел бы вовсе оторваться от прошлого, даже перевернуть вверх дном старые основы гармонии. Метнер всегда опирается на прошлое, из семян которого умеет, однако, выращивать свежие, новые цветы. Скрябин жаждет оргии звуков и красок, ему уже мало и оркестра, к которому он стремится прибавить свет и даже запахи! Метнер довольствуется покуда фортепиано и голосом, да еще скрипкой. Скрябин - колорист-импрессионист, умеющий быть не только оглушительно-ослепительным, но и неуловимо-легким, воздушным. У Метнера колорит - на втором плане. Строгий, выдержанный, даже несколько тяжеловатый стиль Метнера можно уподобить дорийской колонне; скрябинский très parfumé, в противовес ему, уподобится тогда колонне коринфской. Скрябин рвется куда-то в надземные, „сверхчеловеческие" сферы; Метнер - на земле. Экстаз Скрябина приводит к какому-то гашишному vertige'у („вертежу"), от которого веет мистикой средневековья и хлыстовских радений; подъем Метнера выливается в светлый, размеренный дифирамб, в котором есть нечто родственное стройной строгости античного мира и неоклассицизму Гете.

Из сказанного ясно, что у Метнера не может быть ни таких ярых противников, ни таких исключительных поклонников, как у Скрябина. Вокруг его трезвого модернизма шума никогда не было и, вероятно, не будет. Но он твердо идет своим путем, в стороне от сенсации, каждым новым сочинением приобретая горячих друзей своей бодрой и строгой музе.

Самый фортепианный стиль Метнера, впрочем, не из тех, которые легко даются заурядному пианисту. Он очень сложен и по утонченной игре ритмов, и по своеобразным приемам фигурации, и по особой настойчиво полнозвучной полифонии, порой слишком даже грузной. Далекий от всяческой рисовки и празднословия, он требует от исполнителя внимательного проникновения в свои [321] технические особенности, вытекающие из духа

метнеровской музыки, - и тогда даже то, что на первый взгляд могло показаться сухим и слишком „отвлеченным", оказывается значительным, живым.

Дифирамб и сказка - вот два названия, излюбленные Метнером для своих сочинений. Названия эти до известной степени определяют и самый характер музыки, ее эмоциональную сущность. Наоборот, название сонаты указывает только на тип формы, а не на самый дух музыки. И сонаты Метнера (большей частью одночастные) - только новые вместилища прежде всего той же чистой лирики дифирамбов и созерцательного пафоса сказок. Таковы его новые сонаты: изящная скрипичная ор. 21; богатая глубокими красотами фортепианная ор. 22 и фортепианная же сказка-соната (!) c-moll с дифирамбическим andantino (рукопись). Хороши каждая в своем роде обе фортепианные сказки ор. 20. Первая (b-moll) - гораздо легче второй, что не мешает ей быть в высшей степени выразительной, красивой, совершенной по форме.

Очень трудна фортепианная партия и в большинстве песен Метнера. Упрекать за это композитора вряд ли возможно (даже когда его аккомпанементи стоят доброго фортепианного этюда: „Im Vorübergehen", „Glückliche Fahrt"). Так, стало быть, пишется. Но нельзя не пожалеть, что все эти трудности сильно затрудняют доступ к свежей, глубокой песенной лирике Метнера. Впрочем, и от певца эти маленькие лирические поэмы для фортепиано и голоса требуют чрезвычайной музыкальной интеллигентности и чуткости. Любопытно, что почти все они написаны на немецкие тексты с русскими переводами. Сюда вошли главным образом Гете, а также Гейне и Ницше, выглядящий, впрочем, в этих стихотворениях никак не Übermensch'ем, а мечтателем и даже несколько сентиментальным. Здесь, думается, сказалось столько же немецкое происхождение Метнера, сколько духовная близость его к старой немецкой культуре слова и звука. [322]

Пела песни Метнера очень хорошая и притом именно камерная певица, г-жа Ян-Рубан. Но и ей кое-где не удалось вполне совладать с их трудным стилем. Зато некоторые пьесы, более близкие артистке по духу, исполнены были очаровательно. Такова прежде всего неподражаемо прелестная по музыке „Песенка эльфов". Многочисленная публика горячо и неутомимо приветствовала Метнера, который аккомпанировал и играл свои произведения, как может пока только он один.

N. Metners Musik

Nach Skrjabin: Metner. Zwei Namen, die einem mit als erste in den Sinn kommen, wenn man an die beste russische Musik der Gegenwart denkt, von ihrer Zukunft träumt. Skrjabin, natürlich, ist bedeutender; bislang hat er sich mehr entfaltet und verspricht mehr in seiner rätselhaften Entwicklung; er hat um sich herum bereits so etwas wie eine Schule geschaffen. Aber auch die Begabung des jüngeren Metner hat sich völlig gefestigt, ist gereift und wird, so scheint es, ebenfalls eine Schule hervorrufen.

Beide sind der sogenannten „russischen Art" vollkommen fremd, die direkt oder indirekt mit dem Volkslied in Verbindung steht, - der Art, welcher so oder anders alle Komponisten der vorangegangenen Epoche ihren Tribut gezollt haben, sogar solche wie Čajkovskij oder Kjui. Beide streben im Gegensatz zu eben jener Epoche mehr zur Instrumental- als zur Vokalmusik (Metners Lieder sind eigentlich ebenso Stücke für Klavier wie für Gesang, wenn nicht sogar mehr). Beide schließlich sind im Grunde lebensfroh, Dur-artig. Doch damit hört die Ähnlichkeit auch auf. Im weiteren beginnen schon Züge eines Unterschiedes, die rasch in eine Kluft übergehen. Und diese Kluft stimmt froh. Denn wie mannigfaltig fruchtbar muß der Schoß der jungen russischen Kunst sein, wenn er gleichzeitig Begabungen hervorbringt, die sogar bei ähnlichen Zügen derart antipodisch sind!

Skrjabin hat zu sich gefunden, indem er durch Chopin, Liszt, Wagner gegangen ist; Metner kommt von den Klassikern - Händel, Beethoven, Schumann, Brahms. Skrjabin würde sich gerne vollständig von der Vergangenheit losreißen, sogar die alten Grundlagen der Harmonik auf den Kopf stellen. Metner stützt sich stets auf die Vergangenheit, aus deren Saat er indessen frische, neue Blüten aufziehen kann. Skrjabin lechzt nach einer Orgie der Klänge und Farben, ihm ist bereits das Orchester zu wenig, dem er Licht und sogar Düfte hinzufügen möchte! Metner begnügt sich bislang mit Klavier und Singstimme und noch Violine. Skrjabin ist ein Kolorist-Impressionist, der nicht nur ohrenbetäubend-blendend sein kann, sondern auch unfaßlich-leicht, luftig. Bei Metner steht das Kolorit in zweiter Linie.

Den strengen, reservierten, ja etwas schwerfälligen Stil von Metner kann man mit einer dorischen Säule vergleichen; im Gegensatz dazu vergleicht sich das skrjabinsche *très parfumé* mit einer korinthischen Säule. Skrjabin strebt irgendwohin in überirdische, „übermenschliche" Sphären; Metner steht auf der Erde. Skrjabins Ekstase führt zu irgendeinem haschischartigen Taumel (*vertige*), aus dem mittelalterliche Mystik und flagellantischer Eifer wehen; Metners Elevation strömt in eine helle, gemessene Dithyrambe, in der etwas der ebenmäßigen Strenge der Antike und dem Goetheschen Neoklassizismus Verwandtes liegt.

Aus dem Gesagten wird klar, daß Metner nicht jene heftigen Gegner und jene ausschließlichen Verehrer haben kann wie Skrjabin. Um seinen nüchternen Modernismus gab es niemals Lärm und wird es vermutlich auch nicht geben. Aber er geht fest seinen Weg, seitab von Sensationen, und gewinnt mit jedem neuen Werk heiße Freunde seiner rüstigen und strengen Muse.

Der Klavierstil Metners selbst ist übrigens nicht von denen, die sich dem durchschnittlichen Pianisten leicht fügen. Er ist seht kompliziert sowohl in seinem verfeinerten Spiel der Rhythmen als auch in der eigenartigen Manier der Figurationen als auch in der besonderen, stets volltönenden, manchmal sogar überladenen Polyphonie. Fern von jeglichem Gezieren und hohlem Gerede, verlangt er vom Interpreten das aufmerksame Eindringen in seine technischen Besonderheiten, die dem Geist der Metnerschen Musik entspringen, und dann erweist sich sogar das, was auf den ersten Blick als trocken oder zu „abstrakt" scheinen mochte, als bedeutsam und lebendig.

Dithyrambe und *Märchen* - diese beiden Benennungen bevorzugt Metner für seine Werke. Diese Benennungen bestimmen bis zu einem gewissen Grad auch den Charakter der Musik selbst, ihr emotionales Wesen. Umgekehrt verweist der Titel 'Sonate' lediglich auf einen Formtyp und nicht auf die Stimmung der Musik selbst. Auch die Sonaten von Metner (zum größten Teil einsätzig) sind nur neue Behälter vor allem eben jener reinen Lyrik der *Dithyramben* und des betrachtenden Pathos der *Märchen*. Dies sind seine neuen Sonaten: die elegante *Violinsonate* op. 21; die an tiefen Schönheiten reiche *Klaviersonate* op. 22 und die *Märchen-Sonate* (!) c-Moll mit einem dithyrambischem Andantino (Manuskript), ebenfalls für Klavier. Schön sind (jedes auf seine Art) beide *Märchen* op. 20. Das erste (b-Moll) ist weitaus leichter als das zweite, was es aber nicht daran hindert, in höchstem Maße ausdrucksvoll, schön, formvollendet zu sein.

Sehr schwer ist die Klavierstimme auch in der Mehrzahl der Lieder Metners. Dies dem Komponisten vorzuwerfen, ist kaum möglich (sogar wenn seine Begleitungen gute Klavieretüden abgeben: *Im Vorübergehn*, *Glückliche Fahrt*). So muß wohl geschrieben werden. Aber man muß bedauern, daß all diese Schwierigkeiten den Zugang zur frischen, zutiefst gesanglichen Lyrik Metners stark erschweren. Übrigens fordern diese kleinen lyrischen Poeme für Klavier und Singstimme auch vom Sänger außerordentliche musikalische Intelligenz und Feingefühl. Es ist interessant, daß sie fast alle auf deutsche Texte mit russischen Übersetzungen geschrieben wurden. Hierzu gehört vor allem Goethe, aber auch Heine und Nietzsche, welcher übrigens in diesen Gedichten überhaupt nicht nach Übermensch aussieht, sondern als Träumer und sogar etwas sentimental. Hier, so scheint es, hat sich ebensosehr die deutsche Abkunft Metners geäußert, wie seine geistige Nähe zur alten deutschen Wort- und Tonkultur.

Metners Lieder sang die sehr gute und dabei besonders kammermusikalische Sängerin Frau [Anna Michajlovna] Jan-Ruban. Doch auch ihr gelang es hier und dort nicht, deren schweren Stil zu bewältigen. Dafür wurden einige Stücke, die der Künstlerin geistig näher stehen, bezaubernd interpretiert. So vor allem das musikalisch unnachahmlich schöne *Elfenliedchen*. Das zahlreiche Publikum bewillkommnete Metner heiß und unermüdlich, der begleitete und seine Kompositionen spielte, wie es bislang nur er allein vermag.

1913

26. Grigorij Prokof'ev: O Metnere, in: *Russkaja muzykal'naja gazeta* 1913, Nr. 3, Sp. 65-70.

О Метнере.

Можно-ли давать характеристику творчества, еще находящегося в периоде расцвета? - И да, и нет... „Да" - потому, что раз пройденные стадии развития творческого таланта и

наступления периода зрелого творчества уже обязывают наблюдателя отметить в даровании художника те или ниые характерные черты и угадать таящиеся в этом даровании возможности, и „нет" - ибо никто не в праве сказать, что окрепшее, созревшее дарование будет впредь лишь совершенствоваться, а не пойдет по новому пути, преодолев все трудности формального канона и найдя, наконец, возможность широко развернуть крылья вдохновения.

Вот поэтому-то я и решаюсь писать лишь „о Метнере", но не осмеливаюсь давать исчерпывающую характеристику Метнера, хотя этот композитор выпустил в свет уже более 20-ти opus'ов, каждый из которых отличается большой зрелостью работы и редкой для молодого композитора цельностью замысла. Однако, именно в виду этой зрелости и цельности произведений интересующего нас композитора щепетильность критики, о которой говорено выше, казалось бы, является совершенно излишней: тот, кто прилежно проштудировал хоть несколько вещей Метнера, сразу сумеет [66] отличить манеру письма и общий склад творчества этого композитора. Но из году в год внимательно следя за новыми созданиями русского носителя заветов германской школы композиторов, я все-таки думаю, что Метнер не сказал еще многого, что он может и должен сказать нам. То лучшее, подлинно-человеческое, что лишь проглядывает в иных созданиях Метнера, мы - верю я - еще услышим от него в той утвердительной, высокой форме, к которой нас приучил этот композитор; если же не услышим, - молодого германца ждет участь далекого от людей, быть может, очень ценимого, но не любимого, не желанного людьми поэта. А ведь сила всякого искусства не в нем самом, а в отклике воспринимающих это искусство. Искусство жизнедеятельна и благотворно лишь тогда, когда оно ведет за собой если не толпу, то все-таки многих, а не жалкую горсточку „избранных". Как бы ни было возвышенно и благородно искусство, оно ценно лишь тогда, когда не оторвано от жизни, когда оно созвучно стремлениям и чаяниям сынов земли. И поэтому - то глубоко прав сам Метнер, говоря (по поводу исполнения своих песен на вечере „Дома Песни"), что „мимо земли - нет пути на Небо; помимо причастия земной жизни с ее радостью и страданием, борьбой и смертью, - нет и причастия жизни вечной"... И далее: ..."человечность - высшее выражение земной жизни".

Вот эти-то мысли, - глубоко правильные и ценные, - и заставляют меня подождать с оцен-[67]кой творчества Метнера с общекультурной точки зрения. Думается, что при оценке творчества того или иного композитора можно подходить к этому творчеству или с точки зрения чисто музыкальный, под каковой я подразумевал бы оценку характерных особенностей музыкальной фактуры и стиля, с одной стороны, а с другой - жизнеспособность технических приемов того или иного композитора и ценность этих приемов для будущего искусства, - или с точки зрения значимости этого творчества для духовной культуры человечества. До известной степени эти две точки зрения сводятся к разговору о „форме" и „содержании", при чем нужно считать уже заранее предустановленным, что самая речь о „форме" и „содержании" пойдет лишь тогда, когда то или иное произведение или целый ряд произведений признаны художественными, т. е. органически и гармонически сочетающими элемент содержания с элементом формы.

Нет и, кажется, никогда не было спору о том, гармонируют-ли у Метнера содержание и форма, ибо редко кому из композиторов удалось так быстро и верно найти самого себя в области творчества или, говоря иными словами, найти наиболее подходящую оболочку для своих мыслей и настроений. Уже в первом из своих изданных произведений - „Stimmungsbilder" - Метнер является нам во всеоружии присущих ему приемов письма - полифоническое изложение, ритмическая характерность и определенность. И если тут то или иное имитационное проведение покажется нам не вызванным необходимостью и даже надуманным, то уже вскоре, по мере приближения к десятому opus'у, логика метнеровского письма, выкованность метнеровских ритмов и общее построение метнеровских форм становятся из ряда вон выдающимися. Уже к этому времени относятся такие прекрасные вещи, как „Сказки" (op. 8), „Дифирамбы" (op. 10) и роскошная „Сонатная триада". Как раз эти произведения заставляют признать Метнера не только большим мастером и художником, владеющим всеми средствами музыкального письма, но и композитором, несущим „свет человеческому сердцу", (слова Шумана). Суровый германец, недавно замкнутый, погруженный лишь в самосозерцание и говоривший лишь об отвлеченном, здесь вдруг нашел иной язык. Нелюдим, упорно [68] отходивший от земной сутолоки,

казалось, переродился и спешил к людям, желая говорить с ними об им понятном, дорогом, близком, волнующем. Суровый классик перерождался в лирика, - не такого лирика, что склонен потонуть в волнах собственного прекраснодушия и славянской мягкотелости, но в лирика, сильно чувствующего и умеющего в своих переживаниях сохранить бодрость и жизнеспособность. В выше-указанных произведениях сочетались воедино и сосредоточенная сила, свойственная германской расе (Метнер без Шумана и Брамса был бы немыслим), и славянская мягкость, так собенно определенно сквозящая в сонате d-moll... Тут, казалось, Метнер нашел самого себя и стал на путь истинного искусства, где уже нерасчленными ни музыкальная, ни общекультурная точки зрения. Но уже тогда было ясно, что если даже грядущие достижения Метнера будут становиться все ценнее и значительнее, школы последователей ему не создать, ибо индивидуальность его слишком определенна, своеобразна и сильна, и именно благодаря этому как-то несвоевременна. В наш век, когда формы искусства все мельчают, когда приемы творчества делаются все тоньше и тоньше, когда наступает царство еле уловимого, чуть не эфемерного ритма, Метнер идет совсем другой дорогой, - дорогой, прямо противоположной. И как бы ни была сильна его индивидуальность, как бы ни импонировала его убежденность, ему не по силам было бы остановить стихийный процесс. Метнера могут слушать, играть и даже любить, но вряд-ли когда-либо кто-нибудь скажет: „пойду за ним".

В этом уже кроется до некоторой степени отрицательный взгляд на творчество Метнера: так хочется, чтобы каждый крупный художник внес свою лепту в дело художественной эволюции! Что же сказать, когда большое дарование настолько замкнулось в своей обособленности, что рискует не оставить после себя следа в истории искусства. Серьёзному и в своей духовной аристократичности замкнутому дарованию, конечно, свойственно стоять в дали от сутолоки художественной повседневности, но, раз порвав связи с современностью и волею судьбы и силой своей собственной воли отмежевавшись от современных запросов и чаяний, рискуешь навсегда остаться в одино-[69]честве или стать пророком лишь для горсточки созвучных душ.

Весь ход развития современного искусства можно свести к стремлению возможно уменьшить силу оков формальной оболочки и сделать ее такой эластичной, чтобы она лишь возвеличивала интенсивность эстетической эмоции (здесь не место разбирать, правильны ли такие стремления), а тут на наших глазах эту эмоцию старательно и сосредоточенно заковывают в сталь безупречной логики и строжайшей дисциплены. И чем дальше идет Метнер, тем характернее выступает на первый план эта логичность его письма, эта невозможность прибавить к его созданиям ни одной ноты. В этом смысле его последняя только-что изданная соната, стройно развивающаяся из ядра основной темы, особенно характерна. С точки зрения цельности замысла эта соната - прямо шедевр и по мастерству фактуры она является прямо исключительной, но что-же делать слушателю или чтецу сонаты, если от этой неумолимой логики на него веет холодом рефлексии? Соната сильно, мастерски сделана, она даже не пропитана схоластикой или академизмом, но взор автора устремлен в такие дали, куда не пойдет за ним почти никто.

Поэт волен за гранью видимого чуять невидимое; его слух улавливает те тоны, что „лишь чуткому доступны уху", но он должен, - коль не хочет остаться гласом вопиющего в пустыне, - хоть приоткрыть эти дали и тоны своей аудитории. Метнер же подходит к реалности как-то особенно, как-то так, что нет потребности за ним идти и лишь можно сочувственно взирать на его путь. Взять хотя бы отношение Метнера к поэзии: вчитайтесь в эти облюбованные Метнером тексты Гёте, Ницше, Тютчева, Фета и еще нескольких случайных авторов, потом играйте, изучайте и слушайте песни, созданные Метнером на эти тексты, - и вы увидите, что Метнер претворяет в музыку не самые эти стихи, а что-то за этими стихами скрытое. Он пишет музыку *по поводу поэзии*, а не данный текст. И ни удивительное умение скандировать стихи и улавливать их скрытый ритм, ни изумительная формальная законченность песен, ни единство построения фортепианной партии не могут оправдать в глазах слушателя эту музыку по поводу поэзии.

Нужно-ли говорить об отдельных, осо-[70]бенно удачных сочинениях Метнера? Нужно-ли перечислять лучшие из излюбленных им „Сказок" (например, h-moll или f-moll) или других миниатюр? Конечно, не надо, ибо и лучшее, и худшее в творчестве Метнера полно незаурядных художественных достоинств, но почти все страдает и крупнейшим недостатком - чрезмерной замкнутостью, строгостью, рефлективностью. Но раз были иные моменты, раз

мы имели крупный opus, при всей строгости полный лирической ласковости, мы не в праве считать Метнера навсегда замкнувшимся в себе и безнадежно ушедшим от жизни.

Гр. Прокофьев.

Über Metner

Kann man ein Œuvre charakterisieren, das sich noch im Aufblühen befindet? Ja und nein... „Ja", weil die einmal durchlaufenen Stadien der Entwicklung schöpferischer Begabung und des Heranrückens einer Periode reifen Schaffens bereits den Beobachter verpflichten, in der Begabung des Künstlers diese oder jene Charakterzüge zu bemerken und die auftauenden Möglichkeiten in dieser Begabung zu erraten; und „nein", weil niemand das Recht hat zu sagen, daß eine gefestigte, gereifte Begabung sich in Zukunft lediglich vervollkommnen wird und nicht auf neuen Wegen geht, nachdem sie alle Schwierigkeiten des Formenkanons überwunden und schließlich die Möglichkeit gefunden hat, die Flügel der Inspiration weit zu öffnen.

Eben deswegen habe ich beschlossen, nur „über Metner" zu schreiben, aber nicht gewagt, eine erschöpfende Charakterisierung Metners zu geben, obwohl dieser Komponist schon mehr als 20 Opera zu Tage gebracht hat, von denen sich jedes durch große Reife der Arbeit auszeichnet und durch eine für einen jungen Komponisten seltene Geschlossenheit der Intention. Aber gerade angesichts dieser Reife und Geschlossenheit der Werke des uns beschäftigenden Komponisten erweist sich die Kleinigkeitskrämerei der Kritik, von der oben die Rede war, so sollte es scheinen, vollkommen überflüssig: Wer auch nur einige Sachen von Metner fleißig studiert hat, vermag sofort die Manier der Faktur und die allgemeine Art des Schaffens dieses Komponisten unterscheiden. Aber indem ich von Jahr zu Jahr aufmerksam den neuen Schöpfungen dieses russischen Erbträgers der deutschen Komponistenschule folge, glaube ich dennoch, daß Metner noch Vieles nicht gesagt hat, was er uns sagen kann und muß. Jenes Beste, Echt-Menschliche, was nur in manchen Schöpfungen Metners hindurchblickt, werden wir von ihm (so glaube ich) noch in jener affirmierenden, hohen Form hören, an die uns dieser Komponist gewöhnt hat; wenn wir es aber nicht hören werden, dann erwartet den jungen Germanen das Schicksal eines Poeten weitab von den Menschen, vielleicht sehr geschätzt, aber nicht geliebt, nicht von den Menschen gewünscht. Und wirklich liegt die Stärke jeder Kunst nicht in ihr selbst, sondern im Echo der Rezipienten dieser Kunst. Kunst ist nur dann lebenschaffend und wohltuend, wenn sie, falls nicht eine Masse, so doch viele mit sich führt und nicht eine klägliche Handvoll „Erlesener". Wie erhaben und vornehm Kunst auch sein mag, wertvoll ist sie nur dann, wenn sie nicht abgelöst vom Leben ist, wenn sie mit dem Streben und den Erwartungen der Söhne der Erde gleichklingt. Und deswegen hat Metner selbst zutiefst recht, wenn er (anläßlich der Aufführung seiner Lieder am Abend des 'Haus des Liedes') sagt, daß „an der Erde vorbei kein Weg zum Himmel" führt; daß es „ohne Teilnahme am irdischen Leben mit seiner Freude und seinem Leid, Kampf und Tod auch keine Teilnahme am ewigen Leben" gibt... Und ferner: „... die Menschheit ist der höchste Ausdruck des irdischen Lebens."

Eben diese Gedanken sind zutiefst richtig und wertvoll und veranlassen mich, mit der Einschätzung des Metnerschen Œuvres aus gesamtkultureller Sicht zu warten. Mir scheint, daß man bei der Einschätzung des Schaffens dieses oder jenes Komponisten an dieses Werk entweder unter rein musikalischem Gesichtspunkt herangehen kann, worunter ich einerseits eine Einschätzung der charakteristischen Besonderheiten der musikalischen Faktur und des Stiles verstehen würde, andererseits die Lebensfähigkeit der technischen Verfahren dieses oder jenes Komponisten und den Wert dieser Verfahren für die Kunst der Zukunft, - oder unter dem Gesichtspunkt der Bedeutsamkeit dieses Schaffens für die geistige Kultur der Menschheit. Bis zu einem gewissen Grad laufen diese zwei Gesichtspunkte auf eine Diskussion über „Form" und „Inhalt" hinaus, wobei man zuvor als vorausgesetzt betrachten muß, daß die Rede von „Form" und „Inhalt" nur dann ist, wenn dieses oder jenes Werk oder eine ganze Reihe von Werken als künstlerisch anerkannt sind, d.h. organisch und harmonisch das Element der Form mit dem Element des Inhaltes verbinden.

Es gibt keinen Streit darüber (und hat ihn anscheinend auch nie gegeben), ob bei Metner Form und Inhalt harmonisieren, denn selten gelang einem Komponisten, so schnell und treu sich selbst auf

schöpferischem Gebiet zu finden oder, anders gesagt, die passendste Hülle für seine Gedanken und Stimmungen zu finden. Schon im ersten seiner veröffentlichten Werke, den *Stimmungsbildern*, zeigt sich uns Metner in der Rüstung seiner ihm eigenen Schreibweise: polyphonische Stimmverteilung, rhythmische Markantheit und Bestimmtheit. Und wenn diese oder jene imitatorische Durchführung uns nicht als aus Notwendigkeit entstanden und sogar ertüftelt erscheint, so ragen schon bald, je mehr man sich dem zehnten Opus nähert, die Logik der Metnerschen Schreibweise, das Ziselieren der Metnerschen Rhythmen und der gesamte Bau der Metnerschen Formen über die Masse hinaus. Bereits zu dieser Phase gehören solch vorzügliche Stücke wie die *Märchen* (op. 8), die *Dithyramben* (op. 10) und die prächtige *Sonaten-Triade*. Gerade diese Kompositionen zwingen uns, Metner nicht nur als großen Meister und Künstler anzuerkennen, der alle Mittel des Musikschreibens beherrscht, sondern auch als Komponisten, der (mit Schumanns Worten) „Licht in das menschliche Herz" trägt. Ein rauher Germane, unlängst verschlossen, versunken nur in Selbstreflektion und nur von Abstraktem redend, hat hier plötzlich eine andere Sprache gefunden. Menschenscheu, hartnäckig vom irdischen Getümmel abgewichen, schien es, wurde er wiedergeboren und eilte zu den Menschen, wollte mit ihnen reden von ihnen Verständlichem, Liebem, Nahem, Bewegendem. Der strenge Klassiker wurde als Lyriker wiedergeboren - nicht als solch ein Lyriker, der in den Wogen der eigenen Schöngeistigkeit und slawischer Weichlichkeit zu versinken geneigt ist, sondern als Lyriker, der stark empfindet und in seinen Erlebnissen Rüstigkeit und Lebenskraft zu erhalten vermag. In den obengenannten Werken haben sich konzentrierte Kraft, die der germanischen Rasse eigen ist (Metner wäre ohne Schumann und Brahms undenkbar), und slawische Weichheit, die so deutlich in der Sonate d-moll durchscheint, zusammen verbunden... Hier, so sollte es scheinen, hat Metner sich selbst gefunden und sich auf den Weg der echten Kunst begeben, wo musikalische und gesamtkulturelle Gesichtspunkte bereits nicht mehr zu trennen sind. Aber bereits damals war klar, daß Metner, sogar wenn seine künftigen Errungenschaften immer wertvoller und bedeutsamer werden sollten, keine Schule von Nachfolgern bilden würde, denn seine Individualität ist zu ausgeprägt, von eigener Art und stark, und eben darum irgendwie unzeitgemäß. In unserer Zeit, wo die Kunstformen immer kleiner werden, wo die Schaffensweisen immer feiner und feiner gemacht werden, wo das Reich kaum faßbarer, fast ephemerer Rhythmik anbricht, geht Metner einen ganz anderen Weg, einen direkt entgegengesetzten Weg. Und wie stark auch seine Individualität sein mag, wie sehr auch seine Überzeugung imponieren mag, er würde nicht die Kraft haben, einen elementaren Prozess aufzuhalten. Metner mag man hören, spielen und sogar lieben, aber kaum wird irgendjemand irgendwann sagen: „folge ihm".

Darin verbirgt sich bereits bis zu einem gewissen Grad eine negative Meinung von Metners Schaffen: So möchte man, daß jeder große Künstler sein Scherflein zur Sache der künstlerischen Evolution beitrüge! Was aber soll man sagen, wenn eine große Begabung sich derart in ihre Abgesondertheit verschlossen hat, daß sie riskiert, hinter sich keine Spur in der Kunstgeschichte zu hinterlassen. Einer ernsthaften und in ihrer geistigen Aristokratie verschlossenen Begabung eignet es natürlich, fern vom Getümmel des künstlerischen Alltags zu stehen, aber sobald man einmal die Verbindungen mit der Gegenwart abgerissen und sich nach dem Willen des Schicksals und kraft des eigenen Willens von den zeitgenössischen Ansprüchen und Vermutungen distanziert hat, riskiert man, ewig in Einsamkeit zu bleiben oder Prophet nur für eine Handvoll gleichklingender Seelen zu werden.

Den ganzen Entwicklungsgang der modernen Kunst kann man zusammenfassen als das Bestreben, die Stärke der Fesseln der formalen Hülle möglichst zu verringern und sie so elastisch zu machen, daß sie lediglich die Intensität des ästhetischen Gefühls erhöht (hier ist nicht der Platz zu untersuchen, ob diese Bestrebungen richtig sind), und hier vor unseren Augen schmiedet man dieses Gefühl sorgfältig und konzentriert in einen Stahl tadelloser Logik und strengster Disziplin. Und je weiter Metner geht, desto charakteristischer tritt diese Logik seiner Schreibweise in den Vordergrund, diese Unmöglichkeit, seinen Werken auch nur eine Note hinzuzufügen. In diesem Sinne ist seine letzte, eben erst erschienene Sonate, die sich ebenmäßig aus dem Keim des Hauptthemas entwickelt, besonders charakteristisch. Vom Standpunkt der Integrität der Intention aus ist diese Sonate geradezu ein Juwel, und in der Meisterschaft der Faktur erweist sie sich als geradezu außerordentlich, aber was nur soll der Hörer oder Leser der Sonate tun, wenn ihn aus dieser unerbittlichen Logik die Kälte der Reflexion anweht? Die Sonate ist

stark, meisterhaft gemacht, sie ist nicht einmal durchdrungen von Scholastik oder Akademismus, doch der Blick des Komponisten ist in solche Fernen gerichtet, wohin ihm fast niemand folgen wird.

Dem Poeten steht frei, hinter den Grenzen des Sichtbaren das Unsichtbare zu wittern; sein Gehör erfaßt jene Töne, die „nur einem feinfühligen Ohr zugänglich" sind, aber er muß - wenn er nicht die Stimme des Predigers in der Wüste bleiben will - diese Fernen und Töne seinem Auditorium nur ein bißchen öffnen. Metner aber tritt an die Realität ein wenig besonders heran, gerade so, als gebe es kein Bedürfnis, ihm zu folgen, und müsse man nur mitfühlend auf seinen Weg blicken. Man nehme nur die Beziehung Metners zur Poesie: Lesen sie sich ein in diese Texte nach Metners Geschmack von Goethe, Nietzsche, Tjutčev, Fet und noch einigen gelegentlichen Autoren, dann spielen sie, lernen sie und hören sie die Lieder, die Metner auf diese Texte geschrieben hat, und sie werden erkennen, daß Metner nicht diese Gedichte selbst in Musik umsetzt, sondern etwas hinter diesen Texten Verborgenes. Er schreibt Musik anläßlich der Poesie, und nicht einen gegebenen Text. Und weder das erstaunliche Vermögen, die Verse zu skandieren und ihren verborgenen Rhythmus zu erfassen, noch die erstaunliche formale Vollendung der Lieder, noch die strukturelle Einheit der Klavierstimme können in den Augen des Zuhörers diese Musik anläßlich der Poesie rechtfertigen.

Muß man von einzelnen, besonders gelungenen Kompositionen Metners sprechen? Muß man die besten seiner von ihm geliebten Märchen (zum Beispiel in h-Moll und f-Moll) oder andere Miniaturen aufzählen? Natürlich muß man nicht, denn sowohl das Beste wie auch das Schlechteste in Metners Œuvre ist voll außergewöhnlicher künstlerischer Verdienste, aber fast alles leidet auch am bedeutendsten Mangel - übermäßiger Verschlossenheit, Strenge, Reflektivität. Doch sobald es andere Momente gibt, sobald wir ein großes Opus haben, das bei aller Strenge voll lyrischen Reizes ist, haben wir kein Recht, Metner auf immer für in sich verschlossen und hoffnungslos vom Leben abweichend zu halten.

Gr[igorij] Prokof'ev

27. Vjačeslav Karatygin: Tretij Kamernyj Koncert Ziloti. Koncert iz sočinenij Metnera, in: *Reč'* vom 23. 01. 1913; hier zit. nach KARATYGIN 1965, 67-69 (Rezension zu KONZERTLISTE 40).

Третий камерный концерт Зилоти
Концерт из сочинений Метнера

Едва ли можно назвать другого композитора, занимающего в семье русских музыкантов более обособленное место. У нас много „учеников" Римского-Корсакова, немало последователей Чайковского, есть авторы, тяготеющие к Глазунову, Скрябину, присматривающиеся к Штраусу, Дебюсси, но - за одним-единственным исключением, - у нас нет сторонников правоверного германизма, продолжателей немецкой классической традиции. Глазунов и Танеев - только русские „аналогии" Брамса. Единственный же типичный „русский немец", отечественный брамсианец, - это москвич Метнер. Художественное одиночество имеет свои выгоды и невыгоды. С одной стороны, композитор, занимающий совершенно изолированную позицию, рискует долго быть вовсе незамеченным. Это отчасти испытывает на себе Метнер, сочинения которого пока исполнялись в Петербурге очень редко. С другой стороны, та же изолированность, если только дарование композитора значительно, сугубо привлекает к себе внимание лиц, интересующихся картиной современного музыкального творчества во всей ее полноте.

И это положительное последствие художественного одиночества Метнер испытывал тоже очень определенно. В Петербурге у него совсем мало поклонников, но поскольку музыканты, интересующиеся его творчеством, все же существуют, [68] постольку они интересуются им живо, горячо обсуждают впечатления от каждой вещи, спорят. Правда, „личность" Метнера в большей степени определяется исключительностью (по нашим нравам) классической *школы*, к которой он принадлежит, чем своеобразием и характерностью его художественного *лица* в собственном смысле слова.

А „лицо" все же у Метнера, как-никак есть. Оно, хоть и существует в теснейшей сращенности со школой, так что трудно различать их границы, однако Метнера, во всяком случае, ни с кем решительно не смешаешь. Но вот замечательная и довольно неприятная черта метнеровского „классицизма". Он - без души.

Каждая страница полна движения, „оживлена" затейливыми фигурациями, мастерским контрапунктом, изощренными комбинациями гармонии, и в особенности ритмики. И все-таки мертва до совершенной мертвенности внутреннего содержания, по необыкновенной сухости и жесткости музыкального мышления Метнера. Это не та благородная сухость и суровость, к которой подчас склонны Бах, или Брамс, или крупнейший из немецких неоклассиков Регер и под тонким покровом которой скрывается ярчайший пламень творческой души и клокочет расплавленная лава непосредственного вдохновения.

Музыка Метнера - каменистая, бесплодная пустыня, в которой трудами замечательно умного и богато одаренного архитектора воздвигнут великолепный храм - именно с храмом хочется сравнить сонаты Метнера, такое в них чувствуется серьезное, благоговейное отношение к искусству, - но без икон и без алтаря. И нет в этом храме молящихся, потому что вокруг пустыня, песок и камень, ни былинки живой...

Обыкновенно противопоставляют органическое творчество механическому сочинительству. Про искусство Метнера хочется сказать: механическое творчество. Ибо, когда техническая „изобретательность" и полифоническая „ловкость" и „находчивость" достигают столь высокого уровня, как у Метнера, - такая „техника" заслуживает быть названа „творчеством". Но его механичность тоже вне сомнения. Ну что же? Ведь говорим же мы об „изящном" решении математических задач. Почему не восхищаться и „красотой" сложных метнеровских музыкальных „механизмов", в которых все части так превосходно пригнаны и притерты друг к другу, что машина работает безукоризненно, идеально, ровно и плавно?

Из крупных сочинений Метнер сыграл сонаты ор. 22 (g-moll) и ор. 25 (№ 2, e-moll). Меня лично более удовлетворяет g-moll'ная, как более... короткая. И там и здесь малоудачны и бесхарактерны темы, которые, впрочем, чрезвычайно податливы к полифоническому развитию. В e-moll'ной сонате любопытны, между прочим, секвенционные ходы децим и нон, [69] чередующихся с терциями (в начале), интересно обширное применение 5-дольного ритма (в I части), своеобразны многие синкопические образования. Все сочинение изложено в слитных формах (соната как бы в одной части), обличает влияние на Метнера не только немецких классиков, но и Шопена, и в общем однообразно и растянуто. В g-moll'ной сонате в особенности интересна ритмика последних страниц, где соединены трех- и четырехдольные размеры. В мелких „Сказках" Метнера (c-moll, e-moll, b-moll, h-moll) вовсе нет сказочного колорита и много судорожного топтания на одном и том же месте. Наиболее содержательна h-moll'ная сказка. В начале c-moll'ной сказки занятна неразрешенная уменьшенная октава (вернее, разрешенная сложным ходом, через вновь образующийся нонаккорд). Исполнял свои вещи сам автор, отличный пианист с несколько, впрочем, жестковатым туше. Кроме фортепианных пьес, исполнен был ряд романсов Метнера на тексты Гёте, Ницше, Тютчева и Фета. Довольно красива „Elfenliedchen" с припевом, исполняемым с полузакрытым ртом. Интересна, хотя крайне вычурна, ритмика в „Сумерках" (4+5+6+5). Недурна „Meeresstille", где Метнер пользуется излюбленной своей ритмической фигурой: 8 = 3+2+3, конечно, навеянной ритмикой „Млады" и других композиций Римского-Корсакова. Но по самой музыке большая часть романсов Метнера - „великая сушь". Нигде нет никакого намека на передачу настроения текста. Мелодический рисунок везде бледен и скучен. Декламация вялая, подчас просто неловкая. Пела романсы Метнера г-жа Ян-Рубан, очень музыкальная и чуткая артистка, но с голосом крошечным. Не поет, а словно вытягивает тоненькую-претоненькую звуковую ниточку. Впрочем, вчера артистка была больна и не вполне владела своим голосом.

В заключение нельзя не отметить небрежного составления программы. Не указаны опусы, не названы авторы текстов, плохо прокорректированы сами тексты, две отдельные строчки стихотворений два раза соединены в одну и т. п.

Drittes Ziloti-Kammerkonzert
Konzert aus Werken Metners

Schwerlich kann man einen Komponisten nennen, der in der Familie der russischen Komponisten einen isolierteren Platz einnimmt. Wir haben viele „Schüler" Rimskij-Korsakovs, nicht wenige Čajkovskij-Nachfolger, es gibt Komponisten, die sich zu Glazunov, Skrjabin hingezogen fühlen, sich an Strauss, Debussy orientieren, aber mit einer einzigen Ausnahme haben wir keine Anhänger eines orthodoxen Germanismus, keine Fortführer der klassischen deutschen Tradition. Glazunov und Taneev sind nur russische „Analogien" zu Brahms. Der einzige typische „russische Deutsche", Brahmine unsrer Heimat aber ist der Moskowiter Metner. Künstlerische Einsamkeit hat ihre Vor- und Nachteile. Einerseits riskiert ein Komponist, der eine völlig isolierte Position einnimmt, lange gänzlich unerkannt zu bleiben. Das erfährt Metner, dessen Werke bisher in St. Petersburg sehr selten gespielt wurden, teilweise am eigenen Leib. Andererseits zieht dieselbe Isoliertheit, wenn nur die Begabung des Komponisten beträchtlich ist, erst recht die Aufmerksamkeit der Personen auf sich, welche das Bild des zeitgenössischen Musikschaffens in seiner ganzen Fülle interessiert.

Und diese bestimmte Folge künstlerischer Einsamkeit hat Metner auch sehr nachdrücklich erfahren. In St. Petersburg hat er sehr wenig Verehrer, aber sofern dennoch Musiker existieren, die sich für sein Schaffen interessieren, haben sie lebhaftes Interesse an ihm, diskutieren heiß die Eindrücke jedes Stückes, streiten. Wahr ist, daß die „Persönlichkeit" Metners in höherem Maße gekennzeichnet ist von einer (nach unseren Gebräuchen) Ausschließlichkeit der klassischen Schule, der er zugehört, als von Originalität und Charakterfestigkeit seiner künstlerischen Person im eigentlichen Sinne des Wortes.

Doch eine „Person" ist Metner dennoch eigen, trotz alledem gibt es sie. Mag sie auch in engster Verbindung mit der Schule existieren, so daß man schwer ihre Grenzen erkennen kann, aber man wird Metner sicherlich keinesfalls mit irgendjemandem verwechseln. Aber hier ist der bemerkenswerte und ziemlich unangenehme Zug des Metnerschen „Klassizismus". Er hat keine Seele.

Jede Seite ist voller Bewegung, „belebt" von verwickelten Figurationen, meisterhafter Kontrapunktik, raffinierten Kombinationen der Harmonie und insbesondere des Rhythmus: und ist dennoch tot bis zu völliger Abgestorbenheit des inneren Gehaltes nach der außergewöhnlichen Trockenheit und Strenge von Metners musikalischem Denken. Das ist nicht jene edle Trockenheit und Härte, zu der manchmal Bach oder Brahms neigen oder der größte der deutschen Neoklassizisten, Reger, unter dessen feiner Decke sich die hellste Flamme des Schöpfergeistes verbirgt und die geschmolzene Lava unmittelbarer Inspiration brodelt.

Die Musik Metners ist steinig, eine unfruchtbare Wüste, in der man mit den Mühen eines bemerkenswert klugen und reich begabten Architekten einen prächtigen Tempel errichtet - gerade mit einem Tempel möchte man die Sonaten Metners vergleichen, solch eine ernste, ehrfurchtsvolle Beziehung zur Kunst spürt man in ihnen - doch ohne Ikonen und ohne Altar. Und in diesem Tempel gibt es keine Betenden, weil ringsum Wüste ist, Sand uns Stein, kein lebender Grashalm...

Gewöhnlich stellt man mechanischer Verfertigung die organische Schöpfung gegenüber. Von Metners Kunst möchte man sagen: eine mechanische Schöpfung. Denn sobald technischer „Erfindergeist" und polyphonische „Findigkeit" und „Gewandtheit" ein so hohes Niveau erreichen wie bei Metner, dann verdient diese „Technik", „Schöpfung" genannt zu werden. Aber ihr mechanischer Charakter steht auch außer Frage. Was ist dabei? Wir sprechen doch von einer „eleganten" Lösung mathematischer Probleme. Warum [also] nicht in Entzücken über die „Schönheit" der komplizierten Metnerschen musikalischen Mechanismen geraten, in denen alle Teile so vortrefflich eingepaßt und gegenseitig geschmiert sind, daß die Maschine tadellos, ideal, gleichmäßig und flüssig arbeitet?

An großen Werken spielte Metner die Sonaten op. 22 (g-Moll) und op. 25 (Nr. 2, e-Moll). Mich persönlich befriedigt die in g-Moll mehr als die ... kürzere. Hier wie dort sind die Themen wenig gelungen und charakterlos, im übrigen [aber] außerordentlich gefügig zur polyphonen Entwicklung. In der e-Moll-Sonate sind unter anderem sequenzierte Dezimen- und Nonen-Gänge interessant, die (am Anfang) mit Terzen wechseln, interessant ist der ausgedehnte Gebrauch eines Fünfer-Rhythmus (im 1. Teil), die vielen originellen Synkopenbildungen. Das ganze Stück besteht aus zusammengesetzten Formen (die Sonate ist gleichsam einsätzig), verrät den Einfluß nicht nur der deutschen Klassiker,

sondern auch Chopins auf Metner, und ist insgesamt einförmig und in die Länge gezogen. In der g-Moll-Sonate ist insbesondere die Rhythmik der letzten Seiten interessant, wo drei- und vierwertige Metren vereint sind. In den kleinen *Märchen* Metners (c-Moll, e-Moll, b-Moll, h-Moll) gibt es überhaupt kein märchenhaftes Kolorit und viel krampfhaftes Treten auf ein und derselben Stelle. Am gehaltvollsten ist das h-Moll-*Märchen*. Zu Beginn des c-Moll-*Märchens* ist eine unaufgelöste verminderte Oktave interessant (richtiger, eine durch einen komplizierten Verlauf über einen erneut entstehenden Nonenakkord aufgelöste). Der Komponist selbst spielte seine Werke, ein ausgezeichneter Pianist mit einem ansonsten etwas harten Anschlag. Außer Klavierstücken wurde auch eine Reihe von Metner-Liedern nach Texten von Goethe, Nietzsche, Tjutčev und Fet aufgeführt. Recht schön ist das *Elfenliedchen* mit einem Schlußvers, der mit halbgeöffnetem Mund gesungen wird. Interessant, obwohl äußerst manieriert, ist die Rhythmik in *Sumerki* (4+5+6+5). Nicht übel ist *Meeresstille*, wo Metner seine rhythmische Lieblingsfigur verwendet: 8 = 3+2+3, die natürlich von der Rhythmik der *Mlada* und anderer Kompositionen Rimskij-Korsakovs hervorgerufen wurde. Aber der eigentlichen Musik nach ist der Großteil der Lieder von Metner „erhabene Dürre". Nirgendwo gibt es irgendeine Anspielung auf die Wiedergabe der Stimmung des Textes. Die melodische Linie ist überall blaß und langweilig. Die Deklamation ist träge, manchmal schlicht unbeholfen. Die Lieder sang Frau [Anna Michajlovna] Jan-Ruban, eine sehr musikalische und feinfühlige Künstlerin, aber mit einer winzigen Stimme. Sie singt nicht, sondern zieht gleichsam dünne bis allerdünnste Schallfädchen heraus. Zudem war die Künstlerin gestern krank und beherrschte nicht ganz ihre Stimme.

Abschließend muß die nachlässige Anfertigung des Programmzettels angemerkt werden. Die Opusnummern waren nicht angegeben, die Autoren der Texte nicht genannt, die Texte selbst schlecht korrigiert, zweimal wurden zwei separate Gedichtzeilen in einer vereinigt usw.

28. Vjačeslav Karatygin: Peterburgskie koncerty i „Èlektra", in: *Apollon* 1913, Nr. 4, 51-55, hier 53 (Rezension zu KONZERTLISTE 40).

[...]

Последний камерный концерт Зилоти был посвящен произведениям Метнера в исполнении автора (превосходного пианиста) и певицы Ян-Рубан, обладающей весьма скромными голосовыми данными, но чрезвычайно тонко передающей художественную сторону исполняемых романсов. Из сочинений Метнера мы услышали сонату g-moll (op. 22), сонату e-moll (op. 25), фортепианные сказки c-moll, e-moll, b-moll, h-moll и более десяти романсов. Все это, в особенности сонаты и сказки, - произведения чрезвычайно характерные, обличающие в авторе выдающийся композиторский талант. Везде хитроумные гармонии, любопытная (иногда до вычурности) ритмика, огромное контрапунктическое мастерство. Везде вы чувствуете личность автора, несколько суровую, даже мрачную (способности улыбнуться в своем творчестве Метнер, повидимому, органически лишен), но несомненно оригинальную. При всем том, лежит на Метнеровском неоклассицизме какая-то печать мертвенности, формализма. Много в его сочинениях какой-то безцельной суетни, топтания на одном месте. Отличная это музыка, достойная всяческого уважения. Вот только полюбить это искусство трудновато! Нет в нем внутреннего императива творчества. Музыка интересная, но вовсе художественно ненужная, без сердцевины, без музыкальной души...

[...]

Вячеслав Каратыгин

[...]

Das letzte Ziloti-Kammerkonzert war Werken von Metner gewidmet in der Interpretation des Komponisten (eines vorzüglichen Pianisten) und der Sängerin [Anna Michajlovna] Jan-Ruban, die über äußerst bescheidene stimmliche Gaben verfügt, aber die künstlerische Seite der aufgeführten Romanzen außergewöhnlich fein vermittelt. Aus Metners Werken hörten wir die *Sonate* g-Moll (op. 22), die *Sonate* e-Moll (op. 25), die Klavier-*Märchen* c-Moll, e-Moll, b-Moll, h-Moll und mehr als zehn Romanzen. All

das sind, insbesondere die Sonaten und *Märchen*, außergewöhnlich charaktervolle Werke, die ein hervorragendes kompositorisches Talent im Autoren entlarven. Überall scharfsinnige Harmonien, eine (manchmal bis zur Geschraubtheit) interessante Rhythmik, gewaltige kontrapunktische Meisterschaft. Überall spüren Sie die Persönlichkeit des Komponisten: etwas trocken, ja finster (der Fähigkeit zu lächeln scheint Metner in seinem Schaffen auf natürliche Weise bar zu sein), doch zweifellos originell. Bei all dem liegt auf dem Metnerschen Neoklassizismus ein gewisser Eindruck von Leblosigkeit, von Formalismus. In seinen Kompositionen ist viel ziellose Nichtigkeit, Auf-der-Stelle-Treten. Das ist ausgezeichnete Musik, die jeglicher Beachtung wert ist. Nur - diese Kunst zu lieben fällt etwas schwer. Es gibt in ihr keinen inneren schöpferischen Imperativ. Die Musik ist interessant, aber insgesamt künstlerisch unnötig, ohne Mark, ohne musikalische Seele...

[...]

Vjačeslav Karatygin

29. Julij Ėngel': Koncert N. Metnera, in: *Russkie vedomosti* vom 12. 02. 1913; hier zit. nach ÈNGEL' 1971, 370-372 (Rezension zu KONZERTLISTE 41).

Концерт Н. Метнера

Свой ежегодный „композиторский" концерт Н. Метнер дал в этом сезоне (9 февраля, в Малой зале Дворянского собрания) под эгидой Филармонического общества. В программу концерта вошли исключительно фортепианные сочинения Метнера, как ранные, так и новейшие, исполнявшиеся в первый раз: Соната-баллада op. 27, „Четыре сказки", op. 26, несколько „Лирических фрагментов", op. 23.

И это сопоставление первых произведений, еще так недавно, кажется, возвестивших нарождение нового, неведомого композитора, с его последними сочинениями, которых теперь с таким глубоким интересом ждет музыкальный мир, было очень интересно. Оно лишный раз подчеркнуло, насколько определенным и зрелым с первых же шагов (уже в „Stimmungsbilder", op. 1) обрисовался свежий талант Метнера, с тех пор идущий тем же путем, только углубляя и расширяя его. Столь раннюю зрелость и затем постоянство курса нельзя, думается, вменять художнику ни в достоинство, ни в недостаток, как делают некоторые. Мендельсон, Шуман, Шопен сразу же ярко и навсегда определились в своих первых произ-[371]ведениях, Бетховен и Глинка гораздо менее, а Вагнер или Римский-Корсаков только постепенно раскрывались сами себе и миру. Все зависит здесь, думается, от особенностей эволюции дарования, нисколько не предопределяющих ни его силы, ни значительности.

Важно, есть ли в художественном произведении индивидуальная жизнь и красота. И если есть, то самоценность его нисколько не теряется от того, что оно является только звеном в ряду других более или менее сходных произведений того же автора. Тридцать вторая соната Бетховена нисколько не проигрывает от того, что она тридцать вторая, и нисколько не выиграла бы, если бы была единственной. А в этих двух основных чаяниях - жизни и красоты - метнеровская музыка почти никогда не обманывает, не разочаровывает.

Но ее жизнь и красота не из тех, которые открываются сразу во всем. Надо уметь пойти им навстречу, чтобы в этой замкнутости духа уловить проникновенную теплоту и отзывчивость, в строгой сложности формы - благородный ток свободы и простоты. И раз уловивши, нельзя не полюбить этой, совсем особой, идущей „против течения" музыки.

Говорю „против течения", потому что в наше время в центре средств художественной выразительности - краски, колорит, тогда как у Метнера как раз это на втором плане, а на первом - полиморфия линий, многообразная жизнь ритма. В наше время форме в музыке стремятся отвести последнее, наименее заметное место; есть даже смельчаки, мечтающие о полной „дематериализации" (?) звука. А у Метнера форма материализована с тяжкой твердостью железа, с ясностью мрамора. Его своеобразный трезвый модернизм плоть от плоти и кровь от крови лучших заветов немецкого классицизма. И, может быть, среди всех знаменитых композиторов, выдвинутых со времен Брамса Германией, включая сюда и

таких прославенных, как Рихард Штраус и Макс Регер, нет ни одного, в котором святое пламя этих наследственных за-[372]ветов горело бы так ярко и так чисто, как в Метнере, родина которого - Москва.

Из прежних своих сочинений Метнер сделал прекрасный подбор для концерта. Надо, впрочем, сказать, что когда сам он играет свои вещи, все они оказываются превосходными, даже те, которые раньше, когда вы знакомились с ними у себя за фортепиано, казались вам несколько загроможденными или не совсем плавно развивающимися. Сила вдохновенного автентического толкования и прежде всего кипучая энергия ритма зажигает новую полноту жизни в этих сонатах, сказках, новеллах, в которых не все, может быть, казалось вам сразу понятно; они не только пленяют вас, но и убеждают раз навсегда.

В новых, на этот раз исполненных сочинениях Метнер как будто не так строг, более прост, мягок. Среди четырех „Лирических фрагментов" в этом отношении особенно выделяется f-moll'ный - нечто вроде изящного каприса-вальса, - жанр, которого до сих пор Метнер чуждался. Прекрасны каждая в своем роде четыре сказки ор. 26, все сравнительно небольшие по размерам. Особенное внимание обращают на себя f-moll'ная (с певучей теплой мелодией, красивой перекличкой баса и верхнего голоса и оригинальной модуляцией при повторении мелодии) и мужественно легкая fis-moll'ная. Очень красива Соната-баллада, ор. 27, мажорное сочинение, кончающееся в миноре (случай, гораздо менее частый, чем обратный). Балладный характер здесь (как всегда у Метнера) выражен очень ярко, но, может быть, в связи с ним не все в сонате кажется сразу четким в смысле формы.

Konzert N. Metner

Sein jährliches Autorenkonzert gab N. Metner in dieser Saison (am 9. Februar im Kleinen Saal der Höfischen Versammlung) unter der Ägide der Philharmonischen Gesellschaft. Auf dem Konzertprogramm standen ausschließlich Klavierwerke von Metner, sowohl ältere als auch neueste, die zum ersten Mal aufgeführt wurden: die *Sonate-Ballade* op. 27, *Vier Märchen* op. 26, ein paar *Lyrische Fragmente* op. 23.

Und diese Gegenüberstellung der ersten Werke, die scheinbar erst vor ganz kurzem von der Geburt eines neuen, unbekannten Komponisten kündeten, mit seinen letzten Werken, die die Musikwelt jetzt mit solch tiefem Interesse erwartet, war sehr interessant. Sie unterstrich ein weiteres Mal, wie bestimmt und reif sich die frische Begabung Metners von den allerersten Schritten an (schon in den *Stimmungsbildern* op. 1) abgezeichnet hat, die seitdem auf demselben Wege geht und ihn dabei nur vertieft und verbreitert. Eine derart frühe Reife und darauf Beständigkeit des Kurses darf man, meine ich, dem Künstler weder als Wert noch als Mangel anrechnen, wie das einige tun. Mendelssohn, Schumann, Chopin haben sich ebenfalls sofort klar und auf immer in ihren ersten Werken definiert, Beethoven und Glinka weitaus weniger, und Wagner oder Rimskij-Korsakov haben sich nur allmählich sich selbst und der Welt geöffnet. Alles hängt hier, meine ich, von den Besonderheiten der Entwicklung der Begabung ab, die keineswegs dessen Stärke oder Bedeutsamkeit vorausbestimmen.

Wichtig ist, ob im Kunstwerk individuelle Lebendigkeit und Schönheit sind. Gibt es das, dann schwindet sein Eigenwert keineswegs dadurch, daß es nur ein Glied in einer Reihe mehr oder weniger ähnlicher Werke desselben Komponisten ist. Beethovens zweiunddreißigste Sonate verliert nichts dadurch, daß sie die zweiunddreißigste ist, und würde nichts dadurch gewinnen, wenn sie die einzige wäre. Und in diesen zwei grundlegenden Erwartungen - Lebendigkeit und Schönheit - trügt Metners Musik fast nie, enttäuscht sie nicht.

Aber ihre Lebendigkeit und Schönheit sind nicht solche, die sich sofort in allem öffnen. Man muß ihnen entgegengehen können, um in dieser Gemütsverschlossenheit durchdrungene Wärme und Mitgefühl erfassen zu können, in der strengen Kompliziertheit der Form den edlen Fluß von Freiheit und Einfachheit. Und wurden sie einmal erfaßt, muß man diese durchaus besondere, „gegen den Strom" fließende Musik liebgewinnen.

Ich sage „gegen den Strom", weil in unserer Zeit im Zentrum der künstlerischen Ausdrucksmittel Farben, Kolorit stehen, während bei Metner dies gleichsam im Hintergrund steht und im Vordergrund die Polymorphie der Linien, das mannigfaltige Leben des Rhythmus. In unserer Zeit ist man bestrebt, der Form in der Musik den letzten, am wenigsten bemerkbaren Platz zuzuweisen; es gibt sogar

Verwegene, die von einer völligen „Dematerialisierung" (?) des Klanges träumen. Und bei Metner ist die Form mit der schweren Festigkeit von Eisen materialisiert, mit der Klarheit von Marmor. Sein eigentümlicher, nüchterner Modernismus ist Fleisch vom Fleisch und Blut vom Blut der besten Vermächtnisse der deutschen Klassik. Und vielleicht gibt es unter allen bekannten Komponisten, die seit Brahms' Zeiten von Deutschland hervorgebracht wurden, eingeschlossen auch solch gepriesene wie Richard Strauss und Max Reger, nicht einen, in dem die heilige Flamme dieser ererbten Vermächtnisse so hell und so rein brennen würde, wie in Metner, dessen Heimat Moskau ist.

Aus seinen früheren Werken machte Metner für das Konzert eine vorzügliche Auslese. Man muß übrigens sagen, daß, wenn er selbst seine Stücke spielt, sie sich alle als vortrefflich herausstellen, sogar jene, die einem früher, als man sich mit ihnen bei sich daheim am Klavier vertraut machte, etwas überladen oder als sich nicht ganz flüssig entwickelnd erschienen. Die Kraft einer inspirierten, authentischen Interpretation und vor allem die siedende rhythmische Energie entfachen eine neue Lebensfülle in diesen Sonaten, *Märchen*, *Novellen*, in denen einem vielleicht nicht alles sofort verständlich erschien; sie nehmen einen nicht nur gefangen, sondern überzeugen ein für allemal.

In den neuen, diesmal aufgeführten Kompositionen ist Metner sozusagen nicht so streng, einfacher, weicher. Unter den vier *Lyrischen Fragmenten* sticht besonders das in f-Moll hervor: etwas in der Art einer eleganten Valse-Caprice - eine Gattung, die Metner bisher gemieden hat. Vorzüglich sind, jedes auf seine Weise, die vier *Märchen* op. 26, alle von verhältnismäßig kleinen Ausmaßen. Besondere Aufmerksamkeit lenken das in f-Moll (mit einer warmen, gesanglichen Melodie, schönem Zurufen von Baß und Oberstimme und einer originellen Modulation bei der Wiederholung der Melodie) und das männlich-leichte in fis-Moll auf sich. Sehr schön ist die *Sonate-Ballade* op. 27, ein Werk in Dur, das in Moll endet (was bei weitem weniger häufig ist, als umgekehrt). Der Balladencharakter ist hier (wie stets bei Metner) sehr klar ausgedrückt, aber vielleicht damit in Verbindung scheint nicht alles in der Sonate sofort deutlich im formalen Sinn.

1914

30. Vjačeslav Karatygin: Muzyka, in: *Apollon* 1914, Nr. 3, 64-68, hier 66 (Rezension zu KONZERTLISTE 44).

[..]

Выступал на концертах Зилоти и антипод Скрябина - Метнер, занимающий среди русских композиторов особое место. Метнер - русский неоклассик, ведущий свое происхождение от Шумана и Брамса. Сочинения Метнера проникнуты настроениями сосредоточенными, суровыми. Безукоризненные по форме, они всегда интересны по ритму, затейливы по гармонии, отмечены печатью своеобразной индивидуальности. Одного не хватает им - внутренней жизненности. Очень уж сухи метнеровские „Дифирамбы", „Сказки", „Ноктюрны" и пр. Контраст между внешним обликом их, чрезвычайно гибким, подвижным, беспрерывно меняющим свои ритмические и гармонические очертания, и внутренней неподвижностью, безжизненностью метнеровских мыслей - столь же поразителен, сколько типичен для этого композитора. Он всегда возбуждает любопытство музыканта, но увлечь его, очаровать его Метнер почти никогда не способен. Из обширной программы его Clavierabend'a можно выделить разве „Сказку" № 2 из ор. 20 и отчасти „Сонату-балладу" ор. 27, как произведения более или менее яркие, свежие, захватывающие внимание. Остальное, не выключая и большой сонаты H-moll для скрипки, удручает формальным отношением к искусству. Все занято, все ловко сделано, все солидно, серьезно, но... скучно. А кое где - это всего хуже - музыка Метнера подернута налетом банальности.

[...]

Вячеслав Каратыгин

[...]

Bei den Ziloti-Konzerten trat auch der Antipode Skrjabins auf - Metner, der unter den russischen Komponisten einen besonderen Platz einnimmt. Metner ist ein russischer Neoklassiker, der seine Herkunft von Schumann und Brahms nimmt. Metners Werke sind durchdrungen von konzentrierten, herben Stimmungen. Tadellos im Formalen, sind sie stets interessant im Rhythmischen, erfinderisch in der Harmonik, mit dem Stempel individueller Persönlichkeit ausgezeichnet. Eines fehlt ihnen: innere Lebendigkeit. Sehr trocken nämlich sind die Metnerschen *Dithyramben*, *Märchen*, *Nachtgesänge* usw. Der Kontrast zwischen ihrer äußeren Erscheinung, die überaus gewandt, beweglich ist, unaufhörlich ihre rhythmischen und harmonischen Umrisse ändert, und der inneren Unbeweglichkeit, Leblosigkeit der Metnerschen Gedanken ist ebenso erstaunlich wie typisch für diesen Komponisten. Er erregt stets die Neugier des Musikers - aber ihn hinzureißen, zu bezaubern ist Metner fast nie in der Lage. Aus dem umfangreichen Programm seines Klavierabends kann man wirklich das zweite *Märchen* aus op. 20 und teilweise die *Sonate-Ballade* op. 27 hervorheben als mehr oder weniger klare, frische, die Aufmerksamkeit fesselnde Werke. Das Übrige, die große Sonate h-Moll für Violine nicht ausgenommen, deprimiert durch das förmliche Verhältnis zur Kunst. Alles ist geschäftig, alles ist geschickt gemacht, alles ist solide, seriös, aber - langweilig. Und hier und da - das ist das Schlimmste - ist die Musik von Metner mit einem Anflug von Banalität überzogen.

[...]

Vjačeslav Karatygin

31. R. Genika: Char'kov (korrespondencija), in: *Russkaja muzykal'naja gazeta* 1914, Nr. 9, Sp. 247-249, hier Sp. 248f. (Rezension zu KONZERTLISTE 45).

[...] Последнее камерное собрание И.Р.М.О. (6 февраля) было посвящено ф.-п. сочинениям *Н. К. Метнера*; исполнителем явился сам автор. Игра г. Метнера импонирует техническим мастерством и высокой художественностью; поэтому так интересно и поучительно было слушать произведения г. Метнера в его личной интерпретации. Он испол-[249]нил сонату ор. 22 g-moll, 6 сказок, сонату-сказку ор. 25, c-moll, две новеллы ор. 17 и Дифирамб ор. 10.

Я не согласен с теми критиками, которые упрекают г. Метнера в отвлеченности, абстрактности и сухом аскетизме: правда, в его творчестве работа и расчет перевешивают фантазию и вдохновение; чрезмерно насыщая гармонии изысканными, утонченными комбинациями, он местами становится искусственным и неясным; вследствие нагромождения сложной технической работы его пьесы мало доступны и исполнителю, и слушателю и врядь-ли скоро дождутся широкой популярности. В таких его вещах, как соната ор. 22, с первого раза даже трудно разобраться и уяснить себе идею и форму; сочинения г. Метнера становятся интереснее при более близком, подробном анализе, когда видишь всю логичность его мысли, разумную тонкую работу, чуждую новаторских причуд и парадоксов. Его сказки и новеллы пленяют разнообразием характеристики и фантастичностью. [...]

Р. Геника

[...] Der letzte Kammermusikabend der Kaiserlichen Russischen Musikgesellschaft (am 6. Februar) war Klavierkompositionen von N. K. Metner gewidmet; Interpret war der Autor selbst. Das Spiel von Herrn Metner imponiert durch technische Meisterschaft und hohe künstlerische Qualität; deswegen war es derart interessant und lehrreich, die Kompositionen von Herrn Metner in seiner persönlichen Interpretation zu hören. Er führte die *Sonate* g-moll op. 22, sechs *Märchen*, die *Märchen-Sonate* c-moll op. 25, zwei *Novellen* op. 17 und die *Dithyrambe* op. 10 auf.

Ich stimme den Kritikern nicht zu, die Herrn Metner Abgehobenheit, Abstraktheit und trockenen Asketismus vorwerfen: Es stimmt, daß in seinem Schaffen Arbeit und Berechnung Fantasie und Eingebung überwiegen; indem er die Harmonien mit gesuchten, verfeinerten Kombinationen übersättigt,

wird er gelegentlich künstlich und unklar; infolge der Anhäufung komplizierter technischer Arbeit sind seine Stücke dem Spieler wie dem Hörer wenig zugänglich und erwarten kaum bald breite Popularität. In solchen seiner Stücke wie der *Sonate* op. 22 ist es vom ersten Mal an sogar schwer, sich durchzufinden und sich Idee und Form zu erklären; die Kompositionen von Herrn Metner werden interessanter bei näherer, eingehenderer Analyse, wenn man die ganze Logik seines Denkes sieht, die feine, gescheite Arbeit, der novatorische Launen und Paradoxa fremd sind. Seine *Märchen* und *Novellen* bezaubern durch charakterliche Vielfalt und Fantastik. [...]

R. Genika

32. Grigorij Prokof'ev: Koncerty v Moskve, in: *Russkaja muzykal'naja gazeta* 1914, Nr. 11, Sp. 300-304, hier 300-302 (Rezension zu KONZERTLISTE 46).

Самым любопытным, что дали в области камерной музыки эти последние две недели, были авторские концерты Анри Фортера (16 февраля), Николая Метнера (5 марта) и молодых композиторов (2 марта).

[...]

[301] Концерт *Николая Метнера* был очень интересен в своей программе и слабее по исполнению. Из фп-ных сочинений автор выбрал ряд лучших прежних вдохновений („дифирамб" и ряд „сказок") и новую „сонату-балладу" ор. 27. Первая часть, как и в прошлом году, немного не удовлетворила меня растянутостью cod'ы, вторая же, недавно написанная „Introduzione" и финальное Allegro доставили больше наслаждение. Меня радует и общая всем частям гибкость тематического матерьяла, и гармоническая четкость, и эта стальная логичность формы, и живой ритм, так что наличные возражения обращаются не к самому произведению, а к автору-исполнителю. Я думаю, я чувствую, что эта соната мягче, „людимее" и лиричнее, чем исполняет ее Метнер. Я чувствую, что только его нервность и качества его эстрадного исполнения создают эту колючесть, что эта музыка может жить иной жизнью. А тут еще досадно тупой инструмент и какие-то [302] режущие движения автора-пианиста! И досаднее всего то, что нервность пианиста заразила и певицу Оленину д'Альгейм, исполнившую длинный ряд новых и старых песен Метнера. С первых же песен, Метнер, быть может невольно, подчеркнул свое недовольство интерпретацией певицы - он усиленно подчеркивал ритмическую линию, играл слишком громко и нервно, - а чуткая артиста, певшая простуженной, как-то потеряла линию *своего* исполнения и оно пошло далее в рамках обыденного, скучного. А как хорошо пела эти вещи Оленина д'Альгейм в своем закрытом концерте! И думается, теперешние слушатели не почувствовали всю мощь иных вещей из пушкинской серии („Конь" и „Заклинание") или почти гениальную красоту старых гетевских песен Метнера. Об особенностях этих песен, о самом подходе композитора к матерьялу и об его декламации стоит поговорить как-нибудь отдельно, а пока скажу, что люблю я этого автора и наслаждаюсь его песнями. Публики на концерте было много и успех артистов был велик.

Гр. Прокофьев

Das Anregendste, was in diesen zwei letzten Wochen an Kammermusik gegeben wurde, waren die Autorenkonzerte von Henri Forter (am 16. Februar), Nikolaj Metner (am 5. März) und der jungen Komponisten (am 2. März).

[...]

Das Konzert von Nikolaj Metner war in seinem Programm sehr interessant und in der Ausführung schwächer. An Klavierwerken wählte der Autor eine Reihe der besten früheren Inspirationen (eine *Dithyrambe* und eine Anzahl *Märchen*) und die neue *Sonate-Ballade* op. 27 aus. Der erste Satz hat mich wie schon im letzten Jahr nicht ganz befriedigt durch die in die Länge gezogene Coda, der zweite jedoch, eine unlängst geschriebene Introduzione, und das Final-Allegro, verschafften größeren Genuß. Mich erfreut auch die allen Sätzen gemeinsame Geschmeidigkeit des thematischen Materials und die harmonische Deutlichkeit und diese stählerne Logik der Form und die lebhafte Rhythmik, so daß sich

die vorhandenen Einwände nicht auf das Werk selbst, sondern auf den Komponisten-Interpreten richten. Ich glaube, ich spüre, daß diese Sonate weicher, „leutseliger" und lyrischer ist, als sie Metner spielt. Ich spüre, daß lediglich seine Nervosität und die Qualität seines Podiumspieles diese Stachligkeit erzeugen, daß diese Musik ein anderes Leben leben kann. Und dann verdrießen noch das stumpfe Instrument und gewisse unangenehme Bewegungen des Komponisten-Pianisten! Und am ärgerlichsten ist, daß die Nervosität des Pianisten auch die Sängerin [Marija Alekseevna] Olenina d'Al'gejm angesteckt hat, die eine große Zahl neuer und alter Lieder von Metner darbot. Vom ersten Lied an jedoch betonte Metner, vielleicht unwillkürlich, seine Unzufriedenheit mit der Interpretation der Sängerin: Er betonte verstärkt die rhythmische Linie, spielte zu laut und nervös - und die feinfühlige Künstlerin, die erkältet sang, hat irgendwie die Linie *ihrer* Interpretation verloren, und diese verlief im weiteren im Rahmen des Gewöhnlichen, Langweiligen. Und wie schön hat Olenina d'Al'gejm diese Stücke in ihrem geschlossenen Konzert gesungen! Und es scheint, daß die anwesenden Zuhörer nicht die ganze Stärke der anderen Nummern aus der Puškin-Serie gespürt haben (*Kon'* und *Zaklinanie*) oder die fast geniale Schönheit der alten Goethe-Lieder Metners. Von den Besonderheiten dieser Lieder, dem eigenen Herangehen des Komponisten an das Material und von seiner Deklamation muß irgendwie separat gesprochen werden, und bislang sage ich nur, daß ich diesen Komponisten liebe und mich an seinen Liedern ergötze. Das Publikum im Konzert war zahlreich und der Erfolg der Künstler groß.

Gr[igorij] Prokof'ev

1915

33. Vjačeslav Karatygin: Novejšie tečenija v russkoj muzyke, in: *Severnye zapiski*, Fevral' 1915; hier zit. nach KARATYGIN 1965, 151.

[...]

„Неоклассицизм" до последнего времени занимал в России более или менее подчиненное положение. Одним из первых русских композиторов, явившимся определенным выразителем этого течения, надо считать москвича Метнера. Этот композитор, сочиняющий почти исключительно для рояля и для голоса (камерных вещей у него немного), имеет свою физиономию. Его музыка носит колорит строгий, суровый, мужественный. Ритмическая и контрапунктическая стороны развиты в его сочинениях гораздо интереснее и характернее, чем мелодическая. Гармонические новшества не всегда приятны и естественны, но тоже характерны. Метнер думает и пишет по-своему. Влияния Шумана и Брамса не мешают отражению в метнеровской музыке очень индивидуальных идей.

Значительная сухость и риторичность этой музыки пропятствуют, однако, ей приобрести сколько-нибудь значительные симпатии даже среди музыкантов, отдающих должное несомненной даровитости Метнера и ценящих своеобразие его композиторской личности и любопытность ее технической фактуры. Гораздо свежее и жизненнее творчество другого русского „неоклассика" - Прокофьева. И он подвержен влияниям германских классиков, но не только Шумана и Брамса, но и „неоклассика" Регера. Вулканический темперамент, умение вливать в старые мехи совершенно новое, великолепного гармонического букета вино, искусство органически сочетать классическую строгость и стройность формы и фактуры с содержанием, в высшей степени отвечающим современному звукосозерцанию - вот черты, отличающие Прокофьева от более одностороннего и более мертвенного Метнера. [...]

[...]

Der „Neoklassizismus" nahm bis in die jüngste Zeit in Rußland mehr oder weniger eine untergeordnete Stellung ein. Als einen der ersten russischen Komponisten, der ausdrücklich Repräsentant dieser Richtung ist, muß man den Moskowiter Metner betrachten. Dieser Komponist, der fast ausschließlich für Flügel und Stimme schreibt (es gibt wenige Kammerstücke von ihm), hat seine [eigene] Physiognomie. Seine Musik ist von strengem, hartem, männlichem Kolorit. Die rhythmische

und kontrapunktische Seite sind in seinen Werken bei weitem interessanter und charakteristischer ausgeprägt als die melodische. Die harmonischen Neuerungen sind nicht immer angenehm und natürlich, aber auch charakteristisch. Metner denkt und schreibt auf seine Art. Die Einflüsse von Schumann und Brahms hindern in Metners Musik nicht die Reflexion sehr individueller Ideen.

Die beträchtliche Trockenheit und das rhetorische Gehabe dieser Musik stehen ihr jedoch im Weg, einigermaßen ansehnliche Sympathien zu gewinnen - sogar unter Musikern, die der unzweifelhaften Begabung Metners das Schuldige zollen und die Originalität seiner kompositorischen Persönlichkeit sowie ihre interessante technische Faktur schätzen. Bei weitem frischer und lebendiger ist das Werk eines anderen russischen „Neoklassizisten" - Prokof'evs. Auch er ist den Einflüssen der deutschen Klassiker unterworfen, aber nicht nur [dem] Schumanns und Brahms', sondern auch des „Neoklassizisten" Reger. Ein vulkanisches Temperament, das Vermögen, in alte Schläuche einen vollkommen neuen Wein von herrlichem, harmonischem Bukett zu gießen, die Kunst, klassische Strenge und Ebenmaß von Form und Faktur organisch mit einem Inhalt zu verbinden, der in höchstem Grad modernen Klangvorstellungen entspricht - das sind die Eigenschaften, die Prokof'ev vom einseitigeren und abgestorbeneren Metner unterscheiden. [...]

1916

34. Julij Ėngel': Koncert N. Metnera, in: *Russkie vedomosti* vom 07. 02. 1916; hier zit. nach ĖNGEL' 1971, 435f. (Rezension zu KONZERTLISTE 48).

Концерт Н. Метнера

Н. Метнер - в тридцатых годах своей жизни (ему тридцать шесть - тридцать сем лет) и в тридцатых opus'ах своего творчества. В такие годы и в такие opus'ы трудно ждать радикальных сдвигов от композитора, талант которого с первых шагов выявился с редкой зрелостью и ступил на тот путь, которого определенно держится поныне, лишь расширяя и углубляя его.

Мне не раз уже приходилось указывать на основные, типичные для этого славного пути вехи: монументальную полиморфию метнеровского мелодического и ритмического рисунка (тогда как в наше время излюбленное средство художественной выразительности - краски, колорит); на метнеровские формы, крепкие, как железо, и завершенно ясные, как мрамор (тогда как наше время склонно скорее к распылению элементов формы, к идеализации их „незаконченности"); на живую связь композитора с лучшими достижениями классического прошлого, из семян которого Метнер умеет, однако, выращивать новые, свежие цветы; словом, на весь ярко единственный облик метнеровской музыки, в которой строгие заветы классицизма (не только гёте-бетховенского, но и античного) сочетались с буйно-напряженной сложностью модернизма. Характерно для творческой физиономии Метнера и самоограничение в смысле звукового материала, которым пользуется композитор: почти все, что он написал, не выходит из области фортепиано и песни с фортепиано. Но, разумеется, ни это обстоятельство, ни тем более ранняя и постоянная определенность румба музыкального корабля Метнера не имеют никакого отношения к вопросу о значительности существа его музыки, о ее духовной содержательности. Достаточно вспомнить хотя бы Шопена, столь же рано навсегда определившегося и ограничившего себя еще более: почти одным фортепиано... [436]

В программу концерта 5 февраля вошли произведения из разных периодов творчества Н. Метнера. Почти все они исполнялись композитором в его прежных концертах. Тут были капитальная и по тематическому материалу, и по его великолепной разработке большая Соната-баллада ор. 27, небольшая юная дифирамбическая соната C-dur (из ор. 11), прелестные „Сказки" из ор. 8 и 9, новелла c-moll (из ор. 17) и др. Все это и многое другое сверх программы сыграно было автором с несравненной силой, пластичностью, кипением жизни и прежде всего того изначального духа живого, из бытия которого создалась затем вся музыкальная вселенная: в начале бе ритм!

С тем же совершенством Н. Метнер аккомпанировал своим романсам, если только можно назвать „аккомпанементом" эти сложные, тонко разработанные фортепианные пьесы, в художественном экилибре произведения играющее не менее, если не более самостоятельную и важную роль, чем партия пения. Все вошедшие на этот раз в программу романсы Метнера вдохновлены Пушкиным, - пять из них (из ор. 32) исполнялись впервые. И здесь, в выборе поэта (после Гёте - Пушкин) сказалась тяга метнеровского дарования к завершенному, классическому. Создать в звуках конгениальное пушкинскому слову - задача, разумеется, колоссальная, и если композитору удалось вполне совладать с ней хотя в нескольких вещах (больше всего в „Музе") - слава богу! Но и остальные пушкинские романсы Метнера привлекают своей свежестью, благородством, строгой, столь необходимой здесь чеканной формы и мысли. Публика выделила из них если не самый лучший, то самый эффектный и доступный - „Могу ль забыть" (построенный, соответственно тексту, на вальсе).

Пела все эти романсы г-жа Ян-Рубан, певица даровитая и большой музыкальной культуры, но на этот раз бывшая почему-то не в ударе - вплоть даже до нечистоты в интонации. Некоторые вещи все же ей вполне удались, например „Роза", больше всего подходящая к перламутровым тонам голосовых красок артистки.

Konzert N. Metner

N. Metner steht in den dreißiger Jahren seines Lebens (er ist sechsunddreißig-siebenunddreißig Jahre alt) und in seinem Œuvre in den dreißiger Opusnummern. In solchen Jahren und in solchen Opusnummern sind schwerlich radikale Umschwünge von einem Komponisten zu erwarten, dessen Begabung sich von den ersten Schritten an mit seltener Reife zeigte und den Weg einschlug, der bis jetzt beibehalten und lediglich verbreitert und vertieft wird.

Ich mußte schon mehrmals auf die grundlegenden, für diesen ruhmreichen Weg typischen Signale hinweisen: die monumentale Polymorphie der Metnerschen melodischen und rhythmischen Linie (wohingegen in unserer Zeit das bevorzugte künstlerische Ausdrucksmittel Farben und Kolorit sind); auf die Metnerschen Formen, fest wie Eisen und vollkommen klar wie Marmor (wohingegen unsere Zeit eher zur Pulverisierung der Formelemente neigt, zur Idealisierung ihrer „Unvollkommenheit"); auf das lebendige Band des Komponisten mit den besten Errungenschaften der klassischen Vergangenheit, aus deren Saat Metner jedoch neue, frische Blüten aufzuziehen vermag; kurz, auf das ganze, klar einheitliche Antlitz von Metners Musik, in der sich das strenge Vermächtnis der Klassik (nicht nur der Goethesch-Beethovenschen, sondern auch der antiken) mit der ungestüm-gespannten Komplexität der Moderne vereinigt hat. Charakteristisch für Metners schöpferische Gestalt ist auch die Selbstbeschränkung hinsichtlich des Klangmaterials, das der Komponist gebraucht: Fast alles, was er geschrieben hat, geht nicht über das Gebiet von Klavier und Gesang mit Klavier hinaus. Aber nicht dieser Umstand, versteht sich, noch darüber hinaus die frühe und beständige Festigkeit des Kompasses von Metners musikalischem Schiff stehen in irgendeinem Bezug zur Frage nach der Bedeutung des Kerns seiner Musik, nach ihrem geistigen Gehalt. Es genügt, auch nur an Chopin zu erinnern, der sich ebenso früh auf immer definiert hat und sich noch mehr beschränkte: fast allein auf das Klavier...

Auf dem Programm des Konzertes vom 5. Februar standen Werke aus verschiedenen Perioden von Metners Schaffen. Fast alle hatte der Komponist in seinen früheren Konzerten bereits aufgeführt. Da waren die in ihrem thematischen Material und dessen großartiger Verarbeitung kapitale *Sonate-Ballade* op. 27, die kleine, jugendliche, dithyrambische *Sonate* C-Dur (aus op. 11), die reizenden *Märchen* aus op. 8 und 9, die *Novelle* c-Moll (aus op. 17) und anderes. Alles das und vieles Weitere als Zugabe wurde vom Komponisten mit unvergleichlicher Kraft, Plastizität, siedender Vitalität und vor allem jenem ursprünglichen Lebensgeist gespielt, aus dessen Dasein später ein ganzer musikalischer Kosmos entstand: Im Anfang war der Rhythmus!

Mit derselben Vollendung begleitete N. Metner seine Romanzen, falls man diese komplexen, fein ausgearbeiteten Klavierstücke überhaupt „Begleitung" nennen kann, die im künstlerischen Gleichgewicht des Werkes keine geringere, wenn nicht gar die eigenständigere und wichtigere Rolle spielen als die Gesangspartie. Alle dieses Mal auf dem Programm stehenden Romanzen von Metner sind von Puškin inspiriert, fünf davon (aus op. 32) wurden uraufgeführt. Auch hier, in der Auswahl des

Dichters (nach Goethe: Puškin) äußerte sich der Drang der Metnerschen Begabung zum Vollkommenen, Klassischen. In Tönen etwas dem Puškinschen Wort Kongeniales zu schaffen, ist selbstverständlich eine kolossale Aufgabe, und falls es dem Komponisten gelungen ist, diese auch nur in einigen Stücken (vor allem in *Muza*) zu bewältigen - gottlob! Aber auch die übrigen Puškin-Romanzen von Metner fesseln durch ihre Frische, ihren Edelsinn, ihre strenge, hier notwendige, ziselierte Form und ihren Gedanken. Das Publikum hob aus ihnen das wenn nicht beste, so doch effektvollste und zugänglichste hervor: *Mogu l' zabyt'* (dem Text gemäß in Walzerform).

Gesungen hat all diese Romanzen Frau [Anna Michajlovna] Jan-Ruban, eine Sängerin mit Begabung und von hoher musikalischer Kultur, die aber diesmal aus irgendeinem Grund nicht in Stimmung war - bis hin zu Unsauberkeiten in der Intonation. Einige Stücke sind ihr dennoch vollkommen geglückt, zum Beispiel *Roza*, das sich dem perlmutternen Ton der Stimmfarben der Künstlerin am meisten nähert.

1917

35. M. L. [Vjačeslav Viktorovič Paschalov]: Koncerty i sobranija, in: *Chronika žurnala Muzykal'nyj Sovremennik* 1917, Nr. 19, 12 (Rezension zu KONZERTLISTE 55).

[...]

Концерт Метнера 21-го февраля прошел, как обычно, при переполненном зале. Любопытно отметить несколько своеобразный характер метнеровской аудитории - отсутствие музыкальных „снобов" и того, что зовется большой публикой. Причины - в той исключительной атмосфере серьезности, которая непроизвольно создалась вокруг этого настоящего служителя искусства. Людям, впитавшим в себя многогранную музыкальную современность, кажется непонятной непоколебимая устойчивость творческой линии Метнера, имеющей свои определенные истоки (классики, Шуман, Брамс). Владея ныне в совершенстве техническим мастерством, Метнер и с самых первых своих композиторских шагов, обнаруживает несомненную прирожденность в этом смысле, лишь доведенную им в последнее время до чрезвычайной сложности и даже изощренности. И кованая форма и удивительная по разнообразию орнаментация, иногда перевешивают над абсолютным содержанием, часто значительно менее сложным. Из исполненных в отчетном концерте новых сочинений назовем 8 сказок ор. 34 и 35; это излюбленная форма композитора, в которую он умеет вкладывать одновременно и эпичность и фантастику; в последних сказках, кроме того, более определенно чувствуется и программность; сказки h-moll, a-moll № 7 - ритмически живые, во многом свежие - гармонически, и тонкие в смысле „изобразительных" средств. Исполнено все с обычным для Метнера подъемом, владением звучностью и техническим блеском. [...]

М. Л.

[...]

Metners Konzert am 21. Februar verlief wie gewöhnlich bei überfülltem Saal. Es ist interessant, den etwas eigenartigen Charakter des Metner-Auditoriums zu bemerken: die Abwesenheit von Musik-"Snobs" und dessen, was sich großes Publikum nennt. Die Gründe liegen in jener exklusiven Atmosphäre der Seriosität, die unwillkürlich um diesen zeitgenössischen Diener der Musik entstanden ist. Leuten, die die vielen Facetten der gegenwärtigen Musik in sich aufgenommen haben, erscheint die unerschütterliche Beständigkeit der Metnerschen Schaffenskurve unverständlich, die ihre bestimmten Quellen hat (die Klassiker, Schumann, Brahms). Indem er nunmehr über vollendete technische Meisterschaft verfügt, legt Metner auch von seinen allerersten kompositorischen Schritten an etwas in diesem Sinne unzweifelhaft Angeborenes an den Tag, das von ihm in letzter Zeit lediglich zu außerordentlicher Komplexität und sogar Überfeinerung geführt wurde. Sowohl die geschmiedete Form als auch eine in ihrer Vielfalt erstaunliche Ornamentik überwiegen manchmal den absoluten Gehalt, der oft bedeutend weniger kompliziert ist. Von den Kompositionen, die im zu besprechenden Konzert gespielt wurden, nennen wir die acht *Märchen* op. 34 und 35; dies ist eine Lieblingsform des

Komponisten, in die er gleichzeitig Epik und Fantastik hineinzulegen vermag; in den letzten Märchen spürt man außerdem bestimmter auch Programmatik; die *Märchen* h-Moll, a-Moll (Nr. 7) sind rhythmisch lebhaft, in vielem harmonisch frisch und fein hinsichtlich der „Darstellungsmittel". Alles wurde mit der für Metner üblichen Begeisterung, Beherrschung der Klanglichkeit und technischer Brillianz ausgeführt. [...]

M. L.

1918

36. Vjačeslav Karatygin: ⟨Metner⟩, in: *Naš Vek* Nr. 93, 1918; hier zit. nach KARATYGIN 1927, 191 (Rezension zu KONZERTLISTE 61?).

⟨Метнер⟩

Московский „неоклассик" представлен был сонатой d-moll, новеллой c-moll, сказкой e-moll. Все эти вещи, стройные по форме, интересное по фактуре, занятные по ритмике, своеобразные по гармоническому колориту, вязкому и суровому. Очень любопытно в этой музыке разбираться, соображать, что куда и почему. Но в результате всяческого анализа приходишь к неизменному - почти для всех сочинений Метнера - выводу, что художественный ум композитора в сильнейшей степени порабощает себе интуитивные элементы творчества. Трудно назвать другого автора, у которого непосредственность художественного чувства, свободные проявления фантазии, жизненность звуковых образов в большей мере подавлялись бы силами рассудка, и воображение находилось бы в большем подчинении соображению, чем у Метнера. В противоположность музыкальным поэтам, способным одухотворять самые неживые явления и предметы (вспомним пантеиста и панпсихиста Р.-Корсакова), Метнер обездушивает, обескровливает всякую мысль, каждое чувство, обращая их в какие-то психологические кристаллы. Душно и тесно, холодно и неприютно в мире этих окаменелых страстей, среди этих душевно-звуковых октаэдров и ромбоэдров, во мраке столь любовно сооружаемых Метнером музыкально-сталактитовых гротов, как ни затейливо раскинулись и переплелись друг с другом ребра, углы и грани минеральных образований метнеровского искусства.

⟨Metner⟩

Der Moskauer „Neoklassiker" wurde vorgestellt mit einer *Sonate* d-Moll, einer *Novelle* c-Moll, einem *Märchen* e-Moll. Alles das sind formal ebenmäßige, in der Faktur interessante, rhythmisch geschäftige, im zähen, rauhen harmonischen Kolorit originelle Stücke. Es ist sehr interessant, sich in dieser Musik zurechtzufinden, zu begreifen, was wo ist und warum. Aber im Resultat kommt jede Analyse auf das - fast für alle Werke Metners - unveränderliche Urteil hinaus, daß der Kunstverstand des Komponisten sich in stärkstem Maße alle intuitiven Schaffenselemente unterjocht. Schwerlich kann man einen anderen Autoren nennen, bei dem Unmittelbarkeit des künstlerischen Fühlens, freie Fantasie-Erscheinungen, Lebendigkeit der Klangbilder in größerem Maße von Verstandeskräften unterdrückt würden und die Vorstellungskraft sich in größerer Unterwerfung unter der Überlegung befinden würde, als bei Metner. Im Gegensatz zu einem Musik-Dichter, der die leblosesten Erscheinungen und Gegenstände zu beseelen fähig ist (wir erinnern an den Pantheisten und Panpsychisten Rimskij-Korsakov), entseelt er, saugt er jedem Gedanken, jedem Gefühl das Blut aus und verwandelt sie in irgendwelche psychologischen Kristalle. Schwül und eng, kalt und abweisend ist es in der Welt dieser versteinerten Leidenschaften, unter diesen seelisch-klanglichen Oktaedern und Rhomboedern, im Dunkel dieser von Metner so galant eingerichteten musikalisch-stalaktitischen Grotten, wie erfinderisch sich auch die Kanten, Ecken und Facetten der mineralischen Gebilde in Metners Kunst ausgedehnt und gegenseitig verflochten haben.

1922

37. Vjačeslav Karatygin: Koncert N. Metnera dlja fortepiano s orkestrom c-moll, zit. nach der Erstveröffentlichung in KARATYGIN 1965, 262-267.

Концерт Н. Метнера для фортепиано с оркестром c-moll

С тех пор, как Метнер впервые выступил на композиторском поприще, прошло уже около четверти века. За это время медленно, но неуклонно росла его известность в музыкальных кругах. Ныне имя его пользуется величайшим уважением среди серьезных музыкантов-композиторов, теоретиков, пианистов. [263] Широкая публика, впрочем, его мало знает и мало любит. И, вероятно, не скоро полюбит. Может быть, никогда. Может быть, даже среди музыкантов-специалистов не много найдется лиц, в отношении которых к Метнеру непосредственное увлечение его музой и живая к ней любовь преобладали бы над чувствами почтительного преклонения перед его превосходным мастерством и его огромным художественно-комбинаторным умом. В искусстве Метнера мало эмоционализма и много примечательных архитектонических элементов, мало прямой эстетической интуиции и много художественной рефлексии. Мелодий ласковых, обаятельных, вкрадчивых, чувственной прелести звуковых образов почти не встречается у Метнера. Зато в суровых и терпких плодах его музыкальной мысли часто найдем мы большую силу; они обладают чрезвычайной плотностью музыкальной материи, гармонической насыщенностью, ритмической остротой, густотой и крепостью полифонического плетенья, высоким коэффициентом звуковой вязкости, благодаря которому отдельные группы следующих одна за другой или друг на друга наслаивающихся музыкальных идей Метнера прочно спаиваются в одну сплошную массу, трудно поддающуюся формально-аналитическому ее расчленению.

Дифференциация произведений Метнера на отдельные части и члены ясно ощутима, но практически разложение на таковые члены часто трудно выполнимо, ибо интеграция их в единое целое произведена композитором необычайно искусно. Обозревая три с лишком десятка Метнеровских опусов, включительно до концерта для фортепиано с оркестром, изданного в прошлом году под ор. 33 и являющегося ближайшим поводом к написанию этой статьи, мы ясно видим, что перед нами не коллекция мертвых, хотя бы и очень хитро и ловко сконструированных механизмов, но ряд живых организмов, цельных, здоровых, полновесных и полноценных, обнаруживающих между собою в такой же мере черты индивидуальных различий, фамильного сходства и устойчивости общего типа, в какой эти свойства наблюдаются среди поколения детей, произведенных на свет одной и той же родительской четой. Но ведь человек человеку рознь. Не знаете ли вы среди своих знакомых людей цельных, крепких, энергичных, видных и полезных деятелей общества, мыслям и поступкам которых свойственна некоторая односторонность и в душе которых господствует такая твердая упорядоченность идеологии, такая гранитная устойчивость мировоззрения, что все действия их приобретают как бы оттенок автоматизма и механичности?

Именно такой характер присущ духовным детищам, рожденным от союза Метнера с его музой. Они отнюдь не мертворожденные, - подлинно живые существа. Но характер их - ух, какой жесткий! Ни тени улыбки не оживит никогда их плотно [264] сложенных уст. Ни румянец светлой радости, ни бледность истомы, ни нервный трепет - отзвук внутренних борений духа - неведомы их строгим лицам, спокойно красивым и каменно бесстрастным. Ни одно грубое, глупое, пошлое слово не вылетает из-за ограды их зубов, по выражению певца Илиады. Классически законченны их жесты и движения. Безупречно благородно их поведение. Но горячая кровь, текшая в жилах Гомера и других старых и новых классиков - поэтов, живописцев, скульпторов, музыкантов, - не кипит ключом в жилах новоклассических детищ Метнера. Температура тела их много ниже нормы, и красная жидкость, его питающая, течет медлительно, и не алеет от тока ее снежная белизна их кожи. Холодность и жесткость душевного облика Метнера странным образом вяжутся с наличием в его своеобразном искусстве порывистых, чрезвычайно капризных, извилистых и ломаных ритмов, секвенцие-образных мелодических нарастаний как бы патетического

смысла, вроде встречающихся у Чайковского и Рахманинова, резких подъемов и падений звучности в духе Бетховена или Вагнера.

Почему бы во всем этом не усмотреть свидетельств достаточного знакомства Метнеровой души с тем, что называется страстностью и прочими видами и разновидностями эмоционализма? Отвечу вопросом же: почему мы отказываемся приписать пафос тем, иной раз удивительно прихотливым, сложным, хочется сказать - даже контрапунктически развитым орнаментам, которые рисует на окнах нашей комнаты мороз? Про художников часто говорят, что в их душе кристаллизуется создание искусства из хаоса мыслей и чувств или что они объекты своей внутренней интуиции кристаллизуют в статую, картину, симфонию. Метафорически подобные выражения возможны по отношению к любому творческому акту любого художника, любого рода художественного оружия. Метнер - едва ли не единственный, и притом подлинный и большой художник, к которому такая терминология приложима почти буквально. В самом деле, мысли Метнера - словно большие и затейливые кристаллические друзы или разращения сталактитов. Художественные организмы, его фантазией призванные к жизни, движутся, мыслят, живут, но контуры их телесно-звуковой оболочки так четки и поверхность их так холодно, лики их так недвижны и эмоционально невыразительны, жизненные функции Метнеровых созданий так стройно урегулированы, так механичны с виду, - точно перед нами не живые существа, а мраморные изваяния, глыбы кристаллов, резцом великолепного мастера ограненные и обточенные в форме живых существ.

Не сомневаюсь, что моя характеристика музыки Метнера субъективна. Но не думаю, что эта субъективность чувствовалась сильнее, чем при большинстве попыток более или менее [265] наглядно характеризовать какое-либо создание искусства, чей-нибудь творческий облик. Может быть, от таких опытов должно просто совсем и раз навсегда отказаться и брать сразу „деловой" тон. Но беда в „деловой" части этой статьи, к которой я сейчас перейду, невольно проскользнут там и сям фразы, относящиеся до личного понимания и личной оценки вещи. От них не убережешься. Они же рискуют остаться недопонятыми, если предварительно не сказать двух слов об общих основах своего „вкусового" подхода к разбираемому произведению. Творчество Метнера, в общем и целом, представляется мне одинакого полным как настоящей жизни, так и законов кристаллообразования. Живые, но сильно „кальцинированные" существа, - оттого пластика их тел похожа на движения рычагов и шестерней, на жесты марионеток, высеченных из драгоценных камней и управляемых лучшими невропастами. Метнер - Каменный гость русской музыки, великан, исполненный какой-то нездешней мощи. Тяжко и гулко ступает он по сцене новейшей истории русской музыки. Веришь и не веришь в „пожатье каменной его десницы", держащей перо, которым командир отечественного неоклассицизма выводит на нотной бумаге плотные полифонные сплетения, хитрые и холодные, как зимние узоры на стеклах. Упрек ли это? Ни в каком случае. Ничего, кроме попытки осознать собственные впечатления от сказок и сонат Метнера. Этнографы уверяют, что северорусские кружевницы-кустарницы нередко заимствуют мотивы своих рисунков от тех же снежных изделий деда-мороза. Разве это мешает нам восхищатся кустарными кружевами, даже когда можно с большим вероятием предположить ледяной первоисточник их узора? Присутствие „минералогического" элемента в музыке - вещь более резкая. Зато, пожалуй, тем более любопытная. Не всегда хочется слушать такую музыку, но прямо-таки тянет попристальнее в нее вглядеться. Я не очень люблю воспринимать в концерте образцы искусства Метнера, особенно в большом количестве; но самому проигрывать ее, слушать больше глазами, чем ушами, - одно из лучших моих художественных наслаждений, одно из любимых занятий.

Новый фортепианный концерт - произведение, крайне типичное для Метнера и продолжающее собой ту линию его художественной деятельности, отдельные отрезки которой реализовались раньше в виде сказок, сонат, песен.

Та же компактность и концентрированность музыкальной мысли. Та же сила и четкость музыкального рисунка. Та же мужественная суровость гармонии, никогда не порывающей с классическими основами, но постоянно их обогащающей многими смелыми и интересными новшествами. Та же изобретательность по части сложных, но очень упругих и основательно разработанных ритмических комбинаций. Та же ловкость [266] в построении замысловатых контрапунктических соединений. Перед нами артист, имеющий нам сказать много своих слов, в совершенстве владеющий техникой их сочленения в прекрасно звучащие и крепко

построенные фразы и не менее искусно соединяющий свои фразы в цельный и мощный поток звуковой речи. Притом же техника письма Метнера не менее индивидуальна, чем тематическое и гармоническое содержание его музыкальных речей. И общие формы, в которые Метнер „кристаллизует" свои идеи, очень гибки, свободны, значительно уклоняясь от обычного сонатного типа. И формы эти, как и вся техническая сторона, тесно слиты с существом музыки. По органичности слияния формы и содержания, стилей гомофонно-гармонического и полифонического, орнаментики и графической основы музыкального рисунка, концерт Метнера напоминает мне ни более, ни менее, как тип Concerto grosso старого времени. Чем-то монументальным, стихийным веет от новой композиции Метнера, даром что она изобилует беспокойными хроматизмами и энгармонизмами (...).

Партитура концерта занимает 180 страниц нотного текста. Произведение капитальное. Цельность и единство всей композиции надо ценить тем выше, что она написана в совершенно своеобразной и свободной форме (...), о сонатном типе здесь можно говорить лишь с большой натяжкой. Насыщенность, едва ли не перегруженность концерта контрапунктом заставляет думать, что слушать его нелегко, тем более что многие контрапункты Метнера, как-никак, больше от рассудка, чем от чистой художественной интуиции. Во всяком случае, исполнители - пианист и дирижер - должны оба немало поработать, чтобы представить слушателю этот концерт в ясной и рельефной передаче. Если воспринять его полностью, услышать с одного раза все, что в нем находится по части гармонии и полифонии, будет все же затрудительно даже для музыкантов, очень искушенных по части музыкальных сложностей, то доля вины - думается - должна быть возложена на автора. Я имею в виду не только чрезвычайное пристрастие автора к полифонии. Представьте себе: весь этот огромный концерт с начала до конца идет в четырехчетвертном размере! Только раз, близ ферматы перед вариационным отделом, появляется один случайный такт в 3/2.

Почему такое необычайное метрическое упорство? Не будет ли его неизбежным последствием некоторая монотонность впечатлений? Сколь ни велика ритмическая и полифоническая изобретательность композитора, однообразие метра, боюсь, вызовет преждевременное притупление внимания аудитории. Однообразие это тем менее понятно, что во всех прочих отношениях музыка Метнера очень смела и прихотлива. По части [267] голосоведения не редкость встретить у него приемы очень „либеральные", как-то: параллельные секунды, септимы, даже наголо поставленные квинтовые параллелизмы (см., например, вторую четверть 1-го и 3-го такта в партии рояля на стр. 97, или контрапункт флейты с гобоем в 4-м такте, стр. 150). При всем том те надежды, с которыми я всегда приступаю к штудированию музыки Метнера, оправдались в полной мере. Знакомство с его концертом доставило мне чрезвычайно интенсивное музыкально-зрительное наслаждение. В какой мере окаменеет эта музыка для меня при слушании, - сказать пока не могу.

N. Metners Konzert für Klavier und Orchester c-Moll

Seitdem Metner das erste Mal auf kompositorischem Gebiet auftrat, ist bereits ein gutes Vierteljahrhundert vergangen. In dieser Zeit ist seine Bekanntheit in Musikzirkeln langsam aber stetig gewachsen. Heutzutage wird sein Name unter ernsthaften Musikern - Komponisten, Theoretikern, Pianisten - mit größter Hochachtung gebraucht. Das breite Publikum ansonsten kennt ihn wenig und liebt ihn wenig. Und vermutlich wird es ihn nicht so bald lieben. Vielleicht nie. Vielleicht finden sich sogar unter Musiker-Spezialisten nicht viele Leute, in deren Beziehung zu Metner die unmittelbare Begeisterung für seine Musik sowie lebhafte Liebe zu ihr die Empfindungen von ehrerbietiger Verbeugung vor seiner überlegenen Meisterschaft und seinem kolossalen künstlerisch-kombinatorischen Verstand überwiegen würden. In Metners Kunst gibt es wenig Emotionalismus und viele bemerkenswerte architektonische Elemente, wenig direkte ästhetische Intuition und viel künstlerische Reflexion. Melodien freundlicher, bezaubernder, einschmeichelnder, von sinnlichem Reiz tönender Art sind bei Metner fast nicht anzutreffen. Dagegen finden wir in den rohen und herben Früchten seines musikalischen Denkens oft eine große Kraft; sie besitzen eine außerordentliche Festigkeit der musikalischen Materie, harmonische Sättigung, rhythmische Schärfe, Dichte und Stärke des polyphonen Geflechtes und einen hohen Koeffizienten klanglicher Verbundenheit, dank dem die einzelnen Gruppen

der musikalischen Ideen Metners, welche eine nach der anderen folgen oder sich übereinander aufschichten, sich fest zu einer kompakten Masse verbinden, die ihrer formal-analytischen Aufgliederung schwer nachgibt.

Die Differenzierung der Metnerschen Werke in einzelne Teile und Glieder ist klar spürbar, aber praktisch ist die Zerlegung in solche Glieder oft kaum durchführbar, weil ihre Integration in ein Ganzes vom Komponisten ungewöhnlich geschickt angestellt wurde. Überblicken wir die etwas mehr als dreißig Metnerscher Opera bis einschließlich zum *Klavierkonzert*, das im vergangenen Jahr unter op. 33 erschienen ist und den direktesten Anlaß zur Abfassung dieses Aufsatzes darstellt, so sehen wir deutlich, daß vor uns nicht eine Kollektion toter, wenn auch sehr schlau und geschickt konstruierter Mechanismen liegt, sondern eine Reihe lebendiger Organismen, ganz, gesund, vollwichtig und vollwertig, unter denen sich im selben Maße Züge individueller Unterschiede, familiärer Ähnlichkeit und Beständigkeit des allgemeinen Typus erkennen lassen, wie sie sich unter der Generation von Kindern beobachten lassen, die von ein und demselben Elternpaar hervorgebracht wurden. Kein Mensch ist ja wie der andere. Kennen Sie nicht unter Ihren Bekannten integre, starke, energische, stattliche und nützliche Leute des öffentlichen Lebens, deren Gedanken und Taten eine gewisse Einseitigkeit eigen ist und in deren Seele so eine feste Geordnetheit der Ideologie, so eine granitene Festigkeit der Weltanschauung herrscht, daß alle ihre Handlungen geradezu einen Hauch von Automatismus und Mechanik bekommen?

Gerade dieser Charakter eignet den geistigen Kindern, die aus der Verbindung Metners mit seiner Muse entstanden. Sie sind keineswegs Totgeburten, sie sind echte Lebewesen. Aber ihr Charakter ist, ach, wie herb! Nicht der Schatten eines Lächelns belebt jemals ihre fest zusammengepreßten Lippen. Keine Wangenröte von heller Freude, keine Blässe von Ermattung, kein nervöses Zittern - Ausdruck innerer Kämpfe des Gemüts - ist ihren strengen, still-schönen und steinern-leidenschaftslosen Gesichtern bekannt. Nicht ein grobes, dummes, abgeschmacktes Wort fliegt - mit einem Ausdruck des Sängers der *Iliade* - hinter dem Gitter ihrer Zähne heraus. Klassisch vollendet sind ihre Gebärden und Bewegungen. Tadellos vornehm ist ihr Benehmen. Aber das heiße Blut, das in den Adern Homers und anderer alter und neuer Klassiker floß: Poeten, Maler, Bildhauer, Musiker - siedet nicht sprudelnd in den Adern der neoklassizistischen Kinder Metners. Ihre Körpertemperatur liegt weit unter der Norm, und die rote Flüssigkeit, welche diesen nährt, fließt träge, und das schneeige Weiß ihrer Haut schimmert nicht rot von ihrem Fluß. Die Kälte und Herbheit von Metners seelischem Antlitz stimmen auf seltsame Weise überein in seiner eigenartigen Kunst mit dem Phänomen ruckartiger, außergewöhnlich kapriziöser, gewundener und gebrochener Rhythmen, sequenzartiger melodischer Steigerungen in gleichsam pathetischem Sinne, in der Art, wie sie sich bei Čajkovskij oder Rachmaninov finden, schroffer Aufstiege und Abfälle der Klanglichkeit im Geiste Beethovens oder Wagners.

Warum sollte man in all dem nicht die Zeugnisse einer hinreichenden Bekanntschaft der Metnerschen Seele mit dem ausmachen, was man Leidenschaftlichkeit und andere Ansichten und Verschiedenartigkeit von Emotionalität nennt? Ich antworte mit der Frage: Warum lehnen wir es ab, diesen manchmal erstaunlich launenhaften, komplizierten, man möchte sagen sogar kontrapunktisch hochentwickelten Ornamenten Pathos zuzuschreiben, die der Frost auf die Fenster unseres Zimmers zeichnet? Vom Künstler sagt man oft, daß in seiner Seele sich das Kunstwerk aus dem Chaos der Gedanken und Gefühle kristallisiert, oder daß sie, die Objekte seiner inneren Intuition, in einen Aufsatz, ein Bild, eine Sinfonie kristallisieren. In übertragenem Sinne ähnliche Äußerungen sind möglich in Beziehung zu einem beliebigen schöpferischen Akt eines beliebigen Künstlers von beliebiger Art der künstlerischen Waffe. Metner ist beinahe der einzige, und dabei ein echter und großer Künstler, auf den diese Terminologie fast buchstäblich anwendbar ist. In der Tat sind Metners Gedanken wie große und komplizierte kristallische Drusen oder Stalaktiten-Auswüchse. Die künstlerischen Organismen, die von seiner Fantasie zu Leben gerufen werden, bewegen sich, denken, leben, aber die Konturen ihrer körperlich-klanglichen Hülle sind so deutlich und die Oberfläche so kühl, ihre Gesichter so regungslos und emotional ausdruckslos, die Lebensfunktionen der Metnerschen Werke so streng geregelt, so mechanisch von Angesicht, - als ob vor uns nicht lebende Wesen sind, sondern marmorne Standbilder, Kristallklumpen, geschliffen und poliert in die Form von Lebewesen vom Meißel eines großartigen Meisters.

Ich bezweifle nicht, daß meine Charakterisierung der Metnerschen Musik subjektiv ist. Aber ich denke nicht, daß diese Subjektivität stärker spürbar ist als bei der Mehrheit der Versuche, mehr oder weniger anschaulich irgendein Kunstwerk zu charakterisieren, irgendjemandes schöpferisches Profil. Vielleicht sollte man einfach völlig und ein für allemal von solchen Versuchen absehen und sofort einen „sachlichen" Ton annehmen. Aber auch im „sachlichen" Teil dieses Aufsatzes, zu dem ich jetzt übergehe, sind hier und da unfreiwillig Phrasen herauszuhören, die ein persönliches Verständnis und eine persönliche Einschätzung der Sache betreffen. Davor kann man sich nicht schützen. Sie riskieren jedoch, unverständlich zu bleiben, wenn vorher nicht zwei Worte über die allgemeinen Grundlagen ihrer „geschmäcklerischen" Einstellung zum rezensierten Werk gesagt werden. Das Schaffen Metners, im großen und ganzen, zeigt sich mir ebenso voll von heutigem Leben wie von den Gesetzen der Kristallbildung. Es sind lebende, aber stark „verkalkte" Wesen - deshalb ähnelt die Plastik ihrer Körper den Bewegungen von Hebeln und Zahnrädern, den Gesten von Marionetten, herausgemeißelt aus kostbaren Steinen und gesteuert von besten Nervenpasten. Metner ist der Steinerne Gast der russischen Musik, ein Riese, erfüllt von irgendeiner fremden Macht. Schwer und lauttönend betritt er die Szene der jüngsten Geschichte der russischen Musik. Man glaubt und glaubt nicht den „steinernen Druck seiner Pranke", die die Feder hält, mit der der Kommandeur des vaterländischen Neoklassizismus auf das Notenpapier dichte polyphone Geflechte bringt, ausgeklügelt und kalt, wie die winterlichen Muster auf den Fensterscheiben. Ist das ein Vorwurf? Auf keinen Fall. Es ist nichts als der Versuch, die eigenen Eindrücke von den *Märchen* und *Sonaten* Metners zu begreifen. Ethnographen versichern, daß die nordrussischen, heimarbeitenden Spitzenklöpplerinnen nicht selten Motive ihrer Entwürfe aus eben diesen Schnee-Erzeugnissen von Väterchen Frost übernehmen. Hindert uns das etwa daran, sich für die Handarbeitsspitzen zu begeistern, sogar wenn man mit großer Wahrscheinlichkeit einen eisigen Ursprung ihres Musters vermuten kann? Das Vorhandensein eines „mineralogischen" Elementes in der Musik ist eine seltenere Sache. Dafür, vielleicht, um so interessanter. Nicht immer möchte man so eine Musik hören, aber sie gerade dennoch etwas aufmerksamer betrachten. Ich liebe es nicht sehr, im Konzert Beispiele von Metners Kunst aufzunehmen, besonders in großer Menge; aber sie selber durchzuspielen, mehr mit den Augen als mit den Ohren zu hören, - das ist einer meiner besten Kunstgenüsse, eine meiner Lieblingsbeschäftigungen.

Das neue Klavierkonzert ist ein für Metner äußerst typisches Werk und führt mit sich jene Linie seiner künstlerischen Tätigkeit fort, deren einzelne Abschnitte sich früher in Gestalt von Märchen, Sonaten, Liedern realisiert haben.

Dieselbe Kompaktheit und Konzentriertheit des musikalischen Denkens. Dieselbe Kraft und Klarheit der musikalischen Linie. Dieselbe männliche Strenge der Harmonie, die niemals mit den klassischen Grundlagen bricht, aber diese beständig mit vielen kühnen und interessanten Neuigkeiten bereichert. Derselbe Erfindungsreichtum seitens komplizierter, aber sehr flexibler und gründlich durchgearbeiteter rhythmischer Kombinationen. Dieselbe Gewandtheit in der Aufstellung kniffliger kontrapunktischer Verbindungen. Vor uns ist ein Künstler, der uns viele seiner Worte zu sagen hat, der in Vollendung die Technik ihrer Zusammenfügung zu wunderbar klingenden und fest gebauten Phrasen beherrscht und der nicht weniger kunstfertig seine Phrasen zu einem ganzen und mächtigen Strom tönender Rede vereint. Dabei ist die Technik der Schreibweise Metners nicht weniger individuell als der thematische und harmonische Gehalt seiner musikalischen Diktion. Auch die allgemeinen Formen, in die Metner seine Ideen „kristallisiert", sind sehr geschmeidig, frei, weichen merklich ab vom gewöhnlichen Sonatentyp. Und diese Formen, wie auch die ganze technische Seite, sind eng verschmolzen mit dem Wesen der Musik. In der Natürlichkeit der Verschmelzung von Form und Inhalt, des homophon-harmonischen und polyphonen Stils, der Ornamentik und der grafischen Grundlage der musikalischen Zeichnung erinnert mich das Konzert von Metner an nicht mehr und nicht weniger als das Concerto grosso alter Zeit. Es weht irgendetwas Monumentales, Elementares aus der neuen Komposition von Metner, wenn sie auch von ruhelosen Chromatismen und Enharmonismen überquillt (...).

Die Partitur des Konzertes umfaßt 180 Seiten Notentext. Ein kapitales Werk. Die Geschlossenheit und Einheit der ganzen Komposition muß man um so höher schätzen, als sie in einer vollkommen eigenständigen und freien Form geschrieben ist (...), vom Sonatentyp kann man hier nur mit großer Mühe reden. Die Sättigung, fast schon Überladenheit des Konzertes mit Kontrapunktik läßt meinen, daß

das Zuhören nicht leicht ist, umso mehr, als viele der Kontrapunkte Metners letztlich mehr aus Überlegung als aus echter künstlerischer Intuition [kommen]. Jedenfalls müssen beide Ausführenden - Pianist und Dirigent - viel arbeiten, um dem Hörer dieses Konzert in klarer und plastischer Darbietung vorzustellen. Wenn es sogar für Musiker, die sehr bewandert in musikalischen Kompliziertheiten sind, schwierig sein wird, es [das Konzert] in seiner Gänze aufzunehmen, bei einmaligem Hören alles aufzunehmen, was an Harmonie und Polyphonie in ihm steckt, dann muß die Schuld - so scheint es - dem Autor auferlegt werden. Ich habe nicht nur die außergewöhnliche Vorliebe des Autors für Polyphonie vor Augen. Stellen Sie sich vor: Dieses ganze riesige Konzert steht von Anfang bis Ende im Viervierteltakt! Nur einmal, bei der Fermate vor dem Variationen-Abschnitt, erscheint ein zufälliger 3/2-Takt.

Warum diese unerhörte metrische Hartnäckigkeit? Wird ihre unvermeidliche Folge nicht eine gewisse Monotonie des Eindrucks sein? Wie groß auch die rhythmische und polyphonische Erfindungsgabe des Komponisten sein mag, die Einförmigkeit des Metrums, fürchte ich, wird die vorzeitige Abstumpfung der Aufmerksamkeit des Auditoriums hervorrufen. Diese Einförmigkeit ist um so weniger verständlich, als Metners Musik in allen übrigen Gebieten sehr kühn und wählerisch ist. In der Stimmführung ist es keine Seltenheit bei ihm, sehr „liberale" Verfahren anzutreffen, zum Beispiel: parallele Sekunden, Septimen, sogar offen geführte Quintparallelen (s. zum Beispiel das zweite Viertel des ersten und dritten Taktes in der Klavierstimme auf S. 97, oder den Kontrapunkt von Flöte und Oboe im vierten Takt, S. 150). Bei alledem haben sich jene Hoffnungen, mit der ich stets an das Studium der Musik Metners herangehe, in vollem Maße erfüllt. Die Bekanntschaft mit seinem Konzert hat mir einen ungewöhnlich intensiven musikalisch-visuellen Genuß bereitet. In welchem Maß diese Musik für mich beim Hören versteinert, vermag ich einstweilen nicht zu sagen.

1923

38. Alastor: Večer Metnera v „Dome Učenych", in: *Teatr i muzyka* 1923, Nr. 1-2 (14-15), 423f. (Rezension eines Metner gewidmeten Konzertprogramms).

Вечер Метнера в „Доме Ученых".
(Н. Райский, А. Гольденвейзер, С. Фейнберг).

Прекрасный концерт организовал в субботу „Дом Ученых", верный своему обыкновению - сосредоточивать в себе „сливки" [424] художественно-музыкальных достижений. В превосходной трактовке проф. Райского, Гольденвейзера и Фейнберга предстали перед публикой „Дома Ученых" произведения одного из самых крупных по внутреннему значению композиторов современности - автора, далеко еще не оцененного по справедливости и заслуге.

Н. Г. Райский - очень тонкий камерный певец. Он выгодно выделяется на фоне большей части наших певцов, как превосходный и серьезный музыкант. Ему в равной мере чужды нотлуги виртуозности, как и желание произвести впечатление откровенной лирической эмоцией, „нутром", выражением. Он строг и четок в своем безупречно-культурном исполнении, - и эта высокая культурность заставляет у него, как у Олениной д'Альгейм, забывать о недостатках самого инструмента - голоса, создавая миги высокого, монументального исполнения.

Райский ближе из всех трех к типу самого Метнера. Он - ритмичен и суров. Гольденвейзер, глубоко чувствующий Метнера, тем не менее чувствует его очень по-своему, и в его трактовке Метнер лишается многих атрибутов своего стиля, в частности, получает некоторую мягкость, округлость, иногда даже рыхлость, которая стоит в разительном контрасте с теми монументальными, гранитными звучаниями, которые извлекал из ф-пианы сам Метнер.

Едва ли не в еще большей мере своеобразно преломляет метнеровский звучащий мир даровитый Фейнберг. Этот „фейнбергизированный Метнер" прежде всего отличается от первотипа своей неврастеничностью. Гранитных ритмов тут нет: каменные строения

обратились в нервную ткань, болезненно вздрагивающую от легкого прикосновения. Но самое удивительное то, что это, казалось бы, столь незакономерное преображение Метнера выполняется с такой исключительной талантливостью, что всякая мысль о „преступлении" исчезает. Быть может, это - не Метнер, но это прекрасная музыка и прекрасное исполнение.

Alastor.

Metnerabend im „Haus der Gelehrten"
(N. Rajskij, A. Gol'denvejzer, S. Fejnberg)

Ein vortreffliches Konzert organisierte am Samstag das „Haus der Gelehrten" treu seiner Gewohnheit, in sich die „Sahne" künstlerisch-musikalischer Leistungen zu konzentrieren. In der ausgezeichneten Behandlung der Professoren [Nazarij Grigor'evič] Rajskij, [Aleksandr Borisovič] Gol'denvejzer und [Samuil Evgen'evič] Fejnberg erschienen vor dem Publikum des „Hauses der Gelehrten" Werke eines der an innerer Tragweite bedeutendsten Komponisten der Gegenwart - eines Autoren, der bei weitem nicht nach Gerechtigkeit und Verdienst geschätzt wird.

N. G. Rajskij ist ein sehr feiner Kammersänger. Er tut sich vorteilhaft aus dem Hintergrund des Großteils unserer Sänger hervor als ein vorzüglicher und seriöser Musiker. Ihm sind Notlügen der Virtuosität ebenso fremd wie der Wunsch, durch offene lyrische Emotion, „Inneres", Ausdruckskraft zu beeindrucken. Er ist in seiner makellos-kultivierten Darbietung streng und klar, und diese hohe Kultiviertheit läßt bei ihm wie bei Olenina d'Al'gejm die Mängel des Instrumentes selbst vergessen - der Stimme, die Augenblicke hoher, monumentaler Interpretation hervorbringt.

Rajskij steht von allen dreien dem Typ von Metner selbst am nächsten. Er ist rhythmusbetont und streng. Gol'denvejzer, der Metner tief empfindet, empfindet ihn nichtsdestoweniger sehr auf seine Weise, und in seiner Interpretation geht Metner vieler Attribute seines Stils verlustig, bekommt teilweise eine gewisse Weichheit, Rundlichkeit, manchmal sogar Auflockerung, die in krassem Kontrast mit jenen monumentalen, granitenen Klängen steht, die Metner selbst aus dem Klavier herausholt.

In fast noch größerem Maße bricht der talentierte Fejnberg auf [seine] eigene Weise die Metnersche Klangwelt. Dieser „Fejnbergisierte" Metner unterscheidet sich vom Prototyp vor allem durch seine Neurasthenie. Hier gibt es keine granitenen Rhythmen: Die steinernen Bauten sind in ein nervöses Gewebe verwandelt, das bei leichter Berührung krankhaft zusammenzuckt. Aber das Erstaunlichste ist, daß diese (so sollte es scheinen) derart unangemessene Umgestaltung Metners mit solch exklusiver Begabung verwirklicht wird, daß jeder Gedanke an „Frevel" verschwindet. Mag sein, daß dies kein Metner ist, aber es ist wunderbare Musik und eine wunderbare Ausführung.

Alastor

39. E. S.: 2-j sonatnyj večer Blinder i Nejgauz, in: *Teatr i muzyka* 1923, Nr. 1-2 (14-15), 424 (Rezension eines Konzertes mit Metners Violinsonate op. 21).

2-й сонатный вечер Блиндер и Нейгауз.

Второй сонатный вечер Блиндер (скрипка) и Нейгауз (ф.-п.) 20 декабря прошел с еще большим художественным успехом. Программа состояла из сонат: Шумана (a-moll), Метнера и Грига (F-dur).

На этом концерте приятно было убедиться, что и романтические настроения способны находить отражение в передаче обоих исполнителей (шумановская и григовская сонаты).

[...]

Метнер - законный наследник Шумана. Но это верно только в смысле общего характера направления его творчества, а отнюдь не „влияния", в собственном смысле этого слова. Это сказывается и в его сонате для скрипки и фортепиано. В ней есть своего рода „монументальность", грандиозность, мало свойственные Шуману, и, вместе с тем, много рассудочного, хотя и высоко талантливого, и, во всяком случае, „собственного",

оригинального. И Canzona, и Danza были сыграны очень хорошо, в финале же (с колокольным звоном!) хотелось большей широты и подъема.

[...]

Исполнители имели очень большой успех и на бис повторили Danza из метнеровской сонаты и сыграли две средние части из брамсовской сонаты d-moll, исполнявшейся ими в предыдущем сонатном вечере.

В заключение хочется еще раз пожелать, чтобы этот превосходный ансамбль не распался, а продолжал бы и впредь свою ценную художественную работу.

E. C.

Zweiter Sonatenabend von Blinder und Nejgauz

Der zweite Sonatenabend von [Naum Samojlovič] Blinder (Violine) und [Genrich Gustavovič] Nejgauz (Klavier) am 20. Dezember verlief mit noch größerem künstlerischen Erfolg. Das Programm bestand aus Sonaten von Schumann (a-Moll), Metner und Grieg (F-Dur).

Es war angenehm, sich in diesem Konzert davon zu überzeugen, daß auch romantische Stimmungen einen Reflex in der Aufführung beider Interpreten finden konnten (die Sonaten von Schumann und Grieg).

[...]

Metner ist der rechtmäßige Erbe Schumanns. Aber das stimmt nur im Sinne des allgemeinen Charakters seiner Schaffensrichtung und keineswegs eines „Einflusses" im eigentlichen Sinn dieses Wortes. Das äußert sich auch in seiner *Sonate für Violine und Klavier*. In ihr gibt es eine „Monumentalität" eigener Art und Grandiosität, die für Schumann kaum typisch sind, und zugleich viel Vernünfteltes, wenn auch hoch Begabtes, und jedenfalls „Eigenes", Authentisches. Die *Canzone* und die *Danza* wurden sehr schön gespielt, im Finale jedoch (mit Glockengeläut!) hätte man mehr Breite und Begeisterung gewünscht.

[...]

Die Interpreten hatten sehr großen Erfolg und wiederholten als Zugabe die *Danza* aus der Metner-Sonate und spielten die zwei Mittelsätze aus Brahms' d-Moll-Sonate, die von ihnen am vorausgegangenen Konzertabend aufgeführt worden war.

Abschließend möchte ich nochmals wünschen, daß dieses vortreffliche Ensemble nicht zerfällt, sondern auch zukünftig seine wertvolle künstlerische Arbeit fortsetzt.

E. S.

40. Sergej Bugoslavskij: Večer N. K. Metnera, in: *Zreliščа* 1923, Nr. 21, 17 (Rezension eines Konzertes mit Metner-Liedern).

Вечер Н. К. Метнера

Музыка романсов Н. Метнера настолько индивидуальна, что она окрашивает в свои тона все тексты: Пушкин, Фет, Гёте - все нивелируются, и не различим физиономию каждого. Таким крупным авторам, как Метнер, нужно было бы избирать тексты одного поэта, родственного духу его музыки. Пушкин, Гете кажутся особенно далекими его музыке, которая слишком наша, современна.

В отчетном вечере исполнителями сочинений Метнера были: Е. И. Никитина (пение) и А. Шацкес (ф.-п.). Большие вокальные трудности романсов Метнера еще держат в своей власти Е. И. Никитину, и потому она не могла подойти вплотную к задаче художественного синтеза мелодии и текста, но она близка к ней и ясно, что у нее есть одаренность, залог будущего артистического роста. Мешают слушать небольшие понижения в конце звучания (вследствие ли плохого смыкания связок или нехватающего дыхания), несколько закрытый звук, не дающий развернуться несомненно большому драматическому сопрано артистки.

Пианист А. Шацкес - законченный артист, пожалуй, слишком лирический для Метнера. Его звук глубок и мягок, техника безупречна; он умеет выявлять тематизм в рамках строгого метра и очень хорошо проводимых постепенных нарастаний. В роли аккомпаниатора, он, пожалуй, излишне много педализирует.

Сергей Бугославский

Konzertabend N. K. Metner

Die Musik der Romanzen von N. Metner ist so individuell, daß sie alle Texte mit ihrem Ton einfärbt: Puškin, Fet, Goethe - alle werden nivelliert, und wir unterscheiden nicht die Physiognomie jedes einzelnen. Ein so bedeutender Komponist wie Metner müßte die Texte eines Dichters auswählen, der dem Geist seiner Musik verwandt ist. Puškin, Goethe scheinen seiner Musik besonders fern zu sein, die zu sehr unsere ist, modern.

An diesem Abend waren die Interpreten von Metners Kompositionen: E. I. Nikitina (Gesang) und A[bram Vladimirovič] Šackes (Klavier). Die großen gesanglichen Schwierigkeiten der Metner-Romanzen halten E. I. Nikitina noch in ihrer Gewalt, und deswegen konnte sie nicht bis ganz an die Aufgabe der künstlerischen Synthese von Melodie und Text herankommen, doch sie ist ihr nahe, und es ist klar, daß sie [dazu] die Begabung hat, das Pfand künftiger künstlerischer Größe. Beim Zuhören stören kleine Absenkungen am Ende eines Klanges (sei es infolge schlechter Übergänge oder eines nicht ausreichenden Atems), ein etwas geschlossener Ton, der den zweifellos großen, dramatischen Sopran der Künstlerin nicht sich öffnen läßt.

Der Pianist A. Šackes ist ein vollendeter Künstler, leider aber zu lyrisch für Metner. Sein Ton ist tief und weich, seine Technik makellos; er vermag thematische Zusammenhänge innerhalb eines strengen Metrums und sehr schön durchgeführter, allmählicher Steigerungen aufzuzeigen. In der Rolle des Begleiters pedalisiert er leider übermäßig viel.

Sergej Bugoslavskij

41. Sergej Bugoslavskij: Večer romansov Metnera, in: *Zreliščа* 1923, Nr. 28, 10 (Rezension eines Konzertes mit Metner-Liedern).

Вечер романсов Метнера

Метнер исполняется все чаще.

Его творчество лишено той чувствительности и „интимности", которые стали трафаретным стилистическим приемом. Оно широко по диапазону музыкальной мысли и эмоциональности, глубоко и всегда ново по гармонии, мелодическим оборотам и ритму. Метнер созвучен нашей современности, сосредоточенности, сдержанности чувств и раздумью людей, пред которыми стоят большие „человеческие" проблемы.

В концерте, 28 февраля, вокальных сочинений Метнера выступили Н. Г. Райский и А. Б. Гольденвейзер. Законченно, в полной согласованности артисты раскрыли до глубин все содержание романсов. Н. Г. Райский дал подлинно камерное художественное толкование, хотя бы, видимо, „не в голосе", не всегда отчетливо произносил текст, не давал всей силы подъема в драматических моментах. Больше всего певцу удались лирически-созерцательные вещи. В них особенно хорошо использована декламационная манера на тонком pianissimo.

У А. Б. Гольденвейзер, помимо четкой техники, удивительных эффектов педали, разнообразия удара - контрастные оттенки силы, ясная и тонкая фразировка, а главное исполнитель постигает индивидуальность каждой пьесы, ее эмоциональные и стилистические черты. Отсюда - творческое исполнение, адекватное глубине исполняемого.

Сергей Бугославский

Metner-Liederabend

Metner wird immer häufiger aufgeführt.

In seinem Werk fehlen jene Sentimentalität und „Intimität", die zu einem schablonenhaften stilistischen Verfahren geworden sind. Es ist im Umfang der musikalischen Gedanken und der Empfindungen breit, tief und stets neu in Harmonik, melodischen Wendungen und Rhythmik. Metner steht im Einklang mit unserem modernen Leben, der Konzentriertheit, Reserviertheit der Gefühle und dem Grübeln der Menschen, vor denen große „menschliche" Probleme stehen.

Im Konzert mit Vokalwerken Metners vom 28. Februar traten N[azarij] G[rigor'evič] Rajskij und A[leksandr] B[orisovič] Gol'denvejzer auf. Vollendet, in gänzlicher Übereinstimmung öffneten sie bis in die Tiefen allen Gehalt der Romanzen. N. G. Rajskij gab eine echt kammermusikalische Interpretation, obwohl er sichtlich „nicht bei Stimme" war, den Text nicht immer deutlich vortrug, in den dramatischen Momenten nicht alle Kraft der Steigerung gab. Am besten gelangen dem Sänger die lyrisch-reflektiven Stücke. In ihnen wird besonders schön von der Vortragsart eines feinen Pianissimo Gebrauch gemacht.

A. B. Gol'denvejzer besitzt außer einer sauberen Technik, erstaunlicher Pedaleffekte und einer Vielfalt des Anschlages kontrastierende Abstufungen der Stärke, eine klare und feine Phrasierung, und vor allem begreift der Interpret die Individualität jedes Stückes, ihre emotionalen und stilistischen Grundzüge. Von daher war es eine schöpferische Interpretation, der Tiefe des Aufgeführten adäquat.

Sergej Bugoslavskij

42. Sergej Bugoslavskij: Koncert dlja fortepiano N. K. Metnera, in: *Teatr i muzyka* 1923, Nr. 8 (21), 721f.

Концерт для фортепиано Н. К. Метнера.
(Издание Госуд. Муз. Издательства. М. 1922).

Фортепианный концерт - самое крупное сочинение Н. К. Метнера, очень показательное не только для автора, но и для нового этапа современного музыкального творчества.

Для автора - его фортепианный концерт является завершением долгих мучительных исканий в области индивидуального стиля. Этот собственный стиль найден Метнером в пропорциональном сочетании всех прежних элементов его творчества, в гармоническом единстве целого, в его классической монолитности.

Избегание шаблонной красивости, поиски новой музыкальной красоты, особого рода ирония (иные короткие темы Метнера с угловатым повторением одного звука - явно проникнуты горькой иронией над уходящей красотой Шопена, Шумана и др.), - заставили Метнера аскетически подавлять в себе эмоциональность. Жажда новых ритмов вносила подчас пестроту от смены метров, перебоев ритма, изысканности ритмических мотивов. Преодоление канонов гармонии побуждало Метнера сгущать ряды аккордов с чуждыми им (негармоническими) тонами, искать новых звучностей в расположении аккордовых голосов, вопреки обертонному ряду (т.-е. нижние голоса располагаются теснее, чем верхние), искать эффекты переченья и т. д.

Фортепианный концерт - (сочинение 33-е) показывает нам новый облик Метнера, нашедшего синтез всех своих творческих элементов, уравновесившего крайности и заостренности эпохи своих исканий, спокойно творящего без страха пред старым, ясным и простым.

Одночастная форма концерта (сонатное allegro), разросшегося путем логического развития (вариации, тематическая разработка, большие эпизоды) до грандиозных размеров (в издании для двух роялей 109 стр., в партитуре - 179 стр.), тем не менее сохраняет свое единство, создаваемое небольшим количеством тем, строгостью сонатной формы, единством стиля и характера сочинения. (Кстати в некоторых приемах, в фактуре сказывается влияние II-го концерта для ф.-п. Рахманинова).

Эмоциональная стихия развивается без подавления: в результате широкие певучие темы, (напр., главная партия, ее удивительная трансформация под № 22, связующая партия и

очень лирическая, напоминающая отдаленно Чайковского, побочная партия - после № 11), ясная, „красивая" гармония (напр., № 23), ясные, хотя и не простые ритмические узоры, чуждые всякого насилия над мелодией и искусственности.

Тематическая работа (изменение тем по двум координатам - горизонтальной мелодико-ритмической, фигурацион-[722]ной и вертикальной - контрапунктических сочетаний тем в различной их гармонизации) доведена до высоты классического совершенства, к которому в наше время подходил лишь Глазунов. (См., напр., грандиозную коду - со стр. 87 - где все темы так непринужденно сочетаются).

Для нас, современников Метнера, свидетелей начавшегося интуитивно ощутимого, но еще незримого, перелома в области эстетики всех искусств, концерт его показателен как веяние на области грядущего искусства. Художник, ведь, провиден в том смысле, что он интуитивно постигает зародыши будущего в своей современности, жадно ловит их и воплощает средствами своего искусства.

Эти элементы нового есть у Метнера в его фортепианном концерте.

Ясно, что проблемы колорита (если судить по партитуре, оркестровка тускла, лишена специфических эффектов красочности), гармонической новизны и контрастности не поставлены концертом и не разрешаются по новому. Творчески конструирующим началом здесь является тема мелодико-ритмическая и эмоционально-действующая ее индивидуальность; она создает музыкальную форму (т.-е. логику последований, сосуществований, пропорций) и тематическое развитие. Это эстетический канон и принцип многих веков, прервавший свое существование со смертью И. С. Баха. Если бы этот процесс был завершен, то тематическое и контрапунктическое искусство Баха, Генделя и их предшественников совершило бы обычный путь отмирающих жанров и стилей искусства: они опростились бы, ушли бы „в народ", в массы музыкального потребителя, в сочинения эпигонов и, дойдя до шаблона, умерли бы или же влились в новую форму под творящей властью нового гения.

Но Бах был просто забыт во имя нового, пожалуй, внешнего индивидуализма в музыке. Оттого мир тоскует по искусству Баха.

Метнер близко подошел к грани Баха. Конечно, он не подражает Баху, он не „возрождает" контрапунктический стиль, но верный велению художественного инстинкта, он улавливает конец прервавшейся нити музыкально-философской лирики композиторов-тематиков, нити, которую держал умирающий Бах, улавливает и связывает ее с нитью своего творчества потому, что так велит его художественный инстинкт грядущего.

Но тематизм (мелос) Метнера далек от Баха. Ему чужда религиозная глубина баховских тем (впрочем, что-то в этом характере слышится в измененной теме главной партии, на стр. 38). В темах Метнера есть предчувствие нового мелоса, идущего от звуков города, от городского „чувствительного" романса. Как ни странно, но тема главной партии концерта, если отбросить ритмическую (не очень резкую) разницу и одно отличие хроматическое (des вместо d), почти буквально воспроизводит запетую, хорошо знакомую в городском обиходе мелодию на слова „Ямщик не гони лошадей..." Конечно, мы далеки от нелепого упрека в заимствовании. Здесь видим лишь указание на один общий исток творчества. Это - душа города, с одной стороны, заплеванная и закопченная в дыму кабака и его песен, с другой - просветленная, преображенная в творчестве громадного художника. Это явление того же порядка, которое наблюдаем в литературе - в романах Золя, Мопассана, в стихах Верхарна, Уитмана, Волошина, также и в живописи урбанистов.

К нам идет новое музыкальное искусство. Его далекие шаги и уловил Метнер в своем фортепианном концерте.

Сергей Бугославский

N. K. Metners Klavierkonzert
(Staatlicher Musikverlag, Moskau, 1922)

Das Klavierkonzert ist das bedeutendste Werk N. K. Metners und nicht nur für den Komponisten sehr bezeichnend, sondern auch für eine neue Etappe im zeitgenössischen Musikschaffen.

Für den Komponisten ist sein Klavierkonzert die Vollendung langen, qualvollen Suchens nach einem individuellen Stil. Dieser eigene Stil wurde von Metner in einer proportionierten Verbindung aller früheren Elemente seines Werkes gefunden, in einer harmonischen Einheit des Ganzen, in seiner monolithischen Klassizität.

Das Vermeiden schablonierten Schönseins, die Suche nach neuer musikalischer Schönheit, eine besondere Art Ironie (manche kurzen Themen Metners mit plumper Wiederholung eines Tones sind offenkundig durchdrungen von bitterer Ironie über die vergehende Schönheit Chopins, Schumanns und anderer) - sie zwangen Metner, in sich das Emotionelle asketisch niederzudrücken. Die Gier nach neuen Rhythmen brachte manchmal eine Buntscheckigkeit von Wechseln des Metrums, Stockungen des Rhythmus, Gesuchtheit der rhythmischen Motive. Die Überwindung des harmonischen Kanons veranlaßte Metner, Akkorde mit ihren Leitern fremden (unharmonischen) Tönen einzudicken, neue Klanglichkeiten in der Verteilung der Akkord-Stimmen wider die Obertonreihe zu suchen (d.h. die Unterstimmen werden enger gesetzt als die Oberstimmen), Effekte des Registers zu suchen usw.

Das Klavierkonzert (das 33. Opus) zeigt uns ein neues Gesicht Metners, der eine Synthese aller Elemente seines Schaffens gefunden hat, das Extreme und Überspitzte der Phase seines Suchens ausgeglichen hat und jetzt ohne Furcht vor dem Alten, Klaren und Einfachen komponiert.

Die einsätzige Form des Konzertes (ein Sonatenallegro), die auf dem Wege logischer Entwicklung (Variationen, thematische Verarbeitung, große Episoden) zu grandiosen Dimensionen gewuchert ist (in der Ausgabe für zwei Klaviere 109 Seiten, in der Partitur 179 Seiten), bewahrt dennoch ihre Einheit, die erzeugt wird von einer kleinen Anzahl Themen, Strenge der Sonatenform, Einheit des Stils und des Werkcharakters. (Übrigens äußert sich in einigen Manieren, in der Faktur ein Einfluß von Rachmaninovs zweitem Klavierkonzert.)

Das emotionale Element entwickelt sich ohne Zwang: Dies hat breit singende Themen zur Folge (z.B. der Hauptsatz, seine erstaunliche Transformation bei Ziffer 22, die Überleitung und der sehr lyrische, entfernt an Čajkovskij erinnernde Seitensatz nach Ziffer 11), eine klare, „schöne" Harmonik (z.B. Ziffer 23) und klare, wenn auch nicht einfache rhythmische Muster, denen jegliche Gewalt gegen die Melodie und jegliche Künstlichkeit fremd sind.

Die thematische Arbeit (die Veränderung der Themen auf zwei Koordinaten, der horizontalen, melodisch-rhythmischen, figurierten und der vertikalen, der kontrapunktischen Themenverbindung in ihrer unterschiedlichen Harmonisierung) wurde auf die Höhe klassischer Vollendung geführt, an die in unserer Zeit nur Glazunov herangekommen ist (siehe z.B. die grandiose Coda ab S. 87, wo sich alle Themen so zwanglos verbinden).

Für uns, Metners Zeitgenossen, Zeugen des Beginns eines intuitiv fühlbaren, aber noch unsichtbaren Umbruchs auf dem Gebiet der Ästhetik aller Künste, ist sein Konzert charakteristisch als Strömung im Bereich der künftigen Kunst. Der Künstler ist wirklich prophetisch in dem Sinne, daß er intuitiv die Keime der Zukunft in seiner Gegenwart erfaßt, sie gierig auffängt und mit den Mitteln seiner Kunst verwirklicht.

Diese Elemente des Neuen gibt es in Metners Klavierkonzert.

Es ist klar, daß Fragen des Kolorits (nach der Partitur zu urteilen ist die Orchestration matt, ohne spezifische Farbeffekte), harmonischer Neuerungen oder Kontraste von diesem Konzert nicht gestellt und nicht neu gelöst werden. Als schöpferisch-konstruktiver Anfang erweist sich hier das melodisch-rhythmische Thema und seine emotional-wirkende Individualität; sie schafft die musikalische Form (d.h. die Logik der Abfolgen, Koexistenzen, Proportionen) und die thematische Entwicklung. Das ist der ästhetische Kanon und das Prinzip vieler Jahrhunderte, das seine Existenz seit J. S. Bachs Tod unterbrochen hat. Wenn dieser Prozeß beendet würde, dann würde die thematische und kontrapunktische Kunst Bachs, Händels und ihrer Vorgänger den gewöhnlichen Weg aussterbender Genres und Kunststile vollenden: Sie würden sich vereinfachen, gingen „ins Volk", in die Masse der Musikkonsumenten, in die Werke von Epigonen und - zur Schablone verkommen - stürben oder aber flössen in eine neue Form unter der schöpferischen Kraft eines neuen Genies.

Aber Bach war schlicht vergessen im Namen eines neuen, leider äußerlichen Individualismus in der Musik. Daher sehnt sich die Welt nach Bachs Kunst.

Metner ist nahe an den Rand Bachs herangekommen. Natürlich imitiert er Bach nicht, er „erneuert" nicht den kontrapunktischen Stil, sondern - dem Imperativ des künstlerischen Instinktes treu - er fängt das Ende des abgerissenen Fadens der musikalisch-philosophischen Lyrik der Thematiker-Komponisten auf, des Fadens, den der sterbende Bach hielt, fängt ihn auf und verknüpft ihn mit dem Faden seines Schaffens, weil ihm so sein künstlerischer Instinkt für das Künftige gebietet.

Doch die Thematik (das Melos) Metners ist weit von Bach entfernt. Die religiöse Tiefe der Bachschen Themen ist ihm fremd (übrigens vernimmt man etwas von diesem Charakter in dem veränderten Thema des Hauptsatzes auf S. 38). In Metners Themen steckt die Vorahnung eines neuen Melos, das von den Klängen der Stadt kommt, von der „empfindsamen" städtischen Romanze. Wie seltsam es auch sein mag, das Hauptsatz-Thema des Konzertes gibt fast wörtlich - wenn man den (nicht sehr krassen) rhythmischen und einen chromatischen Unterschied (*des* statt *d*) beiseite läßt - die allseits gesungene, wohlbekannte Melodie städtischer Herkunft wieder: „Kutscher hetz die Pferde nicht..." Natürlich sind wir fern von einem sinnlosen Vorwurf der Entlehnung. Hier sehen wir lediglich den Hinweis auf eine allgemeine Schaffensquelle. Das ist die Seele der Stadt, einerseits bespuckt und verrußt im Kneipenrauch und seinen Liedern, andererseits aufgelichtet, verwandelt im Werk eines kolossalen Künstlers. Dieses Phänomen ist aus derselben Linie, die wir in der Literatur beobachten - in den Romanen von [Émile] Zola, [Guy de] Maupassant, in den Versen von [Émile Adolphe Gustave] Verhaeren, [Walt] Whitman, [Maksimilian] Vološin und auch in der Malerei der Urbanisten.

Zu uns kommt eine neue musikalische Kunst. Ihre fernen Schritte hat Metner in seinem Klavierkonzert erfaßt.

Sergej Bugoslavskij

43. Leonid Sabaneev: N. Metner. Koncert dlja fortepiano s orkestrom. Op. 33. [...], in: *K novym beregam* 1923, Nr. 1, 59.

Н. Метнер. Концерт для фортепиано с оркестром. Op. 33. Для 2-х фортепиано в 4 руки переложение автора. Стр. 110. Государственное Музыкальное Издательство. Москва. 1922.

Фортепьянный Концерт Метнера уже не „новое" в буквальном смысле произведение: он появился уже года четыре назад на свет, хотя и не в печати. Как всякое большое произведение Метнера, а тем более как первый опыт его оркестровой мысли - Концерт этот был квалифицирован a priori как музыкальное событие крупного масштаба. Это несомненно так и есть на самом деле. Метнер - слишком крупный композитор, чтобы иначе относиться к его творчеству. И в этом Концерте мы впервые видим его переходящим от микрокосмоса фортепиано к оркестровому миру, что особенно интересно. Прежде всего - о музыкальном материале Концерта. Он несколько суров в своем аскетизме, и глубина его мысли не всегда желает компенсироваться „очарованием" звучности. Если в первой теме с ее трагическим порывом, есть нечто одновременно и от Брамса и от Рахманинова, то являющаяся немедленно вторая тема уже совершенно архаична и монументальна. Подлинной готикой мысли и чувства веет от этого огромного музыкального сооружения. Так же, как в готическом соборе - общая грандиозность, захватывание и даже некоторая подавляемость от суровой гранитности звуков и бездна разбегающихся, причудливых и в своем разнообразии подлинно фантастических подробностей, музыкальных барельефов, статуэток, орнаментики угловато-затейливой, действующей своим количеством и какой то призрачностью сопоставления. При детальном обзоре это - работа миниатюриста, но когда „отойти" вдаль, тогда вырисовывается циклопическая, суровая глыба целого. Метнер нашел в этом творении свою истинную готику чувства и звукоощущения. И его оркестр в общем впечатлении суровой, отвлеченный, бескрасочный, глыбисто-серый, но детализованный одновременно в интимных прозрачных тонах и нежной лирике, как радужные стекла в готике архитектуры, оживляющие гороподобную громаду строения. Здесь - целый мир для исследования подробностей, разбегающихся под глазами или „под ухом" оставляя только общее впечатление какой-то насыщенной сложнейшей организации. Формальная структура Концерта - оригинальна, но не аполлинична, не классически стройна, а так же готична, заострена. Идея написать ряд вариаций вместо классической сонатной „разработки" в корне

подсекает единство динамизма, характерное для сонатной формы. Концерт в итоге не производит впечатления симфонического организма, а скорее какого то циклопического фантома, колоссального гротеска, вроде „Василия Блаженного", при отсутствии общей динамической спайки имеющего какое-то иное единство в форме и единство бесспорно органическое и ненадуманное. Фортепьянный стиль - насыщенный как [всегда] у Метнера, характерный и детализированный. Новых штрихов стиля Концерт не дает, как впрочем и все вообще сочинения Метнера, создавшего свой стиль сразу и почти не эволюционировавшего затем. Фортепиано играет почти все время и почти все время с оркестром, что дает известную монотонию и нагроможденность звучания. В общем Концерт слишком труден, чтобы стать доступным, и слишком строго-суров, чтобы быть популярным, но в мировой концертной литературе это очень большое явление.

Л. Сабанеев.

N. Metner. Konzert für Klavier und Orchester. Op. 33. Für 2 Klaviere zu 4 Händen bearbeitet vom Verfasser. 110 S. Staatlicher Musikverlag, Moskau 1922.

Das *Klavierkonzert* von Metner ist bereits kein „neues" Werk im buchstäblichen Sinne mehr: es erschien bereits vor vier Jahren, wenn auch nicht im Druck. Wie jedes große Werk von Metner, umso mehr als erster Versuch seines orchestralen Denkens, wurde das Konzert a priori als Musikereignis großen Maßstabs qualifiziert. Und das ist es auch in der Tat. Metner ist ein zu bedeutender Komponist, als daß man sich gegenüber seinem Schaffen anders verhalten könnte. Und in diesem Konzert sehen wir ihn zum ersten Mal vom Mikrokosmos des Klavieres zur Welt des Orchesters übergehen, was besonders interessant ist. Zunächst vom musikalischen Material des Konzertes. Es ist etwas herb in seinem Asketismus, und die Tiefe seines Gedankens möchte sich nicht immer kompensieren durch klangliche „Bezauberung". Wenn im ersten Thema mit seinem tragischen Impetus gleichzeitig ein wenig von Brahms und von Rachmaninov liegt, so ist das rasch auftretende zweite Thema bereits völlig archaisch und monumental. Echte Gotik des Gedankens und Gefühls weht aus diesem riesigen Musikgebäude. Wie in der gotischen Kathedrale gibt es allgemeine Grandiosität, Ergreifendes und sogar Erdrückendes vor granitener Strenge der Klänge und einen Abgrund divergierender, wunderlicher und in ihrer Vielfalt wahrlich fantastischer Details, musikalischer Basreliefs, Figürchen, plump-verschnörkelter Ornamentik, die durch ihre Quantität und durch eine Art illusionistischer Gegenüberstellung wirkt. Bei detaillierter Betrachtung ist dies die Arbeit eines Miniaturisten, aber wenn man in die Ferne „weggeht", dann zeichnet sich der zyklopische, harte Klumpen des Ganzen ab. Metner hat in dieser Schöpfung seine wahre Gotik des Gefühles und der Klangempfindung gefunden. Auch sein Orchester ist im Gesamteindruck hart, abstrakt, farblos, erdig-grau, aber zugleich detailliert in intimen, transparenten Tönen und zarter Lyrik, wie die schillernden Fenster in der gotischen Architektur, die eine bergartige Masse von Baukörper beleben. Hier gibt es eine ganze Welt zur Untersuchung von Einzelheiten, die unter den Augen oder „unter den Ohren" auseinanderlaufen und nur den allgemeinen Eindruck irgendeiner gesättigten und äußerst komplizierten Organisation hinterlassen. Die formale Struktur des Konzertes ist originell, aber nicht apollinisch, nicht klassisch ebenmäßig, sowie gotisch, zugespitzt. Die Idee, anstelle der klassischen Durchführung eine Variationenreihe zu schreiben, beschneidet von Grund auf die Einheit der Dynamik, die für die Sonatenform charakteristisch ist. Im Resultat ruft das Konzert nicht den Eindruck eines symphonischen Organismus hervor, sondern eher den irgendeines zyklopischen Phantomes, einer kolossalen Groteske in der Art der [Moskauer] Basilius-Kathedrale, ohne allgemeine dynamische Verschweißung, die irgendeine andere Einheit in der Form hat, und zweifellos eine organische und nicht ersonnene Einheit. Der Klavierstil ist gesättigt wie [stets] bei Metner, charakteristisch und detailliert. Neue stilistische Züge gibt das Konzert nicht, wie übrigens insgesamt alle Werke Metners, der seinen Stil sofort geschaffen und seitdem fast nicht entwickelt hat. Das Klavier spielt fast die ganze Zeit und fast die ganze Zeit mit dem Orchester, was eine bestimmte Monotonie und klangliche Überhäufung ergibt. Insgesamt ist das Konzert zu schwer, um zugänglich zu werden, und zu streng und rauh, um populär zu sein, aber in der weltweiten Konzertliteratur ist dies eine sehr große Erscheinung.

L[eonid] Sabaneev.

44. Aleksandr Gol'denvejzer: N. Metner. „Četyre skazki". Op. 34. [...], in: *K novym beregam* 1923, Nr. 1, 59f.

Н. Метнер. „Четыре сказки". Op. 34. Для ф.-п.. Стр. 28. Государственное Музыкальное Издательство (Музиздат Н. К. П.). Москва. 1922.

Н. Метнер. „Четыре сказки". Op. 35. Для ф.-п.. Стр. 26. Государственное Музыкальное Изда-[60]тельство (Музиздат Н. К. П.). Москва. 1922.

N. Medtner. I. Zyklus. „Vergessene Weisen" für Klavier. Op. 38. Стр. 48. Jul. Heinr. Zimmermann. Leipzig und Berlin. [1922]

Среди современных композиторов Н. К. Метнер занимает совершенно особое место. Он единственный продолжает линию великих немецких классиков, ни в какой мере не являясь их эпигоном, создавая, казалось бы невозможные в наши дни, образцы подлинного монументального искусства. В противоположность расплывчатым, неясным формам многих представителей современного музыкального искусства, произведения Метнера кажутся как бы выкованными из одного куска с какой-то несравненной им присущей законченной цельностью. Ни краски колорита, ни гармония, ни проблемы фортепьянного изложения, ни контрапунктическое мастерство, к слову сказать, стоящее у него на совершенно исключительной высоте, ни, наконец, ритмические формы в изобретении которых его фантазия неистощимая, - ни один из этих элементов никогда не делается у Метнера целью. Внутри его как бы звучить постоянно некий властный голос внутренней художественной правды, подчиняющий себе все отдельные элементы творчества и обращающий их только в средства к достижению одной неуклонной цели.

Суровой, иногда даже музыкально жесткий дух творчества Метнера, отсутствие в его сочинениях внешней „красивости" и таких обычных в наши дни эффектов колорита, так часто, увы, под собой скрывающих внутреннюю пустоту, а также огромные трудности для исполнителя до сих пор мешают широкому распространению произведений Метнера. Заключающиеся в них свойства монументальности и глубокой органичности делают их однако наименее подверженными разрушающему влиянию времени среди произведений композиторов современности, в большинстве плохо выдерживающих „испытание на время". Тускнеют краски и ветшает все сочинение. Сочинения Метнера, даже самые ранние, не звучат устарелыми, что весьма знаменательно в наши дни, когда срок в двадцать лет является целой эпохой.

Сказки Op. 34 и 35, давая образцы возвышающейся до гениальности (особенно op. 34), глубокой значительности и содержательности не представляют на творческом пути Метнера нового этапа - это дальнейшее продолжение и развитие прежнего пути. Первый цикл „Забытых мотивов", наоборот, вносит какую-то новую, необычайно свежую струю. Вступительная фраза Сонаты A-moll („Sonata Reminiscenza"), открывающей собою цикл, несмотря на свою почти наивную простоту, обвеяна несравненным ароматом поэзии - эта мысль как-бы „лейтмотив", объединяющий весь цикл. Я не буду, ограниченный размерами настоящей заметки, разбирать все восемь отрывков цикла, знакомство с которым доставит много радостей всякому истинно любящему музыкальное искусство. Скажу только несколько слов о Сонате. Совершенно необычная по форме (особенно в смысле изложения „второй темы", которых две, а в репризе появляется еще новая), она в то же время отличается сжатой ясностью, логичностью и стройностью, со времени Бетховена не достигнутыми ни кем из композиторов. Дух же истинной поэзии и глубокой внутренней значительности делает ее одним из самых замечательных достижений творчества Метнера. Высказав по поводу трех opus'ов Метнера несколько мыслей об его творчестве в целом, я надеюсь в ближайшем будущем поговорить о нем более подробно, остановившись особенно на его глубоко оригинальных и замечательных вокальных сочинениях.

А. Гольденвейзер

N. Metner. *Vier Märchen* op. 34 für Kl. 28 S. Staatlicher Musikverlag (Muzgiz N.K.P.), Moskau 1922.

N. Metner. *Vier Märchen* op. 35 für Kl. 26 S. Staatlicher Musikverlag (Muzgiz N.K.P.), Moskau 1922.

N. Metner. 1. Zyklus *Vergessene Weisen* op. 38 für Klavier. 48 S. Julius Heinrich Zimmermann, Leipzig und Berlin [1922].

Unter den zeitgenössischen Komponisten nimmt N. K. Metner einen ganz besonderen Platz ein. Er führt als einziger die Linie der großen deutschen Klassiker fort, ohne im geringsten als ihr Epigone zu erscheinen, und komponiert in unseren Tagen unmöglich scheinende Beispiele wahrer, monumentaler Kunst. Im Gegensatz zu den zerflossenen, unklaren Formen vieler Repräsentanten der modernen Tonkunst scheinen Metners Werke gleichsam aus einem Stück geschmiedet mit einer gewissen, unvergleichlichen, ihm eigenen, vollendeten Ganzheit. Weder das Kolorit, noch die Harmonie, noch die Probleme der klavieristischen Faktur, noch die kontrapunktische Meisterschaft, die, beiläufig bemerkt, bei ihm auf vollkommen einzigartiger Höhe steht, noch schließlich die rhythmischen Formen, in deren Erfindung seine Fantasie unerschöpflich ist, - nicht eines dieser Elemente wird bei Metner jemals Zweck. In ihm tönt stets sozusagen eine gewisse gebieterische Stimme der inneren, künstlerischen Wahrheit, die sich alle einzelnen Elemente des Werkes unterordnet und sie nur in Mittel zur Erlangung eines festen Zieles macht.

Der strenge, manchmal sogar musikalisch herbe Geist in Metners Schaffen, das Fehlen äußerer „Schönheit" in seinen Werken und solcher in unsren Tagen gewöhnlichen Effekte der Klangfarbe, die leider so oft unter sich innere Leere verbergen, sowie die riesigen Schwierigkeiten für den Interpreten haben bis jetzt eine weite Verbreitung der Kompositionen Metners gehindert. Die in ihnen liegenden Eigenschaften von Monumentalität und tiefer Organizität setzen sie jedoch unter den Werken der modernen Komponisten, deren Mehrheit die „Prüfung der Zeit" nur schlecht aushält, am wenigsten dem zerstörerischen Einfluß der Zeit aus. Farben verblassen und das ganze Werk verfällt. Metners Werke, sogar die frühsten, klingen nicht veraltet, was in unsren Tagen überaus bemerkenswert ist, wo eine Frist von zwanzig Jahren sich als ganze Epoche erweist.

Die *Märchen* op. 34 und 35, die Muster sind von Erhebungen bis zur Genialität (besonders op. 34), tiefer Bedeutsamkeit und Inhaltsschwere, stellen auf Metners Schaffensweg keine neue Etappe dar - sie sind die weitere Fortsetzung und Entwicklung des früheren Weges. Der erste Zyklus von *Vergessenen Weisen* andererseits bringt einen gewissen neuen, ungewöhnlich frischen Strom. Die Eingangsphrase der *Sonate* a-Moll (*Sonata Reminiscenza*), die den Zyklus eröffnet, hat ungeachtet ihrer fast naiven Einfachheit einen Hauch unvergleichlichen poetischen Duftes - dieser Gedanke ist gleichsam das „Leitmotiv", das den ganzen Zyklus vereint. Beschränkt auf den Umfang dieser Notiz, werde ich nicht alle acht Stücke des Zyklus besprechen, dessen Kenntnis jedem echten Liebhaber der Tonkunst viele Freuden bereitet. Ich sage nur einige Worte über die Sonate. Völlig ungewöhnlich in der Form (besonders im Sinne der Ausführung des „zweiten Themas", wovon es zwei gibt, und in der Reprise erscheint noch ein neues), zeichnet sie sich zugleich durch gedrängte Klarheit, Logik und Ebenmäßigkeit aus, die seit Beethovens Zeiten von keinem Komponisten mehr erreicht worden sind. Der Geist echter Poesie und tiefer innerer Bedeutsamkeit jedoch machen sie zu einer der bedeutendsten Errungenschaften im Schaffen Metners. Indem ich anläßlich der drei Opera von Metner einige Gedanken zu seinem Schaffen im Ganzen gesagt habe, hoffe ich, in nächster Zukunft ausführlicher von ihnen zu sprechen und mich besonders auf seine zutiefst originellen und bemerkenswerten Vokalwerke zu konzentrieren.

A. Gol'denvejzer

45. Viktor Michajlovič Beljaev: N. Metner. „Šest' stichotvorenij A. Puškina". Dlja golosa s f.-p. Op. 36. [...], in: *K novym beregam* 1923, Nr. 1, 60.

Н. Метнер. „Шесть стихотворений А. Пушкина". Для голоса с ф.-п. Op. 36. Стр. 30. Государственное Музыкальное Издательство. Москва. 1919.

Н. Метнер. „Пять стихотворений „Тютчева и Фета". Для голоса с ф.-п. Op. 37. Стр. 34. Государственное Музыкальное Издательство. Москва. 1920.

Замечательные opus'ы, в которых автор поднимается местами до таких вершин, до которых он прежде не достигал. „Бессонница" (Тютчев, op. 37, № 1) бесспорно может считаться гениальным произведением по глубине жуткого чувства касаний вечности и изначального хаоса, которое в ней заложено. Она потрясает до глубины души. Пушкинские: „Лишь розы увядают" (op. 36, № 3) полон глубокого очарования и нежной благоуханости, „Цветок" (№ 2) щемит сердце своей устремленностью усталого взора в пережитое прошлое, „Арион" (№ 6) увлекает своим пафосом и широким стилем, „Испанский романс" (№ 4) очаровывает легкостью и прозрачностью. Гротескный „Вальс" (Фет, op. 37, № 4) гипнотизирует сплетением своего настойчиво отчеканенного ритма с отголосками похоронного напева. Такая широта и глубина творческого и психологического охвата, которую проявил Метнер в своих, пока последних, вокальных opus'ах, должна приковать к ним всеобщее внимание и привлечь к ним всеобщие симпатии.

В. Беляев.

N. Metner, *Sechs Gedichte von A. Puškin*, für Singstimme mit Klavier, op. 36. 30 S. Staatlicher Musikverlag, Moskau, 1919.

N. Metner, *Fünf Gedichte von Tjutčev und Fet*, für Singstimme mit Klavier, op. 37. 34 S. Staatlicher Musikverlag, Moskau, 1920.

Bemerkenswerte Opera, in denen der Komponist bisweilen zu solchen Höhen aufsteigt, die er zuvor nicht erreicht hat. *Bessonnica* (Tjutčev, op. 37 Nr. 1) kann unstreitig als geniales Werk betrachtet werden nach der Tiefe des spürbaren Gefühles eines Berührens der Ewigkeit und des ursprünglichen Chaos, das in ihr steckt. Es erschüttert bis in die Tiefe der Seele. Die Puškin-Stücke: *Liš' rozy uvjadajut* (op. 36 Nr. 3) ist voll tiefer Bezauberung und zartem Wohlklang, *Cvetok* (Nr. 2) drückt das Herz mit seiner Konzentration eines müden Blickes auf die duchlebte Vergangenheit, *Arion* (Nr. 6) fesselt durch sein Pathos und den großen Stil, die *Ispanskij romans* (Nr. 4) bezaubert mit Leichtigkeit und Transparenz. Der groteske *Walzer* (Fet, op. 37 Nr, 4) hypnotisiert durch das Geflecht seines beständig deutlichen Rhythmus mit dem Widerhall eines Trauergesanges. Eine solche Breite und Tiefe des kreativen und psychologischen Erfassens, die Metner in seinen bislang letzten Vokalwerken aufweist, muß die allgemeine Aufmerksamkeit an ihn schmieden und ihm allgemeine Sympathie bringen.

V[iktor] Beljaev

1925

46. Vjačeslav Karatygin: Pavlovskaja-Borovik, in: *Žizn' iskusstva* 1925, Nr. 6, 16 (Rezension eines - auch Vokalwerke von Metner umfassenden - Liederabends von Vera Il'inična Pavlovskaja-Borovik [1886-1975] im Leningrader 'Kružok druzej kamernoj muzyki' [Kreis der Kammermusikfreunde, 1922-37]).

Павловская-Боровик

Другой концерт, который необходимо отметить, - Liederabend Павловской-Боровик, впервые выступившей в Кружке. Программа посвящена была москвичам. За прелестными, но более или менее известными романсами Танеева, следовали „Александрийские песни" мало знакомого нам Александрова (на чудесные тексты Кузмина). Александрова, в общем,

можно отнести к „неоклассикам". [...] За Александровым следовали еще два представителя того же „неоклассического" направления, Метнер и Мясковский. Суровая, крепкая, мускулистая музыка Метнера уже давно снискала себе у нас признание. В этой музыке есть нечто от мира камней и металлов, притом такое, что его ничем не проймешь и не растворишь. Но ведь можно же любоваться кристаллами, сталактитами, ледяными кружевами, которые мороз вышивает на оконных стеклах. Дайте им только надлежащее освещение, чтобы они играли и переливались в лучах. Получится очаровательное зрелище! Но освещение, - это уже касается исполнения, о котором скажу немного погодя; пока „модулирую" к Мясковскому.

[...]

Вячеслав Каратыгин

[Vera] Pavlovskaja-Borovik

Ein anderes Konzert, das man unbedingt erwähnen muß, ist der Liederabend der Pavlovskaja-Borovik, die zum ersten Mal im Kreis [der Kammermusikfreunde] auftrat. Das Programm war Moskowitern gewidmet. Auf die reizenden, aber mehr oder weniger bekannten Romanzen von Taneev folgten die *Alexandrinischen Lieder* des uns wenig bekannten [Anatolij Nikolaevič] Aleksandrov (nach wunderbaren Texten von [Michail Alekseevič] Kuzmin). Aleksandrov kann man insgesamt zu den „Neoklassikern" zählen. [...] Nach Aleksandrov folgten noch zwei Repräsentanten derselben „neoklassischen" Richtung, Metner und [Nikolaj Jakovlevič] Mjaskovskij. Die herbe, feste, muskulöse Musik Metners hat sich schon längst bei uns Anerkennung erworben. In dieser Musik ist etwas von der Welt der Steine und Metalle, zudem derart, daß man es durch nichts packt oder öffnet. Aber kann man sich tatsächlich an Kristallen, Stalaktiten, Eis-Spitzen weiden, die der Frost an das Fensterglas stickt? Gebt ihnen nur die gebührende Beleuchtung, so daß sie in den Strahlen spielen und schillern. Es ergibt sich ein bezauberndes Schauspiel! Aber die Beleuchtung - das betrifft bereits die Ausführung, von der ich nach einer kurzen Pause sprechen werde; einstweilen „moduliere" ich zu Mjaskovskij.

[...]

Vjačeslav Karatygin

47. Vjačeslav Karatygin: „Večer sovremennoj muzyki", in: *Žizn' iskusstva* 1925, Nr. 7, 6 (Rezension einer frühen Aufführung der *Sonate-Vocalise* op. 41/1).

„Вечер современной музыки"

В кружке друзей камерной музыки состоялся „вечер современной музыки", организованный К. Юферовым. Исполнялись русские авторы - Метнер и Стравинский, и молодые венгерцы Б. Барток и З. Кодали. Метнер представлен был новейшим опусом, - сонатой-вокализом. В ней за вступительным „Motto" (сл. Гете в переводе Юферова) следует довольно длинная, бессловесная соната для голоса и ф.-п., в которой орган пения трактован на манер инструмента. Затея интересная. Музыка доброкачественная, но довольно вялая. И исполнение было несколько вялым (Немирова и Слободова), хотя и корректным, с музыкальной стороны. И общее впечатление было вялое, серое. [...]

Вячеслав Каратыгин

„Abend zeitgenössischer Musik"

Im Kreis der Kammermusikfreunde fand ein „Abend zeitgenössischer Musik" statt, der von K. Juferov organisiert wurde. Aufgeführt wurden russische Autoren - Metner und Stravinskij sowie die jungen Ungarn B[éla] Bartók und Z[oltan] Kodaly. Metner wurde mit einem ganz neuen Opus

vorgestellt, der *Sonate-Vocalise*. Darin folgt auf ein einleitendes „Motto" (nach Goethe, in Juferovs Übersetzung) eine ziemlich lange, wortlose Sonate für Singstimme und Klavier, in der das Gesangsorgan in der Art eines Instrumentes behandelt wird. Ein interessanter Einfall. Die Musik ist von guter Qualität, aber recht schlaff. Auch die Interpretation (von Frau Nemirova und Frau Slobodova) war etwas schlaff, wenn auch von musikalischer Seite aus korrekt. Auch der Gesamteindruck war schlaff, grau. [...]

Vjačeslav Karatygin

1926

48. Vasilij Vasil'evič Jakovlev: Nikolaj Karlovič Metner / Nikolaj Medtner, Moskva / Moskau: Muzykal'nyj Sektor - Gosudarstvennoe Izdatel'stvo / Musik-Sektion - Staats-Verlag 1927 (Biografii Sovremennych Russkich Kompozitorov / Biographien Moderner Russischer Komponisten), russ./dt.; hier der deutsche Text 22-34.

Nikolaj Karlowitsch Medtner wurde in Moskau am 24. Dezember 1879 (5. Januar 1880), in einer Familie mit ernsthaften künstlerischen und literarischen Interessen geboren. Sein Vater war Beamter in der Direktion einer Moskauer Fabrik. Er verfügte über eine umfassende Bildung und Belesenheit, die ihn befähigte, die deutsche und russische Literatur in hohem Masse zu verstehen und zu würdigen. Den Dichtungen Goethes widmete der Vater Medtners besondere Liebe und Aufmerksamkeit. Dies muss schon hier betont werden, da es die spätere Vorliebe des Komponisten für Goethe erklärt. Die Mutter Medtners, geb. Goedicke, besass bedeutende künstlerische Fähigkeiten und war in ihrer Jugend als Sängerin aufgetreten. Sie war eine begeisterte Verehrerin der musikalischen Tätigkeit Nikolaj Rubinsteins und deswegen besuchte die Familie Medtners samt den Kindern ständig alle Symphoniekonzerte, die von Rubinstein und seinem Nachfolger am Dirigentenpult, Max Erdmannsdörfer, geleitet wurden. Die Eltern betrachteten daher die auftauchenden Fähigkeiten der Kinder mit einem durch künstlerische Kultur geschärften Blick und fassten bezüglich [23] ihres Sohnes Nikolaj den Entschluss, dessen früh und unverkennbar zu Tage tretendes musikalisches Talent seinerzeit auszubilden. Schon in früher Kindheit begann Medtner selbständig das Geigenspiel zu lernen und erzielte ohne fremde Anleitung bedeutende Erfolge. Zusammen mit seinem Bruder Alexander (der sich später ganz der Geige widmete), mit dem künftigen Komponisten Alexander Goedicke und anderen befreundeten Knaben bildete er ein Hausorchester, das später in dem Kinderorchester aufging, das zu Anfang der Neunzigerjahre von dem Musikpädagogen A. Erarskij[4] ins Leben gerufen wurde. Schon in diesen ersten Jahren seiner Bekanntschaft mit der Kunst begann Medtner zu improvisieren und zu komponieren, obwohl er bisher keinerlei theoretische Kenntnisse besass. Eine systematische Beschäftigung mit der Musik (Klavier) begann erst in seinem sechsten Lebensjahre unter Leitung seiner Mutter, und später im Alter von neun Jahren erhielt er als Lehrer seinen Onkel, den bekannten Moskauer Musikpädagogen Th. Goedicke. Die Kindheit Medtners verlief also unter aussergewöhnlich günstigen Umständen für seine musikalische Entwicklung. Doch schon damals zeigte der Knabe volle Selbständigkeit des Geschmackes, und sowohl bei Auswahl der Musikstücke für den Unterricht als auch ausserhalb desselben fessel-[24]ten hauptsächlich Mozart und D. Scarlatti sein Interesse, und diese beiden Meister blieben auch für immer die „ewigen Gefährten" seiner schöpferischen Laufbahn. Beethoven und Schumann bemächtigten sich seines jungen, rasch vorwärts drängenden künstlerischen Bewusstseins etwas später, aber nicht weniger tief und dauerhaft. Seine allgemeine Bildung empfing Medtner in der Realschule, und im Jahre 1892, im Alter von zwölf Jahren, trat er von Goedike

[4] Anatolij Aleksandrovič Ėrarskij (1839-1897) organisierte 1887 zusammen mit seiner Frau ein Kinderorchester am Moskauer Synodal-Institut. Auf einem einfachen Instrumentarium wurden meist Transkriptionen von Werken Schumanns und Čajkovskijs (öffentlich) interpretiert, aber auch eigens komponierte Stücke von Arenskij oder Taneev.

vorbereitet, in das Moskauer Konservatorium ein, wo er sogleich in die vierte Klasse aufgenommen wurde. Hier studierte er Klavierspiel bei den Professoren A. Gally, P. Pabst und W. Sapelnikow. Die theoretischen Fächer absolvierte er erst bei N. Kaschkin, Harmonie und Enzyklopädie bei A. Arensky, Kontrapunkt bei S. Tanejew. In den Jahren des Studiums am Konservatorium zogen sein Kompositionstalent und seine das Normale weit überragenden technischen Fähigkeiten die Aufmerksamkeit der Professoren und anderer bedeutender Musiker Moskaus auf sich. Arsenij Koreschtschenko,[5] der bekannte Moskauer Komponist und Pianist, ein grosser Freund der Familie Medtner, machte den jungen Komponisten mit den Werken der neuesten russischen Musik bekannt und nahm lebhaften Anteil an dessen musikalischen Interessen. Gleiche Aufmerksamkeit und tätige Teilnahme am Ge-[25]schicke des jungen Künstlers nahmen auch seine Professoren N. Kaschkin, P. Pabst, und schliesslich der bedeutendste von allen, das Schicksal aller jungen, beginnenden Komponisten um die Jahrhundertwende, Sergej Tanejew. In den letzten Jahren seines Studiums am Konservatorium arbeitete Medtner mir grossem Erfolg, er rückte in die höchste Klasse des Klavierspiels, bei W. Safonow vor, bei dem er auch im Jahre 1900 den Kurs mit der goldenen Medaille absolvierte, die ihm für sein Klavierspiel verliehen wurde. Im gleichen Jahre trat er als Pianist auf dem dritten internationalen Konkurs, der zum Andenken Anton Rubinsteins in Wien stattfand, auf und erhielt die sogenannte „Erste ehrenvolle Erwähnung". Seine ersten Klavier-kompositionen erweckten grosses Interesse, aber nur in einem sehr begrenzten Kreise von Moskauer Musikern. Das Publikum und die Kritik nahm sie sehr zurückhaltend, fast gleichgültig auf. Besonders Petersburg gewöhnte sich, bei aller Anerkennung der technischen Vollendung und des Talentes des jungen Musikers, erst lange Zeit später an seine schöpferische Selbständigkeit, die schon in ihren Grundzügen völlig neu und unerwartet auftrat, und sich gewissermassen ausserhalb des bisherigen, durch die historische Erfahrung legitimierten Weges der russischen Komponisten herausstellte. [26] Der von S. Tanejew in Moskau vorgezeichnete neue Kreis musikalischer Interessen, Kenntnisse und Traditionen, der sich unter seinem nicht immer leicht erkennbaren, aber tiefgehenden und strengen Einflusse zusammenfügte, konnte damals von dem Petersburger künstlerischen Denken, das ganz auf Korsakow und Wagner eingestellt war, nicht in gebührendem Masse gewürdigt werden. Aber in Moskau entwickelte sich der Wagnerianismus sehr langsam, und eben deswegen bewahrten alle ausserwagnerischen europäischen Kräfte, die direkt oder indirekt von Tanejew kultiviert wurden, ihre lebendige Wirkung auf die Moskauer Jugend zu Ende des vergangenen Jahrhunderts. Wagner, dessen Elementargewalt sich, wie bekannt, auch Tanejew nicht zu entziehen vermochte, trat dieser Jugend (Rachmaninow, Skrjabin) erst später in den Jahren der reiferen Entwicklung ihres Talentes näher, und ausserhalb der Schule, die sie herangebildet hatte. Man mag die Eigenart und Unabhängigkeit der schöpferischen Erscheinung Medtners wie immer werten, es muss jedoch betont werden, dass die Geschmacksentwicklung in Moskau, die auf die Aera N. Rubinsteins und Erdmannsdörfers zurückgeht und von der mächtigen Autorität Tanejews unterstützt wurde, einen deutlich erkennbaren historischen Auftakt bildet. Der soge-[27]nannte „Germanismus" Medtners hat tiefreichende Wurzeln in der Gruppierung des Moskauer Musiklebens, die ihm voranging. Daher rührt bei Medtner der rasch zunehmende Bach- und Beethoven-Kultus, wobei er seiner persönlichen Vorliebe für Scarlatti, Mozart, Schumann und Brahms treu bleibt. Dank den besonderen Bedingungen der Moskauer Schule ging jeder der bedeutenden Komponisten schon früh seinen eigenen Weg, jeder hatte seine eigene Ausgangsposition. Dies alles schuf eine charakteristische Vielfältigkeit von Talenten, deren energische Europäisierung und Abkehr von der Nationalisierungstendenz der Petersburger Schule in einem bestimmten empfänglichen Milieu genügende Anerkennung fand, teils infolge des oben erwähnten organischen Zusammenhanges, teils infolge der Aufrechterhaltung der Autorität Tschajkowskys, die in Moskau gegen Ende des vergangenen Jahrhunderts unerschütterlich feststand. Diese Europäisierung, gefördert durch die unmittelbare und aufrichtige Hinneigung zu Tschajkowsky, für den überdies Artur Nikisch energisch Propaganda machte, war das wesentliche Moment in der neuen Bewegung des Moskauer musikalischen Lebens in den Jahren um 1900. In dieser Bewegung fasste nach Rachmaninow und Skrjabin auch Medtner, der etwas später dazugekommen [28] war, festen Fuss. Und was für Petersburg und die mit ihm verbundene

[5] Arsenij Nikolaevič Koreščenko (1870-1921).

vorangegangene Periode in der Entwicklung der russischen Musik überraschend gekommen war, das war in Moskau, wie wir sehen, nicht nur wohl vorbereitet, sondern es hatte auch volle Gesetzmässigkeit, es war die Forderung nach weiterer Evolution, der die Schöpferkraft Medtners voll und ganz entsprach und auf die sie ihre ganze künstlerische Entwicklung gründete.

Das früheste Auftreten Medtners als Autor (in den Abenden für moderne Musik in Petersburg und den Symphonie- und Kammerkonzerten der Russischen musikalischen Gesellschaft in Moskau) wurde mit Aufmerksamkeit begrüsst, die insbesondere noch durch seine aussergewöhnliche pianistische Begabung erhöht wurde. Seine Werke jedoch wurden wegen ihrer Kompliziertheit und des Mangels deutlicher Berührungspunkte mit den typischen Vorbildern der russischen Musik, wie bereits erwähnt, ziemlich kühl entgegengenommen. Seine Kompositionen erschienen dem Publikum als Erzeugnisse blossen Verstandes, die keinerlei künstlerische Erregung hervorriefen, immerhin bemerkte man auch damals schon die strenge Form, die Logik der musikalischen Gedanken und die starke Rhythmik.

Im Jahre 1909 wurde Medtner Professor am Moskauer Konservatorium, allerdings nicht für [29] lange. Nach seinem Abgange vom Konservatorium widmete er sich ausschliesslich der Kompositionstätigkeit und gab alljährlich Kompositionskonzerte in Moskau und Petersburg, in denen er die Oeffentlichkeit mit seinen neuesten Schöpfungen bekannt machte. In diesen Jahren bis zum Kriege wohnte er zumeist in der Nähe von Moskau. Hie und da reiste er nach Deutschland, wo er mit grossem Erfolge Konzerte veranstaltete (in Berlin, Dresden und Leipzig). Im Jahre 1914 übernahm er wieder eine Professur am Moskauer Konservatorium und verblieb dort bis zum Jahre 1921, worauf er ins Ausland fuhr. Seither lebte er in Deutschland und im letzten Jahre in Frankreich, in der Nähe von Paris. Den Winter 1924/25 verbrachte Medtner in Amerika, wo er einen grossen Konzertzyklus veranstaltete (36 Abende), der von ungeheurem Erfolg begleitet war und Medtner zum Gegenstande aussergewöhnlicher Ehrungen seitens gelehrter Gesellschaften, Universitäten u.s.w. machte. In den Konzerten in Deutschland und Amerika brachte er ausser eigenen Kompositionen Werke von Scarlatti, Mozart, Beethoven, Chopin, Schumann, Rachmaninow u.a. zu Gehör.

In der letzten Zeit vollendete er eine Anzahl grosser, neuer Kompositionen und arbeitet nun an der Vollendung des zweiten Klavierkonzertes. Das Schaffen Medtners ist eine komplizierte Er-[30]scheinung, aber als Ganzes in seiner erstaunlichen Geschlos-senheit betrachtet, bietet es schon jetzt unerschöpfliches Material für musikalische Untersuchung und höchstes künstlerisches Interesse. Indem er sich auf ein einziges Instrument beschränkte, das Klavier (nur ausnahmsweise Geige), und ferner im Gesang auf die Kunstform des Liedes für eine Singstimme, vertiefte er sich in diese Kunstgebiete mehr als alle jene, die als seine musikalischen Vorgänger bezeichnet werden. Diese äusserliche Gleichförmigkeit in den Ausdrucksmitteln gibt ihm gewissermaßen die Kraft, innerhalb der Grenzen, die er sich gesteckt hat, ein Maximum der Anspannung zu erreichen. Die Kunstformen, welche diese Anspannung des musikalischen Denkens hervorrufen, stellen immer nur die gesetzmässige Formwerdung des überaus eigen-artigen schöpferischen Wesens dieses bedeutenden Komponisten dar. Bei Medtner gibt es nichts Zufälliges, das nicht durch den allgemeinen künstlerischen Sinn der ihm organisch innewohnenden Kunst bestimmt wird, die in allen seinen Schöpfungen die gleiche ist. Das Verständnis des „Emotionalen" in der Musik ist immer mit jenen subjektiven Prinzipien verbunden, die von den grossen Meistern der Vergangenheit aufgestellt wurden und sich sodann in verschiedenartigen Ausgestaltungen zu Gesetzen entwickelten. In der [31] Musik wird vielleicht mehr als in allen anderen Künsten das Neue und noch Unerprobte auf dem Wege über das Althergebrachte, bereits Bekannte und in unserem künstlerischen Bewusstsein fest Verankerte erkannt. Und je mehr das Schaffen eines neuen Autors vom Alten abweicht, um so schwerer ist es, seine Genealogie zu bestimmen, um so unvermeidlicher ist die Ablehnung in erster Linie der „lyrischen Emotion" und dann des gesamten Inhaltes überhaupt. Medtner musste vielerlei Vorwürfe hinnehmen, man warf ihm Trockenheit, Klügelei und Leblosigkeit seiner Produktion vor. Diese Vorwürfe wurden nur leicht verschleiert durch die Anerkennung der formellen Meisterschaft, die bei ihm überall zu Tage trat. Aber was bedeutet die Meisterschaft Medtners im Formalen anderes als den glücklich gefundenen und immer genau entsprechenden Ausdruck jenes Reichtums, jener Kraft des Denkens und künstlerischen Gefühls, die sich bei näherer, aufmerksamerer Betrachtung seiner Werke als die einzigen Gründe seines Schaffens erweisen. Die Kompliziertheit seines Stils, in dem alles eine ganz bestimmte Bedeutung hat, verlangt,

dass man sich ernstlich bemühe, ihn zu verstehen. Dies schliesst die Unmittelbarkeit des künstlerischen Empfangens nicht aus, das Verständnis dazu kommt nicht sogleich, doch es kommt.[32]

Dadurch erklärt sich sein fortschreitender und ununterbrochener Erfolg bei uns und auch im Auslande. Für Medtner ist charakteristisch die lebensvolle und äusserst vielfältige rhythmische Energie seines polyphonen und polyrhythmischen Stils, die innere Geschlossenheit seiner Werke, die ausserordentlich plastische Bearbeitung der einzelnen Teile, die daher den rein künstlerischen Eindruck der absoluten Vollendung des architektonischen Gedankens hervorrufen. Die melodische Grundlage ist bei ihm klar und charakteristisch, und wenn ihr manchmal die Kraft einer selbständigen Phantasie abgesagt wurde (was aber jedenfalls streitig bleibt), so bewahren die Themen Medtners im Zusammenklange aller Elemente seiner Musik die gleiche hinreissende Ueberzeugungskraft, die auch der Eigenart seiner harmonischen Erfindung innewohnt.

So ist Medtner in seiner Klaviermusik. Sein Einfluss ist schon jetzt bei den bedeutendsten russischen Komponisten der Gegenwart zu bemerken. Der Umfang der persönlichen geistigen Interessen Medtners wurde in seiner Jugend in hohem Grade durch jene Beziehungen bestimmt, die ihn dank der Vermittlung seines Bruders Emil Medtner (des bekannten Musikschriftstellers „Wolfing") mit den Moskauer Schriftstellern Andrej Bjely, Valerij Brjussow, Elliss u.a. verbanden. [33] Dies verstärkte noch die ihm von früher her eigene Vorliebe für die deutsche Literatur des vergangenen Jahrhunderts (Goethe), und in der russischen Literatur für Puschkin, Tjutschew und Foeht, und beeinflusste die Auswahl der literarischen Themen für seine Lieder. Wie bei seiner Klaviermusik Programm-Bezeichnungen (Märchen, Dithyramben, Tragödienfragment) für ihn nur Hilfsmittel zur allgemeinen Charakterisierung des Werkes sind, das erst in dem subjektiven schöpferischen Plane seine Erklärung findet, so bilden auch die Liedertexte für den Künstler nur den Anlass zur Entfaltung des drängenden und tiefen Pathos, an dem diese schöpferische Individualität so reich ist. Deshalb kann, bei aller künstlerischen Schönheit des Einfalles und der meisterhaften Form, seine musikalische Interpretation Puschkins angefochten werden. Aber auch hier fehlt es nicht an Vertonungen von bleibendem Wert wie das Lied „Einem Träumer", „Verwünschung" und „Nächtliche Verse". Goethe und Tjutschew stehen Medtner näher, und ungeachtet der zuweilen unterlaufenden Ungenauigkeiten in der deklamatorischen Wiedergabe des Textes, eine Folge seiner kraftvollen Linienführung in der Singstimme, erreicht er in dem oben angedeuteten Sinne den höchsten Grad schöpferischer Ausdruckskraft. [34]

Die reproduktive Kunst Medtners ist unzertrennlich von seiner musikalischen Persönlichkeit als Komponist. Hier wirken die gleichen Momente lebendiger Energie, rhythmischer Schärfe, eigenartiger Rauhheit des Klanges, Konzentriertheit und Bestimmtheit des künstlerischen Planes, die auch sein vorzügliches Klavierspiel charakterisieren, so dass er - als der Schöpfer eines eigenen Klavierstils - unter die erstklassigen Pianisten von Weltgeltung eingereiht werden muss.

Medtners Schaffen wird mit dem Schumanns und Brahms' verglichen. Aber in ihm waltet ein episches, erzählendes Element, das wahrscheinlich auf die Schule der russischen Komponisten zurückzuführen ist (speziell vielleicht auf den von ihm hoch geschätzten Borodin), und gleichzeitig zeigen sich bei ihm so oft und so unmittelbar deutliche Züge Beethovenscher Willenskraft und Gewalt, die Medtner der neuen Epoche und der neuen Generation mitunter unerwartet nahestehend erscheinen lassen.

Moskau. Juli 1926.

1927

49. Anton Uglov: Nikolaj Metner, in: *Žizn' iskusstva* 1927, Nr. 9, 9.

Николай Метнер

Вслед за Прокофьевым вернулся в СССР после нескольких лет отсутствия другой крупный композитор - Н. Метнер. Оба были встречены с большим торжеством, однако

большую полярность, чем эти два имени, трудно представить. Насколько первому, органическому протестанту, стихийному новатору, трудно было проламываться сквозь бурьян музыкальной обывательщины и утверждать свое творческое право, настолько путь второго был гладок и бесшумен. Не касаясь специфических особенностей творчества обоих авторов (колоритность, оркестральность, нелюбовь к лирике, свежесть гармонии и т. п. - у одного; камерность, графичность, культура мелоса, гармо-ническая замкнутость и т. п. - у другого), - нельзя все же не подчеркнуть, что, как **художественные типы**, Прокофьев и Метнер, на критерий нашей эпохи, резко противоположны. Первый не только „приемлем": он, как художник-революционер, - „свой"; композитор, который мог бы быть **„конгениальным" эпохе**, мог бы дать ей достойное звуковое выражение. Второй - музыкант-отшельник, погруженный в свой интимный мир, монолитная фигура, не знающая компромиссов, но **органически чуждая зовам обновления.** В тиши кабинета слагает он свои лирические песни, погруженный в мир музыкальных чувств и образов прошлого столетия.

Талантливость Метнера подымает его над уровнем простой подражательности, - потому у него так много поклонников. Одних - академиков - он привлекает серьезностью, мастерством формы и художественной „неподкупностью"; других - публику - понятностью своих фортепьянных сказаний.

В конечном итоге беспристрастная оценка **композитора** Метнера наградит его, вероятно, только почитателями, но не последователями. Метнер же **пианист** своим мудрым толкованием весьма располагает к тебе.

Антон Углов

Nikolaj Metner

Unmittelbar nach Prokof'ev ist nach mehrjähriger Abwesenheit ein anderer bedeutender Komponist in die UdSSR zurückgekehrt - N. Metner. Beide wurden mit großem Jubel begrüßt, allerdings ist eine größere Polarität als diese zwei Namen schwer vorstellbar. Wie sehr es dem ersten, dem Protestler von Natur aus, dem elementaren Novatoren, schwer war, durch das Gestrüpp des musikalischen Spießbürgertums hindurchzubrechen und sein schöpferisches Recht zu behaupten, so war der Weg des zweiten glatt und lautlos. Ohne die spezifischen Besonderheiten des Schaffens beider Autoren zu streifen (Farbigkeit, Orchestralität, Widerwille gegen das Lyrische, frische Harmonik usw. beim einen; Kammermusikalität, Grafizität, Kultur des Melos, harmonische Verschlossenheit usw. beim anderen), muß man doch betonen, daß als künstlerische Typen Prokof'ev und Metner nach den Kriterien unserer Epoche kraß gegensätzlich sind. Der erstere ist nicht nur „annehmbar": er ist als Künstler-Revolutionär „er selbst"; ein Komponist, der der Epoche „kongenial" sein könnte, ihr würdigen klanglichen Ausdruck verleihen könnte. Der zweite ist ein Musiker-Einsiedler, versunken in seine intime Welt, eine monolithische Figur, die keine Kompromisse kennt, aber dem Ruf nach Erneuerung von Natur aus fremd ist. In der Stille des Kabinettes verfaßt er seine lyrischen Lieder, versunken in die Welt musikalischer Empfindungen und Formen des vergangenen Jahrhunderts.

Metners Begabtheit hebt ihn über das Niveau einfacher Nachahmerei, deswegen hat er so viele Anhänger. Die einen, Akademiker, zieht er durch Seriosität an, Meisterschaft der Form und künstlerische „Unbestechlichkeit", die anderen, das Publikum, durch die Verständlichkeit seiner klavieristischen Erzählungen.

Im Endresultat einer unvoreingenommenen Beurteilung des Komponisten Metner zeichnen ihn wohl nur Verehrer aus, nicht aber Nachfolger. Der Pianist Metner jedoch stimmt mit seiner weisen Interpretation überaus günstig gegen sich.

Anton Uglov

50. Anatolij Drozdov: N. K. Metner. (K ego priezdu v SSSR), in: *Muzyka i revoljucija* 1927, Nr. 4 (16), 18-21.

Н. К. Метнер
(К его приезду в СССР).

А. Дроздов.

Младший современник Рахманинова и Скрябина, Николай Карлович Метнер выступил на поприще композиторской деятельности в эпоху яркого роста и крепнущей славы названных композиторов. Оба они занимали тогда место на авансцене музыкальной жизни, один - в силу близости и доступности своего творчества широкой публике (Рахманинов), другой - благодаря яркому новаторству своих музыкальных и обще-художественных идей (Скрябин).

Естественно, что серьезное и сосредоточенное творчество Н. К., ценимое небольшим кругом музыкантов, оставалось в тени для широких кругов русской публики. Однако, скрытый рост его творчества неуклонно выдвигал его на более видную позицию музыкальной арены. Уже в начале 2-го десятилетия нашего века наряду с названными корифеями нашей музыки - Скрябиным и Рахманиновым (тогда именно в такой последовательности) все чаще и чаще начинает звучать имя Метнера, как третьего крупнейшего представителя нашей муз. мысли, а к концу ука-[19]занного десятилетия, когда миновал кульминационный момент скрябинизма („Рахманиновская кульминация" состоялась несколко ранее), имя Метнера, как одного из самых крупных и глубоких русских композиторов, незыблемо установилось в нашей музыкальной жизни. Его творчество прочно утвердилось как в концертном, так и в педагогическом репертуаре; оно создало свое направление: подобно „скрябинистам" появились „метнеристы", как в области пианизма, так и в области творчества.

Переходя к характеристике творческой личности Н. К. укажу на более заметные, специфические его черты. Прежде всего обращает наше внимание какая-то его сдержанность, сосредоточенность. Сдержанность - прежде всего в количественном смысле (творчество Н. К. не так обильно, оно ограничиваестя четырьмя десятками opus'ов), а в II - и в смысле жанра творчества: Н. К. культивирует главным образом два жанра, - ф.-п. и романс, оркестр затронут им, так сказать, „мимоходом", в виде оркестрового сопровождения к ф.-п. концертам; из других инструментов его внимание привлекла только скрипка (соната ор. 21). Ограничивая свое творчество подобно Шопену рамками ф.-п. (и отчасти вокального жанра) Н. К., как бы концентрирует свои силы в разработке излюбленной им сферы.

Другой чертой характерной для Н. К., является глубокая сосредоточенность его творчества, законченность и, т. ск. выношенность всех его созданий. Из 2-х типов творчества - Моцартовского (или Шубертовского) - легкого, чисто интуитивного - и Бетховенского - сосредоточенного, строго взвешенного и долго продуманного - Н. К. ближе последнему. Он не творит „шутя", он не любит спешить с выпуском своих сочинений, не любит издавать во что бы то ни стало (известно, что официальному его I opus'у предшествовал длинный ряд вполне художественных произведений, им неизданных). Все, изданное им, носит впечать глубокой продуманности, совершенной обработки и шлифовки: об этом свидетельствует стройная формальная конструкция его произведений, форма и приемы их изложения и, в особенности, тщательная их ф.-п. редакция, достигающая в последних его сочинениях идеальной ясности в передаче мельчайших деталей ф.-п. стиля.

С этими, отчасти внешними, чертами его творчества связана другая - внутренняя его особенность. Разумею то строгое равновесие между эмоциональным и „пластическим" элементом муз. творчества, которое является едва ли не характерной чертой Метнеровского творчества. Для Н. К. музыкальный материал - муз. мысли, мотивы, гармонии - не зыбкая, неуловимая стихия, своенравная и непокорная - но именно материал: осязательная и плотная муз. среда, которую можно формовать, комбинировать, из которой так радостно лепить стройные одухотворенные фигуры. Обычно формально-совершенное муз. творчество сравнивают с архитектурой; архитектурные моменты в виде стройности и симметрии частей и конструктивных элементов (контрапунктическая разработка) у Метнера очень выпуклы, но еще ярче, на мой взгляд, скульптурный момент в виде тех живых метрико-

ритмических пульсаций, которые придают пластическую осязательность его творчеству, особенно, последнего периода. Эту скульптурность Метнеровской музыки, ее выпуклую лепку, считаю одной из главных особенностей и достоинств ее. [20] Уравновешенность пластического элемента с эмоциональным, их строгая гармония придают творчеству Метнера тот апполлинический[1] характер, который объясняет, между прочим, видимое тяготение Н. К. к величайшему апполлинисту - Пушкину.

По эмоциональной своей окраске музыка Н. К. иногда имеет сумрачный оттенок: рисуются тяжелые свинцовые тучи, массивы мрачных скал, неприветно плещущие воды; слышатся тоскующие ноты, сгущающиеся в сдержанные рыдания (сказка b-moll ор. 20); зато тем ярче кажутся моменты просвета, надежды и радости (1 соната из триады ор. 11, побочная тема в сонате-балладе и т. п.). А наряду с этим встречаем моменты подлинного веселья и шутки „как таковой" (сказка Es-dur ор. 26).

По поводу „сумрачности" Метнеровской музыки отмечу 2 обстоятельства. Во I-х, элементы сумрака и тоски никогда не переходят у М. в некоторую „стихию безнадежности"; тот выпуклый, „пластический" элемент, о котором сказано выше, как бы сдерживает хаос стихий и не позволяет им затопить сознание слушателя. Во II-х, сумрачность музыки ни в какой мере не является отражением личного мирочувствования композитора, по существу своему оптимистичного. Важно отметить, что указанные мною радостные просветы по мере развития творчества Н. К. ширятся и крепнут: многие пьесы его последних opus'ов насквозь пронизаны яркой радостью танца и песни (см. особенно его „Забытые мотивы" ор. 38 и 40).

Дальнейшая характерная черта М.: почти полное отсутствие в его творчестве звукоизобразительного элемента. Если не говорить об очень умеренном звукоподражательном элементе в ор. 1 и 2, все творчество М. развивается, так сказать, из чисто музыкального центра. И даже многочисленные сказки его, казалось бы дающие почву для звуковой живописи, на самом деле далеки от этого жанра: в них нет сколько-нибудь ярко выраженного эпического стиля, чего-либо былинного, рапсоди-ческого, - их сказочность, если можно так выразиться, преломлена через лирическую призму.

В связи с указанной чертои стоит и другая: отсутствие ясно выраженного национального русского характера, в виде ли подлинных народных мотивов, или хотя бы близкого к ним стиля. Что касается вообще народно-песенного стиля, то в некоторых произведениях Н. К., в частности в его „танцах" и „канцонах" 38 и 40 opus'ов, многие мелодии своей яркой выпуклостью и простотой близки к народному творчеству (говорю об этом, как о высшем достижении), но не русского, а романо-германского типа. Это обстоятельство тоже чрезвычайно характерно для Н. К.

Вопрос о корнях Метнеровского творчества, - разрешается нелегко. С одной стороны, довольно распространено мнение о влиянии на М. Шумана и Брамса, и есть объективные основания для такого суждения. Взять хотя бы побочную тему I части сонаты, ор. 5: довольно трудно отрицать сходство ее с главной темой Шумановской g-moll'ной сонаты; а взятое наудачу F-dur'ное колено из „Danza col canto" довольно ясно вызывает в сознании Брамсовский стиль.

С другой стороны, собственное сознание композитора, его „субъективное ощущение" указывает на Моцарта, Бетховена и отчасти Баха, как на главных его учителей и вдохновителей, влияние же Шумана и Брамса им не осознается. Думается, что родство с Шумановско-Брамсовским стилем (с преобладанием именно второго слагаемого) образовалось не путем непосредственного влияния, а более сложным путем, какого-то скрытого, творчески-психического соответствия. Что касается Баха, Бетховена и Моцарта то их влияние на Метнеровскую музу можно усматривать не столько в природе и характере тематики, сколь в формально-конструктивной стороне творчества Н. К. Гораздо более ощутительным и более „кровным" является родство Метнера с Чайковским; но тоска и неудовлетворенность последнего отразились в музыке М. более мужественным и волевым звучанием. [21]

Итак, корни Метнеровского творчества довольно сложны и своеобразны: в них отсутствуют привычные истоки наших современных направлений: Лист, Вагнер, Шопен,

[1] Апполлиническое начало в искусстве - начало сознания, разума, формы (в противовес дионисийскому, т.-е. стихийному началу).

новая русская школа, и потому, вероятно, лик выросшего из этих корней композитора так непохож на окружающих его современников.

Каково же место Метнера в ряду современных нам направлений и какова роль его творчества в текущей нашей музыкальной действительности?

Метнер современен, но не злободневен: это очевидно. Есть много направлений и авторов, мыслящих более изощренно, пользующихся палитрой более яркой и пестрой. И, пожалуй, погоня за этой истонченностью и пестротой начинает принимать несколько преувеличенные размеры; создается „снобизм", щеголанье крайностями. Несомненно, что крайности эти в свою очередь вызовут тяготение к более устойчивому, формально-крепкому мастерству. В этом отношении М. для нас полезен и необходим: в его творчестве мы найдем образец мудрого музыкального строительства, живого и стойкого одновременно.

Всякое совершенное мастерство мы теперь популяризируем, несем его в массы. Как популяризировать творчество Метнера? Сделать это нелегко. Творчество М. исключительно камерное, т.-е. самое трудное для мало подготовленного слушателя; его восприятие не облегчается для массы участием коллективов - хора, оркестра. Полагаю, что некоторая постепенность и последовательность в пропаганде творчества М. с течением времени сделают его имя популярным не только в узко профессиональном, но и в более широком масштабе.

N. K. Metner
(Zu seiner Ankunft in der UdSSR)

A. Drozdov

Der jüngere Zeitgenosse von Rachmaninov und Skrjabin, Nikolaj Karlovič Metner, betrat das Gebiet kompositorischer Tätigkeit in der Epoche deutlichen Wuchses und erstarkenden Ruhmes der genannten Komponisten. Sie beide nahmen damals einen Ort auf der Rampe des Musiklebens ein, der eine kraft der Nähe und Zugänglichkeit seines Schaffens zum breiten Publikum (Rachmaninov), der andere dank der markanten Neuartigkeit seiner musikalischen und gesamt-künstlerischen Gedanken (Skrjabin).

Natürlich blieb das ernste und konzentrierte Schaffen von N. K., das von einem kleinen Kreis von Musikern geschätzt wurde, für die weiteren Kreise des russischen Publikums im Schatten. Allerdings schob ihn das verborgene Wachsen seines Werkes unentwegt auf eine sichtbarere Position in der musikalischen Arena. Schon zu Beginn des zweiten Jahrzehnts unseres Jahrhunderts beginnt Metners Name neben den genannten Koryphäen unserer Musik, Skrjabin und Rachmaninov (damals genau in dieser Reihenfolge), immer öfter zu ertönen als des dritten bedeutendsten Repräsentanten unseres Musikdenkens, und gegen Ende des besagten Jahrzehntes, als der Kulminationspunkt des Skrjabinismus verging (der „Rachmaninov-Höhepunkt" hatte etwas früher stattgefunden), setzte sich Metners Name als einer der bedeutendsten und tiefsten russischen Komponisten unerschütterlich in unserem Musikleben fest. Sein Werk bürgerte sich dauerhaft sowohl im Konzert- als auch im pädagogischen Repertoire ein; es bildete sich seine Strömung: Ähnlich den „Skrjabinisten" erschienen die „Metneristen" auf pianistischem wie schaffendem Gebiet.

Zur Charakteristik der schöpferischen Persönlichkeit N. K.s überleitend, verweise ich auf seine bemerkbareren, spezifischen Züge. Vor allem erwecken eine gewisse Reserviertheit und Konzentriertheit unsere Aufmerksamkeit. Die Reserviertheit besteht vor allem in quantitativer Hinsicht (N. K.s Werk ist nicht so üppig, es beschränkt sich auf etwa vierzig Opera) und zweitens hinsichtlich der Werkgattung: N. K. kultiviert hauptsächlich zwei Gattungen - das Klavier und die Romanze, das Orchester wurde von ihm sozusagen „im Vorübergehn" gestreift in Form der Orchesterbegleitungen zu den Klavierkonzerten; an anderen Instrumenten hat lediglich die Violine seine Aufmerksamkeit erregt (Sonate op. 21). Indem er sein Schaffen ähnlich Chopin auf das Klavier (und teilweise Vokalgattungen) beschränkt, konzentriert N. K. gleichsam seine Kräfte auf die Verarbeitung seiner Lieblingssphären.

Der andere für N. K. charakteristische Zug ist die tiefe Konzentriertheit seines Werkes, die Vollendung und sozusagen Ausgereiftheit all seiner Schöpfungen. Von den zwei Schaffenstypen - dem Mozartschen (oder Schubertschen), leichten, rein intuitiven, und dem Beethovenschen, konzentrierten, streng abgewogenen und lang durchdachten - ist N. K. dem letzteren näher. Er schreibt nicht „scherzend", er mag nicht mit dem Erscheinen seiner Werke eilen, liebt es nicht, zu publizieren

koste es was es wolle (bekanntlich ging seinem offiziellen Opus 1 eine lange Reihe vollkommen künstlerischer Kompositionen voraus, die von ihm nicht herausgegeben wurden). Alles, was er veröffentlicht hat, trägt den Stempel tiefen Durchdachtseins, vollkommener Ausarbeitung und Schliffs: Davon zeugt die ebenmäßige formale Konstruktion seiner Werke, Form und Verfahren ihrer Darstellung und besonders ihre sorgfältig redigierte Klavierstimme, die in seinen letzten Werken zu einer idealen Klarheit bei der Wiedergabe kleinster Details des Klavierstils aufgestiegen ist.

Mit diesen teils äußerlichen Zügen seines Schaffens ist eine andere, innere Besonderheit verbunden. Ich meine jenes strenge Gleichgewicht zwischen den emotionalen und den „plastischen" Elementen des Musikschaffens, das beinahe ein Charakterzug in Metners Werk ist. Für N. K. ist das musikalische Material - musikalische Gedanken, Motive, Harmonien - kein schwankendes, unfaßliches Element, eigensinnig und ungehorsam, sondern eben Material: ein faßbares und festes musikalisches Mittel, das man formen, kombinieren kann, aus dem man so fröhlich wohlgestalte, beseelte Figuren modellieren kann. Gewöhnlich wird ein formal vollkommenes Werk der Musik mit der Architektur verglichen; architektonische Momente in Form von Ebenmäßigkeit und Symmetrie der Teile und konstruktiven Elemente (kontrapunktische Arbeit) sind bei Metner sehr klar, aber noch deutlicher (in meinen Augen) das Moment des Plastischen in Gestalt jener lebendigen, metrisch-rhythmischen Pulsationen, die seinem Werk, besonders der letzten Periode, plastische Faßbarkeit verleihen. Diese Plastizität der Metnerschen Musik, ihre klare Modellierung, halte ich für eine ihrer hauptsächlichen Besonderheiten und Errungenschaften. Die Ausgeglichenheit von plastischem und emotionalem Element, ihre strenge Harmonie geben Metners Schaffen jenen apollinischen[1] Charakter, der übrigens den sichtbaren Hang N. K.s zum größten Apollinisten erklärt - Puškin.

In ihrer emotionalen Färbung hat die Musik von N. K. manchmal eine trübe Nuance: Schwere, bleierne Wolken zeichnen sich ab, dunkle Felsmassive, unfreundlich plätschernde Gewässer; man hört schwermütige Noten, die sich zu unterdrücktem Schluchzen verdichten (*Märchen* b-Moll op. 20); dafür scheinen die Momente der Aufhellung, der Hoffnung und Freude umso klarer (die erste *Sonate* aus der *Triade* op. 11, der Seitensatz in der *Sonate-Ballade* und dergleichen). Und neben diesem begegnen wir Momenten echten Vergnügens und Scherzes „als solcher" (*Märchen* Es-Dur op. 26).

Hinsichtlich der „Dämmrigkeit" der Metnerschen Musik bemerke ich zwei Umstände. Erstens gehen die Elemente des Halbdunkels und der Schwermut bei Metner niemals in ein „Element der Hoffnungslosigkeit" über; jenes klare, „plastische" Element, von dem oben die Rede war, zügelt gleichsam das Chaos der Elemente und gestattet ihnen nicht, das Bewußtsein des Zuhörers zu überfluten. Zweitens erweist sich die Dämmrigkeit der Musik keineswegs als Reflex einer persönlichen Weltempfindung des Komponisten, der seinem Wesen nach Optimist ist. Es ist wichtig zu bemerken, daß die von mir erwähnten freudigen Aufhellungen entsprechend der Entwicklung des Schaffens von N. K. breiter und stärker werden: Viele Stücke aus seinen letzten Opera sind durchdrungen vom hellen Frohsinn von Tanz und Lied (s. insbesondere seine *Vergessenen Weisen* op. 38 und 40).

Ein weiterer Charakterzug Metners: das fast vollständige Fehlen des lautmalerischen Elementes in seinem Werk. Läßt man das sehr maßvolle klangimitatorische Element in op. 1 und 2 beiseite, entwickelt sich das ganze Schaffen Metners sozusagen aus einem rein musikalischen Zentrum. Und sogar seine zahlreichen *Märchen*, die scheinbar einen Grund für Klangmalerei bieten, sind tatsächlich weit von dieser Gattung entfernt: in ihnen ist kein bißchen klar geäußerter epischer Stil, irgendetwas Bylinenartiges, Rhapsodisches - ihr Märchencharakter ist, wenn man sich so ausdrücken kann, bezwungen durch ein lyrisches Prisma.

In Zusammenhang mit dem genannten Zug steht ein anderer: die Abwesenheit eines klar geäußerten russisch-nationalen Charakters, entweder in Gestalt echter Volksmotive, oder wenigstens eines diesen nahestehenden Stiles. Was den Volkslied-Stil überhaupt betrifft, so sind in einigen Kompositionen N. K.s, teilweise in seinen *Tänzen* und *Canzonen* der Opera 38 und 40, viele Melodien durch ihre Klarheit und Einfachheit nah am Volksschaffen (ich rede hiervon als einer höchsten Errungenschaft), aber nicht

[1] Der apollinische Beginn in der Kunst ist der Beginn des Bewußtseins, des Verstandes, der Form (im Gegensatz zum dionysischen, d.h. elementaren Beginn). [Anm. von A. Uglov]

russischen, sondern romanisch-germanischen Typs. Dieser Umstand ist ebenfalls überaus charakteristisch für N. K.

Die Frage nach den Wurzeln des Metnerschen Schaffens ist nicht einfach zu lösen. Einerseits ist die Meinung vom Einfluß Schumanns und Brahms' auf Metner sehr weit verbreitet, und es gibt objektive Gründe für ein solches Urteil. Man nehme nur das Seitenthema des ersten Satzes der Sonate op. 5: seine Ähnlichkeit mit dem Hauptthema der Schumannschen g-Moll-Sonate ist nur schwer zu leugnen; und das aufs Geratewohl gewählte F-Dur-Stück aus der *Danza col canto* ruft ziemlich deutlich Brahms' Stil ins Gedächtnis.

Andererseits verweist das Selbstbewußtsein des Komponisten, sein „subjektives Empfinden", auf Mozart, Beethoven und teilweise Bach als seine wichtigsten Lehrer und Inspirationsquellen, der Einfluß Schumanns und Brahms' jedoch wird von ihm nicht erkannt. Es scheint, daß die Verwandtschaft mit dem Schumannsch-Brahms'schen Stil (wobei gerade das zweite Element vorherrscht) nicht auf dem Wege unmittelbarer Beeinflussung entstanden ist, sondern auf komplizierterem Wege, dem einer gewissen verborgenen, schöpferisch-psychischen Übereinstimmung. Was Bach, Beethoven und Mozart betrifft, so kann man ihren Einfluß auf Metners Muse nicht so sehr in der Natur und dem Charakter der Thematik sehen, als in der formal-konstruktiven Seite von N. K.s Schaffen. Bei weitem spürbarer und „blutsverwandter" erweist sich die Verwandtschaft Metners mit Čajkovskij; doch die Schwermut und Unbefriedigtheit des letzteren haben in Metners Musik in männlicherem und willensstärkerem Klang einen Reflex gefunden.

Somit sind die Wurzeln des Metnerschen Schaffens reichlich kompliziert und eigentümlich: In ihnen fehlen die gewohnten Quellen unser zeitgenössischen Tendenzen: Liszt, Wagner, Chopin, die neue russische Schule, und deswegen ist das Antlitz des aus diesen Wurzeln hervorgewachsenen Komponisten wohl seinen ihn umgebenden Zeitgenossen so unähnlich.

Welchen Platz nimmt nun Metner in der Reihe unserer gegenwärtigen Richtungen ein, und welche Rolle spielt sein Schaffen in unserer fließenden musikalischen Wirklichkeit?

Metner ist modern, aber nicht aktuell: das ist offensichtlich. Es gibt viele Strömungen und Autoren, die raffinierter denken, eine leuchtendere und buntere Palette benutzen. Und leider beginnt dieses Haschen nach Raffinesse und Buntfarbigkeit, etwas übertriebene Dimensionen anzunehmen; es entsteht „Snobismus", das Prahlen mit Extremen. Zweifellos rufen diese Extreme ihrerseits ein Verlangen nach stabilerer, formal-fester Meisterschaft hervor. In dieser Hinsicht ist Metner für uns nützlich und unabdingbar: In seinem Werk finden wir ein Muster weisen musikalischen Aufbaus, zugleich lebendig und standhaft.

Gegenwärtig popularisieren wir jedes vollkommene Meisterwerk, tragen es in die Massen. Wie Metners Schaffen popularisieren? Das ist nicht leicht. Metners Werk ist ausschließlich Kammermusik, d.h. das für den wenig vorbereiteten Hörer Schwierigste; sein Verständnis wird für die Masse nicht durch die Mitwirkung von Kollektiven (eines Chores, eines Orchesters) erleichtert. Ich meine, daß eine gewisse abgestufte Reihenfolge in der Propangandisierung von Metners Schaffen im Laufe der Zeit seinen Namen nicht nur im engen professionellen, sondern auch in einem weiteren Maßstab populär werden läßt.

51. Evgenij Braudo: Koncerty N. Metnera, in: *Muzyka i revoljucija* 1927, Nr. 3 (15), 33 (Rezension zu KONZERTLISTE 102, 104 und 105).

Концерты Н. Метнера.
(Большой зал М. Г. К., 18 и 25/III-27)[6]

Возвращение Н. Метнера после 5-летнего отсутствия из СССР было отмечено московской публикой горячим приемом. Действительно, немного сейчас найдется композиторов,

[6] Statt III (= März) muß es II (= Februar) heißen, außerdem müßte auch das Konzert vom 26. Februar hier angegeben sein, denn dort erst wurden die hier erwähnten *Canzonen mit Tänzen* op. 43 uraufgeführt (s. KONZERTLISTE 102ff.).

которые бы в такой мере отвечали потребностям и вкусам определенной части московского квалифицированного слушателя. Соединяя в себе огромное мастерство, унаследованное от многих столетий музыкального развития Запада, то своеобразной терпкой волевой натурой и настойчивым исканием своего стиля, основанного на каком-то принципиальном отрицании чрезмерной эмоциональной откровенности, Метнер с первого взгляда как будто бы чужд нашему времени. Тем не менее он обладает огромной способностью увлекать и действовать на восприимчивость современного слушателя. В чем секрет этого обаяния? Раньше всего в глубочайшей убежденности самого Метнера; его умении до конца выдерживать суровый, но отнюдь не лишенный душевной теплоты колорит своей музыки; в его пафосе настоящего мастера, убежденного, что мир классических форм не исчерпал своих организующих сил музыкального мышления.

Еще не завершен весь цикл Метнеровских концертов, и мы предпочтем высказать свое окончательное суждение о новинках, особенно вокальных, привезенных им с Запада, по его окончании. Пока наиболее ценным из показанной им на программах продукции последних лет нам представляется „вторая импровизация на тему русалки" и великолепные две канцоны и танцы для скрипки. Вторая „импровизация" на тему русалки построена по типу Шумановских симфонических этюдов. Это - ряд романтических картин. Чем больше прислушиваешься и вдумаешься в музыку Метнера, тем больше чувствуешь, что и он - автор большого воображения, умеющий в своей спокойной суровости развернуть широкое поле ощущений. В „импровизации" внимание наше все время напряжено контрапунктической работой и полной кристаллизацией того, что уже раньше характеризовало музыкальную изобретательность Метнера. Жаль, однако, что эти 16 этюдов тонально однообразны! Культ классической красоты, сказывается еще более в скрипичных пьесах Метнера, для которых он избрал доклассическое сочетание канцоны т.-е. вступительной песни и танца. Когда то ведь певец был и танцором! Здесь некоторая архаичность преодолена большой мелодической причудливостью, звуковой фиксацией цветущей итальянской народной поэзии, идущей из глубины веков, но сохранившей остроту, здоровье и бодрость первоначального этнологического содержания. Разница между Метнером и довольно близкими ему немецкими романтиками, именно в этой области поэтического колорита и свежести звукового комплекса, при всей его гармонической и контрапунктической изощренности. Исполнитель своих произведений Метнер - идеальный. Пожалуй никто как он не умеет придавать своим звуковым образам живость, убедительность рисунка при отсутствии каких-либо острых пианистических приправ к исполняемому. Достойным сотрудником композитора являлся Д. Цыганов, сыгравший кроме двух канцон и танцев вместе с композитором еще обширную вторую скрипичную сонату, содержащую особенно в первой части и вариациях высокие красоты.

Евг. Браудо.

Die Konzerte von N. Metner
(Großer Saal des Konservatoriums, 18., 25. [und 26.] II. 1927)

Die Rückkehr von N. Metner in die UdSSR nach fünfjähriger Abwesenheit wurde vom Moskauer Publikum mit einem warmen Empfang gefeiert. Wirklich, zur Zeit finden sich wenige Komponisten, die in diesem Maße den Bedürfnissen und dem Geschmack eines bestimmten Teiles der qualifizierten Moskauer Zuhörer entsprechen würden. Metner, der in sich eine kolossale Meisterschaft, die er von den vielen Jahrhunderten der Musikentwicklung im Westen ererbt hat, mit einer eigentümlichen, herben, willensstarken Natur und beständiger Suche nach eigenem Stil vereint, welcher auf einer Art prinzipieller Ablehnung übermäßiger emotionaler Offenheit basiert, ist auf den ersten Blick unserer Zeit gleichsam fremd. Nichtsdestoweniger verfügt er über eine ungeheure Fähigkeit, mitzureißen und auf die Empfänglichkeit des modernen Zuhörers einzuwirken. Worin liegt das Geheimnis dieses Zaubers? Als erstes in der tiefsten Überzeugungskraft Metners selbst, seinem Vermögen, das herbe, aber keineswegs seelischer Wärme bare Kolorit seiner Musik bis zum Ende durchzuhalten, in seinem Pathos eines echten Meisters, der überzeugt ist, daß die Welt der klassischen Formen ihre organisierenden Kräfte musikalischen Denkens nicht erschöpft hat.

Noch ist der Zyklus der Metner-Konzerte nicht ganz vollendet, und wir ziehen es vor, unser abschließendes Urteil über die neuen, insbesondere Vokalwerke, die er aus dem Westen mitgebracht hat, erst an seinem Ende zu äußern. Bislang erscheinen uns aus der von ihm vorgestellten Produktion der letzten Jahre die *Zweite Improvisation* über ein Nixen-Thema und die großartigen zwei *Canzonen mit Tänzen* für Violine am wertvollsten. Die *Zweite Improvisation* über ein Nixen-Thema ist nach dem Typus der Schumannschen *Sinfonischen Etüden* gebaut. Dies ist eine Reihe romantischer Bilder. Je mehr man sich in Metners Musik einhört und hineindenkt, umso mehr spürt man, daß auch er ein Komponist mit großer Vorstellungskraft ist, der in seiner ruhigen Herbheit ein weites Feld von Empfindungen zu entfalten vermag. In der Improvisation ist unsere Aufmerksamkeit ständig auf die kontrapunktische Arbeit gerichtet und auf die vollständige Kristallisierung dessen, was bereits früher Metners musikalische Erfindungsgabe charakterisiert hat. Schade, daß diese 16 Etüden tonal einförmig sind! Der Kult klassischer Schönheit äußert sich noch mehr in den Violinstücken Metners, für die er die vorklassische Kombination aus Canzone (d.h. einleitendem Lied) und Tanz gewählt hat. Ja einst war der Sänger auch Tänzer! Hier ist eine gewisse Archaik bezwungen von großer melodischer Launenhaftigkeit, klanglicher Fixierung blühender italienischer Volkspoesie, die aus der Tiefe von Jahrhunderten kommt, aber Schärfe, Gesundheit und Frische des ursprünglichen ethnologischen Gehaltes bewahrt hat. Der Unterschied zwischen Metner und den ihm reichlich nahe stehenden deutschen Romantikern liegt gerade in diesem Bereich des poetischen Kolorits und der Frische des Klangkomplexes (bei all seiner harmonischen und kontrapunktischen Raffinesse). Metner ist der ideale Interpret seiner Werke. Leider vermag niemand wie er seinen Klangbildern Lebendigkeit, Überzeugungskraft der Zeichnung zu geben ohne irgendwelche schnippischen pianistischen Zutaten zum Aufgeführten. Als würdiger Kollege des Komponisten erwies sich D[mitrij Michajlovič] Cyganov, der außer den zwei *Canzonen und Tänzen* zusammen mit dem Komponisten noch die umfangreiche *Zweite Violinsonate* spielte, die besonders im ersten Satz und den Variationen große Schönheiten besitzt.

Evg[enij] Braudo

52. Ljarev: Koncert N. K. Metnera, 25 fevralja 1927 goda, in: *Muzykal'noe obrazovanie* 1927, Nr. 1-2, 184 (Rezension zu KONZERTLISTE 104).

Концерт Н. К. Метнера, 25 февраля 1927 года.

Современность и Метнер? Прокофьев и Метнер? Созвучно ли творчество Метнера нашей эпохе и в какой мере?... и много других вопросов напрашиваются в связи с приездом и выступлениями этого большого музыканта. Силою своего таланта, глубокой органичностью своего творчества, несмотря на строгий, скупой отбор средств, Метнер заставляет сопереживать его настроения, по существу очень далекие от нашего времени и нашей идеологии. Замкнутое, оторванное от сегодняшнего дня творчество этого большого мастера - реакция против охватившего Европу „джаза", фокстрота и прочих модных шумовых, колористических и тембровых увлечений. Напрашивается сравнение с Прокофьевым. Шумный, эффектный, фейерверочный Прокофьев - блестящая внешность музыки которого проигрывает по сравнению с Метнером, строгим, скупым, как бы простым сосудом с драгоценным содержанием. У первого молодость плюс мастерство, громадный запас творческой энергии, музыкального остроумия, фантастики, колористические фокусы, фокусы на каждом шагу; у второго глубокая содержательность, органичность своего развития, изумительная музыкальная архитектоника и вместе с тем, очень обособленный свой собственный мир, мир эльфов, русалок, кажущийся нам чуждым и наивным.

Если бы молодые советские музыканты спросили какую из двух культур можно было бы предпочесть для стройки нашего искусства, Прокофьева или Метнера, то, хотя и трудно остановиться на одном из этих мастеров, так как они оба чужды нашему строительству, и у обоих есть нужные нам элементы, все же нужно было бы ответить, что культура Метнера

ближе нам, чем культура Прокофьева и Стравинского с их пряностью, остротой и фокусничеством.

Соната-баллада и вокальные сочинения (особенно „Воспоминания", „Мечтателю"), оставили наиболее сильное впечатление, как по глубине содержания и мастерству, так и по силе авторского исполнения. Скрипичная соната нам меньше нравится; в ней несмотря на большое искусство, не чувствуется той убедительности и силы, которые так присущи его более ранним произведениям.

Культурный певец Доливо-Саботницкий сделал все, что мог, и не его вина, что порой его голоса не хватало для Большого зала, отчего пропадали и терялись оттенки исполнения. Цыганов с большим вкусом провел скрипичную партию сонаты, местами немного глушил исполнителя автор.

Собравшаяся аудитория горячо и искренно вызывала автора.

Ляpев

Konzert N. K. Metner, 25. Februar 1927

Moderne und Metner? Prokof'ev und Metner? Harmoniert Metners Werk mit unserer Epoche und in welchem Maß? ... und viele andere Fragen drängen sich in Verbindung mit der Ankunft und den Auftritten dieses großen Musikers auf. Kraft seines Talentes, der tief organischen Art seines Werkes ungeachtet der strengen, geizigen Auswahl an Mitteln, zwingt Metner, seine Stimmungen mitzuerleben, die ihrem Wesen nach sehr weit von unserer Zeit und unserer Ideologie entfernt sind. Das verschlossene, vom Tagesgeschehen abgetrennte Schaffen dieses großen Meisters ist eine Reaktion gegen den „Jazz", der Europa befallen hat, gegen Foxtrott und andere modische, lärmende, koloristische und klanglich schattierte Reißer. Der Vergleich mit Prokof'ev drängt sich auf. Der laute, effektvolle, feuerwerksartige Prokof'ev - das glanzvolle Äußere seiner Musik verliert im Vergleich mit Metner, dem strengen, geizigen, gleichsam ein einfaches Gefäß mit wertvollem Inhalt. Ersterer hat Jugendlichkeit und Meisterschaft, einen riesigen Vorrat an Schaffenskraft, musikalischen Scharfsinn, Fantastik, koloristische Brennpunkte, Brennpunkte auf jedem Schritt; der zweite hat Tiefe des Gehalts, organische Entwicklung, erstaunliche musikalische Architektonik und gleichzeitig eine sehr isolierte, eigene Welt, eine Welt der Elfen, Nixen, die uns fremd und naiv erscheint.

Wenn die jungen sowjetischen Musiker frügen, welcher der zwei Kulturen man zum Aufbau unserer Kunst den Vorzug geben sollte, Prokof'ev oder Metner, dann müßte man, wenn es auch schwer ist, sich für einen dieser Meister zu entscheiden, da sie beide unserem Aufbau fremd sind und beide von uns benötigte Elemente haben, dennoch antworten, daß Metners Kultur uns näher steht als die Kultur von Prokof'ev und Stravinskij mit ihrer Würze, Schärfe und Taschenspielerei.

Die *Sonate-Ballade* und die Vokalwerke (besonders *Vospominanija* und *Mečtatelju*) hinterließen den größten Eindruck sowohl nach Tiefe des Gehaltes und Meisterschaft als auch nach der Macht der Interpretation des Komponisten. Die *Violinsonate* hat uns weniger gefallen; in ihr ist ungeachtet großer Kunstfertigkeit nicht jene Überzeugung und Kraft spürbar, die seinen früheren Werken derart eigen ist.

Der kultivierte Sänger [Anatolij Leonidovič] Dolivo-Sabotnickij tat, was er konnte, und es ist nicht seine Schuld, daß gelegentlich seine Stimme für den Großen Saal nicht ausreichte, weswegen die Nuancen der Interpretation verschwanden, abhanden kamen. [Dmitrij Michajlovič] Cyganov führte sehr geschmackvoll die Violinpartie der Sonate aus, stellenweise erstickte der Autor etwas den Interpreten.

Das versammelte Auditorium rief den Komponisten leidenschaftlich und aufrichtig hervor.

Ljarev

53. Anatolij Drozdov: Simfoničeskij koncert Rosfila, in: *Muzyka i revoljucija* 1927, Nr. 4 (16), 29 (Rezension zu KONZERTLISTE 107).

Симфонический концерт Росфила.
(13/III, Б. зал Консерватории).

Программа этого концерта состояла из 2-х новинок: „Классической сюиты" А. Н. Александрова и 2-го ф.-п. концерта Н. К. Метнера в исполнении автора.

[...]

2-й концерт Метнера - большое, сложное произведение чисто симфонического масштаба. Интересно сопоставить его с 1-м концертом (оба в c-mol'e). Для обоих характерны их широкие масштабы, выпуклая лепка, скульптурность их элементов, предельная техническая насыщенность их ф.-п. изложения и тесная спайка последнего с оркестровой партией, построенной компактно, порою массивно. В то же время во 2-м концерте мы замечаем явный шаг в сторону бодрых, радостных настроений (в 1-м концерте преобладал мрачный колорит). В формально-техническом отношении концерт изобилует массой интересных построений. В чисто техническом смысле концерт является почти пределом технического и тембрового использования ф.-п.

Как произведение, так и автор-исполнитель встретили у аудитории горячий прием. Сверх программы Н. К. Метнером были исполнены 2 сказки - f-moll и Es-dur из op. 26 и Danza jubilosa из op. 40. Дирижировавший оркестром А. К. Метнер уверенно провел как сюиту Александрова, так и труднейшее сопровождение ф.-п. концерта Н. Метнера.

Анатолий Дроздов

Sinfoniekonzert der Rosfil
(13. März, Großer Saal des Konservatoriums)

Das Programm dieses Konzertes bestand aus zwei Uraufführungen: der *Klassischen Suite* von A[natolij] N[ikolaevič] Aleksandrov und dem *Zweiten Klavierkonzert* von N. K. Metner in der Interpretation des Komponisten.

[...]

Metners *Zweites Konzert* ist ein großes, kompliziertes Werk von rein sinfonischem Maßstab. Interessant ist der Vergleich mit dem *Ersten Konzert* (beide in c-Moll). Für beide sind die großen Dimensionen charakteristisch, die äußerste technische Sättigung der Klavierfaktur und deren enge Verschweißung mit der Orchesterpartie, die kompakt, zuweilen massiv gebaut ist. Zugleich bemerken wir im zweiten Konzert einen deutlichen Schritt in Richtung zuversichtlicher, freudiger Stimmungen (im ersten Konzert herrschte dunkles Kolorit vor). In formal-technischer Hinsicht quillt das Konzert über an einer Masse interessanter Konstruktionen. Im rein technischen Sinne ist das Konzert fast ein Endpunkt im Gebrauch von Klaviertechnik und -timbre.

Sowohl das Werk als auch der Komponist-Interpret trafen beim Auditorium auf warme Aufnahme. Über das Programm hinaus wurden von N. K. Metner zwei *Märchen* (f-Moll und Es-Dur aus op. 26) und die *Danza jubilosa* aus op. 40 gespielt. A[leksandr] K[arlovič] Metner, der das Orchester dirigierte, hat sowohl die Suite von Aleksandrov als auch die überaus schwere Begleitung des *Klavierkonzertes* von N. Metner überzeugend ausgeführt.

Anatolij Drozdov

C. Werkverzeichnis

Vorbemerkung

1. Gliederung

Das Verzeichnis gliedert sich in:

I WERKE MIT OPUSZAHL (op. 1 bis op. 61)
II WERKE OHNE OPUSZAHL (WoO 1 bis WoO 5)
III UNVERÖFFENTLICHTE WERKE; FRAGMENTE, ENTWÜRFE, PROJEKTE (U/F 1.1-1.18 und U/F 2.1-2.69)

Zur Anlage von Abschnitt III folgen unten besondere einführende Hinweise.

2. Zu den einzelnen Angaben:

Die Formulierung des Titels richtet sich im allgemeinen nach den Erstausgaben (ED). Das *Titelblatt* entspricht in diesem Verzeichnis der ersten Umschlagseite der Einzeldrucke; gegebenenfalls wird auch der Innentitel wiedergegeben, die Verlagsangaben jedoch erst ab op. 33, denn erst nach der Revolution (und schließlich Emigration) wird dieser Aspekt von Interesse. Die Werke bis einschließlich op. 32 sind mit folgenden Angaben erschienen:

- opp. 1-4 und 6-15:

Sobstvennost' izdatel'stva P. Jurgensona [...] Moskva - Lejpcig
Propriété de l'éditeur / P. Jurgenson [...] Moscou, Leipzig.

- opp. 16 - 32 mit zweisprachigem Umschlag (jeweils in Russisch und Deutsch):

Rossijskoe muzykal'noe izdatel'stvo	*Russischer Musikverlag*
Berlin	*Berlin*
Moskva	*Moskau*
(Peterburg)	*(St. Petersburg)*[1]

und zusätzlichem Innentitel in französischer Sprache:

Édition Russe de Musique
Berlin Moscou

Der Titel auf der 1. Notenseite steht in Kapitälchen zu Beginn der Angaben zu den einzelnen Nummern und Sätzen der Werke. Nur in wenigen, besonders gekennzeichneten Fällen, in denen die Originalausgaben nicht erreichbar waren, orientieren sich die Angaben an der sowjetischen Gesamtausgabe (GA).

Metner verwendet gelegentlich sprachschöpferisch italienische Titel und Vortragsanweisungen, die orthographische, grammatische oder semantische Fehler aufweisen. Dieses Problem ist in gewisser Hinsicht unlösbar; um allerdings nicht länger mit Begriffen operieren zu müssen, die gemeinsprachlich gar nicht existieren, wird in dieser Arbeit folgender Kompromiß eingegangen:

[1] Spätere Ausgaben.

- Außerhalb dieses Werkverzeichnisses werden Metners Titel und Vortragsbezeichnungen in orthographisch korrekter Form wiedergegeben.
- Innerhalb des Werkverzeichnisses jedoch steht grundsätzlich der Wortlaut der Autographen und Erstdrucke; vorzunehmende Berichtigungen werden angeführt.
  Welche Konjekturen vorgenommen wurden, zeigt die folgende Liste.[2]

op.	*statt:*	*lies:*
1/6	Allegro con humore	Allegro con umore
3/2	Moderato simplice	Moderato semplice
6/6	Andantino con moto interioro	Andantino con moto interiore
14/2	Allegro marciale	Allegro marziale
21/I	Canzona	Canzone
34/1	Tempo cangiando	Tempo cangiante
38/4	Canzona fluviala	Canzone fluviale
38/6	Canzona serenata	Canzone serenata (besser: Canzone serale oder Canzone di sera)
38/7	Danza silvestra	Danza silvestre
39/4	Canzona matinata	Canzone mattinata (besser: Canzone mattutina oder Canzone di mattina)
40/1	Danza col canto	(besser: Danza con canto)
40/3	Danza fiorata	(besser: Danza di fiori)
40/4	Danza jubilosa	Danza giubilosa
40/5	Danza ondulata	(besser: Danza di onde)
43/1+2	Canzona	Canzone
52/1	Allegro passionato	Allegro passionale oder appassionato
57/I	Andante meditamente	Andante meditativamente
div.	pleno	pieno
div.	silenza	silenzio
div.	simplice	semplice
div.	Adverbien auf -mento	-mente

Tabelle 22: Konjekturen in Titeln und Vortragsanweisungen

[2] Ein Zweifelsfall ist der von Metner gern gebrauchte Titel *Canzona*. Obwohl er in dieser Form z.B. für Chanson- und Madrigaltranskriptionen des 16. und 17. Jahrhunderts durchaus vorkommt, ist die einzig korrekte italienische Schreibung *Canzone*. Daß Metner überhaupt an eine spezifische (historische) Gattung anknüpfen wollte, ist zwar nicht auszuschließen, aber sehr unwahrscheinlich.

Auf die *Besetzung* (Lieder ohne Angabe der Stimmregister) und gegebenenfalls *Widmung* (jeweils in der Fassung und Sprache der Erstausgabe) folgt eine Skizze der *Entstehungsgeschichte*, die mehr als lediglich die Datierung beinhalten soll. Die hier vorgenommenen Rekonstruktionen und Zuordnungen stützen sich zunächst auf die Auswertung der Autographen bzw. Skizzen, dann der Briefe und natürlich auf den Zeitpunkt der Erstaufführung. Als besonders hilf- und umfangreich erwiesen sich erneut die Kommentare von Zarui Apetjan in ihrer Ausgabe der Briefe Metners (*Pis'ma*). Alle Angaben werden durch originalsprachige Zitate oder entsprechende Verweise belegt.

Bei der Auflistung der Textzeugen wurde auf eine philologische Beschreibung weitgehend verzichtet; diese aufwendige Ergänzung bleibt einem künftigen, kritischen Werkverzeichnis vorbehalten. Alle Überschriften, Kommentare, Hinweise und sonstigen Marginalien aus Metners Hand werden *kursiv* und im Originallaut zitiert, Übersetzungen aus dem Russischen folgen unmittelbar dahinter in eckigen Klammern.

Unter *Autograph* rubrizieren in diesem Verzeichnis nicht nur Reinschriften oder Stichvorlagen, sondern alle erkennbar vollständigen, mit der Endfassung (weitestgehend) übereinstimmenden Niederschriften eines Werkes; außerdem werden hier auch die wenigen erhaltenen Korrekturabzüge mit Metners Eintragungen aufgeführt, da sie so etwas wie eine Ausgabe letzter Hand repräsentieren. Natürlich ist diese Definition angreifbar, aber um eine erste Unterscheidung von Vorläufigem und Endgültigem zu treffen, schien diese Lösung praktikabler als eine strengere Einteilung, die dann für viele Werke keine brauchbare Endversion notieren könnte.

Die *Skizzen* umfassen alle sonstigen im GCMMK inventarisierten musikalischen Aufzeichnungen Metners, soweit sie zugeordnet werden konnten. Viele (zumal kleinere) Bruchstücke zu unbekannten Werken blieben unberücksichtigt. Leider haben frühere Archivare die Skizzenhefte nicht nur zerschnitten, sondern oft auch in einzelne, offenbar auf Anhieb identifizierte Opera separiert, so daß massenhaft Konvolute nicht mehr aufeinander beziehbarer Entwürfe übriggeblieben sind. Deren ursprünglichen Entstehungszusammenhang zu rekonstruieren, würde den größten philologischen Aufwand erfordern. Nicht einsehbar waren die Archivnummern 178, 179 und 4636 (ob Hefte oder Konvolute, bleibt offen). Da sich die meisten Datierungen auf die Skizzenbüchlein stützen, soll Tabelle 23 ein rasches chronologisches Einordnen und Vergleichen ermöglichen.

Das Datum der Erstaufführung eines Werkes durch Metner selbst ist fast immer mit seiner *Uraufführung* gleichzusetzen, daher entstammen diese Angaben fast komplett der KONZERTLISTE. Nur ganz selten war es möglich, Fremdinterpretationen als mutmaßliche Uraufführungen auszumachen.

Die *Positionierung in der sowjetischen Gesamtausgabe* schließlich soll das Auffinden und Vergleichen mit den Originalausgaben erleichtern.

Zu jedem Einzelwerk (in mehrsätzigen Opera: zu jedem Satz) sind der *Titel* der 1. Notenseite, *Tempo-* bzw. *Spielanweisung*, *Tonart*, *Taktart* und *Länge in Takten* angegeben. *Epigramme* werden vorangestellt, *Liedtexte* und *Übersetzungen* nachgestellt.

Archiv-Nr.	Bezeichnung (Metner)	Datierung	Umfang	Entwürfe zu folgenden Werken
167	kn[ižka] №1b	1897	104 Bll.	opp. 2/1, 4/1; U/F 1.3
168	knižka №1a	1896?[3]	48 Bll.	op. 2/1
176	knižka № 3	1904 (-1905?)	149 S.	opp. 8, 9, 10/2, 11/3, 14/2, 16, 17/3?, 21/I, WoO 5
177	-	1905	106 Bll.	opp. 8/2, 10/3, 11, 14/2, 15/8-10, 16/3, 17/2, 18/3
180	-	1911	18 Bll.	opp. 24, 25

[3] Inventarisiert *1896-98*.

181	-	1908	31 Bll.	opp. 18/1+2, 19/1, 20, 21; U/F 29+30
182	-	1907 (Ende 1906?)	27 Bll.	opp. 12/3, 15, 16, 60
183	-	1901 (1900?)	34 Bll.	opp. 1/4, 5, 6/4, 11/2, 12/1, 14/2, 15/1, 25/2; U/F 1.3b, 2.50
184[4]	-	1901	51 Bll.	opp. 1/5+7, 2/1, 5, 7/1+2, 10/2, 11/1+2, 13/1, 17/2; U/F 2.49+52
185	-	1907 (1906?)	23 Bll.	opp. 13/2, 15/10+11, 16, 17/2, 18/3
186	VIII	1907	11 Bll.	opp. 13/2, 15/1, 19/1
187	IX	1907/08	4 Bll.	op. 17/2
188	VII	1907	18 Bll.	opp. 12/1+3, 16, 18/5
191	N. K. M. / 17. III. 96[5]	1896/97; Winter 1906/07	43 Bll.	opp. 11/3, 14/1, 15, 17/3, 32/5; WoO 5; U/F 2.24,26,40,44

Tabelle 23: Skizzenbücher

3. Frühe Werklisten

Um Licht in das Dunkel der kompositorischen Anfänge Nikolaj Metners zu bringen, bietet es sich an, die erhaltenen Werklisten vor der Veröffentlichung des op. 1 wiederzugeben. Sie sind anfangs kaum mehr als der Ausdruck kindlichen Übermutes, der bereits Opusnummern für Werke vergibt, die weder erkennbar skizziert wurden noch kompositionstechnisch hätten bewältigt werden können. Die letzten Werkregister jedoch zeigen Metner an der Schwelle zum Schritt in die Öffentlichkeit, einen angehenden Tonsetzer, der bereits auf einen reichen Fundus an Skizzen zurückblicken kann, aber diesen kompositorischen Augiasstall erst einmal reinigen, d.h. überarbeiten und ordnen muß.

1) Zwei Werklisten aus dem ersten umfangreichen Skizzenbuch Metners (GCMMK, f. 132, ed. chr. 4630): fest in schwarzes Leinen eingebunden, mit der Goldprägung *Сочинения Николая Метнер* [Nikolaj Metners Werke], 128 Bll., datiert Bl. 1: *1892 год* [1892], Bl. 30: *1892/93*, Bl. 44: *1 сентября 1895 г.* [1. (13.) September 1895]

a) Bl. 44r: Übersicht der bisherigen Einträge (datiert wie oben; hier zitiert nach *Vospominanija*, 302)

1892 *1-te Sonate*
Im Walde № 1 op. 2
Im Walde № 2 op. 2
Scherzo op. 1
Fuga № 1
Sonate № 2
Sonate № 3
Sonate № 4
1-te Fantaisie pour Orch.
1892/93 *„Похороны тухлой говядины"* [Beisetzung des verfaulten Rindfleisches]
1895 *Симфония* [Sinfonie]
Этюд à la Polonaise [Étude à la Polonaise]

[4] Wohl mit Nr. 183 zusammengehörig.
[5] Innen: *Zum freundlichen Angedenken. / Alexander Goedicke. / den 17. März / 1896.*

b) Bl. 127v: erste Schicht in Tinte, vermutlich vor 1895; die späteren Streichungen und Ergänzungen mit Blei (hier unterpunktet) sehr flüchtig und wohl erst bei einer abschließenden 'Auswertung' des Skizzenbuches 1896 oder 1897 eingetragen. Es ist denkbar, daß die korrigierten Angaben bereits mit manchen Werken aus der Liste von 1897 in Verbindung stehen.

~~1te Sonate~~
Albumblätter
№ 1 ~~Etude~~
№ 2 ~~Un morceau poetique~~
№ 3 Variations
№ 4 ~~Barcarolle~~
№ 5 ~~Springtanz~~
№ 6 ~~Berceuse~~
1te Fantaisie
~~2~~1te Sonate
~~3~~2te Sonate
~~6~~3 Lieder ohne Worte
~~1) Andantino~~ *Scherzo*
*~~2) Allegro mod~~[erato] *~~(Bagatelle)~~* *2 Var*[iationen]*?*
3 Son[ate]
4 Son[ate] *~~3~~ Conzert*
Соната [Sonate]
Романсы [Lieder]

2) Werkliste (Faksimile in *Pis'ma*, gegenüber 256), Inventarnummer unbekannt, o.D. [ca. 1892]

Nicolai Metner's Werke.
Сочинения Николая Метнер

Op. 1 *- Menuetto*
- Scherzo
Op. 2 *- 2 themes con variations:*
1te g-moll
2 - cis-moll
Op. 3 *- Fantasia f-dur (pour orchestre)*
Op. 4 *- Sonate № 1 b-moll*
Op. 5 *- Sonate № 2*
Op. 6 *- Fantasie a la sonata f-moll (pour piano)*

3) Im Skizzen-Büchlein (knižka) № 1 b von 1897 (GCMMK, f. 132, ed. chr. 167) findet sich auf Bll. 49r-50r folgende Werkliste, die zwischen fertigen und zu verbessernden bzw. zu überarbeitenden Stücken unterscheidet und damit eine unschätzbare Hilfe zur Identifizierung und Datierung vieler Jugendwerke bildet.

Blatt	Eintrag	Position im Werkverzeichnis
[49r]	*(Adagio funèbre e-moll)*	= U/F 1.1
	(Романс „Молитва") [Romanze Molitva]	= U/F 1.2
	Prelude на слова Лермонтова [Prélude nach Lermontov]	= U/F 1.4
	6 Preludes	= U/F 1.5

Variations fis-moll	= U/F 2.39
3 Morceaux (Pastorale, Moment musical, Houmoresque)	= U/F 1.3
(Marcia C-dur)	= U/F 2.42
Mazourca b-moll	= U/F 1.8
Etude rithmique gis-moll	= op. 4/1
Fantasia fis-dur (№ 3)	= op. 2/1
Deux morceaux (Polonaise et Impromptu)	= U/F 2.45? und U/F 1.9

[49v] *Поправить и записать* [verbessern und abschreiben]

Variations fis-moll	= U/F 2.39
Marcia C-dur (в 4 руки) [zu 4 Hd.]	= U/F 2.42
Etude rithmique gis-moll	= op. 4/1

[50r] *разработать* [überarbeiten]

соната fis-moll [Sonate fis-Moll]	= U/F 2.44
Variations es-dur	= ?
A la russe g-moll	= aus U/F 2.39?
Romance fis-moll	= U/F 2.24 oder 2.25?
Marche fun[èbre] c-moll	= U/F 2.50
Melodie as-dur	= U/F 2.41b?
Sonata h-moll	= U/F 1.7

4. Quellennachweis der literarischen Vorlagen

Die literarischen Vorlagen wurden modernen Ausgaben entnommen. Signifikante Abweichungen des Wortlauts in Metners Textversionen sind angegeben, nicht jedoch Divergenzen in Interpunktion und Orthographie (Lautstand, Groß- und Kleinschreibung, Zeilensprünge etc.). Inwiefern diese Abweichungen lediglich auf die von Metner benutzten (unkritischen) Ausgaben zurückzuführen sind und folglich keinen bewußten Texteingriff dokumentieren, konnte hier nicht systematisch untersucht werden.

BELYJ, Andrej [= Bugaev, Boris Nikolaevič]: Stichotvorenija i poèmi, Moskva/Leningrad: Sovetskij pisatel' 1966. (Biblioteka poèta.)

BRENTANO, Clemens: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 8: Des Knaben Wunderhorn III, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: W. Kohlhammer 1990. [Frankfurter Ausgabe.]

BRJUSOV, Valerij Jakovlevič: Sobranie sočinenij v semi tomach. Bd. 2: Stichotvorenija 1909-1917, Moskva: 1973.

CHAMISSO, Adalbert von: Sämtliche Werke in zwei Bänden, nach dem Text der Ausgaben letzter Hand und den Handschriften, Textredaktion Jost Perfahl, Bibliographie und Anmerkungen von Volker Hoffmann, Bd. 1: Prosa, Dramatisches, Gedichte, München: Winkler Verlag 1975.

DEL'VIG, Anton Antonovič: Polnoe sobranie stichotvorenij, Leningrad: Sovetskij pisatel' 1959. (Biblioteka poèta.)

EICHENDORFF, Joseph von: Werke in sechs Bänden, hrsg. v. Wolfgang Frühwald, Brigitte Schillbach und Hartwig Schultz, Bd. 1: Gedichte, Versepen, hrsg. v. Hartwig Schultz, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1987.

FET, Afanasij Afanas'evič [= A. A. Šenšin]: Polnoe sobranie stichotvorenij, Leningrad: Sovetskij pisatel' 1959. (Biblioteka poèta.)

GOETHE, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, I. Abteilung: Sämtliche Werke, Bd. 1: Gedichte 1756-1799, hrsg. v. Karl Eibl, Bd. 2: Gedichte 1800-1832, hrsg. v. Karl Eibl, Bd. 4: Dramen I, hrsg. v. Dieter Borchmeyer, Bd. 5: Dramen II, hrsg. v. Dieter Borchmeyer, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1987, 1988.

HEINE, Heinrich: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke, hrsg. v. Manfred Windfuhr, Bd. I/1: Buch der Lieder. Text, bearbeitet v. Pierre Grappin, Hamburg: Hoffmann und Campe 1975. [Düsseldorfer Ausgabe.]

HESSE, Hermann: Gesammelte Dichtungen. Fünfter Band, Berlin: Suhrkamp Verlag 1952.

LENZ, Jakob Michael Reinhold: Werke und Briefe in drei Bänden, hrsg. v. Sigrid Damm, Bd. 3: Gedichte, Briefe, München/Wien: Carl Hanser Verlag 1987.

LERMONTOV, Michail Jur'evič: Polnoe sobranie stichotvorenij v dvuch tomach, Bd. 1: Stichotvorenija i dramy, Bd. 2: Stichotvorenija i poèmy, hrsg. v. E. E. Najdič, Leningrad: Sovetskij pisatel' 1989. (Biblioteka poèta.)

MEYER, Conrad Ferdinand: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, besorgt von Hans Zeller und Alfred Zäch, Bd. 1: Gedichte. Text, Bern: Bentelli-Verlag 1963.

NIETZSCHE, Friedrich: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe, Werke / 1. Band: Jugendschriften 1854-1861, hrsg. v. Hans Joachim Mette, München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1934.

PUŠKIN, Aleksandr Sergeevič: Polnoe sobranie socinenij v 16-ch tomach, Moskva: Isdatel'stvo akademii nauk SSSR 1936-1959 (16 Bde.).

SHAKESPEARE, William: King Lear / König Lear. Englisch und deutsch, hrsg. und übersetzt von Raimund Borgmeier u.a., Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1973. (Der neue Reclam Shakespeare.)

TJUTČEV, Fëdor Ivanovič: Polnoe sobranie stichotvorenij, Leningrad: Sovetskij pisatel' 1957. (Biblioteka poèta.)

TOLSTOJ, Aleksej Konstantinovič: Polnoe sobranie stichotvorenij v dvuch tomach, Bd. 1: Stichotvorenija i poèmy, hrsg. v. E. J. Prochorov, Leningrad: Sovetskij pisatel' 1984. (Biblioteka poèta.)

UHLAND, Ludwig: Werke, hrsg. v. Hartmut Fröschle und Walter Scheffler, Bd. I: Sämtliche Gedichte, München: Winkler Verlag 1980.

I Werke mit Opuszahl

op. 1 Acht Stimmungsbilder

Titelblatt: *Acht / Stimmungsbilder / für Pianoforte / von / N. Medtner / Op. 1.*
Besetzung: Klavier (2 Hd.)
Widmung: --
Entstehung: Metners erstes veröffentlichtes Opus ist der Versuch, aus der Masse von Miniaturen, die in den Jahren ab etwa 1895 entstanden sind, eine Auswahl vorzunehmen und ein Album zusammenzustellen. (Die Pläne zu einem zweiten Album gingen später in op. 2 und 4 auf.) Dennoch sind in den *Stimmungsbildern* ältere und neuere Stücke vereint; die Angabe Zarui Apetjans, alle Stücke wären 1896-97 komponiert worden (*Pis'ma*, 54), ist nicht korrekt. In gewisser Hinsicht erweist sich die 1897 abgeschlossene Sammlung von *6 Präludien* (U/F 1.5) als Vorläufer der *Stimmungsbilder*. Mit meist nur geringfügigen Änderungen wurden von dort die Stücke in gis-Moll und es-Moll übernommen (hier: Nr. 2 und 3), der Rest schied für eine weitere Verwertung aus. Aus dem gleichen Umkreis stammt auch das *Präludium* in b-Moll (U/F 1.4, hier: Nr. 5), das wie die beiden zuvor erwähnten Stücke im Sommer 1896 entstanden war (s. Notenbeispiel 16). Ende 1897 entsteht eine Skizze zum *Stimmungsbild* Nr. 7 in fis-Moll. Erst um 1900 datieren Arbeiten an weiteren Miniaturen (Nr. 4 und 6), und endlich entstehen im Sommer 1901 die Endfassungen der Nr. 5 und Nr. 7 sowie des *Prologes*, der allerdings ursprünglich als Lied konzipiert worden war (s. op. 1^{bis}). Da Metner im Januar 1903 die letzten drei Nummern öffentlich vorträgt [KONZERTLISTE 14], kann das Album mit *Stimmungsbildern* Ende 1902 als abgeschlossen gelten; Andrej Belyj spricht bereits im November 1902 von einem „zweiten Album" (*Pis'ma*, 42), was voraussetzt, daß Metner sich zu diesem Zeitpunkt über die Gestalt des ersten Albums klar war. Die gedruckten Exemplare erschienen etwa im April 1903, denn die *Russkaja muzykal'naja gazeta* erhielt bereits bis Mai ein Rezensionsexemplar (*Pis'ma*, 54). Der Zyklustitel könnte von den gleichnamigen Stücken Richard Strauss' (op. 9) entlehnt sein.
Das dritte Stimmungsbild wurde von W. Landstein für Klavier zu 4 Händen bearbeitet.[1]
Autograph:
– *CGALI, f. 952, op. 1, ed. chr. 434 (nur Nr. 1?)
Skizzen:
zu Nr. 1:
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 13, Bl. 1r (A-Teil), datiert *Лето* [Sommer] *1901 г.*
zu Nr. 4:
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 15, betitelt *№ 4 из Альбома* [Nr. 4 aus dem Album]
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 183, Bl. 5v-6r
zu Nr. 5: s. U/F 1.4
zu Nr. 6:
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 20 (nur ein Takt)
zu Nr. 7:
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 1796, Bl. 1r
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 184, Bl. 19r: mit der Notiz *как напйсать!!?* [wie schreiben!!?]
ED: Moskau/Leipzig: P. I. Jurgenson o.J. [1903]

[1] Stimmungsbild op. 1 Nr. 3, für Pfte. zu 4 Hdn. arr. von W. Landstein, Moskau: P. I. Jurgenson o.J. [ca. 1910].

UA: *Nr. 1:* 9. [22.] März 1915, Moskau; Nikolaj Sizov (s. GCMMK, f. 132, ed. chr. 1595)? *Nr. 3 und 4:* 26. März [8. April] 1903, Moskau; Metner [KONZERTLISTE 15]. *Nr. 6-8:* 19. Januar [1. Februar] 1903, Moskau; Metner [KONZERTLISTE 14]. *Nr. 2 und 5:* ?
GA: I, 17-47

ACHT STIMMUNGSBILDER

Nr. 1:
Prolog
[Epigramm:]
По небу полуночи ангел летел
И тихую песню он пел...
(Слова Лермонтова)
Andante cantabile (MM ♩ = 60)
E-Dur, 4/4, 72 Takte

Михаил Юрьевич Лермонтов

Ангел

По небу полуночи ангел летел,
И тихую песню он пел;
И месяц, и звезды, и тучи толпой
Внимали той песне святой.

Он пел о блаженстве безгрешных духов
Под кущами райских садов;
О боге великом он пел, и хвала
Его непритворна была.

Он душу младую в объятиях нес
Для мира печали и слез.
И звук его песни в душе молодой
Остался - без слов, но живой.

И долго на свете томилась она,
Желанием чудным полна,
И звуков небес заменить не могли
Ей скучные песни земли.

1831
(LERMONTOV, II, 222)

Michail Jur'jevič Lermontov

Der Engel

Am mitternächtlichen Himmel flog ein Engel,
und er sang ein stilles Lied;
und der Mond und die Sterne und die Wolken in
vernahmen jenes heilige Lied. ⌊Schar

Er sang von der Seligkeit sündloser Geister
unter den Zelten paradiesischer Gärten;
er sang vom erhabenen Gott,
und sein Lob war ungeheuchelt.

Er trug in den Armen eine junge Seele
für die Welt von Kummer und Tränen;
und der Klang seines Liedes blieb in der jungen
- ohne Worte, aber lebendig. ⌊Seele

Und lange quälte sie sich auf der Welt,
voll wundersamen Verlangens;
und die öden Lieder der Erde konnten ihr nicht
die Himmelsklänge ersetzen.

1831

Nr. 2:
Allegro con impeto (MM ♩ = 80)
gis-Moll, 4/4, 46 Takte

Nr. 3:
Maestoso freddo (MM ♩ = 80)
es-Moll, 4/4, 43 Takte

Nr. 4:
Andantino con moto (MM ♩ = 69)
Ges-Dur, 4/4, 57 Takte

Nr. 5:
[Epigramm:]
Метель шумит и снег валит,
Но сквозь шум ветра дальний звон
Порой прорвавшися гудит, -
То отголосок похорон.
Слова Лермонтова
Andante (MM ♩ = 76)
b-Moll, 6/8, 75 Takte

Михаил Юрьевич Лермонтов	*Michail Jur'evič Lermontov*
Метель шумит, и снег валит,	Der Schneesturm braust, und der Schnee fällt dicht,
Но сквозь шум ветра дальний звон,	doch durch das Windesbrausen tönt ein ferner Klang,
Порой прорвавшися, гудит, -	der manchmal hervorbricht;
То отголосок похорон.	das ist der Widerhall einer Beerdigung.
То звук могилы над землей,	Das ist der Grabesklang über der Erde,
Умершим весть, живым укор,	den Verstorbenen Botschaft, den Lebenden Vorwurf,
Цветок поблекший гробовой,	eine verwelkte Grabesblume,
Который не пленяет взор.	die den Blick nicht fesselt.
Пугает сердце этот звук,	Dieser Klang erschreckt das Herz,
И возвещает он для нас	und er verkündet uns
Конец земных недолгих мук,	das Ende der kurzen irdischen Qualen,
Но чаще новых первый час...	doch öfter die erste Stunde der neuen...
1831	*1831*

(LERMONTOV, I, 217)

Nr. 6:
Allegro con humore[2]
Des-Dur, 3/2, 66 Takte

Nr. 7:
Allegro con ira (MM ♩ = 144)
fis-Moll, 4/4, 56 Takte

Nr. 8:
Allegro con grazia (quasi valse) (MM ♩ = 114)
A-Dur, 4/4, 42 Takte

op. 1[bis] Ангел [Angel]
Der Engel

[2] recte: Allegro con umore

Titelblatt: ? [hier nach GA]
Besetzung: Singstimme, Klavier (2 Hd.)
Widmung: --
Entstehung: Metner selbst hat behauptet, dieses Stück sei zunächst als reines Instrumentalwerk entstanden und erst dann der Gedanke aufgekommen, den Gedichttext der Klavierstimme hinzuzufügen:

> *Il* [...] *a été écrit sous la forme d'une composition musicale abstraite, sans paroles. Toute parole semblait trop terrestre et trop pesante et paraissait devoir alourdir le vol céleste de l'âme* (LITERARISCHE DOKUMENTE 3).

Nach Metners Tod erscheint die völlige Übereinstimmung von angeblich separat ersonnener Instrumentalmelodie und lyrischer Form als Mysterium und gibt Anlaß zu entsprechender Stilisierung:

> *Il y a chez lui un phénomène mystérieux et inexplicable qui arriva alors qu'il avait environ 25 ans. Très jeune, vers 16 ans, il avait écrit ce Prologue qui est l'opus 1 no 1. Cette œuvre est en étroite parenté avec le poème de Lermontov, l'Ange, poème qui avait beaucoup impressioné Medtner.* [...] *Mais plus tard, en relisant ce poème, il s'aperçut avec stupéfaction que les paroles pouvaient s'appliquer parfaitement et exactement à la mélodie de son Prologue.* [...] *Comment expliquer ce fait qui peut sembler curieux et plutôt paradoxal? En écrivant le Prologue, il ne pensait aucunement à écrire une mélodie sur ce poème, et l'on ne peu dire que c'est le jeu du hasard...* [...] *Il y a dans tout cela un phénomène profond et grand* (PINSONNEAULT 1956, 26f.).

Es existiert jedoch eine frühe Skizze (s. Faksimile I), die dokumentiert, daß der erste Entwurf tatsächlich eine Vertonung als Lied vorsah: Zum einen ist an der statisch-akkordischen Begleitung und der noch teilweise abweichenden Melodieführung ablesbar, daß es sich um eine erste Konzeption von Melodie und Stützharmonien (vor der raffinierten polyrhythmischen Ausgestaltung) handeln muß, und zum anderen stehen Singstimme und Begleitung in E-Dur, also der Tonart, in der 1901 der *Prolog* aus den *Stimmungsbildern* abgefaßt wird (die Transposition um eine kleine Terz tiefer nach Des-Dur erfolgte wohl erst 1908). Metner wird also kaum um 1901 seine erste Umsetzung des Lermontov-Gedichtes bereits vergessen, sondern eher um 1908 diesen jugendlichen Entwurf 'verdrängt' haben. Ansonsten bliebe der unangenehme Nachgeschmack, daß Metner zur Eigenstilisierung geneigt haben sollte - das allerdings widerspricht allem, was über die Persönlichkeit des Komponisten berichtet worden ist. Aus terminologischen Gründen wird die Vokalversion des *Prologes* in dieser Arbeit als op. 1[bis] und nicht als op. 1a (so wohl auch in ED) gezählt.

Autograph:
- *CGALI, f. 952, op. 1, ed. chr. 435
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 196, Bl. 1rff.: 4 Bll. (Des-Dur)

Skizzen:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 77, Bl. 1rv (= Faksimile I): früher Entwurf in E-Dur, die Melodie hier akkordisch begleitet, gesetzt im 3/4-Takt.

ED: Moskau: P. I. Jurgenson 1909
UA: 8. [21.] Januar 1909, Moskau; Olenina d'Al'gejm, Metner [KONZERTLISTE 28]
GA: V, 125-131

АНГЕЛ
DER ENGEL
[По небу полуночи ангел летел / Um Mitternacht schwebte mit leisem Gesang]
(Michail Jur'evič Lermontov)
Andante con moto
Des-Dur, 4/4, 72 Takte

Text: s. Op. 1/1

op. 2 Trois improvisations

Titelblatt: *Trois improvisations / pour Piano // Composées par / N. Medtner / Op. 2* [GA: *Trois Improvisations fantastiques*]
Besetzung: Klavier (2 Hd.)
Widmung: --
Entstehung: Dieses Opus ist (zusammen mit op. 4) eine Zusammenstellung von Jugendwerken, die ursprünglich ein zweites Album in der Art der *Stimmungsbilder* op. 1 bilden sollten (s.d.). Metner selbst datiert die beiden ersten Stücke in der gedruckten Ausgabe auf 1896 (Nr. 1) und 1898 (Nr. 2) sowie das *Scherzo infernale* im Autograph auf 1900. Die *Nixe* entstand 1897 als *Fantasia Fis-dur* (vermutlich auf noch älteren Entwürfen von 1896 basierend) und erscheint so auf der Liste von 1897 (s. Vorbemerkung 3., Werkliste 3). Etwa parallel dazu entwirft Metner ein *Nixen-Lied* für Violine und Klavier in D-Dur (U/F 2.9), das auffällige motivische Ähnlichkeiten besitzt (s. Faksimile II). Die eigentliche Aus- und Umarbeitung zu einer der drei *Improvisationen* fand wohl erst zusammen mit den beiden anderen Stücken um die Jahrhundertwende statt; noch im knižka [Büchlein] von 1901 finden sich einige Skizzen zur *Nixe*. Sowohl die *Ball-Reminiscenz* als auch das *Scherzo infernale* dürften deutlich vor 1900 entworfen worden sein; um 1900 werden sie dann mit der *Nixe* zu den *Improvisations* umgearbeitet.
Am 20. November [3. Dezember] 1903 spielte Metner die *Improvisations* sowie die *Morceaux* op. 4 und die Sonate op. 5 in Petersburg bei Mitrofan P. Beljaev in Anwesenheit von Ljadov, Glazunov und Rimskij-Korsakov, welche daraufhin die Drucklegung befürworteten. Metner hatte zuvor von Taneev ein Empfehlungsschreiben erhalten, um überhaupt seine Werke präsentieren zu können. Nach dem Tode Beljaevs am 28. Dezember [10. Januar] entschloß sich das Verlags-Kuratorium (die drei genannten Komponisten) jedoch, nur das op. 5 zu veröffentlichen (vgl. *Pis'ma*, 55-57). Am 7. [20.] April 1904 überreichte Metner die Stücke op. 2 und op. 4 Jurgenson in Moskau, wo sie im selben Jahr erschienen.
Das 'Nixen'-Motiv findet sich auch in vielen späteren Werken Metners, insbesondere der *2. Improvisation* op. 47 und dem *3. Klavierkonzert* op. 60, mag aber auch in Stücken wie der *Meditazione* op. 39/1 oder dem *Märchen* op. 34/2 stecken. Zu der Frage, welche Inhalte und Vorstellungen Metner mit dem (literarischen) Motiv der Rusalka/Nixe verbindet, s.u. op. 60 und LITERARISCHE DOKUMENTE 9.
Autograph:
komplett:
- *CGALI, f. 952, op. 1, ed. chr. 448
Nr. 3:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 17, Bl. 1r: Titelseite: *3 Improvisations fantastiques / N. Medtner / op. 2 № 3 / Scherzo infernale* (teilweise gestrichen); Bl. 2rff.: Reinschrift in Tinte mit Korrekturen und Ergänzungen in Blei, betitelt zunächst *Scherzo. N. Metner*, dann erweitert zu *Improvisation № 3 (Scherzo infernale), 1900 г., N. Medtner op. 2, № 2* (!), das *d* im Namenszug ebenfalls ergänzt.

Skizzen:
zu Nr. 1:
- U/F 2.9: *Nixen-Lied*, eine frühe Version für Violine und Klavier (= Faksimile II)
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 16, Bl. 1r: Entwürfe, mit der Notiz *Fis-dur*; Bl. 2r-6r: Reinschrift in Tinte einer noch gelegentlich abweichenden Fassung, in die an vielen Stellen Verbesserungen bzw. Anmerkungen (*NB*) eingetragen wurden, betitelt *Op 2 Improvisation № 1. N. Medtner*. Unter dem Titel ausradiert: *Fantasia*. Inventarisiert mit der Datierung *1900*, verbessert *1896 (?)*.
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 167, Bl. 34v-37r, 38v-43r (*Русалка* [Nixe])
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 184, Bl. 21r
zu Nr. 3:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 18, Bl. 1r: Anfang, überschrieben *Scherzo. N. Metner*
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 20: 42 Takte, *Scherzo (Prestissimo, staccatissimo)*

ED: Moskau/Leipzig: P. I. Jurgenson o.J. [1904]
UA: *Nr. 1:* 7. April 1927, Odessa; Metner [KONZERTLISTE 113]? *Nr. 2 und 3:* ?
GA: I, 48-76

TROIS IMPROVISATIONS

Nr. 1:
Improvisation № 1.
(Nixe.)
(1896 г.)
Veloce
Fis-Dur (dis-Moll) / fis-Moll, 6/8, 216 Takte

Nr. 2:
Improvisation № 2.
(Eine Ball-Reminiscenz.)
(1898 г.)
Schwärmend (MM ♩ = 40)
g-Moll, 3/4, 232 Takte

Nr. 3:
Improvisation № 3.
(Scherzo infernale.)
Prestissimo possibile
f-Moll, 6/4, 190 Takte

op. 3 Три романса [Tri romansa]
Drei Lieder

Titelblatt: *Drei Lieder von N. Medtner. / Три романса / для одного голоса с аккомпанементом фортепиано. // Музыка / Н. Метнера. / Op. 3.*
Besetzung: Singstimme, Klavier (2 Hd.)
Widmung: --
Entstehung: Der *Niččij (U vrat obiteli svjatoj)* könnte schon ab 1896 als eine Art Transformation von *Molitva* (U/F 1.2, s. Notenbeispiel 14) erwogen worden sein, war aber anscheinend zuerst als eigenständige Vertonung (in cis-Moll) geplant. Später bildet Metner aus dem *Molitva*-Themenkopf ein Fugato, zu dem eine massive Begleitakkordik entworfen wird. Abschließend dürften die Rahmenteile, welche ganz dicht am alten *Molitva*-Bestand orientiert sind, gesetzt worden sein.
Von der Abfassung der beiden anderen Lieder teilt Nikolaj seinem Bruder Émilij am 2.-5. [15.-18.] August 1903 aus Nemčinovka mit:
(...) две недели тому назад, мне хотелось сообщить тебе, что я открыл в себе весьма серьезные симптомы страсти к Гете... (...) скажу тебе только, что моя страсть к Гете разрешилась романсом на его слова („На озере"). Кроме того, я написал еще один на сл(ова) Пушкина („Я пережил свои [желанья")] (*Pis'ma*, 47-50).[3]

[3] (...) Vor zwei Wochen wollte ich Dir mitteilen, daß ich in mir sehr ernste Symptome einer Leidenschaft für Goethe entdeckt habe... (...) Ich sage dir bloß, daß meine Leidenschaft für Goethe von der

Das Autograph von Nr. 2 ist datiert auf den 14. [27.] Juli 1903, das von Nr. 3 auf den 20. Juli [2. August] 1903. Beide Romanzen entstanden also in der Sommerfrische in Nemčinovka. Die Wiedergabe der Datierung von Nr. 3 durch Apetjan (20. Juni statt 20. Juli; *Pis'ma*, 51) ist wohl ein Versehen, denn genau Mitte Juli hatte Nikolaj ja ursprünglich seiner Begeisterung für Goethe Ausdruck verschaffen wollen (s.o.). Außerdem scheint es, als habe Metner sein erstes Liedopus in der Reihenfolge der Entstehung angeordnet, da sich andere Kriterien (Stimmlage, Tonarten) kaum anbieten.

Die Drucklegung wurde von der Zensur am 5. [18.] April 1904 genehmigt; bereits im Juni teilt die *Russkaja muzykal'naja gezeta* mit, daß sie ein Rezensionsexemplar erhalten habe, so daß die Lieder vermutlich im Mai 1903 erschienen sind.

Ja perežil svoi želan'ja ist eine der wenigen Kompositionen, die Metner später ganz abgelehnt hat: 1921 bittet er Nazarij Rajskij ausdrücklich, dieses Lied nicht öffentlich zu singen, wobei er betont, daß dies kein anderes seiner Lieder betreffe (*Pis'ma*, 194). Außerdem ist es fast der einzige Text, den Metner zweimal als Lied vertont (*Ėlegija* op. 29/5) und damit gewissermaßen selbst 'korrigiert' (aber vgl. opp. 41 und 46/2).

Übersetzung: ***[4]

Autograph:

komplett:

- *CGALI, f. 952, op. 1, ed. chr. 429 (mit Abschriften)

Nr. 1:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 78, auf Bl. 2v: Korrekturen, betitelt: *„Нищий" (для среднего голоса) Н. Метнер ор. 3 № 1* [„Der Bettler" (für mittlere Stimmlage)]

Nr. 2:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 79, betitelt: *Романс для низкого голоса* [Romanze für tiefe Stimmlage], am Ende datiert: *14 Июля 1903 г.* [14. Juli 1903]

Nr. 3:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 80, betitelt: *Романс „На озере" (сопрано)* [Romanze „Auf dem See" (Sopran)], am Ende datiert: *20 Июля 1903 г.* [20. Juli 1903]

Skizzen:

zu Nr. 1:

- U/F 1.2: *Molitva*, eine entfernte Vorstufe von 1896 (s. Notenbeispiel 14)
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 78, Bl. 3-4: früher Entwurf, betitelt *Романс* [Romanze], g-Moll, für Baß
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 173, Bl. 33: recto der Themenkopf als Fugato in g-Moll, verso die Klavierbegleitung in g-Moll
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 175, Bl. 9: Singstimme in cis-Moll, hier ganz andere Gestalt als die Endfassung

zu Nr. 2:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 79, Bl. 3

zu Nr. 3:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 80, Bl. 2v

ED: Moskau/Leipzig: P. I. Jurgenson o.J. [1904]

UA: *Nr. 1:* 9. [22.] März 1915, Moskau; Ol'ga F. Gedike, Nikolaj Sizov (s. GCMMK, f. 132, ed. chr. 1595)? *Nr. 2:* 19. April 1921, Moskau; Rajskij, Gol'denvejzer (s. GCMMK, f. 132, ed. chr. 728)? *Nr. 3:* 16. [29.] Oktober 1916, Moskau; Ėl'-Tur, Metcl' (s. GCMMK, f. 132, ed. chr. 715; vgl. die Fußnote zur UA von op. 15/4)?

GA: V, 7-18

Romanze nach seinem Gedicht (*Auf dem See*) ausgelöst wurde. Außerdem habe ich noch eine nach einem Gedicht von Puškin geschrieben (*Ja perežil svoi* [*želan'ja*).]

[4] unbekannt

Три Романса
Drei Lieder

Nr. 1:

"У врат обители святой." [U vrat obiteli svjatoj]
„An heilgen Klosters Pforte."
(Michail Jur'evič Lermontov)
Deutsch von ***
Andante
f-Moll, 4/4, 38 Takte

Михаил Юрьевич Лермонтов	*Michail Jur'evič Lermontov*
Нищий	Der Bettler
У врат обители святой Стоял просящий подаянья Бедняк иссохший, чуть живой От глада, жажды и страданья.	Am Tor eines heiligen Klosters stand, um Almosen bittend, ein Armer, ausgetrocknet, kaum lebend vor Hunger, Durst und Leiden.
Куска лишь хлеба он просил, И взор являл живую муку, И кто-то камень положил В его протянутую руку.	Nur ein Stück Brot erbat er, und sein Blick zeigte leibhaftige Pein, und jemand legte einen Stein in seine ausgestreckte Hand.
Так я молил твоей любви С слезами горькими, с тоскою; Так чувства лучшие мои Обмануты навек тобою!	So erflehte ich deine Liebe mit bitteren Tränen, mit Gram; so wurden meine besten Gefühle auf immer von dir betrogen.
1830	*1830*

(Lermontov, I, 139)[5]

Nr. 2:

"Я пережил свои желанья." [Ja perežil svoi želan'ja]
„Erloschen sind des Herzens Triebe"
(Aleksandr Sergeevič Puškin)
Deutsch von ***
Moderato simplice[6]
e-Moll, 4/4, 28 Takte

Александр Сергеевич Пушкин	*Aleksandr Sergeevič Puškin*
Я пережил свои желанья, Я разлюбил свои мечты; Остались мне одни страданья, Плоды сердечной пустоты.	Ich überlebte meine Wünsche, ich liebe meine Träume nicht mehr; mir blieben nur die Leiden, Früchte der Leere meines Herzens.
Под бурями судьбы жестокой Увял цветущий мой венец -	Unter den Stürmen des grausamen Schicksals verwelkte mein blühender Kranz -

---

[5] Textabweichungen bei Metner: V. 3: Бессильный, бледный и худой [kraftlos, bleich und hager]

[6] recte: Moderato semplice

Живу печальный, одинокой,	ich lebe betrübt, einsam,
И жду: придет ли мой конец?	und warte: ob mein Ende kommt?
Так, поздным хладом пораженный,	So, von später Kälte getroffen,
Как бури слышен зимний свист,	wie des Sturmes Winterpfeifen vernehmlich,
Один - на ветке обнаженной	allein auf dem entblößten Ast
Трепещет запоздалый лист!...	zittert das verspätete Blatt!...
1821	*1821*
(PUŠKIN, II, 165)	

Nr. 3:
На озере [Na ozere]
Auf dem See
(Afanasij Afanas'evič Fet nach Johann Wolfgang von Goethe)
Deutsch von ***[7]
Andantino
E-Dur, 2/4, 54 Takte

Афанасий Афанасьевич Фет	*Johann Wolfgang von Goethe*
На озере	Auf dem See
И силу в грудь, и свежесть в кровь	Und frische Nahrung, neues Blut
дыханьем вольным лью.	Saug' ich aus freier Welt;
Как сладко, мать-природа, вновь	Wie ist Natur so hold und gut,
Упасть на грудь твою!	Die mich am Busen hält!
	Die Welle wieget unsern Kahn
Волна ладью в размер весла	Im Rudertakt hinauf,
Качает и несет,	Und Berge, wolkig himmelan,
И вышних гор сырая мгла	Begegnen unserm Lauf.
Навстречу нам плывет.	
Взор мой, взор, зачем склоняться?	Aug', mein Aug', was sinkst du nieder?
Или сны златые снятся?	Goldne Träume; kommt ihr wieder?
Прочь ты сон, хоть золотой, -	Weg', du Traum! so Gold du bist;
Здесь любовь и жизнь со мной!	Hier auch Lieb' und Leben ist.
На волнах сверкают	Auf der Welle blinken
Тысячи звезд сотрясенных,	Tausend schwebende Sterne;
В дымном небе тают	Weiche Nebel trinken
Призраки гор отдаленных.	Rings die türmende Ferne;
	Morgenwind umflügelt
Ветерок струится	Die beschattete Bucht;
Над равниною вод,	Und im See bespiegelt
И в залив глядится	Sich die reifende Frucht.
Дозревающий плод.	
1859	*(1775) aus der Sammlung von 1815*
(FET, 623f.)	(GOETHE, II, 51f.)

[7] Der deutsche Text ist unverändertes Goethe-Original.

op. 4 Quatre Morceaux

Titelblatt: *Quatre Morceaux / pour Piano // Composés / par / N. Medtner. / Op.4*
Besetzung: Klavier (2 Hd.)
Widmung: --
Entstehung: Diese Miniaturen sollten zusammen mit op. 2 ein zweites Album in der Art der *Stimmungsbilder* op. 1 bilden. Doch die insgesamt ebenfalls acht Stücke, welche Metner - quasi als Abschluß seiner kompositorischen Jugendzeit - zusammen mit der Sonate op. 5 veröffentlichen wollte, wurden schließlich in drei umfangreichere (op. 2) und vier kleinere (op. 4) Klavierwerke getrennt; eine achte Miniatur (eventuell das *Impromptu alla mazurka* U/F 1.8) schied aus (vgl. Brief Karl P. Metner an Emilij Metner; *Pis'ma*, 57).
Das älteste der vier Stücke ist die *Étude*, die bereits 1897 nach mehreren Entwurfsstadien beendet wird und in der Werkliste jenes Jahres unter ihrem ursprünglichen Titel *Etude rhythmique* auftaucht (s. Vorbemerkung, 3., Werkliste 3.). Auch das dritte Stück entstand zunächst als Etüde oder *Stimmungsbild*, also etwa parallel mit op. 1 (s.d.). Das letzte Stück sollte wohl ursprünglich das geplante „zweite Album" eröffnen - das läßt sich nicht nur aus dem Titel, sondern auch aus den Äußerungen Andrej Belyjs schließen, der sich im November 1902 begeistert zeigt (*Pis'ma*, 42). Metner datierte das Autograph dieses *Prélude* auf den 8. [21.] August 1902, abgefaßt in Nemčinovka. Josef Hofmann, mit dem Metner zu dieser Zeit enge Freundschaft schloß, war so angetan, daß er das Stück (wie auch die Sonate op. 5) nach dem Gehör erlernte (s. *Pis'ma*, 47 und 53).
Bis spätestens Herbst 1903 waren alle vier *Morceaux* komplettiert (zur Geschichte ihrer Drucklegung s. op. 2).
Autograph:
komplett:
- *CGALI, f. 952, op. 1, ed. chr. 447
Nr. 1:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 19, betitelt *Etude rythmique*
Nr. 3:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 21-22, zweifach mit Korrekturen in Blei, betitelt *Stimmungsbild (Etude)*
Nr. 4:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 23, überschrieben *для 2го Альбома / Prelude* [Prélude für das 2. Album], datiert *Немчиновка, 8 Августа 1902 г.* [Nemčinovka, 8. August 1902]

Skizzen:
zu Nr. 1:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 11, überschrieben *к этюду gis moll* [zur gis-Moll-Etüde]
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 20, Bl. 1, überschrieben *Etude rhythmique*
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 167, Bl. 33r, überschrieben *Etude rhythmique*
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 171, Bl. 2-3, überschrieben *Etude rithmique*, hier in d-Moll

ED: Moskau/Leipzig: P. I. Jurgenson o.J. [1904]
UA: *Nr. 1-3: ?; Nr. 4:* 26. März [8. April] 1903 Moskau; Metner [KONZERTLISTE 15]
GA: I, 77-97

QUATRE MORCEAUX

Nr. 1:
Étude
Allegro assai (MM ♩ = 126)
gis-Moll, 2/4, 161 Takte

Nr. 2:
Caprice
Allegretto capriccioso (MM ♪ = 120)
C-Dur, 5/8, 127 Takte

Nr. 3:
Moment musical
(Gnomenklage)[8]
Agitato (MM ♩ = 84)
c-Moll, 3/4, 120 Takte

Nr. 4:
Prélude
Allegro appassionato (MM ♩ = 92)
Es-Dur, 3/2, 53 Takte

op. 5 Соната [Sonata]
Sonate

Titelblatt: *Н. Метнер / Соната / (f) / для фортепиано / соч. 5 // N. Medtner / Sonate / (f) / für Pianoforte / op. 5 // 1904*
Innentitel: *Sonate / (fa) / pour Piano / par / N. Medtner / Op. 5.*
Besetzung: Klavier (2 Hd.)
Widmung: --
Entstehung: Der älteste Teil der Sonate ist das *Intermezzo*, welches bereits 1895 begonnen, im März 1896 abgeschlossen und dann im Juni 1897 als zweites von drei *Morceaux* zum Gedenken an Pavel A. Pabst eingegliedert wurde; etwa 1901 notiert Metner Verbesserungen und nimmt damit die Arbeit an diesem *Moment musical* wieder auf (ausführlicher s. U/F 1.3b). Zu diesem Zeitpunkt scheint jedoch noch keine Verwendung innerhalb eines Sonatenzyklus im Raum zu stehen.
Erste Skizzen zum Kopfsatz entstehen etwa 1901 zuerst in g-Moll (s. Faksimile V), dann in c-Moll, schließlich in f-Moll. Zu diesem Zeitpunkt dürfte auch das Finale und die zyklische Wiederkehr des Seitensatzes skizziert worden sein. Wohl zuvor schon hatte Metner einzelne Themen und Motive aus den Sätzen I, III und IV in sein Büchlein notiert.
Ende November 1902 spielt er bereits zu wiederholtem Male (!) die fertigen Teile der Sonate Josef Hofmann vor, der sie nach dreimaligem Hören (auszugsweise) ohne Noten nachspielt (s. *Pis'ma*, 42). Den Kopfsatz gibt er vor dem 20. Dezember 1902 [2. Januar 1903] einem Kopisten, so daß er an diesem Tag die Abschrift dem drängenden Hofmann, welchen er zufällig in Petersburg auf der Straße getroffen hatte, überreichen konnte (*Pis'ma*, 45f.).
Die Mittelsätze sind zu dieser Zeit noch nicht fertig: Metner scheint noch 1902 eine Alternative für Satz II erwogen zu haben, und auch die zyklische Wiederkehr des 'Fragemotives' aus dem *Moment musical* war vermutlich noch nicht ganz geklärt. Das Finale beendet Metner im Januar 1903. Das Largo jedoch ist noch Anfang August 1903 unvollendet - Metner erwägt, das thematische Material ganz auszutauschen und leichter zu verarbeitende Themen zu wählen. Bereits Mitte August scheint die Krise überwunden und der Satz beendet zu sein:

Коля сам очень доволен, ему (...) удалось разработать те первоначальные две темы, которые долгое время не поддавались (...) и он уже хотел идти на компромисс, избрав другие, менее подходящие к духу всего произведения, темы, но легче обрабатываемые... (Brief Karl P. an Ėmilij K. Metner vom 17. [30.] August 1903; *Pis'ma* 45)[9]

Am 16. [29.] Oktober 1903 spielt Metner Sergej Taneev, den er immer noch als Autorität betrachtet, die Sonate vor, in der Hoffnung, daß jener ihn für eine Drucklegung bei M. P. Beljaev in Petersburg weiterempfehlen werde (vgl. *Pis'ma*, 53). Tatsächlich kann Metner kurze Zeit später, mit einem Empfehlungsschreiben Taneevs gewappnet, in Petersburg mit seinen opp. 2, 4 und 5 'antichambrieren' (s. op. 2). Zu der Beurteilung Taneevs schreibt Metner seinem Bruder Ėmilij:

Был у С. И. Танеева. Играл ему Сонату. Она ему очень-таки понравилась. Но дырку заметил и советовал, прежде чем печатать, заделать ее начисто (22. Oktober [4. Dezember] 1903; *Pis'ma*, 52).[10]

Und in Taneevs Tagebuch findet sich folgende Notiz:

Пришел Метнер, играл свою сонату f-moll. Очень талантливо, но форма местами несовершенна (TANEEV 1985, III, 80).[11]

Die Sonate erschien im März 1904 bei Beljaev (Belaieff) in Leipzig. 1955 wird bei M. P. Belaieff, Bonn eine vom Komponisten revidierte Ausgabe veröffentlicht; ein Vergleich beider Ausgaben steht noch aus. Ursprünglich wollte Metner die Sonate seinem Bruder Ėmilij widmen (s. SWAN 1967, 70).
Autograph: ?
Skizzen:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 24: Bl. 1+4: Beginn in g-Moll (= Faksimile V); Bl. 3: Beginn in c-Moll (!); Bl. 9/10: zu Satz III (*Adagio к сонате*); Bl. 11/12: zu Satz IV (*Финал f-mol'ной сонаты*) mit der Notiz *побочная - побочная 1[я] части в мажоре (as-dur) religioso предложение / заключительная - на мотивах первой темы* [Seitensatz: Seitensatz des ersten Satzes in Dur (As-Dur) (als) religioso-Periode / Schlußgruppe: nach Motiven des ersten Themas]; Bl. 12v: alternativ entworfener zweiter Satz.
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 183, Bl. 12r (Seitensatz aus I in anderer Gestalt)
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 184, Bl. 10r (zu IV), 26v (I: Schlußgruppe), 35v (*Moderato serioso* E-Dur: 2. Thema aus III), 36v (aus der Durchführung von I), 37v (Überleitung aus IV)
- U/F 2.5: Entwürfe zu einer Orchesterfassung

ED: Leipzig: M. P. Beljaev 1904
revidierte Ausgabe vom Komponisten: Bonn: M. P. Belaieff 1955
UA: 30. November [13. Dezember] 1903, Moskau; Metner [KONZERTLISTE 16]
GA:I, 98-142

СОНАТА
SONATE

Satz I:
Allegro (MM ♩ = 100, ♩ = 116)
f-Moll, 4/4, 246 Takte

Satz II:

[8] GA.

[9] Kolja [Nikolaj] selbst ist sehr zufrieden, er (...) hat es geschafft, jene zwei ursprünglichen Themen zu verarbeiten, die lange Zeit nicht nachgegeben haben (...), und er wollte schon einen Kompromiß eingehen und andere, dem Geist des Gesamtwerkes weniger angemessene, aber leichter zu verarbeitende Themen wählen...

[10] Ich bin bei S. I. Taneev gewesen. Ich habe ihm die Sonate vorgespielt. Sie hat ihm doch sehr gefallen. Aber er bemerkte eine kleine Fehlstelle und riet, sie vor dem Drucken ins reine zu bringen.

[11] Metner kam, spielte seine Sonate f-Moll. Sehr talentiert, aber die Form ist stellenweise unvollkommen.

Intermezzo
Allegro (MM ♩ = 100)
c-Moll, 2/2, 135 Takte

Satz III:
Largo divoto (MM ♩ = 42)
Es-Dur, 3/4, 89 Takte

attacca

Satz IV:
Finale
Allegro risoluto (MM ♩ = 126)
f-Moll, 2/4, 431 Takte

op. 6 **9 Песен Гёте [9 Pesen Gëte]**
Neun Goethe Lieder

Titelblatt: *9 Песен Гёте / для голоса и фортепиано / Н. Метнера. / Соч. 6. / Neun / Goethe Lieder // für Gesang und Klavier / von / N. Medtner.*
Besetzung: Singstimme, Klavier (2 Hd.)
Widmung: *Emil und Anna Metner gewidmet.*
Entstehung: Der erste Gedanke an einen Zyklus von *Goethe-Liedern* kam vermutlich in der zweiten Hälfte des Jahres 1903 auf, kurz nach der 'Initialzündung' durch die Vertonung von *Auf dem See* (op. 3/3, s.d.). Der erste Entwurf einer Anordnung von neun (!) Liedern stellt den musikalischen Kopfmotiven noch mehrere alternativ mögliche Texte gegenüber (s. U/F 2.27). Übernommen werden davon das *Mailied* und *Im Vorübergehen*, in veränderter Gestalt auch *Sieh mich Heil'ger* und *Gefunden* (*Ich ging im Walde*). Diese vier Lieder müßten folglich zur ältesten Schicht gerechnet werden; allerdings datieren erste Skizzen zur Musik von op. 6/4 bereits von ca. 1901. Bei seinem Bruder Ėmilij in Nižnij Novgorod schreibt Nikolaj Metner am 1. [14.] Januar 1904 *Wanderers Nachtlied* (zunächst eine Version in C-Dur [s. Faksimile IV], doch noch am selben Tag beginnt er die Transposition nach Es-Dur), am 10. [23.] Januar das *Elfenliedchen*, im Mai *Inneres Wühlen* und am 1. [14.] Juli 1904 den *Ersten Verlust*. Von diesem Schaffensrausch berichtet Ėmilij im Januar seinem Freund Andrej Belyj:

> *Коля хотя и не в духе, но сочиняет один романс за другим* (*Pis'ma*, 95; vgl. auch op. 13/1).[12]

Daß Auswahl und Art (Interpretation) der Texte durch die ständige Auseinandersetzung mit Ėmilij wesentlich beeinflußt wurden, liegt auf der Hand. Die Vortragsanweisungen von op. 6/4 und 6/9 wurden zusammen entworfen; vielleicht trifft das auch begrenzt auf die Musik selber zu.
Am 2. [15.] November 1904 sollte eine erste Aufführung der Serie stattfinden; zu diesem Zweck gab Metner der Sängerin Ol'ga Gustavovna Bremzen im Oktober seine Noten. Dennoch wurden die Lieder nicht aufgeführt (s. KONZERTLISTE 17), und vor seiner Abreise nach Berlin am 8. [21.] November nahm er sie zurück - angeblich, um sie in Deutschland drukken zu lassen (*Pis'ma*, 65). Mit hoher Wahrscheinlichkeit jedoch war der Zyklus zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht komplettiert: Metner selbst gibt in der gedruckten Ausgabe „1904-1905" als Entstehungszeit an, und er erhielt erst Anfang November 1905 die Korrekturabzüge mit der russischen Übersetzung. Die Zensur bewilligt die Drucklegung am 18. Februar

[12] Kolja ist zwar nicht bei Laune, aber er komponiert eine Romanze nach der anderen.

[3. März] 1906. Im April 1906 teilt die *Russkaja muzykal'naja gazeta* mit, daß sie ein Rezensionsexemplar erhalten habe, also erschienen die Lieder wohl noch im März des Jahres. 1912 erhielt Metner für seine *Goethe-Lieder* op. 6, op. 15 und op. 18 den Glinka-Preis.
Der *Erste Verlust* wurde später von Aleksandr Krejn für Violoncello bearbeitet.[13]
Übersetzung: N. N.[14]
Autograph:
komplett?
- *CGALI, f. 952, op. 1, ed. chr. 443

Nr. 1:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 82: Korrekturabzug mit Verlagsstempel:
  П. Юргенсон
  2 корректура
  Москва
  5 НОЯ 1905[15]

Nr. 2:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 84: Korrekturabzug (o. Stempel)

Nr. 3:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 85: unbetitelt, am Ende datiert: *Нижн. Новг. 10 Янв. 1904 г.* [Nižnij Novgorod, 10. Januar 1904]; gelegentlich ist zwischen den Zeilen eine kyrillische (phonetische) Umschrift des deutschen Textes eingefügt
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 86: Korrekturabzug (o. Stempel)

Nr. 4:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 87: Korrekturabzug (o. Stempel)

Nr. 5:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 89: Korrekturabzug (o. Stempel)

Nr. 6:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 90: überschrieben: *Aus „Erwin und Elmira" (Goethe) / (Inneres Wühlen);* am Ende datiert: *Нижний-Новгород Май 1904 г.* [Nižnij Novgorod, Mai 1904]
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 91: Korrekturabzug (o. Stempel)

Nr. 7:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 93: Korrekturabzug (o. Stempel)

Nr. 8:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 94: Tinte mit Korrekturen in Blei, am Ende datiert: *1 Июля 1904 года* [1. Juli 1904]
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 95, Bl. 1v/2r: Blei, am Ende datiert: *Нижний 1 Июля 1904 г.* [Nižnij (Novgorod), 1. Juli 1904]
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 96: Korrekturabzug (o. Stempel)

Nr. 9:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 98: Korrekturabzug (o. Stempel)

Skizzen:
zum Zyklusganzen:
- U/F 2.28: früher Entwurf einer Reihe von neun Goethe-Liedern

zu Nr. 1:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 81 (= Faksimile IV): vollständige erste Version in C-Dur, mit Abweichungen besonders des Begleitrhythmus, am Ende datiert: *1ᵉᵉ Января 1904 года Нижн. Новг.* [1. Januar 1904, Nižnij Novgorod]; überschrieben l.o.: *Эскиз* [Skizze]

[13] Op. 6 No. 8, Première Perte (Erster Verlust), transcr. pour Violoncelle par Alexander Krein, Moskau: P. I. Jurgenson o.J. [ca. 1910].
[14] Evtl. Sergej Michajlovič Solov'ëv; vgl. *Pis'ma*, 73.
[15] P. Jurgenson / 2. Korrektur / Moskau / 5. November 1905

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 83, Bl. 1r: 4 Takte (Anfang) in Es-Dur, datiert: *1^го Января 1904 г. Нижний-Новгород* [wie oben]
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 95, Bl. 1r: Melodie

zu Nr. 2:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 83, Bl. 1r-2r
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 99, Bl. 3-4r

zu Nr. 3:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 85, Bl. 3
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 175, Bl. 34: Singstimme

zu Nr. 4:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 83, Bl. 2v: Takt 7
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 95, Bl. 1r: Melodie
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 99, Bl. 1v, 4v-6v (fast vollständig)
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 183, Bl. 23r

zu Nr. 5:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 88, betitelt: *Lied Aus Claudina von Villa Bella (Goethe) Medtner*

zu Nr. 6:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 90, Bl. 2: 7 Takte, gezählt als *№ 1*
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 99, Bl. 1v-2v: vermutlich erste Niederschrift)
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 175, Bl. 16v

zu Nr. 7:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 92
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 95, Bl. 2v
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 175, Bl. 47v

zu Nr. 8:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 94, Bl. 2

zu Nr. 9:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 97: Niederschrift ohne Coda, mit weiteren Skizzen und Korrekturen; Tempoangabe: *Allegro sostenuto Tempo di passo tranquillo (для* [für] *Im Vorübergehn: Tempo di passo leggiero)*
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 99, Bl. 7-8
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 175, Bl. 46v

ED: Moskau/Leipzig: P. I. Jurgenson o.J. [1906]
UA: 7. [20.] November 1906, Moskau; Filosova, Metner [KONZERTLISTE 20]
GA: V, 19-51

9 Песен Гёте
Neun Goethe-Lieder
(1904-905 г.)

Nr. 1:
Wandrers Nachtlied [II]
Ночная песнь странника
Lento (MM ♪. = 40)
Es-Dur, 9/8, 21 Takte

Johann Wolfgang von Goethe

Wandrers Nachtlied II

Über allen Gipfeln
Ist Ruh',
In allen Wipfeln
Spürest Du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur! Balde
Ruhest du auch.

(1780) aus der Sammlung von 1815
(Goethe, II, 65)[16]

Nr. 2:
Mailied
Майская песнь
Allegretto frescamente (MM ♩ = 84)
Es-Dur, 2/4, 61 Takte

Johann Wolfgang von Goethe

Mailied

Zwischen Weizen und Korn,
Zwischen Hecken und Dorn,
Zwischen Bäumen und Gras,
Wo geht's Liebchen?
Sag mir das!

Fand mein Holdchen
Nicht daheim;
Muß das Goldchen
Draußen sein.
Grünt und blühet
Schön der Mai;
Liebchen ziehet
Froh und frei.

An dem Felsen beim Fluß,
Wo sie reichte den Kuß,
Jenen ersten im Gras,
Seh' ich etwas!
Ist sie das?

aus der Sammlung von 1815
(Goethe, II, 53)[17]

[16] Textabweichungen bei Metner: V. 2 wdh.

Nr. 3:
Elfenliedchen
Песенка эльфов
Allegretto (MM ♪. = 80)
fis-Moll, 6/8, 51 Takte

Johann Wolfgang von Goethe

Um Mitternacht wenn die Menschen erst schlafen
Dann scheinet uns der Mond
Dann leuchtet uns der Stern,
Wir wandlen und singen
Und tanzen erst gern.

Um Mitternacht
Wenn die Menschen erst schlafen
Auf Wiesen an den Erlen
Wir suchen unsern Raum
Und wandlen und singen
Und tanzen einen Traum.

Weimar, 15. Oktober 1780
(GOETHE, I, 237)[18]

Nr. 4:
Im Vorübergehn
Мимоходом
Tempo di passo leggiero (MM ♩ = 112)
es-Moll, 4/4, 51 Takte

Johann Wolfgang von Goethe

Im Vorübergehn

Ich ging im Felde
So für mich hin,
Und nichts zu suchen,
Das war mein Sinn.

Da stand ein Blümchen
Sogleich so nah,
Daß ich im Leben
Nichts lieber sah.

Ich wollt' es brechen,
Da sagt' es schleunig:
Ich habe Wurzeln,
Die sind gar heimlich.

[17] Textabweichungen bei Metner: V. 1-4 wdh
[18] Textabweichungen: V. 10f. wdh.

Im tiefen Boden
Bin ich gegründet;
Drum sind die Blüten
So schön gerändet.

Ich kann nicht liebeln,
Ich kann nicht schranzen;
Mußt mich nicht brechen,
Mußt mich verpflanzen.

-

Ich ging im Walde
So vor mich hin;
Ich war so heiter,
Wollt' immer weiter -
Das war mein Sinn.

aus der Sammlung von 1827
(GOETHE, II, 475f.)

Nr. 5:
Aus Claudine von Villa-Bella
Песня из „Клаудины"
Andantino (MM ♩ = 40)
Es-Dur, 2/4, 40 Takte

Johann Wolfgang von Goethe

Liebliches Kind!
Kannst du mir sagen,
Sagen, warum
Zärtliche Seelen
Einsam und stumm
Immer sich quälen,
Selbst sich betrügen,
Und ihr Vergnügen
Immer nur ahnden
Da wo sie nicht sind?
Kannst du mir's sagen,
Liebliches Kind?

1775
(GOETHE, V, 693f.)[19]

Nr. 6:
Aus Erwin und Elmire I.
Из Эрвина и Эльмиры I.
Inneres Wühlen
Andantino con moto interioro[20]

[19] Textabweichungen bei Metner: V. 3: *sage, warum*; V. 11f. wdh.

g-Moll, 9/8, 22 Takte

Johann Wolfgang von Goethe

Inneres Wühlen
Ewig zu fühlen;
Immer verlangen,
Nimmer erlangen;
Fliehen und streben,
Sterben und leben,
Höllische Qual
Endig' einmal!

1775
(GOETHE, IV, 518)[21]

Nr. 7:
Aus Erwin und Elmire II.
Из Эрвина и Эльмиры II.
Sieh mich, Heil'ger
Andantino con pianto (MM ♩ = 84)
e-Moll, 2/4, 52 Takte

Johann Wolfgang von Goethe

Sieh mich, Heilger, wie ich bin,
Eine arme Sünderin.
Angst und Kummer, Reu' und Schmerz
Quälen dieses arme Herz.
Sieh' mich vor dir unverstellt,
Herr, die Schuldigste der Welt.

Ach, es war ein junges Blut,
War so lieb, er war so gut!
Ach, so redlich liebt' er mich!
Ach, so heimlich quält' er sich!
Sieh' mich, Heilger, wie ich bin,
Eine arme Sünderin.

Ich vernahm sein stummes Flehn,
Und ich konnt ihn zehren sehn;
Hielte mein Gefühl zurück,
Gönnt' ihm keinen holden Blick.
Sieh mich vor dir unverstellt,
Herr, die Schuldigste der Welt.

Ach, so drängt' und quält' ich ihn;
Und nun ist der Arme hin.
Schwebt in Kummer, Mangel, Not,

[20] recte: Andantino con moto interiore
[21] Textabweichungen bei Metner: V. 8: *Endet einmal!*; V. 7f. wdh.

Ist verloren, er ist tot.
Sieh mich, Heilger, wie ich bin,
Eine arme Sünderin.

1775
(GOETHE, V, 655)[22]

Nr. 8:
Erster Verlust
Первая утрата
Allegretto sognaremento[23] (MM ♪. = 50)
h-Moll, 6/8, 37 Takte

Johann Wolfgang von Goethe

Erster Verlust

Ach! wer bringt die schönen Tage,
Jene Tage der ersten Liebe,
Ach! wer bringt nur Eine Stunde
Jener holden Zeit zurück!
Einsam nähr' ich meine Wunde,
Und mit stets erneuter Klage
Traur' ich um's verlorne Glück.

Ach! wer bringt die schönen Tage,
Jene holde Zeit zurück!

aus der ersten Gesamtausgabe von 1789
(GOETHE, I, 282)

Nr. 9:
Gefunden
Эпиталама
Epithalamion.
Tempo di passo tranquillo
G-Dur, 3/2, 30 Takte

Johann Wolfgang von Goethe

Gefunden

Ich ging im Walde
So für mich hin,
Und nichts zu suchen
Das war mein Sinn.

Im Schatten sah' ich
Ein Blümchen stehn,

[22] Textabweichungen: V. 15: *Hielt ich mein Gefühl zurück,*
[23] GA: Allegretto sognando

Wie Sterne leuchtend,
Wie Äuglein schön.

Ich wollt' es brechen;
Da sagt' es fein:
Soll ich zum Welken
Gebrochen sein?

Ich grub's mit allen
Den Würzlein aus,
Zum Garten trug ich's
Am hübschen Haus.

Und pflanzt es wieder
Am stillen Ort;
Nun zweigt es immer
Und blüht so fort.

26. August 1813
(GOETHE, II, 20)

op. 7 Drei Arabesken

Titelblatt: *Drei Arabesken / für Klavier // Musik von / Nicolai Medtner. / Op. 7*
Besetzung: Klavier (2 Hd.)
Widmung: --
Entstehung: Zu den beiden ersten *Arabesken* finden sich bereits im Büchlein von 1901 Skizzen. Die dritte *Arabeske* bezeichnet Metner selbst im Brief an Emilij vom 1. [14.] Oktober 1904 als *„Novaja"* [neue] (*Pis'ma*, 62-64). Dann führt er weiter aus:

Помнишь ее? Она пришла мне в голову уже давно, во время китайского брожения... Упоминаю об этом, потому что некоторую связь она имеет в этом отношении, т(о) е(сть) китайского в ней нет абсолютно ничего, но брожения много...
Так, как же ее назвать? Может быть, вообще не называть их Арабесками?
Я хотел бы уже на будущей неделе отнести их в печать...[24]

Aus diesem Zitat geht hervor, daß die drei *Arabesken* wohl bereits im September 1904 beendet wurden und lediglich die Titulierung noch Kopfzerbrechen bereitete. Noch Jahre später scheint Metner der Titel nicht ganz zu befriedigen: Er ergänzt in seinem Handexemplar (GCMMK, f. 132, ed. chr. 3958; vgl. *Pis'ma*, 64) den Untertitel *Предчувствие революции* [Vorgefühl der Revolution] und den Hinweis *Сочинено в 1904 г. перед 1-й революцией (1905 года)* [komponiert 1904 vor der ersten Revolution (1905)]. Der Wechsel des Bezuges vom sog. Boxeraufstand hin zur ersten russischen Revolution relativiert allerdings diese austauschbaren 'Inspirationsquellen'. Da die *Russkaja muzykal'naja gazeta* im April 1905 vom Erhalt eines Rezensionsexemplares spricht, sind die *Arabesken* wohl im Monat zuvor erschienen.

[24] Erinnerst du dich an sie [die dritte Arabeske]? Sie kam mir schon vor langem in den Kopf, zur Zeit der chinesischen Unruhen ['Boxeraufstand']... Ich erwähne das, weil sie in dieser Hinsicht eine gewisse Verbindung hat, d.h. Chinesisches gibt es in ihr absolut nicht, aber viel Unruhe... / Also wie soll ich sie nennen? Sie [alle] vielleicht überhaupt nicht Arabesken nennen? / Ich möchte sie schon nächste Woche zum Druck bringen...

Die *Idylle* kann in Verbindung mit einer Reihe späterer Werke als frühes Beispiel für gräzisierende und bukolische Strömungen in Metners Werk betrachtet werden (vgl. dazu bei op. 17). Sie wurde später auch in einer Bearbeitung von W. Landstein für Klavier zu 4 Händen verlegt.[25]
Autograph:
- *CGALI, f. 952, op. 1, ed. chr. 431 (Abschrift?)

Skizzen:
zu Nr. 1:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 184, Bl. 46v-48v: *h-mol Allegretto*

zu Nr. 2:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 25
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 184, Bl. 24rv

ED: Moskau: P. I. Jurgenson o.J. [1905]
UA: *Nr. 2 oder 3 (oder doch 1?):* 2. [15.] November 1904, Moskau; Metner [KONZERTLISTE 17]. *Nr. 2 oder 3:* 16. Dezember 1904, Berlin; Metner [KONZERTLISTE 18]. *Nr. 1?:* 7. [20.] Mai 1905, Moskau; Metner [KONZERTLISTE 19]
GA: I, 143-161

DREI ARABESKEN

Nr. 1:
Ein Idyll
Allegretto tranquillo e dolce
h-Moll, 6/8, 58 Takte

Nr. 2:
Tragoedie-Fragment
Andante[26]
a-Moll, 3/4, 84 Takte

Nr. 3:
Tragoedie-Fragment
(Предчувствие революции)[27]
Allegro inquieto ma al rigore di tempo
g-Moll, 6/8, 137 Takte

op. 8 Zwei Märchen

Titelblatt: *N. Medtner. / Zwei Märchen / für Pianoforte. / Op. 8*
Besetzung: Klavier (2 Hd.)
Widmung: *Meinen theuren Eltern*
Entstehung: Skizzen zu beiden Stücken stammen von 1904 und 1905. Bereits in einem sehr frühen Zustand, wo der Einleitungsphrase ein zweistimmiger Kanon folgt (s. Faksimile VI), setzt Metner den Titel *2 Märchen* über die Entwürfe. Dennoch fragt er seinen Bruder Emilij im Brief vom 21. Februar [6. März] 1906:

[25] Op. 7 Nr. 1, Ein Idyll, f. Pfte. zu 4 Hdn. arr. v. W. Landstein, Moskau: P. I Jurgenson o.J. [ca. 1910].
[26] GA: Andantino con moto
[27] GA [Vorgefühl der Revolution]

Как ты думаешь, подходит к двум пьесам (с одинаковым началом и концом) название - „Zwei Märchen". Хочу их так назвать (Pis'ma, 76).[28]

Émilij findet diesen Titel aufgrund der „epischen Wiederholung der Einleitungsphrase" sehr passend (ebd.). Die *Märchen* erscheinen noch im selben Jahr im Druck.

Autograph:
- *CGALI, f. 952, op. 1, ed. chr. 440 (Abschrift?)
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 27: Korrekturabzüge mit Verlagsstempel:
  Нотопечатня
  П. Юргенсона
  1 корректура
  Москва
  16 ИЮН 1906[29]

Skizzen:
zu beiden Stücken:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 26, Bl. 1-4: vorwiegend zu Nr. 1, betitelt *2 Märchen*; Bl. 5-6 (= Faksimile VI): noch sehr abweichend von der Endfassung, nur das 'Motto' bereits ausgeprägt (*Allegro assai moderato e sostenuto*), nach diesem ein zweistimmiger staccato-Kanon in durchgehender Achtelbewegung, stark chromatisch orientiert; dann Skizze zu einer *средняя часть* [Mittelteil], hier beginnt die Unterstimme den Kanon, schließlich nach einem *tutti* die Coda ähnlich dem späteren Ende von op. 8/1 (absteigende Triolenbewegung im Baß, Motto).

zu Nr. 1:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 39, Bl. 1v
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 175, Bl. 16r
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 176, Bl. 48v-52v

zu Nr. 2:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 37, Bl. 2v: Seitensatz
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 39, Bl. 2v
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 176, Bl. 33r-34v, 46v-47v (*к c-mol'ной / ритмической - пьесе* [zum rhythmischen c-Moll-Stück]), 54r-61v, 68v-83r, 84v-92r, 105r-134r, 136v-137v
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 177, Bl. 4r-5r, 106rv

ED: Moskau/Leipzig: P. I. Jurgenson o.J. [1906]
UA: 7. [20.] November 1906, Moskau; Metner [KONZERTLISTE 20]
GA: I, 162-178

ZWEI MÄRCHEN

Nr. 1:
Andantino (MM ♪ = 112)
c-Moll, 4/8, 81 Takte

Nr. 2:
(Recitato) - Allegrissimo (MM ♩ = 100)[30]
c-Moll, (2/2 -) 8/8, 266 Takte

[28] Was denkst du, paßt zu den zwei Stücken (mit gleichem Anfang und Ende) die Bezeichnung *Zwei Märchen*? Ich möchte sie so nennen.
[29] Notendruckerei / von P. Jurgenson / 1. Korrektur / Moskau / 16. Juni 1906
[30] GA: Allegro (MM ♩ = 200)

op. 9 Drei Märchen

Titelblatt: *N. Medtner. / Drei Märchen / für Pianoforte. / Op. 9.*
Besetzung: Klavier (2 Hd.)
Widmung: --
Entstehung: Skizzen zu allen drei Stücken finden sich im Büchlein von 1904. Nr. 2 wird als *Serenade* bzw. *Ständchen* betitelt, später geht diese Bezeichnung in die Vortragsanweisung über, die in ihrem zweiten Teil (*con alcuna licenza*) auf Beethovens Sonate op. 106 rekurriert.[31] Das dritte *Märchen* wurde inspiriert von Goethes Gedicht *Gleich und gleich*, welches Metner später als Lied (op. 15/11) vertont hat. Aus der Blumen-Thematik erklärt sich auch die ungewöhnliche Vortragsanweisung *Duftig* (später: *odoroso*). Vermutlich werden alle drei Stücke noch 1905 beendet; das späte Uraufführungsdatum ließe sich dadurch erklären, daß eine Gelegenheit zur öffentlichen Präsentation nach dem Mai des Jahres für eineinhalb Jahre nicht gegeben war (s. KONZERTLISTE 19/20).
Das zweite Märchen wurde von Aleksandr Krejn für Violoncello bearbeitet.[32]

Autograph:
- *CGALI, f. 952, op. 1, ed. chr. 441 (Abschrift?)

Skizzen:
zu Nr. 1:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 176, Bl. 93v-104r

zu Nr. 2:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 28, betitelt *Ständchen для фп* [für Klavier], mit dem Verweis: *см. книжку 1904 г.* [s. Büchlein von 1904]
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 176, Bl. 14v-15r (*Dresden 1904 г. Декабрь.* [Dezember 1904]), 64v-66v (*серенада* [Serenade]), 83v-84r (*Ständchen*)

zu Nr. 3:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 176, Bl. 92v-93r (*Duftig. Allegretto*; überschrieben mit den Versen *Ein Blumenglöckchen vom Boden hervor / war früh gesprossen in lieblichem Flor*), 142v-143r, 144r-149r

ED: Moskau/Leipzig: P. I. Jurgenson o.J. [1906]
UA: 7. [20.] November 1906, Moskau; Metner [KONZERTLISTE 20]
GA: I, 179-193

DREI MÄRCHEN

Nr. 1:
(Allegro inquieto -) Alla breve (MM ♩ = 100)
f-Moll, 4/4, 124 Takte

Nr. 2:
Allegro alla serenata, con alcuna licenza
C-Dur, 3/4, 123 Takte

Nr. 3:
Allegretto vivo, odoroso
G-Dur, 2/4, 52 Takte

[31] Vgl. auch die Vortragsanweisung von op. 21/II.
[32] Op. 9 No. 2, Conte, transcr. pour Violoncelle et Piano par Alexander Krein, Moskau: P. I. Jurgenson o.J. [ca. 1910].

op. 10 Drei Dithyramben

Titelblatt: *N. Medtner. / Drei Dithyramben / für Pianoforte. / Op. 10.*
Besetzung: Klavier (2 Hd.)
Widmung: --
Entstehung: Mit den Daten, die Metner den gedruckten Ausgaben voranstellen läßt, ist die zeitliche Einordnung der *Dithyramben* ziemlich genau umrissen. Das erste Stück ist bereits 1898 'komplett', auch wenn in Skizzen von etwa 1901 der Mittelteil noch fakultativ einer h-Moll-Sonate (nicht U/F 1.7, vielleicht U/F 2.49a) zugeordnet wird. Erste Entwürfe zur großen Es-Dur-*Dithyrambe* finden sich ebenfalls 1901, doch praktisch die ganze Ausarbeitung erfolgt 1904; im Februar 1905 scheint die Arbeit weitestgehend abgeschlossen. Das letzte Stück wurde entgegen Metners Angabe wohl schon 1905 entworfen.
Autograph:
– *CGALI, f. 952, op. 1, ed. chr. 439 (Abschrift?)
Skizzen:
zu Nr. 1:
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 29: auf Bl. 1v datiert *1898 г.*, auf Bl. 3r Mittelteil bezeichnet *Trio к дифирамбу № 1* [Trio zur Dithyrambe Nr.1]
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 183, Bl. 1v: Mittelteil mit der Überschrift *D mol из Maestoso сонаты h mol* [d-Moll(-Abschnitt) aus dem Maestoso der Sonate h-Moll]
zu Nr. 2:
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 30: auf Bl. 1v der Verweis: *см.* [siehe] *Claudine von Villa-Bella* (besteht eine Verbindung zu op. 6/5?); beiliegend ein Notizzettel mit diversen Plänen, datiert 14. [27.] Februar 1905
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 176, Bl. 1-2r (datiert *30 янв. - 1904 г.* [30. Januar (12. Februar) 1904]), 18v (Mittelteil), 26v-32r, 36r-39v, 138r-140r, 142r, 143v
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 184, Bl. 33v (Mittelteil)
zu Nr. 3:
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 31: betitelt *III Дифирамб* [3. Dithyrambe] *N. Medtner op. 9 / 1906* [verbessert: *op. 10*]
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 177, Bl. 1v-3r
ED: Moskau/Leipzig: P. I. Jurgenson o.J. [1906]
UA: 7. [20.] November 1906, Moskau; Metner [KONZERTLISTE 20]
GA: I, 194-215

DREI DITHYRAMBEN

Nr. 1:
(1898)
Maestoso severamente (MM ♩ = 92)
D-Dur, 3/4, 163 Takte

Nr. 2:
(1904-1905)
Mit höchstem Pathos (MM ♩ = 50)[33]
- Coda. Presto
Es-Dur, 4/4, 164 Takte

[33] GA: MM ♩ = 50-60

Nr. 3:
(1906)
Andantino innocente
E-Dur, 3/4, 66 Takte

op. 11 Sonaten-Triade

Titelblatt: *N. Medtner. / Sonaten-Triade / für Klavier. / Op. 11*
Besetzung: Klavier (2 Hd.)
Widmung: *Памяти Андрея Братеншi.*[34]
Entstehung: Erste Entwürfe zu Nr. 1 und 3 finden sich bereits 1901 in den Skizzenbüchern, aber die eigentliche Ausarbeitung aller drei *Sonaten* beginnt wohl erst ab 1904.
Die Sonate As-Dur ist zunächst als zweisätzige Anlage geplant: Dem Sonatenallegro sollte ein Variationensatz in Moll folgen, der erst am Ende nach Dur aufhellt. Bis etwa August 1906 dürfte die inzwischen einsätzige Komposition abgeschlossen sein; die ersten Korrekturabzüge datieren von September [Oktober] des Jahres. Etwa im November 1906 erscheinen die gedruckten Exemplare, deren Erhalt die *Russkaja muzykal'naja gazeta* im Dezember anzeigt.
Die *Elegie* entsteht Anfang des Jahrhunderts als eine „Übung in Sonatenform", namentlich als *Allegretto pastorale* in der Paralleltonart F-Dur, das motivisch den Sonatenbeginn vorausnimmt; ca. 1905/06 entsteht dann weitgehend parallel zur Nr. 3 daraus die d-Moll-Sonate, die bis spätestens Oktober 1906 beendet sein mußte (vgl. das Datum der Uraufführung). Metner erwartet in München die Zusendung der Endkorrekturen von Aleksandr Gedike:
(...) я с большим нетерпением жду 2-й корректуры (вместе с 1-й, которую я хочу оставить себе) Сонаты d-moll, т(ак) к(ак) у меня нет никаких копий с нее, а она может мне скоро понадобиться.. (2. März 1907; *Pis'ma*, 90)[35]
Большое спасибо за корректуры. Получил их. Через неделю вышлю обратно (8. März 1907; *Pis'ma*, 91).[36]
Im Mai 1907 erscheint die *Elegie* im Druck. Vermutlich bezieht sich die Widmung der *Sonaten-Triade* in erster Linie auf diese *Elegie*, aber da Anna Metners Bruder Andrej Bratenši aufgrund einer unglücklichen Liebe zu Tode kam,[37] wäre auch denkbar, daß bewußt eine Analogie zum Motto aus Goethes *Trilogie der Leidenschaft* gesehen wurde.
An der dritten Sonate, die bereits 1904 und 1905 umfassend skizziert wurde, arbeitet Metner noch im Winter 1906/07 in München. Der erste Korrekturabzug datiert vom 29. Januar [11. Februar] 1907, so daß er die Komposition noch im Januar beendet haben muß. Ende März berichtet Metner Nikita Morosov, Professor am Moskauer Konservatorium:
Работаю, по обыкновению, одновременно над многими вещами. Вторая соната из триады печатается и, вероятно, скоро выйдет. Третья еще не совсем готова (31. März 1907; *Pis'ma*, 92).[38]
Nikolaj Sizov berichtet, wie sehr sich die Vollendung der C-Dur-Sonate in die Länge zog:

[34] Dem Gedenken Andrej Bratenšis.
[35] ⟨...⟩ Ich erwarte mit Ungeduld die zweite Korrektur der d-Moll-Sonate (zusammen mit der ersten, die ich zurückbehalten möchte), denn ich habe keinerlei Kopien von ihr, und sie kann mir bald nötig sein...
[36] Vielen Dank für die Korrekturen. Ich habe sie erhalten. In einer Woche schicke ich sie zurück.
[37] Vgl. dazu S. 13.
[38] Ich arbeite, wie gewöhnlich, an vielen Werken gleichzeitig. Die zweite Sonate aus der Triade wird gedruckt und vermutlich bald erscheinen. Die dritte ist noch nicht ganz fertig.

Ее кода все еще никак не сочинялась. Если заходила речь о коде, он говорил: „Она лежит и 'преет', и не знаю, долго ли она еще будет 'преть'. Так продолжалось около года. Тем временем он писал другие сочинения. Прихожу как-то утром на урок и меня встречает Эмилий Карлович, возбужденный, радостный, и шепотом говорит: „Дело в том, что Коля всю ночь не спал... Он окончил Сонату. Сейчас спит. Вы лучше зайдете днем" (*Vospominanija*, 121).[39]

Entgegen der Annahme Zarui Apetjans, Sizov müsse sich geirrt haben, da die Sonate Anfang 1907 in Deutschland beendet worden sei (*Vospominanija*, 311 und *Pis'ma*, 79), steht zu vermuten, daß Metner die Endkorrektur und damit die endgültige Gestalt der Sonate tatsächlich erst nach etwa einem Jahr beendet haben könnte, also Anfang 1908. Anders ist kaum zu erklären, weshalb die Druckexemplare dieser Sonate erst 1908 erschienen sind.

Das Goethe-Motto soll nicht Nikolaj Metners eigener Gedanke gewesen sein, sondern ein Vorschlag, den er eher widerwillig übernommen habe:

Il est faux de croire que le poème de Goethe, que l'on trouve au début de ces trois sonates, a inspiré Medtner pour cette trilogie. Jouant un jour ces œuvres, quelqu'un trouva une telle parenté avec le poème de Goethe qu'il demanda avec de grande insistance de laisser inscrire ce poème au début de ces trois sonates... et Medtner, à contre-cœur, se trouvant dans une difficile situation, accepta. (PINSONNEAULT 1956, 30).

Die lange zeitliche Spanne zwischen den Sonaten macht diese Erinnerung jedoch zweifelhaft: Vom Erscheinen der ersten Sonate an wird das Motto der Musik vorangestellt, und auch bei der Uraufführung von Nr. 1 und 2 steht es auf dem Programmzettel.

Übersetzung des Mottos: N.N.

Autograph:

komplett:

- *CGALI, f. 952, op. 1, ed. chr. 438 (Nr. 1), 436 (Nr. 2), 444 (Nr. 3) (Abschriften?)

Nr. 1:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 33: Korrekturabzug mit dem Verlagsstempel:
  Нотопечатня
  П. Юргенсона
  1 корректура
  Москва
  22 СЕН 1906[40]

Nr. 3:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 36: mit sehr geringfügigen Abweichungen
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 35: Korrekturabzug mit Verlagsstempel:
  Нотопечатня
  П. Юргенсона
  1 корректура
  Москва
  29 ЯНВ 1907[41]

Skizzen:

zu Nr. 1:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 39, Bl. 1v

[39] Ihre [der C-Dur-Sonate] Coda ließ sich immer noch überhaupt nicht komponieren. Sobald die Rede auf die Coda kam, sagte er: „Sie liegt und 'schwitzt', und ich weiß nicht, ob sie noch lange 'schwitzen' wird." So dauerte das ungefähr ein Jahr fort. Während dieser Zeit schrieb er andere Werke. Ich komme eines Morgens zur [Unterrichts-]Stunde und treffe Emilij Karlovič, erregt, freudig, und er sagt mit einem Flüstern: „Die Sache ist die, daß Kolja die ganze Nacht nicht geschlafen hat... Er hat die Sonate beendet. Jetzt schläft er. Sie kommen besser mittags vorbei."

[40] Notendruckerei / von P. Jurgenson / 1. Korrektur / Moskau / 22. September 1906

[41] Notendruckerei / von P. Jurgenson / 1. Korrektur / Moskau / 29. Januar 1907

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 32, Notiz auf Bl. 9r: *Вторая (она же последняя) часть этой сонаты - вариации / тема медленная в gis (или as) mol: Последняя вариация быстрая в as-dur.* [Der zweite (er ist der letzte) Satz dieser Sonate: Variationen / das Thema langsam, in gis- (oder as-) Moll: die letzte Variation schnell, in As-Dur.]
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 177, Bl. 105rv
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 184, Bl. 49r (Anfang)

zu Nr. 2:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 34
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 36, Bl. 6-21
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 177, Bl. 1r, 24r-26r, 28v-30v, 32r-53v (die Stelle ab T. 51ff. als Reprise gekennzeichnet), 58v-59r, 64r
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 183, Bl. 27v (4 Takte in e-Moll), 32r (Coda)
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 184, Bl. 28v-31v: ein *Allegretto pastorale* F-Dur, überschrieben *упражн[ение] в сонатной форме* [Übung in Sonatenform], das Anfangsmotiv analog zum späteren Sonatenanfang

zu Nr. 3:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 34
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 36, Bl. 6-21
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 37, Bl. 1 (mit der Zählung *op. 10 № 3*)
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 176, Bl. 19v-22r, 134v-136r, 140v-141v
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 177, Bl. 69v-70v (Seitensatz), 82r-83v, 85r-87r, 88v-91r, 98v
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 191, Bl. 28v

ED: Moskau/Leipzig: P. I. Jurgenson o.J. [*Nr. 1:* 1906, *Nr. 2:* 1907, *Nr. 3:* 1908]

UA: *Nr. 1 und 2:* 7. [20.] November 1906, Moskau, Metner [KONZERTLISTE 20]. *Nr. 3:* 27. Januar [9. Februar] 1909, Moskau, Metner [KONZERTLISTE 29]

GA: I, 216-250

SONATEN-TRIADE

[Motto, hier nur dt.:]
Johann Wolfgang von Goethe

Und so das Herz erleichtert merkt behende
Daß es noch lebt und schlägt und möchte schlagen,
Zum reinsten Dank der überreichen Spende
Sich selbst erwiedernd willig darzutragen.
Da fühlte sich - o daß es ewig bliebe! -
Das Doppel-Glück der Töne wie der Liebe.

(Marienbad, 16.-18. August 1823) aus der Sammlung von 1827
(GOETHE, II, 462)

Nr. 1:
Sonate.
(As-dur.)
(1904-1906.)
Allegro non troppo (MM ♩ = 108)
As-Dur, 4/4, 221 Takte

Nr. 2:
Sonate.
(d-moll.)
Elegie.
Andante molto espressivo (MM ♩ = 40-50) - Coda. Allegro molto (doppio movimento)
d-Moll, 4/4, 114 Takte

Nr. 3:
Sonate.
(C-dur.)
Moderato, con passione innocente[42]
C-Dur, 2/4, 241 Takte

op. 12 3 Стихотворения Гейне [3 Stichotvorenija Gejne]
Drei Gedichte von Heine

Titelblatt: *3 Стихотворения Гейне / для пения и фортепиано. / Музыка / Н. Метнера. / Соч. 12 // Русский перевод М. Слонова.*
Innentitel: *Drei Gedichte / von / Heine / für Gesang und Clavier / von / N. Medtner / Op. 12*
Besetzung: Singstimme, Klavier (2 Hd.)
Widmung: *Борису Николаевичу Бугаеву.*[43]
Entstehung: Die *Heine-Lieder* sind mit hoher Wahrscheinlichkeit gänzlich während Metners Deutschland-Aufenthalt 1907 entstanden, vermutlich zum überwiegenden Teil in der ersten Jahreshälfte in München. Am 9. September schickt Metner aus Weimar vier neue Lieder nach Moskau, neben drei *Goethe-Liedern* (s. op. 15) auch *Lieb Liebchen*; diese Sendung hatte er bereits am 1. September angekündigt (*Pis'ma*, 105 und 107). Kurz darauf (am 11. oder 12. September) schlägt er seinem Bruder Aleksandr ein Konzert mit Violinsonaten von Beethoven und Brahms sowie seinen neuen Liedern vor (*Pis'ma*, 106f.); möglicherweise ist darunter noch mehr als nur ein *Heine-Lied* zu verstehen. Am 30. September schließlich schreibt Metner ausführlich seinem Verleger Jurgenson betreffs der Lieder:

Песню же на слова Гейне („Lieb Liebchen") надо пометить op. 13 b № 2, и так как этот opus не будет сборником, то песню эту можно печатать.
Вот состав этого opus'a:
Op. 13 a № 1 „Зимний вечер" - Пушкина,
№ 2 „Золотому блеску верил" - Анд(рея) Белого,
Op. 13 b № 1 „Ein Fichtenbaum steht einsam" (Heine),
№ 2 „Lieb Liebchen" (Heine).
Я разделяю его на 2 половины ввиду различия характера и языка текстов. Прошу вас сделать для каждой половины обложку. Две из этих песен (на слова Белого и „Fichtenbaum") я, по всей вероятности, вышлю Вам в ближайшем будущем (*Pis'ma*, 110).[44]

[42] GA: Allegro moderato (MM ♩ = 100)
[43] An Boris Nikolaevič Bugaev (Andrej Belyj)
[44] Das Lied nach Heine jedoch (*Lieb Liebchen*) muß man op. 13 b Nr. 2 bezeichnen, und da dieses Opus kein Album sein wird, kann man dieses Lied [bereits] drucken. / Hier die Zusammensetzung dieses Opus: / Op. 13 a Nr. 1 *Zimnij večer* von Puškin, / Nr. 2 *Zolotomu blesku veril* [*Épitafija*] von Andrej Belyj, / Op. 13 b Nr. 1 *Ein Fichtenbaum steht einsam* [*Lyrisches Intermezzo*] (Heine), / Nr. 2 *Lieb Liebchen* (Heine). / Ich teile es in zwei Hälften in Anbetracht der Unterschiedlichkeit des Charakters und der Sprache der Texte. Ich bitte Sie, für jede Hälfte einen Umschlag zu machen. Zwei

Zunächst also plant Metner eine Veröffentlichung zusammen mit den beiden (späteren) Liedern op. 13 ohne die *Bergstimme*. Doch auch dieses Lied muß wohl zu diesem Zeitpunkt praktisch abgeschlossen gewesen sein, denn Metner bedankt sich bereits am 3. Oktober des Jahres für die Übersetzungen, die sein Vater unter anderem von *Lieb Liebchen* und *Bergstimme* angefertigt hat (*Pis'ma*, 112); diese Übertragungen werden allerdings nicht von Nikolaj übernommen. Obwohl also alle drei Lieder bis zum Herbst 1907 beendet waren, erscheint das gedruckte Opus 12 erst 1909. Inwiefern Metner noch 1908 Korrekturen angebracht (und damit das Erscheinungsdatum verzögert) haben könnte, bleibt offen.
Übersetzung: Michail Akimovič Slonov
Autograph:
Nr. 1:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 197: Reinschrift in Tinte, Stichvorlage mit Eintragungen des Setzers; gezählt ~~*Op. 13 № 2*~~ *Op. 12 № 1*

Nr. 2:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 100, Bl. 1r-2v, mit der Zählung *Op. 13a № 1*
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 198 (Stichvorlage)
- Nr. 3:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 101, Bl. 1vff. (mit Überarbeitungen)
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 199 (Stichvorlage)

Skizzen:
zu Nr. 1:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 182, Bl. 33r
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 188, Bl. 4-6

zu Nr. 2:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 99, Bl. 1r (10 Takte)
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 100, Bl. 3r-5r

zu Nr. 3:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 101
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 105, Bl. 2rv
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 175, Bl. 17v
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 182, Bl. 1v (Erwähnung in Verbindung mit einem Entwurf zu op. 15/10), 13v (verworfene Singstimme, die ein Thema aus op. 60 vorausnimmt)
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 188, Bl. 3r

ED: Moskau/Leipzig: P. I. Jurgenson o.J. [1909]
UA: *Nr. 1 und 3:* 8. [21.] Januar 1909, Moskau; Stenbok, Metner [KONZERTLISTE 28]. *Nr. 2:* ?
GA: V, 52-62

3 Стихотворения Гейне
Drei Gedichte von Heine

Nr. 1:
Lieb Liebchen.
Дай ручку мне.
Allegro inquieto
b-Moll, 3/8, 56 Takte

von diesen Liedern (nach Belyj und der *Fichtenbaum*) werde ich Ihnen aller Wahrscheinlichkeit nach in nächster Zukunft zusenden.

Heinrich Heine

⟨Der Zimmermann⟩

Lieb Liebchen, leg's Händchen auf's Herze mein; -
Ach, hörst du, wie's pochet im Kämmerlein?
Da hauset ein Zimmermann schlimm und arg,
Der zimmert mir einen Todtensarg.

Es hämmert und klopfet bei Tag und bei Nacht;
Es hat mich schon längst um den Schlaf gebracht.
Ach! sputet Euch, Meister Zimmermann,
Damit ich balde schlafen kann.

Sommer 1816
(HEINE, 59)

Nr. 2:
Lyrisches Intermezzo
Сосна.
Lento
G-Dur(?), 4/4, 28 Takte

Heinrich Heine

⟨Lyrisches Intermezzo⟩

Ein Fichtenbaum steht einsam
Im Norden auf kahler Höh'.
Ihn schläfert; mit weißer Decke
Umhüllen ihn Eis und Schnee.

Er träumt von einer Palme,
Die, fern im Morgenland,
Einsam und schweigend trauert
Auf brennender Felsenwand.

Frühjahr 1822
(HEINE, 165)

Nr. 3:
Bergstimme.
(Romanze)
Горный голос.
Andantino con moto
h-Moll, 2/4, 60 Takte

Heinrich Heine

Die Bergstimme.

Ein Reiter durch das Bergthal zieht,
im traurig stillen Trab':
Ach! zieh' ich jetzt wohl in Liebchens Arm,
Oder zieh' ich in's dunkle Grab?
Die Bergstimm Antwort gab:
In's dunkle Grab!

Und weiter reitet der Reitersmann,
Und seufzet schwer dazu:
So zieh ich denn hin in's Grab so früh, -
Wohlan im Grab ist Ruh.
Die Stimme sprach dazu:
Im Grab ist Ruh!

Dem Reitersmann eine Thräne rollt
Von der Wange kummervoll:
Und ist nur im Grabe die Ruhe für mich, -
So ist mir im Grabe wohl.
Die Stimm' erwiedert hohl:
Im Grabe wohl!

1820
(HEINE, 69)

op. 13/1 Зимний вечер [Zimnij večer]
Winterabend

Titelblatt: *Winterabend. / Lied von / N. Medtner. / Зимний вечер. / Слова А. Пушкина, / музыка / Н. Метнера. / Op. 13 № 1.*
Besetzung: Singstimme, Klavier (2 Hd.)
Widmung: --
Entstehung: Etwa 1901 entwirft Metner die Melodie des *Zimnij večer* in c-Moll und auch schon Abschnitte des Mittelteils in D-Dur. Im Dezember 1903 wird die Vertonung während des Aufenthaltes bei seinem Bruder Ėmilij in Nižnij Novgorod abgeschlossen. Ėmilij berichtet im Januar 1904 seinem Freund Belyj:

Он только что написал великолепную и первый раз проникнутую русским духом музыку на слова Пушкина „Буря мглою небо кроет" („Зимний вечер")... Грустно задумчивая радость.. (*Pis'ma*, 95)[45]

Somit entsteht der *Winterabend* in unmittelbarer Nachbarschaft zu den ersten *Goethe-Liedern* op. 6 (s.d.). Nach einer dreijährigen Pause bringt Metner dann im Dezember 1906 (ausgerechnet in Deutschland) erneute Korrekturen an. Am 15. April 1907 bittet er A. F. Gedike, unter anderem dieses Lied der Sängerin Dejša-Sionickaja zu übermitteln, damit es

[45] Er hat soeben großartige und zum ersten Male von russischem Geist durchdrungene Musik nach Puškins *Burja mgloju nebo kroet* (*Zimnij večer*) geschrieben... Schwermütig-tiefsinnige Freude...

noch auf deren erster „Musikalischer Präsentation" am 23. April [6. Mai] aufgeführt werden könne:

> [...] *мне наконец удалось оторваться от очередных работ и приготовить для посылки две вещи: „Märchen" e-moll для ф(орте)п(иано) и песню „Зимний вечер", которую я переделал (кстати, эта последняя вещь, как мне теперь кажется, имеет и достоинства, которые искупают ее некоторые недостатки, и потому я решил не забрасывать ее)* (*Pis'ma*, 94).[46]

Tatsächlich jedoch wurden Metners neue Werke erst im sechsten Konzert dieser Reihe aufgeführt (KONZERTLISTE 26), also fast ein Jahr später als geplant, worüber Metner vorübergehend sehr ungehalten war (s. insbesondere den Brief vom 28. Mai und die Nachschrift zum Brief vom 7. Juni 1907; *Pis'ma*, 96 und 98). Im Herbst des Jahres sollte der *Zimnij večer* (nebst der Belyj-Vertonung) zusammen mit zwei *Heine-Liedern* ein Opus bilden (vgl. op. 12); wohl erst 1908 kam es zur Trennung in zwei separate Opera. Im Druck erschien die Nr. 1 etwa im April 1908, da die *Russkaja muzykal'naja gazeta* bereits Mai den Erhalt eines Rezensionsexemplares anzeigt (s. *Pis'ma*, 95).

Übersetzung: N.N.[47]

Autograph:

- *CGALI, f. 952, op. 1, ed. chr. 442, datiert *1903-1907 г.*
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 102, Bl. 1r-5v: *„Зимний вечер" Пушкина* [Winterabend von Puškin], über dem Titel datiert: *1903 г. Декабрь / Нижний Новгород* [Dezember 1903, Nižnij Novgorod]; zweite Datierung (Endredaktion) am Ende: *München 1906 December (21)*

Skizzen:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 102, Bl. 7-12: frühere Version in c-Moll, undatiert; Bl. 13-15: noch ältere Entwürfe; in beiden Skizzen ist die melodische Gestalt jedoch bereits 'fertig'
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 184, Bl. 12r und 42v: Melodie in c-Moll; 32rv: Mittelteil in D-Dur (nur Klavier)

ED: Moskau/Leipzig: P. I. Jurgenson o.J. [1908]

UA: 31. März [13. April] 1908, Moskau; Dejša-Sionickaja, Metner [KONZERTLISTE 26]

GA: V, 63-73

Зимний Вечер

WINTERABEND

[Буря мглою небо кроет / Schwarz bewölkt vom Sturm der Himmel]

(Aleksandr Sergeevič Puškin)

(MM ♩= 84-100)

f-Moll, 4/4, 59 Takte

Александр Сергеевич Пушкин	*Aleksandr Sergeevič Puškin*
Зимний вечер	Winterabend
Буря мглою небо кроет,	Sturm überzieht den Himmel mit Finsternis,
Вихри снежные крутя;	Schneegestöber wirbeln;
То, как зверь, она завоет,	bald heult er wie ein wildes Tier,
То заплачет, как дитя,	bald weint er wie ein Kind,
То по кровле обветшалой	bald braust er jäh

[46] [...] mir ist es endlich gelungen, mich von den Arbeiten der Tagesordnung loszureißen und zwei Sachen zum Versand fertig zu machen: ein *Märchen* e-Moll und das Lied *Zimnij večer*, das ich überarbeitet habe (übrigens besitzt dieses letzte Stück, wie es mir jetzt scheint, Qualitäten, die seine manchen Mängel wettmachen, und deshalb habe ich entschieden, es nicht zu überwerfen).

[47] Evtl. Karl P. Metner; vgl. *Pis'ma*, 112.

	Вдруг соломой зашумит,	über das baufällige Dach,
	То, как путник запоздалый,	bald klopft er, wie ein verspäteter Reisender,
	К нам в окошко застучит.	bei uns ans Fenster.
	Наша ветхая лачужка	Unser brüchiges Hüttchen
10	И печальна, и темна.	ist gramvoll und finster.
	Что же ты, моя старушка,	Warum nur, mein altes Mütterchen,
	Приумолкла у окна?	bist du am Fenster still geworden?
	Или бури завыванъем	Bist durch das Heulen des Sturmes
	Ты, мой друг, утомлена,	du, meine Freundin, ermüdet,
15	Или дремлешь под жужжаньем	oder schlummerst du unter dem Surren
	Своего веретена?	deiner Spindeln?
	Выпьем, добрая подружка	Trinken wir, gute Freundin
	Бедной юности моей,	meiner armen Jugend;
20	Выпьем с горя; где же кружка?	Trinken wir aus Kummer; wo ist denn der Becher?
	Сердцу будет веселей.	Das Herz wird froh sein.
	Спой мне песню, как синица	Sing mir das Lied, wie die Meise
	Тихо за морем жила;	still hinter dem Meere lebte;
	Спой мне песню, как девица	sing mir das Lied, wie die Maid
	За водой поутру шла.	morgens Wasser holen ging.
25	Буря мглою небо кроет,	Sturm überzieht den Himmel mit Finsternis,
	Вихри снежные крутя;	Schneegestöber wirbeln;
	То, как зверь, она завоет,	bald heult er wie ein wildes Tier,
	То заплачет, как дитя.	bald weint er wie ein Kind.
	Выпьем, добрая подружка	Trinken wir, gute Freundin
30	Бедной юности моей,	meiner armen Jugend;
	Выпьем с горя; где же кружка?	Trinken wir aus Kummer; wo ist denn der Becher?
	Сердцу будет веселей.	Das Herz wird froh sein.
	1825	*1825*

(PUŠKIN, II, 439f.)

op. 13/2 Эпитафия [Ėpitafija]
(Das) Epitaph

Titelblatt:[48] *Das Epitaph. / Lied von / N. Medtner. // Эпитафия. / Стихотворение Андрея Белого. / Музыка / Н. Метнера / Op. 13 № 2*

Besetzung: Singstimme, Klavier (2 Hd.)

Widmung: *Посвящается М. К. Морозовой.*[49]

Entstehung: Mit hoher Wahrscheinlichkeit ging der Vertonung von Belyjs *Druz'jam* [Freunden] eine andere Umsetzung voraus, nämlich diejenige von Belyjs *Ėpitafija* (U/F 1.12, s. Faksimile VII). Nur so läßt sich sinnvoll erklären, weshalb Metner den Gedichttitel *Druz'jam* ausgerechnet in *Ėpitafija* ändert - er hat diese Überschrift von der ersten Vertonung einfach beibehalten. Offensichtlich fand er in dem neuen Gedicht eine ähnliche poetische Aussage wieder, die seinen ursprünglichen musikalischen Intentionen angemessener scheinen mochte. Problematisch bleibt jedoch die Datierung des erstgewählten Gedichttextes selbst, der in den modernen Ausgaben mit 1908 angegeben ist, weswegen eine Vertonung 1907 nur in Frage käme, wenn Metner von Belyj persönlich eine Handschrift bzw. eine inoffizielle Version erhalten hätte. Aufgrund der freundschaftlichen Beziehungen zwischen

[48] Ausgabe P. Jurgenson 1909.

[49] M[argarita] K[irillovna] Morozova gewidmet

Metner und Belyj scheint diese Annahme nicht unberechtigt - schließlich hat Metner ja auch das erst im Januar 1907 in Paris entstandene Gedicht *Druz'jam* bis etwa Mitte des Jahres erhalten, obwohl er sich seit Dezember 1906 ununterbrochen in Deutschland aufhielt. Unterstützt wird diese These auch dadurch, daß Metner das (später durchgestrichene) Autograph der ersten Vertonung mit der Zählung *op. 13a* versah - das muß er getan haben, bevor er im September 1907 einen umfassenden, anderslautenden Entwurf des ganzen Opus seinem Verleger mitteilt (vgl. op. 12). Anna Metner berichtet am 20./21. September:

> *Сейчас он доделывает одну вещь на слова Бугаева, которую собственно сочинил еще Мюнхене...* (*Pis'ma*, 111)[50]

Vermutlich hat Metner also bis spätestens Juni 1907 in München das Gedicht *Épitafija* vertont und (nach der Rundreise im Sommer) ca. Anfang September das neue Gedicht *Druz'jam* in Angriff genommen und noch im selben Monat weitgehend beendet. Am 30. September kündigt er Boris P. Jurgenson an, daß er *Zolotomu blesku veril* in Kürze zusenden werde (s. op. 12). Die Erstveröffentlichung in der Zeitschrift *Zolotoe runo* [Das goldene Vlies] in der ersten Nummer des Jahres 1908 geschah sicherlich auf Veranlassung Émili Metners, der zu den ständigen Mitarbeitern des Journales zählte.

Übersetzung: N.N.[51]

Autograph:

- *CGALI, f. 952, op. 1, ed. chr. 446
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 103, Bl. 1-2: *„Золотому блеску верил" стих. Андрея Белого / Н. Метнера соч. 13, № 2*

Skizzen:

- U/F 1.12: verworfene Vertonung des Belyj-Gedichtes *Épitafija* (*V predsmertnom cholod zastylo...*), bereits als *op. 13a* gezählt (= Faksimile VII)
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 103, Bl. 5r-8r
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 185, Bl. 19v-21v (gelegentlich hat Metner die Tondauern der Singstimme über den 3 Systemen vorgezeichnet)
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 186, Bl. 1-6

ED: *Zolotoe runo*, Nr. 1, 1908 (beigefügt); später Moskau/Leipzig: P. I. Jurgenson o.J. [1909]

UA: 31. März [13. April] 1908, Moskau, Dejša-Sionickaja; Metner [KONZERTLISTE 26]

GA: V, 63-77

„Эпитафия"
Das Epitaph.
[Золотому блеску верил / An des Goldes Schimmer glaubt' ich]
(Andrej Belyj [= Boris Nikolaevič Bugaev])
Andante con moto
C-Dur, 9/8, 39 Takte

Андрей Белый	*Andrej Belyj*
Друзьям	Freunden
Н. И. Петровской	*Für N. I. Petrovskaj*
Золотому блеску верил, А умер от солнечных стрел. Думой века измерил, А жизнь прожить не сумел.	Dem goldenen Glanz glaubte ich, und starb von Sonnenpfeilen. Mit einem Gedanken durchmaß ich Jahrhunderte, und konnte das Leben nicht leben.

[50] Jetzt bringt er ein Stück nach Bugaev zu Ende, das er eigentlich bereits in München komponiert hat...

[51] Evtl. Karl P. Metner; vgl. *Pis'ma*, 112.

5	Не смейтесь над мертвым поэтом: Снесите ему цветок. На кресте и зимой и летом Мой фарфоровый бьется венок.	Spottet nicht über den toten Dichter: Bringt ihm eine Blume. Am Kreuz schlägt winters wie sommers mein Porzellankranz.
	Цветы на нем побиты.	Die Blumen an ihm sind zerschlagen.
10	Образок полинял. Тяжелые плиты. Жду, чтоб их кто-нибудь снял.	Das Heiligenbild ist verfärbt. Die Steinplatten sind schwer. Ich warte, daß sie irgendwer abnimmt.
	Любил только звон колокольный И закат.	Ich liebte nur Glockenklang und den Sonnenuntergang.
15	Отчево мне так больно, больно! Я не виноват.	Warum tut es mir so weh, so weh! Ich bin nicht schuldig.
	Пожалейте, придите; Навстречу венком метнусь. О, любите меня, полюбите -	Tretet näher, kommt; Ich werfe mich mit dem Kranz entgegen. O, liebt mich, gewinnt mich lieb -
20	Я, быть может, не умер, быть └может, проснусь -Вернусь!	Vielleicht bin ich nicht tot, vielleicht werde ich └aufwachen - zurückkehren!
	Январь 1907 *Париж* (Belyj, 249f.)[52]	*Januar 1907* *Paris*

op. 14 Zwei Märchen

Titelblatt: *N. Medtner. / Zwei Märchen / für Pianoforte. / Op. 14.*

Besetzung: Klavier (2 Hd.)

Widmung: --

Entstehung: Das f-Moll-*Märchen* läßt sich zurückführen bis zu einer Erwähnung im Skizzenbuch von 1905; dort hatte Metner *Lieder der Ophelia* für Violine geplant (s. U/F 2.13). Später wird auch eine Verwendung als (langsamer) Satz für das *Streichquartett* U/F 2.18 erwogen. Eine Mittlerstelle nimmt die Skizze ein, auf der Metner bereits für Klavier notiert, aber alternativ noch eine Stimmverteilung für Violine und Klavier dazuschreibt. Die ersten umfassenden Entwürfe für Klavier datiert Metner auf den 1. [14.] August 1906 und überschreibt diese bereits in deutsch *Opheliens Gesang*. Erst am 7. Juni 1907 jedoch schickt Metner das vollständige Manuskript an seinen Bruder Aleksandr, der (zusammen mit Aleksandr Gedike) die endgültige Version der T. 22ff. auswählen und dann das *Märchen* an den Verleger Jurgenson weiterleiten soll:

> *Одновременно с этим письмом высылаю тебе рукопись еще одной ф(орте)п(ианной) пьесы (вероятно, тоже сказки), которая войдет в один опус с e-moll'ной.* [...] *Заглавия же на сказках пока не печатать. В той сказке, которую я сейчас высылаю, есть одна версия, написанная карандашом в конце (ты поймешь, в чем дело). Скажи сам, как, по-твоему, лучше, и спроси Сашу Гедике и сообразно с вашим мнением или сотри карандаш (если эта версия хуже), или же вычеркни те такты, которые эта версия должна заменить. И тогда обведи карандаш чернилами* (*Pis'ma*, 98).[53]

[52] Textabweichungen bei Metner: V. 15: *так больно, больно!* lies: *так больно, так больно!*; V. 20f.: *проснусь - Вернусь!* lies: *вернусь / Проснусь...*

[53] Zusammen mit diesem Brief schicke ich Dir das Manuskript noch eines Klavierstücks (wahrscheinlich ebenfalls *Märchens*), das mit dem in e-Moll zusammen in ein Opus kommt. [...] Die Titel zu den *Märchen* bislang aber noch nicht drucken. In dem *Märchen*, das ich jetzt schicke, ist am Ende eine

Aleksandr Metner entscheidet sich für die Ausdehnung der Kadenz auf vier Takte (s. daz *Pis'ma*, 100), und in dieser Fassung erscheint das *Märchen* auch etwa April 1908 im Druc (die *Russkaja muzykal'naja gazeta* berichtet im Mai vom Erhalt des op. 14 zur Rezension) Am 9. September 1907 schickt Metner die ersten Korrekturen beider *Märchen* seinem Vate nach Moskau (angekündigt am 1. September; s. *Pis'ma*, 105 und 107).

Das e-Moll-*Märchen*, zu dem sich erste Entwürfe bereits 1901 finden, entsteht zu große Teilen bereits 1904 und 1905. Auf dem Titelblatt der Stichvorlage datiert Metner diese *Märchen* dann auf 1906, doch erst im April 1907 schickt er aus München das fertige Manu skript an Aleksandr Gedike (s. op. 13/1). Demzufolge dürfte er die Komposition erst ir Frühjahr 1907 beendet haben. Eine letzte Korrektur (T. 70) sendet Metner noch am 24. Ok tober aus Berlin ab (*Pis'ma*, 112f.). Im Druck erscheint das nachträglich als *Ritterzug* ur tertitelte *Märchen* zusammen mit Nr. 1 (s.o.).

Autograph:
komplett:
*CGALI, f. 952, op. 1, ed. chr. 437 (Abschrift?)
Nr. 1:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 38: betitelt *Märchen (f-mol) / Im Charakter Ophelien-Gesanges*

Nr. 2:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 40: *Märchen e mol op. 14* (ohne Coda)
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 200: 2 Bll. *Märchen e-mol*

Skizzen:
zu Nr. 1:
- U/F 2.11: 10 Takte *Andante appassionato*, hier noch alternativ auch für Violine und Klavic erwogen
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 191, Bl. 6r-7r, 8-10: *Opheliens Gesang*, datiert: *1^go августа 190* г. [1. (14.) August 1906]

zu Nr. 2:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 40: zwei Bll.
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 176, Bl. 23v-26r, 42v-44r
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 177, Bl. 5v-23r, 26v-28r, 31rv, 54r-58r, 59v-63r
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 183, Bl. 32r (Augmentation)

ED: Moskau/Leipzig: P. I. Jurgenson o.J. [1908]
UA: 16. November 1907, Leipzig, Metner [KONZERTLISTE 23]
GA: I, 251-262

ZWEI MÄRCHEN

Nr. 1:
Märchen.
(Opheliens Gesang)
Andantino con moto (MM ♩ = 60)
f-Moll, 2/4, 85 Takte

Nr. 2:
Märchen.

mit Bleistift geschriebene [alternative] Version (Du wirst verstehen, worum es geht). Sage selbst, wi es Deiner Meinung nach besser ist, und frage Sascha Gedike, und entsprechend Eurer Meinun radiere entweder den Bleistift aus (falls diese Version schlechter ist), oder aber streiche jene Takt aus, die diese Version ersetzen soll. Und ziehe dann den Bleistift mit Tinte nach.

(Ritterzug)[54]
Allegro marciale (MM ♩ = 108)[55]
e-Moll, 4/4, 116 Takte

op. 15 12 Песен Гёте [12 Pesen Gëte]
12 Goethe-Lieder

Titelblatt: *12 Песен Гёте / (2-я серия) / для пения и фортепиано. / Музыка / Н. Метнера. / Соч. 15 // Русский перевод М. Слонова.*
Innentitel: *12 Goethe-Lieder / (2-te Folge) / für Gesang und Clavier / von / N. Medtner / Op. 15*
Besetzung: Singstimme, Klavier (2 Hd.)
Widmung: *Посвящается Дому Песни*[56]
Entstehung: Eine isolierte Skizze zu Nr. 1 steht im Büchlein von 1901. Praktisch alle weiteren Entwürfe finden sich in den Aufzeichnungen der Jahre 1905 bis 1907. Eine erste Notiz, die auf eine zyklische Zusammenstellung deutet, datiert vom Winter 1906/07; dort schreibt Metner die Titel der Nr. 3-5 und 12 auf und setzt den Begriff „Volkslieder" daneben, der vielleicht Goethes Liedverständnis reflektiert (oder aber Metners Interpretation desselben). Und tatsächlich enthält die erste für Jurgenson bestimmte Sendung, abgeschickt am 9. September 1907, die Lieder Nr. 4, 5 und 12 (vgl. op. 12). Diese Stücke wurden also im Sommer des Jahres beendet. Interessant ist, daß Aleksandr Gedike, der sich für die Zusendung bedankt und lobend zu den Liedern äußert, von einer b-Moll-*Ballade* spricht: Somit dürfte Metner ursprünglich auch dem *Geistesgruß* diesen Untertitel gegeben haben (später nur noch den Nr. 6 und 10). Zuvor bereits, nämlich im Februar 1907, hatte Metner *Vor Gericht* komponiert, erwog aber auch eine Transkription für Orchester (s. U/F 2.6). Jedenfalls scheint die Verwendung innerhalb des neuen Zyklus noch nicht sicher gewesen zu sein - sonst hätte Metner dieses längst komplettierte Manuskript ja auch Jurgenson überreichen können, allein schon aus finanziellen Erwägungen. In dem Brief an Boris P. Jurgenson vom 30. September erklärt Metner weiter:

> *Три из высланных Вам песен написаны на слова Гете, войдут во второй сборник гетевских песен, для которого у меня уже почти готово еще несколько песен. Таким образом, с печатанием их пока спешить не приходиться* (*Pis'ma*, 110; vgl. auch op. 12 und op. 13).[57]

Damit dürften jedoch kaum alle übrigen neun Lieder gemeint sein. Am 25. November 1907 bittet Metner den Verlag um einen finanziellen Vorschuß mit dem Hinweis, daß er binnen eines Monats weitere Werke vorlegen werde (*Pis'ma*, 116). Sicherlich sind damit mehrere - wenn nicht gar alle - der restlichen *Goethe-Lieder* angesprochen. Metners Vater schreibt in einem Briefentwurf vom 26. November [9. Dezember] 1907, daß die neue Serie von *Goethe-Liedern* eventuell im Februar des kommenden Jahres zur Aufführung gelangen könnte (*Pis'ma*, 111). 1908, nach der Rückkehr aus Deutschland, werden die bisher komponierten Lieder gestochen. Aus den erhaltenen Stichvorlagen ist ersichtlich, daß der Zyklus zunächst auf zehn (nicht zwölf) Stücke hin angelegt war, wobei die Anordnung der einzelnen Lieder noch nicht genau mit derjenigen der Endversion übereinstimmt (s. Tabelle 24). Einige der Opuszahlen auf den Stichvorlagen sind allerdings nur mit Bleistift eingetragen, was bedeu-

[54] GA
[55] recte: Allegro marziale
[56] Dem *Dom Pesni* [Haus des Liedes] gewidmet
[57] Drei der Ihnen zugesandten Lieder sind auf Texte von Goethe gesetzt, sie gehen in das zweite Album mit Goethe-Liedern ein, zu dem ich noch einige Lieder schon fast fertig habe. Somit muß mit ihrem Druck bislang nicht geeilt werden.

tet, daß sich Metner noch die Möglichkeit einer Änderung des Zyklus vorbehalten wollte. An seinen Bruder Émilij schreibt Nikolaj am 5. [18.] November 1908:

> [...] *пока написал только две гетевские песни, которые уже отдал в печать. Об этом тебе, вероятно, писала Анюта. Теперь кончаю еще две новых: „Die Spröde" и „Die Bekehrte". Они также войдут в новый сборник - он будет состоять из 14 номеров. Скажи, как ты советуешь озаглавить его? Goethe-Gedichte, Goethe-Album или вообще как?*
>
> *Кстати, какой портрет взять для обложки? И взять ли вообще?* (*Pis'ma*, 118f.)[58]

Dieses Zitat hat Zarui Apetjan falsch interpretiert (s. *Pis'ma*, 119). Die Rede ist hier nicht von der dritten Serie von *Goethe-Liedern* op. 18, die niemals auf vierzehn Lieder angelegt gewesen sein kann (und dann auf nur sechs geschrumpft sein sollte), sondern von letzten Plänen zu op. 15. Die beiden bereits zum Druck gegebenen Lieder müssen *Meeresstille* und *Glückliche Fahrt* sein: die beiden einzigen Nummern, welche nicht gleichzeitig mit den anderen Liedern gesetzt wurden, sondern nachträglich eingereiht (vgl. Tabelle 24). Darüber hinaus will Metner auch noch das später als op. 18/1+2 erschienene Liedpaar (*Die Spröde* und *Die Bekehrte*) in den zweiten Zyklus aufnehmen - damit wären es tatsächlich vierzehn Lieder geworden. Es ist nicht auszuschließen, daß Émilij, den Nikolaj ja auch nach der Benennung des Zyklus und seiner optischen Gestaltung fragt, seinen Bruder überzeugt haben könnte, es bei einem 'runden' Dutzend zu belassen. Für diese Korrektur des Kommentares von Apetjan spricht außerdem, daß sich auf dem Autograph von op. 18/1 die Zählung „op. 15" findet und daß op. 18/1 und 2 als einzige Lieder der dritten Goethe-Serie zusammen mit dem zweiten Zyklus uraufgeführt wurden (s. KONZERTLISTE 28).

Anfang des Jahres 1909, also schon kurz nach ihrer Erstaufführung, erschienen die Lieder op. 15 im Druck. 1912 erhielt Metner für seine *Goethe-Lieder* op. 6, 15 und 18 den Glinka-Preis.

nach den Stichvorlagen (ca. Mitte 1908)	Konzeption November 1908 (UA?): zusätzliche Lieder[59]	gedruckte Endversion
1. Wandrers Nachtlied I		Wandrers Nachtlied I
2. Aus „Wilhelm Meister"		Aus „Wilhelm Meister"
	Die Spröde	[op. 18/1]
	Die Bekehrte	[op. 18/2]
3. Selbstbetrug		Selbstbetrug
4. Aus „Erwin und Elmire"		Aus „Erwin und Elmire"
5. Aus „Lila"		Aus „Lila"
6. Nähe des Geliebten		Vor Gericht

[58] [...] bisher habe ich nur zwei Goethe-Lieder geschrieben, die ich bereits zum Druck gegeben habe. Davon hat Dir vermutlich Anjuta [Anna Metner] geschrieben. Jetzt beende ich noch zwei neue: *Die Spröde* und *Die Bekehrte*. Sie kommen auch in das neue Album - es wird aus 14 Nummern bestehen. Sag, wie rätst Du, es zu betiteln? *Goethe-Gedichte*, *Goethe-Album* oder wie überhaupt? / Übrigens, was für ein Porträt soll man für den Umschlag nehmen? Und überhaupt eines nehmen?

[59] Die genaue Positionierung der Lieder stand im Winter 1908/09 noch nicht fest. Auch zur Uraufführung existieren zwei voneinander divergierende Programme, wobei die ursprüngliche Anordnung wohl eher Metners Intentionen gerecht geworden wäre, aber abgeändert wurde, um nicht zu häufig die Interpretinnen abzuwechseln (vgl. Fußnote zu KONZERTLISTE 28). In dieser Tabellenspalte werden nicht alle Lieder angeführt, sondern nur die Ergänzungen zur ersten Konzeption.

	Meeresstille	Meeresstille
	Glückliche Fahrt	Glückliche Fahrt
7. Vor Gericht		Nähe des Geliebten
8. Der untreue Knabe		Der untreue Knabe
9. Gleich und Gleich		Gleich und Gleich
10. Geistesgruss		Geistesgruss

Tab. 24: Wechsel im zyklischen Aufbau der Goethe-Lieder op. 15

Übersetzung: Michail Akimovič Slonov

Autograph:

Nr. 1:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 201: 1 Bl., Schlußtakte fehlen; Tinte, Stichvorlage mit Plattennummer

Nr. 2:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 202: 2 Bll. (Stichvorlage)

Nr. 3:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 203: 1 Bl. (Stichvorlage)

Nr. 4:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 106: überschrieben *„Sie liebt mich" (aus „Erwin und Elmira" / Goethe)*

Nr. 5:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 204: 2 Bll., betitelt *Aus „Erwin und Elmire" von Goethe III* [I/II = op. 6/6+7] (Stichvorlage)

Nr. 6:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 205: 2 Bll. (Stichvorlage)

Nr. 7:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 107: Titelblatt: *Vor Gericht / Eine Ballade von Goethe / für Gesang und Clavier / opus / von / N. Medtner*; am Ende datiert: *Мюнхен / Февраль 1907 г.* [München, Februar 1907]; mit Notizen zur Instrumentierung (vgl. U/F 2.6)

Nr. 8:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 207: 4 Bll., betitelt *„Vor Gericht" / Eine Ballade von Goethe*; mit der Zählung *op. 15 № 7* (Stichvorlage)

Nr. 7+8:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 109, Bl. 1-2

Nr. 9:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 110, Bl. 1-2

Nr. 10:
- *CGALI, f. 952, op. 1, ed. chr. 445 (Abschrift?)

Nr. 11:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 206: 2 Bll., mit der Zählung *op. 15 № 6* (Stichvorlage)

Nr. 12:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 208: 4 Bll., betitelt *Der Untreue Knabe / (Ballade);* mit der Zählung *op. 15 № 8* (Stichvorlage)
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 209: 1 Bl., mit der Zählung *op. 15 № 9* (Stichvorlage)
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 210: 2 Bll., mit der Zählung *op. 15 № 10* (Stichvorlage)

Skizzen:

zum Zyklusganzen:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 182, Bl. 4r: Titeldisposition (Arbeitsliste?) von Nr. 3-5 und 12(?), hier mit der Bemerkung *Volkslieder*, als welche vielleicht Teile des Zyklus intendiert sein könnten

zu Nr. 1:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 104: *I Wandrers Nachtlied (Goethe)*
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 175, Bl. 12-13r, 15v, 32
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 183, Bl. 29v, der Liedanfang, hier nur Klavier-Akkorde
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 186, Bl. 6v-10

zu Nr. 2:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 191, Bl. 32v-33r, 41r-42v

zu Nr. 3:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 105, Bl. 1: annähernd vollständige Fassung
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 175, Bl. 3: evtl. eine Vorstufe, 18 Takte E-Dur, 2/4, betitelt *обман* [Betrug (= Selbstbetrug?)]

zu Nr. 4:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 182, Bl. 5r-6v
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 191, Bl. 2r, 38r-40r (fast komplett)

zu Nr. 5:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 182, Bl. 2r-3v
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 191, Bl. 33v-34r (fast komplett)

zu Nr. 6:

- U/F 2.6: Fragment einer Fassung für Singstimme und Orchester
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 100, Bl. 5v
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 182, Bl. 8v-12v
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 191, Bl. 34v-36r

zu Nr. 7 und 8:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 92: rhythmische Skizze (Vorstufe) zu Nr. 7
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 109, Bl. 3-6: zu Nr. 7 und Überleitung zu 8
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 110, Bl. 3-6: zu Nr. 7 und 8
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 177, Bl. 101r-102v: zu Nr. 8
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 191, Bl. 29v

zu Nr. 9:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 111
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 177, Bl. 65r-66r
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 182, Bl. 16v (Schluß)
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 191, Bl. 36v-38r (fast komplett)

zu Nr. 10:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 112, mit einem Verweis auf das knižka [Büchlein] von 1906; Bl 2: Synopse der drei Strophen-Anfänge; Bl. 4v Notiz: *2[e] куплет* [2. Couplet] neben der Stelle *„Er gab die Sporen"*
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 177, Bl. 87v
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 182, Bl. 1v (mit der Notiz *или Bergstimme Гейне* [oder Bergstimme von Heine]; vgl. op. 12/3), 21r-27v
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 185, Bl. 1-11

zu Nr. 11:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 185, Bl. 1-11
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 191, Bl. 31r-32r (fast komplett)

zu Nr. 12:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 113, darunter ein Abschnitt auf Bl. 3 in cis-Moll mit der Notiz *gis-mol* [nach gis-Moll (transponieren)]

ED: Moskau/Leipzig: P. I. Jurgenson o.J. [1909]
UA: *Nr. 1-3, 5-12:* 8. [21.] Januar 1909, Moskau; Olenina d'Algejm, Stenbok, Metner [KONZERTLISTE 28]. *Nr. 4:* 16. [29.] Oktober 1916, Moskau; Él'-Tur, Metcl'?[60]
GA: V, 78-124

12 Песен Гёте
12 GOETHE-LIEDER

Nr. 1:
Wandrers Nachtlied I
„Der du von dem Himmel bist."
Ночная песнь странника.
Largo
F-Dur, 3/2, 19 Takte

Johann Wolfgang von Goethe

Wandrers Nachtlied

Der du von dem Himmel bist,
Alles Leid und Schmerzen stillest,
Den, der doppelt elend ist,
Doppelt mit Erquickung füllest,
Ach! ich bin des Treibens müde!
Was soll all der Schmerz und Lust?
Süßer Friede!
Komm, ach komm in meine Brust!

(1776) aus der Sammlung von 1815
(GOETHE, Bd. 2, 64)[61]

Nr. 2:
Aus „Wilhelm Meister".
„An die Türen will ich schleichen."
Из Вильгельма Мейстера.
Andantino con moto
f-Moll, 2/4, 50 Takte

Johann Wolfgang von Goethe

Harfenspieler

An die Türen will ich schleichen,
Still und sittsam will ich stehn;
Fromme Hand wird Nahrung reichen.

[60] An diesem Abend sang Anna Él'-Tur, begleitet von Vladimir Ljudvigovič Metcl', zehn Lieder von Rachmaninov und anschließend elf Lieder von Metner, nämlich opp. 3/3, 13/2, 15/5, 15/4, 24/1, 24/6, 24/2, 29/3 (betitelt als *Bessonnica*), 24/7, 28/2, 29/7 (s. Programmzettel GCMMK, f. 132, ed. chr. 715). Metner selbst führte *Sie liebt mich* das erste Mal nachweislich am 5. [18.] April 1917 in Moskau zusammen mit Nina Pavlovna Košic auf (KONZERTLISTE 58).

[61] Textabweichungen bei Metner: V. 8 wdh.

Und ich werde weiter gehn.
Jeder wird sich glücklich scheinen,
Wenn mein Bild vor ihm erscheint;
Eine Träne wird er weinen,
Und ich weiß nicht was er weint.

(1794) aus der Sammlung von 1815
(GOETHE, Bd. 2, 323)

Nr. 3:
Selbstbetrug.
Самообман.
Allegretto con moto
d-Moll, 2/4, 32 Takte

Johann Wolfgang von Goethe

Selbstbetrug

Der Vorhang schwebet hin und her
Bei meiner Nachbarin.
Gewiß sie lauschet überquer,
Ob ich zu Hause bin.

Und ob der eifersücht'ge Groll,
Den ich am Tag gehegt,
Sich, wie er nun auf immer soll,
Im tiefen Herzen legt.

Doch leider hat das schöne Kind
Dergleichen nicht gefühlt.
Ich seh', es ist der Abendwind,
Der mit dem Vorhang spielt.

(ED 1804) aus der Sammlung von 1815
(GOETHE, II, 22)[62]

Nr. 4:
Aus „Erwin und Elmire". [III]
„Sie liebt mich."
„Да, любит она."
Con moto appassionato. Leidenschaftlich bewegt (MM ♩ = 120-132)
As-Dur, 4/4, 31 Takte

Johann Wolfgang von Goethe

Sie liebt mich!
Sie liebt mich!
Welch schreckliches Beben!

[62] Textabweichungen bei Metner: V. 7: *Sich* lies: *Sieh* [Druckfehler?]; V. 8: *legt* lies: *regt* [zu dies Stelle vgl. a.a.O., 931]

Fühl' ich mich selber?
Bin ich am Leben?
Sie liebt mich!
Sie liebt mich!

Ach! rings so anders!
Bist du's noch, Sonne?
Bist du's noch, Hütte?
Trage die Wonne,
Seliges Herz!
Sie liebt mich!
Sie liebt mich!

1775
(GOETHE, V, 656)

Nr. 5:
Aus „Lila": „So tanzet"
Из „Лилы": „И танцы и игры"
Allegretto giocoso (MM ♩ = 72-80)
C-Dur, 6/8, 28 Takte

Johann Wolfgang von Goethe

So tanzet und springet
In Reihen und Kranz,
Die liebliche Jugend,
Ihr ziemet der Tanz.

Am Rocken zu sitzen
Und fleißig zu sein,
Das Tagwerk zu enden,
Es schläfert euch ein.

Drum tanzet und springet,
Erfrischt euch das Blut,
Der traurigen Liebe
Gebt Hoffnung und Mut.

?
(GOETHE, ?)

Nr. 6:
Vor Gericht.
Ballade.
Перед судом.
Moderato. Severo (MM ♩ = 88)
c-Moll, 4/4, 61 Takte

Johann Wolfgang von Goethe

Vor Gericht

Von wem ich es habe, das sag' ich euch nicht,
Das Kind in meinem Leib. -
Pfui! speit ihr aus: die Hure da! -
Bin doch ein ehrlich Weib.

Mit wem ich mich traute, das sag' ich euch nicht.
Mein Schatz ist lieb und gut,
Trägt er eine goldene Kett' am Hals,
Trägt er einen strohernen Hut.

Soll Spott und Hohn getragen sein,
Trag' ich allein den Hohn.
Ich kenn' ihn wohl, er kennt mich wohl,
Und Gott weiß auch davon.

Herr Pfarrer und Herr Amtmann ihr,
Ich bitte, laßt mich in Ruh!
Es ist mein Kind, es bleibt mein Kind,
Ihr gebt mir ja nichts dazu.

(um 1776) aus der Sammlung von 1815
(GOETHE, II, 120)

Nr. 7:
Meeresstille.
Тишь на море.
Andante lugubre
fis-Moll, 8/8, 31 Takte

Johann Wolfgang von Goethe

Meeres Stille

Tiefe Stille herrscht im Wasser,
Ohne Regung ruht das Meer,
Und bekümmert sieht der Schiffer
Glatte Fläche rings umher.
Keine Luft von keiner Seite!
Todesstille fürchterlich!
In der ungeheuern Weite
Reget keine Welle sich.

Sommer 1795
(GOETHE, I, 650)[63]

[63] Textabweichungen bei Metner: V. 6: *Todesstille... fürchterlich!*

attacca

Nr. 8:
Glückliche Fahrt.
Счастливое плавание.
(Andante, stentato -) Allegro molto
Fis-Dur, (8/8 -) 3/4, 37 Takte

Johann Wolfgang von Goethe

Glückliche Fahrt

Die Nebel zerreißen,
Der Himmel ist helle,
Und Aeolus löset
Das ängstliche Band.
Es säuseln die Winde,
Es rührt sich der Schiffer.
Geschwinde! Geschwinde!
Es teilt sich die Welle,
Es naht sich die Ferne,
Schon seh' ich das Land!

Sommer 1795
(GOETHE, I, 650)

Nr. 9:
Nähe des Geliebten.
Близость милого.
Largamente, con passione
Es-Dur, 3/4, 46 Takte

Johann Wolfgang von Goethe

Nähe des Geliebten

Ich denke dein, wenn mir der Sonne Schimmer
Vom Meere strahlt;
Ich denke dein, wenn sich des Mondes Flimmer
In Quellen malt.

Ich sehe dich, wenn auf dem fernen Wege
Der Staub sich hebt;
In tiefer Nacht, wenn auf dem schmalen Stege
Der Wandrer bebt.

Ich höre dich, wenn dort mit dumpfem Rauschen
Die Welle steigt.
Im stillen Haine geh' ich oft zu lauschen,
Wenn alles schweigt.

Ich bin bei dir, du seist auch noch so ferne,

Du bist mir nah!
Die Sonne sinkt, bald leuchten mir die Sterne.
O wärst du da!

(ED 1795) aus der Sammlung von 1815
(GOETHE, II, 38)[64]

Nr. 10:
Der untreue Knabe.
Ballade.
Неверный юноша.
Allegro
f-Moll, 2/4, 115 Takte

Johann Wolfgang von Goethe

Der untreue Knabe

Es war ein Knabe frech genung,
War erst aus Frankreich kommen,
Der hatt' ein armes Maidel jung
Gar oft in Arm genommen;
Und liebgekos't und liebgeherzt,
Als Bräutigam herumgescherzt;
Und endlich sie verlassen.

Das braune Maidel das erfuhr,
Vergingen ihr die Sinnen,
Sie lacht' und weint' und bet't' und schwur;
So fuhr die Seel' von hinnen.
Die Stund, da sie verschieden war,
Wird bang dem Buben, graus't sein Haar,
Es treibt ihn fort zu Pferde.

Er gab die Sporen kreuz und quer;
Und ritt auf alle Seiten,
Herüber, hinüber, hin und her,
Kann keine Ruh erreiten,
Reit't sieben Tag' und sieben Nacht;
Es blitzt und donnert, stürmt und kracht,
Die Fluten reißen über.

Und reit't in Blitz und Wetterschein
Gemäuerwerk entgegen;
Bind't's Pferd hauß' an, und kriecht hinein;
Und duckt sich vor dem Regen.
Und wie er tappt, und wie er fühlt,
Sich unter ihm die Erd' erwühlt;
Er stürzt wohl hundert Klafter.

[64] Textabweichungen bei Metner: V. 12 wdh.

Und als er sich ermannt vom Schlag,
Sieht er drei Lichtlein schleichen.
Er rafft sich auf und krabbelt nach;
Die Lichtlein ferne weichen;
Irr' führen ihn, die Quer' und Läng',
Trepp' auf, Trepp' ab, durch enge Gäng',
Verfallne, wüste Keller.

Auf einmal steht er hoch im Saal,
Sieht sitzen hundert Gäste,
Hohläugig grinsen allzumal
Und winken ihm zum Feste.
Er sieht sein Schätzel unten an,
Mit weißen Tüchern angetan,
Die wend't sich -

(1774) aus der Sammlung von 1815
(GOETHE, II, 106f.)

Nr. 11:
Gleich und Gleich.
Друг для Друга.
Allegro abbandonamente
Des-Dur, 4/4, 21 Takte

Johann Wolfgang von Goethe

Gleich und gleich

Ein Blumenglöckchen
Vom Boden hervor
War früh gesprosset
In lieblichem Flor;
Da kam ein Bienchen
Und naschte fein: -
Die müssen wohl beide
Für einander sein.

(22. April 1814) aus der Sammlung von 1815
(GOETHE, II, 20f.)

Nr. 12:
Geistesgruss.
Привет духа.
Allegro molto sostenuto
b-Moll, 4/4, 39 Takte

Johann Wolfgang von Goethe

Geistes-Gruß

Hoch auf dem alten Turme steht,

Des Helden edler Geist,
Der, wie das Schiff vorübergeht,
Es wohl zu fahren heißt.

"Sieh, diese Sehne war so stark,
Dies Herz so fest und wild,
Die Knochen voll von Rittermark,
Der Becher angefüllt;

Mein halbes Leben stürmt' ich fort,
Verdehnt' die Hälft' in Ruh.
Und du, du Menschen-Schifflein dort,
Fahr immer, immer zu!"

(1774) aus der Sammlung von 1815
(GOETHE, II, 63)

op. 16 Три Ноктюрна [Tri Noktjurna]
Drei Nachtgesänge

Titelblatt: *Н. Метнер. / Три Ноктюрна / для / скрипки и ф.п. / op. 16* || *N. Medtner / Drei Nachtgesänge / für / Violine u. Klavier / op. 16*
Innentitel: *N. Medtner / Trois Nocturnes / pour / Violon et Piano / op. 16.*
Besetzung: Violine, Klavier (2 Hd.)
Widmung: Titelblatt: *à Monsieur A. Medtner*; 1. Notenseite: *Посвящается А. К. Метнер. / Herrn A[leksandr] K[arlovič] Medtner gewidmet*
Entstehung: Ab 1904 notiert Metner Entwürfe zum ersten Stück. Im folgenden Jahr beschäftigt er sich intensiv mit dem Gedanken an Werke für Violine und Klavier: Es entstehen Skizzen zu mehreren Miniaturen und auch Sonaten (s. U/F 2.10ff.). Ab dem Winter 1906/07, also zunächst in München, mehren sich die Aufzeichnungen in den Skizzenbüchern; folglich ist op. 16 in seiner Substanz Frucht des 'Deutschlandjahres' 1907 (wie auch opp. 11/3, 12, 13/2, 14, 15).
Das dritte Stück bezeichnet Metner im Autograph noch als *Wiegenlied*; in den Skizzen jedoch findet sich der Titel *Lyrische Fragmente*, den später die Klavierstücke op. 23 tragen werden und der auch den *Märchen* op. 26 verliehen werden sollte (s.d.). Berücksichtigt man, daß die Stücke op. 23 bei ihrer Uraufführung noch als *soggetti* angegeben wurden und auch die ersten beiden Sätze der *Violinsonate* op. 21 zunächst als *soggetti* entstanden, so zeichnet sich ein umfangreiches Korpus von Miniaturen ab, die in Metners Denken eine kategorisierende Gemeinsamkeit haben. Wiederum experimentiert Metner mit neuartigen Gattungsbegriffen, ähnlich den *Märchen* (vgl. auch opp. 34/35 und 38-40).
Aus der folgenden Reihe von Briefzitaten läßt sich (über die Chronologie ihrer Entstehung hinaus) ablesen, daß die Violinwerke speziell für den Bruder Aleksandr entstanden und a priori für eine gemeinsame Aufführung mit jenem gedacht sind. Es könnten aber stets auch neben den *Nachtgesängen* op. 16 Teile der Sonate op. 21 oder aber andere Projekte (wie z.B. U/F 2.14) gemeint sein.

Скрипичные пьесы, о которых я тебе писал в последнем письме, постепенно подвигаются и даже увеличиваются по количестве. Как только две из них будут готовы, сейчас же вышлю тебе (an Aleksandr Metner, 7. Juni 1907; *Pis'ma*, 97).[65]
Скрипичные вещи еще не готовы. Но я скоро за них примусь и надеюсь, что они скоро будут готовы. Тогда не замедлю их выслать тебе (...) (an Aleksandr Metner, 31. Juli 1907;*Pis'ma*, 101)[66]
[...] *я задумал много скрипичных вещей, но еще ни одна не готова до конца, почему я тебе так долго и не высылаю их.. Некоторые из них уже были готовы, но теперь опять возвращены обратно в мою голову для переработки... Трудны они не будут, и я очень боюсь, что тебя даже, пожалуй, огорчит их недостаточная интересность, благодарность в чисто скрипичном виртуозном отношении. Если мне удастся их благополучно окончить, то, разумеется, я попрошу тебя их исполнить, т(ак) к(ак) специально для тебя их сочиняю..* (an Aleksandr Metner, 14. September 1907; *Pis'ma*, 106f.)[67]
Скрипичные вещи понемного подвигаются (an Aleksandr Metner, 20. Dezember 1907; *Pis'ma*, 118).[68]
Vermutlich werden alle drei *Nachtgesänge* erst 1908 fertiggestellt. Trotz ihrer frühen Uraufführung Anfang 1909 erscheinen sie erst ein Jahr später im Druck.
Übersetzung des Mottos: Grigorij Alekseevič Račinskij
Autograph:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 194, Bl. 1ff. (unvollständig?); auf Bl. 23r wird Nr. 3 als *Wiegenlied* bezeichnet

Skizzen:
zu Nr. 1-3:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 194

zu Nr. 1:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 176, Bl. 15v-18r (?)
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 182, Bl. 18v-23v (auch zu Nr. 2?)

zu Nr. 2:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 185, Bl. 12-17, 22-23r (auch zu Nr. 1?)
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 188, Bl. 1, 7-18

zu Nr. 3:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 177, Bl. 81rv
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 182, Bl. 20r
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 194, Bl. 28r: hier ohne Einleitungstakte und unter dem Titel *Lyrische Fragmente*

ED: Berlin/Moskau: Rossijskoe muzykal'noe izdatel'stvo o.J. [1910]
UA: 27. Januar [9. Februar] 1909, Moskau; A. K. Metner, N. K. Metner [KONZERTLISTE 29]
GA: VII, 9-25

[65] Die Violinstücke, von denen ich Dir im letzten Brief geschrieben habe, machen allmählich Fortschritte und nehmen sogar quantitativ zu. Sobald zwei davon fertig sind, werde ich sie Dir sofort zusenden.
[66] Die Violinstücke sind noch nicht fertig. Aber ich nehme sie mir bald vor und hoffe, daß sie bald fertig sein werden. Dann werde ich nicht zögern, sie Dir zu schicken.
[67] [...] ich habe mir viele Violinstücke ausgedacht, aber noch nicht eines ist bis zum Schluß fertig, weswegen ich sie Dir auch seit so langem nicht zuschicke... Einige davon sind bereits fertig gewesen, aber mir jetzt in den Kopf zurückgekehrt zur Umarbeitung... Schwer werden sie nicht sein, und ich fürchte sehr, daß Dich ihre mangelnde Interessantheit, Dankbarkeit in rein violinistisch-virtuoser Hinsicht verdrießen wird. Wenn es mir gelingt, sie glücklich zu beenden, dann werde ich selbstverständlich Dich bitten, sie aufzuführen, denn ich komponiere sie speziell für Dich...
[68] Die Violinstücke machen ein kleines bißchen Fortschritte.

ТРИ НОКТЮРНА
DREI NACHTGESÄNGE

[Motto, hier nur dt.:]

Johann Wolfgang von Goethe

Nachtgesang

O! gib, vom weichen Pfühle,
Träumend, ein halb Gehör!
Bei meinem Saitenspiele
Schlafe! was willst du mehr?

Bei meinem Saitenspiele
Segnet der Sterne Heer
Die ewigen Gefühle;
Schlafe! was willst du mehr?

Die ewigen Gefühle
Heben mich, hoch und hehr,
Aus irdischem Gewühle;
Schlafe! was willst du mehr?

Vom irdischen Gewühle
Trennst du mich nur zu sehr,
Bannst mich in diese Kühle;
Schlafe! was willst du mehr?

Bannst mich in diese Kühle,
Gibst nur im Traum Gehör.
Ach! auf dem weichen Pfühle
Schlafe? was willst du mehr?

(ED 1804) aus der Sammlung von 1815
(GOETHE, II, 58f.)

Nr. 1:
Andante con moto, sempre leggiero
d-Moll, 9/8, 83 Takte

Nr. 2:
Largamente
g-Moll, 3/4, 71 Takte

Nr. 3:
Moderato (MM ♩ = 66-72)
c-Moll, 4/4, 53 Takte

op. 17 Три Новеллы [Tri Novelly]
Drei Novellen

Titelblatt: *Н. Метнер / Три Новеллы для ф.п. / op. 17 || N. Medtner / Drei Novellen f. Klavier / op. 17*
Innentitel: *N. Medtner / Trois Novelles / pour piano / op. 17*
Besetzung: Klavier (2 Hd.)
Widmung: *à Monsieur L. E. Conus* [Lev Ėduardovič Konjus]
Entstehung: Die erste der drei *Novellen* entsteht von Anfang an als Klavierminiatur pastoralen Charakters und steht damit in einer Reihe mit der *Idylle* op. 7/1 oder der *Dithyrambe* op. 10/3. Indem Metner dieses Stück nachträglich mit *Daphnis und Chloë* untertitelt, verweist er selbst auf die Tradition der antiken Bukolik (hier auf Longos' gleichnamigen Hirtenroman aus dem 2. vorchristlichen Jahrhundert), die mit Theokrits Hirtengedichten, die auch als „Idyllen" (!) bezeichnet werden, ihren Anfang nahm, dann aber seit der Renaissance eine eigene Stilrichtung initiierte. Anfang des 20. Jahrhunderts kommt es zu einer neuen „Vogue" - in der Musik etwa mit Ravels (von Fokin bestelltes) Ballett *Daphnis et Chloé* (UA 1912); Metner scheint diesen Tendenzen noch um einige Jahre vorauszugehen. In den Liedern op. 18/1-3 oder auch bei *Vesennee uspokoenie* op. 28/5 oder *Muza* op. 29/1 mag dieses antikische Moment literarisch gespeist sein, doch hier und in anderen vergleichbaren Instrumentalwerken Metners (z. B. in op. 54, insbesondere aber in der *Sonate-Idylle* op. 56) handelt es sich doch wohl um einen gänzlich originären, gräzisierenden Neoklassizismus.
Die zweite *Novelle*, 1901 noch in Es-Dur entworfen, bezeichnet Metner 1905 *alla Pollacca* und deutet damit an, daß es sich ursprünglich um eine (rhythmisch dann unglaublich transformierte) Polonaise handelt. Im Winter 1906/07 notiert er paraphrasierend, daß es erneut in rhythmischer Hinsicht „instruktive Stücke", das heißt Etüden werden sollen (vgl. op. 4/1). Beide Stücke werden vermutlich erst 1908 umfassend erarbeitet und Anfang 1909 unter dem Titel *Novelletten* uraufgeführt. Metner knüpft dabei an Schumanns gleichnamiges op. 21 an: Klavierstücke mittleren (nicht kleinen) Umfangs, die auf irgendeine Weise „erzählenden" Charakter besitzen, also für Metner so etwas wie zu groß geratene *Märchen*. Bei ihrer zweiten Aufführung im Februar 1910 (KONZERTLISTE 29) werden beide Stücke bereits als *Novellen* angekündigt.
Beim dritten Stück macht die Ähnlichkeit mit op. 10/3 eine Zuordnung der Skizzen schwierig. Sicher wurde es später als die beiden anderen beendet, nämlich erst nach deren Erstaufführung, doch die ersten Entwürfe datieren unter Umständen bereits von 1897. Nikolaj Struve, in seiner Eigenschaft als Sekretär des Russischen Musikverlages, bittet Metner am 13. [26.] Mai 1909 (*Pis'ma*, 121) um Zusendung der dritten *Novelle* (neben anderen Werken aus op. 18-20). Wenn Z. Apetjan schreibt, daß Metner auf Marstrand an den drei *Novellen* gearbeitet habe, so bezieht sich das sicherlich nur auf den Nachzügler, das dritte Stück.
Im Druck erschienen die *Novellen* 1910, vielleicht sogar vor der Erstaufführung der dritten.
Autograph:
Nr. 3
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 42: *Novelle № 3*
Skizzen:
zu Nr. 1:
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 173, Bl. 2-5; betitelt 2r: *(Пасторальн[ые] мотивы / небольшие ф.п. пьесы)* [Pastorale Motive / kleine Klavierstücke]; 4r: *Preluden*
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 175, Bl. 13v-14r
zu Nr. 2:
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 41: 19 Takte (unbetitelt)
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 177, Bl. 77r-80v, mit der Notiz *3 пункты к c-mol'ной пьесе (alla Polacca)* [3 Punkte zum c-Moll-Stück (alla Pollacca)], 84rv, 91v-98r, 99rv

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 184, Bl. 23v, 38v (in Es-Dur)
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 185, Bl. 18rv, mit der Notiz *Pièçes instructives (rythmiques)*
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 187, Bl. 1-4
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 765: Berichtigungen zur gedruckten Ausgabe, die Anna Metner nach Eigenaussagen Nikolaj Metners niedergeschrieben hat.

zu Nr. 3:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 176, Bl. 40v-41r, mit der Notiz *3 четверти за такта / с форшлагами all'antico* [3 Viertel pro Takt / mit Vorschlägen all'antico] (oder zu op. 10/3?)
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 191, Bl. 2v: *Увертюра к фортеп[ианной] сюиты* [Ouvertüre zur Klaviersuite] (oder zu op. 10/3?); 4r-5v, 11v-26r
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 765: Berichtigungen zur gedruckten Ausgabe, die Anna Metner nach Eigenaussagen Nikolaj Metners niedergeschrieben hat.

ED: Berlin/Moskau: Rossijskoe muzykal'noe izdatel'stvo o.J. [1910]
UA: *Nr. 1 und 2:* 27. Januar [9. Februar] 1909, Moskau; Metner [KONZERTLISTE 29]. *Nr. 3:* 31. März [13. April] 1910, Moskau; Metner [KONZERTLISTE 32]
GA: II, 9-31

ТРИ НОВЕЛЛЫ
DREI NOVELLEN

Nr. 1:
(Дафнис и Хлоя)[69]
Andante
G-Dur, 2/4, 86 Takte

Nr. 2:
Tempo giusto (MM ♩ = 80)
c-Moll, 3/4, 103 Takte

Nr. 3:
Allegro, molto sostenuto (MM ♩ = 96)
E-Dur, 4/4, 157 Takte

op. 18 Шесть стихотворений Гёте [Šest' stichotvorenij Gëte]
Sechs Gedichte von Goethe

Titelblatt: *Н. Метнер / Шесть стихотворений / Гёте / (3[я] серия) / для одного голоса и ф.п. / Соч. 18. || N. Medtner / Sechs Gedichte / von Goethe / (3[te] Folge) / für eine Singstimme u. Klavier. / Op. 18.*
Besetzung: Singstimme, Klavier (2 Hd.)
Widmung: *Fräulein Hedwig Friedrich gewidmet.*
Entstehung: Dieser dritte und letzte Zyklus von *Goethe-Liedern* ist in gewisser Weise eine Notlösung, er bündelt und ergänzt Vertonungen, die noch in op. 15 eingehen sollten, jenen zweiten Zyklus dann aber zu umfangreich hätten werden lassen. Die beiden ersten Lieder entstehen Anfang November 1908 im Umfeld von op. 15 (s.d.). Skizzen zu Nr. 3 datieren von 1905 und 1907, doch da das Autograph bereits die korrekte Opusnummer trägt, dürfte es sicher erst 1909 beendet worden sein, womöglich sogar erst nach den beiden folgenden Liedern (Nr. 4 und 5), die während des Aufenthaltes auf Marstrand entstehen. Metner datiert die fis-Moll-Version des *Mignon* auf den 25. Mai [7. Juni]; eine Skizze befindet sich inmitten der Entwürfe zum parallel entstandenen *Heimweh* op. 19/3. Wann die Transposition eine kleine Terz tiefer nach es-Moll stattgefunden hat, läßt sich nicht ermitteln. *Das Veilchen*, die letzte von Metner komponierte Ballade,[70] wird laut Autograph am 1. [14.] Juni 1909 beendet. Seinem Bruder Èmilij schreibt Nikolaj kurze Zeit später von Marstrand:

> *Я за это время сочинил три песни: Ницше - „Heimweh", Гете - „Mignons Lied" (Nur wer die Sehnsucht) и балладу „Veilchen". Эта, последняя, кажется, самая удачная..* (*Pis'ma*, 122)[71]

Das letzte Lied des Zyklus ist eines der wenigen für tiefe Stimme (wie auch op. 3/1) und wurde fast nie aufgeführt; auch zu seiner Datierung läßt sich kaum etwas sagen. Da jedoch das ganze Opus Hedwig Friedrich gewidmet ist, bei der die Metners im Sommer 1909 das erste Mal ausgiebig zu Gast waren (und die ja auch Èmilijs Verlag *Musaget* finanziell auf die Beine half), könnten *Jägers Abendlied* und vielleicht auch die *Einsamkeit* dort entstanden sein. Noch vor der Uraufführung des Zyklus (ohne Nr. 6!) erscheint op. 18 bis spätestens Mai 1910 im Druck, denn in diesem Monat schickt Metner ein Exemplar an Aleksandr B. Gol'denvejzer (s. *Pis'ma*, 125).
1912 erhält Metner für seine drei Serien von *Goethe-Liedern* (op. 6, 15 und 18) den Glinka-Preis. Die nächsten Vertonungen von Goethe-Gedichten entstehen erst 1922 (s. op. 41/1 und 46/1).
Übersetzung: O. Karatygina
Autograph:

Nr. 1:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 114: mit der Zählung *Op. 15 №* [fehlt]

Nr. 2:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 115: ohne Zählung

Nr. 3:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 116: hier bereits als *Op. 18 № 3*

Nr. 4:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 117, Bl. 1-2: mit Korrekturen, gezählt als *Op. 18 № 4*

Nr. 5:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 118, Bl. 1r-2r: betitelt: *Das Veilchen (Goethe) / Ballade N. Medtner op. 18, № 5*; am Anfang datiert: *Marstrand 1909 / 1 Июня ст. ст.* [1. Juni alten Stils (= 14. Juni 1909)]

Nr. 6:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 119, Bl. 1-2

Skizzen:

zu Nr. 1 und 2:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 181, Bl. 3rff.

zu Nr. 3:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 177, Bl. 64v, 103r-104v
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 185, Bl. 23v

zu Nr. 4:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 117, Bl. 3v-4r: frühe Version in fis-Moll, am Anfang datiert: *Marstrand 7 juni / 25 mai*, nach Z. Apetjan (*Pis'ma*, 119) auch: *Взморье (Швеция. 25 мая / 7 июня)* [Marstrand (Schweden, 25. Mai / 7. Juni)]
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 122, Bl. 5v (in fis-Moll)

[69] Daphnis und Chloë (GA).

[70] Als untextierte Balladen folgen jedoch zumindest noch opp. 27, 34/4 und 60.

[71] Ich habe in dieser Zeit drei Lieder komponiert: von Nietzsche *Heimweh*, von Goethe *Mignons Lied* (*Nur wer die Sehnsucht* [*kennt*]) und die Ballade [*Das*] *Veilchen*. Dieses, das letzte, scheint mir das gelungenste...

zu Nr. 5:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 118, Bl. 2v-7v
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 188, Bl. 2v

zu Nr. 6:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 119, Bl. 2rff.
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 175, Bl. 30r-31r

ED: Moskau/Berlin: Rossijskoe muzykal'noe izdatel'stvo 1910
UA: *Nr. 1 und 2:* 8. [21.] Januar 1909, Moskau; Olenina d'Al'gejm, Metner [KONZERTLISTE 28]. *Nr. 3-5:* 7. [20.] März 1911, Moskau; Jan-Ruban, Metner [KONZERTLISTE 35]. *Nr. 6:* 25. Februar 1927, Moskau; Dolivo-Sobotnickij, Metner [KONZERTLISTE 104]?
GA: V, 132-154

ШЕСТЬ СТИХОТВОРЕНИЙ ГЁТЕ
SECHS GEDICHTE VON GOETHE

Nr. 1:
Die Spröde.
Недоступная.
Allegro non troppo, giocosamente (MM ♩ = 80)[72]
F-Dur, 9/8, 38 Takte

Johann Wolfgang von Goethe

Die Spröde

An dem reinsten Frühlingsmorgen
Ging die Schäferin und sang,
Jung und schön und ohne Sorgen,
Daß es durch die Felder klang,
So la la! le ralla!

Thyrsis bot ihr für ein Mäulchen
Zwei, drei Schäfchen gleich am Ort,
Schalkhaft blickte sie ein Weilchen;
Doch sie sang und lachte fort,
So la la! le ralla!

Und ein andrer bot ihr Bänder
Und der dritte bot sein Herz;
Doch sie trieb mit Herz und Bändern
So wie mit den Lämmern Scherz,
Nur la la! le ralla!

(ED 1797) aus der Sammlung von 1815
(GOETHE, II, 17)[73]

Attacca № 2

[72] GA: MM ♩ = 80-84.
[73] Textabweichungen bei Metner: V. 5, 10 und 15 wdh.; nach V. 15: lala lala

Nr. 2:
Die Bekehrte.
Обращенная.
Andante con moto (MM ♪ = 80)
d-Moll, 2/4, 48 Takte

Johann Wolfgang von Goethe

Die Bekehrte

Bei dem Glanze der Abendröte
Ging ich still den Wald entlang,
Damon saß und blies die Flöte,
Daß es von den Felsen klang,
So la la!

Und er zog mich, ach! an sich nieder,
Küßte mich so hold, so süß.
Und ich sagte: blase wieder!
Und der gute Junge blies,
So la la!

Meine Ruhe ist nun verloren,
Meine Freude floh davon,
Und ich höre vor meinen Ohren
Immer nur den alten Ton,
So la la, le ralla.
u.s.w.

(ED 1797) aus der Sammlung von 1815
(GOETHE, II, 17f.)[74]

attacca[75]

Nr. 3:
Einsamkeit.
Одиночество.
Moderato (MM ♩ = 80)
D-Dur, 12/8, 22 Takte

Johann Wolfgang von Goethe

Einsamkeit

Die ihr Felsen und Bäume bewohnt, o heilsame Nymphen,
Gebet jeglichem gern, was er im Stillen begehrt!
Schaffet dem Traurigen Trost, dem Zweifelhaften Belehrung,
Und dem Liebenden gönnt, daß ihm begegne sein Glück.

[74] Textabweichungen bei Metner: V. 5: *So la la! le ralla!*, zweimal wdh.; V. 10: *So lala! le ralla!*; V. 14f. wdh.
[75] GA.

Denn euch gaben die Götter, was sie den Menschen versagten,
Jeglichem, der euch vertraut, hülfreich und tröstlich zu sein.

(1782) aus der Gesamtausgabe von 1789
(GOETHE, I, 357)

Nr. 4:
Mignon.
Allegretto con moto (MM ♩ = 92)
es-Moll, 2/4, 50 Takte

Johann Wolfgang von Goethe

Mignon

Nur, wer die Sehnsucht kennt,
Weiß, was ich leide!
Allein und abgetrennt
Von aller Freude,
Seh ich ans Firmament
Nach jener Seite.
Ach, der mich liebt und kennt[,]
Ist in der Weite.
Es schwindelt mir, es brennt
Mein Eingeweide.
Nur, wer die Sehnsucht kennt,
Weiß, was ich leide!

(20. Juni 1785) aus der Sammlung von 1815
(GOETHE, II, 321f.)[76]

Nr. 5:
Das Veilchen. Ballade von Goethe.
Фиалка. Баллада Гете.
Andante
es-Moll, 3/4, 74 Takte

Johann Wolfgang von Goethe

Das Veilchen

Ein Veilchen auf der Wiese stand,
Gebückt in sich und unbekannt;
Es war ein herzig's Veilchen.
Da kam eine junge Schäferin,
Mit leichtem Tritt und munterm Sinn,
Daher, daher,
Die Wiese her, und sang.

[76] Textabweichungen bei Metner: nach V. 12: *Was ich leide, / Allein und abgetrennt / Von aller Freude.*

Ach! denkt das Veilchen; wär' ich nur
Die schönste Blume der Natur,
Ach nur ein kleines Weilchen,
Bis mich das Liebchen abgepflückt,
Und an dem Busen matt gedrückt!
Ach nur, ach nur,
Ein Viertelstündchen lang!

Ach! aber ach! das Mädchen kam
Und nicht in Acht das Veilchen nahm,
Ertrat das arme Veilchen.
Es sang und starb und freut sich noch:
Und sterb' ich denn, so sterb' ich doch
Durch sie, durch sie,
Zu ihren Füßen doch.

(ED 1775) aus der Sammlung von 1815
(GOETHE, Bd. 2, 105f.)[77]

Nr. 6:
Jägers Abendlied.
Вечерняя песнь охотника.
Allegro (MM ♩ = 84)
c-Moll, 6/8, 38 Takte

Johann Wolfgang von Goethe

Jägers Abendlied

Im Felde schleich' ich still und wild,
Gespannt mein Feuerrohr.
Da schwebt so licht dein liebes Bild,
Dein süßes Bild vor mir.

Du wandelst jetzt wohl still und mild
Durch Feld und liebes Tal,
Und ach mein schnell verrauschend Bild,
Stellt sich dir's nicht einmal?

Des Menschen, der die Welt durchstreift
Voll Unmut und Verdruß,
Nach Osten und nach Westen schweift,
Weil er dich lassen muß.

Mir ist es, denk' ich nur an dich,
Als in den Mond zu sehn;
Ein stiller Friede kommt auf mich,
Weiß nicht wie mir geschehn.

(ED 1776 [Jägers Nachtlied]) aus der Sammlung von 1815

[77] Textabweichungen bei Metner: V. 19-21 wdh.

(GOETHE, II, 65)

op. 19 Три стихотворения Нитцше [Tri stichotvorenija Nitcše]
Drei Gedichte von Nietzsche

Titelblatt: *Н. Метнер / Три стихотворения / Нитцше / для одного голоса и ф.п. / Соч. 19.* || *N. Medtner / Drei Gedichte / von Nietzsche / für eine Singstimme u. Klavier. / Op. 19.*
Besetzung: Singstimme, Klavier (2 Hd.)
Widmung: --
Entstehung: Nur schwer lassen sich diese und die beiden als op. 19a erschienenen Nietzsche-Lieder chronologisch einordnen. Das *Heimweh* entsteht zusammen mit *Mignon* op. 18/4 im Mai und Juni auf Marstrand (vgl. op. 18). Im Programm zum Metner-Abend des *Dom Pesni* [Haus des Liedes] im Januar 1909 wird jedoch bereits die Publikation von op. 19 angekündigt. Es steht zu vermuten, daß die beiden anderen Lieder zumindest in ihren Grundzügen fertig gewesen sein mußten. Dennoch erscheint das Opus erst 1910. Erste Skizzen zum *Gruss* datieren von 1907 - ein Zeitpunkt, zu dem Metner noch nicht an einen dritten Goethe-Liederzyklus dachte und deswegen für die Nietzsche-Lieder die Opusnummer 18 vorsah (vgl. dazu op. 15 und 18).
Das Verdikt, dem Nietzsche in der Sowjetunion zumindest der 50er und 60er Jahre unterlag, führte dazu, daß die Lieder op. 19/19a nicht in die Gesamtausgabe aufgenommen wurden. Betrachtet man auch nur flüchtig Inhalt und Entstehungszeit der Jugendgedichte Nietzsches, die bislang nicht einmal mehr in die modernen, kritischen Ausgaben übernommen werden, so wird deutlich, daß Metner Texte gewählt hat, die auch nicht im entferntesten an die Inhalte der Hauptwerke des Philosophen erinnern - ein Lehrstück dafür, wie grotesk Bürokratie gepaart mit ideologischer Borniertheit verfahren kann.
Übersetzung: *Nr. 1:* Aleksej Sergeevič Petrovskij; *Nr. 2 und 3:* O. Karatygina
Autograph:
Nr. 1:
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 120, Bl. 1r-2r
Nr. 2:
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 121
Skizzen:
zu Nr. 1:
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 120, Bl.2v
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 181, Bl. 1v-2v
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 186, Bl. 11r (mit der Angabe *op. 18*)
zu Nr. 3:
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 122, Bl. 1-5r, 6r-8v
ED: Berlin/Moskau: Rossijskoe muzykal'noe izdatel'stvo 1910
UA: 7. [20.] März 1911, Moskau; Jan-Ruban, Metner [KONZERTLISTE 35]
GA: --

ТРИ СТИХОТВОРЕНИЯ НИТЦШЕ
DREI GEDICHTE VON NIETZSCHE

Nr. 1:
Gruss
Привет родине
Allegretto, leggiermente (MM ♩ = 56)
g-Moll, 6/8, 46 Takte

Friedrich Nietzsche

Wohin?

Ihr Vöglein in den Lüften,
Schwingt mit Gesang euch fort
Und grüßet mir den theuren,
Den lieben Heimatsort!

Ihr Lerchen, nehmt die Blüthen,
Die zarten, mit hinaus!
Ich pflückte sie zur Zierde
Fürs ferne Vaterhaus.

Du Nachtigall, o schwinge
Dich doch zu mir herab
Und nimm die Rosenknospe
Auf meines Vaters Grab!

Februar 1860
(NIETZSCHE, 410)[78]

Nr. 2:
Alt Mütterlein
Старушка
Andante
es-Moll, 2/4, 32 Takte

Friedrich Nietzsche

Alt Mütterlein

In Sonnenglut, in Mittagsruh
Liegt stumm das Hospital;
Es sitzt ein altes Mütterlein
Am Fenster bleich und fahl.

Ihr Aug ist trüb, ihr Haar schneeweiß
Ihr Mieder rein und schlicht
Sie freut sich wohl und lächelt still
Im warmen Sonnenlicht.

Am Fenster blüht ein Rosenstock
Viel Bienlein rings herum
Stört denn die stille Alte nicht
Das emsige Gesumm?

Sie schaut in all' die Sommerlust
So selig stumm hinein:

[78] Textvarianten nach NIETZSCHE, 193 (= *In der Ferne. IV.*): V. 7f.: *Ich schmückte sie zur Zierde / Fürs theure Vaterhaus.*

Noch schöner wird's im Himmel sein,
Du liebes Mütterlein!

vor 1864
(NIETZSCHE, 302)[79]

Nr. 3:
Heimweh
Тоска по отчизне
Andante con moto (MM ♪ = 92)
A-Dur, 2/4, 55 Takte

Friedrich Nietzsche

Heimweh

Das milde Abendläuten
Hallet über das Feld.
Das will mir recht bedeuten,
Daß doch auf dieser Welt
Heimath und Heimathslust
Wohl keiner je gefunden:
Der Erde kaum entwunden
Kehrn wir zur Erde zurück.

Wenn so die Glocken hallen
Geht es mir durch den Sinn,
Daß wir noch alle wallen
Zur ewgen Heimath hin.
Glücklich, wer allezeit
Der Erde sich entringet
Und Heimathslieder singet
Von jener Seligkeit!

Naumburg 1858
(NIETZSCHE, 223f.)[80]

op. 19a Два стихотворения Нитцше [Dva stichotvorenija Nitcše]
Zwei Gedichte von Nietzsche

Titelblatt: *Н. Метнер / Два стихотворения / Нитцше / для одного голоса и ф.п. / Соч. 19a || N. Medtner / Zwei Gedichte / von Nietzsche / für eine Singstimme u. Klavier. / Op. 19a*
Besetzung: Singstimme, Klavier (2 Hd.)
Widmung: --
Entstehung: Daß diese beiden Nachzügler im Gefolge der drei ersten Nietzsche-Lieder entstanden sind, steht außer Frage. Problematisch sind nur die Opusnummern auf den Autographen, die den Eindruck erwecken, daß beide Stücke noch in op. 19 hätten eingehen sollen.

[79] Textabweichungen bei Metner: V. 13: *Sommerlust* lies: *Sonnenlust*
[80] Textvarianten nach NIETZSCHE, 139: V. 13: *Seelig wer allezeit*; ebd. 192f. (= *In der Ferne. III.*): V. 14: *Der Erde sich entschwinget*

Das würde auf eine Entstehungszeit bis spätestens Mitte 1910 deuten, denn in diesem Jahr erscheinen die *Drei Gedichte* op. 19. Andererseits legen das späte Publikationsdatum 1912 sowie die ebenso späte Uraufführung im Februar 1912 nahe, daß die beiden letzten Lieder erst 1911 entstanden sein könnten. Vielleicht hat Metner an eine nachträgliche Ergänzung, eine Neuauflage des alten Opus gedacht und sich dann später (auf Geheiß des Verlages?) für die Alternative „op. 19a" entschieden.
Wie auch op. 19 wurden diese Lieder aus politischen Gründen nicht in die Gesamtausgabe übernommen, ja im Vorwort - welches paradoxerweise sogar auf den 'harmlosen' Charakter der Nietzsche-Lieder hinweist (VASIL'EV 1959, 10) - ist überhaupt nur von drei Liedern die Rede; die Existenz des op 19a war den Herausgebern also anscheinend nicht einmal mehr dem Namen nach vertraut.
Übersetzung: Viktor Pavlovič Kolomijcev
Autograph:
Nr. 1:
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 123, Bl. 2r-4r und 5v-6r, überschrieben: *"Heimkehr" op. 19 № 4*
Nr. 2:
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 124, 4 Bll., mit der Zählung *op. 19 № 5*
Skizzen:
zu Nr. 1:
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 123, Bl. 7r
zu Nr. 2:
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 125
ED: Berlin/Moskau/St.Petersburg: Rossijskoe muzykal'noe izdatel'stvo 1912
UA: 14. [27.] Februar 1912, Moskau; Jan-Ruban, Metner [KONZERTLISTE 38]
GA: --

ДВА СТИХОТВОРЕНИЯ НИТЦШЕ
ZWEI GEDICHTE VON NIETZSCHE

Nr. 1:
Heimkehr
Возвращение на родину
Allegro, con passione dolente (MM ♩ = 100-112)
es-Moll, 4/4, 55 Takte

Friedrich Nietzsche

Heimkehr

Das war ein Tag der Schmerzen,
Als ich einst Abschied nahm;
Noch bänger war's dem Herzen,
Als ich nun wiederkam.
Der ganzen Wandrung Hoffen
Vernichtet mit einem Schlag!
O unglückselge Stunde!
O unheilvoller Tag!

Ich habe viel geweinet
Auf meines Vaters Grab.
Und manche bittre Thräne
Fiel auf die Gruft herab.

Mir ward so oed und traurig
Im theurem Vaterhaus
So daß ich oft bin gangen
Zum düstern Wald hinaus. -

In seinen Schattenräumen
Vergaß ich allen Schmerz
Es kam in stillen Träumen
Der Friede in mein Herz.
Der Jugend Blüthenwonne
Rosen und Lerchenschlag
Erschien mir wenn ich schlummernd
Im Schatten der Eichen lag.

26. August 1859
(NIETZSCHE, 140f.)

Nr. 2:
Verzweiflung
Отчаяние
Sostenuto, pesante (MM ♩ = 60)
e-Moll, 2/4, 93 Takte

Friedrich Nietzsche

Verzweiflung

Von ferne tönt der Glockenschlag;
Die Nacht sie rauscht so dumpf daher.
Ich weiß nicht, was ich thuen mag.
Mein Freud ist aus, mein Herz ist schwer.

Die Stunden fliehn gespenstisch still,
Fern toßt der Welt Gewühl, Gebraus.
Ich weiß nicht, was ich thuen will.
Mein Herz ist schwer, mein Freud ist aus.

So dumpf die Nacht, so schauervoll
Des Mondes bleiches Leichenlicht!
Ich weiß nicht, was ich thuen soll.
Wild rast der Sturm, ich hör ihn nicht.

Ich hab nicht Rast, ich hab nicht Ruh.
Ich wandle stumm zum Strand hinaus
Den Wogen zu, dem Grabe zu!
Mein Herz ist schwer, mein Freud ist aus!

Pforta 1860
(NIETZSCHE, 224f.)[81]

[81] Textabweichungen bei Metner: V. 6: *toßt* lies: *tönt*

op. 20 Две Сказки [Dve Skazki]
Zwei Märchen

Titelblatt: *Н. Метнер / Две Сказки / для ф.п. / Соч. 20. || N. Medtner / Zwei Märchen / für Klavier. / Op. 20.*
Innentitel: *N. Medtner / Deux Contes / pour Piano / op. 20. // 1910*
Besetzung: Klavier (2 Hd.)
Widmung: --
Entstehung: Skizzen zu beiden *Märchen* finden sich aufeinanderfolgend im Büchlein von 1908. Das Autograph datiert Metner auf den 14. [27.] März 1909. Die Wahl des Titels bereitete auch hier Kopfzerbrechen (wie etwa bei opp. 7 und 17): Anfänglich schwankt Metner zwischen *Etüde* und *Improvisation*. Am 13. [26.] Mai 1909 bittet Nikolaj G. Struve, Sekretär des Russischen Musikverlages, um Zusendung u.a. der *Skazki*, womit sehr wahrscheinlich die Stücke op. 20 gemeint sind (*Pis'ma*, 121; vgl. auch op. 17). Im folgenden Jahr erscheinen die gedruckten Exemplare.
Über einem Skizzenblatt zu Nr. 2 notiert Metner *kolokol iskusstva* [Die Glocke der Kunst], was sehr symbolistisch anmutet; später ergänzt er in seinem Handexemplar den Titel dieses Stückes, der nun eine Synthese aus (Sturm-)Glocke und *Märchen* umschreibt: *Campanella - das Lied oder Märchen der Glocke, aber nicht von der Glocke.* Mit Liszts bekannter Paganini-Etüde in D-Dur jedoch hat Metners breites, tragisches Gemälde von künstlerischem Wollen und schöpferischem Impetus nichts mehr gemein. Vergleichbar sind diese Stücke eher Skrjabins dis-Moll-*Etüde* op. 8/12 und Rachmaninovs ebenso populär gewordener *Etüde* es-Moll op. 39/5. Metners Biograph Bernard Pinsonneault bezeichnet das h-Moll-*Märchen* als *la Cloche menaçante* (PINSONNEAULT 1956, 33).
Jascha Heifetz fertigte von op. 20/1 eine Transkription für Violine und Klavier an, die bei Carl Fischer in New York erschien (Aufnahme: s. DISKOGRAPHIE II).
Autograph:
Nr. 1:
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 43: mit Überarbeitungen, betitelt: ~~*Etude или Improvisation*~~, verbessert darüber: *2 Märchen*, datiert am Ende: *Малаховка / 14 марта 1909* [Malachovka, 14. (27.) März 1909]
Nr. 2:
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 44: mit Überarbeitungen, betitelt: *Märchen*
Skizzen:
zu Nr. 1:
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 181, Bl. 27v
zu Nr. 2:
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 45, Notiz auf Bl. 6v: *колокол искусства* [die Glocke der Kunst]
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 181, Bl. 28-31
ED: Berlin/Moskau: Rossijskoe muzykal'noe izdatel'stvo 1910
UA: 31. März [13. April] 1910, Moskau; Metner [KONZERTLISTE 32]
GA:II, 32-45

ДВЕ СКАЗКИ
ZWEI MÄRCHEN

Nr. 1:
Allegro con espressione (MM ♩ = 96)
b-Moll, 4/4, 53 Takte

Nr. 2:

(„Campanella" - песнь или сказка колокола, но не о колоколе)[82]
Pesante. Minaccioso (MM ♪ = 92)
h-Moll, 3/8, 136 Takte

op. 21 Соната для скрипки и ф.п. [Sonata dlja skripki i f.p.]
Sonate für Violine u. Klavier

Titelblatt: *H. Метнер / Соната / для / скрипки и ф.п. / Соч. 21 || N. Medtner / Sonate / für / Violine u. Klavier / Op. 21*
Innentitel: *A Madame A. Medtner. / N. Medtner / Sonate / (H-moll) / pour / Violon et Piano / op. 21 // 1910*
Besetzung: Violine, Klavier (2 Hd.)
Widmung: *A Madame A[nna Michajlovna] Metner*
Entstehung: Ein thematischer Entwurf steht bereits im Skizzenbuch von 1904; erst 1908 jedoch finden sich nebeneinander Abschnitte aus mehreren Sätzen (I und III), so daß Metner an den drei Sätzen wohl mehr oder weniger parallel mit den *Nachtgesängen* gearbeitet hat (s. op. 16). Am 1. August 1909 teilt Nikolaj Metner seinem Bruder Aleksandr mit:

Пока скрипичный вещей новых еще нет, но если будет (новая вещь), то я удовольствием и ее сыграю с тобой (*Pis'ma*, 123).[83]

Anscheinend befinden sich zu diesem Zeitpunkt (einige Monate nach der Aufführung von op. 16) wieder einige neue Werke in Arbeit, die hier noch als einzelne Miniatur (bzw. vielleicht auch schon als Paar) geplant sein dürften.
Zunächst entsteht die *Dithyrambe* als Einzelwerk in A-Dur; die beiden ersten Sätze dagegen bilden ein Paar aus *Lied/Canzone* und *Tanz/Danza*, eine Kombination, die sich später in op. 43 jeweils wörtlich wiederholt. Außerdem basieren andere (mehrsätzige) Werke auf diesen beiden 'Gattungen', insbesondere zwei der Zyklen von *Vergessenen Weisen* (op. 38 und 40). Ursprünglich sieht Metner *soggetti* als Titel für das Paar aus Lied und Tanz vor. Damit steht diese erste Fassung der Violinsonate in engster Nachbarschaft zu den *Lyrischen Fragmenten* op. 23 und noch anderen Miniaturen (s. dazu bei op. 16). Interessanterweise nennt Metner bei der Uraufführung diese erste Version bereits „Sonate" - nicht mehr *soggetti* - dafür werden gleichzeitig die *Lyrischen Fragmente* unter dieser später verworfenen Bezeichnung erstaufgeführt (s. KONZERTLISTE 32). Mehrere Jahre danach, als Metner an den *Vergessenen Weisen* arbeitet, soll der Titel *sogetto* wieder Bedeutung erlangen (s. opp. 38-40). Erst ein knappes Jahr nach dieser Erstaufführung präsentiert Metner die um die (nach H-Dur transponierte) *Dithyrambe* erweiterte Sonate in ihrer Endgestalt. Der dritte Satz steht, isoliert betrachtet, in einer Reihe mit den gleichnamigen Stücken op. 10 (besonders Nr. 1 und 2) sowie auch den panegyrischen *Hymnen an die Arbeit* op. 49 (Metner schwankte bei der Titulierung des dritten Satzes anfangs noch zwischen *Hymne* und *Dithyrambe*). All diese Kompositionen ergänzen das gräzisierend-bukolische Moment in Metners Œuvre (s. dazu bei op. 17) um einen ebenfalls antikisierenden, aber konträr emphatischen Tonfall. Beide Charaktere finden sich in vielen späteren Werken Metners wieder: Man vergleiche etwa *Arion* op. 36/6 mit der *Suite-Vocalise* op. 41/2; die *Sonate-Idylle* dagegen mag als eine Art Synthese aus beiden Tonfällen betrachtet werden.
Bernard Pinsonneault zufolge erhielt Metner für op. 21 den Glinka-Preis (PINSONNEAULT 1956, 29).
Autograph:

[82] (Campanella - das Lied oder Märchen der Glocke, aber nicht von der Glocke) [GA]
[83] Bislang gibt es keine neuen Violinstücke, doch wenn ein neues Stück da ist, dann werde ich mit Vergnügen auch das mit Dir spielen.

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 71: Sätze I+II (mit Korrekturen), Partitur in Blei, Bl. 1r-7: Satz I, betitelt *Sonate / (Soggetti) / I. Lied Canzona. N. Medtner op. 21.*; Bl. 8rff.: Satz II, betitelt *II. Danza*; Stimmentitel in Tinte: Bl. 1r: *Soggetto / I.*, Bl. 7r: *Soggetto / II. Tanz*
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 72: Satz III (mit Korrekturen), Partitur in Blei, Geigenstimme separat, beide betitelt *Dithyrambe*, die Satzangabe III nachträglich über den Titel gezwängt.

Skizzen:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 73: Konvolut (37 Bll.) zu allen drei Sätzen; Bl. 24r: Dithyrambe in A-Dur, nachträglich mit *III* beziffert, darüber die Notiz *H-dur*; Bl. 25r: Anfang des Schlußsatzes in H-Dur, betitelt *III / Dithyrambe / (Hymne?), N. Medtner op. 21*
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 176, Bl. 41v-42r: Seitensatz aus I in B-Dur
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 181, Bl. 25rv (Satz I, h-Moll), 21r-24v (Satz III in A-Dur, Mittelteil in cis-Moll), 26r-27r mit der Notiz *к дифирамбу a-dur (для скрипки) / средняя часть в fis-mol'e (а дальше в cis-mol'e)* [zur Dithyrambe A-Dur für Violine / der Mittelteil in fis-Moll (und weiter in cis-Moll)]

ED: *Erstfassung (Sätze I und II):* Berlin/Moskau: Rossijskoe muzykal'noe izdatel'stvo 1910; *Endfassung:* ebd. 1911
UA: *Erstfassung (Sätze I und II):* 31. März [13. April] 1910, Moskau; A. K. Metner, N. K. Metner [KONZERTLISTE 32]. *Endfassung:* 20. Februar [5. März] 1911, Moskau; Mogilevskij, Metner [KONZERTLISTE 34]
GA: VII, 26-68

СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ И Ф.П.
SONATE FÜR VIOLINE U. KLAVIER

Satz I:
Canzona[84]
Canterellando; con fluidezza (MM ♩ = 50)
h-Moll, 6/8, 189 Takte

Satz II:
Danza
Allegretto[85] scherzando con alcuna licenza (MM ♩ = 80)
G-Dur, 2/4, 350 Takte

attacca

Satz III:
Ditirambo
Festivamente (MM ♩ = 66-72)
H-Dur, 4/4, 110 Takte

op. 22 Соната
Sonate

Titelblatt: *H. Метнер / Соната / для ф.п. / Соч. 22. || N. Medtner / Sonate / für Klavier / Op. 22*
Innentitel: *à Monsieur George Catoire. / N. Medtner / Sonate / (G-moll) / pour Piano / op. 22. // 1910*

[84] recte: Canzone
[85] GA: Allegro

Besetzung: Klavier (2 Hd.)
Widmung: *à Monsieur George Catoire.*[86]
Entstehung: Bereits unter den frühsten Aufzeichnungen im Skizzenbuch von 1891-96 findet sich der spätere Seitensatz als *Allegretto* in e-Moll. Noch gegen 1904 taucht derselbe Gedanke erneut in e-Moll neben Skizzen zu opp. 8/2 und 11/3 auf. In dem umfangreichen Konvolut vorbereitender Entwürfe zur g-Moll-Sonate findet sich zuerst der Plan zu einer dreisätzigen e-Moll-Sonate für Violine und Klavier; die Skizze zum Kopfsatz enthält bereits fast alle wesentlichen motivisch-thematischen Elemente der späteren Klaviersonate (Notenbeispiel: DOLINSKAJA 1966, 89), der Entwurf eines Final-Rondos hingegen bleibt rudimentär. Metner verweist bei der Skizze zum Kopfsatz auf das Büchlein von 1901. Auf Bl. 2 des Konvolutes findet sich der Entwurf eines Schlußsatzes für Klavier, der belegt, daß (auch nachdem der Komponist keine Violinsonate mehr schreiben wollte) immer noch der Gedanke an ein mehrsätziges Werk bestehen blieb (Notenbeispiel: a.a.O., 90). Es folgen verschiedene Entwurfsstadien, darunter auch die Skizze eines Es-Dur-*Andante* als Episode innerhalb der Durchführung (Notenbeispiel a.a.O., 91); außerdem notiert sich Metner Gedanken zum Aufbau der Reprise. Vermutlich Ende 1909 oder Anfang 1910 ist die Arbeit an der Sonate beendet; zunächst gedenkt Metner, sie zusammen mit der *Märchen-Sonate* op. 25/1 zu publizieren und gibt ihr daher die Opusnummer *22 № 1*. Doch noch im selben Jahr erscheint das Werk als op. 22 im Druck, so daß der Plan einer Paarbildung schon kurze Zeit nach der Abfassung der Sonate aufgegeben worden sein muß.
Autograph:
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 46 (mit der Zählung *op. 22, № 1*)
Skizzen:
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 37, Bl. 2r: Seitensatz in e-Moll
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 47, 25 Bll.;[87] Bl. 1f.: Entwürfe für Violine und Klavier (mit einem Finalrondo); Bl. 2: *Для g-moll сонаты, финал Prestissimo* [Für die g-Moll-Sonate, Finale, Prestissimo]. Bl. 4: Beginn einer kurzen Reinschrift, betitelt *Concert-Sonate*, ohne Einleitung, sowie Skizze einer Andante-Episode mit der Bemerkung *В середине разработки средний материал главной партиц, из которого выход - самостоятельное Andante Es-dur* [In der Mitte der Durchführung das mittlere Material des Hauptsatzes, aus dem hervortretend ein Andante Es-Dur]; Bl. 8: *Взять в разработку как отдельную часть (как интерлюдию) f-moll'ную прелюдию. Связать ее несходные места с сонатой путем внесения их элементов в побочную партию* [In die Durchführung als eigenen Teil (als Interludium) das f-Moll-Präludium nehmen. Seine unähnlichen Stellen mit der Sonate verbinden vermittels Einbringen dieser Elemente in den Seitensatz]; Bl. 9: *реприза начинается промежуточной партией, затем побочная, главная и дополнительная* [die Reprise beginnt mit dem Zwischensatz, dann der Seitensatz, Hauptsatz und die Schlußgruppe]; Bl. 18: *промежуточная тема контрапунктирует с мотивом главной партии и на основании этого можно репризу начать одновременным звучанием главной и промежуточной, а побочная реприза должна слиться со второй половиной главной* [das Zwischensatz-Thema kontrapunktiert mit dem Motiv des Hauptsatzes, und auf dieser Grundlage kann man die Reprise mit dem gleichzeitigen Erklingen von Haupt- und Zwischensatz beginnen, und die Reprise des Seitensatzes muß mit der zweiten Hälfte des Hauptsatzes verschmelzen].
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 153, Bl. 17r: Seitensatz *Allegretto* in e-Moll
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 4077: 5 Bll. mit Berichtigungen, die Anna Metner nach Aussagen Nikolaj Metners zur Korrektur der gedruckten Ausgabe niedergeschrieben hat
ED: Berlin/Moskau: Rossijskoe muzykal'noe izdatel'stvo 1910
UA: 31. März [13. April] 1910, Moskau; Metner [KONZERTLISTE 32]
GA: II, 46-74

[86] Georgij L'vovič Katuar
[87] Alle Zitate aus dieser Archiveinheit nach DOLINSKAJA 1966, 88ff.

COHATA
SONATE

[Tenebroso, sempre affrettando -] Allegro assai (MM ♩ = 72)
Interludium. Andante lugubre (MM ♩ = 42)
Allegro assai (MM ♩ = 72)
g-Moll, 4/4, 424 Takte

op. 23 4 Лирических Фрагмента [4 Liričeskich Fragmenta]
4 Lyrische Fragmente

Titelblatt:[88] *Н. Метнер / 4 лирических фрагмента / для ф.п. / соч. 23 || N. Medtner / 4 Lyrische Fragmente / für Klavier / op. 23*
Innentitel:[89] *N. Medtner / Quatre fragments lyriques / pour Piano / op. 23 // 1913*
Besetzung: Klavier (2 Hd.)
Widmung: Nr. 1: *à Mr Alexandre Goldenweiser.*[90]
Entstehung: Über die Abfassung dieser von Metner gering geachteten und kaum gespielten Miniaturen gibt es keine brieflichen Zeugnisse und auch keine Aussagen von Zeitgenossen, die hilfreich wären. Eine 28taktige Version von Nr. 2 finden sich in dem Büchlein, das Metner 1896 begann, nach wenigen Seiten beiseite legte und dann 1906 wieder benutzte; dieser Eintrag steht unmittelbar nach einer Skizze vom 1. [14.] August 1906. Allerdings existiert auch ein Autograph von Nr. 2, das seiner Archivnummer zufolge etwa bis 1900 verfaßt worden sein könnte (vgl. U/F 1.1, 1.8, 1.11, 2.44, dagegen aber 1.18 sowie bei opp. 38/6 und 58/1) und zudem noch eine abweichende Vortragsanweisung trägt. Die (ironischen) Bemerkungen zu Titel und Opuszahl auf dem Autograph des ersten Fragments zeigen, daß dieses Stück ursprünglich eine Bezeichnung erhalten sollte, die Metner vielen seiner ersten Werke gab: nämlich *Prélude* oder *Impromptu* (vgl U/F 1.4-1.6 sowie 1.8/1.9); außerdem könnte die scherzhafte Angabe *op. 0 oder -1* von einer entsprechend frühen Entstehungszeit herrühren.
Ob nun die Grundlage der *Lyrischen Fragmente* älteren oder jüngeren Datums ist - zwei der Stücke sind mit großer Wahrscheinlichkeit Anfang 1910 beendet und im Frühling des Jahres unter der Bezeichnung *soggetti: a) Canzona b) Danza* uraufgeführt worden. In einer Konzertbesprechung ist von *2 soggetto (c-moll)* die Rede, was auf Nr. 1 und 4 schließen läßt (vgl. REZENSIONEN 19). Das erste *Lyrische Fragment* erschien bereits 1911 in einem Sammelband unter der Bezeichnung *Fragment lyrique (op. 23a)*. Offensichtlich waren also mehrere Fragmente zumindest in Planung; für den Sammelband mußte sich Metner aber wohl auf eine Miniatur beschränken. Die beiden anderen Stücke wurden erst 1913 uraufgeführt; wahrscheinlich sind sie erst kurze Zeit zuvor entstanden.
Die anfängliche Titulierung *soggetti* bringt diese Miniaturen in die Nachbarschaft von op. 21 sowie opp. 34/35 und 38-40; damit hat Metner Stücke charakterisiert, deren musikalisches Material nicht oder kaum (motivisch-thematisch) verarbeitet wird (vgl. dazu op. 34). Zumindest die beiden letzten der *4 Märchen* op. 26 sollten ebenfalls in op. 23 eingehen (s.d.). Zum Umkreis dieser Stücke gehört sicherlich auch die Skizze U/F 2.63.
Autograph:
Nr. 1:
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 48, Bl. 1r-2r, betitelt *Prelude или Экспромт/ op. 0 / или -1* [Prélude oder Impromptu / op. 0 / oder -1]

[88] Nr. 2-4
[89] Nr. 2-4; dient bei Nr. 1 als Umschlagblatt (ohne Jahresangabe)
[90] Aleksandr Borisovič Gol'denvejzer

Nr. 2:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 1799, mit verschiedenen Überarbeitungen und Verbesserungen *Moderato, con molto tenerezza.*[91]

Nr. 3:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 49

Nr. 4:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 54, Bl. 1rv: hier (noch) als *Postludie. Allegretto tranquillo* bezeichnet, die Reprise als *Allegro agitato*[92]

Skizzen:

zu Nr. 1:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 48, Bl. 2v-5

zu Nr. 2:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 191, Bl. 11r: ein vollständiges *Lentamente* C-Dur, 3/4, 28 Takte Beziehung unklar

ED: *Nr. 1:* Als *Fragment lyrique (op. 23a)* in: *Neue Musik Sammlung № 1 / Nouvelle Collection de Musique, Premier Cahier pour piano*, Berlin/Moskau: Rossijskoe muzykal'noe izdatel'stvo 1911, 7-9[93]; *Nr. 2 - 4:* Berlin/Moskau/St.Petersburg: Rossijskoe muzykal'noe izdatel'stvo 1913

UA: *Nr. 1 und 4?:* 31. März [13. April] 1910, Moskau, Metner [KONZERTLISTE 30]. *Komplett* 9. [22.] Februar 1913, Moskau, Metner [KONZERTLISTE 39]

GA: II, 87-100

4 Лирических Фрагмента
Vier lyrische Fragmente

Nr. 1:
Allegretto commodamente (MM ♪ = 100)
c-Moll, 2/4, 63 Takte

Nr. 2:
Andantino gracile (MM ♩ = 84)
a-Moll, 3/4, 68 Takte

Nr. 3:
Tempo di Valse (MM ♩ = 60)
f-Moll, 3/4, 100 Takte

Nr. 4:
Andantino tenebroso (MM ♩ = 84) - Animato (MM ♩ = 132)
c-Moll, 4/4 - 2/4, 58 Takte

[91] In DOLINSKAJA 1966 irrtümlich als eigenständiges, unpubliziertes Klavierstück aufgeführt (ebd. 187).

[92] In DOLINSKAJA 1966 irrtümlich als eigenständiges, unpubliziertes Klavierstück aufgeführt (ebd. 187).

[93] In diesem Sammelband erschienen außerdem [Orthographie unverändert]: A. Goedicke, *Feuille d'album*; G. Catoire, *Crépuscule*; S. Rachmaninoff, *Polka de W. R.*; A. Scriabine, *Feuillet d'album* (op. 58); S. I. Tanéïew, *Prélude et Fugue* (op. 29).

op. 24 **Восемь стихотворений [Vosem' stichotvorenij]**
Acht Gedichte

Titelblatt: *Н. Метнер / Восемь Стихотворений / А. Фета и Ф. Тютчева / для одного голоса и ф.п. / соч. 24 || N. Medtner / Acht Gedichte / von A. Foeth und Th. Tütschew / (Deutsch von Berthold Feiwel) / für eine Singstimme u. Klavier / op. 24*

Besetzung: Singstimme, Klavier (2 Hd.)

Widmung: *Посвящается Анне Михайловне Ян-Рубан*[94]

Entstehung: Vermutlich größtenteils 1911, parallel zur e-Moll-Sonate op. 25/2, auf dem Gut von K. V. Osipov bei Chlebnikogo komponiert. Dort hörte der junge Andrej Aleksandrovič Saburov, Metners Neffe, im Winter 1911/12 die neuen Lieder:

Помню, однажды зимой, вероятно, 1911/12 года [...] *поездку с матерью в Хлебникого.* [...] *Тут я впервые услышал песни дяди Коли, главным образом на слова Фета и Тютчева, впервые познакомился с этими поэтами и полюбил их - полюбил на всю жизнь. „Я пришел к тебе с приветом..." навсегда ассоциировалось для меня со светом, который лился в окна этого дома (Vospominanija,* 66).[95]

Einige Skizzen finden sich neben solchen zu op. 25/1+2, datieren demnach vielleicht noch von vor 1911 (s. op. 25/1). Dieses Opus ist Metners erste nachdrückliche Auseinandersetzung mit russischer Lyrik.

Übersetzung: Berthold Feiwel

Autograph:

Nr. 1:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 126

Nr. 2:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 127, Bl. 1r

Nr. 4:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 128, Bl. 1r-2r

Nr. 5:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 129, Bl. 1r-3r

Nr. 6:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 130

Nr. 8:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 127, Bl. 1v: Schluß (*Продолжение*) und Einleitung (*4 такта для вступления и мож. б. и для возвращения* [4 Takte für die Einleitung und vielleicht auch für die Wiederkehr]), der Rest auf GCMMK, f. 132, ed. chr. 131, Bl. 1v

Skizzen:

zu Nr. 1:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 129, Bl. 4r (Schluß)
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 131, Bl. 1v

zu Nr. 3:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 173, Bl. 16: vollständig, aber ohne Singstimme (drittes System leergelassn)

zu Nr. 4:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 128: vollständig bis auf den Schluß; Bl. 3: frühere Entwürfe

[94] Anna Michajlovna Jan-Ruban gewidmet.

[95] Ich erinnere mich, einst, im Winter, wahrscheinlich 1911/12, [...] an eine Fahrt mit meiner Mutter nach Chlebnikogo. [...] Dort hörte ich zum ersten Mal Lieder von Onkel Kolja, hauptsächlich nach Fet und Tjutčev, machte ich zum ersten Mal Bekanntschaft mit diesen Dichtern und liebte sie - habe sie mein ganzes Leben geliebt. *Ja prišël k tebe s privetom* assoziierte sich für mich auf immer mit dem Licht, das in die Fenster dieses Hauses strömte.

zu Nr. 5:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 129, Bl. 3v, 4v

zu Nr. 8:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 180, Bl. 1r-4v (?)

ED: Berlin/Moskau/St.Petersburg: Rossijskoe muzykal'noe izdatel'stvo 1912
UA: Moskau 14. [27.] Februar 1912, Moskau; Jan-Ruban, Metner [KONZERTLISTE 38]
GA: V, 155-182

ВОСЕМЬ СТИХОТВОРЕНИЙ
ACHT GEDICHTE

Nr. 1:
День и ночь [Den' i noč']
Tag und Nacht
(Fëdor Ivanovič Tjutčev)
Largamente, sereno (MM ♩ = 50)
Es-Dur, 2/4, 72 Takte

Федор Иванович Тютчев	*Fëdor Ivanovič Tjutčev*
День и ночь	Tag und Nacht
На мир таинственный духов,	Auf die Welt geheimnisvoller Geister,
Над этой бездной безымянной,	über diesem namenlosen Abgrund,
Покров наброшен златотканый	ist eine goldbestickte Decke geworfen
Высокой волею богов.	nach dem höchsten Willen der Götter.
День - сей блистательный покров -	Der Tag ist diese prachtvolle Hülle -
День, земнородных оживленье,	der Tag, der Erdgeborenen Belebung,
Души болящей исцеленье,	der schmerzerfüllten Seele Heilung,
Друг человеков и богов!	Freund der Menschen und Götter!
Но меркнет день - настала ночь;	Aber der Tag verdunkelt sich - die Nacht brach an;
Пришла, и с мира рокового	sie kam und hat von der verhängnisvollen Welt
Ткань благодатную покрова	das segensreiche Gewebe der Decke
Сорвав, отбрасывает прочь...	abgerissen, wirft es hinfort...
И бездна нам обнажена	Und der Abgrund ist uns entblößt
С своими страхами и мглами,	mit seinen Gefahren und Finsternissen,
И нет преград меж ей и нами -	und es gibt keine Schranken zwischen ihm und uns -
Вот отчего нам ночь страшна!	deswegen fürchten wir uns vor der Nacht!
1839	*1839*

(TJUTČEV, 157f.)

Nr. 2:
"Что ты клонишь над водами" [Čto ty kloniš' nad vodsami]
"Warum stets zum Wasser lenkst du..."
(Fëdor Ivanovič Tjutčev)
Moderato, in modo rustico (MM ♩ = 66-72)
fis-Moll, 4/4, 18 Takte

Федор Иванович Тютчев	*Fëdor Ivanovič Tjutčev*
Что ты клонишь над водами,	Warum beugst du über die Wasser,
Ива, макушку свою?	Weide, deine Wipfel?
И дрожащими листами,	Und fängst mit zitternden Blättern
Словно жадными устами,	wie mit gierigen Lippen
Ловишь беглую струю?..	den flüchtigen Strom?
Хоть томится, хоть трепещет	Wenn auch schmachtet, wenn auch zittert
Каждый лист твой над струей...	jedes deiner Blätter über dem Strom...
Но струя бежит и плещет,	Doch der Strom läuft und plätschert
И, на солнце нежась, блещет,	und glänzt, sich an der Sonne labend,
И смеется над тобой...	und lacht über dich...
1836	*1836*

(TJUTČEV, 139)

Nr. 3:
"Дума за думой, волна за волной" [Duma za dumoj, volna za volnoj]
„Wellen... Gedanken..."
(Fëdor Ivanovič Tjutčev)
Largo dolente (MM ♪ = 72)
d-Moll, 6/8, 17 Takte

Федор Иванович Тютчев	*Fëdor Ivanovič Tjutčev*
Волна и дума	Welle und Gedanke
Дума за думой, волна за волной -	Gedanke um Gedanke, Welle um Welle -
Два проявленья стихии одной: ⌈море,	zwei Erscheinungen eines Elementes:
В сердце ли тесном, в безбрежном ли	ob im engen Herzen, ob im grenzenlosen Meer,
Здесь - в заключении, там - на просторе, -	hier - eingesperrt, dort - in Freiheit, -
Тот же всё вечный прибой и отбой,	immer dasselbe ewige Hin- u. Zurückschlagen,
Тот же всё призрак тревожно-пустой.	immer dasselbe unruhig-eitle Trugbild.
14 июля 1851	*14. Juli 1851*

(TJUTČEV, 185)

Nr. 4:
Сумерки [Sumerki]
Dämmerung
(Fëdor Ivanovič Tjutčev)
Quietissimo, pieghevole (MM ♪ = 112)
f-Moll, [4/8 | 5/8 | 6/8 | 5/8], 53 Takte

Федор Иванович Тютчев	*Fëdor Ivanovič Tjutčev*
Тени сизые смесились,	Graublaue Schatten haben sich vermischt,
Цвет поблекнул, звук уснул -	die Farbe ist verblichen, der Schall entschlafen -
Жизнь, движенье разрешились	das Leben, die Regung haben sich gelöst
В сумрак зыбкий, в дальний гул...	in schwankende Dämmrung, in fernen Hall...
Мотылька полет незримый	Der unsichtbare Flug des Falters
Слышен в воздухе ночном...	ist hörbar in nächtlicher Luft...

Час тоски невыразымой!..	Stunde unsäglicher Sehnsucht!..
Всё во мне, и я во всем...	Alles ist in mir, und ich bin in allem...
Сумрак тихий, сумрак сонный,	Stille Dämmrung, Schlafesdämmrung,
Лейся в глубь моей души,	ergieße dich in die Tiefe meiner Seele,
Тихий, томный, благовонный,	leise, matte, duftende Dämmrung,
Всё залей и утиши.	lösche und tröste alles.
Чувства - мглой самозабвенья	Gefühle - mit dem Nebel des Selbstvergessens
Переполни через край!..	im Übermaß fülle!..
Дай вкусить уничтоженья,	Laß vom Ausgelöschten kosten,
С миром дремлющим смешай!	menge mich mit der schlummernden Welt!
1836	*1836*

(TJUTČEV, 141f.)

Nr. 5:

"Я потрясен, когда кругом" [Ja potrjasën, kogda krugom]
„Ich neig' mich Dir..."
(Afanasij Afanas'evič Fet)
Sfrenatamente, con entusiasmo (MM ♩ = 80)
a-Moll, 2/4, 75 Takte

Афанасий Афанасьевич Фет	*Afanasij Afanas'evič Fet*
Дух всюду сущий и единый. *Державин*	Geist ist überall existent und eins. *Deržavin*
Я потрясен, когда кругом	Ich bin erschüttert, wenn ringsum
Гудят леса, грохочет гром	die Wälder dröhnen, Donner grollt
И в блеск огней гляжу я снизу,	und in den Feuerschein ich von unten blicke,
Когда, испугом обуян,	wenn, von Schrecken überzogen,
На скалы мечет океан	der Ozean gegen die Felsen schleudert
Твою серебряную ризу.	dein silbernes Gewand.
Но просветленный и немой,	Doch aufgeklart und stumm,
Овеян властью неземной,	umhüllt von überirdischer Macht,
Стою не в этот миг тяжелый,	steh ich nicht in jenem schweren Augenblick,
А в час, когда, как бы во сне,	sondern zur Stunde, wenn, wie im Traum,
Твой светлый ангел шепчет мне	dein lichter Engel mir flüstert
Неизреченные глаголы.	unausgesprochne Worte.
Я загораюсь и горю,	Ich entbrenne und glühe,
Я порываюсь и парю	ich strebe hinan und schwebe
В томленьях крайнего усилья	in Qualen äußerster Anspannung
И верю сердцем, что растут	und glaube im Herzen, daß wachsen
И тотчас в небо унесут	und mich sogleich in den Himmel forttragen
Меня раскинутые крылья.	ausgebreitete Flügel.
29 Августа 1885	*29. August 1885*

(FET, 112f.)

Nr. 6:

"Только встречу улыбку твою" [Tol'ko vstreču ulybku tvoju]
"Wenn mein Blick nur dein Lächeln erschaut"
(Afanasij Afanas'evič Fet)

Commodamente (MM ♩ = 52)
Es-Dur, 2/4, 46 Takte

Афанасий Афанасьевич Фет	*Afanasij Afanas'evič Fet*
Только встречу улыбку твою	Kaum begegne ich deinem Lächeln
Или взгляд уловлю твой отрадный, -	oder fasse deinen tröstlichen Blick, -
Не тебе песнь любви я пою,	singe ich nicht dir das Lied der Liebe,
А твоей красоте ненаглядной.	sondern deiner wunderbaren Schönheit.
Про певца по зарям говорят,	Vom Sänger sagt man in den Dämmerungen,
Будто розу влюбленною трелью	daß er die Rose mit verliebtem Trällern
Восхвалять неумолчно он рад	gern unaufhörlich lobe
Над душистой ее колыбелью.	über ihrer duftenden Wiege.
Но безмолвствует, пышно чиста,	Doch sie bleibt stumm, prächtig rein,
Молодая владычица сада:	die junge Herrscherin des Gartens:
Только песне нужна красота,	Nur das Lied bedarf der Schönheit,
Красоте же и песен не надо.	doch Schönheit selbst braucht keine Lieder.
1873 (?)	*1873 (?)*

(FET, 296f.)[96]

Nr. 7:

"Шопот, Робкое дыханье..." [Šëpot, robkoe dychan'e]
„Flüstern, zages Atemholen..."
(Afanasij Afanas'evič Fet)
Andantino gracile (MM ♩ = 60)
Ges-Dur, 4/4, 17 Takte

Афанасий Афанасьевич Фет	*Afanasij Afanas'evič Fet*
Шепот, робкое дыханье,	Geflüster, zages Atmen,
Трели соловья,	Nachtigallentriller,
Серебро и колыханье	Silber und Schaukeln
Сонного ручья,	des verschlafenen Baches,
Свет ночной, ночные тени,	nächtliches Licht, nächtliche Schatten,
Тени без конца,	Schatten ohne Ende,
Ряд волшебных изменений	eine Reihe zauberhafter Veränderungen
Милого лица,	eines geliebten Gesichtes,
В дымных тучках пурпур розы,	in Rauchwölkchen Rosenpurpur,
Отблеск янтаря,	Bernstein-Widerschein,
И лобзания, и слезы,	und Küsse, und Tränen,
И заря, заря!..	und Morgenrot, Morgenrot!..
1850	*1850*

(FET, 211)

Nr. 8:

"Я пришел к тебе с приветом" [Ja prišël k tebe s privetom]
"Dich zu grüßen kam ich, Holde..."

[96] Textabweichungen bei Metner: V. 12: *не надо* wdh.

(Afanasij Afanas'evič Fet)
Allegretto con moto animato e disinvolto (MM ♩ = 72-84)
Fis-Dur, 2/4, 58 Takte

Афанасий Афанасьевич Фет	*Afanasij Afanas'evič Fet*
Я пришел к тебе с приветом,	Ich kam zu dir mit einem Gruß,
Рассказать, что солнце встало,	zu erzählen, daß die Sonne aufgegangen ist,
Что оно горячим светом	daß sie mit heißem Licht
По листам затрепетало;	auf den Blättern geflackert hat;
Рассказать, что лес проснулся,	zu erzählen, daß der Wald erwacht ist,
Весь проснулся, веткой каждой,	ganz erwacht ist, mit jedem Zweig,
Каждой птицей встрепенулся	mit jedem Vogel erwacht ist
И весенней полон жаждой;	und voller Frühlingsdurst;
Рассказать, что с той же страстью,	zu erzählen, daß ich mit derselben Leidenschaft
Как вчера, пришел я снова,	wie gestern erneut gekommen bin,
Что душа всё так же счастью	daß die Seele immer noch ebenso dem Glück
И тебе служить готова;	wie dir zu dienen bereit ist;
Рассказать, что отовсюду	zu erzählen, daß von überall
На меня весельем веет,	Fröhlichkeit zu mir weht,
Что не знаю сам, что буду	daß ich selbst nicht weiß, was ich
Петь, - но только песня зреет.	singen werde, - sondern nur: daß ein Lied reift.
1843	*1853*

(FET, 254)

op. 25/1 Соната-Сказка [Sonata-Skazka]
Märchen-Sonate

Titelblatt: *Н. Метнер / Соната-Сказка / (C-moll) / для ф. п. / Соч. 25 № 1 || N. Medtner / Märchen-Sonate / (C-moll) / für Klavier / Op. 25 № 1*
Innentitel: *A M^r Alexandre Goedicke / N. Medtner / Sonate-Conte / (C-moll) / pour Piano / op. 25 № 1 // 1911*
Besetzung: Klavier (2 Hd.)
Widmung: *A M^r Alexandre Goedicke*[97]
Entstehung: Da diese Sonate ursprünglich neben der in g-Moll als *op. 22 Nr. 2* veröffentlicht werden sollte, kann man davon ausgehen, daß sie bereits Anfang 1910 in Arbeit war und in wesentlichen Teilen noch im selben Jahr verfertigt wurde (vgl. op. 22). Diesem alten Konzept zufolge hätte das Werk den Titel *Sonatine* getragen, eine Gattungsbezeichnung, welche Metner keinem seiner publizierten Opera verlieh (aber vgl. U/F 1.10 und 2.18). Der Titel *Sonata-Skazka* bzw. *Märchen-Sonate* erweist sich somit als Kompromiß, der sowohl der Nähe zur Miniatur als auch dem zyklischen Gewicht des Stückes gerecht werden soll. Indem Metner das Werk mit der (für sich schon extrem dimensionierten e-Moll-Sonate) koppelt, bewahrt er etwas von seinem anfänglichen Vorhaben und betont weiterhin, daß ihm eine eigene Opuszahl für diese Sonate unangemessen erscheint.
Eine kurze Skizze steht neben Entwürfen zu op. 24 und op. 25/2, daher hat Metner an diesen drei Werk(gruppen) kurzfristig - wohl im Winter 1910/11 - parallel gearbeitet. Dem

[97] Aleksandr Fëdorovič Gedike

Korrekturabzug zufolge erschien die *Märchen-Sonate* erst in der zweiten Jahreshälfte und somit Monate nach ihrer Erstaufführung.
Autograph:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 52: Korrekturabzug, mit dem Firmenstempel [vom 1. Juli 1911?]:
  C. G. Röder
  G.m.b.H.
  Notenstecherei
  1/7 II

Skizzen:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 50, ohne Satz III, betitelt auf Bl. 2r: *Märchen-Sonatine*
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 51, betitelt auf Bl. 3r: *Sonatine op. 22 № 2 / 3 части* [3 Sätze], Bl. 1v: *Schluß или Coda или Cadenza к Sonatin'e c-mol Märchen* [Schluß oder Coda oder Cadenza zur Sonatine c-Moll Märchen]
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 180, Bl. 12v

ED: Berlin/Moskau: Rossijskoe muzykal'noe izdatel'stvo 1911
UA: 7. [20.] März 1911, Moskau, Metner [KONZERTLISTE 35]
GA: II, 101-120

СОНАТА-СКАЗКА
MÄRCHEN-SONATE

Satz I:
Allegro abbandonamente (MM ♩ = 108)
c-Moll, 4/4, 114 Takte

Satz II:
Andantino con moto (MM ♩ = 60-72)
Es-Dur, 3/4, 83 Takte

attacca

Satz III:
Allegro con spirito (MM 𝅗𝅥 = 88)
c-Moll, 5/2, 74 Takte

op. 25/2 Соната [Sonata]
Sonate

Titelblatt: *Н. Метнер / Соната / (E moll) / для ф. п. / Соч. 25 № 2 || N. Medtner / Sonate / (E moll) / für Klavier / Op. 25 № 2*
Innentitel: *N. Medtner / Sonate / (E-moll) / pour Piano / op. 25 № 2 // 1912*
Besetzung: Klavier (2 Hd.)
Widmung: *Посвящается Сергею Васильевичу Рахманинову.* [Sergej Vasil'evič Rachmaninov gewidmet]
Entstehung: Skizzen zum zweiten Abschnitt der Sonate datieren bereits von 1901 und entstehen zunächst in der Art einer Perpetuum-mobile-Etüde. Erste größere Entwürfe finden sich neben den *Beethoven-Kadenzen* (WoO 1) von Herbst 1910; sie dokumentieren vermutlich den Beginn der eigentlichen Arbeit an der Sonate. Aus dem Winter 1910/11 stammen Skizzen, die zusammen mit solchen zu den Liedern op. 24 und zur *Märchen-Sonate* op. 25/1 notiert wurden. Die Ausarbeitung der e-Moll-Sonate verläuft also anfangs parallel zu den beiden genannten Opera, später jedoch nur noch zu den Liedern nach Fet und Tjutčev. Aus dieser

Perspektive erklärt sich auch die Wahl des Mottos, das Metner nach dem Tode seines Bruders Karl Karlovič nochmals als op. 37/5 vertonen sollte (s.d.). Vermutlich wurde der größte Teil der Sonate im Sommer und Herbst 1911 auf dem Gut von K. V. Osipov bei Chlebnikogo komponiert. Dort beendete Metner das Manuskript am 21. Dezember des Jahres [dem 3. Januar 1912 neuer Zeitrechnung]. Im Autograph setzte Metner unter die drei ersten Achtelgruppen in T. 1 jeweils syllabisch *„ Слу-шай-те, слушайте, слушайте!"* [Hört, hört, hört!] (s. DOLINSKAJA 1966, 33).
1916 erhielt Metner für diese Sonate und op. 27 den Glinka-Preis.

Autograph:
- *GCMMK, f. 132, ed. chr. 53, datiert *21 декабря 1911 года. Хлебникого.* [21. Dezember 1911, Chlebnikogo]

Skizzen:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 2
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 64, Bl. 10v: unter der Bezeichnung *этюд. fis mol* eine Vorform des Baßthemas T. 285 ff. (?)
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 180, Bl. 5r-18
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 183, Bl. 33v-34r: Vorstufe zu T. 285ff, hier bezeichnet *c-mol Presto Etude*

ED: Berlin/Moskau/St.Petersburg: Rossijskoe muzykal'noe izdatel'stvo 1912
UA: 14. [27.] Februar 1912, Moskau, Metner [KONZERTLISTE 38]
GA: II, 121-181

СОНАТА
SONATE

Motto:

О чем ты воешь, ветр ночной?
О чем так сетуешь безумно?..
Что значит странный голос твой,
То глухо жалобный, то шумно?
Понятным сердцу языком
Твердишь о непонятной муке -
И роешь и взрываешь в нем
Порой неистовые звуки!..

О, страшных песен сих не пой
Про древний хаос, про родимый!
Как жадно мир души ночной
Внимает повести любимой!
Из смертной рвется он груди,
Он с беспредельным жаждет слиться!..
О, бурь заснувших не буди -
Под ними хаос шевелится!..

Тютчев

Introduzione. Andante[98] (MM ♩ = 50) - Allegro (MM ♩ = 92-100)
Tempo dell'introduzione - Allegro molto sfrenatamente (MM ♩ = 84)
Largamente - Tenebroso
e-Moll, (5/4), 723 Takte

[98] GA: Andante con moto

Федор Иванович Тютчев	*Fëdor Ivanovič Tjutčev*
О чем ты воешь, ветр ночной?	Wovon heulst du, Nachtwind?
О чем так сетуешь безумно?..	Worüber klagst du so irr?
Что значит странный голос твой,	Was bedeutet deine seltsame Stimme,
То глухо жалобный, то шумно?	bald dumpf klagend, bald tosend?
Понятным сердцу языком	In dem Herzen verständlicher Sprache
Твердишь о непонятной муке -	sprichst du immer von unverständlicher Qual
И роешь и взрываешь в нем	und gräbst und wühlst in ihm
Порой неистовые звуки!..	zuweilen tobende Klänge auf!..
О, страшных песен сих не пой	O, singe nicht diese furchtbaren Lieder
Про древний хаос, про родимый!	vom alten Chaos, vom anfänglichen!
Как жадно мир души ночной	Wie gierig die Welt der nächtlichen Seele
Внимает повести любимой!	geliebte Erzählung vernimmt!
Из смертной рвется он груди,	Sie reißt aus der Todesbrust hinaus,
Он с беспредельным жаждет слиться!..	sie dürstet, mit dem Unendlichen zu verschmelzen!
О, бурь заснувших не буди -	O, wecke nicht die schlafenden Stürme -
Под ними хаос шевелится!..	unter ihnen regt sich das Chaos!..
1836	*1836*

(TJUTČEV, 144)[99]

op. 26 Четыре Сказки [Četyre Skazki]
Vier Märchen

Titelblatt: *Н. Метнер / Четыре сказки / для ф.п. / соч. 26 || N. Medtner / Vier Märchen / für Klavier / op. 26*
Innentitel: *N. Medtner / Quatre Contes / pour Piano / op. 26 // 1913*
Besetzung: Klavier (2 Hd.)
Widmung: --
Entstehung: Da einer der beiden Bogen, auf denen Metner diese *Märchen* entworfen hat, mit der Notiz *Lyrische Fragmente (zu op. 23)* versehen wurde, läßt sich die Datierung aus dem Entstehungszusammenhang von op. 23 herleiten (s.d.). Zwar wurden zwei jener *Lyrischen Fragmente* bereits 1910 komponiert, doch die beiden anderen Stücke schrieb Metner wahrscheinlich erst Ende 1912. Ungefähr zu diesem Zeitpunkt dürften auch diese Miniaturen entstanden sein. Der erstgewählte Titel verweist diese (späteren) *Märchen* zum Komplex derjenigen Miniaturen, welche Metner seit den Violinkompositionen op. 16 und 21 bis mindestens zu den drei Zyklen *Vergessener Weisen* (zumindest für sich) als *soggetti* bezeichnet hat. Für diesen überquellenden Vorrat an kleineren Motiven und Themen wählte Metner als Gefäße insbesondere die Genres Tanz und Lied (s. etwa opp. 21, 38, 40, 43). Daß auch hier etwas von dieser kompositionstechnisch unbeschwerten, lyrisch-schlichten Art durchscheint, verrät nicht zuletzt der eingeklammerte Titel *Tanzlied*, der über dem ersten Stück stehen sollte: Er bringt Metners Gattungsdenken zu einer kuriosen Synthese. Op. 26 ist vermutlich der erste Fall, in dem Metner anstatt der Lied-Tanz-Paare seine neutralere Bezeichnung *Märchen* wählt; später wiederholt sich etwas Ähnliches bei op. 34 und 35, doch muß man alle Miniaturen unter dem Aspekt dieser Gattungszuordnungen betrachten und dann erst das zusätzliche Problem des Zyklus erörtern. In jedem Falle läßt sich eine gewisse Aus-

[99] Textabweichungen bei Metner: V. 7: *роешь* lies: *ноешь* [schmerzt]

tauschbarkeit der Titel konstatieren. Programmatische Elemente in Metners Miniaturen - falls es sie denn gibt - sind unter diesem Gesichtspunkt kaum noch von Bedeutung.
Die Trennung der kleinformatigen Klavierstücke des Jahres 1912 in op. 23 und op. 26 kann auch als qualitative Wertung Metners verstanden werden.

Autograph: (vgl. Skizzen)
Skizzen:
zu Nr. 1 und 2:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 54, Bl. 2ff.: Nr. 1, überschrieben *(Tanzlied)*, fast komplett; davor das *Postludie* betitelte *Lyrische Fragment* op. 23/4

zu Nr. 3 und 4:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 55, betitelt *Lyrische Fragmente (к op. 23)* [zu op. 23], fast komplett; danach die *Façon de parler* U/F 1.13

ED: Berlin/Moskau/St.Petersburg: Rossijskoe muzykal'noe izdatel'stvo 1913
UA: 9. [22.] Februar 1913, Moskau, Metner [KONZERTLISTE 41]
GA: II, 186-201

ЧЕТЫРЕ СКАЗКИ
VIER MÄRCHEN

Nr. 1:
Allegretto frescamente (MM ♩ = 80)
Es-Dur, 4/4, 47 Takte

Nr. 2:
Molto vivace (MM ♩ = 120)
Es-Dur, 2/4 (12/16), 65 Takte

Nr. 3:
Narrante a piacere (MM ♩ = 92-100)
f-Moll, 3/4, 81 Takte

Nr. 4:
Sostenuto (MM ♩ = 72)
fis-Moll, 4/4, 77 Takte

op. 27 Соната-Баллада [Sonata-Ballad]
Sonate-Ballade

Titelblatt: *Н. Метнер / Соната-баллада / для ф.п. / соч. 27 || N. Medtner / Sonate-Ballade / für Klavier / op. 27*
Innentitel (Erstfassung)[100]: *N. Medtner / Sonate-Ballade pour Piano / op. 27 // 1913*
Besetzung: Klavier (2 Hd.)
Widmung: --
Entstehung: Eine Abschrift des dieser Sonate versteckt zugrundeliegenden Fet-Gedichtes *Kogda božestvennyj bežal* steht in dem kleinen Büchlein, worin Metner etwa von 1910-1920 ausgewählte Lyrik eintrug (s. dazu U/F 2.31); unter das Gedicht schrieb er später mit Bleistift *Sonate-Ballade*. Es ist die zeitlich früheste Umsetzung von Texten aus diesem Büchlein (vgl. dazu auch Op. 28/4).

[100] Die nachträglich angefügten Sätze II und III wurden den bereits gedruckten Exemplaren nur beigelegt, ohne eine Änderung am Umschlag oder Innentitel (Erscheinungsjahr) vorzunehmen.

Es existieren zwei undatierbare (aber sichtlich frühe) und voneinander unabhängige Skizzen, die thematisches Material der Sonate vorwegnehmen: einerseits das sogenannte 'Musenthema'[101] - wohl noch im Rahmen einer Liedvertonung (vgl. U/F 2.34 und Notenbeispiel 23) -, andererseits den marschartigen zweiten Satz in Form eines *Maestoso*-Abschnittes innerhalb einer *Etüde*. Doch diese widersprüchlichen Provenienzen werden nicht sofort zusammengeführt: Zunächst entsteht die *Sonate-Ballade* als einsätziges Werk, das in dieser Form uraufgeführt und publiziert wird. Diese Erstfassung beginnt Metner ursprünglich in Ges-Dur, einer bis dahin von ihm weitgehend gemiedenen, aber sicherlich an Chopin orientierten Tonart. (Vielleicht wechselt er später zum enharmonischen Fis-Dur, um den Moll-Schluß nicht mit neun Vorzeichen zu überladen.) Doch schon in dieser ersten Phase denkt Metner an ein *Andantino con Variazioni* als Folgesatz. Zudem wurde erwogen, alle Motive des Zyklus (kulminierend) zusammenzuführen und das Werk *Sonate-Variazionen* zu nennen, wobei der Terminus 'Variationen' hier kaum dem eingebürgerten Verständnis entsprochen haben dürfte.[102] Einen Hinweis in dieser Richtung liefert der Zyklusentwurf, welchen Metner im Anschluß an die Erstfassung notiert und der erstmals den Bezug zu Fets Gedicht dokumentiert. Dort werden die Sätze II und III bezeichnet als *(gleichsam) Variationen, die sich auf die Worte „Und der Satan verschwand" beziehen*; allerdings bleibt die folgende Aufteilung in *čast'* [Satz, Teil] *I-III* unklar - gemeint sind hier wohl die noch ungegliederten Abschnitte dessen, was auf den Kopfsatz folgen soll. Metner erwägt „unendliche Engführungen" und kanonische Durchführungen des erwähnten 'Musenthemas': Eigentlich handelt es sich zuerst um die Vertonung der Gedichtzeile „Pred Bogom Gospodom liš' preklonjaj koleni!" [Vor Gott dem Herrn nur beuge die Knie!]. Dieses Thema zitiert Metner später auch in seiner *Muza* op. 29/1 (daher 'Musenthema') und dem *Klavierquintett* WoO 5; es hat demzufolge zentrale Bedeutung für den Komponisten und erhält als religiöse Metapher letztlich autobiographisch-bekennende Bedeutung (vgl. BOYD 1980b). Der Kopfsatz (die Erstfassung) der *Sonate-Ballade* ist jedoch semantisch außerhalb des Fet-Gedichtes angesiedelt. Zwei Sphären sind daher zu trennen: einerseits die Christus-Satan-Thematik nach Fet, andererseits eine von Metner addierte, hiesige, irdische (und eben wohl auch autobiographisch zu verstehende) Ebene. Alfred Swan rekonstruiert das verborgene Programm folgendermaßen:

> [...] *der erste Satz - ein herrlicher Erdenfrühling, die Naturschönheit als solche, ohne Vergeistigung; der zweite - die Versuchung in der Wüste und ein inbrünstiges Bekenntnis zu Gott „vor Gott, dem Vater, biege du dein Knie" und schließlich im Finale - derselbe Erdenfrühling, aber schon gen Himmel strebend und mit Glockengeläute.* (SWAN 1967, 79f.)

Bei Bernard Pinsonneault ließt sich der 'Ablauf' der Sonate so:

> *Cette sonate-ballade est d'inspiration religieuse. Elle comprend trois mouvements: au premier, c'est le thème du Printemps, avec ses joies, ses chants, mais sans croyance en un Créateur... alors toutes ces beautés qui naissent à la vie nouvelle n'ont plus de raison de croître et d'exister. La fin de ce mouvement est hachée, tragique, et tout croule dans le néant. Le second mouvement est la tentation du Christ dans le désert: le Christ est l'exemple que l'homme doit suivre contre l'Esprit du mal, et le thème est sur ces paroles: „Retire-toi, Satan". Le dernier mouvement s'enchâine au second sans interrup-*

[101] Nach BOYD 1980b; auch Elena Dolinskaja benutzte bei der gemeinsamen Analyse des Quintetts mit dem Verfasser diesen Ausdruck.

[102] Entgegen der Interpretation dieses Entwurfes bei DOLINSKAJA 1966 (99ff.) hat die formale Gestaltung dieser beiden Sätze nichts mit Thema und Variationen (jedenfalls nicht im üblichen Sinne) zu tun. Metner variiert über eine gedankliche Konstellation, nicht über ein musikalisches Thema. Daß die Hauptmotive und -themen der Sonate immer wiederkehren und miteinander den „Kampf von Gut und Böse" ausfechten, ist aber nicht nur literarisch, sondern auch kompositionstechnisch motiviert: und zwar ganz konventionell als Durchführung sowie als zyklische Themenwiederkehr.

tion: le thème initial du Printemps revient, mais cette fois il y a la croyance et la foi en un Créateur véritable: la joie devient exaltante, et les cloches carillont dans une coda triomphale. Le thème du second mouvement, vainqueur, termine l'œuvre. (PINSONNEAULT 1956, 38f.)

Eigentliches Thema ist also der Verlust der paradiesischen Unschuld des Menschen und dessen Bewährung im Glauben nach dem Vorbild Christi. Der an sich linear-logische Aufbau von Introduktion und Finale (Metner übernimmt das Schema von Beethovens *Waldstein-Sonate*), nämlich: düstere 'Versuchung in der Wüste' gefolgt von Auflichtung und, um mit Hindemith zu sprechen, 'Engelskonzert' - dieser Aufbau wird in der Musik nur bedingt nachvollzogen. Zwar sind im zweiten Satz die Worte Christi (nach dem Es-Dur-Klang in T. 42f.) „Pred Bogom Gospodom" [Vor Gott dem Herrn] deutlich zu vernehmen, verschwindet der Satan in der Subkontraoktave (T.61-64), tauchen gegen Ende die Engel ganz schumannesk (*Carnaval* op. 9) im Diskant auf; doch der eigentliche Kampf von Licht und Dunkel, Gut und Böse in der menschlichen Seele (so das Programm in der Erinnerung Pantelejmon Vasil'evs; VASIL'EV 1962, 27) findet erst im Fugenabschnitt des Finales statt, und die eigentliche Läuterung vollzieht sich erst in der Coda, wo das Thema des ersten Satzes, jetzt vereint mit dem sogenannten 'Musenthema', als Dithyrambe wiederkehrt und den Zyklus schließt. Wie sehr für Metner dieses Werk von persönlicher Bedeutung war, belegt nicht nur die Wiederkehr des 'Musenthemas' in späteren Werken, sondern auch ein Ausspruch, den N. Štember wiedergibt:

Начиная со второй части Сонаты-баллады ор. 27 я стал писать значительно легче, чем все раньше до того сочиненное... (*Vospominanija*, 87).[103]

Der Titel *Ballade* rührt in diesem Werk wohl weniger von Fet her, dessen Gedicht jedenfalls nicht so bezeichnet wird und das ja auch nur für die Sätze II und III wirklich bedeutsam sein kann, als vielmehr von gewissen Berührungspunkten der einsätzigen Erstfassung mit den *Balladen* Chopins. Andererseits mag Metner sein 'ergänztes' Programm durchaus selbst balladenartig empfunden haben, insbesondere unter dem Aspekt des (exemplarischen) menschlichen Einzelschicksals. Aufschlußreich ist in dieser Hinsicht der formale und semantische Vergleich mit der *Ballade (Drittes Klavierkonzert)* op. 60.

Die *Sonate-Ballade* entstand in ihrer Erstfassung 1912 in Chlebnikogo (unterbrochen von einem Sommerurlaub in Deutschland und Österreich), die Folgesätze wurden wohl erst nach der Uraufführung des Kopfsatzes begonnen und bis Anfang 1914 beendet. 1916 erhielt Metner für diese Sonate zusammen mit op. 25/2 den Glinka-Preis.

Autograph: ?

Skizzen:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 56, (Bl. 1-8: Querformat); Bl. 1r-13v Satz I beginnend in Ges-Dur, am Ende Notiz *Andantino con Variazioni*; Bl. 6: *(...) привлечь все мотивы предполагавшегося цикла и тогда вся соната назовется Sonate-Variazionen* [alle Motive des geplanten Zyklus hinzuziehen und dann heißt die ganze Sonate *Sonate-Variationen*]; Bl. 14r-19r: Skizzen v.a. zum Fugato-Abschnitt; Bl. 15r: programmatisches Schema zur dreisätzigen Anlage:

  Непосредственно по Фету
  "Когда божественный бежал людских речей"
  возможны безконечные стретные проведения
  и канонические формы
  взять эту тему как дифирамб
  I первая часть схема всей притчи
  остановка на Es dur'ном трезв.
  перед словам Христа: [*Писанию внемли?*]
  затем Пред Богом Господом [Notenbeispiel]

[103] Angefangen mit dem zweiten Satz der *Sonate-Ballade* op. 27 fiel mir das Schreiben bedeutend leichter als alles zuvor Komponierte...

II часть как бы вариация относящаяся к словам:
И сатана исчез
III часть вариация относящаяся к словам:
и ангели пришли;[104]

Bl. 20r: Продолжение сонаты fis dur (Баллады) „когда божественный бежал людских речей" (Фета) (Интродукция и Рондо Финал) [Fortsetzung der Sonate Fis-Dur (Ballade) „Als der Göttliche die menschlichen Reden floh" (Fet) (Introduktion und Rondo Finale)][105]

- U/F 2.31: Gedichtabschrift (darunter mit Blei geschrieben: *Sonata-Ballade op. 27*)
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 4584: nach der Skizze zu einer h-Moll-Etüde (U/F 2.60) folgt der Entwurf eines Maestoso-Mittelteils (32 Takte), der die Introduktion vorausnimmt, mit dem Hinweis *каденция м[ожет] б[ыть] почти от всех тональностей* [die Kadenz vielleicht fast von allen Tonarten (ausgehend?)]
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 4585 (U/F 2.34): nur wenige Takte zum 'Musenthema'; textiert mit der Gedichtzeile: *Когда божественный бежал* (= Notenbeispiel 23)

ED: *Erstfassung (Satz I):* Berlin/Moskau/St.Petersburg: Rossijskoe muzykal'noe izdatel'stvo 1913; *Endfassung:* ebd. 1914

UA: *Erstfassung:* 9. [22.] Februar 1913, Moskau; Metner [KONZERTLISTE 41]. *Endfassung:* 5. [18.] März 1914, Moskau; Metner [KONZERTLISTE 46]

GA: II, 202-243

СОНАТА-БАЛЛАДА
SONATE-BALLADE

Satz I:
Allegretto
Fis-Dur, 6/8, 296 Takte

attacca[106]

INTRODUZIONE E FINALE

Satz II:
Introduzione
Mesto (MM ♩ = 84)
fis-Moll, 4/4, 68 Takte

attacca

Satz III:
Finale
Allegro[107]

[104] Unmittelbar nach Fet / *Als der Göttliche die menschlichen Reden floh* / unendliche Stretta-Durchführungen möglich / und kanonische Formen / dieses Thema als Dithyrambe nehmen / I erster Satz (Abschnitt?): das Schema des ganzen Gleichnisses / Halt auf einem Es-Dur-Dreiklang / vor den Worten Christi: (?) / darauf *Vor Gott dem Herrn* (Notenbei spiel) / II. Satz (Abschnitt?): gleichsam Variation über die Worte *Und der Satan verschwand* / III. Satz (Abschnitt?): Variation über die Worte *und Engel kamen*

[105] Weitere Notizen aus dieser Archiveinheit bei DOLINSKAJA 1966, 101f.

[106] GA

[107] GA: sempre al rigore di Tempo

Fis-Dur, 2/4, 373 Takte

Афанасий Афанасьевич Фет	*Afanasij Afanas'evič Fet*
Когда божественный бежал людских речей И празднословной их гордыни, И голод забывал и жажду многих дней, Внимая голосу пустыни,	Als der Göttliche die menschlichen Reden floh und ihren eitlen Stolz und den Hunger vergaß und den Durst vieler Tage, die Stimme der Wüste vernehmend,
Его, взалкавшего, на темя серых скал Князь мира вынес величавый. "Вот здесь, у ног твоих, все царства, - он С их обаянием и славой. ⌊сказал, -	trug ihn, den Dürstenden, auf den Scheitel grauer der hochmütige Fürst der Welt. ⌊Felsen "Hier zu deinen Füßen liegen alle Reiche - sprach er - mit ihrem Zauber und Ruhm.
Признай лишь явное, пади к моим ногам, Сдержи на миг порыв духовный - И эту всю красу, всю власть тебе отдам И покорюсь в борьбе неровной".	Gestehe bloß das Offenbare, fall zu meinen Füßen, halte einen Moment den geistlichen Drang zurück - und all diese Zierde, alle Macht werd ich dir geben und in diesem ungleichen Kampf mich unterwerfen."
Но он ответствовал: „Писанию внемли: Пред богом господом лишь преклоняй И сатана исчез - и ангелы пришли⌊колени!" В пустыне ждать его велений.	Doch er gab zur Antwort: „Vernimm die Schrift: Vor Gott dem Herrn nur beuge die Knie!" Und der Satan verschwand - und Engel kamen, um in der Wüste seine Weisungen zu erwarten.
1876	*1876*

(Fet, 100)

op. 28 Семь стихотворений [Sem' stichotvorenij]
Sieben Gedichte

Titelblatt: ? [hier nach GA]
Besetzung: Singstimme, Klavier (2 Hd.)
Widmung: --
Entstehung: Den Uraufführungsdaten zufolge muß das Gros dieser Lieder 1913 komponiert worden sein. Die Textvorlage für das vierte Stück steht in Metners Gedicht-Büchlein U/F 2.31 (vgl. dazu auch op. 27); dies ist neben *Epitafija* op. 13/2 nach Andrej Belyj das einzige zeitgenössische ('symbolistische') Gedicht, das in Metners Werk Niederschlag gefunden hat; Brjusov hatte es erst kurze Zeit zuvor verfaßt. Skizzen zu den Liedern Nr. 1 und Nr. 6 notierte Metner parallel mit solchen zu op. 29 Nr. 1, 2 und 5 (s.d.). Das läßt den Schluß zu, daß beide Zyklen gleichzeitig entstanden und dann lediglich in einen Puškin- und einen Nicht-Puškin-Teil getrennt wurden. Der Schriftsteller Sergej Nikolaevič Durylin schreibt am 26. Juli [8. August] 1913 an Metner von seiner Begeisterung über dessen neue (und alte) Lieder nach Fet und Puškin - das betrifft aus op. 28 mindestens eines der drei ersten Stücke - und erwähnt auch *kladbišče* [Kirchhof] von Brjusov, womit sicherlich Nr. 4 umschrieben wird (*Pis'ma*, 149). Auf welche Weise Durylin bereits mehr als ein halbes Jahr vor der Uraufführung diese Lieder kennenlernen konnte, läßt sich nicht belegen - sei es, daß er Metner persönlich in Chlebnikogo besuchte, sei es, daß er sie vom Komponisten oder über Dritte in Moskau sah oder hörte.
Übersetzung: *Nr. 1, 3-7:* W. Wischniak; *Nr. 2:* Friedrich Fiedler
Autograph:
Nr. 1:
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 132, mit der Bemerkung *транспониров[ать] в cis mol* [nach cis-Moll transponieren] (nicht verwirklicht)

Nr. 4:
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 133, Bl. 1-2
– U/F 2.31: Gedichtabschrift
Nr. 6:
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 134
Skizzen:
zu Nr. 1:
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 136, Bl. 5r
zu Nr. 4:
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 133, Bl. 3-4
zu Nr. 6:
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 136, Bl. 1r
zu Nr. 7:
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 135, auf Bl. 1-2r eine Niederschrift mit lediglich geringen Abweichungen zur Endfassung
ED: Berlin/Moskau/St.Petersburg: Rossijskoe muzykal'noe izdatel'stvo 1915
UA: *Nr. 1:* 5. [18.] März 1914, Moskau; Olenina-d'Al'gejm, Metner [KONZERTLISTE 46]. *Nr. 2, 3 und 7:* 19. Januar [1. Februar] 1914, Moskau; Olenina d'Al'gejm, Metner [KONZERTLISTE 43]. *Nr. 4:* 25. Januar [7. Februar] 1917, Petrograd; Košic, Metner [KONZERTLISTE 53]. *Nr. 5:* 2. August 1921, Moskau; Rajskij, Metner [KONZERTLISTE 72]. *Nr. 6:* ?
GA: V, 183-216

СЕМЬ СТИХОТВОРЕНИЙ
SIEBEN GEDICHTE

Nr. 1:
Нежданный дождь [Neždannyj dožd']
Der ungeahnte Regen
(Afanasij Afanas'evič Fet)
Allegretto abbandonamente (MM ♩ = 84)
b-Moll, 2/4, 80 Takte

Афанасий Афанасьевич Фет	*Afanasij Afanas'evič Fet*
Нежданный дождь	Unerwarteter Regen
Всё тучки, тучки, а кругом Всё сожжено, всё умирает. Какой архангел их крылом Ко мне на нивы навевает?	Immerfort Wölkchen, Wölkchen, und ringsum alles verbrannt, alles stirbt. Welcher Erzengel weht sie mit dem Flügel zu mir auf die Felder?
Повиснул дождь, как легкий дым, Напрасно степь кругом алкала, И надо мною лишь одним Зарею радуга стояла.	Der Regen blieb hängen, wie leichter Rauch, vergeblich dürstete ringsum die Steppe, und mir allein vonnöten stand ein Regenbogen von der Dämmerung.
Смирись, мятущийся поэт, - С небес нисходит жизни влага, Чего ты ждешь, того и нет, Лишь незаслуженное - благо.	Beruhige dich, verwirrter Dichter, - von den Himmeln kommt die Feuchte des Lebens worauf du harrst, das ist nicht, ⌊herab, nur unerworben ist das Heil.
Я - ничего я не могу; Один лишь может, кто, могучий,	Ich - nichts vermag ich; nur einer kann, der, mächtig,

15	Воздвиг прозрачную дугу И живоносные шлет тучи.	den durchscheinenden Bogen errichtete und die lebenbringenden Wolken sendet.
	1866 (?)	*1866 (?)*

(FET, 147f.)

Nr. 2:
"Не могу я слышать этой птички..." [Ne mogu ja slyšat' ėtoj ptički]
„Jedes Mal hör' ich dies Vöglein singen..."
(Afanasij Afanas'evič Fet)
Sempre abbandonamente (MM ♩ = 116), Quasi Serenata
F-Dur, 3/4, 45 Takte

	Афанасий Афанасьевич Фет	*Afanasij Afanas'evič Fet*
	Не могу я слышать этой птички, Чтобы тотчас сердцем не вспорхнуть; Не могу, наперекор привычке, Как войдешь, - хоть молча не вздохнуть.	Ich kann dies Vöglein nicht hören, ohne nicht sofort im Herzen aufzuflattern; ich kann nicht, trotz Gewohnheit, sowie du eintrittst, nicht - sei's schweigend └- seufze
5	Ты не вспыхнешь, ты не побледнеешь, Взоры полны тихого огня; Больно видеть мне, как ты умеешь Не видать и не слыхать меня.	Du wirst nicht erröten, nicht erblassen, die Blicke voll stillen Feuers; mich schmerzt zu sehn, wie du vermagst mich weder zu sehen noch zu hören.
	Я тебя невольно беспокою, 10 Торжество должна ты искупить: На заре без туч нельзя такою Молодой и лучезарной быть!	Ich belästige dich unfreiwillig, den Triumph mußt du sühnen: Im wolkenlosen Morgenrot darf man nicht so jung und strahlend sein!
	16 февраля 1892	*16. Februar 1892*

(FET, 329)

Nr. 3:
Бабочка [Babočka]
Der Schmetterling
(Afanasij Afanas'evič Fet)
Allegro leggierissimo (MM ♩ = 144)
Ges-Dur, 4/4, 43 Takte

	Афанасий Афанасьевич Фет	*Afanasij Afanas'evič Fet*
	Бабочка	Schmetterling
	Ты прав. Одним воздушным очертаньем Я так мила. Весь бархат мой с его живым миганьем Лишь два крыла.	Du hast recht. Durch den luftigen Umriß allein bin ich so lieblich. Mein ganzer Samt mit seinem lebhaften Blinz - sind nur zwei Flügel.
5	Не спрашивай: откуда появилась? Куда спешу? Здесь на цветок я легкий опустилась И вот - дышу.	Frag nicht: von wo ich zum Vorschein kam? wohin ich eile? Hier auf der Blume bin ich niedergesunken und dort - hole ich Atem.
	Надолго ли, без цели, без усилья,	Ob ich noch lange Zeit, ohne Ziel, ohne Mühe

10	Дышать хочу? Вот-вот сейчас, сверкнув, раскину И улечу. └крылья	atmen will? Gleich werde ich, funkelnd, die Flügel breiten und davonfliegen.
	1884	*1884*

(FET, 303)

Nr. 4:
"Тяжела, бесцветна и пуста..." [Tjažela, bescvetna i pusta]
"Auf dem Kirchhof, da es öd und leer..."
(Valerij Jakovlevič Brjusov)
Andante con pianto (MM ♩ = 52)
h-Moll, 4/4, 39 Takte

	Валерий Яковлевич Брюсов	*Valerij Jakovlevič Brjusov*
	Тяжела, бесцветна и пуста Надмогильная плита.	Schwer, farblos und öde ist die Steinplatte über dem Grab.
	Имя стерто, даже рыжий мох Искривился и засох.	Der Name ist verwittert, sogar das rote Moos hat sich gekrümmt und ist vertrocknet.
5	Маргаритки беленький цветок доживает краткий срок.	Die bleiche Blüte des Gänseblümchens lebt eine kurze Frist.
	Ива наклонила на скамью Тень дрожащую свою,	Die Weide hat auf eine Bank ihren zitternden Schatten gesenkt,
	Шелестом старается сказать 10 Проходящему: „Присядь!"	mit ihrem Säuseln müht sie sich, dem Vorübergehenden zu sagen: „Sitz ein Weilchen!"
	Вдалеке, за серебром ракит, Серебро реки блестит.	In der Ferne, hinter dem Silber der Bruchweiden, glänzt das Silber eines Flusses.
	Сзади - старой церкви вышина, В землю вросшая стена.	Von hinten - einer alten Kirche Höhe, in die Erde eingewachsen eine Wand.
15	Над травой немеющих могил Ветер веял, и застыл.	Über dem Gras der verstummenden Gräber wehte der Wind, und erstarrte.
	Застывая, прошептал в тени: "Были бури. Сон настал. Усни!"	Erstarrend flüsterte er im Schatten: "Stürme waren. Der Schlaf ist angebrochen. Schlaf ein!"
	1911	*1911*

(BRJUSOV, 27f.)[108]

Nr. 5:
Весеннее успокоение [Vesennee uspokoenie]
Die Frühlingsberuhigung
(Fëdor Ivanovič Tjutčev nach Ludwig Uhland)
Andante frescamente
(B-mixolydisch), 3/8, 61 Takte

[108] Textabweichungen bei Metner: V. 9: *Шелестом* lies: *Шёпотом* [mit ihrem Flüstern]

Федор Иванович Тютчев	*Ludwig Uhland*
Весеннее успокоение	Frühlingsruhe
О, не кладите меня В землю сырую - Скройте, заройте меня В траву густую!	O legt mich nicht ins dunkle Grab, Nicht unter die grüne Erde hinab! Soll ich begraben sein, Lieg ich ins tiefe Gras hinein.
Пускай дыханье ветерка Шевелит травою, Свирель поет издалека, Светло и тихо облака Плывут надо мною!..	In Gras und Blumen lieg ich gern, Wenn eine Flöte tönt von fern Und wenn hoch obenhin Die hellen Frühlingswolken ziehn.
1832 (TJUTČEV, 129)[109]	*21. März 1812* (UHLAND, 31)

Nr. 6:
"Сижу задумчив и один..." [Sižu zadumčiv i odin]
„Ich sitz' so einsam am Kamin..."
(Fëdor Ivanovič Tjutčev)
Andante. Meditativo (MM ♩ = 50)
es-Moll, 4/4, 63 Takte

Федор Иванович Тютчев	*Fëdor Ivanovič Tjutčev*
Сижу задумчив и один, На потухающий камин Сквозь слез гляжу... С тоскою мыслю о былом И слов в унынии моем Не нахожу.	Ich sitze sinnend und allein, auf den verlöschenden Kamin blicke ich durch Tränen... mit schwermütigem Gedanken an das Gewesene und finde in meiner Verzagtheit keine Worte.
Былое - было ли когда? Что ныне - будет ли всегда? Оно пройдет - Пройдет оно, как всё прошло, И канет в темное жерло За годом год.	Das Gewesene - wann war es? Was jetzt ist - wird es immer sein? Es wird vergehen - vergehen wird es, wie alles verging, und in einen finstren Schlund fallen Jahr um Jahr.
За годом год, за веком век... Что ж негодует человек, Сей злак земной!.. Он быстро, быстро вянет - так, Но с новым летом новый злак И лист иной.	Jahr um Jahr, Jahrhundert um Jahrhundert... Warum nur entrüstet sich der Mensch, dies irdische Gras!.. Rasch, rasch wird er verwelken - so ist's, doch mit dem neuen Sommer neues Gras und andres Blatt.
И снова будет всё, что есть, И снова розы будут цвесть, И терны тож... Но ты, мой бедный, бледный цвет,	Und von neuem wird alles sein, was ist, und von neuem werden die Rosen blühen, und auch die Schlehen... Doch du, meine arme, blasse Blüte,

[109] Textabweichungen bei Metner: V. 1/2 wdh.

Тебе уж возрожденья нет, Не расцветешь!	für dich gibt es keine Wiedergeburt mehr, wirst nicht mehr aufblühen!
Ты сорван был моей рукой, С каким блаженством и тоской, То знает бог!.. Останься ж на груди моей, Пока любви не замер в ней Последний вздох.	Du wurdest gepflückt von meiner Hand, mit welcher Seligkeit und Sehnen, das weiß nur Gott!.. Bleibe denn auf meiner Brust, solange in ihr nicht erstorben ist der Liebe letzter Seufzer.
1836 (TJUTČEV, 146f.)	*1836*

Nr. 7:
"Пошли, господь, свою отраду..." [Pošli, gospod', svoju otradu]
„Gott, sende jedem deine Labe..."
(Fëdor Ivanovič Tjutčev)
Pesante (MM ♩ = 50)
g-Moll, 2/2, 59 Takte

Федор Иванович Тютчев	*Fëdor Ivanovič Tjutčev*
Пошли, господь, свою отраду Тому, кто в летний жар и зной Как бедный нищий мимо саду Бредет по жаркой мостовой;	Sende, Herr, deine Labe dem, der in Sommerglut- und hitze wie ein armer Bettler am Garten vorbei sich auf dem heißen Pflaster schleppt;
Кто смотрит вскользь через ограду На тень деревьев, злак долин, На недоступную прохладу Роскошных, светлых луговин.	der flüchtig durch die Einfriedung blickt auf den Schatten der Bäume, das Gras der Täler, auf die unerreichbare Kühle der prächtigen, lichten Wiesen.
Не для него гостеприимной Деревья сенью разрослись, Не для него, как облак дымный, Фонтан на воздухе повис.	Nicht für ihn sind von einladendem Schatten die Bäume dicht geworden, nicht für ihn ist, wie eine Rauchwolke, die Fontäne in der Luft hängengeblieben.
Лазурный грот, как из тумана, Напрасно взор его манит, И пыль росистая фонтана Главы его не освежит.	Die lasurne Grotte, wie aus einem Nebel, lockt vergebens seinen Blick, und der Staub der tauigen Fontäne erquickt sein Haupt nicht.
Пошли, господь, свою отраду Тому, кто жизненной тропой Как бедный нищий мимо саду Бредет по знойной мостовой.	Sende, Herr, deine Labe dem, der auf dem Lebensweg wie ein armer Bettler am Garten vorbei sich auf dem heißen Pflaster schleppt.
Июль 1850 (TJUTČEV, 174)	*Juli 1850*

op. 29 Семь стихотворений Пушкина [Sem' stichotvorenij Puškina]
Sieben Gedichte von Puschkin

Titelblatt: *Н. Метнер / Семь стихотворений / Пушкина для голоса и ф.п. / соч. 29 || N. Medtner / Sieben Gedichte / von Puschkin / für eine Singstimme u. Klavier / op. 29*
Besetzung: Singstimme, Klavier (2 Hd.)
Widmung: Nr. 1: *M. C. Шагинян*[110]
Entstehung: Da keine genaueren Belege (aus Briefen oder Erinnerungen) aufzufinden sind, muß auf das wenige verwiesen werden, was zu op. 28 gesagt wurde; beide Zyklen entstanden parallel. Im Juli 1913 waren *Muza* und *Stichi, sočinennie noč'ju...* bereits S. N. Durylin bekannt (s. op. 28); diese beiden zumindest (nebst Stücken aus op. 28) müssen folglich schon fertig gewesen sein. Vielleicht hat Metner mehrere Lieder im Sommerurlaub in Middelkerke oder Pillnitz geschrieben und dann bei seiner Rückkehr nach Moskau einem engeren Kreis bereits vorgestellt. Die Skizzen zu Nr. 1, 2 und 6 stehen neben Entwürfen zu op. 28 Nr. 1 und 6, und eine Notiz zu *Zaklinanie* lautet „Reihe op. 28" - beides belegt, daß Metner diese Liedgruppen zusammen komponiert und erst im Laufe der Arbeit in zwei Opusnummern aufgeteilt hat.
Der unmittelbare Auslöser für die Entstehung von *Muza* war die Bekanntschaft Metners mit der Schriftstellerin Marietta Sergeevna Šaginjan, die auch mit Rachmaninov enge Kontakte pflegte (vgl. den Briefwechsel sowie ihren Aufsatz über Rachmaninov in *Trudy i dni*, Šaginjan 1912). Sie machte nacheinander beide Komponisten mit dem Puškinschen Gedicht bekannt, wobei sie es auf äußerst prononcierte, sprachkünstlerische Weise vortrug; ihrerseits hatte sie jedoch diese spezielle Art des Vortrages von Vladimir Chodasevič übernommen (vgl. die ausführliche Beschreibung von Chodasevičs Lesung in *Novyj Mir* 1973/5, 164, jetzt in Šaginjan 1990). Die praktisch gleichzeitige Vertonung des Gedichtes ist ein singuläres Ereignis der russischen Musikgeschichte und der Vergleich von Metners *Muza* mit Rachmaninovs op. 34/1 sehr aufschlußreich.
Übersetzung[111]: *Nr. 1-3 und 5:* J. Guenther; *Nr. 4:* W. Wischniak; *Nr. 6 und 7:* Friedrich Bodenstedt
Autograph:
Nr. 2:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 137, mit dem Stempel des Russischen Musik-verlages: *R.M.V. 256*
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 146, Bl. 1v+2r (erste Niederschrift?)

Nr. 3:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 138[/139] (*R.M.V. 257*)
- *GCMMK, f. 333, ed. chr. 174 (8+2 Bll.)

Nr. 4:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 140/141: ein Autograph in Blei und eine Abschrift in Tinte; kein Stempel

Nr. 5:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 142[/143] (*R.M.V. 259*)

Nr. 6:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 144/145, zwei Autographe in Tinte, eines davon Andante con moto (*R.M.V. 260*)
- *GCMMK, f. 333, ed. chr. 173 (2 Bll.)
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 146, Bl. 1r+2v (erste Niederschrift)

Nr. 7:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 147[/148] (kein Stempel)
- *GCMMK, f. 333, ed. chr. 716 (4 Bll.)

Skizzen:
zu Nr. 1:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 136, Bl. 3v (F dur)

zu Nr. 2:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 136, Bl. 3r, 4v

zu Nr. 3:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. [138/]139 (komplett, aber hier noch *Allegretto commodo*)

zu Nr. 5:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. [142/]143 (komplett, aber hier noch *Allegro dolente*)
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 136, Bl. 4r
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 67: das Thema des Anfanges hier in f-Moll (fälschlich inventarisiert *As-dur*!), auf Bl. 4 die Bemerkung *лучше эта тема в b-mol а не f-mol* [besser dieses Thema in b-Moll und nicht f-Moll]; es besteht bereits hier eine Tendenz den Quintenzirkel abwärts (Endfassung: es-Moll)

zu Nr. 7:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. [147/]148: mit einer Notiz auf Bl. 6v: *порядок Op. 28* [Reihe op. 28]
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 136, Bl. 2r
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 146, Bl. 2v

ED: Berlin/Moskau/St.Petersburg: Rossijskoe muzykal'noe izdatel'stvo 1914
UA: *Nr. 1, 3, 4, 6 und 7:* 19. Januar [1. Februar] 1914, Moskau; Olenina-d'Algejm, Metner [KONZERTLISTE 43]. *Nr. 2:* 20. Februar [5. März] 1915, Moskau; Jan-Ruban, Metner [KONZERTLISTE 47]. *Nr. 5:* ?
GA: V, 217-249

[110] Marietta Sergeevna Šaginjan (GA)
[111] Nach GA; die Ausgabe des Russischen Musikverlags nur mit russischen Texten und Titeln.

СЕМЬ СТИХОТВОРЕНИЙ ПУШКИНА
SIEBEN GEDICHTE VON PUSCHKIN

Nr. 1:
Муза [Muza]
(Die Muse)
(Aleksandr Sergeevič Puškin)
Andante [GA: al rigore di tempo] (MM ♪ = 84-92)
d-Moll / F-Dur, 4/4, 36 Takte

Александр Сергеевич Пушкин	*Aleksandr Sergeevič Puškin*
Муза	Die Muse
В младенчестве моем она меня любила	In meiner Kindheit liebte sie mich
И семиствольную цевницу мне вручила.	und überreichte mir die siebenröhrige Flöte.
Она внимала мне с улыбкой - и слегка,	Sie gab auf mich acht mit einem Lächeln - und leise,
По звонким скважинам пустого тростника,	auf den tönenden Öffnungen des Schilfrohrs,
Уже наигрывал я слабыми перстами	spielte ich mit schwachen Fingern
И гимны важные, внушенные богами,	große Hymnen, von Göttern eingegeben,
И песни мирные фригийских пастухов.	und Friedenslieder phrygischer Hirten. ⌈Eichen
С утра до вечера в немой тени дубов	Von morgens bis abends im stummen Schatten der
Прилежно я внимал урокам девы тайной,	vernahm ich die Lektionen der verborgenen Maid
И, радуя меня наградою случайной,	und, mich mit zufälliger Belohnung erfreuend,
Откинув локоны от милого чела,	warf sie die Locken aus der lieblichen Stirn
Сама из рук моих свирель она брала.	und nahm aus meinen Händen selber die Schalmei.

⌈дыханьем	
Тростник был оживлен божественным	Das Schilfrohr belebte sich mit göttlichem Atem
И сердце наполнял святым очарованьем.	und mein Herz füllte sich mit heiliger Verzückung.
1821	*1821*

(PUŠKIN, II, 164)

Nr. 2:
Певец [Pevec]
(Der Sänger)
(Aleksandr Sergeevič Puškin)
Allegretto
A-Dur, 3/4, 34 Takte

Александр Сергеевич Пушкин	*Aleksandr Sergeevič Puškin*
Певец	Der Sänger
Слыхали ль вы за рощей глас ночной	Habt ihr vernommen hinterm Hain den nächtlichen Ruf
Певца любви, певца своей печали?	des Sängers der Liebe, des Sängers seiner Trauer?
Когда поля в час утренний молчали,	Als die Felder in morgendlicher Stunde schwiegen,
Свирели звук унылый и простой	habt den zaghaften und schlichten Klang der Schalmei
5 Слыхали ль вы?	ihr da vernommen?
⌈лесной	
Встречали ль вы в пустынной тьме	Traft ihr im öden Waldesdunkel
Певца любви, певца своей печали?	den Sänger der Liebe, den Sänger seiner Trauer?
Следы ли слез, улыбку ль замечали,	Bemerktet ihr die Tränenspuren, das Lächeln,
Иль тихий взор, исполненный тоской,	oder seid dem stillen Blick, voll von Sehnen,
10 Встречали вы?	ihr begegnet?
Вздохнули ль вы, внимая тихой глас	Seufztet ihr beim Lauschen des stillen Rufs
Певца любви, певца своей печали?	des Sängers der Liebe, des Sängers seiner Trauer?
Когда в лесах вы юношу видали;	Als in den Wäldern den Jüngling ihr erblicktet,
Встречая взор его потухших глаз,	habt, den Blick seiner verlöschenden Augen treffend,
15 Вздохнули ль вы?	ihr geseufzt?
(1816) 1818/19	*1816, umgearbeitet 1818/19*

(PUŠKIN, II, 18)[112]

Nr. 3:
Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы
[Stichi, sočinennye noč'ju vo vremja bessonnicy]
(Verse, in einer schlaflosen Nacht gedichtet)
(Aleksandr Sergeevič Puškin)
Allegretto tenebroso (MM ♩ = 84)
g-Moll, 2/4, 85 Takte

Александр Сергеевич Пушкин	*Aleksandr Sergeevič Puškin*
Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы	Verse, verfaßt nachts während Schlaflosigkeit

[112] Textabweichungen bei Metner: V. 10: *Встречали ль вы?*

Мне не спится, нет огня;	Ich kann nicht schlafen, es gibt kein Feuer;
Всюду мрак и сон докучный.	überall ist Dunkel und belastender Traum.
Ход часов лишь однозвучный	Der eintönige Lauf der Stunden nur
Раздается близ меня.	erschallt neben mir.
5 Парки бабье лепетанье,	Der Parze weibisches Gelalle,
Спящей ночи трепетанье,	der schlafenden Nacht Gezitter,
Жизни мышья беготня...	des Lebens Mausgelaufe...
Что тревожишь ты меня?	Was störst du mich?
Что ты значишь, скучный шопот?	Was bedeutest du, ödes Geflüster?
10 Укоризна, или ропот	Der Vorwurf oder das Gemurre
Мной утраченного дня?	des von mir verlorenen Tages?
От меня чего ты хочешь?	Was willst du von mir?
Ты зовешь или пророчишь?	Rufst du oder prophezeist du?
Я понять тебя хочу,	Ich möchte dich verstehen,
15 Смысла я в тебе ищу...	nach Sinn such ich in dir...
1830	*1830*

(PUŠKIN, III, 250)[113]

Nr. 4:
Конь [Kon']
(Das Roß)
(Aleksandr Sergeevič Puškin)
Allegro, sempre sfrenatamente (MM ♩ = 84)
es-Moll, 2/2, 75 Takte

Александр Сергеевич Пушкин	*Aleksandr Sergeevič Puškin*
Конь	Das Roß
„Что ты ржешь, мой конь ретивый,	"Was wieherst du, mein eifriges Roß,
Что ты шею опустил,	warum hast du den Hals gesenkt,
Не потряхиваешь гривой,	schüttelst nicht die Mähne,
Не грызешь своих удил?	beißt nicht dein Zaumzeug?
5 Али я тебя не холю?	Striegle ich dich nicht?
Али ешь овса не вволю?	Ißt du nicht Hafer in Hülle und Fülle?
Али сбруя не красна?	Oder ist das Geschirr nicht schön?
Аль поводья не шелковы,	oder die Zügel nicht geschmeidig,
Не серебряны подковы,	nicht silbern die Hufeisen,
10 Не злачены стремена?"	nicht gülden die Steigbügel?"
Отвечает конь печальный:	Entgegnet das traurige Roß:
"Оттого я присмирел,	"Deswegen bin ich ruhig geworden,
Что я слышу топот дальный,	weil ich fernes Stampfen höre,
Трубный звук и пенье стрел;	Trompetenklang und Pfeilgesang;
15 Оттого я ржу, что в поле	deswegen wichere ich, weil ich auf dem Felde
Уж не долго мне гулять,	nicht mehr lange wandeln kann,
Проживать в красе и в холе,	in Schönheit und Behaglichkeit leben,
Светлой сбруей щеголять;	mit dem hellen Geschirr stolzieren;
Что уж скоро враг суровый	weil schon bald der rauhe Feind
20 Сбрую всю мою возьмет	mein ganzes Geschirr nimmt
И серебряны подковы	und die silbernen Hufeisen
С легких ног моих сдерет;	von meinen leichten Beinen abreißt;
Оттого мой дух и ноет,	deswegen auch wehklagt mein Mut,

[113] Textabweichungen bei Metner: V. 15: *Тёмный твой язык учу.* [Ich lerne deine dunkle Sprache.]

Что наместо чапрака
Кожей он твоей покроет
Мне вспотевшие бока."

1834
(PUŠKIN, III, 363f.)

weil er an Schabrackens Statt
mit deiner Haut wird überziehen
meine verschwitzten Flanken.

1834

Nr. 5:
Элегия [Ėlegija]
(Я пережил свои желанья...) [Ja perežil svoi želan'ja]
(Elegie. Ich überlebte mein Verlangen...)
(Aleksandr Sergeevič Puškin)
Allegro abbandonamente
c-Moll, 4/4, 32 Takte

Александр Сергеевич Пушкин — *Aleksandr Sergeevič Puškin*

Я пережил свои желанья,
Я разлюбил свои мечты;
Остались мне одни страданья,
Плоды сердечной пустоты.

Под бурями судьбы жестокой
Увял цветущий мой венец -
Живу печальный, одинокой,
И жду: придет ли мой конец?

Так, поздним хладом пораженный,
Как бури слышен зимний свист,
Один - на ветке обнаженной
Трепещет запоздалый лист!...

Ich überlebte meine Wünsche,
Ich liebe meine Träume nicht mehr;
Mir blieben nur die Leiden,
Früchte der Öde meines Herzens.

Unter den Stürmen des grausamen Schicksals
Verwelkte mein blühender Kranz -
Ich lebe betrübt, einsam,
Und warte: ob mein Ende kommt?

So, von später Kälte geschlagen,
Hörbar wie des Sturmes Winterpfeifen,
Allein auf dem entblößten Ast
Zittert das verspätete Blatt!...

1821
(PUŠKIN, II, 165)

1821

Nr. 6:
Роза [Roza]
(Die Rose)
(Aleksandr Sergeevič Puškin)
Andante (MM ♩ = 60-72)
F-Dur, 4/4, 24 Takte

Александр Сергеевич Пушкин — *Aleksandr Sergeevič Puškin*

Роза

Где наша роза,
друзья мои?
Увяла роза,
дитя зари.
Не говори:
Так вянет младость!
Не говори:
Вот жизни радость!
Цветку скажи:

Die Rose

Wo ist unsere Rose,
meine Freunde?
Die Rose ist verblüht,
das Kind der Dämmerung.
Sag nicht:
so verwelkt die Jugend!
Sag nicht:
Hier ist Lebensfreude!
Sage der Blume:

Прости, жалею!
И на лилею
Нам укажи.

(1815) 1817/19
(PUŠKIN, II, 15)

Verzeih, ich bedaure!
Und zur Lilie
verweise uns.

ca. 1815, umgearbeitet 1817/19

Nr. 7:
Заклинание [Zaklinanie]
(Beschwörung)
(Aleksandr Sergeevič Puškin)
Andante tenebroso (MM ♩ = 50)
c-Moll, 2/4, 100 Takte

Александр Сергеевич Пушкин — *Aleksandr Sergeevič Puškin*

Заклинание — Beschwörung

О, если правда, что в ночи,
Когда покоятся живые,
И с неба лунные лучи
Скользят на камни гробовые,
О, если правда, что тогда
Пустеют тихие могилы -
Я тень зову, я жду Леилы:
Ко мне, мой друг, сюда, сюда!

О, wenn es wahr ist, daß in der Nacht,
wenn die Lebenden ruhen
und vom Himmel die Mondstrahlen
auf die Grabsteine gleiten,
o, wenn es wahr ist, daß dann
die stillen Gräber sich leeren -
ruf ich den Schatten, erwarte ich Leila:
zu mir, meine Freundin, hierher, hierher!

Явись, возлюбленная тень,
Как ты была перед разлукой,
Бледна, хладна, как зимний день,
Искажена последней мукой.
Приди, как дальная звезда,
Как легкой звук иль дуновенье,
Иль как ужасное виденье,
Мне всё равно, сюда! сюда!...

Zeig dich, geliebter Schatten,
so wie du vor der Trennung warst,
blaß, kühl, wie ein Wintertag,
entstellt von der letzten Qual.
Komm her, wie ein ferner Stern,
wie ein leichter Klang oder Hauch,
oder wie ein grauenvolles Gesichte,
mir ist's ganz gleich, hierher! hierher!...

Зову тебя не для того,
Чтоб укорять людей, чья злоба
Убила друга моего,
Иль чтоб изведать тайны гроба,
Не для того, что иногда
Сомненьем мучусь... но тоскуя
Хочу сказать, что всё люблю я,
Что всё я твой: сюда, сюла!

Ich ruf dich nicht deswegen,
um die Leute zu tadeln, deren Bosheit
meine Freundin getötet hat,
oder um Sargesgeheimnisse zu erforschen,
nicht deswegen, weil mich manchmal
Zweifel quält... aber mich sehnend
will ich sagen, daß ich noch immer liebe,
daß ich noch immer dein bin: hierher, hierher!

1830
(PUŠKIN, III, 246)

1830

op. 30 Соната [Sonata]
Sonate

Titelblatt: *Н. Метнер / Соната / (A-moll) / для ф.п. / Соч. 30 || N. Medtner / Sonate / (A-moll) / für Klavier / Op. 30*
Innentitel: *L. E. Conus. / N. Medtner / Sonate / (A-moll) / pour Piano / Op. 30*

Besetzung: Klavier (2 Hd.)
Widmung: *Посвящается Л. Э. Конюсу*[114]
Entstehung: Eine Fußnote in GA merkt zum Titel an: *Во время войны 1914-1917 г.г.*) [Zur Zei des Krieges 1914-1917]. Dies, sollte es auf einer Eintragung in Metners Handexemplar be ruhen, bezieht sich nicht auf das Entstehungsdatum der Sonate. Sie wurde 1914 komponiert als die Metners nach mehreren Jahren auf dem Lande erneut in Moskau (allerdings im da maligen Randbezirk Devič'ee Pole) lebten. Die Bemerkung zum Krieg verweist (entweder auf den Charakter des Werkes und (oder) darauf, daß Metner hier seinen Eindruck des be ginnenden Weltkrieges verarbeitete (der Kriegsausbruch selbst findet später dann im *Erste Klavierkonzert* op. 33 Widerhall). Metners Schüler und enger Vertrauter Pantelejmon I Vasil'ev bestätigt dies:

Так, например, в преддверии первой мировой войны он создал свою Сонату op. 3(которой в интимном кругу было присвоено название „военной"; [...] (*Vospominanija* 71).[115]

Auch Bernard Pinsonneault kannte den Beititel und spricht von der *sonate de Guerr* (PINSONNEAULT 1956, 34). Angesichts des späten Erscheinungsdatums kann man nich ganz ausschließen, daß Metner tatsächlich noch bis 1917 Änderungen angebracht habe könnte, was die oben angeführte Fußnote erklären würde. Wahrscheinlicher ist jedoch, da die Verzögerung durch die schwierigen Kriegsbedingungen verursacht wurde.

Das Thema des Seitensatzes soll den Erinnerungen P. Vasil'evs zufolge der Reflex eine Frühlingseindruckes in Frankreich sein. Metner habe in diesem Zusammenhang gesagt:

Я ехал весной долиной реки Луары. Все роскошно цвело и благоухало, а я вспомни нашу родную березку (VASIL'EV 1959, 11).[116]

Autograph:
– *GCMMK, f. 439, ed. chr. 296a: gedrucktes Exemplar mit hs. Anmerkungen
Skizzen: ?
ED: Berlin/Moskau/St.Petersburg: Rossijskoe muzykal'noe izdatel'stvo o.J. [1917]
UA: 20. Februar [5. März] 1915, Moskau; Metner [KONZERTLISTE 47]
GA: II, 244-270

СОНАТА
SONATE

Allegro risoluto (MM ♩ = 112-132)
Coda. Allegro molto (MM ♩ = 200)
a-Moll, 3/4, 610 Takte

op. 31 Trois pièces

Titelblatt: ? [hier nach GA]
Innentitel: *N. Medtner / Trois Pièces / pour Piano / op. 31*
Besetzung: Klavier (2 Hd.)
Widmung: *Памяти А. В. Станчинского*[117]

[114] Lev Ėduardovič Konjus gewidmet
[115] So komponierte er zum Beispiel im Vorhof des Ersten Weltkrieges seine Sonate op. 30, der in intimen Kreise der Titel 'Kriegs-[Sonate]' verliehen wurde; [...]
[116] Ich fuhr im Frühling im Tal der Loire. Alles blühte und duftete prächtig, und ich erinnerte mich a unsere Birke daheim.
[117] Dem Gedenken Aleksej Vladimirovič Stančinskijs

Entstehung: Vermutlich parallel zu op. 30. Eventuell hatte Metner auch das *Märchen* d-Moll WoO 3 für diese Sammlung gedacht; zumindest hat er es auf demselben Bogen wie Nr. 3 entworfen. Interessanterweise wurde der ursprünglich russische Titel *Skazka* nachträglich ausradiert und durch seine deutsche Entsprechung *Märchen* ersetzt. Es liegt nahe, darin eine Reaktion auf den Kriegsausbruch zu sehen: Metner entschließt sich zunächst dafür, nicht länger deutsche Titel zu wählen, setzt nationalbewußt den russischen Terminus, entscheidet sich aber doch wieder für die Version, die schon eine ganze Reihe seiner Miniaturen trägt. Letztlich kommt es jedoch zu einem Kompromiß - französischen Bezeichnungen. Der Titel *Postludien*, den er für Nr. 2 erwogen hatte, wurde keinem publizierten Werk verliehen, war aber zumindest auch für das letzte der *Lyrischen Fragmente* op. 23 vorgesehen (s.d.). Damit gehören auch diese Stücke wiederum zu dem großen, stets neuartig bezeichneten Komplex von *Fragmenten, soggetti, Märchen, Danze* und *Canzonen* usw. (vgl. opp. 21, 23, 26 u.a.). Die *Trois pièces* erschienen der *Russkaja muzykal'naja gazeta* zufolge im März 1916 im Druck (s. *Pis'ma*, 306). Die Widmung an Aleksej Stančinskij, der sich im Oktober 1914 das Leben nahm,[118] bezieht sich wohl in erster Linie auf den Trauermarsch, der unter anderem als Reflex dieses frühen Todes betrachtet werden kann. Metner hatte im März 1914 einen Auftritt Stančinskijs gehört, diesen kurze Zeit darauf zu sich eingeladen, um Mensch und Musik kennenzulernen, und schließlich folgte Stančinskij sogar im Sommer einer Einladung Metners, ihn an seinem Urlaubsort auf der Krim zu besuchen, allerdings kam es dort zu keinem Treffen (s. *Pis'ma*, 152f., 156).

Der Trauermarsch wurde zweimal für Orchester bearbeitet: von Feliks Michajlovič Blumenfel'd (erwähnt in dem Brief von Aleksandr an Nikolaj Metner; s.u.) und von Aleksandr Metner, der dies seinem Bruder nebenbei mitteilt, nachdem er ihm seine Orchestration des *Tanzmärchens* op. 48/1 zukommenließ (s.d.):

Я, между прочим, инструментовал по заказу Муз(ыкального) изд(ательства) твой „Похоронный марш" для малого орк(естра), с расчетом на исполнение также и в трио и в других ансамблях. Пока еще не напечатано, не знаю, в чем дело. [...] *А как инструментован Марш Блуменфельдом?* (Brief vom 13. Juni 1932; *Pis'ma*, 421f.)[119]

Metner ist über diese Mitteilung erstaunt und bemerkt in seinem Antwortschreiben:

Удивляюсь на сравнительную популярность „Марша" - я его совсем забыл - столь мало он для меня централен (*Pis'ma*, 429).[120]

Beide Partituren müssen jedoch momentan als verschollen gelten.

Autograph:
Nr. 1:
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 57, Bl. 1-4
Nr. 2:
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 58 (*Marcia funebre*)
Nr. 3:
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 59 (*Сказка*, ausradiert: *Märchen*)
Skizzen:
zu Nr. 2:

[118] So die inzwischen kaum noch angezweifelte oder gar verschwiegene Version (s. Beilage zur CD ETCETERA 1142, Alexei Stanchinsky: Piano Music, gespielt von Nikolai Fefilov). In älteren Publikationen wurde Herzversagen als Todesursache angegeben, so etwa bei I. Lopatina: *Čerty stilja A. Stančinskogo*, in: Voprosy teorii muzyki, hrsg. v. S. Skrebkov, Moskva: Muzyka 1968, 75-102.
[119] Ich habe übrigens auf Bestellung des [Staatlichen] Musikverlages Deinen *Trauermarsch* für kleines Orchester instrumentiert, unter Berücksichtigung einer Aufführung auch als Trio und in anderen Ensembles. Bisher ist es noch nicht gedruckt worden, ich weiß nicht, woran es liegt. [...] Und wie ist der Marsch von Blumenfel'd instrumentiert worden?
[120] Ich wundere mich über die vergleichsweise Popularität des *Marsches* - ich hatte ihn völlig vergessen, so wenig ist er für mich zentral.

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 57, Bl. 5: überschrieben: *Postludien / H mol, Andante lugubre, mp, con molto affizione*[121]
  zu Nr. 3:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 60, Bl. 1r: 9 T.

ED: Berlin/Moskau/St.Petersburg: Rossijskoe muzykal'noe izdatel'stvo 1916
UA: 20. Februar [5. März] 1915, Moskau; Metner [KONZERTLISTE 47]
GA: II, 271-290

TROIS PIÈCES

Nr. 1:
Improvisation

[Thema:]
Andantino, gracile
b-Moll, 3/4, 31 Takte

[Var. I:]
Allegretto capriccioso, danzando
b-Moll, 4/4, 17 Takte

[Var. II:]
Sempre accellerando con gradazione
b-Moll, 4/4, 23 Takte

[Var. III:]
Quasi Valse. Con grazia e poco capriccioso[122]
b-Moll, 3/4, 52 Takte

[Var. IV:]
(tranquillo, ma poco a poco accelerando)
(b-Moll), 6/8, 20 Takte

[Var. V:]
Giocondamente (MM ♩ = 108)
B-Dur, 4/4, 19 Takte

[Var. VI:]
Allegro assai
b-Moll, 4/4, 20 Takte

[Coda: Thema]
Tempo I
b-Moll, 3/4, 23 Takte

Nr. 2:
Marche funèbre
Andante lugubre (MM ♩ = 54)
h-Moll, 4/4, 31 Takte

[121] In DOLINSKAJA 1966 irrtümlich als eigenständige, unpublizierte Komposition aufgeführt (ebd., 187).
[122] GA: ma sempre a tempo allarg[ando]

Nr. 3:
Conte
(Märchen)[123]
Allegretto capriccioso, con molto tenerezza
gis-Moll, 4/4, 42 Takte

op. 32 Шесть стихотворений Пушкина [Šest' stichotvorenij Puškina]
Six poésies de Pouchkin

Titelblatt: ?
Innentitel: *H. Метнер / Шесть стихотворений / Пушкина / для пения и ф.-п. / Соч. 32 || N. Medtner / Six poésies / de Pouchkin / pour chant et piano / Op. 32 // Paroles françaises de M. D. Calvocoressi / English Translation by Edward Agate*
Besetzung: Singstimme, Klavier (2 Hd.)
Widmung: --
Entstehung: In der Darstellung Alfred Swans entstanden diese Lieder erst Ende des Jahres 1915, denn Anna Metner berichtet in einem Brief von Mitte November des Jahres:
Ich muß mich mit dem Abschreiben der Puschkin-Gedichte beeilen, zu denen Kolja jetzt die Musik schreibt (SWAN 1967, 82).
Die Daten von Uraufführung und Erstpublikation lassen den Schluß zu, daß dieses Opus in ungewöhnlich rascher Folge entstanden ist, nämlich kaum einem Vierteljahr.
Übersetzung: *frz.:* Michel D. Calvocoressi; *engl.:* Edward Agate; dt.:[124] *Nr. 1, 2 und 4:* Friedrich Bodenstedt; *Nr. 3:* J. Guenther; *Nr. 5 und 6:* W. Wischniak
Autograph:
Nr. 1:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 149, Bl. 2-3
  Nr. 2:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 149, Bl. 6-7
  Nr. 3:
- *GCMMK, f. 333, ed. chr. 172 (2 Bll.)
  Nr. 4:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 149, Bl. 12-13r (überschrieben *письмо* [Brief])
  Nr. 5:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 149, Bl. 14-17r
  Nr. 6:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 149, Bl. 20-22r (ohne Coda)

Skizzen:
zu Nr. 1:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 149, Bl. 4-5
  zu Nr. 2:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 149, Bl. 8-11 (in d-Moll)
  zu Nr. 3:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 149, Bl. 13v
  zu Nr. 5:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 149, Bl. 17v-19
  zu Nr. 6:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 149, Bl. 22v-23

[123] GA
[124] GA

– U/F 2.31: Gedichtabschrift, auf Bl. 32v-33r Skizzen
ED: Berlin/Moskau/St. Petersburg: Rossijskoe muzykal'noe izdatel'stvo 1916
UA: *Nr. 1:* ? *Nr. 2-6:* 5. [18.] Februar 1916, Moskau; Jan-Ruban, Metner [KONZERTLISTE 48]
GA: VI, 7-41

ШЕСТЬ СТИХОТВОРЕНИЙ ПУШКИНА
SIX POÉSIES DE POUCHKIN

Nr. 1:
Эхо [Echo]
Echo * Echo
(Aleksandr Sergeevič Puškin)
Largamente (ma con moto) (MM ♩ = 84)
cis-Moll, 2/4, 95 Takte

Александр Сергеевич Пушкин	*Aleksandr Sergeevič Puškin*
Эхо	Das Echo
Ревет ли зверь в лесу глухом,	Heult ein wildes Tier im dumpfen Wald,
Трубит ли рог, гремит ли гром,	tönt ein Horn, grollt der Donner,
Поет ли дева за холмом -	singt eine Maid hinter dem Hügel -
На всякой звук	auf jeden Klang
Свой отклик в воздухе пустом	gebierst du in der leeren Luft
Родишь ты вдруг.	sofort deine Entgegnung.
Ты внемлешь грохоту громов	Du lauschst dem Donnerrollen
И гласу бури и валов,	und dem Ruf von Sturm und Wogen
И крику сельских пастухов -	und dem Zuruf der dörflichen Schäfer -
И шлешь ответ;	und schickst Antwort;
Тебе ж нет отзыва... Таков	Für dich jedoch ist kein Widerhall.. So bist
И ты, поэт!	auch du, Dichter!
1831	*1831*
(PUŠKIN, III, 276)	

Nr. 2:
Воспоминание [Vospominanie]
Ressouvenir * Remembrance
(Aleksandr Sergeevič Puškin)
(MM ♩ = 52-72)
f-Moll, 4/4, 42 Takte

Александр Сергеевич Пушкин	*Aleksandr Sergeevič Puškin*
Воспоминание	Erinnerung
Когда для смертного умолкнет шумный	Wenn für den Sterblichen der laute Tag verstummt
И на немые стогны града [день,	und auf die stummen Straßen der Stadt
Полупрозрачная наляжет ночи тень	der halbdurchsichtige Nachtschatten drückt
И сон, дневных трудов награда,	und der Schlaf, Lohn der Mühen des Tages,
В то время для меня влачатся в тишине	in dieser Zeit ziehen sich für mich in der Stille
Часы томительного бденья:	die Stunden quälenden Wachseins hin:
В бездействии ночном живей горят во мне	Im nächtlichen Stillstand brennen lebhafter in mir
Змеи сердечной угрызенья;	die Bisse der Schlange meines Herzens;

Мечты кипят; в уме, подавленном тоской,	Gesichte wallen auf; im Geiste, grambedrückt,
Теснится тяжких дум избыток;	drängt sich das Übermaß schwerer Gedanken;
Воспоминание безмолвно предо мной	die Erinnerung wickelt vor mir lautlos
Свой длинный развивает свиток;	ihre lange Rolle ab;
И с отвращением читая жизнь мою,	und, mit Widerwillen mein Leben lesend,
Я трепещу и проклинаю,	bebe und verwünsche ich
И горько жалуюсь, и горько слезы лью,	und klage bitter und vergieße bitter Tränen,
Но строк печальных не смываю.	doch spüle keine traurige Zeile fort.
1828	*1828*
(PUŠKIN, III, 102)	

Nr. 3:
Похоронная песня [Pochoronnaja pesnja]
Chant funéraire * Funeral song
(Aleksandr Sergeevič Puškin)
Mesto (MM ♩ = 60[125])
g-Moll, 4/4, 46 Takte

Александр Сергеевич Пушкин	*Aleksandr Sergeevič Puškin*
Похоронная песня *Иакинфа Магдановича*	Trauerlied *des Iakinf Maglanovič*
С богом, в дальнюю дорогу!	Mit Gott auf den weiten Weg!
Путь найдешь ты, слава богу.	Du wirst den Weg finden, gottlob.
Светит месяц; ночь ясна;	Der Mond leuchtet; die Nacht ist klar;
Чарка выпита до дна.	das Branntweinglas ist bis zum Boden ausgetrunken.
Пуля легче лихорадки;	Eine Kugel ist leichter als Fieber;
Волен умер ты, как жил.	frei bist du gestorben, wie du gelebt hast.
Враг твой мчался без оглядки;	Dein Feind lief davon ohne Blick zurück;
Но твой сын его убил.	doch dein Sohn hat ihn getötet.
Вспоминай нас за могилой,	Gedenke unser am Grab,
Коль сойдетесь как-нибудь;	wenn ihr irgendwie zusammenkommt;
От меня отцу, брат милый,	von mir aus den Vater, lieber Freund,
Поклониться не забудь!	zu grüßen vergiß nicht!
Ты скажи ему, что рана	Sag ihm du, daß die Wunde
У меня уж зажила;	bei mir schon verheilt ist;
Я здоров, - и сына Яна	ich bin gesund, - und den Sohn Jan
Мне хозяйка родила.	hat mir meine Frau geboren.
Деду в честь он назван Яном;	Dem Großvater zu Ehren heißt er Jan;
Умный мальчик у меня;	einen klugen Sohn habe ich;
Уж владеет атаганом	er beherrscht schon den Atagan
И стреляет из ружья.	und schießt aus dem Gewehr.
Дочь моя живет в Лизгоре;	Meine Tochter lebt in Lisgor;
С мужем ей не скучно там.	mit ihrem Mann ist ihr dort nicht langweilig.
Тварк ушел давно уж в море;	Tvark ist schon vor langem fort aufs Meer gezogen;
Жив иль нет, - узнаешь сам.	ob er lebt oder nicht, erfährst du selber.

[125] GA: 52

С богом, в дальнюю дорогу!
Путь найдешь ты, слава богу.
Светит месяц; ночь ясна;
Чарка выпита до дна.

Mit Gott auf den weiten Weg!
Du wirst den Weg finden, gottlob.
Der Mond leuchtet; die Nacht ist klar;
das Branntweinglas ist bis zum Boden ausgetrunken.

1834
(PUŠKIN, III, 348f.)

1834

Nr. 4:
"Я вас любил" [Ja vas ljubil]
„Je vous aimais" * „I loved thee well"
(Aleksandr Sergeevič Puškin)
Languido (MM ♩ = 44)
G-Dur, 2/4, 62 Takte

Александр Сергеевич Пушкин

Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.
Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам бог любимой быть другим.

Aleksandr Sergeevič Puškin

Ich habe euch geliebt: mag sein, daß die Liebe
in meiner Seele noch nicht ganz erloschen ist,
aber möge sie euch nicht mehr belästigen;
ich möchte euch nirgendwie betrüben
.Ich habe euch schweigend geliebt, hoffnungslos,
bald mit Zagen, bald mit quälender Eifersucht,
ich habe euch geliebt so innig, so sanft,
wie euch Gott geben möge, anderen lieb zu sein.

1829
(PUŠKIN, III, 188)

1829

Nr. 5:
"Могу-ль забыть то сладкое мгновенье" [Mogu-l' zabyt' to sladkoe mgnoven'e]
Вальс [Val's]
Valse * The Waltz
(Anton Antonovič Del'vig)[126]
Presto (MM ♩ = 84)
G-Dur, 3/4, 164 Takte

Антон Антонович Дельвиг

К А.М.Т....й

Могу ль забыть то сладкое мгновенье,
Когда я вами жил и видел только вас,
И вальса в бешеном круженье
Завидовал свободе дерзких глаз?

Я весь тогда желал оборотиться в зренье,
Я умолял: „Постой, веселое мгновенье!

Anton Antonovič Del'vig

An A. M. T-a

Kann ich jenen süßen Augenblick vergessen,
als ich durch euch lebte und nur euch sah,
und in der rasenden Walzerdrehung
die Freiheit der frechen Augen beneidete?

Ich wünschte da, mich ganz in Blicke zu verwandeln,
ich flehte: „Bleib, freudiger Augenblick!

[126] Bereits Metner selbst war klar, daß dieses lange Zeit Puškin zugeschriebene Gedicht wohl doch nicht aus dessen Feder stammt: Das wird unter anderem daraus ersichtlich, daß die Textabdrucke auf den Programmzetteln zu KONZERTLISTE 53 und 58 mit dem Hinweis versehen wurden, das Gedicht werde lediglich Puškin zugeschrieben. In der Originalausgabe findet sich jedoch keine Bemerkung zur Frage der Autorschaft.

Пускай я не спущу с прекрасной вечно глаз,
Пусть так забвение крылом покроет нас!"

Möge ich das Auge niemals von der Schönen lassen,
möge uns so das Vergessen mit Flügeln bedecken!"

Между 1814 и 1817
(DEL'VIG, 84f.)[127]

Zwischen 1814 und 1817

Nr. 6:
Мечтателю [Mečtatelju]
A un rêveur * To a dreamer
(Aleksandr Sergeevič Puškin)
Largamente (MM ♩ = 50-60)
c-Moll, 2/4, 124 Takte

Александр Сергеевич Пушкин

Мечтателю

Ты в страсти горестной находишь наслаж-
Тебе приятно слезы лить, ⌊денье;
Напрасным пламенем томить воображенье
И в сердце тихое уныние таить. ⌈тель.
Поверь, не любишь ты, неопытный мечта-
О если бы тебя, унылых чувств искатель,
Постигло страшное безумие любви;
Когда б весь яд ее кипел в твоей крови;
Когда бы в долгие часы бессонной ночи,
На ложе, медленно терзаемый тоской,
Ты звал обманчивый покой,
Вотще смыкая скорбны очи,
Покровы жаркие рыдая обнимал
И сохнул в бешенстве бесплодного желанья, -
Поверь, тогда б ты не питал
Не благодарного мечтанья!
Нет, нет! в слезах упав к ногам
Своей любовницы надменной,
Дрожащий, бледный, исступленный,
Тогда б воскликнул ты к богам:
"Отдайте, боги, мне рассудок омраченный,
Возьмите от меня сей образ роковой!
Довольно я любил; отдайте мне покой!
Но мрачная дюбовь и образ незабвенный
Остались вечно бы с тобой.

Aleksandr Sergeevič Puškin

Dem Träumer

Du findest in kummervollem Leiden Ergötzung;
dir ist genehm, Tränen zu vergießen,
mit grundloser Flamme die Einbildung zu quälen
und im Herzen stummes Verzagen zu bergen.
Glaub mir, du liebst nicht, unerfahrener Träumer.
O wenn dich, Sucher verzagter Gefühle,
fürchterliche Liebestollheit heimsuchte;
wenn all ihr Gift in deiner Brust sötte; ⌈Nacht
wenn in den langen Stunden einer schlaflosen
auf dem Bett, langsam von Gram zerrissen,
du trügerische Ruhe herbeiriefst,
umsonst die gramen Augen schließend,
die heißen Decken schluchzend umfaßtest
und in Raserei vergeblichen Verlangens
Glaub mir, dann hegtest du nicht ⌊vergängest, -
undankbare Träumerei!
Nein, nein! in Tränen zu Füßen
deiner stolzen Geliebten fallend,
zitternd, bleich, verzückt,
riefst du dann zu den Göttern: ⌈wieder,
"Gebt, ihr Götter, mir den verdüsterten Verstand
nehmt von mir dies verhängnisvolle Bild!
Genug hab ich geliebt; gebt mir wieder Ruhe!"
Doch die finstre Liebe und das unvergessne Bild
blieben auf ewig bei dir.

1818
(PUŠKIN, II, 64)

1818

[127] Textabweichungen bei Metner: V. 5-8: *Я умолял: постой, чудесное мгновенье! / Велц, чтоб быстрый вальс вертелся не вертясь, / Чтоб я не опускал с прелестной вечно глаз / И чтоб забвение крылом одело нас..* [Ich flehte: Bleib, wunderbarer Augenblick! / Gebiete, daß der schnelle Walzer sich ohne Wenden dreht, / daß ich niemals von der Schönen das Auge lasse / und daß uns das Vergessen mit einem Flügel bedeckt...]

op. 33 Concerto per pianoforte e orchestra

Partitur

Titelblatt: ?; GA: *Concerto / per pianoforte e orchestra || № 1 || Концерт / для фортепиано с оркестром*

Besetzung: Solo: Klavier (2 Hd.); Orchester: 2 Fl., 2 Ob., 2 Kl. (A, B), 2 Fag.; 4 Hr. (F), 2 Tr. (B), 3 Pos., Tuba; Pauken; Vl. I+II, Va., Vc., Kb.

Widmung: *памяти матери*[128]

Entstehung: Dieses erste Orchesterwerk begann Metner etwa 1914. Zarui Apetjan vermutet, daß Metner bereits im Mai am Konzert arbeitet (vgl. *Pis'ma*, 153f.). Am 17. [30.] März 1915 schreibt Metner seinem Bruder Ėmilij, daß er in der kommenden Saison auf Einladung Kusevickijs Beethovens Klavierkonzert spielen werde, fährt dann aber fort:

Если же к тому времени напишу сам концерт, то, может быть, изменю Бетховену (*Pis'ma*, 162).[129]

Am 10. und 13. [23. und 26.] Juli 1917 berichtet Anna Ėmilij Metner, daß Nikolaj zu Aleksandr Gedike fährt, um mit ihm die Instrumentation seines Konzertes zu besprechen (s. *Pis'ma*, 172). Zu diesem Zeitpunkt war das Werk als Particell - das bedeutet bei Metner: als Version für zwei Klaviere mit Notizen zur Instrumentation - fertiggestellt. Die Instrumentation fällt Metner, der diese Arbeit zum ersten Mal macht, extrem schwer und zieht sich bis Anfang 1918 hin; gleichzeitig arbeitet er (wie stets) auch an kleineren Werken, den *Sinfonischen Tänzen* U/F 2.8. Im September 1917 schreibt er Ėmilij:

Работа двигается с исключительной медленностью, а иногда просто не двигается [...]. *Концерт, затеянный три года тому назад (уже назначенный к исполнению в январе настоящего сезона), все еще не закончен. Впрочем, музыка его закончена вполне, но инструментована пока только треть. Очень трудно дается мне инструментовка. Я по существу своему импровизатор. Для меня самое ценное сама тема. Инструментовка же есть культ изложения, т(о) е(сть) как раз того, что меня всегда менее всего интересовало и потому было всего труднее* (*Pis'ma*, 174).[130]

Anfang Dezember heißt es:

Кончаю инструментовку своего Концерта. Невероятно мучительная работа... (7. [20.] Dezember 1917 an Ėmilij; *Pis'ma*, 175)[131]

Doch endgültig abgeschlossen ist das Werk erst Ende Februar oder Anfang März 1918. Das geht aus einer Reihe von Briefen hervor, die Anna an Ėmilij Metner sendet.

Коля сейчас очень страдает в своей работе и доходит иногда до отчаяния (2./4. [15./17.] Juni 1917; *Pis'ma*, 174).[132]

Он дописывает свой Концерт; хотя и очень страдает над ним, но надо надеяться, что на днях все будет готово. [...] *Был у нас Кусевицкий для того, чтобы ознакомиться с Колиным концертом. Он был так искренне напуган, что его даже жалко было. Рот он раскрывал еще шире, чем во время дирижирования. А мне он потом сказал, что „так писали только гениальные композиторы"* (15./16. [28./29.] Dezember 1917; ebd.).[133]

Сегодня мы с Колей заходили к Гольденвейзеру. Коля с ним пробовал неко(торые) сомнительные места в смысле звучности. Гольденвейзер здорово разбирает и играл оркестровую партию, как будто он ее уже давно знает наизусть (22. Dezember 1917 [4. Januar 1918]; *Pis'ma*, 175).[134]

Осталось инструментовать несколько страниц (15. [28.] Februar 1918; ebd.).[135]

Die für den Januar geplante Uraufführung mußte verschoben werden. Doch auch der nächste Termin, der 29. April des Jahres, konnte nicht eingehalten werden, da Metner kurz nach dem Tod seiner Mutter (am 26. März) für Wochen mit einer so schweren Lungenentzündung niederlag, daß das Schlimmste befürchtet werden mußte. Dennoch kam er den vereinbarten Probenterminen, sogar am Tag nach dem Verscheiden seiner Mutter, nach (vgl. *Pis'ma*, 176).

Ursprünglich sollte das Konzert Ėmilij Metner gewidmet werden, doch der Tod der Mutter änderte diesen Plan (ebd.).

Autograph:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 192: 64 Bll., Blei, o. D., fast durchgehend für zwei Klaviere geschrieben, aber mit gelegentlichen Instrumentierungsnotizen und Überarbeitungen etc.; Reprise nicht ausformuliert; Coda separat entworfen (Bl. 46ff.); im Mittelteil werden die Variationen mit römischen Zahlen numeriert: Var. I: T. 255 [Ziffer 22], Var. II: T. 292 [26], Var. III: T. 312 [28], Var. IV: T. 340 [31], Var. V: T. 388 [36], Var. VI: T. 426 [40], Var. VII: T. 444 [42], T. VIII: T. 459 [44]; zur Art der Variationen folgende Anmerkung auf Bl. 23v: *Собственно не вариации, а импровизации, Intermezzi, Caprices* [eigentlich keine Variationen, sondern Improvisationen, Intermezzi, Capricen]
- *GCMMK, f. 439, ed. chr. 295: gedrucktes Exemplar mit hs. Anmerkungen

Skizzen:

- *GCMMK, f. 132, ed. chr. 193: 47 Bll.

ED: Moskva: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo 1921

UA: 12. Mai 1918, Moskau; Metner, Kusevickij [KONZERTLISTE 59]

GA: X

Transkription für 2 Klaviere

Titelblatt: *H. Метнер / соч. 33 / концерт / для фортепиано // N. Medtner / op. 33 / Concert / pour piano // Государственное музыкальное издательство / Москва 1922 г.*

Innentitel: *H. Метнер / соч. 33 / концерт / для фортепиано с оркестром*

Entstehung: Bis Mitte 1917 (s.o.).

Autograph: s.o.

Skizzen: s.o.

ED: Moskva: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo 1922

GA: IX, 73-174

[128] Dem Andenken meiner Mutter

[129] Wenn ich aber bis zu demselben Zeitpunkt selbst ein Konzert geschrieben habe, dann werde ich vielleicht Beethoven untreu sein.

[130] Die Arbeit geht mit äußerster Langsamkeit voran, und manchmal geht sie einfach gar nicht voran [...]. Das Konzert, vor drei Jahren begonnen (und bereits zur Aufführung im Januar der jetzigen Saison bestimmt), ist immer noch nicht fertig. Im übrigen ist die Musik dazu völlig fertig, doch bislang nur ein Drittel instrumentiert. Die Instrumentation fällt mir sehr schwer. Ich bin meinem Wesen nach Improvisator. Für mich ist das Thema selbst das Wertvollste. Instrumentation aber ist der Kult der Darstellung, d.h. gerade das, was mich stets am wenigsten interessiert hat und deshalb am schwersten war.

[131] Ich beende die Instrumentation meines Konzertes. Eine unglaublich qualvolle Arbeit...

[132] Kolja leidet jetzt sehr in seiner Arbeit und gerät manchmal in Verzweiflung.

[133] Er schreibt sein Konzert fertig, wenn er auch sehr daran leidet; doch es steht zu hoffen, daß in den nächsten Tagen alles fertig ist. [...] Kusevickij war bei uns, um sich mit Koljas Konzert vertraut zu machen. Er ist so aufrichtig erschrocken, daß ihm sogar elend war. Den Mund hat er noch weiter aufgesperrt als während des Dirigierens. Und mir hat er später gesagt, daß „so nur geniale Komponisten schrieben".

[134] Heute sind Kolja und ich bei [Aleksandr] Gol'denvejzer vorbeigegangen. Kolja hat mit ihm einige klanglich zweifelhafte Stellen geprobt. Gol'denvejzer versteht und spielte die Orchesterpartie prima, als ob er sie schon seit langem auswendig kennt.

[135] Noch ein paar Seiten sind zu instrumentieren.

CONCERTO PER PIANOFORTE E ORCHESTRA
КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ

Allegro (MM ♩ = 100) -
dolce tranquillo - [Var. I:] Tranquillo, meditamente - [Var. II:] Molto cantabile. assoluto - [Var. III:] Tempo risoluto (quasi recitativo) - [Var. IV:] a tempo (quasi recitativo) - [Var. V:] Sostenuto, grazioso - [Var. VI:] fantastico, ma sempre al rigore di tempo - [Var. VII:] molto espressivo, ma a tempo - [Var. VIII:] espressivo, ma a tempo
Tempo I - Coda. Allegro molto (MM ♩ = 138) - Alla breve. Lamentoso, ma non lento - Maestoso (MM ♩ = 100)
c-Moll, 4/4, 741 Takte

op. 34 Четыре Сказки [Četyre Skazki]
Quatre Contes
(Vier Märchen)

Titelblatt sowjetische Ausgabe[136]: *H. Метнер / Op. 34 / Четыре Сказки / (№ 1-4) // P.C.Ф.C.P. / Музиздат Н. К. П. / Москва 1922*
westliche Ausgabe: *N. Medtner / Quatre Contes / (Vier Märchen) / pour Piano / op. 34 // Edition Russe de musique*
Besetzung: Klavier (2 Hd.)
Widmung: --
Entstehung: Der Erstaufführung nach zu urteilen, muß Metner die *Märchen* op. 34 und op. 35 1916 (vielleicht bis Anfang 1917) verfaßt haben, also neben seiner Arbeit am Klavierkonzert. Daher bezieht sich die folgende Briefstelle vom 13. [26.] Juni 1916 wohl nicht auf die *Vergessenen Weisen*, wie es Zarui Apetjan darstellt, sondern auf die in diesem Jahr entstandenen *Märchen*:

> *И, наконец, если та форма цикла, о которой я всю жизнь мечтаю, имея в виду большую часть своего материала, и окажется условной, то вряд ли более, чем опера – эта условнейшая (и наиболее благоденствующая в то же время) из форм искусства* (*Pis'ma*, 168).[137]

„Material" spielt hier auf die vielen Motiv- und Themenskizzen an, die Metner im Laufe seines Lebens flüchtig notiert und dann zu weiterer Verwendung gesammelt hat. Dieser Skizzenberg, den Metner in einem gesonderten Köfferchen aufbewahrte, soll in Form eines Zyklus von Miniaturen abgetragen werden. Bezeichnenderweise finden diese Überlegungen Jahre vor den im Winter 1919/20 entstandenen *Vergessenen Weisen* opp. 38-40 statt. Daß Metner an den letztgenannten Opera bereits 1916 mit der Arbeit begonnen haben sollte, erscheint unwahrscheinlich (s.d.). Die beiden ersten Aufführungen der Stücke belegen, daß sich Metner lange Zeit nicht über die Zusammensetzung der beiden Zyklen im klaren gewesen ist (s. KONZERTLISTE 54 und 60); vermutlich dachte er bereits an die Realisierung eines originären, neuartigen Zykluskonzeptes, wie es dann später in den *Vergessenen Weisen* zutage tritt.
Eine Skizze zu op. 35/4 ist betitelt *Rhapsodische Sizzen / Soggetti*, mit der Erläuterung, daß sich hier die musikalische Form 'von selbst' (?) herausbildet, nicht eigentlich komponiert wird. Diese Art von Definition läßt sich wohl auf den ganzen Komplex der Miniaturen übertragen, welche Metner aus seinem Fundus an Themen und Motiven, den sogenannten *soggetti*, schöpfte (vgl. opp. 16, 21, 23, 26, 38-40).
Ende Februar oder Anfang März 1919 entschuldigt sich Metner, daß er seinem Bruder Aleksandr keine überzähligen Exemplare seiner „neuen Stücke" schicken könne (*Pis'ma*, 178). Folglich erschienen die Märchen op. 34 und 35 bereits Januar oder Februar 1919 im Druck.
Untertitel und Motti sind mit Ausnahme der *Zaubergeige* op. 34/1 nachträglich in Metners Handexemplar eingetragen worden. Bernard Pinsonneault gibt außerdem für op. 34/2 als Titel *l'Esprit du Fleuve* und für op. 34/3 (*l'Esprit de la Forêt*) zusätzlich *conte du Sorcier* an (PINSONNEAULT 1956, 33). Zu letzterem führt er aus:

> [...] *Medtner disait en souriant: „C'est un sorcier très capricieux, qui fait mille tours de magie, qui fait apparaître toutes sortes d'êtres et surgir des arabesques multicolores de ses doigts, c'est un sorcier grimaçant mais... il n'est jamais méchant"* (ebd.).

Das Motto zu op. 34/2, der Beginn von Tjutčevs *Uspokoenie* (nach Nikolaus Lenau), vertont Metner später als eines seiner letzten Lieder (s. op. 61/8).
Autograph: ?
Skizzen: ?
ED: Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo / muzykal'nyj sektor 1919
UA: 21. Februar [6. März] 1917, Moskau, Metner [KONZERTLISTE 55]
GA: III, 9-38

ЧЕТЫРЕ СКАЗКИ
QUATRE CONTES

Nr. 1:
Die Zaubergeige
Tempo cangiando[138], abbandonatamente (MM ♩ = 92)
h-Moll, 3/4, 237 Takte

Nr. 2:
[Motto:]
Когда что звали мы своим,
Навек от нас ушло.
Ф. Тютчев[139]
Allegro cantabile e leggiero (MM ♩ = 100)
e-Moll, 4/4, 48 Takte

Федор Иванович Тютчев	*Nikolaus Lenau*
Успокоение (из Ленау)	Blick in den Strom
Когда, что звали мы своим, Навек от нас ушло И, как под камнем гробовым, Нам станет тяжело, -	Sahst du ein Glück verübergehn, Das nie sich wiederfindet, Ist's gut in einen Strom zu sehn, Wo Alles wogt und schwindet.
5 Пойдем и взглянем вдоль реки, Туда, по склону вод, Куда стремглав бегут струи,	5 O, starre nur hinein, hinein, Du wirst es leichter missen, Was dir, und soll's dein Liebstes seyn,

[136] Vermutlich ein Nachdruck der Erstausgabe.
[137] Und schließlich, auch wenn sich jene Form des Zyklus, von der ich das ganze Leben träume, wobei ich den größten Teil meines Materiales im Sinn habe, als konventionell erweist, dann kaum mehr als die Oper, diese konventionellste (und gleichzeitig im größten Wohlbefinden lebende) Kunstform.
[138] recte: Tempo cangiante
[139] GA

Куда поток несет -

Неодолим, неудержим,
И не вернется вспять...
И чем мы долее глядим,
Тем легче нам дышать...

И слезы льются из очей,
И видим мы сквозь слез,
Как всё быстрее и быстрей
Волненье понеслось...

Душа впадает в забытье -
И чувствует она,
Что вот помчала и ее
Великая волна.

15 августа 1858
(TJUTČEV, 209)

Vom Herzen ward gerissen.

Blick' unverwandt hinab zum Fluß,
Bis deine Thränen fallen,
Und sieh durch ihren warmen Guß
Die Fluth hinunterwallen.

Hinträumend wird Vergessenheit
Des Herzens Wunde schließen;
Die Seele sieht mit ihrem Leid
Sich selbst vorüberfließen.

September 1844

Nr. 3:
Лещий (но добрый, жалобный)[140]
Allegretto tenebroso (MM ♩ = 92-100)
a-Moll, 2/4, 144 Takte

Nr. 4:
[Motto:]
Жил на свете рыцарь бедный
А. Пушкин[141]
Molto sostenuto e semplice (MM ♩ = 50)
Coda. Poco a poco svegliando
d-Moll, 4/4, 61 Takte

Александр Сергеевич Пушкин

Жил на свете рыцарь бедный,
Молчаливый и простой,
С виду сумрачный и бледный,
Духом смелый и прямой.

Он имел одно виденье,
Непостижное уму,
И глубоко впечатленье
В сердце врезалось ему.

Путешествуя в Женеву,
На дороге у креста
Видел он Марию деву,
Матерь господа Христа.

С той поры, сгорев душою,

Aleksandr Sergeevič Puškin

Es lebte auf der Erde ein armer Ritter,
schweigsam und schlicht,
düster und bleich von Angesicht,
kühn und direkt von Mute.

Er hatte eine Vision,
dem Verstand unfaßlich,
und tief prägte sich ihm
der Eindruck ins Herz.

Nach Genf reisend,
auf dem Weg bei einem Kreuz
sah er die Jungfrau Maria,
die Mutter unseres Herrn Christus.

Seit jener Zeit, in der Seele entbrannt,

[140] Waldgeist (aber ein guter, klagender) [GA]
[141] GA

Он на женщин не смотрел,
И до гроба ни с одною
Молвить слова не хотел.

С той поры стальной решетки
Он с лица не подымал
И себе на шею четки
Вместо шарфа привязал.

Несть мольбы Отцу, ни Сыну,
Ни святому духу ввек
Не случилось паладину,
Странный был он человек.

Проводил он целы ночи
Перед ликом пресвятой,
Устремив к ней скорбны очи,
Тихо слезы лья рекой.

Полон верой и любовью,
Верен набожной мечте,
Ave, Mater Dei кровью
Написал он на щите.

Между тем как паладины
Ввстречу трепетным врагам
По равнинам Палестины
Мчались, именуя дам,

Lumen coelum, sancta Rosa!
Восклицал всех громче он,
И гнала его угроза
Мусульман со всех сторон.

Возвратясь в свой замок дальный,
Жил он строго заключен,
Всё влюбленный, всё печальный,
Без причастья умер он;

Между тем как он кончался,
Дух лукавый подоспел,
Душу рыцаря сбирался
Бес тащить уж в свой предел:

Он-де богу не молился,
Он не ведал-де поста,
Не путем-де волочился
Он за матушкой Христа.

Но пречистая сердечно
Заступилась за него
И впустила в царство вечно
Паладина своего.

1829
(PUŠKIN, III, 161f.)

blickte er nicht mehr auf Frauen,
und bis zum Grabe wollte er
nicht mit einer Worte wechseln

.Seit jener Zeit schob das stählerne Visier
er nicht vorn Gesicht
und band sich um den Hals
den Rosenkranz statt der Schärpe.

Kein Flehen zum Vater, noch zum Sohne,
noch zum Heiligen Geist unterlief
jemals dem Paladin,
ein seltsamer Mensch war er.

Er verbrachte ganze Nächte
vor dem allerheiligsten Antlitz,
die gramvollen Augen auf sie gerichtet,
leise einen Tränenstrom vergießend.

Voller Glauben und Liebe,
dem frommen Traume treu,
schrieb Ave, Mater Dei mit Blut
er auf den Schild.

Während die [anderen] Paladine
den zitternden Feinden entgegen
auf Palästinas Ebenen
dahineilten, Damen nennend,

rief er lauter als alle
Lumen coelum, sancta Rosa!
und seine Drohung vertrieb
Muselmanen auf allen Seiten.

In seine ferne Burg heimkehrend,
lebte er streng verschlossen,
ganz in Liebe, ganz in Trauer,
ohne Abendmahl starb er;

während er entschlief,
kam der Teufel zur rechten Zeit,
sammelte die Seele des Ritters,
ohne sie schon in sein Gebiet zu ziehen:

sprach, er hat Gott nicht angebetet,
sprach, er kannte kein Fasten,
sprach, er schleppte sich nicht
für Christi Mütterchen auf den Weg.

Doch die allerreinste trat inniglich
für ihn ein
und ließ ein in das ewige Reich
ihren Paladin.

1829

op. 35 Четыре Сказки [Četyre Skazki]
Quatre Contes
(Vier Märchen)

Titelblatt: sowjetische Ausgabe (Nachdruck): *Н. Метнер / Op. 35 / Четыре Сказки / (№ 1-4) // Р.С.Ф.С.Р. / Музиздат Н. К. П. / Художественный отдел / Москва 1922*
westliche Ausgabe: *N. Medtner / Quatre Contes / (Vier Märchen) / pour Piano / op. 35 // Edition Russe de musique*
Besetzung: Klavier (2 Hd.)
Widmung: --
Entstehung: s. op. 34
Das Motto zum letzten *Märchen* entstammt Shakespeares *King Lear*, mag aber indirekt auch durch Turgenjevs *Korol' Lir v stepi* motiviert sein; zumindest eine motivgeschichtliche Brücke ist denkbar. Daß das Zitat in Russisch erfolgt, erklärt sich in erster Linie aber dadurch, daß Metner bis zu seiner Übersiedlung nach London des Englischen nicht mächtig war. Eventuell steht die Komposition dieses Stückes in Zusammenhang mit dem Auftrag, den Rachmaninov 1914 (zum 350jährigen Shakespeare-Jubiläum) erhielt: nämlich zu eben dieser Szene (Lear in der Heide) Musik zu schreiben.[142]
Autograph:
Nr. 4:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 61: mit vielen Überarbeitungen, überschrieben: *Лир в степи / Злись ветер, дуй* [Lear in der Heide / Tobe, Wind, blase] (vgl. dagegen aber die Endversion des Zitates)

Skizzen:
zu Nr. 3:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 66, Bl. 3r-4v (*molto carezzando*)

zu Nr. 4:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 66, Bl. 5rv (annähernd komplett); die Bogen sind überschrieben *Рапсодические эскизы* [Rhapsodische Skizzen] / *Soggetti*, wobei den Begriff „rhapsodisch" eine Fußnote erläutert: *Их форма не сочиняется, а слагается* [Ihre Form wird nicht komponiert, sondern setzt sich (selbst?) zusammen]
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 173, Bl. 6r-7r

ED: Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo / muzykal'nyj sektor 1919
UA: 21. Februar [6. März] 1917, Moskau; Metner [KONZERTLISTE 55]
GA: III, 39-64

ЧЕТЫРЕ СКАЗКИ
QUATRE CONTES

Nr. 1:
Andante maestoso (MM ♪ = 112)
C-Dur, 2/4, 75 Takte

Nr. 2:
Capriccioso, con grazia (MM ♩ = 72-80)
G-Dur, 2/4, 139 Takte
(Fine)
Attacca (ad libitum)
Vivo instantamente (MM ♩ = 92);
D.C. dal segno al Fine

[142] Vgl. APETJAN 1973/74, Bd. 1, 135.

Nr. 3:
Cantabile, narrante (MM ♩ = 72)
a-Moll, 4/4, 80 Takte

Nr. 4:
[Motto:]
Дуй, ветер, злись
Пока не лопнут щеки...
(Король Лир в поле)[143]
Allegro appassionato e tempestoso (MM ♩ = 132)
cis-Moll, 4/4, 122 Takte

William Shakespeare

King Lear, Act III, Scene II
Another part of the Heath. Storm still.
Enter Lear and Fool.

LEAR. Blow, winds, and crack your cheeks! rage! blow!
You cataracts and hurricanoes, spout
Till you have drench'd our steeples, drown'd the cocks!
You sulph'rous and thought-executing fires,
Vaunt-couriers of oak-cleaving thunderbolts,
Singe my white head! And thou, all-shaking thunder,
Strike flat the thick rotundity o' th' world!
Crack Nature's moulds, all germens spill at once
That makes ingrateful man!
FOOL. O Nuncle, court holy-water in a dry house is
better than this rain-water out o' door. Good
Nuncle, in, ask thy daughters blessing; here's a
night pities neither wise men nor fools.
LEAR. Rumble thy bellyful! Spit, fire! spout, rain!
Nor rain, wind, thunder, fire, are my daughters:
I tax you not, you elements, with unkindness;
I never gave you kingdom, call'd you children,
You owe me no sobscription: then let fall
Your horrible pleasure; here I stand, your slave,
A poor, infirm, weak, and despis'd old man.
But yet I call you servile ministers,
That will with two pernicious daughters join
Your high-engender'd battles 'gainst a head
So old and white as this. O, ho! 'tis foul.
[...]

(SHAKESPEARE, 120f.)

[143] GA

op. 36 Шесть стихотворений А. Пушкина [Šest' stichotvorenij A. Puškina]
Sechs Gedichte von A. Puschkin

Titelblatt: westliche Ausgabe: *N. Medtner / H. Метнер / Sechs Gedichte / von / A. Puschkin / Gesang und Klavier / Op. 36 / Deutsche Übersetzung von Valerian Tornius / Шесть / Стихотворений / А. Пушкина / для голоса с фортепиано / Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig und Berlin*
sowjetische Ausgabe: ?
Besetzung:Singstimme, Klavier (2 Hd.)
Widmung: --[144]
Entstehung: Die parallel komponierten Lieder op. 36 und 37 sind die ersten Werke nach der langen Arbeit am Klavierkonzert und den schicksalhaften politischen und familiären Ereignissen von 1917 und der ersten Hälfte des Jahres 1918 (vgl. op. 33 und *Pis'ma*, 176). Mitte August teilt Metner Ivan Aleksandrovič Il'in mit:

Пока написал 5 положений на музу Пушкина: „Лишь розы увядают", „Цветок", „Ночь", „Ангел", „Ночной зефир" (!!) Наметил еще много других стихотворений Пушкина же... до „Пророка" все еще не могу добраться - надо отдохнуть раньше, набрать побольше дыхания. Затем в пандан к вальсу „Могу ль" сочинил еще вокальный вальс „Давно ль" (...) Еще вожусь с Тютчевым. Пока наметил „Слезы" и еще кое-что (*Pis'ma*, 178; zum *Prorok* vgl. U/F 2.33).[145]

Anna schreibt an Emilij Metner am 18. Oktober 1918 von den im Sommer des Jahres entstandenen Liedern (ebd.) und nennt zu den oben aufgeführten Stücken noch *Bessonnica* (das dürfte unter anderem das von Metner angedeutete „noch einiges" sein). Metner selbst bemerkt Ende Februar oder Anfang März 1919 gegenüber seinem Bruder Aleksandr:

Угнетает меня только, что сочинять мне больше не приходиться и, кроме 10-ти романсов, из которых 7 уже исполнялись, я за все время (после весны) ничего не сочинил (*Pis'ma*, 177).[146]

Als letztes der insgesamt elf Lieder aus op. 36 und 37 schrieb Metner mit hoher Wahrscheinlichkeit *O čëm ty voeš', vetr nočnoj* op. 37/5. Anna Trojanovskaja, mit der zusammen die Metners den Winter 1919/20 verbrachten, erinnert sich:

Несколко суровое спокойствие этой зимы было нарушено одним грустным событием: в одну из поездок моих в Москву я привезла ему тяжелое известие о смерти на фронте его брата Карла Карловича. Он был просто в отчаяниц, все существо его было зажато печалью; и я поняла тогда, что оторванность от семьи, которую невольно создавала его поглощенность работой, была только поверхностной: он глубоко любил братьев. Тогда в Буграх он написал печальную, меланхоличную песню на слова Тютчева - „О чем ты воешь, ветр ночной?" - и посвятил ее памяти брата Карла. Его памяти посвятил Николай Карлович также свои песни „Слезы" и „Бессонница" (*Vospominanija*, 136).[147]

[144] *Nr. 3:* an Anna Metner (laut SWAN 1967, 86)

[145] Bisher habe ich fünf Thesen zur Muse von Puškin geschrieben: *Liš' rozy uvjadajut, Cvetok, Noč', Angel, Nočnoj zefir* (!!) Ich habe mir noch viele andere Gedichte von Puškin vorgenommen, doch... den *Prorok* kann ich trotzdem nicht erreichen - ich muß mich zuvor ausruhen, etwas mehr Atem fassen. Dafür habe ich als Pendant zum Walzer *Mogu l'* [*zabyt'* op. 32/5] noch einen Walzer für Gesang komponiert, *Davno l'* (...) Mit Tjutčev mühe ich mich noch ab. Bislang habe ich mir *Slëzy* und noch einiges vorgenommen.

[146] Mich bedrückt lediglich, daß ich nicht mehr zum Komponieren komme und ich außer zehn Romanzen, von denen sieben schon aufgeführt worden sind, in der ganzen Zeit (nach dem Frühling [1918]) nichts komponiert habe.

[147] Die etwas rauhe Stille dieses Winters wurde unterbrochen durch ein trauriges Ereignis: Von einer meiner Fahrten nach Moskau brachte ich ihm die schwere Nachricht vom Tode seines Bruders Karl Karlovič an der Front mit. Er war einfach in Verzweiflung, sein ganzes Wesen war von Trauer

Zwar starb Metners Bruder Karl bereits am 20. November 1919 (offiziell an Typhus), doch wurden erst im März 1920 die Nachricht seines Todes und einige wenige Hinterlassenschaften nach Moskau gesandt. Vermutlich schrieb Metner das letzte der Lieder op. 37 unter dem Eindruck dieser Nachricht, so wie es Anna Trojanovskaja andeutet, und bringt nachträglich auch über den Nummern 1 und 2 (die ebenfalls in es-Moll stehen) besagte Widmung an. Im Druck erschien op. 36 bereits 1919, während op. 37 frühestens Mitte 1920 publiziert worden sein kann. Daß tatsächlich jedes der Lieder dieser beiden Opera am 3. Juni 1919 im Verlag eingetroffen sein soll, wie Zarui Apetjan angibt (*Pis'ma*, 178), ist nicht möglich.
Übersetzung: Valerian Tornius
Autograph:
komplett:
- *CGALI, f. 952, op. 1, ed. chr. 430 (Abschrift?)

Nr. 1:
- *GCMMK, f. 333, ed. chr. 170 (8 Bll.)

Skizzen:
zu Nr. 1:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 175, Bl. 10-11

zu Nr. 2 und 3:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 150

zu Nr. 5:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 151

zu Nr. 6:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 175, Bl. 21-22r, 23-28

ED: Moskva: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo 1919
UA: *Nr. 1-3 und 5:* 28. Dezember 1918, Moskau; Él'-Tur, Metner [KONZERTLISTE 63]. *Nr. 4:* 10. August 1921, Moskau; Rajskij, Metner [KONZERTLISTE 73]. *Nr. 6:* ?
GA: VI, 42-69

ШЕСТЬ СТИХОТВОРЕНИЙ А. ПУШКИНА
SECHS GEDICHTE VON A. PUSCHKIN

Nr. 1:
Ангел [Angel]
Der Engel
(Aleksandr Sergeevič Puškin)
Con moto disinvolto e espressivo (MM ♪ = 84-100)
C-Dur, 3/4, 36 Takte

Александр Сергеевич Пушкин	*Aleksandr Sergeevič Puškin*
Ангел	Der Engel
В дверях эдема ангел нежный Главой поникшею сиял, А демон мрачный и мятежный Над адской бездною летал.	In Edens Türen schien ein zarter Engel gesenkten Hauptes, doch ein finstrer und rebellischer Dämon flog über dem Höllenabgrund.

niedergedrückt; und damals verstand ich, daß die Abgetrenntheit von der Familie, welche unwillkürlich sein Von-der-Arbeit-aufgesogen-Sein verursachte, nur oberflächlich war: Er liebte seine Brüder zutiefst. Damals in Bugry schrieb er ein trauriges, melancholisches Lied nach Tjutčev - O čëm ty voeš', vetr nočnoj? - und widmete es dem Gedenken seines Bruders. Seinem Gedenken widmete Nikolaj Karlovič auch seine Lieder *Slëzy* und *Bessonnica*.

5	Дух отрицанья, дух сомненья	Der Geist der Verneinung, der Geist des Zweifels
	На духа чистого взирал	betrachtete den reinen Geist
	И жар невольный умиленья	und erfuhr erstmals verworren
	Впервые смутно познавал.	die Glut unwillkürlicher Rührung.
	„Прости, он рек, тебя я видел,	„Verzeih, sprach er, dich sah ich,
10	И ты недаром мне сиял:	und du hast mir nicht umsonst geschienen:
	Не всё я в небе ненавидел,	Nicht alles im Himmel habe ich gehaßt,
	Не всё я в мире презирал".	nicht alles auf der Erde habe ich verachtet."
	1827	*1827*
	(PUŠKIN, III, 59)	

Nr. 2:
Цветок [Cvetok]
Das Blümelein
(Aleksandr Sergeevič Puškin)
Andante espressivo (MM ♩ = 50)
(e-Moll), 3/4, 48 Takte

	Александр Сергеевич Пушкин	*Aleksandr Sergeevič Puškin*
	Цветок	Die Blume
	Цветок засохший, безуханный,	Eine vertrocknete, duftlose,
	Забытый в книге вижу я;	vergessene Blume sehe ich im Buch;
	И вот уже мечтою странной	und schon hat sich mit seltsamem Traum
	Душа наполнилась моя:	meine Seele gefüllt:
5	Где цвел? когда? какой весною?	Wo hat sie geblüht? wann? in welchem Frühling?
	И долго ль цвел? и сорван кем,	Und hat sie lange geblüht? Und von wem wurde sie
	Чужой, знакомой ли рукою?	von fremder oder bekannter Hand? gepflückt,
	И положен сюда зачем?	Und warum hierher gelegt?
	На память нежного ль свиданья,	Zum Gedenken einer zärtlichen Zusammenkunft,
10	Или разлуки роковой,	oder einer schicksalhaften Trennung,
	Иль одинокого гулянья	oder eines einsamen Spazierganges
	В тиши полей, в тени лесной?	in Felderstille, in Waldesschatten?
	И жив ли тот, и та жива ли?	Und lebt jener, und jene, lebt sie?
	И нынче где их уголок?	Und wo ist jetzt ihr Eckchen?
15	Или уже они увяли,	Oder sind sie schon verwelkt,
	Как сей неведомый цветок?	wie diese unbekannte Blume?
	1828	*1828*
	(PUŠKIN, III, 137)[148]	

Nr. 3
"Лишь розы увядают" [Liš' rozy uvjadajut]
"Kaum Rosen sterben wonnig"
(Aleksandr Sergeevič Puškin)
Largo (MM ♪ = 60-72)
E-Dur, 6/8, 22 Takte

[148] Textabweichungen bei Metner: V. 15: *Или они уже увяли,*

	Александр Сергеевич Пушкин	*Aleksandr Sergeevič Puškin*
	Лишь розы увядают,	Kaum welken die Rosen,
	Амброзией дыша,	von Ambrosia atmend,
	В Элизий улетает	fliegt ins Elysium hinfort
	Их легкая душа.	ihre leichte Seele.
5	И там, где волны сонны	Und dort, wo die Schlafeswellen
	Забвение несут,	Vergessen tragen,
	Их тени благовонны	blühen ihre duftenden Schatten
	Над Летою цветут.	an der Lethe.
	1825	*1825*
	(PUŠKIN, III, 377)	

Nr. 4:
Испанский романс [Ispanskij romans]
Spanische Romanze
(Aleksandr Sergeevič Puškin)
Allegro vivace e leggieramente
es-Moll, 4/4, 56 Takte

	Александр Сергеевич Пушкин	*Aleksandr Sergeevič Puškin*
	Ночной зефир	Der nächtliche Zephir
	Струит эфир.	läßt den Äther fließen.
	Шумит,	Es rauscht,
	Бежит	es fließt
5	Гвадалквивир.	der Guadalquivir.
	Вот взошла луна златая,	Dort ging der goldne Mond auf,
	Тише... чу... гитары звон...	still... horch... Gitarrenklang...
	Вот испанка молодая	Dort hat sich eine junge Spanierin
	Оперлася на балкон.	auf den Balkon gestützt.
10	Ночной зефир	Der nächtliche Zephir
	Струит эфир.	läßt den Äther fließen.
	Шумит,	Es rauscht,
	Бежит	es fließt
	Гвадалквивир.	der Guadalquivir.
15	Скинь мантилью, ангел милый,	Leg den Umhang ab, lieber Engel,
	И явись как яркой день!	und zeig dich wie der helle Tag!
	Сквозь чугунные перилы	Durch das eiserne Geländer
	Ножку дивную продень!	stecke das wundervolle Fußlein!
20	Ночной зефир	Der nächtliche Zephir
	Струит эфир.	läßt den Äther fließen.
	Шумит,	Es rauscht,
	Бежит	es fließt
	Гвадалквивир.	der Guadalquivir.
	1824	*1824*
	(PUŠKIN, II, 345)	

Nr. 5:
Ночь [Noč']
Nacht
(Aleksandr Sergeevič Puškin)
Con moto (MM ♩ = 84-96)
D-Dur, 2/4, 62 Takte

Александр Сергеевич Пушкин

Ночь

Мой голос для тебя и ласковый и томный
Тревожит поздное молчанье ночи темной.
Близ ложа моего печальная свеча
Горит; мои стихи, сливаясь и журча,
Текут, ручьи любви; текут полны тобою.
Во тьме твои глаза блистают предо мною,
Мне улыбаются - и звуки слышу я:
Мой друг, мой нежный друг... люблю...
твоя... твоя!..

1823
(PUŠKIN, II, 289)

Aleksandr Sergeevič Puškin

Die Nacht

Meine Stimme, für dich freundlich und matt
stört das späte Schweigen der dunklen Nacht.
An meinem Bett brennt eine gramvolle
Kerze; meine Verse, schmelzend und rieselnd,
strömen, Bäche der Liebe; strömen voll von dir.
Im Dunkel glänzen deine Augen vor mir,
lächeln mir zu - und Klänge hör ich:
Mein Freund, mein zärtlicher Freund... ich
liebe...dich...dich!..

1832

Nr. 6:
Арион [Arion]
Arion
(Aleksandr Sergeevič Puškin)
Andante largamente (MM ♩ = 42)
C-Dur, 3/4, 72 Takte

Александр Сергеевич Пушкин

Арион

Нас было много на челне;
Иные парус напрягали,
другие дружно упирали
В глубь мощны веслы. В тишине
На руль склонясь, наш кормщик умный
В молчаньи правил грузный челн;
А я - беспечной веры полн -
Пловцам я пел.... Вдруг лоно волн
Измял с налету вихорь шумный....
Погиб и кормщик и пловец! -
Лишь я, таинственный певец,
На берег выброшен грозою,
Я гимны прежние пою
И ризу влажную мою
Сушу на солнце под скалою.

1827
(PUŠKIN, III, 58)

Aleksandr Sergeevič Puškin

Arion

Unser waren viele im Kahn;
manche strafften die Segel,
andere stemmten einmütig
die mächtigen Ruder in die Tiefe. In der Stille
sich auf das Ruder neigend, lenkte unser kluger Steuer-
im Schweigen den lastenden Nachen; └-mann
doch ich, voll sorglosen Glaubens,
ich sang den Schiffern... Plötzlich knitterte den Wellen-
unerwartet ein tosender Strudel... └schoß
Der Steuermann kam um und auch der Schiffer! -
Bloß ich, geheimnisvoller Sänger,
vom Unglück ans Ufer ausgeworfen,
ich singe die früheren Hymnen
und trockne mein mächtiges Gewand
in der Sonne unter dem Felsen.

1827

op. 37 Пять Стихотворений Тютчева и Фета [Pjat' Stichotvorenij Tjutčeva i Feta]
Fünf Gedichte von Tjutschew und Foeth

Titelblatt: sowjetische Ausgabe: *Н. Метнер / соч. 37 / Пять стихотворений / для голоса с фортепиано // Государственное издательство / музыкальный сектор , Москва - Петроград 1923 г.*
westliche Ausgabe: *N. Medtner / H. Метнер / Fünf Gedichte / von / Tjutschew und Foeth Op. 37. / Deutsche Uebersetzung von O. von Riesemann / Пять / Стихотворений / Тютчева и Фета. // Jul. Heinr. Zimmermann. / Leipzig, Riga, Berlin.*
Besetzung: Singstimme, Klavier (2 Hd.)
Widmung (Nr. 1, 2 und 5): *Памяти брата Карла*[149]
Entstehung: s. op. 36
Der *Walzer* op. 37/4 trug während der ersten Aufführungen den Titel *Melodija* (s. KONZERTLISTE 63 und 64).
Autograph:
komplett:
– *CGALI, f. 952, op. 1, ed. chr. 433 (Abschrift?)
Nr. 1:
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 152, Bl. 1r-2r
Skizzen:
zu Nr. 1:
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 152, Bl. 2v-4r; auf Bl. 4r finden sich zwei alternative Entwürfe zum Beginn der dritten Strophe (V. 9ff.), wobei die verworfene Alternative den ersten Takten der *Elegy* op. 59/2 entspricht.
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 175, Bl. 29r
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 765: Berichtigungen zur gedruckten Ausgabe, die Anna Metner nach Eigenaussagen Nikolaj Metners niedergeschrieben hat.
zu Nr. 2:
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 175, Bl. 22v (in e-Moll)
zu Nr. 4:
– *CGALI, f. 2954, op. 1, ed. chr. 933 (2 Bll.)
ED: Moskva: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo 1920
UA: *Nr. 1, 2 und 4:* 28. Dezember 1918, Moskau; Ėl'-Tur, Metner [KONZERTLISTE 63]. *Nr. 3:* 2. Februar 1925, New York; Santagano, Metner [KONZERTLISTE 99, aber vgl. KONZERTLISTE 82]. *Nr. 5:* 10. August 1921, Moskau; Rajskij, Metner [KONZERTLISTE 73]
GA: VI, 70-96

ПЯТЬ СТИХОТВОРЕНИЙ ТЮТЧЕВА И ФЕТА
FÜNF GEDICHTE VON TJUTSCHEW UND FOETH

Nr. 1:
Бессонница [Bessonnica]
Schlaflos
(Fëdor Ivanovič Tjutčev)
Andantino con moto, ma sempre lugubre (MM ♩ = 60)
es-Moll, 4/4, 73 Takte

[149] Dem Andenken meines Bruders Karl

Федор Иванович Тютчев — *Fëdor Ivanovič Tjutčev*

Бессонница — Schlaflosigkeit

Часов однообразный бой,
Томительная ночи повесть!
Язык для всех равно чужой
И внятный каждому, как совесть!

Кто без тоски внимал из нас,
Среди всемирного молчанья,
Глухие времени стенанья,
Пророчески прощальный глас?

Нам мнится: мир осиротелый
Неотразимый Рок настиг -
И мы, в борьбе, природой целой
Покинуты на нас самих;

И наша жизнь стоит пред нами,
Как призрак, на краю земли,
И с нашим веком и друзьями
Бледнеет в сумрачной дали;

И новое, младое племя
Меж тем на солнце расцвело,
А нас, друзья, и наше время
Давно забвеньем занесло!

Лишь изредка, обряд печальный
Свершая в полуночный час,
Металла голос погребальный
Порой оплакивает нас!

Eintöniger Stundenschlag,
quälende Erzählung der Nacht!
Allen gleich fremde Sprache
und jedem vernehmlich wie das Gewissen!

Wer von uns vernahm ohne Sehnen,
zwischen dem weltumfassenden Schweigen,
das dumpfe Stöhnen der Zeit,
den prophetischen Abschiedsruf?

Uns deucht: die verwaiste Welt
ereilte das unausweichliche Schicksal -
und wir, im Kampf, sind von der ganzen Natur
verlassen auf uns selbst;

und unser Leben steht vor uns,
wie ein Phantom, am Rand der Welt,
und mit unsrer Zeit und den Freunden
verblaßt es in dämmriger Ferne;

und ein neues, junges Geschlecht
ist inzwischen an der Sonne erblüht,
doch uns, Freunde, und unsre Zeit
hat es längst mit Vergessen überschüttet!

Nur selten, die Trauerzeremonie
zu mitternächtlicher Zeit beendend,
beweint uns zuweilen
die Grabesstimme des Metalls.

1829
(TJUTČEV, 94)[150]

1829

Nr. 2:
Слезы [Slëzy]
Tränen
(Fëdor Ivanovič Tjutčev)
Lamentoso (MM ♩ = 50)
es-Moll, 6/8, 33 Takte

Федор Иванович Тютчев — *Fëdor Ivanovič Tjutčev*

Слезы людские, о слезы людские,
Льетесь вы ранней и поздней порой...
Льетесь безвестные, льетесь незримые,
Неистощимые, неисчислимые, -
Льетесь, как льются струи дождевые
В осень глухую, порою ночной.

Tränen der Menschen, o Tränen der Menschen,
ihr fließt zu früher und später Zeit,
unbekannt fließt ihr, unsichtbar fließt ihr,
unversiegbar, unzählbar, -
ihr fließt, wie sich des Regens Fluten ergießen
im dumpfen Herbst zur Nacht.

[150] Textabweichungen bei Metner: V. 11: *И мы, в борьбе с природой целой*

1849 (?)
(TJUTČEV, 170)[151]

1849 (?)

Nr. 3:
Impromptu
Impetuoso (MM ♩ = 72)
(Afanasij Afanas'evič Fet)
Ges-Dur, 9/8, 53 Takte

Афанасий Афанасьевич Фет — *Afanasij Afanas'evič Fet*

Моего тот безумства желал, кто смежал
Этой розы завои, и блестки, и росы;
Моего тот безумства желал, кто свивал
Эти тяжким узлом набежавшие косы.

Злая старость хотя бы всю радость взяла,
А душа моя так же пред самым закатом
Прилетела б со стоном сюда, как пчела,
Охмелеть, упиваясь таким ароматом.

И, сознание счастья на сердце храня, ⌈ком.
Стану буйства я жизни живым отголос
Этот мед благовонный - он мой, для меня,
Пусть другим он останется топким лишь воском!

Der wünschte meinen Wahnsinn, der schloß
die Ranken dieser Rose, und den Glanz, den Tau;
Der wünschte meinen Wahnsinn, der flocht.
diese mit schweren Knoten gesammelten Zöpfe

Wenn auch das böse Alter alle Freude nähme,
würde dennoch meine Seele vor diesem Verfall
mit Seufzen herbeifliegen wie eine Biene,
sich berauschen, trunken von solchem Aroma.

Und, Glückes Bewußtsein im Herzen bewahrend,
werde ich lebendiger Hall des Lebenstumultes.
Dieser duftende Honig - er ist mein, für mich,
mag er anderen nur schmelzendes Wachs bleiben!

25 апреля 1887
(FET, 197)

25. April 1887

Nr. 4:
Вальс [Val's]
Walzer
(Afanasij Afanas'evič Fet)
Quasi valse, ma sempre con inflessione di tempo
f-Moll, 3/4, 102 Takte

Афанасий Афанасьевич Фет — *Afanasij Afanas'evič Fet*

Давно ль под волшебные звуки
Носились по зале мы с ней?
Теплы были нежные руки,
Теплы были звезды очей.

Вчера пели песнь погребенья,
Без крыши гробница была;
Закрывши глаза, без движенья,
Она под парчою спала.

Я спал... над постелью моею
Стояла луна мертвецом.
Под чудные звуки мы с нею

Bin vor langem ich unter verzauberten Klängen
mit ihr durch den Saal geeilt?
Warm waren die zarten Hände,
warm waren die Sterne der Augen.

Gestern sang man ein Lied zum Begräbnis,
ohne Dach war das Grabmal;
die Augen geschlossen, ohne Bewegung
schlief sie unter dem Brokat.

Ich schlief... auf meinem Bett
stand der Mond wie ein Toter.
Unter wunderbaren Klängen bin ich mit ihr

[151] Textabweichungen bei Metner: vor V. 3: *О слезы людские*

Носились по зале вдвоем.	zu zwein durch den Saal geeilt.
1842	*1842*

(FET, 169)

Nr. 5:

О чем ты воешь, ветр ночной? [O čëm ty voeš', vetr nočnoj?]
Herbststurm
(Fëdor Ivanovič Tjutčev)
Con moto (MM ♩ = 100)
c-Moll, 3/4, 43 Takte

Федор Иванович Тютчев	*Fëdor Ivanovič Tjutčev*
О чем ты воешь, ветр ночной?	Wovon heulst du, Nachtwind?
О чем так сетуешь безумно?..	Worüber klagst du so irr?
Что значит странный голос твой,	Was bedeutet deine seltsame Stimme,
То глухо жалобный, то шумно?	bald dumpf klagend, bald tosend?
Понятным сердцу языком	In dem Herzen verständlicher Sprache
Твердишь о непонятной муке -	sprichst du immerfort von unverständlicher Qual -
И роешь и взрываешь в нем	und gräbst und wühlst in ihm
Порой неистовые звуки!..	zuweilen tobende Klänge auf!..
О, страшных песен сих не пой	O, singe nicht diese furchtbaren Lieder
Про древний хаос, про родимый!	vom alten Chaos, vom anfänglichen!
Как жадно мир души ночной	Wie gierig die Welt der nächtlichen Seele
Внимает повести любимой!	geliebte Erzählung vernimmt!
Из смертной рвется он груди,	Sie reißt aus der Todesbrust hinaus,
Он с беспредельным жаждет слиться!..	sie dürstet, mit dem Unendlichen zu verschmelzen!
О, бурь заснувших не буди -	O, wecke nicht die schlafenden Stürme -
Под ними хаос шевелится!..	unter ihnen regt sich das Chaos!..
1836	*1836*

(TJUTČEV, 144)[152]

op. 38 I. Zyklus „Vergessene Weisen"
I. Цикль „Забытые мотивы"

Titelblatt: *N. Medtner / H. Метнер / I. Zyklus / „Vergessene Weisen" / für Klavier Op. 38 / I. Цикль / „Забытые мотивы" / для фортепиано. // Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig und Berlin.*
Besetzung: Klavier (2 Hd.)
Widmung: --
Entstehung: Bereits im Juni 1916 erwähnt Metner brieflich seinen 'Traum von der Zyklus-Form' (s. op. 34). Von den ersten kompositorischen Anfängen an hat er musikalische Einfälle in Skizzenbüchern festgehalten und somit für eine spätere Verarbeitung aufbewahrt, diese Motive und Themen numeriert und schließlich (wohl 1919-20) auf fast 250 kleine, karteiartige Zettel übertragen (GCMMK, f. 132, ed. chr. 762 und 1817). Eine Notiz Anna Metners auf dem letzten Blatt erläutert:

> *Такие записочки с номерами книжек где надо такой мотив найти, ко[тор]ый понадобится, он попробовал делать, чтобы облегчить себе искание в чемодане, набитом рукописями. Но в конце концов бросил эту „систему"* (GCMMK, f. 132, ed. chr. 762, Bl. 43v).[153]

Das Problem scheint jedoch weniger das Systematisieren als vielmehr die Umsetzung dieser sogenannten *soggetti* in Musikstücke gewesen zu sein. Anna Metner erinnert sich hierzu ausführlicher:

> *Николай Карлович иногда страдал сознанием, что большое количество материала может пропасть, и искал способа, как бы запечатлеть его кратчайшим и легчайшим образом, не тратя много времени.* [...] *Еще до отъезда из России он придумал для „освобождения от материала" сделать цикл таких альбомов, афористически, без разработки записанных мотивов, и назвать эти тетради soggetti.* [...] *На основе этих soggetti выросли три опуса „Забытых мотивов"* [...] (*Vospominanija*, 44).[154]

Und am 20. Juni 1920 berichtet Nikolaj ganz Ähnliches seinem Bruder Émilij:

> *Еще больше и тверже, чем когда-либо, верю в свои темы, т(о) е(сть), вообще в свою тему, но все так же страдаю от несоразмерности самого материала с темпом его осуществления. Работаю почти без отдыха и, главным образом, над тою частью своего материала, кот(орый), как ты, может быть, помнишь, раньше я называл „Soggetti", т(о) е(сть) над мелодической, песенно-танцевальной...* (*Pis'ma*, 186)[155]

Diese Aussage läßt sich auch auf den Komplex der früher und später entstandenen Miniaturen beziehen, welche ebenfalls als *soggetti* existierten (s. opp. 16, 21, 23, 26, 34, 35 und 43)
Die *Vergessenen Weisen* komponierte Metner auf der Basis besagter älterer Fragmente und Motive, die auch zu dem Namen aller drei Zyklen führten.[156] Sie entstanden im Winter 1919/20, den er zusammen mit seiner Frau auf dem Landsitz Bugry [„Hügel"] von Anna I. Trojanovskaja verbrachte. Deren ausführliche Erinnerungen an diesen Zeitraum geben einen Einblick in die schwierigen äußeren und inneren Lebensumstände der Metners kurz vor der Emigration (*Vospominanija*, 134-141). An einem Januarabend 1920 spielte Metner den beiden Annas die *Sonata reminiscenza* das erste Mal in Gänze vor (ebd., 136). Im Frühling entsteht *Primavera* op. 39/3 (ebd., 137). Die Vorbereitung zum Druck erfolgte etwa Mai 1921 (vgl. *Pis'ma*, 194), doch dürften die meisten Stücke noch während des Aufenthaltes in Bugry (bis Oktober 1920) beendet worden sein. Die *Vergessenen Weisen* sind die ersten Werke, welche Metner nach der Emigration verlegen ließ, und zwar bei Julius Zimmermann in Leipzig. Die *Danza rustica* entstand als Nachzügler erst 1922, nach der Abreise aus Rußland, was Metner gegenüber N. Rajskij vor seiner Rückkehr 1927 erwähnt (*Pis'ma*, 351). Die Uraufführung der drei Zyklen dagegen findet noch in Moskau statt. Zu diesem

[152] Textabweichungen bei Metner: V. 4: *шумно* lies: *шумный*; V. 7: *роешь* lies: *ноешь*; V.14: *Он* lies: *И*

[153] Solche Abschriften mit den Nummern der [Skizzen-]Büchlein, wo dieses Motiv, das gebraucht wird, zu finden ist, hat er probiert, um sich die Suche in dem mit Handschriften gefüllten Koffer zu erleichtern. Doch am Ende gab er dieses „System" auf.

[154] Nikolaj Karlovič leidete manchmal unter dem Bewußtsein, daß eine große Menge des [musikalischen] Materiales verschwinden kann, und suchte Mittel, wie man sie auf kürzeste und leichteste Weise darstellen könnte, ohne viel Zeit zu vergeuden. [...] Noch vor der Abreise aus Rußland hatte er sich ausgedacht, zur „Befreiung vom Material" einen Zyklus solcher Alben zu machen, aphoristisch, ohne Verarbeitung [Durchführung?] notierter Motive, und diese Hefte *soggetti* zu nennen. [...] Auf der Grundlage dieser soggetti entstanden die drei Opera *Vergessener Weisen* [...]

[155] Ich glaube mehr und fester denn je an meine Themen, d.h. überhaupt an mein Thema, aber trotz allem leide ich an der Unverhältnismäßigkeit des Materiales selber mit dem Tempo seiner Verwirklichung. Ich arbeite fast ohne Pause und vor allem an jenem Teil meines Materiales, den ich, wie Du vielleicht erinnerst, früher *Soggetti* genannt habe, d.h. am melodischen, liedhaft-tänzerischen [Teil]...

[156] Pinsonneault führt dagegen die Bezeichnung *Vergessene Weisen* auf Lermontovs *Angel* zurück (vgl. op. 1/1): Hier handele es sich um die erinnerten himmlischen Melodien (PISONNEAULT 1956, 41f.). Diese These ist sehr unglaubwürdig, allein schon deshalb, weil das Gros der Weisen prononciert diesseitigen 'Inhaltes' ist (Naturschilderungen, Tragik etc.).

Zeitpunkt haben alle drei Opera einen Zyklus-Titel: op. 38 - *Priroda* [Natur], op. 39 - *Lirika* [Lyrik], op. 40 - *Tancy* [Tänze]. In leicht geänderter Form werden aber nur die Untertitel zu op. 39 und 40 übernommen. Die *Romanza* op. 39/2 trägt zudem die später verworfene Bezeichnung *Meditazione II*.

Die *Danza sinfonica* und die *Danza ditirambica* aus op. 40 hatte Metner als Orchesterwerke 1917 begonnen, die Arbeit daran aber abgebrochen; Leonid Sabaneev führte beide Transkriptionen sinngemäß zu Ende (s. *Sinfonische Tänze* U/F 2.8). Im Falle von op. 40/2 erklärt sich somit der Titel des Stückes aus seiner Entstehungsgeschichte.

Autograph: ?

Skizzen:

zu Nr. 1:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 762 ⟨Motivkarten⟩, Bl. 18 (Hauptsatz T. 17ff.)
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 1817 ⟨Motivkarten⟩, Bll. 117 (Introduktion T. 1ff. in c-Moll, datiert *1919-20*), 122 (Hauptsatz T. 17ff. in a-Moll), 127 (zweiter Seitensatz in g-Moll), 128 (neues Thema der Reprise T. 301ff. in G-Dur), 129 (erster Seitensatz in cis-Moll), 138 (Überleitung - in der Reprise T. 398ff. - in cis-Moll)

zu Nr. 2:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 762 ⟨Motivkarten⟩, Bl. 34 (Introduktion in F-Dur)
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 1817 ⟨Motivkarten⟩, Bll. 118 (Thema T. 9ff. in F-Dur), 123 (Introduktion in F-Dur), 139 (Zwischenspiel in F-Dur und Übergang zu d-Moll, vgl. T. 49)

zu Nr. 3:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 762 ⟨Motivkarten⟩, Bl. 14 (Einleitung in D-Dur)
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 1817 ⟨Motivkarten⟩, Bl. 35 (Thema T. 9ff.)

zu Nr. 4:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 1817 ⟨Motivkarten⟩, Bl. 120 (Thema T. 5ff. in e-Moll)

zu Nr. 6:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 1817 ⟨Motivkarten⟩, Bll. 119 (Thema T. 9ff. in A-Dur), 126 (idem)

zu Nr. 7:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 762 ⟨Motivkarten⟩, Bll. 30 (Introduktion, fis-Moll, Presto), 32 (Überleitung T. 21ff. in c-Moll)
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 1817 ⟨Motivkarten⟩, Bl. 124 (Thema T. 41ff. in es-Moll, datiert *1919*)
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 4583 (in a-Moll)

ED: Leipzig: Julius Heinrich Zimmermann 1922

UA: *Nr. 1-3 und 6-8:* 28. Januar 1921, Moskau; Metner [KONZERTLISTE 68]. *Nr. 4 und 5:* 10. April 1922, Berlin; Metner [KONZERTLISTE 74, aber vgl. zur *Canzone fluviale* auch KONZERTLISTE 68]

GA: III, 65-133

I. ZYKLUS „VERGESSENE WEISEN"
I. ЦИКЛЬ „ЗАБЫТЫЕ МОТИВЫ"

Nr. 1:
Sonata Reminiscenza
Allegretto tranquillo (Andantino con moto) (MM ♩ = 72)
- Svegliando (con moto)
- Tempo I
a-Moll, 2/4, 430 Takte

Nr. 2:
Danza graziosa
Con moto leggièro (MM ♩ = 72-92)

A-Dur, 2/4, 79 Takte

Nr. 3:
Danza festiva
Presto (sempre al rigore di tempo) (MM ♩ = 100)
D-Dur, 3/4, 380 Takte

Nr. 4:
Canzona fluviala[157]
Allegretto con moto (MM ♩ = 72)
e-Moll, 6/8, 69 Takte

Nr. 5:
Danza rustica
Allegro commodo (MM ♩ = 60)[158]
C-Dur, 3/4, 142 Takte

Nr. 6:
Canzona serenata[159]
Moderato (MM ♩ = 72-80)
f-Moll, 4/4, 74 Takte

Nr. 7:
Danza silvestra[160]
Allegro (MM ♩ = 84-100)
fis-Moll, 4/8, 176 Takte

attacca

Nr. 8:
Alla Reminiscenza
Quasi Coda
sempre cantando e tranquillo
A-Dur, 4/4, 38 Takte

op. 39 II. Zyklus „Vergessene Weisen"
II. Цикль „Забытые мотивы"
(Lyrische Weisen)

Titelblatt: *N. Medtner / H. Метнер / II. Zyklus / „Vergessene Weisen" / für Klavier Op. 39 / II. Цикль / „Забытые мотивы" / для фортепиано. // Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig und Berlin.*
Besetzung: Klavier (2 Hd.)
Widmung: --
Entstehung: s. op. 38
Autograph:

---

[157] recte: Canzone fluviale
[158] GA: 60-72
[159] recte: Canzone serenata; besser: Canzone serale oder Canzone di sera
[160] recte: Danza silvestre

– *CGALI, f. 952, op. 1, ed. chr. 432 (+ Abschriften)
Skizzen:
zu Nr. 1:
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 762 (Motivkarten), Bl. 16 (Thema T. 81ff., cis-Moll, datiert 1919)
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 1817 (Motivkarten), Bl. 135 (Introduktion)
zu Nr. 3:
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 1817 (Motivkarten), Bl. 141 (Thema T. 11ff. in B-Dur, datiert *1919*)
zu Nr. 4:
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 1817 (Motivkarten), Bll. 130 (T. 1ff., G-Dur, dat. 1919), 132 (Thema T. 22ff.)
zu Nr. 5:
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 762 (Motivkarten), Bll. 17 (T. 1ff., c-Moll), 22 (idem)
ED: Leipzig: Julius Heinrich Zimmermann 1923
UA: 28. Januar 1921, Moskau; Metner [KONZERTLISTE 68]
GA: III, 134-189

II. ZYKLUS „VERGESSENE WEISEN"
II. ЦИКЛЬ „ЗАБЫТЫЕ МОТИВЫ"

Nr. 1:
Meditazione
Introduzione (quasi Cadenza). Lento
- Con moto (MM ♩ = 92)
- Meditamente (MM ♩ = 52)
cis-Moll, 3/4, 314 Takte

Nr. 2:
Romanza
Meditamente (MM ♩ = 52)
f-Moll, 3/4, 275 Takte

Nr. 3:
Primavera
Frühlingsmärchen
Vivace (MM ♩ = 100)
B-Dur, 6/8, 106 Takte

Nr. 4:
Canzona matinata[161]
Allegretto cantando[162] (MM ♩ = 92-108)
G-Dur, 4/4, 101 Takte

attacca la Sonata tragica[163]

Nr. 5:
Sonata tragica
Allegro risoluto (MM ♩ = 132) - Coda: Allegro assai (MM ♩ = 72)

[161] recte: Canzone mattinata; besser: Canzone mattutina oder Canzone di mattina
[162] GA: ma sempre con moto
[163] GA

c-Moll, 4/4, 305 Takte

op. 40 III. Zyklus „Vergessene Weisen"
III. Цикль „Забытые мотивы"
(Tanzweisen)

Titelblatt: *N. Medtner / H. Метнер / III. Zyklus / „Vergessene Weisen" / Tanzweisen / für Klavier Op. 40 / III. Цикль / „Забытые мотивы" / для фортепиано. // Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig und Berlin.*
Besetzung: Klavier (2 Hd.)
Widmung: --
Entstehung: s. op. 38
Autograph: ?
Skizzen:
zu Nr. 2:
– U/F 2.8a: Fragment einer Orchesterfassung
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 762 (Motivkarten), Bl. 29 (Introduktion)
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 1817 (Motivkarten), Bll. 136 (Thema T. 28ff. in D-Dur), 144 (T. 28ff. in g-Moll, datiert *1919*), 145 (Thema T. 169ff., D-Dur)
zu Nr. 3:
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 762 (Motivkarten), Bl. 42 (Anfang, D-Dur)
zu Nr. 6:
– U/F 2.8b: Fragment einer Orchesterfassung
ED: Leipzig: Julius Heinrich Zimmermann 1922
UA: 28. Januar 1921, Moskau, Metner [KONZERTLISTE 68]
GA: III, 190-248

III. ZYKLUS „VERGESSENE WEISEN"
III. ЦИКЛЬ „ЗАБЫТЫЕ МОТИВЫ"

Nr. 1:
Danza col canto[164]
Allegretto (MM ♪ = 176)
- Andantino cantando (MM ♪ = 144)
d-Moll, 5/8, 148 Takte

Nr. 2:
Danza sinfonica
Introduzione. Allegro meditamente (MM ♩ = 116)
- Allegro scherzando (sempre al rigore di tempo) (MM ♩ = 60)
g-Moll, 3/4, 492 Takte

Nr. 3:
Danza fiorata[165]
Tempo capriccioso (MM ♪ = 184)
D-Dur, 7/8, 74 Takte

Nr. 4:

[164] besser: Danza con canto
[165] recte: Danza fiorita; besser: Danza di fiori

Danza jubilosa[166]
Allegro alla breve e molto sfrenatamente (MM 𝅗𝅥 = 88)
G-Dur, 2/2, 136 Takte

Nr. 5:
Danza ondulata[167]
Con moto tranquillo e ondulotorio[168] (MM ♪ = 160-184)
e-Moll, 5/8, 115 Takte

Nr. 6:
Danza ditirambica
Allegro con moto. (sempre sostenuto e festivo) (MM ♩ = 144-152)
D-Dur, 3/4, 240 Takte

op. 41/1 Sonate-Vocalise mit einem Motto „Geweihter Platz" von Goethe

Titelblatt: *N. Medtner / Sonate-Vocalise / mit einem Motto / „Geweihter Platz" von Goethe / Op. 41 / Jul. Heinr. Zimmermann / Leipzig - Riga - Berlin*
Besetzung: Singstimme, Klavier (2 Hd.)
Widmung: *Anna Metner gewidmet*
Entstehung: Der einzige Hinweis auf die Abfassung dieser Sonate findet sich in einem Brief Anna Metners an Nikolajs Nichte Vera Tarasova vom 22. August 1922:
Сейчас он написал Сонату для пения... (*Pis'ma*, 265)[169]
Damit läßt sich das Entstehungsdatum auf Frühjahr bis Sommer 1922 veranschlagen. Das Goethe-Gedicht hatte Metner aus seiner selbst angefertigten Lyrik-Sammlung, worin er auch die ersten Entwürfe notierte (vgl. op. 27 und U/F 2.31). Zum *Geweihten Platz* kehrte Metner in op. 41/2 und in op. 46/2 nochmals zurück (s.d.).
Im Vorwort erläutert Metner die Umsetzung der Vokalisen in Abhängigkeit vom melodischen Verlauf. Die gedruckte Ausgabe erschien im April 1924 als op. 41 (ohne weitere Unterteilung); erst nach der Komposition der *Suite-Vocalise* erfolgt die Zählung als op. 41 Nr. 1.
Autograph: ?
Skizzen:
- U/F 2.31, Bl. 4r: Gedichtabschrift und Skizze
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 1817 (Motivkarten), Bl. 111 (Hauptsatz in G-Dur)

ED: Leipzig: Julius Heinrich Zimmermann 1924
UA:?
GA: VI, 97-116

SONATE-VOCALISE MIT EINEM MOTTO „GEWEIHTER PLATZ" VON GOETHE

Vorwort. | Introductory Note. | Note Préliminaire. | Предисловие.

Motto: „Geweihter Platz"
Allegretto tranquillo e sereno (MM ♩ = 40-50)
C-Dur, 6/8, 47 Takte

[166] recte: Danza giubilosa
[167] besser: Danza di onde
[168] GA: flexibile [recte: flessibile]
[169] Jetzt hat er eine Sonate für Gesang geschrieben...

Johann Wolfgang von Goethe

Geweihter Platz

Wenn zu den Reihen der Nymphen, versammelt in heiliger Mondnacht,
Sich die Grazien heimlich herab vom Olympus gesellen:
Hier belauscht sie der Dichter und hört die schönen Gesänge,
Sieht verschwiegener Tänze geheimnisvolle Bewegung.
Was der Himmel nur Herrliches hat, was glücklich die Erde
Reizendes immer gebar, das erscheint dem wachenden Träumer.
Alles erzählt er den Musen, und daß die Götter nicht zürnen,
Lehren die Musen ihn gleich bescheiden Geheimnisse sprechen.

(1782) aus der Sammlung von 1815
(GOETHE, II, 329)

Sonate-Vocalise
Allegretto cantabile e con moto (MM ♩ = 72-80)
C-Dur, 6/8, 270 Takte

op. 41/2 Suite-Vocalise

Titelblatt: *N. Medtner / Suite-Vocalise / Op. 41 Nr. 2 / Musik Verlag / Wilhelm Zimmermann / Leipzig.*
Besetzung: Singstimme, Klavier (2 Hd.)
Widmung: *A Madame Leopold Fortier*[170]
Entstehung: Anna Metner teilt in ihrem Brief vom 2.-9. Januar 1928 an Vera Tarasova mit, daß Nikolaj am 5. Januar die Suite Lev Ėduardovič Konjus gezeigt habe (*Pis'ma*, 365). Daraus läßt sich schließen, daß das Werk im Herbst 1927 in Enghien-les-Bains geschrieben wurde. In Metners Taschenkalender des Jahres 1927 finden sich Ende des Jahres Eintragungen, die nicht ganz eindeutig zu entschlüsseln sind (s.u.). Vermutlich beziehen sich die Tonart-Angaben nicht mehr auf die Suite, sondern sind der Hinweis darauf, welche Klavierstücke Metner an diesen Tagen geübt hat [z. B. op. 26/3 und 34/2], oder aber betreffen bereits die *Märchen* op. 51. Den Eintragungen des Kalenders zufolge wurde die *Suite-Vokalise* Ende Dezember (oder noch später) fertiggestellt. Die Zählung der *Suite* als op. 41/2 rührt vom Goethe-Motto her, das bereits 1922 in op. 41 (nunmehr: op. 41/1) als Lied vertont worden war (s.d.); dazwischen hat Metner das Gedicht nochmals als op. 46/2 in Musik umgesetzt. Da auch in der *Suite* das Motto als fester Bestandteil, ja fast wie ein erster Satz dem Werk vorangestellt wird, ist es denkbar, daß Metner bei Aufführungen das Lied-Motto aus op. 41/1 ebenfalls vorangehen ließ.
Autograph: ?
Skizzen:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 767: im Taschenkalender des Jahres 1927 folgender Eintrag am 14. 12. 1927: *закончил fis moll'ный Вокализ* [habe die fis-Moll-Vokalise beendet] (ist hier f-Moll gemeint?); am 31. 12. und 1. 1. [1928]: *вокализы на 3/4 f-moll и e-moll* [Vokalisen zu 3/4 f-Moll und e-Moll]

ED: Leipzig: Wilhelm Zimmermann o.J. [1931]
UA: 19. Februar 1931, London; de Frey, Metner [KONZERTLISTE 153]

[170] i.e. Florestine Fortier

GA: VI, 117-136

SUITE-VOCALISE

Motto: „Geweihter Platz"
Text: s. op. 41/1

1. Introduzione
Allegretto espressivo
f-Moll, 6/8, 22 Takte

attacca

2. Gesang der Nymphen * Chant des nymphes
Song of the Nymphs * Пение нимф
Andante con moto
f-Moll, 6/8, 74 Takte

3. Geheimnisse * Les mystères
Secrets * Тайны
Molto sostenuto e misterioso
c-Moll, 4/4, 50 Takte

4. Zug der Grazien * Cortèges des Grâces
Procession of the Graces * Шествие грации
Allegretto sempre al rigore di tempo
As-Dur, 2/4, 118 Takte

5. Was der Dichter spricht * Ce que dit le poète
What the poet says * Что говорит певец
Tranquillo
- Allegretto con moto grazioso
- Coda. Tranquillo
f-Moll, 6/8, 91 Takte

op. 42 Drei Märchen
Три Сказки

Titelblatt: ?
Besetzung: Klavier (2 Hd.)
Widmung (Nr. 1): *Посвящается Анне Ивановне Трояновской*[171]
Entstehung: Das *Russische Märchen* soll Anna Metners Erinnerungen zufolge noch vor der Emigration in Bugry, auf dem Landsitz Anna Trojanovskajas entstanden sein (*Vospominanija*, 43), also entweder zusammen mit den *Vergessenen Weisen* im Winter 1919/20 oder aber, was wahrscheinlicher ist, in den letzten Monaten vor der Emigration zwischen April und September 1921. Dieses Märchen erscheint separat und mit einer verständlichen Widmung an die Gastgeberin. Zu diesem Stück existiert eine sehr frühe Skizze, die neben solchen zu op. 8 und op. 11/1 steht, also etwa 1905 entstanden sein muß.

[171] Anna Ivanovna Trojanovskaja gewidmet

Die beiden anderen Stücke komponiert Metner erst im Sommer 1924 in der Bretagne (Erqui), wo neben diesen *Märchen* noch die Violinstücke op. 43, die Lieder op. 45 und 46 sowie weite Teile der *Zweiten Violinsonate* op. 44 beendet werden:

В начале лета отправил в печать 6 песен („Телега жизни" Пушкина, „Как океан объемлет шар земной" Тютчева и четыре немецких - Гете, Эйхендорф и Шамиссо). Теперь, закончив свое сочинительство, отправлю на днях еще 5, среди которых „Элегия" Пушкина (так называется в примечаниях подаренного тобою мне издания Пушкина - „Люблю ваш сумрак неизвестный"), „Наш век" Тютчева и еще три немецкие песни. Написал еще несколько скрипичных пьес и пару фортепианных сказок. Чуть не закончил большую скрипичную сонату, но чуть не считается, и ее смогу отправить теперь уже не раньше весны, так как через месяц, как ты, может быть, услышал от моих, мы уезжаем в Америку (an Aleksandr Gol'denvejzer, 6. August 1924; *Pis'ma*, 281).[172]

Nach der Rückkehr aus Amerika schreibt Metner seinem Bruder Aleksandr, daß bei ihm bereits seit Monaten die Korrekturen von 17 neuen Stücken lägen, die er im Sommer komponiert hat (*Pis'ma*, 292) - exakt die Zahl der oben erwähnten Werke. Also kann man davon ausgehen, daß auch die beiden *Märchen* op. 42/2 und 3 bis spätestens August 1924 beendet worden sind. Sie erschienen erst Ende 1925 im Druck (vgl. *Pis'ma*, 265).

Autograph: ?
Skizzen:
zu Nr. 1:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 39, Bl. 1v: Anfang
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 762 (Motivkarten), Bll. 20 (T. 1ff., f-Moll), 41 (T. 35ff.)
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 1817 (Motivkarten), Bll. 116 (T. 72ff.,c-Moll), 121 (T. 17ff., f-Moll), 125 (T. 36ff.)

zu Nr. 3:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 762 (Motivkarten), Bl. 31 (Anfang in gis-Moll)
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 1817 (Motivkarten), Bl. 193 (in a-Moll)

ED: *Nr. 1:* Leipzig: Julius Heinrich Zimmermann 1924; *Nr. 2 und 3:* Leipzig: Julius Heinrich Zimmermann 1925
UA: *Nr. 1:* 5. Januar 1925, New York; Metner [KONZERTLISTE 95]. *Nr. 2 und 3:* 4. März 1927, Moskau; Metner [KONZERTLISTE 105]
GA: III, 249-271

DREI MÄRCHEN
ТРИ СКАЗКИ

Nr. 1:
Russisches Märchen * Русская сказка
Allegro sostenuto (MM ♩= 112)
f-Moll, 4/4, 134 Takte

Nr. 2:

[172] Anfang des Sommers habe ich sechs Lieder zum Druck abgeschickt (*Telega žizni* von Puškin, *Kak okean ob"emlet šar zemnoj* von Tjutčev und noch vier deutsche nach Goethe, Eichendorff und Chamisso). Jetzt, da ich meine Komponiererei beendet habe, schicke ich in den nächsten Tagen noch fünf [Lieder], darunter *Ėlegija* von Puškin (so heißt *Ljublju vaš sumrak neizvestnyj* in den Anmerkungen der mir von Dir geschenkten Puškin-Ausgabe), *Naš vek* von Tjutčev und noch drei deutsche Lieder. Ich habe noch einige Violinstücke geschrieben und ein Paar Klavier-*Märchen*. Beinahe habe ich die große *Violinsonate* beendet, aber beinahe zählt nicht, und ich werde sie jetzt nicht vor dem Frühling abschicken können, da wir, wie Du vielleicht schon von meiner Familie gehört hast, in einem Monat nach Amerika fahren.

Märchen * Сказка
Con moto disinvolto e grazioso (MM ♩ = 72)
c-Phrygisch, 6/8, 67 Takte

Nr. 3:
Märchen * Сказка
Moderato, narrante (MM ♩ = 72)
gis-Moll, 6/8, 182 Takte

op. 43 Zwei Canzonen mit Tänzen

Titelblatt: *N. Medtner / Zwei Canzonen mit Tänzen / Two Canzonas with Dances. Deux Canzones avec des Danses / Op. 43 / Für Violine / mit Klavierbegleitung. / Pour violon et piano. For violin and piano. / № 1. C dur, C majeur. / № 2. H moll, B mineur. / Jul. Heinr. Zimmermann /Leipzig - Riga - Berlin.*
Besetzung: Violine, Klavier (2 Hd.)
Widmung: --
Entstehung: Metner komponierte diese Miniaturen neben der Arbeit an der Sonate op. 44. Kurz vor ihrer Veröffentlichung schreibt er:

> *В сущности, они не представляют из себя ничего особенного, и потому я боюсь, что ты разочаруешься в своих ожиданиях. Я писал их между работой над новой скрипичной сонатой, которую так до сих пор еще не окончил. Пьесы эти уже прокорректированы и, вероятно, выйдут в свет через месяц или два. Одна беда - Жюль Конюс нашел мои штрихи никуда не годными и даже расстроил меня этим. Но теперь уже менять поздно* (Brief an Aleksandr Metner vom 26. April 1925; *Pis'ma*, 297).[173]

An anderen Stellen werden die *Canzonen und Tänze* op. 43 stets zusammen mit der Werkgruppe erwähnt, die im Sommer 1924 entstanden ist (opp. 42-46), so im August 1924 an Gol'denvejzer und im Februar 1925 an seinen Bruder Aleksandr (s. op. 42). Zarui Apetjan zufolge soll Metner an all diesen Werken bereits im Sommer 1922 gearbeitet haben (s. *Pis'ma*, 237); sicher ist allerdings nur, daß sie erst zwei Jahre später beendet wurden. In der Form greift Metner hier auf die erste Version der Violinsonate op. 21 zurück, allgemeiner gesagt, auf jene Konzeption der Kombination von *soggetti* (vgl. opp. 16, 21, 23, 26, 34/35, 38-40).
Autograph: ?
Skizzen: ?
ED: Leipzig: Julius Heinrich Zimmermann 1925
UA: 4. März 1927, Moskau; Cyganov, Metner [KONZERTLISTE 105]
GA: VII, 69-92

ZWEI CANZONEN MIT TÄNZEN

Heft I:
1. Canzona[174]

[173] Im Grunde stellen sie nichts Besonderes dar, und daher befürchte ich, daß Du in Deinen Erwartungen enttäuscht wirst. Ich habe sie zwischen der Arbeit an der neuen Violinsonate geschrieben, welche ich freilich bisher noch nicht beendet habe. Diese Stücke sind bereits durchkorrigiert und werden vermutlich in ein bis zwei Monaten erscheinen. Ein Unglück - Jules Conus [Georgij Konjus] hat meine Striche zu nichts nütze gefunden und mir dadurch sogar die Laune verdorben. Aber jetzt ist es zum Ändern zu spät.
[174] recte: Canzone

Andantino con moto (MM ♪ = 88)
C-Dur, 11/8, 62 Takte

2. Danza
Allegro non troppo e capriccioso (MM ♩ = 52-60)
C-Dur, 3/4, 95 Takte

Heft II:
1. Canzona[175]
Andantino cantabile (MM ♩ = 66-72)
h-Moll, 3/4, 115 Takte

2. Danza
Allegro (MM ♩ = 120)
h-Moll, 2/4, 158 Takte

op. 44 Zweite Sonate für Violine und Klavier

Titelblatt: *N. Medtner / 2te / Sonate / für / Violine und Klavier / G-dur / op. 44 / Jul. Heinr. Zimmermann / Berlin Leipzig Riga*
Besetzung: Violine, Klavier (2 Hd.)
Widmung: *Alexander Goedicke gewidmet Посвящается А. Ф. Гедике.*
Entstehung: Als Vorläufer können einige Sonaten-Entwürfe gelten, die Metner noch vor dem Erstling op. 21 skizziert hat, darunter ein weit gediehener, in seiner prächtigen Gestimmtheit ganz analoger Kopfsatz in G-Dur (U/F 2.12) sowie das Konzept einer dreisätzigen Anlage, deren Mittelsatz in a-Moll stehen und dessen Finale ein Rondo sein sollte (U/F 2.14); die *Erste Violinsonate* op. 21 hingegen entstammt dem Komplex der *soggetti* und genrehaften Miniaturen und steht in keinem originären Zusammenhang mit Metners Sonaten-Vorstellungen (s.d.). Auf jene frühen Skizzen und einige Motivzettel greift er nach der Emigration zurück, um in der 'familienbedingten' Wunschbesetzung Violine (für Aleksandr oder Anna Metner) und Klavier (für sich selbst) einen Sonatenzyklus ganz großen Maßstabs zu komponieren. Sie zählt zur Gruppe der ersten im Ausland entstandenen Werke (opp. 42-46), konnte aber im Gegensatz zu den anderen Stücken nicht mehr vor der Amerika-Tournee im Winter 1924/25 beendet werden (Briefzitat s. op. 42). Allerdings wurde sie wohl vor den meisten dieser anderen Opera begonnen - bereits im September 1923 schreibt er seinem Bruder Aleksandr, sie sei noch nicht fertig (*Pis'ma*, 260). Die Hoffnung, die Sonate bald nach der Rückkehr aus Amerika abschließen zu können (vgl. op. 42), erweist sich als trügerisch. Im April 1925 ist sie nicht fertig (Zitat s. op. 43), und noch im September heißt es:

> *Кроме того, почти закончил 2-ю скрипичную сонату (осталась кода финала), которая тоже будет раза в два больше 1-й* (an Aleksandr Gol'denvejzer, 17. September 1925; *Pis'ma*, 304).[176]

Ende Dezember hat er die Sonate immer noch nicht an Zimmermann geleitet (*Pis'ma*, 314), doch am 26. März 1926 schreibt er dem Widmungsträger Aleksandr Gedike:

> [...] *я как раз заканчивал свою новую скрипичную сонату* [...] (*Pis'ma*, 318)[177]

Anfang dieses Monates hatte Metner die Stichvorlage an Zimmermann geschickt; im November des Jahres erschien sie im Druck. Weswegen Zarui Apetjan in ihrem Kommentar

[175] recte: Canzone
[176] Außerdem habe ich die zweite Violinsonate fast beendet (es fehlt die Coda des Finales), die ebenfalls doppelt so groß wie die erste wird.
[177] [...] ich habe soeben meine neue Violinsonate beendet [...]

das Datum der Beendigung mit Dezember 1925 angibt, kann mit den veröffentlichten Quellen nicht erklärt werden (s. *Pis'ma*, 262).
Im Finale, T. 12-14, ist das im Klavier neu eingeführte Repetitionsmotiv syllabisch unterlegt mit den Worten: „Vesna idët, vesna idët!..." / „Der Frühling naht, der Frühling naht!..." Dies ist eine Zeile (Vers 6 oder 9) aus Fëdor Ivanovič Tjutčevs Gedicht *Vesennie vody*. In gewisser Weise mag man daher dieses Werk als Metners 'Frühlingssonate' bezeichnen.

Autograph: ?
Skizzen:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 762 (Motivkarten), Bll. 27 (Introduktion, G-Dur, datiert *1919*), 28 (Hauptsatz, G-Dur)
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 1817 (Motivkarten), Bll. 190 (das *vesna-idët*-Motiv in E-Dur), 196, 197 (aus Satz III, datiert *1919*)

ED: Leipzig: Julius Heinrich Zimmermann o.J. [1927]
UA: 25. Februar 1927, Moskau; Cyganov, Metner [KONZERTLISTE 104]
GA: VII, 93-177

ZWEITE SONATE FÜR VIOLINE UND KLAVIER
[SONATE № 2]

Satz I:
Introduzione. Maestoso (poco quasi cadenza) (MM ♩ = 60-72)
Allegro non troppo ma appassionato (MM ♩ = 84-88)
Coda. Maestoso. (*ma senza ritardare*)
G-Dur, 4/4, 340 Takte

1[ma] Cadenza
Tranquillo cantabile (MM ♩ = 60)
11 Takte

Attacca Tema con Variazioni.

Satz II:
Tema con Variazioni
Tema: Andante con moto (MM ♩ = 60-72)
a-Moll, 6/8, 35 Takte

Var. I:
Tranquillo cantabile, ma con moto
a-Moll, 6/8, 43 Takte

Var. II:
L'istesso tempo ma poco a poco più tranquillo
a-Moll, 9/8, 35 Takte

Var. III:
Allegretto tranquillo, grazioso
A-Dur, [2/4], 55 Takte

Var. IV:
Allegro molto ritmico
a-Moll, 6/8, 34 Takte

Var. V:
Allegro molto (MM ♩ = 120)
a-Moll, 2/4, 36 Takte

Var. VI:
Allegro risoluto (sempre al rigore di tempo)
a-Moll, 2/4, 83 Takte

2[da] Cadenza
Tranquillo cantabile (MM ♩ = 60)
20 Takte

attacca

Satz III:
Finale. Rondo
Allegro risoluto (MM ♩ = 108-112[178])
Coda. Allegro molto
G-Dur, 3/4, 422 Takte

Федор Иванович Тютчев	*Fëdor Ivanovič Tjutčev*
Весенние воды	Frühlingsgewässer
Еще в полях белеет снег, А воды уж весной шумят - Бегут и будят сонный брег, Бегут и блещут и гласят...	Noch schimmert auf den Feldern weiß der Schnee, doch die Gewässer rauschen schon im Frühling - sie laufen und wecken das schlafende Ufer, sie laufen und glänzen und verkünden...
Они гласят во все концы: "Весна идет, весна идет! Мы молодой весны гонцы, Она нас выслала вперед!"	Sie verkünden an allen Enden: "Der Frühling kommt, der Frühling kommt! Wir sind die Boten des jungen Frühlings, er hat uns vorausgesandt!"
Весна идет, весна идет! И тихих, теплих, майских дней Румяный, светлый хоровод Толпится весело за ней.	Der Frühling kommt, der Frühling kommt! Und ein rotwangiger, lichter Reigen von stillen, warmen Maitagen drängt sich fröhlich hinter ihm.
1830 (?)	*1830 (?)*
(ТЮТЧЕВ, 125f.)	

op. 45 Четыре песни на слова Пушкина и Тютчева [Četyre pesni na slova Puškina i Tjutčeva]
Vier Lieder nach Dichtungen von Puschkin und Tjutschew

Titelblatt: *Н. Метнер / Четыре / песни / на слова / Пушкина / и / Тютчева , для голоса и фортепиано / Оп. 45. || N. Medtner / Vier / Lieder / nach Dichtungen / von Puschkin / und Tjutschew / Für Gesang u. Pianoforte / Op. 45 / Deutsche Uebersetzung von O. v. Riesemann // Jul. Heinr. Zimmermann / Leipzig. Riga. Berlin.*
Besetzung: Singstimme, Klavier (2 Hd.)

[178] GA: 126

Widmung: --

Entstehung: Mit Ausnahme des *Praeludium* zählen die Lieder op. 45 und 46 zu den Werken, die im Sommer 1924 zumindest beendet worden sind (Briefzitate s. opp. 42-44) und nach Meinung Zarui Apetjans (*Pis'ma*, 237) schon im Sommer 1922 in Arbeit waren, was aber angezweifelt werden darf. Das bestätigt auch die folgende Briefstelle:

> *Во-первых, еще раз спасибо тебе за Эйхендорфа!* [...] *Понравился он мне до чрезвычайности! Сначала даже немного через край, теперь же это поулеглось* [...], *и теперь мое отношение к нему определилось. Он мне бесконечно ближе Гейне... Особенно пленили меня его „Geistliche Lieder", к которым принадлежит и присланная тобой „Winternacht" и из которых я наметил себе целый ряд для музыкального воплощения. Его религиозность мне гораздо ближе новаловской, ибо совмещается с любовью к жизни и потому вполне естественна, проста и наивна* (an Ėmilij Metner, 17. März 1923; *Pis'ma*, 245f.).[179]

Diese anscheinend erste tiefere Beschäftigung mit Gedichten von Eichendorff bildet die Grundlage nicht nur der Lieder op. 46/3-5, sondern auch von op. 61/1+2 (s.d.). Das *Praeludium* jedoch war bereits zwei Jahre vor den restlichen Liedern fertig und somit eines der ersten Werke nach der Emigration überhaupt:

> *Сам я среди немногого, что удалось сочинить за последнее время, написал песню на гетевское „Wenn im Unendlichen dasselbe", причем неожиданно для себя совершенно непроизвольно закончил ее словом „Halleluja" - не знаю, можно ли это себе позволить?* (an Ėmilij Metner, 27. August 1922; *Pis'ma*, 232)[180]

Metner schickte die Lieder op. 45 und 46 in zwei Hälften an den Verleger Zimmermann, und zwar im Juni op. 45/2 und 3 sowie vier Stücke aus op. 46 (darunter sicherlich das *Praeludium*) und im August die restlichen fünf Lieder (Briefzitat s. op. 42). Im Druck erschien op. 45 im April 1925, op. 46 Anfang 1927 (s. *Pis'ma*, 232 und 282). Den *Geweihten Platz* hatte Metner bereits als Motto in op. 41/1 vertont; 1927 sollte die *Suite-Vocalise* (über dasselbe Gedicht) folgen.

Bei der Uraufführung und den folgenden Konzerten der UdSSR-Tournee 1927 trugen die Lieder op. 45 folgende Opusnummern: *Ėlegija* - op. 45/1, *Pesn' noči* - op. 45/2, *Naš vek* - op. 45/3, *Telega žizni* - op. 45/4. Zu diesem Zeitpunkt lag jedoch die gedruckte (und anders gezählte) Ausgabe dieses Liedzyklus bereits vor. Daß Metner eventuell die Reihenfolge von 1927 favorisiert haben könnte, kann nur vermutet werden (vgl. KONZERTLISTE 106ff.).

Übersetzung: Oskar von Riesemann

Autograph: ?

Skizzen: ?

ED: Leipzig: Julius Heinrich Zimmermann o.J. [1926]

UA: 8. März 1927, Moskau; Rajskij, Metner [KONZERTLISTE 106]

GA: VI, 137-162

[179] Erstens danke ich Dir nochmals für den Eichendorff! [...] Er hat mir außerordentlich gefallen! Anfangs sogar über die Maßen, jetzt aber hat sich das etwas gelegt [...], und jetzt hat sich mein Verhältnis ihm gegenüber gefestigt. Er steht mir unendlich näher als Heine... Besonders bezaubert haben mich seine *Geistlichen Lieder*, zu denen auch die zugesandte *Winternacht* gehört und aus denen ich mir eine ganze Reihe zur musikalischen Umsetzung vorgemerkt habe. Seine Religiosität ist mir weitaus näher als die von Novalis, denn sie verschmilzt mit der Liebe zum Leben und ist deshalb völlig natürlich, einfach und naiv.

[180] Ich selbst habe unter dem wenigen, was in der letzten Zeit zu komponieren gelang, ein Lied nach dem Goetheschen *Wenn im Unendlichen dasselbe* geschrieben, wobei ich es - für mich unerwartet - völlig unwillkürlich mit dem Wort 'Halleluja' beendet habe - ich weiß nicht, ob man sich das erlauben darf.

ЧЕТЫРЕ ПЕСНИ НА СЛОВА ПУШКИНА И ТЮТЧЕВА
VIER LIEDER NACH DICHTUNGEN VON PUSCHKIN UND TJUTSCHEW

Nr. 1:

Элегия („Люблю ваш сумрак неизвестный") [Ėlegija (Ljublju vaš sumrak neizvestnyj)]
Elegie („Wie liebe ich dein Dämmerdunkel")
(Aleksandr Sergeevič Puškin)
Largamente (MM ♩ = 72)
G-Dur, 2/2 (10/8), 128 Takte

Александр Сергеевич Пушкин	*Aleksandr Sergeevič Puškin*
Люблю ваш сумрак неизвестный	Ich liebe euer unbekanntes Halbdunkel
И ваши тайные цветы,	und eure heimlichen Blüten,
О вы, поэзии прелестной	o ihr, der reizenden Poesie
Благословенные мечты!	gesegnete Träume!
Вы нас уверили, поэты,	Ihr habt uns überzeugt, Dichter,
Что тени легкою толпой	daß die Schatten in leichter Schar
От берегов холодной Леты	von den Ufern der Lethe
Слетаются на брег земной	herbeifliegen zum irdischen Ufer
И невидимо навещают	und unsichtbar aufsuchen
Места, где было всё милей,	die Orte, wo alles lieblicher gewesen ist,
И в сновиденьях утешают	und in Traumgesichten trösten
Сердца покинутых друзей;	die Herzen verlassner Freunde;
Они, бессмертие вкушая,	sie, die die Unsterblichkeit kosten,
Их поджидают в Элизей,	erwarten diese im Elysium,
Как ждет на пир семья родная	wie zum Fest die Familie
Своих замедливших гостей...	ihre verspäteten Gäste erwartet...
Но, может быть, мечты пустые -	Doch vielleicht sind Träume leer -
Быть может, с ризой гробовой	vielleicht gebe ich mit dem Leichengewand
Все чувства брошу я земные,	alle irdischen Gefühle ab,
И чужд мне будет мир земной;	und die irdische Welt wird mir fremd;
Быть может, там, где всё блистает	vielleicht, daß dort, wo alles glänzt
Нетленной славой и красой,	von unvergänglichem Ruhm und Schönheit,
Где чистый пламень пожирает	wo eine reine Flamme
Несовершенство бытия,	die Unvollkommenheit des Seins verzehrt,
Минутных жизни впечатлений	des Lebens ephemere Eindrücke
Не сохранит душа моя,	meine Seele nicht bewahrt,
Не буду ведать сожалений,	ich kein Bedauern kennen werde,
Тоску любви забуду я?...	ich das Sehnen der Liebe vergesse?...
1822	*1822*

(PUŠKIN, II, 255)

Nr. 2:

Телега жизни [Telega žizni]
Der Karren des Lebens
(Aleksandr Sergeevič Puškin)
Allegro risoluto (MM ♩ = 108-112)
g-Moll, 3/2, 43 Takte

Александр Сергеевич Пушкин	*Aleksandr Sergeevič Puškin*
Телега жизни	Der Karren des Lebens
Хоть тяжело под час в ней бремя,	Auch wenn zuweilen in ihm die Last schwer ist,
Телега на ходу легка;	ist der Karren leicht in Fahrt;
Ямщик лихой, седое время,	der flinke Kutscher, die graue Zeit,
Везет, не слезит с облучка.	lenkt, fällt nicht vom Kutschbock.
С утра садимся мы в телегу;	Seit dem Morgen sitzen wir im Karren;
Мы рады голову сломать	freudig zerbrechen wir uns den Kopf
И, презирая лень и негу,	und, Müßiggang und Wonne verachtend,
Кричим: пошел!.....	schreien: fahr zu!.....
Но в полдень нет уж той отваги;	Aber am Mittag gibt es diese Kühnheit nicht mehr;
Порастрясло нас; нам страшней	wir wurden durchgerüttelt; furchterregender
И косогоры и овраги;	sind uns Hänge wie Schluchten;
Кричим: полегче, дуралей!	wir schreien: etwas vorsichtiger, Narr!
Катит по прежнему телега;	Der Wagen rollt wie zuvor;
Под вечер мы привыкли к ней	gegen Abend haben wir uns an ihn gewöhnt
И дремля едем до ночлега -	und fahren schlummernd zum Nachtlager -
А время гонит лошадей.	doch die Zeit hetzt die Pferde.
1823	*1823*
(PUŠKIN, II, 306)[181]	

Nr. 3:
Песнь ночи [Pesn' noči]
„Как океан объемлет шар земной" [Kak okean ob"emlet šar zemnoj]
Das Nachtlied
„Gleichwie der Ozean die Welt umfaßt"
(Fëdor Ivanovič Tjutčev)
Largamente (MM ♩ = 56)
Cis-Dur, 3/4, 69 Takte

Федор Иванович Тютчев	*Fëdor Ivanovič Tjutčev*
Как океан объемлет шар земной,	Wie der Ozean den Erdball umspült,
Земная жизнь кругом объята снами;	so ist das irdische Leben ringsum mit uns umfaßt;
Настанет ночь - и звучными волнами	die Nacht bricht an - und mit tönenden Wellen
Стихия бьет о берег свой.	schlägt das Element an sein Ufer.
То глас ее: он нудит нас и просит...	Dieser Ruf von ihm: er nötigt uns und fordert...
Уж в пристани волшебный ожил челн;	Schon am Kai belebt sich der zauberische Kahn;
Прилив растет и быстро нас уносит	die Flut steigt und trägt uns fort
В неизмеримость темных волн.	in die Unermeßlichkeit der dunklen Wellen.
Небесный свод, горящий славой ⌈звездной,	Das Himmelsgewölbe, brennend vom Sternenruhm,

[181] Textabweichungen bei Metner: V. 6: *Мы погоняем с ямщиком* [wir treiben mit dem Kutscher an]; V. 8: *Кричим: „Валяй по всем по трём!"* [wir schreien: „Mach dich davon!"]

Таинственно глядит из глубины, -	blickt geheimnisvoll aus der Tiefe, -
И мы плывем, пылающею бездной	und wir schwimmen, von loderndem Abgrund
Со всех сторон окружены.	auf allen Seiten umgeben.
1830	*1830*
(TJUTČEV, 112f.)	

Nr. 4:
Наш век [Naš vek]
Unsere Zeit
(Fëdor Ivanovič Tjutčev)
Sostenuto (MM ♩ = 100)
- Con moto agitato (MM ♩ = 120)
e-Moll, 2/4, 116 Takte

Федор Иванович Тютчев	*Fëdor Ivanovič Tjutčev*
Наш век	Unsere Zeit
Не плоть, а дух растлился в наши дни,	⌈ Tagen verdorben, Nicht das Fleisch, sondern der Geist ist in unseren
И человек отчаянно тоскует...	und der Mensch sehnt sich verzweifelt...
Он к свету рвется из ночной тени	Er strebt zum Licht aus dem nächtlichen Schatten
И, свет обретши, ропщет и бунтует.	und, das Licht gefunden, murrt und rebelliert.
Безверием палим и иссушен,	Von Unglauben versengt und verdorrt,
Невыносимое он днесь выносит...	erträgt er heute das Unerträgliche...
И сознает свою погибель он	und er erkennt seinen Untergang
И жаждет веры... но о ней не просит...	und dürstet nach Glauben... aber er bittet nicht um ihn
Не скажет ввек, с молитвой и слезой,	Und nie sagt er mit einem Gebet und Tränen,
Как ни скорбит перед замкнутой дверью:	so wie er nicht vor der verschlossenen Türe trauert:
"Впусти меня! - Я верю, боже мой!	"Laß mich ein! - Ich glaube, mein Gott!
Приди на помощь моему неверью!.."	Komm meinem Unglauben zu Hilfe!..."
10 июня 1851	*10. Juni 1851*
(TJUTČEV, 185)[182]	

op. 46 Sieben Lieder nach Dichtungen von Goethe, Eichendorff und Chamisso

Titelblatt: *N. Medtner / Sieben / Lieder / nach Dichtungen von / Goethe, Eichendorf* [sic] *und Chamisso / für / Gesang und Pianoforte / Op. 46 || Seven / Songs / Poems by / Goethe, Eichendorf* [sic] *and Chamisso / with / piano accompaniment / Op. 46 // Jul. Heinr. Zimmermann / Berlin Leipzig Riga*
Besetzung: Singstimme, Klavier (2 Hd.)
Widmung: --
Entstehung: s. op. 45
Übersetzung: Michel D. Calvocoressi
Autograph:

[182] Textabweichungen bei Metner: V. 10: *перед замкнутой* lies: *пред замкнутою*; nach V. 12: *Впусти меня!*

- *GCMMK, f. 333, ed. chr. 171 und 295 (8+28 Bll.)

Skizzen:

zu Nr. 1:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 762 (Motivkarten), Bl. 23 (T. 1-6, Es-Dur)
- U/F 2.31, Bl. 1r (Skizze der Singstimme mit Baßharmonien und Gedichtabschrift)

zu Nr. 2:

- U/F 2.31, Bl. 4r: Gedichtabschrift (vgl. op. 41)

zu Nr. 4:

- U/F 2.31 (Skizze und Gedichtabschrift)

zu Nr. 5:

- U/F 2.31 (Gedichtabschrift)

zu Nr. 6:

- U/F 2.31 (Gedichtabschrift)

zu Nr. 7:

- U/F 2.31 (Skizze und Gedichtabschrift)

ED: Leipzig: Julius Heinrich Zimmermann 1927

UA: *Nr. 1:* 24. Oktober 1928, Berlin; Wüllner, Metner [KONZERTLISTE 122]. *Nr. 2-6:* 8. März 1927, Moskau; Rajskij, Metner [KONZERTLISTE 106]

GA: VI, 163-190

SIEBEN LIEDER NACH DICHTUNGEN VON GOETHE, EICHENDORF[F] UND CHAMISSO

Nr. 1:

Praeludium.
(Johann Wolfgang von Goethe)
Largamente (MM ♩ = 96-100)
Es-Dur, 3/2, 20 Takte

Johann Wolfgang von Goethe

Wenn im Unendlichen dasselbe
Sich wiederholend ewig fließt,
Das tausendfältige Gewölbe
Sich kräftig in einander schließt;
Strömt Lebenslust aus allen Dingen,
Dem kleinsten wie dem größten Stern,
Und alles Drängen, alles Ringen
Ist ewige Ruh' in Gott dem Herrn.

aus der Sammlung von 1827
(GOETHE, II, 680)[183]

Nr. 2:

Geweihter Platz.
The sacred Grove.
(Johann Wolfgang von Goethe)
Allegretto (MM ♩ = 72)
G-Dur, 9/8, 49 Takte

[183] Textabweichungen bei Metner: nach V. 8: *Halleluja!*

Johann Wolfgang von Goethe

Geweihter Platz

Wenn zu den Reihen der Nymphen, versammelt in heiliger Mondnacht,
Sich die Grazien heimlich herab vom Olympus gesellen:
Hier belauscht sie der Dichter und hört die schönen Gesänge,
Sieht verschwiegener Tänze geheimnisvolle Bewegung.
Was der Himmel nur Herrliches hat, was glücklich die Erde
Reizendes immer gebar, das erscheint dem wachenden Träumer.
Alles erzählt er den Musen, und daß die Götter nicht zürnen,
Lehren die Musen ihn gleich bescheiden Geheimnisse sprechen.

(1782) aus der Sammlung von 1815
(GOETHE, II, 329)

Nr. 3:

Serenade („Aussicht")
(Joseph von Eichendorff)
Allegretto con dolcezza (MM ♩ = 72)
C-Dur, 2/4, 32 Takte

Joseph von Eichendorff

Aussicht

Komm zum Garten denn, Du Holde!
In den warmen, schönen Tagen
Sollst Du Blumenkränze tragen,
Und vom kühl krystall'nen Golde
Mit den frischen, roten Lippen,
Eh' ich trinke, lächelnd nippen.
Ohne Maß dann, ohne Richter,
Küssend, trinkend singt der Dichter
Lieder, die von selbst entschweben:
Wunderschön ist doch das Leben!

ca. 1837
(EICHENDORFF, 364)

Nr. 4:

Im Walde.
In the Forest.
(Joseph von Eichendorff)
Allegro risoluto (MM ♩ = 80)
h-Moll, 6/8, 32 Takte

Joseph von Eichendorff

Im Walde

Es zog eine Hochzeit den Berg entlang,

Ich hörte die Vögel schlagen,
Da blitzten viel' Reiter, das Waldhorn klang,
Das war ein lustiges Jagen!

Und eh' ich's gedacht, war Alles verhallt,
Die Nacht bedecket die Runde,
Nur von den Bergen noch rauschet der Wald
Und mich schauert im Herzensgrunde.

1835
(EICHENDORFF, 329)[184]

Nr. 5:
Winternacht.
Winter Night.
(Joseph von Eichendorff)
Lento (MM ♩ = 42)
(a-Moll), 9/8 (3/4), 54 Takte

Joseph von Eichendorff

Winternacht

Verschneit liegt rings die ganze Welt,
Ich hab' Nichts, was mich freuet,
Verlassen steht der Baum im Feld,
Hat längst sein Laub verstreuet.

Der Wind nur geht bei stiller Nacht
Und rüttelt an dem Baume,
Da rührt er seinen Wipfel sacht
Und redet wie im Traume.

Er träumt von künft'ger Frühlingszeit,
Von Grün und Quellenrauschen,
Wo er im neuen Blüten-Kleid
Zu Gottes Lob wird rauschen.

1839
(EICHENDORFF, 419f.)[185]

Nr. 6:
Die Quelle.
The Fountain.
(Adalbert von Chamisso)
Allegretto (Andantino) commodo (MM ♩ = 52)
cis-Moll, 2/4, 43 Takte

[184] Textabweichungen bei Metner: V. 6: *bedecket* lies: *bedeckte*; V. 8: *schauert* lies: *schmerzet*
[185] Textabweichungen bei Metner: V. 4: *verstreuet* lies: *zerstreuet*; V. 6: *an* lies: *mit*

Adalbert von Chamisso

Die Quelle

Unsre Quelle kommt im Schatten
Duft'ger Linden an das Licht,
Und wie dort die Vögel singen,
Nein, das weiß doch jeder nicht!

Und das Mädchen kam zur Quelle,
Einen Krug in jeder Hand,
Wollte schnell die Krüge füllen,
Als ein Jüngling vor ihr stand.

Mögen wohl geplaudert haben,
Kam das Mädchen spät nach Haus:
Gute Mutter, sollst nicht schelten,
Sandtest selbst ja mich hinaus.

Geht man leicht zur Quelle, trägt man
Doch zu Haus ein schwer Gewicht,
Und wie dort die Vögel singen -
Mutter, nein, das weißt du nicht!

1827 (zunächst unter dem Titel: Vogelsang)
(CHAMISSO, 231)

Nr. 7:
Frisch gesungen.
Gaily singing.
(Adalbert von Chamisso)
Allegretto con moto, ma poco assoluto (MM ♩ = 80)
Es-Dur, 6/8, 47 Takte

Adalbert von Chamisso

Frisch gesungen!

Hab oft im Kreise der Lieben
In duftigem Grase geruht,
Und mir ein Liedlein gesungen,
Und alles war hübsch und gut.

Hab einsam auch mich gehärmet
In bangem düsterem Mut,
Und habe wieder gesungen,
Und alles war wieder gut.

Und manches, was ich erfahren,
Verkocht ich in stiller Wut,
Und kam ich wieder zu singen,

War alles auch wieder gut.

Sollst nicht uns lange klagen,
Was alles dir wehe tut,
Nur frisch, nur frisch gesungen!
Und alles wird wieder gut.

Frühjahr 1829
(CHAMISSO, 199)

op. 47 Zweite Improvisation (in Variationenform)

Titelblatt: *2te Improvisation / (in Variationenform) / für Klavier op. 47 / von / N. Medtner / Musikverlag / Wilhelm Zimmermann. Leipzig / vormals Verlag Jul. Heinr. Zimmermann*
Besetzung: Klavier (2 Hd.)
Widmung: *Dediée à Marcel Dupré*
Entstehung: Am 17. September 1925 schreibt Metner an Aleksandr Gol'denvejzer unter anderem von seinen jüngsten Werken, darunter auch diesen Variationen:

> *Что касается меня, то я за последние 4 месяца сочинил: 2-ю импровизацию (сиречь вариации) для ф(орте)п(иано). Но вышла она в четыре раза больше первой. 16 вариаций - пьес страницы по две каждая* (*Pis'ma*, 304).[186]

Demzufolge entstand dieses Opus zwischen Juni und September 1925. Nach Alfred Swans Erinnerungen jedoch beendete Metner das Werk erst im Sommer 1926, was angesichts des späten Druckdatums plausibel erscheint (SWAN 1967, 93): Die *Improvisation* erschien erst im April 1928. Metner erwog im Juni 1927, entweder die *Improvisation* oder das neue *Klavierkonzert* op. 50 Rachmaninov zu widmen, je nachdem, wie sich dieser entscheiden würde (s. *Pis'ma*, 362). Rachmaninov lehnte jedoch ab, eine Wahl zu treffen (*Pis'ma*, 550). Schließlich widmete Metner das Konzert Rachmaninov und die *Improvisation* Marcel Dupré. Dupré war ab etwa 1927 ein enger Freund der Metners und äußerte sich in überschwenglichen Tönen zu dessen Musik (vgl. den Bericht von Ėmilij Metner; *Pis'ma*, 365f.); außerdem nahm Duprés Tochter Marguerite Unterricht bei Nikolaj. In Duprés Haus fand auch ein Metner-Abend statt (s. KONZERTLISTE 117).

vollständige Version	gekürzte Version
Thema	Thema
Var. I	-
Var. II	Var. IV
Var. III	Var. II
Var. IV	Var. V
Var. V	Var. III
Var. VI	-
Var. VII-XII	Var. VII-XII
Var. XIII	-
Var. XIV - Coda	Var. XIV - Coda

Tab. 25: Nummernfolge bei verkürztem Vortrag (nach GA)

Autograph: ?
Skizzen:
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 1817 ⟨Motivkarten⟩, Bl. 195 (Thema, 2 Takte in fis-Moll)
ED: Leipzig: Wilhelm Zimmermann o.J. [1928]
UA: 18. Februar 1927, Moskau; Metner [KONZERTLISTE 102]
GA: III, 272-329

2TE IMPROVISATION (IN VARIATIONENFORM)

Thema:
Le thème: Chant de la nymphe des eaux. | Theme: The Song of the Water-Nymph
Тема: Песнь русалки. | Thema: Gesang der Wassernymphe.
Thema. Andante (MM ♩ = 50)
fis-Moll, 3/4, 26 Takte

Var. I:
Méditation. | Раздумье.
Meditation.
Poco con moto e al rigore di tempo
fis-Moll, 2/4, 42 Takte

Var. II:
Caprice. | Каприз.
Caprice.
Capriccioso (MM ♩ = 80)
fis-Moll, 2/4, 53 Takte

Var. III:
Les danseurs ailés. | Winged dancers.
Пернатые. | Beflügelte Tänzer
Allegro capriccioso (MM ♩ = 80)
fis-Moll, 3/8, 136 Takte

Var. IV:
Les charmes. | Enchantment.
Чары. | Zauber.
Allegretto con moto
fis-Moll, 2/4, 63 Takte

Var. V:
Houmoresque. | Humoresque.
Причуды. | Humoreske
Allegretto sostenuto[187] (MM ♪ = 112)
A-Dur, 2/4, 60 Takte

[186] Was mich betrifft, so habe ich in den letzten vier Monaten komponiert: die *zweite Improvisation* (nämlich Variationen) für Klavier. Aber sie wurde viermal so groß wie die erste [op. 31/1]. 16 Variationen - Stücke zu je zwei Seiten.

[187] GA: Allegretto ritmico

Var. VI:
Dans les ondes. | Mid the Waves.
В струях. | Auf den Wogen
Lesto
fis-Moll, 4/4, 30 Takte

Var. VII:
Tumulte de la foule. | Tumult of the Crowd.
Шум толпы. | Das Rauschen der Menge
Poco a poco Vivace - Vivace, risoluto
A-Dur, 6/8, 75 Takte

Var. VIII:
Au bois. | In the Forest.
В лесу. | Im Walde
Andante sognando
(a-Moll), 3/4, 18 Takte

Var. IX:
Le sylvain. | The Sylvan.
Леший. | Waldgeist
Allegro ritmico (sempre al rigore di tempo)
g-Moll, 2/4, 15 Takte

Var. X:
Les elfes. | The Elfs.
Эльфы. | Die Elfen
Prestissimo (doppio movimento)
g-Moll, 2/4, 73 Takte

Var. XI:
Les gnomes. | The Gnomes.
Гномы. | Erdgeister
Allegro risoluto (MM ♩ = 100)
g-Moll, 2/4, 69 Takte

attacca

Var. XII:
Conjuration. | Conjuration.
Заклинание. | Beschwörung
Andante maestoso
g-Moll, 4/4, 21 Takte

Var. XIII:
Menace. | The Threat.
Угроза. | Drohung
Allegretto tenebroso
b-Moll, 2/4, 69 Takte

Var. XIV:
Chant de la nymph des eaux. | Song of the Water-Nymph.

Песнь русалки. | Gesang der Wassernymphe
Andantino con moto
Ges-Dur/es-Moll, 3/4, 42 Takte

Var. XV:
Orage. | The Storm.
Непогода. | Unwetter
Tranquillo, ma poco a poco più mosso e crescendo - Allegro agitato
fis-Moll, 6/8, 92 Takte

[Coda:]
Conclusion. | Conclusion.
Заключение. | Abschluß
Andante
fis-Moll, 3/4, 22 Takte

op. 48 Zwei Märchen

Titelblatt: *Zwei / Märchen // № 1 / Tanzmärchen / Conte dansant - / Dancing Fairy Tale || № 2 / Elfenmärchen / Conte des elfes - / Fairy Tales* [sic] */ für / Klavier / von / N. Medtner / op. 48 / Jul. Heinr. Zimmermann / Berlin - Leipzig - Riga*
Besetzung: Klavier (2 Hd.)
Widmung: --
Entstehung: In dem bereits mehrfach zitierten Brief an Aleksandr Gol'denvejzer vom 17. September 1925, worin von der in den letzten vier Monaten komponierten *Zweiten Improvisation* (s. op. 47) und der bevorstehenden Vollendung der *Zweiten Violinsonate* (s. op. 44) die Rede ist, führt Metner als letzte Neuigkeit an:

> *Еще есть пара новых сказок, из которых одна - C-Dur весьма веселая и довольно большая. Вот и все пока* (*Pis'ma*, 304).[188]

Doch schon am 24. August hatte Metner Alfred Swan von der Vollendung der *Märchen* op. 48 berichtet (SWAN 1967, 93). Die Entstehungszeit kann also auf das Frühjahr und den Anfang des Sommers 1925 veranschlagt werden. Im Druck erschienen die *Märchen* erst im Oktober 1927.
Metners Bruder Aleksandr hat das *Tanzmärchen* für Orchester bearbeitet (vgl. auch op. 31/2). Die vollständige Partitur (GCMMK, f. 132, ed. chr. 766) ist mit einer Anmerkung von Nikolaj versehen:

> *В 1932 году прислано мне из Москвы. После поправок и вопросов сделанных мною прослано опять в исправл*[*енном*] *виде.*[189]

Aufgrund der Beeinflussung der Endgestalt durch Nikolaj Metner trägt diese Transkription gewissermaßen den Stempel der Authentizität. Aleksandr Metner fertigte diese und weitere Bearbeitungen an, weil er indirekt (über einen Brief Annas an Nikolajs Schwester Sof'ja Saburova) erfahren hatte, daß man in England unbedingt dazu riet, orchestrale Werke zu veröffentlichen, um sich materiell zu sanieren und der Verbreitung von Werken Vorschub

[188] Es gibt noch ein Paar neuer *Märchen*, wovon das eine in C-Dur und ziemlich groß ist. Das ist bislang alles.
[189] Wurde mir 1932 aus Moskau zugeschickt. Nach Verbesserungen und Fragen meinerseits erneut in verbesserter Form zugeschickt.

zu leisten (s. *Pis'ma*, 384f.).[190] Aleksandr beginnt daraufhin sofort mit der Transkription des *Tanzmärchens* für großes Orchester, rät aber dazu, etwa für das *Russische Märchen* op. 42/1 kleine Kammerorchester-Besetzungen zu wählen, die jetzt in Mode seien; daneben schlägt er die *Dithyrambe* op. 10/1 für großes Orchester vor (*Pis'ma*, 385). Metner antwortet, daß aus dieser *Dithyrambe* zusammen mit dem *Märchen* op. 34/4 und der *Danza ditirambica* op. 40/6 eine kleine Suite gebildet werden könne (*Pis'ma*, 389).

Die Partitur des *Tanzmärchens* trägt die Datierung 15. Sept. 1930. Doch erst im September 1931 erfährt Metner von Pantelejmon Vasil'ev, daß diese Orchestration existiert. Es entspannt sich ein langwährender Briefwechsel speziell zu dieser Transkription. Nikolaj fordert seinen Bruder im Januar 1932 auf, sie ihm zuzuschicken (*Pis'ma*, 418). Am 7. Juni des Jahres trifft sie bei ihm in Montmorency ein (*Pis'ma*, 420). Am 13. Juni schreibt Aleksandr Metner davon, daß er auch den *Trauermarsch* op. 31/2 instrumentiert habe (s.d.) und damit rechne, daß bei der geplanten zweiten Konzertreise Nikolajs Ende des Jahres diese Orchestrationen zur Aufführung kommen würden (*Pis'ma*, 421f.). Nikolaj schickt am 16./17. Juni einen langen Brief mit den oben im Zitat angesprochenen Korrekturvorschlägen (*Pis'ma*, 423-430). Auf diese reagiert Aleksandr am 8. Juli (*Pis'ma*, 435) und bittet darum, zur Verbesserung die Partitur schnellstmöglich zurückzusenden. Am 18./19. Juli schließlich antwortet Metner, nachdem er bereits dieses einzige Exemplar abgesandt hat, mit weiteren Vorschlägen zur Bearbeitung, und zwar: *Russisches Märchen* op. 42/1, *Danza sinfonica* op. 40/2, *Danza ditirambica* op. 40/6, *Danza rustica* op. 38/5, *Märchen* op. 34/1 und 4, *Suite-Vocalise* op. 41/2, *Märchen* op. 51/1 und 6 (*Pis'ma*, 433). Zusammen mit der Partitur ist in der angeführten Archiveinheit auch ein Brief von Aleksandr Metner aufbewahrt, in dem dieser von den vollzogenen Änderungen berichtet; er wurde am 4. und 20. August 1932 geschrieben. Damit ist der genaue Zeitpunkt definierbar, an dem die Transkription beendet wurde. Auf spätere weitere Vorschläge Nikolajs geht Aleksandr offensichtlich nicht mehr ein (*Pis'ma*, 438f. und 444-446).

Da Metner kein Visum zur Einreise in die UdSSR erhielt und folglich keine Konzerte zusammen mit seinem Bruder stattfanden, kam es nicht zur Aufführung dieser oder einer anderen Orchesterbearbeitung.

Autograph: ?

Skizzen:

zu Nr. 1:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 762 ⟨Motivkarten⟩, Bl. 19 (h-Moll-Episode, vgl. T. 221ff., insbesondere T. 235ff.)
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 1817 ⟨Motivkarten⟩, Bll. 44 (T. 1ff. in G-Dur), 137 (Thema T. 82ff. in F-Dur, datiert *1919*)
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 766: von Nikolaj Metner überarbeitete Orchestrierung durch Aleksandr K. Metner

ED: Leipzig: Julius Heinrich Zimmermann o.J. [1927]

UA: *Nr. 1:* 18. Februar 1927, Moskau; Metner [KONZERTLISTE 102]. *Nr. 2:* 30. April 1927, Moskau, Metner [KONZERTLISTE 115]

GA: IV, 9-32

ZWEI MÄRCHEN

Nr. 1:

Tanzmärchen.
Conte dansant. * Dancing Fairy Tale.

[190] Nikolaj Metner selbst hatte mit der Instrumentation seines *Klavierkonzertes* große Mühen (s. op. 33). Allerdings begann er 1917 die *Danza sinfonica* und die *Danza ditirambica* als Orchesterwerke (s. U/F 2.8 und op. 40).

Allegro risoluto (MM ♩ = 82-88)
C-Dur, 3/8, 553 Takte

Nr. 2:

Elfenmärchen.
Conte des elfes. * Fairy Tale.
Con moto flessibile (MM ♩ = 112)
g-Moll, 3/4, 186 Takte

op. 49 Drei Hymnen an die Arbeit

Titelblatt: *N. Medtner / Op. 49 Nr. 1-3 / Drei Hymnen / an die Arbeit // Three Hymns in praise of toil || Trois Hymnes / au travail // Musikverlag / Wilhelm Zimmermann / Leipzig*

Besetzung: Klavier (2 Hd.)

Widmung: --

Entstehung: Eine der drei *Hymnen* (die erste?) steht Ende Dezember 1926 auf dem Entwurf zweier Klavierabende, die Metner für seine Konzertreise in die UdSSR geplant hat; dahinter steht erläuternd *рукопись* [Manuskript] (Brief an N. G. Rajskij vom 26. 12. 1926; *Pis'ma*, 351). Doch auf der Tournee erklingt dieses Stück nicht (s. KONZERTLISTE 102-116). Am 10. September 1928 teilt Anna Metner den Tarasovs mit, daß Nikolaj in der letzten Zeit 3 *Hymnen an die Arbeit* komponiert habe (*Pis'ma*, 352). Vermutlich strich Metner das erste Stück von seinem Tournee-Programm, weil er bereits den Entschluß zu einer Ausweitung auf eine 'Triade' gefaßt hatte. Bis diese fertig sein sollte, vergingen dann fast zwei Jahre. Im Druck erschienen die *Hymnen* im folgenden Jahr. Ihre Uraufführung erfolgte zu ganz unterschiedlichen Zeiten, so daß der Stellenwert als Triade von Metner anfangs selbst relativiert wurde. Mit den 3 *Hymnen* greift Metner u.a. auf das Muster der *Dithyrambe* zurück (s. op. 10 und 21/III); damals handhabte er noch beide Titel parallel. Außerdem ist die Fixierung aller drei Stücke auf C-Dur bemerkenswert; auch die *Hymne* aus den *Romantischen Skizzen* wird in dieser Tonart stehen (s. op. 54/IV,1).

Autograph: ?

Skizzen: ?

ED: Leipzig: Wilhelm Zimmermann o.J. [1929]

UA: *Nr. 1?:* 16. November 1928, London; Metner [KONZERTLISTE 125]. *Nr. 2?:* 18. Oktober 1929, Swarthmore; Metner [KONZERTLISTE 127]. *Komplett:* 24. Oktober 1929, Haverford; Metner [KONZERTLISTE 128]

GA: IV, 33-52

DREI HYMNEN AN DIE ARBEIT

Nr. 1:

Vor der Arbeit.
Before Work. * Avant le travail.
Allegretto molto tranquillo (MM ♩ = 60)
C-Dur, 2/4, 97 Takte

Nr. 2:

Am Amboß.
At the envil. * A l'enclume.
Allegro, molto pesante e poco rubato (MM ♩ = 104-112)
C-Dur, 4/4, 81 Takte

Fußnote von Metner:
Dies ist ein Lied des Schmiedes, während der Arbeit. Also möge das bezeichnete „poco rubato" nicht, wie es oft vorkommt, den Rhythmus zerstören, sondern mit den stärkeren und dadurch etwas breiteren Hieben denselben nur unterstreichen.

Nr. 3:
Nach der Arbeit.
After work. Après le travail.
Allegro vivace (MM ♩ = 126-132)
C-Dur, 4/4, 89 Takte

op. 50 2ème Concerto pour piano et orchestre

Partitur
Titelblatt: ?; GA: *Concerto / per pianoforte e orchestra || № 2 || Концерт / для фортепиано с оркестром*
Besetzung: Solo: Klavier (2 Hd.); Orchester: 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl. (B, A), 2 Fag.; 4 Hr. (F), 2 Tr. (B), 3 Pos., Tuba; Pauken; Vl. I+II, Va., Vc., Kb.
Widmung: *Посвящается Сергею Васильевичу Рахманинову. Sergei Rachmaninoff gewidmet.*
Entstehung: Der früheste Hinweis darauf, daß Metner nach dem *Klavierkonzert* op. 33 erneut an dieser Gattung arbeitet, findet sich in einem Brief, der am 23. Juli 1923 an Anatolij Aleksandrov geschrieben wurde:
Концерт еще далеко не готов (*Pis'ma*, 254).[191]
Daraus könnte man folgern, wie es Zarui Apetjan tut (*Pis'ma*, 255), daß Metner Pläne zu einem weiteren *Klavierkonzert* bereits vor der Emigration gehegt haben muß; zumindest Aleksandrov mußte bereits geraume Zeit von einem solchen Projekt gewußt haben. Im September 1923 teilt Nikolaj seinem Bruder Aleksandr mit, daß sein zweites Konzert in der kommenden Saison nicht aufgeführt werden könne, da es „noch nicht existiere" (*Pis'ma*, 260), und etwa ein Jahr danach heißt es:
Ко Второму ф(орте)п(ианному) концерту не прикасался с прошлого лета. Так что понять не могу, откуда взяли, что я его уже сочинил!! (an Aleksandr Metner, 16. August 1924; *Pis'ma*, 283)[192]
Die hier beschriebene Schaffenspause seit Mitte 1923 dauerte noch lange an. Als er im September 1925 seinem Freund Gol'denvejzer von den neuen Werken der letzten Zeit berichtet (s. op. 44, 47 und 48), fügt er an:
За Концерт думаю приняться, когда окончательно ликвидирую и сдам все сочиненное (*Pis'ma*, 304).[193]
Im Winter oder Frühjahr danach beginnt Metner, intensiv am Konzert zu arbeiten. Am 26. April 1926 schreibt er wiederum an seinen Bruder Aleksandr, als er von seinen ersten (und halb geheimen) Plänen zur Konzertreise in die Heimat berichtet:
Дело в том, что я сейчас работаю над 2-м концертом и надеюсь с божьей помощью закончить его к осени. Это пока, разумеется, между нами (*Pis'ma*, 321).[194]

[191] Das Konzert ist noch lange nicht fertig.
[192] Das *Zweite Klavierkonzert* habe ich seit letztem Sommer nicht berührt, so daß ich nicht verstehen kann, woraus man geschlossen hat, daß ich es bereits komponiert hätte!!
[193] Das Konzert gedenke ich mir vorzunehmen, wenn ich endgültig alles Komponierte [opp. 44, 47 und 48] beseitigt und abgegeben habe.
[194] Es handelt sich darum, daß ich gerade am zweiten Konzert arbeite und hoffe, es mit Gottes Hilfe bis zum Herbst zu beenden. Das bleibt natürlich bislang unter uns.

Ähnlich lautet zwei Monate später auch ein Brief an Aleksandr Gedike (*Pis'ma*, 332). Am 13. und 16. September 1926 schreibt Metner einen langen Brief an Rachmaninov, in dem er sich vor allem zu dessen neuem (vierten) *Klavierkonzert* op. 40, dem Problem der Länge von Musikwerken und Instrumentationsfragen äußert; ganz am Ende erst berichtet er, daß er selbst nunmehr sein bereits fertiges Konzert instrumentieren muß (*Pis'ma*, 341). Somit ist die eigentliche Komposition - was bei Metner stets ein Particell für zwei Klaviere bedeutet - tatsächlich wie erhofft zum Herbst fertig geworden. Auch rückblickend nennt Metner - allerdings aus der Distanz zweier Jahr zehnte - als Entstehungsdatum für dieses Konzert *1926* (vgl. *Pis'ma*, 508).
Die folgenden Qualen mit der Instrumentierung lassen sich aus vielen verschiedenen Briefen ablesen, die hier nicht zitiert werden müssen. Welche Erlösung dann die Beendigung der Partitur nur zwei Wochen vor der Abreise in die UdSSR für Metner bedeutet, wird in folgender Briefstelle deutlich:
Дорогой Сергей Васильевич!
Считаю своим долгом доложить Вам, что вчера, 20-го числа в 5 часов вечера я сдал в переписку последние страницы моего Концерта! Очень рад, что под конец мне удалось-таки дать пару нот тромбонам в заключительных аккордов. [...] *Концерт уже весь (кроме последних девяти страниц) переписан на партии Гунстом (Московским) и его учениками. Теперь целые дни играю и борюсь с трелями и октавами* (an Rachmaninov am 21. Januar 1927; *Pis'ma*, 358f.).[195]
Die Widmung an Rachmaninov entstand ganz kurz, nachdem dieser sein *4. Klavierkonzert* Metner gewidmet hatte, wobei Metner dem Widmungsträger die Wahl zwischen der *Zweiten Improvisation in Variationenform* und dem Konzert anheim stellte (s. op. 47 und *Pis'ma*, 362). Im Druck erschien der Klavierauszug Ende 1928, die Partitur erst im folgenden Jahr. Die Korrekturen an diesen Ausgaben dauerten bis mindestens August 1928 (vgl. *Vospominanija*, 158).
Autograph: ?
Skizzen: ?
ED: Leipzig: Wilhelm Zimmermann 1929
UA:13. März 1927, Moskau; N. K. Metner, A. K. Metner [KONZERTLISTE 107]
GA: XI

Transkription für 2 Klaviere
Titelblatt: *2ème / Concerto / pour / piano et orchestre / par / N. Medtner / Op. 50 // Musikverlag / Wilhelm Zimmermann / vormals / Verlag Jul. Heinr. Zimmermann / Leipzig*
Entstehung: bis September 1926 (s.o.)
Autograph: ?
Skizzen: ?
ED: Leipzig: Wilhelm Zimmermann o.J. [1928]
GA: IX, 175-283

2й Концерт. 2tes Concert.

Satz I:

[195] Lieber Sergej Vasil'evič! / Ich halte es für meine Pflicht, Ihnen mitzuteilen, daß ich gestern am 20. des Monats um 5 Uhr abends die letzten Seiten meines Konzertes zur Abschrift abgegeben habe. Ich bin sehr froh darüber, daß ich gegen Ende dennoch ein paar Noten den Posaunen in den Schlußakkorden geben konnte. [...] Das Konzert ist bereits ganz (außer den letzten neun Seiten) von [Evgenij Ottovič] Gunst (dem Moskauer) und seinen Schülern ab- und in Stimmen geschrieben worden. Jetzt spiele ich ganze Tage lang und kämpfe mit Trillern und Oktaven. [Anmerkung: Gunst, 1919 Dirigent des Moskauer Kammertheaters, lebte seit 1922 in Paris.]

Toccata
Allegro risoluto - Coda
c-Moll, 4/4, 445 Takte

Satz II:
Romanza
Andante con moto
As-Dur, 3/4, 244 Takte

attacca Finale

Satz III:
Finale. Divertimento.
(Rondo)
Allegro risoluto e molto vivace - Coda. Vivo (MM ♩ = 116)
C-Dur, 3/4, 700 Takte

op. 51 Sechs Märchen

Titelblatt: *N. Medtner / Op. 51 / 6 Märchen / Fairy Tales / Contes / Сказок / No. 1, 2, 3, 4, 5, 6 / Musik Verlag / Wilhelm Zimmermann / Frankfurt am Main*
Besetzung: Klavier (2 Hd.)
Widmung: *Посвящается Золушке и Иванушке-Дурачку*[196]
Entstehung: Eine Erwähnung dieser *Märchen* in Briefen findet sich erst ein halbes Jahr nach ihrer Uraufführung (*Pis'ma*, 389). Mindestens diese fünf zuerst gespielten Stücke - vermutlich kam eines der beiden in gleicher Tonart stehenden *Märchen* (noch) nicht zum Vortrag - sind im Laufe des Jahres 1928 entstanden (vgl. *Pis'ma*, 373).
Die Widmung an zwei Figuren aus der russischen Märchenwelt mag vordergründig als illustrativer Hintergrund und als Verweis auf die Zusammenhänge von Metners Klavier-*Märchen* mit der (russischen) Märchenliteratur verstanden werden.[197] So stand erläuternd auf einem Programmzettel von 1930 (KONZERTLISTE 142) zu Nr. 1, 2 und 6: *In the first tale the characters are introduced, the second is a song of Cinderella, the last a dance of The Fool.* Auch als Metner seinem Bruder Aleksandr Stücke zur Orchestrierung vorschlägt, nennt er das letzte *Märchen* in G-Dur *Ivan-durak* (*Pis'ma*, 433). Und Anna Metner schreibt in ihrem Brief-Tagebuch am 12. Februar 1931, Nikolaj habe ein paar Tage zuvor im schottischen St. Andrews u.a. *Zoluška* gespielt (*Vospominanija*, 284) - laut Programmankündigung op. 51/3 (s. KONZERTLISTE 151). Auch in einem Klavierprogramm Mitte der 50er Jahre von Yvonne Catterall, einer von Metners späten Schüler(inne)n, wurde die Nr. 3 als *For Cinderella* apostrophiert (s. GCMMK, f. 132, ed. chr. 4658). Damit sind vier der sechs *Märchen* den beiden Charakteren zuzuordnen. Die beiden fis-Moll-Stücke dagegen hat Metner selten gespielt.
Bei genauerer Betrachtung jedoch erweist sich die Widmung nicht als scherzhafter oder exotisierender Folklorismus (wie etwa Ravels *Ma mère l'oye* oder Prokof'jevs *Märchen der alten Großmutter*), sondern als augenzwinkernde, autobiographische Selbstbeschreibung in der Art von Schumanns Eusebius und Florestan. An Tat'jana Makušina schreibt Metner kurz nach der Fertigstellung des Opus davon, daß die gemeinsamen Grammophonaufnahmen der Firma Columbia wider Erwarten nicht erscheinen, und kommentiert dies mit den Worten:

> *Ужасно боюсь, что вся эта история является еще одной лишней сказке об Иванушке-дурачке, каким я и так уже часто являл себя в жизни* (5. Dezember 1928; *Pis'ma*, 382).[198]

Doch eignet den hier als Teilpersonifikationen der lyrischen und impulsiven Seite in Metners Psyche verstandenen Figuren durchaus ein positiver Zug. Gerade Ivan der Dummkopf ist im russischen Volksmärchen der Prototyp eines Anti-Helden, der grundsätzlich alles falsch macht und doch am Ende sein Glück erringt; im Gegensatz zu all den wackeren Recken, Rittern und Edelleuten der Bylinen geht Ivan mit der größten Naivität und Sorglosigkeit durchs Leben, eckt überall an und findet doch als einziger den Weg ins Herz der schönen Zarentochter (und der Leser oder Zuhörer). Auch wenn Metner wie oben zitiert auf das Scheitern im Alltäglichen verweist, haftet diesen Märchen doch etwas zutiefst Romantisches, etwas von Eichendorffs Taugenichts an. Metner hat mit seinem op. 51 auf unnachahmliche Weise ein musikalisch-symbolisches Selbstportrait geschaffen, das seiner Umwelt noch in extremer Isolation und Verbitterung mit dem wehmütigen Lächeln eines Watteauschen Pierrots entgegenblickt.
Das dritte, besonders populär gewordene *Märchen* erschien 1956 bei Zimmermann, Frankfurt in Transkriptionen für Violine und Klavier (von Trevor Williams) sowie Viola und Klavier (von Watson Forbes).
Autograph: ?
Skizzen: ?
ED: Leipzig: Wilhelm Zimmermann o.J. [1929]
UA: *5 von 6 (ohne Nr. 4 oder 5?):* 16. November 1928, London; Metner [KONZERTLISTE 125].
Komplett: 18. Oktober 1929, Swarthmore; Metner [KONZERTLISTE 127]
GA: IV, 53-98

SECHS MÄRCHEN

Nr. 1:
Allegro vivace al rigore di tempo (MM ♩ = 160)[199]
d-Moll, 2/4, 361 Takte

Nr. 2:
Cantabile, tranquillo
- Allegretto cantabile e espressivo (MM ♩ = 50-60)
a-Dorisch, 3/8, 142 Takte

Nr. 3:
Allegretto tranquillo e grazioso (MM ♩ = 72)
A-Dur, 2/4, 143 Takte

Nr. 4:
Allegretto con moto flessibile (MM ♩ = 96)
fis-Moll, 2/4, 161 Takte

Nr. 5:

[196] Gewidmet Zoluška (Aschenbrödel) und Ivanuška-Duračok (Ivan dem Dummkopf)
[197] Iosif Jasser sieht in der Widmung in erster Linie einen Hinweis auf „russische" (folkloristische) Elemente in der melodischen Gestaltung (s. YASSER 1955, 59f. und *Vospominanija*, 204ff.).
[198] Ich habe schreckliche Angst, daß sich diese ganze Geschichte als noch ein weiteres Märchen von Ivan dem Dummkopf herausstellt, als welcher ich mich schon so oft in meinem Leben erwiesen habe.
[199] GA: Allegro molto vivace al rigore di tempo e sempre leggierissimo

Presto (MM ♩ = 76)
fis-Moll, 3/4, 128 Takte

Nr. 6:
Allegro vivace sempre al rigore di Tempo (MM ♩ = 132)
G-Dur, 2/4, 176 Takte

op. 52 Sieben Lieder nach Dichtungen von Alexander Puschkin
Семь песен на стихотворения А. Пушкина

Titelblatt: [hier nach dem Nachdruck]
Besetzung: Singstimme, Klavier (2 Hd.)
Widmung:
Nr. 1: *To M^me^ Tatiana Makushina*[200]
Nr. 2: *To M^r^ Lawrence Collingwood*
Nr. 3: *To M^r^ Emil Medtner*[201]
Nr. 4: *To M^me^ Tatiana Makushina*
Nr. 5: *To M^r^ Alfred Swan*
Nr. 6: *To M^me^ Nina Koshetz*[202]
Nr. 7: *To M^r^ Alfred LaLiberté*
Entstehung: Einen ersten Hinweis auf diese letzte von Metner herausgegebene Liedersammlung liefert eine Stelle aus einem Brief, den Anna Metner am 15. April 1929 an Vera Tarasova schrieb; sie berichtet davon, daß sie am gestrigen Abend neue Lieder gesungen habe, erwähnt aber nicht deren Namen (*Pis'ma*, 386). Unter Umständen war bereits im Oktober 1928 *Voron* zur Aufführung gekommen (s. KONZERTLISTE 122); das wäre dann vermutlich als das zuerst komponierte Stück zu bezeichnen. Daß Metner bereits Ende 1928 einen neuen Zyklus projektiert haben könnte, ist allemal denkbar. Am 18. Mai 1929 teilt Anna der Sängerin Tat'jana Makušina mit:
Пушкинские песни теперь будут мною начисто переписываться... (*Pis'ma*, 386)[203]
Erst im Herbst jedoch sind die Noten versandfertig:
Песни (новые) уже все переписаны и будут высланы Вам самое позднее через неделю
(Am 12. September 1929 an Tat'jana Makušina; *Pis'ma*, 393).[204]
Am 24. September, nur vier Tage vor der Abreise nach Amerika, gibt Metner das Manuskript auf. Wenige Wochen nach der Rückkehr nach London (12. Februar 1930) findet dann die Erstaufführung des ganzen Zyklus statt. Die gedruckten Exemplare erscheinen im April 1931.
Metner hat diese Lieder Personen gewidmet, die viel für die Propagierung seines Werkes getan haben; daß *Der Gefangene* jedoch ausgerechnet Alfred LaLiberté zugeeignet wurde, ist sicherlich kein Zufall.
Übersetzung: Oskar von Riesemann
Autograph: ?
Skizzen:
zu Nr. 4:
– U/F 2.31, Bl. 58v: Gedichtabschrift und Skizze

[200] Tat'jana Aleksandrovna Makušina
[201] Émilij Karlovič Metner
[202] Nina Pavlovna Košic
[203] Die Puškin-Lieder werden jetzt von mir ins Reine geschrieben...
[204] Die (neuen) Lieder sind bereits alle abgeschrieben und werden Ihnen spätestens in einer Woche zugeschickt.

ED: Leipzig: Wilhelm Zimmermann 1931
UA: *Nr. 1-5 und 7:* 20. März 1930, London; Makušina, Metner [KONZERTLISTE 148; zu Nr. 2 vgl. auch KONZERTLISTE 122]. *Nr. 6:* 27. Oktober 1929, Crum Creek Farms; Košic, Metner [KONZERTLISTE 129]
GA: VI, 191-233

SIEBEN LIEDER NACH DICHTUNGEN VON ALEXANDER PUSCHKIN
СЕМЬ ПЕСЕН НА СТИХОТВОРЕНИЯ А. ПУШКИНА

Nr. 1:
Окно
Das Fenster * The Window
(Aleksandr Sergeevič Puškin)
Allegro passionato[205] (sempre con moto) (MM ♩ = 100)
c-Moll, 4/4, 80 Takte

Александр Сергеевич Пушкин	*Aleksandr Sergeevič Puškin*
Окно	Das Fenster
Где мир, одной мечте послушный?	Wo ist die Welt, die einem Traum folgsam ist?
Мне настоящий опустел!	Mir ist die jetzige öd geworden!
На всё взираю равнодушно,	Auf alles blicke ich gleichgültig,
Дышать уныньем мой удел;	Verzagen atmen ist mein Los;
Напрасно летнею порою	vergebens schaukelt des Sommers
Любовник рощиц и лугов	der Geliebte der Haine und Wiesen
Колышет розой полевою,	mit der Feldrose,
Летя с тенистых берегов.	von schattigen Ufern fliegend.
Напрасно поздняя зарница	Vergebens flimmert das späte Wetterleuchten
Мерцает в темноте ночной,	in der nächtlichen Dunkelheit,
Иль в зыбких облаках денница	ist das Tageslicht in wallenden Wolken
Разлита пламенной гекой,	zu flammendem Fluß vergossen,
Иль день багряный вечереет,	neigt sich purpurn der Tag
И тихо тускнет неба свод,	und trübt sich das Himmelsgewölbe
И клен на мезяце белеет,	und erbleicht im Mond der Ahorn,
Склонясь на берег синих вод.	geneigt zum Ufer blauer Gewässer.
Вчера вечерней темнотою,	Gestern im abendlichen Dunkel,
Когда пустынная луна	als der leere Mond
Текла туманною стезею,	in nebligem Pfade floß,
Я видел: дева у окна	sah ich: eine Maid am Fenster
Одна задумчиво сидела,[206]	saß, gebeugt in ihre Hand,
Дышала в тайном страхе грудь,	der Busen atmete in heimlicher Furcht,
Она с вольнением глядела[207]	mit Erregung blickte das Mädchen
На темный под холмами путь.	auf den dunklen Weg unter den Hügeln.
"Я здесь!" - шепнули торопливо,	"Hier bin ich!" - flüsterte man hastig,
И дева трепетной рукой	und die Maid öffnete mit bebender Hand

[205] recte: Allegro appassionato oder passionale
[206] ursprünglich: *Склонившись на руку сидела* [saß, gebeugt in ihre Hand]
[207] Lesart: *С волненьем девица глядела* [mit Erregung blickte das Mädchen]

Окно открыла боязливо.....
Оделся месяц темнотой.
"Счастливец - молвил я с тоскою -
Тебя веселье ждет одно! -
Когда ж вечернею порою
И мне откроется окно".

1816
(PUŠKIN, I, 377f.)[208]

furchtsam das Fenster.....
Der Mond bedeckte sich mit Dunkel.
"Glücklicher - sprach ich mit Sehnen -
dich erwartet Vergnügen allein! -
Wann nur öffnet sich des Abends
auch mir ein Fenster."

1816

Nr. 2:

Ворон
Шотландская Песня
Der Rabe * The Ravens
Schottisches Lied Scotch Song

(Aleksandr Sergeevič Puškin)
Allegretto (MM ♩ = 80)
c-Moll, 2/4, 78 Takte

Александр Сергеевич Пушкин *Aleksandr Sergeevič Puškin*

Ворон к ворону летит,
Ворон ворону кричит:
Ворон! где б нам отобедать?
Как бы нам о том проведать?

Ворон ворону в ответ:
Знаю, будет нам обед;
В чистом поле под ракитой
Богатырь лежит убитый.

Кем убит и от чего,
Знает сокол лишь его,
да кобылка вороная,
да хозяйка молодая.

Сокол в рощу улетел,
На кобылку недруг сел,
А хозяйка ждет милого
Не убитого, живого.

Rabe flog zum Raben,
Rabe krächzte dem Raben:
Rabe! wo sollen wir das Mahl beenden?
Wie können wir das erfahren?

Der Rabe dem Raben zur Antwort:
Ich weiß, uns wird eine Mahlzeit sein;
im reinen Felde unter der Weide
liegt erschlagen ein Recke.

Von wem erschlagen und warum,
weiß nur sein Falke
und die rabenschwarze Stute
und die junge Herrin.

Der Falke flog fort ins Gehölz,
auf die Stute ließ sich der Feind nieder,
und die Herrin erwartet einen Lieben,
nicht Erschlagenen, Lebenden.

1828
(PUŠKIN, III, 123)[209]

1828

Nr. 3:

Элегия
Elegie * Elegy
(Aleksandr Sergeevič Puškin)
Grave (sempre a tempo) (MM ♩ = 60)
f-Moll, 3/2, 58 Takte

[208] Textabweichungen bei Metner: V. 11: *Иль* lies: *И*
[209] Textabweichungen bei Metner: V. 3: *отобедать* lies: *пообедать*

Александр Сергеевич Пушкин *Aleksandr Sergeevič Puškin*

Элегия

Безумных лет угасшее веселье
Мне тяжело, как смутное похмелье.
Но, как вино - печаль минувших дней
В моей душе чем старе, тем сильней.
Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе
Грядущего волнуемое море.

Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать;
И ведаю, мне будут наслажденья
Меж горестей, забот и треволненья:
Порой опять гармонией упьюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь,
И может быть - на мой закат печальный
Блеснет любовь улыбкою прощальной.

Elegie

Das verloschne Vergnügen wahnsinniger Jahre
ist mir schwer wie trüber Katzenjammer.
Doch wie Wein ist die Gram verflossner Tage
in meiner Seele je älter, desto stärker.
Mein Weg ist mutlos. Mühe und Kummer verheißt mir
das wogende Meer des Kommenden.

Aber ich will, o Freunde, nicht sterben;
ich möchte leben, um zu sinnen und zu leiden,
und ich weiß, ich werde Genüsse haben
zwischen Kümmernissen, Sorgen und Strapazen:
Mal werde ich mich wieder an Harmonie berauschen,
mich überm Ersonnenen mit Tränen netzen,
und vielleicht glänzt auf meinen gramvollen Untergang
die Liebe mit einem Abschiedslächeln.

1830
(PUŠKIN, III, 228)

1830

Nr. 4:

Приметы
Zeichen * Omens
(Aleksandr Sergeevič Puškin)
Grazioso espressivo, ma sempre vivo (MM ♩ = 92-100)
A-Dur, 3/4, 44 Takte

Александр Сергеевич Пушкин *Aleksandr Sergeevič Puškin*

Приметы

Я ехал к вам: живые сны
За мной вились толпой игривой,
И месяц с правой стороны
Сопровождал мой бег ретивый.
Я ехал прочь: иные сны.....
Душе влюбленной грустно было;
И месяц с левой стороны
Сопровождал меня уныло.
Мечтанью вечному в тиши
Так предаемся мы, поэты;
Так суеверные приметы
Согласны с чувствами души.

Zeichen

Ich fuhr zu euch: lebendige Träume
kreisten hinter mir in spielender Schar,
und der Mond begleitete von der rechten Seite
meinen eifrigen Lauf.
Ich fuhr weg: andere Träume.....
Die verliebte Seele war traurig;
und der Mond begleitete mich
verzagt von der linken Seite.
Dem ewigen Erträumten in der Stille
ergeben wir uns so, Dichter;
so sind abergläubische Zeichen
übereinstimmend mit den Gefühlen der Seele.

1829
(PUŠKIN, III, 152)

1829

Nr. 5:

Испанский романс
Spanische Romanze * Spanish Romance

(Aleksandr Sergeevič Puškin)
Sempre sostenuto[210] (MM ♩ = 72)
As-Dur, 3/4, 50 Takte

Александр Сергеевич Пушкин	*Aleksandr Sergeevič Puškin*
Пред испанкой благородной	Vor einer edlen Spanierin
Двое рыцарей стоят.	stehen zwei Ritter.
Оба смело и свободно	Beide blicken ihr kühn und frei
В очи прямо ей глядят.	direkt in die Augen.
Блещут оба красотою,	Beide glänzen in Schönheit,
Оба сердцем горячи,	beide glühen im Herzen,
Оба мощною рукою	beide haben sich mit mächtiger Hand
Оперлися на мечи.	auf die Schwerter gestützt.
Жизни им она дороже	Sie ist ihnen teurer als das Leben
И, как слава, им мила;	und lieb wie der Ruhm,
Но один ей мил - кого же	aber einer ist ihr lieber - wen wohl
Дева сердцем избрала?	hat die Maid mit ihrem Herzen gewählt?
"Кто, реши, любим тобою?" -	"Wer, entscheide, wird von dir geliebt?" -
Оба деве говорят	sagen beide dem Mädchen
И с надеждой молодою	und blicken ihr mit jugendlicher Hoffnung
В очи прямо ей глядят.	direkt in die Augen.
1830	*1830*
(Puškin, III, 260)	

Nr. 6:
Серенада
Serenade * Serenade
(Aleksandr Sergeevič Puškin)
Allegro (MM ♩ = 84)
f-Moll, 6/8, 96 Takte

Александр Сергеевич Пушкин	*Aleksandr Sergeevič Puškin*
Я здесь, Инезилья,	Ich bin hier, Inesilja,
Я здесь под окном.	ich bin hier unter dem Fenster.
Объята Севилья	Sevilla ist umfangen
И мраком и сном.	von Dunkelheit und Schlaf.
Исполнен отвагой,	Erfüllt von Kühnheit,
Окутан плащом,	gehüllt in einen Umhang,
С гитарой и шпагой	mit Gitarre und Degen
Я здесь под окном.	bin ich hier unter dem Fenster.
Ты спишь ли? Гитарой	Schläfst du? Mit der Gitarre
Тебя разбужу.	werde ich dich wecken.
Проснется ли старый,	Erwacht der Alte,
Мечом уложу.	töte ich ihn durch das Schwert.
Шелковые петли	Die seidenen Maschen
К окошку привесь...	zum Fensterchen führ...
Что медлишь?... Уж нет ли	Was zögerst du?... Hier ist doch

[210] GA: Sempre sostenuto (al rigore di tempo)

Соперника здесь?...	kein Nebenbuhler?...
Я здесь, Инезилья,	Ich bin hier, Inesilja,
Я здесь под окном.	ich bin hier unter dem Fenster.
Объята Севилья	Sevilla ist umfangen
И мраком и сном.	von Dunkelheit und Schlaf.
1830	*1830*
(Puškin, III, 239)[211]	

Nr. 7:
Узник
Der Gefangene * The Captive
(Aleksandr Sergeevič Puškin)
Allegro eroico (MM ♩ = 92)
c-Moll, 6/8, 63 Takte

Александр Сергеевич Пушкин	*Aleksandr Sergeevič Puškin*
Узник	Der Gefangene.
Сижу за решеткой в темнице сырой.	Ich sitze hinterm Gitter im feuchten Verließ
Вскормленный в неволе орел молодой,	Ein in Gefangenschaft aufgezogener, junger Adler,
Мой грустный товарищ, махая крылом,	mein trauriger Gefährte, flügelschwingend,
Кровавую пищу клюет под окном,	pickt blutige Nahrung unter dem Fenster,
Клюет, и бросает, и смотрит в окно,	er pickt, und läßt ab, und blickt durchs Fenster,
Как будто со мною задумал одно.	als ob er mit mir eins plante.
Зовет меня взглядом и криком своим	Er ruft mich mit seinem Blick und Schrei
И вымолвить хочет: „Давай, улетим!	und möchte aussprechen: „Los, laß uns fortfliegen!
Мы вольные птицы; пора, брат, пора!	Wir sind freie Vögel; es ist Zeit, Bruder, Zeit!
Туда, где за тучей белеет гора,	Dorthin, wo hinter Wolken weiß der Berg glänzt,
Туда, где синеют морские края,	dorthin, wo des Meeres Säume blauen,
Туда, где гуляем лишь ветер... да я!..."	dorthin, wo nur der Wind wandelt... und ich!..."
1822	*1822*
(Puškin, II, 276)	

op. 53/1 Sonata romantica

Titelblatt (Nachdruck): *N. Medtner / Sonata / Romantica / für Klavier*
Besetzung: Klavier (2 Hd.)
Widmung: *A Monsieur A[rchibald] M[artin] Henderson.*
Entstehung: Am 16. November 1931 schreibt Metner seinem Bruder Émilij:

> *T(ak) k(ak) obe moi sonaty, stoivšie mne mnogich let žizni, okazalis' nenužnym tovarom, t(o) e(st') blagodarja krizisam ne pečatajutsja, čto, priznat'sja, dejstvuet na moju dušu samym ugnetajuščim obrazom, to ja rešil po krajnej mere podmaslit' svoego izdatelja ne nužnoj mne i, po-vidimomu, vesma nužnoj emu drebedenju...* (*Pis'ma*, 412)[212]

[211] Textabweichungen bei Metner: V. 2 und 18: *Я здесь* lies: *Стою* [ich stehe]; V. 15: *Что медлишь?...* lies: *Что ж медлишь?...* [Was zögerst du denn?...]; nach V. 4,6,8,10,12,16 und 20: *Лалалала* (usw.)

[212] Da sich meine beiden neuen Sonaten, die mich viele Jahre meines Lebens gekostet haben, als unnötige Ware erwiesen haben, das heißt dank Krisen nicht gedruckt werden, was, offen gestanden,

Aus diesem Zitat und dem Umfang der beiden Sonaten aus op. 53 läßt sich schließen, daß Metner an beiden Stücken bereits seit langer Zeit (mindestens seit 1929) gearbeitet hatte. Briefen Anna Metners zufolge beendete er die *Sonata Romantica* November 1930 (ebd.), und die Fertigstellung der *Sonate Orageuse* datiert Metner rückblickend auf (etwa) August 1931 (Zitat s. op. 54). Doch sein bis dahin weitgehend unproblematischer Leipziger Verleger Wilhelm Zimmermann schickt Metner als Antwort auf das im Juli erhaltene Manuskript der ersten Sonate zunächst einen zögernden Hinweis, daß er, bevor etwas graviert werden könne, zunächst die Entwicklung der (finanziellen) Situation abwarten müsse; im September schließlich sendet er das Autograph zurück und erklärt, daß die Sonate zu groß sei und keine Aussicht auf schnellen Absatz bestehe (*Pis'ma*, 412f.). Während all dieser Monate erhält Metner auch nicht seine monatlichen 100 Dollar Tantiemen. Kurzfristig bestand die Aussicht, die Sonaten in Kanada zu verlegen, doch die Verlagsgründung - vermutlich auf Initiative von Alfred LaLiberté - kam nicht zustande. Schließlich läßt Jules Conus [Julij Ė. Konjus] in Paris die Werke stechen (anfangs sollten sie ungraviert veröffentlicht werden) und unter dem Namen „W. Zimmermann" drucken, wobei der Verlag lediglich den Vertrieb übernimmt und Metner im folgenden nur noch 75 Dollar monatlich in Aussicht stellt. Die *Sonata Romantica* erschien gedruckt Ende Mai oder Anfang Juni 1932, die *Sonate Orageuse* Anfang 1933 (s. *Pis'ma*, 412-414).

Der in obigem Zitat erwähnte „Unsinn" bezieht sich auf die *Romantischen Skizzen für die Jugend* op. 54 (s.d.). Der Verleger hatte Metner geraten, leichte und kurze Stücke abzuliefern, da sich diese schnell und gut vermarkten ließen. Aus diesem Umstand heraus entstehen auch die *Variationen* op. 55 und die *Sonate-Idylle* op. 56.

Daß beide Sonaten wenig Echo in der Öffentlichkeit fanden, hat Metner sehr geschmerzt, und er konnte es sich auch nicht erklären. Am 19. Mai 1933 klagt er seinem Freund Gol'denvejzer:

> *Что же касается последней сонаты („Грозовой" op. 53 № 2), то ее хотел выслать тебе Юлий Эд(уардович) Конюс. Получил ли ты ее? Удивительно, что на это сочинение, стоившее мне наибольшего душевного напряжения и которому сам я придаю наибольшее (из всех последних сочинений) значение, я получил наименьший отклик* (*Pis'ma*, 448).[213]

Alfred Swan, dem die *Sonata Romantica* gefiel, blieb die *Orageuse* unverständlich:[214] Er gab ihr das Epitheton „unheilverkündend" [zlovešij], worin Metner eine pejorative Note fühlte und dieser Bezeichnung energisch widersprach:

> *Я очейь рад что Вы полюбили мою „Романтику"... Но, если Вы признаетесь, что не „раскусили" „Грозовую" (хотя я, кажется, Вам ее играл), то почему же Вы называете ее „зловещей"? Это уж придает некий отрицательный характере Вашему отношению к ней... Чего именно Вы не „раскусили" - содержания тем? Но ведь они сами по себе довольно отчетливы и потому достаточно освещают собой и всю гармонию и все изложение. Нет, я думаю, что дело не в раскусываний содержания, а в неприятий его. В музыке Вы не любите трагизма...*

meine Seele auf äußerst bedrückende Weise beeinflußt, habe ich beschlossen, wenigstens meinem Verleger den Bart zu schmieren mit für mich unnötigem, aber anscheinend ihm sehr nötigem Unsinn...

213 Was die letzte Sonate betrifft (die „Orageuse" op. 53 Nr. 2), so wollte sie dir Julij Ėduardovič Konjus zuschicken. Hast du sie erhalten? Es ist erstaunlich, daß ich auf dieses Werk, das mich die allergrößte seelische Anstrengung gekostet hat und dem ich die allergrößte Bedeutung (von allen Werken der letzten Zeit) beimesse, das allergeringste Echo erhalten habe.

214 Allerdings relativiert sich dieses Urteil, wenn man berücksichtigt, daß Swan auch der e-Moll-Sonate op. 25/2 keinen Wert beimaß, obwohl dieses Werk im Urteil der meisten Zeitgenossen (wie etwa Mjaskovskij oder Sorabji) als Metners Meisterleistung betrachtet wurde (und wird): „The Sonatas of Op. 25 are rather too drawn out, and fail to speak a new word" (SWAN 1922, 618).

> *Моя последная соната - самое современное мое сочинение, ибо в ней отражается грозовая атмосфера современных событий, почему она и названа „грозовой", а не „зловещей"* (*Pis'ma*, 451f.).[215]

Autograph: ?
Skizzen: ?
ED: Paris: (Wilhelm Zimmermann) 1932 [Privatdruck von Julij Ė. Konjus]; *Nachdruck:* Leipzig: Wilhelm Zimmermann o.J.
UA: 5. Februar 1931, Glasgow; Metner [KONZERTLISTE 150]
GA: IV, 99-146

SONATA ROMANTICA

Satz I:
Romanza
Andantino con moto, ma sempre espressivo
b-Moll, 4/4, 115 Takte

attacca

Satz II:
Scherzo
Allegro - Presto leggiero
es-Moll, 3/4, 265 Takte

attacca

Satz III:
Meditazione
Andante con moto
h-Moll / es-Moll / b-Moll, 9/8, 59 Takte

attacca

Satz IV:

215 Es freut mich sehr, daß Sie meine „Romantica" liebgewonnen haben... Aber wenn Sie bekennen, daß Sie die „Orageuse" nicht „verstanden" haben (obgleich ich sie Ihnen, wie es scheint, vorgespielt habe), warum nennen Sie sie dann „unheilverkündend"? Das gibt Ihrem Verhältnis zu ihr bereits einen gewissen negativen Charakter... Was genau haben Sie nicht „verstanden" - den Inhalt der Themen? Aber sie sind doch für sich genommen recht deutlich und erklären daher zur Genüge die ganze Harmonik und die ganze Faktur. Nein, ich denke, daß es nicht um das Verstehen des Inhaltes geht, sondern um seine Feindseligkeit. Sie mögen in der Musik keine Tragik... / Meine letzte Sonate ist mein modernstes Werk, denn in ihr spiegelt sich die drohende Atmosphäre der zeitgenössischen Ereignisse, weswegen sie auch von mir „drohende [Orageuse]" genannt wurde und nicht „unheilverkündende". [Anmerkung: Die Übersetzung des russischen *грозовая* bereitet gewisse Schwierigkeiten. Das zugrundeliegende Substantivum ist *гроза* = 'Gewitter, Unglück, Gefahr, Drohung'; das Adjektiv *грозовая* konnotiert also sowohl 'Drohung' als auch 'Unwetter, Sturm'. Das französische *orageuse* birgt ebenfalls beide Bedeutungsebenen; vgl. *orage* = 'Gewitter(sturm), Unglück, Schicksalsschlag'. Das italienische Pendant *minaccioso* = 'drohend' dagegen wird im allgemeinen nicht mit Unwetter oder Sturm konnotiert. Im Deutschen würde sich als Übersetzung eventuell das veraltete *dräuen* anbieten, welches im Gegensatz zum heute gebräuchlichen *drohen* eher beide Sinnschichten einbezieht.]

Finale
Allegro non troppo - Coda. L'istesso tempo (sempre al rigore di tempo)
b-Moll, 3/4, 231 Takte

op. 53/2 Sonata minacciosa (Sonate orageuse)

Titelblatt (Nachdruck): *N. Medtner / Sonata Minacciosa / für Klavier / Wilhelm Zimmermann, Leipzig*
Innentitel: *N. Medtner / Op. 53 No. 2 / Sonate Orageuse / pour piano / Musikverlag / Wilhelm Zimmermann / Leipzig*
Besetzung: Klavier (2 Hd.)
Widmung: *A Monsieur Alfred La Liberté*
Entstehung: s. op. 53/1
Autograph: ?
Skizzen:
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 762 ⟨Motivkarten⟩, Bl. 1 (das Motiv T. 54ff.)
ED: Paris: (Wilhelm Zimmermann) 1933 [Privatdruck von Julij Ė. Konjus]; *Nachdruck:* Leipzig: Wilhelm Zimmermann o.J.
UA: 3. März 1932, Paris; Metner [KONZERTLISTE 154]
GA: IV, 147-183

SONATA MINACCIOSA
(SONATE ORAGEUSE)

Allegro sostenuto (MM ♩ = 84-92) - Coda
f-Moll, 3/4, 448 Takte

op. 54 Romantische Skizzen für die Jugend

Titelblatt: *N. Medtner / Op. 54 / Romantische Skizzen / für die Jugend / Esquisses romantiques / pour la jeunesse / Romantic Sketches / for the Young // Musikverlag / Wilhelm Zimmermann / Leipzig*
Besetzung: Klavier (2 Hd.)
Widmung: --
Entstehung: Bereits 1931 fordert Wilhelm Zimmermann Metner im Zusammenhang mit der Ablehnung der Sonate op. 53/1 dazu auf, angesichts der schwierigen ökonomischen Situation von Komponist und Verlag kleine (und nicht zu schwere) Stücke zu schreiben, die sich schnell und gut verkaufen ließen (Zitat s. op. 53/1; vgl. *Pis'ma*, 413). Metner hielt von solchen Vorgaben nichts („Unsinn"), begann aber doch rasch mit der Komposition ebensolcher Literatur für den klavierspielenden Amateur. Bislang hatte er lediglich einmal eine *Etüde mittlerer Schwierigkeit* geschrieben (WoO 2); seine sonstigen als Etüden entworfenen Stücke stehen dagegen in der romantischen Tradition schwerer Studien für technisch ausgereifte Spieler (vgl. op. 4/1, op. 20).
In dem bereits zitierten Brief vom 16. November 1931 (s. op. 53/1) berichtet er:

> [...] *я все же успел за это время втянуть себя в приведение в порядок т(о) е(сть) в ликвидацию альбома пьес „средней трудности", давно обещанного Циммерману и давно им ожидаемого...* [...] *На эту ликвидацию мне надо недели две* [...] (*Pis'ma*, 411f.)[216]

[216] [...] ich habe es dennoch in dieser Zeit [seit dem letzten Brief vor ein paar Wochen] geschafft, mich hineinzufinden und ein Album von Stücken 'mittlerer Schwierigkeit' in Ordnung zu bringen, d.h. zu liquidieren, welches seit langem Zimmermann versprochen ist und von ihm seit langem erwartet wird [...] Für diese Liquidierung benötige ich zwei Wochen...

Begonnen hatte Metner mit diesen Stücken wohl nach dem Aufenthalt bei seinem Bruder Émilij in Zürich im Juli und August 1931. Auf der Rückseite eines Briefes von Wilhelm Zimmermann an Nikolaj Metner, der auf den 13. Januar 1932 datiert ist, findet sich der Entwurf eines Antwortschreibens, in dem es heißt:

> *Вчера высланы четыре пьесы - прелюдий и сказки. Названия еще не выработаны, я надеюсь, что в первой корректуре будет остановлено место для названия. Мне хотелось бы также сделать предисловие, которое я также хотел бы сделать уже в первой корректуре. На этих днях вышлю Вам еще четыре пьесы (также в двух тетрадях)* (*Pis'ma*, 412).[217]

Somit dürfte op. 54 noch im Januar 1932 beendet worden sein.
Die anfängliche Abneigung gegen eine Reduzierung der technischen (pianistischen) Anforderungen mag sich allmählich gewandelt haben, denn auch die folgenden Werke (die *Variationen* op. 55 und die *Sonate-Idylle* op. 56) entspringen dieser Vorgabe, wie Metner rückblickend selbst bemerkt (Zitat s. op. 56). Doch insgesamt gesehen treibt Metner die Vereinfachung nicht besonders weit, die Stücke behalten ihre Tücken und dürften selbst für fortgeschrittene Spieler schwerlich prima vista zu spielen sein. Am 1. September 1932 schreibt Metner an Gol'denvejzer:

> *Я за последнее время сочинил меньше, чем когда-либо. Кроме 2-х сонат („Romantica" и „Orageuse"), из которых 2-я была закончена уже год назад, у меня вылупились только 8 маленьких пьес для юношества (разумеется, старшего возраста)...* (*Pis'ma*, 436)[218]

Dennoch spricht Metner auch in späteren Jahren von diesen Stücken immer pejorativ und stellt sie den seines Erachtens 'richtigen' Kompositionen entgegen:

> *Скажи ему, чтобы он не думал, что мои последние послан(ные) ему опусы суть настоящие плоды моего „творческого" „вдохновения". Это не „плоды", а „овощи" с домашнего огорода для подспорья к обеду. „Плодами" были последние сказки op. 51, песни op. 52 и 2 сонаты op. 53, о которых я ни звука, ни отзвука не имел с родины...* (an Sof'ja Saburova, 6.-17. Dezember 1937; *Pis'ma*, 486)[219]

Vermutlich sind die *Leichten Clavierstücke* U/F 1.15 die ersten, dann verworfenen Ergebnisse der Anfrage durch Zimmermann; ob auch die *Drehleier* U/F 1.16 dazu gezählt werden kann, ist fraglich.
Autograph: ?
Skizzen: ?
ED: Leipzig: Wilhelm Zimmermann o.J. [1933]
UA: *Heft I, Nr. 2:* 29. Mai 1953, Paris; Claudie Martinet (s. Programmzettel GCMMK, f. 132, ed. chr. 1571)? *Heft III:* 9. November 1932, Paris; Metner [KONZERTLISTE 155]. *Heft I/2 und Hefte II und IV:* ?

[217] Gestern wurden vier Stücke abgeschickt - *Präludien* und *Märchen*. Die Titel sind noch nicht ausgearbeitet, ich hoffe, daß im ersten Korrekturabzug Platz für die Titel gelassen wird. Ich würde auch gerne ein Vorwort schreiben, das ich ebenfalls schon im ersten Korrekturabzug machen will. In den nächsten Tagen schicken ich Ihnen noch vier Stücke (auch in zwei Heften).

[218] Ich habe in der letzten Zeit weniger komponiert als jemals. Außer zweier Sonaten („Romantica" und „Orageuse"), von denen die zweite bereits vor einem Jahr fertig war, sind bei mir nur acht kleine Stücke für die Jugend (natürlich höheren Alters) ausgeschlüpft...

[219] Sage ihm [Aleksandr Metner], daß er nicht denken soll, daß meine letzten ihm zugeschickten Opera [gemeint sind op. 54 und 55] echte Früchte meiner „schöpferischen" „Inspiration" wären. Das sind nicht „Früchte", sondern „Gemüse" aus dem heimischen Gemüsegarten als Beilage zum Essen. „Früchte" waren die letzten *Märchen* op. 51, die Lieder op. 52 und die zwei Sonaten op. 53, zu denen ich aus der Heimat weder einen Ton noch ein Echo gehört habe...

GA: IV, 184-225

ROMANTISCHE SKIZZEN FÜR DIE JUGEND

Heft I

Nr. 1:
Prélude (Pastorale)
Allegretto con moto abbandonamente (MM ♩ = 84-92)
As-Dur, 4/4, 48 Takte

Nr. 2:
Vögleins Märchen
Conte d'oiseaux * Bird's Tale
Allegretto con moto capriccioso e sempre leggiero (MM ♩ = 92-100)
c-Moll, 2/4, 120 Takte

Heft II

Nr. 1:
Prélude (Tempo di Sarabanda)
Andantino mobile (MM ♩ = 52-60)
H-Dur, 3/4, 50 Takte

Nr. 2:
Märchen (Scherzo)
Conte (Scherzo) * Tale (Scherzo)
Allegro vivace (sempre al rigore di tempo) (MM ♩ = 52)
e-Moll, 3/4, 176 Takte

Heft III

Nr. 1:
Prélude (Zarter Vorwurf)
Prélude (Tendre reproche) * Prélude (Tender Reproach)
Allegretto, molto tranquillo e commodo (MM ♩ = 60)
A-Dur, 4/4, 51 Takte

Nr. 2:
Märchen (Der Leierkastenmann)
Conte (Le joueur d'orgue de Barbarie) * Tale (The Barrel-Organ-Player)
Allegro[220] (MM ♩ = 120) - Coda. Con moto, ma poco rubato
d-Moll, 2/2, 148 Takte

Heft IV

Nr. 1:
Prélude (Hymne)
Allegretto tranquillo (MM ♩ = 60)
C-Dur, 4/4, 58 Takte

Nr. 2:
Märchen (Der Bettler)
Conte (Le mendiant) * Tale (The Beggar)

[220] GA: Allegro assai

Narrante (MM ♪ = 144-160)
e-Moll, 6/8 (3/4), 103 Takte

op. 55 Tema con Variazioni

Titelblatt: *N. Medtner / Op. 55 No. 1 / Tema / con / variazioni / für Piano / Musikverlag Wilhelm Zimmermann / Leipzig*
Besetzung: Klavier (2 Hd.)
Widmung: *A M^r et M^me Léon Conus*[221]
Entstehung: Als Metner die *Variationen* am 29. April 1937 gegenüber seinem Bruder Aleksandr das erste Mal brieflich erwähnt, sind diese bereits seit weit mehr als zwei Jahren (spätestens seit September 1934) im Druck erschienen (*Pis'ma*, 483 und 487). Doch anhand des Uraufführungsdatums wird deutlich, daß dieses Opus bereits im Jahr zuvor, relativ bald nach den *Romantischen Skizzen für die Jugend* geschrieben wurde. Im Programmzettel der Uraufführung stand lediglich „*Variations (Manuscript)*", aber bei der nächsten Aufführung sind sie als „*Variations from the Romantic Sketches, op. 54*" angegeben (s. KONZERTLISTE 161 und 162), zu einem Zeitpunkt, als jenes op. 54 bereits gedruckt vertrieben wurde. Offensichtlich dachte Metner an eine Ausweitung seiner zunächst unwillig komponierten, pädagogisch orientierten Miniaturen (vgl. op. 54). Da dies nachträglich schlecht möglich war, verlieh Metner den Variationen die Opuszahl 55 Nr. 1, und so erschienen sie dann auch im Druck. Mit großer Wahrscheinlichkeit hatte er als Nr. 2 die erste Fassung der *Sonate-Idylle* vorgesehen, welche ebenfalls in den Kreis dieser 'leichten' Stücke gehört (s. op. 56).
Autograph: ?
Skizzen: ?
ED: Leipzig: Wilhelm Zimmermann o.J. [1934]
UA: 29. Oktober 1933, Paris; Metner [KONZERTLISTE 161]
GA: IV, 226-241

TEMA CON VARIAZIONI

Tema:
Allegretto grazioso (tempo di Minuetto)
cis-Moll, 3/4, 32 Takte

Var. I:
[Allegretto grazioso]
cis-Moll, 3/4, 36 Takte

Var. II:
Allegro
cis-Moll, 3/4, 40 Takte

Var. III:
Allegro (al rigore di tempo)
cis-Moll, 3/4, 53 Takte

Var. IV:
Intermezzo

[221] Lev Éduardovič und Ol'ga Nikolaevna Konjus

Allegro leggierissimo e giocoso
E-Dur, 3/4, 82 Takte

Var. V:
Largamento, lugubre, ma non ritardare
cis-Moll, 3/4, 50 Takte

attacca VI. Var.

Var. VI:
Allegro molto
cis-Moll, 3/4, 59 Takte

op. 56 Sonate-Idylle

Titelblatt: *N. Medtner / Sonate-Idylle / for piano / London: Novello and Company, Limited*
Besetzung: Klavier (2 Hd.)
Widmung: *A mes amis M. et Mme. Léon Conus*[222]
Entstehung: Die Geschichte der *Sonate-Idylle* läßt sich fast nur aus den Fakten ihrer Aufführung rekonstruieren. Unter Umständen spielte Metner am 25. März 1936 in der Londoner Æolian Hall eine „*Sonata in G major (in one movement)*", falls nicht ein anderslautendes Programm realisiert wurde (dazu s. KONZERTLISTE 172). Doch ob das Stück nun erklang oder nicht - angekündigt war es und damit als Komposition greifbar. Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich um den späteren zweiten Satz, der hier noch als einsätzige Sonatenform für sich bestand und erst nachträglich um das *Pastorale* erweitert wurde. Das *Pastorale* selbst hätte Metner nach Form und Länge kaum als Sonatine (geschweige denn Sonate) bezeichnet. Dem leider nicht durch Briefstellen belegten Kommentar Zarui Apetjans zufolge hat Metner 1935 mit der Sonate begonnen, dann aber erst Ende April 1937 fortgeführt und bis Oktober des Jahres beendet (*Pis'ma*, 489). Das stimmt mit der These von einer einsätzigen ersten Version, die im Frühjahr 1936 zur Aufführung kam oder kommen sollte, gut überein. Es steht weiter zu vermuten, daß Metner für jene erste Fassung die Opuszahl 55 Nr. 2 vorgesehen hatte (vgl. op. 55); der Verlagswechsel von Zimmermann zu Novello allerdings mußte dieses Vorhaben zum Scheitern bringen, falls nicht Metner selbst bereits an eine separate Publikation aus inhaltlichen Gründen gedacht hat.
In einem Brief der Firma Novello an Nikolaj Metner, der vom 7. Juni 1938 datiert, ist vom Erhalt des Manuskriptes (der Sonate) die Rede. Noch im selben Jahr erscheint das Werk im Druck.
Als Metner ein Exemplar an Rachmaninov schickt, bemerkt er abschließend:
P.S. С той же почтой посылаю Вам недавно вышедшую мою ф(орте)п(ианную) сонатку. Она относится к тому же циклу пьес, который я писал с твердым намерением умерить виртуозную трудность фортепианного изложения. Знаю, что это доброе намерение далеко не вполне удалось мне, как и вообще мне не удаются предвзятые намерения и особенно по части способа изложения. Но я решил не унывать (11. Dezember 1938; *Pis'ma*, 488).[223]

[222] Lev Ėduardovič und Ol'ga Nikolaevna Konjus

[223] P.S. Mit derselben Post schicke ich Ihnen meine vor kurzem erschienene kleine Klaviersonate. Sie zählt zu demselben Zyklus von Stücken, den ich mit dem festen Vorsatz geschrieben habe, die virtuose Schwierigkeit der Klavierfaktur einzuschränken. Ich weiß, daß mir dieser gute Vorsatz bei weitem nicht gelungen ist, wie mir überhaupt vorgenommene Vorsätze nicht gelingen, und besonders was die Art der Faktur betrifft. Aber ich habe beschlossen, nicht zu verzagen.

Autograph: ?
Skizzen: ?
ED: London: Novello and Company 1938
UA: *Erstfassung:* 25. März 1936, London; Metner [KONZERTLISTE 172]? *Endfassung:* 10. Februar 1939, London; Metner [KONZERTLISTE 180]
GA: IV, 242-261

SONATE-IDYLLE

Satz I:
Pastorale
Allegretto cantabile (MM ♩ = 50)
G-Dur, 3/4, 140 Takte

Satz II:
Allegro moderato e cantabile[224] (MM ♩ = 80-72)
G-Dur, 2/4, 273 Takte

op. 57 Sonata Epica

Titelblatt: *N. Medtner / Sonata - Epica / for Violin and Piano / London: Novello and Company, Limited*
Besetzung: Violine, Klavier (2 Hd.)
Widmung: *In memory of my brother Emil*
Entstehung: Nach Zarui Apetjan war dieses letzte Opus für Violine und Klavier bereits 1935 in Arbeit (*Pis'ma*, 468). Émilij Metner, dem das Werk gewidmet ist, verstarb in der Nacht vom 10. auf den 11. Juli 1936, und vermutlich war sich Nikolaj bereits kurz nach dessen Tode über die Zueignung im klaren. Alfred Swan gibt an, daß Metner an der Sonate 1936 komponierte und sie im Sommer(urlaub) 1938 beendete (SWAN 1967, 106). Seinen neuen Verlegern, Novello & Co., schreibt Metner bereits einige Wochen vor dem Urlaub, daß er die Sonate bis zur Abreise fertigstellen möchte:
[...] так как сейчас я очень усердно работаю над завершением моей скрипичной Сонаты, которую я во что бы то ни стало должен закончить в течение ближайших недель, до моего отъезда во Францию [...] (*Pis'ma*, 468)[225]
Doch noch Mitte Oktober 1938 erwartet der Verleger das Manuskript, und von den ersten gedruckten Exemplare berichtet Novello erst am 9. Januar 1940 (ebd.), wobei man weiteren Bemerkungen entnehmen kann, daß das Korrekturlesen eine sehr aufwendige (und daher langwierige) Arbeit gewesen sein muß.
Das kreisende Thema der Introduktion existiert notengetreu bereits in einer Skizze des Jahres 1898 (zusammen mit der *Sonatina* g-Moll U/F 1.10). Diese Materialverwendung mit etwa 40jähriger 'Verspätung' korrespondiert mit vergleichbaren Rückgriffen in op. 58 und 60 und dem *Klavierquintett* WoO 5; es handelt sich also um ein für Metners Spätwerk charakteristisches Phänomen.
Zu den an der russisch-orthodoxen Osterliturgie orientierten „Christ-ist-erstanden"-Implikationen s. PINSONNEAULT 1956, 27 und SWAN 1967, 107 sowie *Vospominanija*, 43.
Autograph: ?
Skizzen:

[224] GA ergänzt: sempre al rigore di tempo

[225] [...] da ich jetzt sehr eifrig an der Vollendung meiner Violinsonate arbeite, die ich um jeden Preis im Laufe der nächsten Wochen beenden muß, vor meiner Abreise nach Frankreich [...]

– GCMMK, f. 132, ed. chr. 11, Bl. 7v: Thema der Introduktion
ED: London: Novello and Company o.J. [1940]
UA: 10. Februar 1939, London; Catterall, Metner [KONZERTLISTE 180]
GA: VII, 178-260

SONATA EPICA

Satz I:
Introduzione.
Andante meditamente (MM ♩ = 50) - Allegro (MM ♩ = 138)
e-Moll, (6/8 -) 6/4, 306 Takte

Satz II:
Scherzo
Allegro molto vivace e leggiero (MM ♩ = 160)
a-Moll, 4/4, 238 Takte

Satz III:
Andante con moto (MM ♩ = 66)
f-Moll, 3/4, 176 Takte

attacca

Satz IV:
Finale
Allegro molto (MM ♩ = 152) - Allegro eroico (MM ♩ = 138-144)
e-Moll, 3/4, 504 Takte

op. 58 Two pieces for two pianos

Titelblatt: ? [hier nach GA]
Besetzung: 2 Klaviere zu 4 Hd.
Widmung: *Nr. 1: Эрне* [recte: *Эдне*] *Айлз*[226]; *Nr. 2: Вите Вронскому и Виктору Бабину*[227]
Entstehung: Zwar hatte Metner bis zu diesem Zeitpunkt kein Originalwerk für zwei Klaviere geschrieben, sieht man von einem jugendlichen *Marsch* in C-Dur ab (U/F 2.42). Doch waren die beiden bisherigen Klavierkonzerte vor der Instrumentierung stes als Reduktion für zwei Klaviere entstanden, und auch das bereits in Arbeit stehende neue Konzert schrieb Metner zunächst für diese Besetzung (s. opp. 33, 50 und 60). Die beiden Stücke op. 58 jedoch haben einen ganz unmittelbaren Hintergrund: Die Metners lebten von September 1940 bis April 1943 bei der Pianistin Edna Iles und deren Eltern, und schon lange davor sind sie häufiger Gast der Familie gewesen. In diesen Jahren nahm Edna Iles Unterricht bei Metner, wobei ein Schwerpunkt die Erarbeitung der beiden alten und später des neuen Konzertes war. Somit ergab sich ganz automatisch häufige Gelegenheit zum Spiel an zwei Flügeln, und die beiden Stücke op. 58 lassen sich daher als Produkt dieser speziellen Situation begreifen. Metner hatte immer neben der Arbeit an großformatigen Werken auch kleine Stücke komponiert (*Märchen*, Lieder), dieses Mal flossen solche beinahe als 'Zerstreuung' zu betrachtende Ideen in eine bislang unerprobte Besetzung.

[226] An Edna Iles
[227] An Vita Vronskij und Viktor Babin

Die Entstehungsgeschichte beider Werke läßt sich nur aus den persönlichen Erinnerungen von Edna Iles rekonstruieren. Unmittelbar nach dem Einfall der Deutschen in Frankreich (also im Juni 1940) habe Metner sie in Birmingham erneut aufgesucht und dabei das Autograph des *Russian Rounddance* bei sich gehabt und ihr gewidmet (*Vospominanija*, 168). Vom *Knight Errant* soll Metner mit Edna zur Zeit der Rückkehr nach London (also im April 1943) zumindest bereits die Exposition gespielt haben; das fertige Autograph schenkte er ihr 1945 zum Geburtstag (ebd.). Das bedeutet, daß er an diesem umfangreichen Werk mehr als ein Jahr gearbeitet hat. Ob das berühmte Duo Vronskij und Babin jemals den ihnen gewidmeten *Knight Errant* aufgeführt hat, ist nicht bekannt, ebensowenig, inwiefern Metner mit diesen Musikern Kontakt hatte.
Auf einem (im Nachlaß von Edna Iles befindlichen?) Autograph von op. 58/2, dessen erste Seite bei Pinsonneault abgebildet ist (PINSONNEAULT 1956, zwischen 78 und 79), setzt Metner den Titel *Ouvertüre* und merkt an, daß das Stück auf jugendlichen Entwürfen beruht. Darunter ist wohl ein ähnlicher Rückgriff auf ganz alte Skizzen wie in op. 57 und 60 sowie WoO 5 zu verstehen. Bernard Pinsonneault führt an, daß Metner für dieses Opus 1950 den Glinka-Preis (der Belaieff-Stiftung Bonn?) erhalten hat (*Pinsonneault* 1956, 87).
Metner hat diese Werke, soweit bekannt, nicht öffentlich aufgeführt. Zusammen mit Edna Iles wurde der *Russian Rounddance* anscheinend jedesmal gespielt, wenn Gäste zu Besuch waren, und im Oktober 1943 spielten sie ihn im Hause von Myra Hess vor geladener Gesellschaft, nachdem ein für Herbst 1942 geplantes Konzert zusammen mit Edna Iles, Oda Slobodskaja und Artur Catterall wegen Metners schlechter Gesundheit abgesagt werden mußte (*Vospominanija*, 170ff.) Eine öffentliche Aufführung des *Russian Rounddance* ist erst Anfang der 50er Jahre belegt, allerdings hat ihn Metner schon im Oktober 1946 zusammen mit Benno Moiseiwitsch auf 78ern eingespielt (s. DISKOGRAPHIE II).
Autograph:
Nr. 1: ?
Nr. 2:
– im Nachlaß von Edna Iles ?
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 763/64: Fotografie der ersten Seite des Autographs, dazu die Abbildung bei PISONNEAULT 1956, zwischen 78 und 79 (Ausriß?); überschrieben *Увертюра. Из старинных (юношеск.) эскизов* [Ouvertüre. Aus alten (Jugend-) Skizzen]
Skizzen: ?
ED: London: Augener 1946
UA: *Nr. 1:* Oktober 1943, Hauskonzert bei Myra Hess; Metner, Edna Iles [KONZERTLISTE 182]; öffentlich: 29. Mai 1953, Paris; Claudie Martinet, Jeanne Manchon-Theis (s. Programmzettel GCMMK, f. 132, ed. chr. 1571)? *Nr. 2:* ?
GA: IX, 9-72

TWO PIECES FOR TWO PIANOS
[ДВЕ ПЬЕСЫ ДЛЯ ДВУХ ФОРТЕПИАНО]

Nr. 1:
Russian Round Dance (A Tale)
[Русский хоровод (Сказка)]
Allegro vivace (sempre al rigore di tempo) (MM ♩ = 108)
E-Dur, 3/2, 211 Takte

Nr. 2:
Knight Errant
[Странствующий рыцарь]
Andante (MM ♩ = 72) - Allegro risoluto (MM ♩ = 112)
c-Moll, (3/4 -) 4/4, 342 Takte

op. 59 Zwei Elegien

Titelblatt: *N. Medtner opus 59 / 2 Elegien / für / Piano Solo / Nr. 1, 2 / Musik Verlag / Wilhelm Zimmermann. Frankfurt/Main*
Besetzung: Klavier (2 Hd.)
Widmung: *To Natalia and Ivan Iljin*
Entstehung: Edna Iles schreibt, daß Metner an den beiden *Elegien* gearbeitet hat, während er und Anna zusammen mit der Familie Iles in der Nähe von Birmingham lebten (*Vospominanija*, 168); das war von September 1940 bis Februar 1941. Wann die Stücke beendet wurden, läßt sich nicht ermitteln. Die Autographen sind Reinschriften von Anna mit letzten Ergänzungen und Korrekturen durch Nikolaj Metner; daraus und aus dem Charakter der Handschrift läßt sich schließen, daß die *Elegien* erst sehr spät abgeschlossen und für eine Publikation fertiggemacht wurden; auch die englischen Titel sprechen für eine solche Annahme. Ivan Il'in, welchem gemeinsam mit seiner Frau die *Elegien* gewidmet sind, starb erst um 1954 (*Pis'ma*, 573), daher läßt sich auch in dieser Hinsicht kein terminus ante quem für die Beendigung der Werke eruieren. Allerdings sind in einem Werkregister von 1948 die Stücke bereits als „*op. 59a*" aufgeführt (HOLT 1948, 23), so daß sie etwa Mitte der 40er Jahre fertig gewesen sein müßten.

In ihrer thematischen Substanz, die hier (wie schon bei den Paaren op. 8/1+2 sowie op. 39/1+2) in beiden Stücken identisch ist, greifen die *Elegien* auf das Lied *Bessonnica* op. 37/1 zurück: Zum Zeitpunkt der Komposition dieser Tjutčev-Vertonung erwog Metner für die dritte Gedichtstrophe zwei stark divergierende Lösungen, die sich in zwei Skizzen erhalten haben. Die verworfene Alternative setzt er kurz darauf, als das gesamte unbenutzte Skizzenmaterial neu geordnet wird, auf Motivkärtchen. Nach über zwei Jahrzehnten schließlich greift Metner erneut Thematik, Tonart und Begleitmotivik (ostinate Pendelbewegung im Baß) auf und schreibt die es-Moll-*Elegie*, die somit in ihrer retrospektiven Orientierung bekenntnishafte Züge trägt.

Die Doppelbelegung der Opusnummer 59 bedarf längerer Erörterung. Noch Anfang 1940 war die *Sonata Epica* als op. 57 erschienen, und bereits im Juni des Jahres war der *Russian Rounddance* für zwei Klaviere fertig (s.d.). Man darf annehmen, daß bereits zu diesem Zeitpunkt die Opuszahl 58 vorgesehen war, unabhängig davon, daß der *Knight Errant* erst gegen 1945 beendet wurde. Im Winter 1940/41 arbeitet Metner an den *Elegien*, aber kurz darauf auch am *Dritten Klavierkonzert*. Letzteres dürfte bereits 1941 oder Anfang 1942 als op. 60 gezählt worden sein (die gedruckten Exemplare erscheinen erst nach Metners Tod). Doch ob damals die *Elegien* als op. 59 gedacht waren, kann bezweifelt werden: Falls sie tatsächlich schon fertiggestellt gewesen sein sollten, so ist doch von einer Publikation nirgends die Rede. Stattdessen tragen einige der Lieder, die sporadisch nach dem letzten Zyklus op. 52 entstanden sind, auf den Autographen die Zählungen *op. 59 Nr. 1* sowie *op. 59 b Nr. 1* bis *op. 59 b Nr. 3* (s. dazu op. 59[bis] und op. 61). Zwei dieser Lieder wurden bereits 1936 aufgeführt. Wann genau die erhaltenen Autographen dieser Lieder entstanden (unter Umständen sind es spätere Ab- oder Reinschriften) und ob vielleicht die Opusnummern nachträglich eingetragen wurden, läßt sich nicht ermitteln; aber vermutlich wird es früher gewesen sein als die Zählung der 2 Elegien als „op. 59a". Warum also hat Metner, nachdem er 1945 den *Polden'* als „op. 59 Nr. 1" publizieren ließ und offensichtlich andere Lieder zur späteren Ergänzung dieses Opus vorgesehen hatte, doch noch die *Elegien* mit derselben Nummer versehen? Mehrere Hypothesen sind denkbar. Eine Möglichkeit wäre, daß er nach dem Konzert keine höhere Werknummer mehr vergeben wollte, sei es, um eine runde Zahl aufrechtzuerhalten, sei es, um dem Konzert als summum opus besonderen Status zu verleihen (auch das *Quintett* erhält keine Opuszahl!). Es könnte aber auch sein, daß Metner erkennen mußte, daß *Polden'* aus verlegerischen und rechtlichen Gründen nicht zusammen mit den restlichen Liedern in einem Opus würde erscheinen können, was ja die Nummer 59 für weitere Veröffentlichungen verunmöglichen mußte. Das würde erklären können, warum

diese gewissermaßen 'totgeborene' Opusnummer später einfach neu belegt wurde, als sich abgezeichnet hatte, daß die letzten Lieder doch als op. 61 würden gedruckt werden müssen - und nicht etwa als op. 59 b neben den *Elegien* als op. 59 a, falls das je beabsichtigt gewesen sein sollte.

Autograph:
Nr. 1:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 751/752: 2 Reinschriften in Tinte von Anna Metner, in Blei ergänzt von Nikolaj Metner, betitelt: *op. 59 № 1 / Элегия № 1* [Elegie Nr. 1]

Nr. 2:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 753, Bl. 1rff.: Reinschrift in Tinte von Anna Metner (*Andante con moto, op. 59, № 2*), nachträglich betitelt (durch Nikolaj Metner?) *Элегия (покаянная)* [(Buß-)Elegie].

Skizzen:
zu Nr. 2:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 1817 (Motivkarten), Bl. 5 (Anfang, es-Moll,datiert *1919-20?*); 20 (Thema T. 52ff. in g-Moll)
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 152, Bl. 4r: die Anfangstakte der *Elegie* sind hier vorgesehen als Alternative *1)* zur Vertonung der dritten Strophe von *Bessonnica* op. 37/1; die später gewählte Version folgt als *2)*
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 175, Bl. 29v: hier mit der später verworfenen Fassung der dritten Strophe

ED: Frankfurt/Main: Wilhelm Zimmermann 1953
UA: ?
GA: IV, 262-278

ZWEI ELEGIEN

Nr. 1:
Elegy No. 1
Andante largamento[228]
a-Moll, 2/4, 108 Takte

Nr. 2:
Elegy No. 2
Andante con moto, sempre cantabile
es-Moll, 4/4, 108 Takte

op. 59[bis]

Полдень
Midday

Titelblatt: ? [hier nach GA]
Besetzung: Singstimme, Klavier (2 Hd.)
Widmung: *Dedicated to Mme. [Maria] Kurenko*[229]

[228] recte: Andante largamente

[229] Diese Angabe findet sich auf dem Programmzettel zum Medtner-Liederabend von Maria Kurenko (begleitet von Paule Bailly), der am 26. April 1946 in der New Yorker Juillard School of Music stattfand (s. GCMMK, f. 132, ed. chr. 1363). In GA findet sich keine Widmung. Metner hörte Maria Kurenko zum ersten Mal vermutlich am 2. Januar 1930 bei einer Festgesellschaft Glazunovs in New York (*Vospominanija*, 264). Es sind jedoch keine Konzerte Metners mit Maria Kurenko bekannt.

Entstehung: Nach dem Puškin-Zyklus op. 52 schreibt Metner nur noch vereinzelt Lieder. Eines der ersten ist zusammen mit *Čto v imeni tebe moem* (op. 61/3) diese Tjutčev-Vertonung: ein rarer Fall der Annäherung an impressionistische Klanglichkeit und das einzige Werk Metners, das nicht mit einem Dreiklang endet. Diese beiden Lieder sind bis spätestens Anfang 1936 komponiert worden. Beide tragen im Autograph die Zählung „op. 59 b Nr. 1" bzw. „op. 59 Nr. 2" und waren offensichtlich als Teile einer neuen Liedsammlung gedacht (vgl. op. 59 und 61). Als op. 59 a lassen sich Eichendorff-Vertonungen vermuten; eine ähnliche Aufteilung in a) deutsche und b) russische Dichter hatte Metner auch bei den Liedern op. 12 und 13 erwogen (s.d.). Eventuell waren jedoch die *2 Elegien* als op. 59 a vorgesehen (s. op. 59).

Zur Publikation des *Polden'* kommt es, als im August 1945 Alfred Swan Metner davon in Kenntnis setzt, daß er und Henry S. Drinker in Amerika eine Auswahl aus Metners Liedern mit Drinkers Übersetzungen publizieren möchten; auch *Muza i moda* sollte verlegt werden (s. *Pis'ma*, 507 und SWAN 1967, 110). Am 12. November des Jahres berichtet Swan Metner, daß Schirmer endgültig einem Liederalbum zugestimmt hat, und erwartet neue Lieder (die Metner vermutlich bereits in Aussicht gestellt hat). Im Dezember bedankt sich Swan für die neuen Werke (gemeint sind im folgenden Zitat *Polden'* und *Čto v imeni tebe moem*):

> *Какой чудный подарок вы нам прислали в виде песен из ор. 59. Как великолепно передан ленивый зной Тютчева в этой лидийской тональности, а пушкинская песнь относится к разряду самых больших, вроде „Мечтателю", только слова на этот раз не так значительны. Играем и переиграем* (*Pis'ma*, 507).[230]

Für die zunehmend isolierten Metners ist der unerwartete Einsatz für die Propagierung von Nikolajs Werken eine Quelle neuer Hoffnung:

> *Unterdessen ist es ein riesiger Trost für uns, daß Sie und Drinker die Lieder herausgeben wollen. Nikolais Stimmung wird dadurch stark aufrechterhalten, was er im höchsten Maße nötig hat, da er jetzt an dem bedeutungsvollsten von allen seinen Werken* [dem Quintett] *arbeitet* [...] *möge Drinker nicht erkalten in seinem Interesse an Koljas Musik...* (Briefe von Anna Metner an Alfred Swan, 21. September und 4. Dezember 1945; SWAN 1967, 110).

Die hier im Herbst erfolgte Festsetzung der Opuszahl 59 Nr. 1 erweist sich später, als auch die restlichen Lieder zusammen mit *Polden'* ein Album bilden sollen, als Mißgeschick, denn erneut bei Schirmer in New York kann Metner aus eigenem Antrieb nicht publizieren, und vermutlich aus verlagsrechtlichen Gründen kann *Polden'* nicht in der Ausgabe eines anderen (europäischen) Verlages aufgelegt werden. Somit erscheinen die letzten Lieder (op. 61) ohne *Polden'*, und erst die sowjetische Gesamtausgabe - die ja an keinerlei Rechte gebunden war - erfüllt die ursprüngliche Intention, alle Lieder nach op. 52 in eine Werkgruppe zu fassen (zu der Problematik der doppelten Vergabe der Opusnummer 59 ausführlich bei den *Zwei Elegien* op. 59).

In diesem Verzeichnis wird ein Mittelweg beschritten: Es erscheint weder sinnvoll, die Bezeichnung *op. 59 Nr. 1*, welche sich auch auf die erste der zwei Elegien bezieht, aufrechtzuerhalten, noch, die nachträgliche Umstrukturierung der Gesamtausgabe zu übernehmen und so die Publikationsgeschichte zu ignorieren. Daher mag die Zählung op. 59[bis] favorisiert werden, die Verwechslungen ausschließt und zudem darauf verweist, daß Metner ursprünglich seine späten Lieder als op. 59 veröffentlichen wollte.

Autograph:

[230] Was für ein wunderbares Geschenk haben Sie uns geschickt in Form der Lieder aus op. 59. Wie großartig ist die träge Schwüle Tjutčevs wiedergegeben in dieser lydischen Tonalität, und das Puškin-Lied gehört zur Kategorie der allergrößten Lieder, in der Art des *Mečtatelju* [op. 32/6], nur die Worte sind diesmal nicht so bedeutsam. Wir spielen und spielen es immer wieder.

– GCMMK, f. 132, ed. chr. 755: 1 Bl., Reinschrift von Anna Metner in Tinte mit Ergänzungen in Blei von Nikolaj Metner, gezählt *op. 59 b № 2*, mit der Angabe *2½ минуты* [2½ Minuten].

Skizzen: ?

ED: als op. 59 Nr. 1 in: Medtner, *Twenty-six selected songs*, New York: G. Schirmer 1949.

UA: 25. März 1936, London; Makušina, Metner [KONZERTLISTE 172]

GA: VI, 248-251 als op. 61/6

ПОЛДЕНЬ
MIDDAY
(Fëdor Ivanovič Tjutčev)
Andante, molto tranquillo
Ges-lydisch, 4/4, 27 Takte

Федор Иванович Тютчев	*Fëdor Ivanovič Tjutčev*
Полдень	Mittag
Лениво дышит полдень мглистый; Лениво катится река; И в тверди пламенной и чистой Лениво тают облака.	Träge atmet der diesige Mittag; träge strömt der Fluß; und in der glühenden und reinen Himmelsfeste zergehen träge die Wolken.
5 И всю природу, как туман, Дремота жаркая объемлет; И сам теперь великий Пан В пещере нимф покойно дремлет.	Und die ganze Natur umgibt wie Nebel heiße Schläfrigkeit; und selbst der große Pan schlummert jetzt ruhig in der Grotte der Nymphen.
Между 1827-1830 (TJUTČEV, 89)[231]	*Zwischen 1827 und 1830*

op. 60 3ème concerto pour piano et erchestre

Partitur

Titelblatt: *Н. Метнер / Сочинения / для фортепиано / с оркестром / Концерт № 3 / Партитура / Москва / 1963 / Государственное музыкальное издательство*

Besetzung: Solo: Klavier (2 Hd.); Orchester: 2 Fl., 2 Ob., 2 Klar. [A], 2 Fag.; 4 Hr. [F], 2 Tr. [B], 3 Pos., Tuba; Pauken; VI. I+II, Va., Vc., Kb.

Widmung: *Джайа Гамараджа Уадиару*[232] (vgl. den Wortlaut bei der Fassung für 2 Klaviere)

Entstehung: Das letzte Klavierkonzert komponierte Metner in Wootton Waven, einem Dorf in der Nähe von Stratford-on-Avon, wo er und Anna von Februar 1941 bis April 1943 bei Familie Iles lebten (s. *Vospominanija*, 168ff.). Am 4. April 1941 schreibt Metner an Lev und Ol'ga Konjus, daß „die Ballade im Schneckentempo vorangeht" (*Pis'ma*, 493). Dies ist der früheste schriftliche Beleg; wann Metner die Arbeit am Konzert das erste Mal gegenüber anderen erwähnt, bleibt offen. Im November 1941 gibt er Edna Iles den ersten Satz (in der Fassung für zwei Klaviere), damit sie ihn gemeinsam musizieren können (*Vospominanija*, 170). Am 10. Dezember berichtet er dem Yaler Professor Groman:

[231] Textabweichungen bei Metner: V. 8: *покойно* lies: *спокойно*

[232] An Jaya Chamaraja Wadiyar

Все мои личные новости следующие: я начинаю говорить (очень медленно и плохо) по-английски и затем я пишу, тоже очень медленно, новый Концерт (№ 3), называемый Балладой, и надеюсь кончить его к концу этого столетия (Pis'ma, 495).[233]

Im Februar 1942 beendet Metner die Fassung für zwei Klaviere (*Vospominanija*, 170), wovon er freudig einen Monat später den Prens berichtet (*Pis'ma*, 496). Bis zum Sommer arbeitet er an der Instrumentierung, doch nach dem ersten Herzanfall Anfang Oktober bleibt die Arbeit bis zur völligen Genesung im März 1943 liegen. Am 21. März ergänzt er einen Brief Annas an das Ehepaar Konjus mit der Bemerkung:

Bis jetzt habe ich nur an der Instrumentierung des Konzertes gearbeitet. Ich hasse diese Arbeit, aber sie ist beruhigend wie eine Patience. Ich bin auf Seite 150 der Partitur, und es sind im ganzen 220 Seiten. Edna Iles hat schon das ganze Werk eingeübt und spielt es tadellos. (SWAN 1967, 108f.)

Bereits im Sommer 1942 hatten er und Edna das ganze Konzert Lawrance Collingwood vorgespielt (*Vospominanija*, 170). Bis zum Juni 1943 muß wohl auch die Orchestrierung beendet gewesen sein, denn Metner spricht Ende des Monats davon, daß er bereits mit deren Korrektur beschäftigt sei (Brief an die Swans; *Pis'ma*, 500). Im Oktober 1943 spielen er und Edna Iles die Fassung für zwei Klaviere in einem Hauskonzert bei Myra Hess. Das Korrekturlesen der Klavierfassung erstreckt sich bis ins letzte Lebensjahr Metners; im Druck erscheinen die Exemplare erst kurz nach seinem Tod.

Auch dieses Spätwerk Metners verarbeitet extrem weit zurückliegende Motive aus dem großen Skizzen-Fundus. Der Biograph Pinsonneault schreibt: *le thème initial du 3e concerto fut écrit en Russie en 1898* (PINSONNEAULT 1956, 75), doch ist keine entsprechende Skizze bekannt. Eventuell handelt es sich um eine Verwechslung mit dem ebenfalls in e-Moll stehenden Introduktionsthema der *Sonata Epica* op. 57, welches nachweislich 1898 skizziert wurde (s. op. 57). Dagegen stammt der Themenkopf bei Ziffer 85 des Konzertes aus den ersten Entwürfen zu einem Goethe-Liederzyklus von etwa 1903 (U/F 2.27) - dort war eine Vertonung von *Nähe des Geliebten* vorgesehen.[234] Dieses Motiv, die Einleitungsphrase sowie das Thema von Ziffer 8 finden sich auf den Motivkärtchen der Jahre 1919/20. Schließlich stehen auch in Metners Kladde mit Gedichtabschriften (U/F 2.31) Motive aus dem Konzert, doch beziehen sie sich zu diesem frühen Zeitpunkt (ca. Anfang der 20er Jahre) noch auf den *Chor der Toten* von Conrad Ferdinand Meyer. Erhalten hat sich auch ein kleines Skizzenbuch, das unmittelbar während der Komposition des Werkes in Gebrauch gewesen sein muß und in dem u.a. Entwürfe zur Coda stehen; vermutlich stammen diese Eintragungen also von 1941 oder gar Anfang 1942 (dazwischen Skizzen zu *Molitva* op. 61/5).

Von besonderer Bedeutung ist der literarisch-programmatische Hintergedanke des Werkes, der einigen speziell angefertigten Aufzeichnungen zu entnehmen ist (LITERARISCHE DOKUMENTE 9), die paraphrasiert auch an anderer Stelle wiedergegeben werden (PINSONNEAULT 1956, 90; *Vospominanija*, 44). Darüber hinaus existiert folgende briefliche Mitteilung von Anna Metner an die Swans:

Erinnert ihr euch an Lermontows 'Nixe'? Bei Kolja ist es aber nicht etwa ein Programm, sondern das Stück hat sich von selbst mit dem symbolischen Sinn der Dichtung verflochten. Die Vorstellung von der Nixe ist für ihn das Symbol der irdischen Versuchungen. Der Fluß ist das menschliche Leben und der Recke - der Menschengeist, der im Joche der Versuchungen steckt. Er schläft, er ist die Beute der eifersüchtigen Welle. Der Geist wird im ewigen Leben erwachen (...) (veröffentlicht ohne Datum; SWAN 1967, 109).

[233] Meine ganzen persönlichen Neuigkeiten sind folgende: Ich beginne (sehr langsam und schlecht) Englisch zu sprechen, und dann schreibe ich, auch sehr langsam, ein neues Konzert (Nr. 3), genannt 'Ballade', und hoffe, es zum Ende dieses Jahrhunderts zu beenden.

[234] Später erwog Metner auch eine Verwendung dieser Motive für Heines *Bergstimme* (op. 12/3).

Doch entgegen Annas Behauptung, es handele sich um kein 'Programm', eignet dem Werk - wenn auch versteckt - durchaus eine programmusikalische Dimension. Die individuelle Interpretation und Fortführung der Lermontovschen Ballade ist ein Analogon zur Form und Programmatik der *Sonate-Ballade* op. 27, die sich ebenfalls literarische Vorbilder in (deutlich autobiographisch getönten) religiös-symbolistischen Konstellationen anverwandelt.

Um die Gunst der Uraufführung unter Adrian Boult warb zuerst Benno Moiseiwitsch, doch auf Metners Wunsch hin verzichtete jener zugunsten des Autors (s. SWAN 1967, 109). Die Widmung an den Maharadschah von Mysore, der ab Herbst 1946 die Grammophonaufnahmen bei EMI initiierte und finanzierte (s. DISKOGRAPHIE I), kann erst Jahre nach der Komposition erfolgt sein; vermutlich wäre ansonsten Edna Iles Widmungsträgerin geworden, der Metner das Autograph am Tage ihrer Trennung (20. April 1943) mit einer Zueignung überreichte.

Autograph: ?

Skizzen:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 761, Bl. 2rff.: *к баладу (кода)* [zur Ballade (Coda)]
- U/F 2.31, Bl. 30v: Gedichtabschrift; auf Bl. 2v das Motiv von T. 7f. und Ziffer 85 neben dem Gedicht *Chor der Toten* von Conrad Ferdinand Meyer
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 182, Bl. 13v: das Thema ab Ziffer 85 in c-Moll als Vertonung der *Bergstimme* von Heine (vgl. op. 12/3) vorgesehen
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 1817 ⟨Motivkarten⟩, Bll. 27 (Thema bei Ziffer 85, e-Moll), 31 (Thema Ziffer 8, e-Moll), 45 (Einleitung, e-Moll)
- U/F 2.27, Bl. 46r: Innerhalb der Entwürfe zu einem Goethe-Liederzyklus ist das Motiv, welches später den Themenkopf bei Ziffer 85 bildet, als Vertonung von *Nähe des Geliebten* vorgesehen
- programmatische Erläuterungen: s. LITERARISCHE DOKUMENTE 9 und das oben angeführte Zitat

ED: Moskva: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo 1963 (= GA XII)

UA: 19. Februar 1944, London; Metner, Boult [KONZERTLISTE 183]

GA: XII

Transkription für 2 Klaviere

Titelblatt: *3ème / Concerto / pour / piano et orchestre / par / N. Medtner / Réduction pour deux pianos / (par l'auteur) / Musikverlag / Wilhelm Zimmermann / vormals / Verlag Jul. Heinr. Zimmermann / Frankfurt/Main*

Widmung: *Dedicated to SIR JAYA CHAMARAJA WADIYAR / His Highness The Maharaja of Mysore // With deep gratitude for the appreciation / and furtherance of my work.*

Entstehung: bis Februar 1942 (s.o.)

Autograph:

- im Nachlaß von Edna Iles, mit einer persönlichen Zueignung (faksimiliert in *Vospominanija*, 315)

Skizzen: s.o.

ED: Frankfurt/Main: Wilhelm Zimmermann 1951

UA: Oktober 1943, Hauskonzert bei Myra Hess; Metner, Edna Iles [KONZERTLISTE 182]

GA: IX, 284-391

III. CONCERTO
(BALLADE)

Satz I:

Con moto largamento[235] (MM ♩ = 54 [♩ = 108])
e-Moll, 3/2, 435 Takte

attacca Interludium

Satz II:
Interludium
Allegro, molto sostenuto, misterioso (al rigore di tempo) (MM ♩ = 54)
C-Dur, 3/4, 114 Takte

Satz III:
Finale
Allegro molto, Svegliando, eroico (sempre al rigore di tempo) (MM ♩ = 88)
- Coda. Maestoso, ma passionato[236]
e-Moll, 3/4, 1064 Takte

Михаил Юрьевич Лермонтов	*Michail Jur'evič Lermontov*
Русалка	Rusalka [Die Nixe]
Русалка плыла по реке голубой, Озаряема полной луной, И старалась она доплеснуть до луны Серебристую пену волны.	Rusalka schwamm durch den blauen Fluß, beschienen vom Vollmond; und sie mühte sich, bis zum Mond den silbernen Schaum der Woge zu spritzen.
И, шумя и крутясь, колебала река Отраженные в ней облака. И пела русалка - и звук ее слов Долетал до крутых берегов.	Und rauschend und wirbelnd wiegte der Fluß die in ihm sich spiegelnden Wolken; und Rusalka sang - und der Klang ihrer Worte flog bis zu den steilen Ufern.
И пела русалка: „На дне у меня Играет мерцание дня, Там рыбок златые гуляют стада, Там хрустальные есть города,	Und Rusalka sang: „Bei mir auf dem Grund spielt das Flackern des Tages; dort wandeln goldne Scharen von Fischlein; dort gibt es kristallene Städte.
И там на подушке из ярких песков, Под тенью густых тростников, Спит витязь, добыча ревнивой волны, Спит витязь чужой стороны.	Und dort auf einem Polster von hellem Sand unter dem Schatten dichten Schilfes schläft ein Held, Beute der neidischen Welle, schläft ein Held aus fremdem Land.
Расчесывать кольца шелковых кудрей Мы любим во мраке ночей, И в чело и в уста мы в полуденный час Целовали красавца не раз.	Zu kämmen den Ring der seidigen Locken lieben wir im Dunkel der Nacht, und auf Stirn und Mund haben wir zur Mittagsstunde den Schönen mehr als einmal geküßt.
Но к страстным лобзаньем, не знаю зачем, Остается он хладен и нем. Он спит - и, склонившись на перси ко мне, Он не дышит, не шепчет во сне!.."	Doch gegenüber der leidenschaftlichen Kosung, ich bleibt er kalt und stumm; | weiß nicht warum, er schläft - und, geneigt zu mir auf die Brust, er atmet nicht, flüstert nicht im Schlummer!..."

[235] recte: Con moto largamente
[236] recte: vgl. op. 52/1

Так пела русалка над синей рекой, Полна непонятной тоской; И, шумно катясь, колебала река Отраженные в ней облака.	So sang Rusalka im blauen Fluß, voll unverstandnen Sehnens; und laut strömend wiegte der Fluß die in ihm sich spiegelnden Wolken.
1832	*1832*

op. 61 Sieben hinterlassene Lieder
Семь Песен

Titelblatt: *Издание М. П. Беляева / Nicolaus Medtner / Sieben hinterlassene Lieder / op. 61 / Н. Метнер / Семь Песен / оп. 61 / Edition M. P. Belaïeff, Bonn*
Besetzung: Singstimme, Klavier (2 Hd.)
Widmung: --
Entstehung: Das letzte Opus von Nikolaj Metner, zusammengestellt und veröffentlicht nach dem Tode des Komponisten durch Anna Metner, ist die Bündelung aller Lieder, die nach dem letzten Werkzyklus op. 52 zu ganz unterschiedlichen Zeiten entstanden sind. Bereits 1923 merkt sich Metner einige der *Geistlichen Lieder* Joseph von Eichendorffs vor, nachdem er einen Gedichtband von seinem Bruder Emilij erhalten hatte (s. op. 46); aus dieser frühen Begeisterung erklären sich dann die zahlreichen Abschriften von Eichendorff-Gedichten in Metners persönlichen Lyrikband (U/F 2.31). Damals vertont Metner *Aussicht*, *Im Walde* und *Winternacht* (s. op. 46/3-5). In seinem Taschenkalender von 1927 findet sich unter dem 28. November der Eintrag: *abends ein wenig 'Nachtgruß' von Eichendorff komponiert*; damit gehört auch dieses Gedicht noch in den weiteren Umkreis der Lieder op. 46. 1936 werden *Polden'* und *Čto v imeni tebe moem* uraufgeführt (s. op. 59[bis]), beide sind wohl erst kurz zuvor entstanden. In einem kleinen Skizzenbuch, das Metner während der Arbeit am *Dritten Klavierkonzert* benutzte (1941 oder Anfang 1942), finden sich auch Entwürfe zu *Molitva*, die aber noch stark von der Endversion abweichen. Vielleicht konnte Metner dieses Lied kurze Zeit nach dem Konzert beenden.
Anfang August 1945 schreibt Anna an Alfred Swan, der bei der Ankündigung eines neuen Auswahlalbums mit Metner-Liedern wohl auch nach Novitäten gefragt hatte, daß insgesamt vier neue Lieder im Manuskript vorlägen (12./14. August 1945; *Pis'ma*, 534). Als sich Alfred Swan dann im Dezember für die neuen Manuskripte bedankt, ist jedoch nur von zwei Liedern die Rede (nämlich den bereits aufgeführten *Polden'* und *Čto v imeni tebe moem*), so daß Metner die allerneuesten Werke wohl doch nicht unaufgeführt aus der Hand geben wollte (Zitat s. op. 59[bis]). Veröffentlicht wird im Auswahlband schließlich nur *Polden'* als op. 59 Nr. 1; die restlichen (und zukünftigen) Lieder sollen offensichtlich später unter derselben Opusnummer erscheinen, wobei Metner vermutlich eine Trennung in deutsche Lieder (nach Eichendorff) als op. 59 a und russische Lieder als op. 59 b vorgesehen hatte (so im Autograph gezählt: *Polden'*, *Čto v imeni tebe moem* und *O, veščaja duša moja*; zu diesem Problem vgl. op. 59 und 59[bis]).
Zum Kreis dieser Lieder zählt auch eine verworfene Vertonung von Hermann Hesses *Wie kommt es?* (U/F 1.18; s. Faksimile VIII). Metner verlieh diesem Stück die Zählung op. 59 Nr. 6, so daß es wohl nach den bisher genannten, aber sicherlich vor den beiden folgenden (letzten) Liedern entstanden sein muß. Am 11. August 1950 berichtet Anna Metner den Swans, daß Nikolaj am Vortag ein Lied vollendete, das er schon lange im Kopf gehabt hatte (SWAN 1967, 115). Das mit großer Sicherheit letzte Lied und das letzte Werk Nikolaj Metners überhaupt ist der *Nachtgruß* nach Eichendorff; obwohl Metner bereits 1927 daran komponiert hatte, trägt das Autograph das Datum 27. August 1951, das ist etwa 6 Wochen vor seinem Tode.

Anna Metner regelt die Publikation mit Vladimir Pol' im Herbst 1952; die gedruckten Ausgaben erscheinen im April 1954 (vgl. *Pis'ma*, 534).
Übersetzung: *engl., russ.:* N.N.; *dt. (Nr. 3 - 7):* Liesbeth Weinhold
Autograph:
Nr. 1:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 756: Reinschrift von Anna Metner in schwarzer Tinte, Ergänzungen und Korrekturen mit Blei von Nikolaj Metner, gezählt *op. 59 № 1*

Nr. 2:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 757: *Nachtgruss (geistliches Lied) Eichendorff*, 2 Bll., Handschrift Nikolaj Metners, Blei, Ergänzungen mit Kugelschreiber vielleicht von Anna Metner (?), am Ende datiert *27 Августа 1951 г.* [27. August 1951]

Nr. 3:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 758/759: 2 Bogen, Abschrift in blauer Tinte von Anna Metner mit Ergänzungen und Korrekturen in Blei von Nikolaj Metner; mit der Zählung *op. 59 b № 1*

Nr. 6:
- Bl. 1 (mit der Zählung *op. 59 b № 3*) abgebildet in: *Povsednevnaja rabota*, gegenüber 64; Aufbewahrungsort unbekannt

Nr. 7:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 1819: Negativabzug der Handschrift, 2 Bll.

Skizzen:
zu Nr. 1:
- U/F 2.31: Gedichtabschrift
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 767: im Taschenkalender des Jahres 1927 folgender Eintrag am 28. November: *вечером немного сочинял „Nachtgruss" Эйхенд[орфа]* [abends ein wenig Nachtgruß von Eichendorff komponiert]

zu Nr. 2:
- U/F 2.31: Gedichtabschrift

zu Nr. 5:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 761, Bl. 4r (in abweichender Gestalt)

ED: Bonn: M. P. Belaieff 1954
UA: *Nr. 1, 2 und 7:* ? *Nr. 3:* 25. März 1936, London; Makušina, Metner [KONZERTLISTE 172]. *Nr. 4-6:* 18. November 1953, London; Oda Slobodskaja, Frederick Stone (s. Programmzettel GCMMK, f. 132, ed. chr. 1573]
GA: VI, 234-247 und 252-259 (dazwischen *Polden'* [op. 59[bis]] als Nr. 6 aufgenommen)

SIEBEN HINTERLASSENE LIEDER
СЕМЬ ПЕСЕН

Nr. 1:
Reiselied - Traveller's Song
Песнь Странника
(Wilhelm von Eichendorff)[237]
Allegretto, sereno
F-Dur, 2/4, 57 Takte

[237] Das Reiselied stammt mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht von Joseph von Eichendorff, sondern aus der Feder seines BrudersWilhelm (s. dazu Franz Uhlendorff in: *Aurora* 14, 1954, S. 22).

Wilhelm von Eichendorff

Reiselied

So ruhig geh' ich meinen Pfad,
So still ist mir zu Mut;
Es dünkt mir jeder Weg gerad'
Und jedes Wetter gut.

Wohin mein Weg mich führen mag,
Der Himmel ist mein Dach,
Die Sonne kommt mit jedem Tag,
Die Sterne halten Wach'.

Und komm' ich spät und komm' ich früh
Ans Ziel, das mir gestellt:
Verlieren kann ich mich doch nie,
O Gott, aus Deiner Welt!

?
(EICHENDORFF, 572)[238]

Nr. 2:
Nachtgruß (Geistliches Lied) - Night's revelation
Ночной привет
(Joseph von Eichendorff)
Molto tranquillo
B-Dur, 3/4, 48 Takte

Joseph von Eichendorff

Nachtgruß

Weil jetzo alles stille ist
Und alle Menschen schlafen,
Mein Seel' das ew'ge Licht begrüßt,
Ruht wie ein Schiff im Hafen.

Der falsche Fleiß, die Eitelkeit,
Was Keinen mag erlaben,
Darin der Tag das Herz zerstreut,
Liegt alles tief begraben.

Ein andrer König wunderreich
Mit königlichen Sinnen
Zieht herrlich ein im stillen Reich,
Besteigt die ew'gen Zinnen.

1810

[238] Textabweichungen bei Metner: V. 6 und 8 wdh. (ad libitum)

(EICHENDORFF, 118)

Nr. 3:
Was fragst du nach dem Namen mich? - What means to thee my humble name?
Что в имени тебе моем?
(Aleksandr Sergeevič Puškin)
Andantino con moto
cis-Moll, 3/4, 61 Takte

Александр Сергеевич Пушкин	*Aleksandr Sergeevič Puškin*
Что в имени тебе моем?	Was liegt dir an meinem Namen?
Оно умрет, как шум печальный	Er stirbt wie das traurige Rauschen
Волны, плеснувшей в берег дальный,	der Welle, die an ein fernes Ufer schlug,
Как звук ночной в лесу глухом.	wie nächtliches Geräusch in dumpfem Wald.
Оно на памятном листке	Er läßt auf dem Gedenkblatt
Оставит мертвый след, подобный	eine tote Spur, ähnlich
Узору надписи надгробной	dem Muster einer Grabesinschrift
На непонятном языке.	in unverständlicher Sprache.
Что в нем? Забытое давно	Was ist an ihm? Längst vergessen
В волненьях новых и мятежных,	in neuen und aufrührenden Regungen,
Твоей душе не даст оно	gibt er deiner Seele keine
Воспоминаний чистых, нежных.	reinen, zarten Erinnerungen.
Но в день печали, в тишине,	Aber am Trauertag, im Stillen,
Произнеси его тоскуя;	sprich ihn sehnend aus:
Скажи: есть память обо мне,	sag: es gibt ein Gedenken an mich,
Есть в мире сердце, где живу я.....	es gibt auf der Welt ein Herz, wo ich lebe...
1830	*1830*

(PUŠKIN, III, 210)[239]

Nr. 4:
Wenn du eines Tags enttäuscht bist - If one day you're disillusioned
Если жизнь тебя обманет
(Aleksandr Sergeevič Puškin)
Moderato
f-Moll, 3/4, 34 Takte

Александр Сергеевич Пушкин	*Aleksandr Sergeevič Puškin*
Если жизнь тебя обманет,	Wenn dich das Leben enttäuscht,
Не печалься, не сердись!	sei nicht betrübt, zürne nicht!
В день уныния смирись:	Am Tag des Verzagens beruhige dich:
День веселья, верь, настанет.	Der Tag der Freude, glaube mir, wird kommen.
Сердце в будущем живет;	Das Herz lebt in der Zukunft;
Настоящее уныло:	die Gegenwart ist mutlos:
Всё мгновенно, всё пройдет;	Alles ist momentan, alles geht vorbei,
Что пройдет, то будет мило.	was vergeht, wird lieb sein.
1825	*1825*

(PUŠKIN, II, 415)

[239] Textabweichungen bei Metner: nach V. 16: *Что в имени тебе моем?*

Nr. 5:
Gebet - The Prayer
Молитва
(Michail Jur'evič Lermontov)
Moderato
a-Moll/C-Dur, 3/4, 32 Takte

Михаил Юрьевич Лермонтов	*Michail Jur'evič Lermontov*
Молитва	Gebet
В минуту жизни трудную,	Drängt in des Lebens schwerer Minute
Теснится ль в сердце грусть,	Traurigkeit im Herzen sich:
Одну молитву чудную	dann wiederhole ich auswendig
Твержу я наизусть.	ein wunderbares Gebet.
Есть сила благодатная	Es liegt eine segensreiche Kraft
В созвучье слов живых,	im Zusammenklang lebendiger Worte,
И дышит непонятная,	und es atmet ein unbegreifliches
Святая прелесть в них.	heiliges Entzücken in ihnen.
С души как бремя скатится,	Von der Seele gleitet gleichsam eine Last,
Сомненье далеко -	Zweifel ist fern -
И верится, и плачется,	und man glaubt, und weint,
И так легко, легко...	und ist so leicht, so leicht...
1839	*1839*

(LERMONTOV, II, 35)

Nr. 6:
Sei stille, mein verzagtes Herz - Behold my visionary soul
О, вещая душа моя
(Fëdor Ivanovič Tjutčev)
Andante con moto sostenuto
d-Moll, 3/4, 38 Takte

Федор Иванович Тютчев	*Fëdor Ivanovič Tjutčev*
О вещая душа моя!	O meine kündende Seele!
О сердце, полное тревоги,	O Herz, voll Besorgnis,
О, как ты бьешься на пороге	oh, wie schlägst du auf der Schwelle
Как бы двойного бытия!..	des gleichsam doppelten Seins!..
Так, ты жилица двух миров,	So, du Bewohnerin zweier Welten,
Твой день - болезненный и страстный,	ist dein Tag - kränklich und leidend,
Твой сон - пророчески-неясный,	ist dein Schlaf - prophetisch-unklar,
Как откровение духов...	wie eine Offenbarung von Geistern...

	Пускай страдальческую грудь	Mögen die gemarterte Brust
10	Волнуют страсти роковые -	verhängnisvolle Leiden aufwallen -
	Душа готова, как Мария,	die Seele ist bereit, wie Maria,
	К ногам Христа навек прильнуть.	auf immer sich an Christi Füße zu schmiegen.
	1855	*1855*
	(ТЯТЧЕV, 202)	

Nr. 7:

Unwiederbringlich ist dahin - We lost all that was once our own
Когда, что звали мы своим
(Fëdor Ivanovič Tjutčev nach Nikolaus Lenau)
Andantino con moto
f-Moll, 2/4, 83 Takte

	Федор Иванович Тютчев		*Nikolaus Lenau*
	Успокоение (из Ленау)		Blick in den Strom
	Когда, что звали мы своим,		Sahst du ein Glück verübergehn,
	Навек от нас ушло		Das nie sich wiederfindet,
	И, как под камнем гробовым,		Ist's gut in einen Strom zu sehn,
	Нам станет тяжело, -		Wo Alles wogt und schwindet.
5	Пойдем и взглянем вдоль реки,	5	O, starre nur hinein, hinein,
	Туда, по склону вод,		Du wirst es leichter missen,
	Куда стремглав бегут струи,		Was dir, und soll's dein Liebstes seyn,
	Куда поток несет -		Vom Herzen ward gerissen.
	Неодолим, неудержим,		Blick' unverwandt hinab zum Fluß,
10	И не вернется вспять...	10	Bis deine Thränen fallen,
	И чем мы долее глядим,		Und sieh durch ihren warmen Guß
	Тем легче нам дышать...		Die Fluth hinunterwallen.
	И слезы льются из очей,		Hinträumend wird Vergessenheit
	И видим мы сквозь слез,		Des Herzens Wunde schließen;
15	Как всё быстрее и быстрей	15	Die Seele sieht mit ihrem Leid
	Волненье понеслось...		Sich selbst vorüberfließen.
	Душа впадает в забытье -		*September 1844*
	И чувствует она,		
	Что вот помчала и ее		
20	Великая волна.		
	15 августа 1858		
	(ТЯТЧЕV, 209)		

II WERKE OHNE OPUSZAHL

WoO 1 Две Каденции к 4^му ф.-п.-концерту Бетховена
Zwei Kadenzen zum 4^ten Klavierkonzert von Beethoven

Titelblatt: *Российское му/зыкальное из/дательство / Н. Метнер / Две Каденции / к / 4му ф.-п.-концерту / Бетховена / Берлин / Москва || Russischer / Musik / Verlag G.m.b.H. / N. Medtner / Zwei Kadenzen / zum / 4ten Klavierkonzert / von Beethoven / Berlin / Moskau*
Innentitel: *N. Medtner / Deux Cadences / pour / quatrième concert de piano / par / Beethoven // 1911 / Edition russe de musique / Berlin Moscou* [etc.]
Besetzung: Klavier (2 Hd.)
Widmung: --
Entstehung: Vermutlich unmittelbar im Hinblick auf das zunächst geplante Konzert vom 8. [22.] Dezember in St. Peterburg entstanden, also wohl erst im Herbst 1910 (nach der Rückkehr aus Pillnitz). Diese Aufführung platzte durch den berühmten 'Mengelberg-Skandal' (vgl. *Pis'ma*, 129-131). Die Kadenzen gehörten zu den wenigen eigenen Stücken, die Metner auch seine Schüler im Konservatorium spielen ließ (*Vospominanija*, 128). Ursprünglich sollten die Kadenzen als 'op. 24 Nr. 2' gezählt werden, doch welches Werk Metner für op. 24 Nr. 1 vorgesehen haben könnte, ist völlig unklar (eine vergleichbare Situation besteht bei op. 22 und op. 25/1).
Autograph:
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 2, mit der Zählung *op. 24, № 2*
Skizzen:
– GCMMK, f. 132, ed. chr. 2 (zur formalen Anlage)
ED: Moskva: Rossijskoe muzykal'noe izdatel'stvo 1911
UA: 15. [28.] Dezember 1910, Moskau; Metner, Wendel [KONZERTLISTE 33]
GA: II, 75-86

ДВЕ КАДЕНЦИИ К ЧЕТВЕРТОМУ ФОРТЕПИАННОМУ КОНЦЕРТУ БЕТХОВЕНА.
ZWEI KADENZEN ZUM VIERTEN KLAVIERKONZERT VON BEETHOVEN.

I [Kadenz zum ersten Satz]:
tranquillo
52 Takte

II [Kadenz zum Finale]:
178 Takte in drei Abschnitten (1.-3.)

vollständige Fassung	*Alternative 1*	*Alternative 2*
Abschnitt 1 (T. 1-96)	1 (T. 1-96)	-
Abschnitt 2 (T. 97-146)	-	-
Abschnitt 3 (T. 147-178)	3 (T. 147-178)	3 (T. 147-178)

Tab. 26: Kürzungsmöglichkeiten von Kadenz II.

WoO 2 Этюд (средней трудности) [Ėtjud (srednej trudnosti)]
(Etüde mittlerer Schwierigkeit)

Titelblatt: ? [hier nach GA]
Besetzung: Klavier (2 Hd.)

Widmung: --
Entstehung: Nach den Angaben in GA „anscheinend 1912", vielleicht aber im Zusammenhang mit der Lehrtätigkeit am Konservatorium (1909/10 und 1915-1919) entstanden. Anfänglich war auch ein vorausgehendes *Präludium* geplant. Im weiteren Sinn kann diese pädagogische Beschränkung des Schwierigkeitsgrades im Zusammenhang mit den Stücken op. 54-56 gesehen werden, die allerdings auf Veranlassung des Verlegers entstanden.
Autograph:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 70, betitelt ~~*(Прелюдия и этюд средней трудности)*~~ *Etude средней трудности*

Skizzen:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 4583: darunter neun Systeme zu dieser Etüde

ED: im Sammelband *V pomošč žertvam vojny* [Zur Hilfe der Kriegsopfer], Moskva: Muzykal'no-teoretičeskaja biblioteka v Moskve 1916
UA: ?
GA: II, 182-185

Этюд (средней Трудности)

Allegro (all'antica)
c-Moll, 6/8, 53 Takte

WoO3 Märchen
Сказка [Skazka]

Titelblatt: ? [hier nach GA]
Besetzung: Klavier (2 Hd.)
Widmung: --
Entstehung: Auf einem Bogen mit op. 31/3 notiert, also ca. 1914 komponiert und eventuell zunächst für op. 31 vorgesehen (s.d.).
Autograph:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 60, Bl. 2

Skizzen: ?
ED: Moskva: Muzykal'nyj sektor Gosudarstvennogo Izdatel'stva 1925
UA: ?
GA: II, 291-293

(Das) Märchen
Сказка

Allegretto abbandonamente
d-Moll, 4/4, 34 Takte

WoO 4 39 Упражнений [39 Upražnenij]
(39 Technische Übungen)

Titelblatt: -
Besetzung: Klavier (2 Hd.)
Entstehung: Von Metner für den eigenen Gebrauch in Notizbüchern aufgezeichnet, aber „teilweise von ihm seinen Schülern empfohlen." (*Povsednevnaja rabota*, 76). Demzufolge dürfte das Gros dieser Übungen während der Professur am Moskauer Konservatorium

(1909/10 und Herbst 1915 bis Herbst 1919) entstanden sein. Zusammenstellung und Kommentar durch Pantelejmon Ivanovič Vasil'ev (*Povsednevnaja rabota*, 76-90).
Autograph:
- Notizbücher in GCMMK, f. 132, Archiv-Nummern unbekannt

ED: Als Anhang in *Povsednevnaja rabota*, 78-90
GA: --

Упражнения Н. К. Метнера

Nr. 1-3:
Упражнение для пяти пальцев
[Übungen für fünf Finger]

Nr. 4-11:
Трельные упражнения
[Triller-Übungen]

Nr. 12-14:
Упражнения на растяжение
[Dehnübungen]

Nr. 15-22:
Упражнения на двойные ноты
[Übungen mit Doppelgriffen]

Nr. 23-39:
Октавы и аккорды
[Oktaven und Akkorde]

WoO 5 Quintette pour Piano, 2 Violons, Alto et Violoncelle (Klavierquintett)

Titelblatt: *Quintette / pour / Piano, 2 Violons, Alto et Violoncelle / par / N. Medtner // Musik Verlag / Wilhelm Zimmermann . Frankfurt am Main*
Besetzung: Klavier (2 Hd.); 2 Violinen, Viola, Violoncello
Widmung: --
Entstehung: Vorläufer des Quintetts sind der unvollendete Ansatz zu einem Streichquartett (U/F 2.18) sowie die rudimentären Entwürfe zu einem Klavierquartett oder -trio von 1902 (U/F 2.20 und 2.21). Erste Aufzeichnungen zum Quintett datieren von Anfang 1904, wobei zunächst eine *Fantasie für Streichquartett und Klavier*, dann in einem zweiten Anlauf eine *Theurgische Sonata-Fantasia* über die Seligpreisungen (nach dem Lukas-Evangelium) entworfen wird (s. Faksimile IIIa). Das „theurgische" Element wurde mit größter Wahrscheinlichkeit stimuliert von den ab etwa 1902/03 einsetzenden 'Prophetien' der Symbolisten, insbesondere aber durch Andrej Belyj, mit dem Metner in diesen Jahren sehr eng befreundet gewesen ist, und dessen Aufsatz *O teurgii* (s. Kap. 1.4). Die Diskrepanz zwischen dem himmelstürmenden und gelegentlich ikonoklastischen Eifer der symbolistischen „Theurgen" und Metners traditionellem Religionsverständnis muß dem Komponisten rasch aufgegangen sein - er hat den Titel wohl noch im selben Jahr verworfen und auf *Sonate № 2* reduziert (als 'Sonate Nr. 1' dürfte op. 5 gemeint sein).
Dieser ersten Schicht (über Lukas 6,21) folgt etwa 1906 die Vertonung des 11. Verses aus dem 25. Psalm (der nach hebräischer und orthodoxer Zählung als 24. Psalm gerechnet wird)

für Singstimme und Klavier (s. Faksimile IIIb). In diesem Stadium ist noch keine Beziehung zwischen den beiden Teilen erkennbar. Eine kurze Notiz aus demselben Jahr macht deutlich, daß sogar die Besetzung noch nicht endgültig festgelegt ist (U/F 2.22). Am 7. [20.] Dezember 1907 fordert Nikolaj Metner seine Mutter brieflich auf, seinem Vater mitzuteilen, daß er „bislang betreffs des Quintettes nichts unternimmt" (*Pis'ma*, 117). Karl Metner hatte bereits zuvor angekündigt, daß das Quintett schon im Februar nächsten Jahres aufgeführt werden könne (ebd.), und dabei den Reifegrad des Werkes überschätzt. Am selben Tag teilt Nikolaj seinem Bruder Aleksandr seine Skepsis betreffs einer baldigen Aufführung des Quintettes mit:

> *Если мой Квинтет мог бы быть готов к сроку, то, разумеется, состав исполнителей я поручил бы сделать тебе. Я попросил бы тебя играть 1-ю скрипку. Но я еще ничего не знаю, что выйдет из моей работы. Я никому ничего еще не обещал, во-первых, потому что еще нечего обещать, а во-вторых, некому, т(о) е(сть) ко мне еще никто лично не обращался* (*Pis'ma*, 117f.).[1]

Etwa Anfang 1908 bricht Metner die Arbeit an den Bibelvertonungen ab. Wann er dann erneut das Quintett aufgreift, ist nicht genau zu ermitteln - vermutlich erst nach dem *Dritten Klavierkonzert*, also ab 1944. Als Anna Metner am 21. September 1945 den Swans schreibt, daß Nikolaj momentan „an dem bedeutungsvollsten von allen seinen Werken arbeitet" (SWAN 1967, 110), ist sicherlich das Klavierquintett gemeint. Doch die Komposition des Quintettes wird durch die zahlreichen Aufnahmesitzungen von September 1946 bis November 1947 aufgehalten. Anna Metner gibt an, daß Nikolaj erst „nach einem ganzen Jahr dieser Arbeit [gemeint sind die Aufnahmesitzungen] eine Unterbrechung" gemacht hat, „um das Klavierquintett zu vollenden" (*Vospominanija*, 38; vgl. auch die Schilderungen bei SWAN 1967, 111f.). Metner stellt jetzt der 'Seligpreisung' eine ausgedehnte Hinführung voran (die variierend das *blaženny*-[„selig"]-Thema vorausnimmt und mit einem völlig transformierten Dies-irae-Motiv und dem sog. 'Musenthema' aus op. 27 und 29/1 kontrastiert); nach der apotheotischen Seligsprechung schließt ein kurzes Nachspiel den Kopfsatz. Aus der Psalmvertonung (nun gleichsam antiphonisch-konzertant auf Solist und Streicher verteilt) entsteht der langsame Mittelsatz, wobei überleitend Themen und Motive aus dem Kopfsatz auftauchen.

Das Finale scheint gänzlich erst in den späten 40er Jahren geschrieben worden zu sein; in ihm liefert Metner die Verarbeitung und Synthese seiner jugendlichen, religiösen Eingebungen nach und gibt dem Werk somit einen retrospektiv-autobiographischen Charakter. In einem Brief Anna Metners an Isaak Zetel' vom 17./18. September 1956 jedoch ist davon die Rede, daß auch die Thematik des letzten Satzes, der als „Hosianna" bezeichnet wird, von etwa 1905 datiere:

> *Первая запись сделана в 1905 году...* [...] *Приблизительно в тот же период появился материал последней части „Осанна", но за работу не принимался. Не хватало чего-то очень важное... Почти у порога здешней жизни разрешился этот вопрос сам собой: запел в нем покаянный псалом Давида, который и был нужен для второй части, ведущей к „Осанне". Он был счастлив и радовался той „простоте", к которой всегда стремился* (ZETEL' 1981, 75f.).[2]

[1] Falls mein Quintett rechtzeitig fertig sein könnte, dann würde ich natürlich die Besetzung der Interpreten Dir anvertrauen. Und ich würde Dich bitten, die erste Geige zu spielen. Aber ich weiß noch nicht, was aus meiner Arbeit wird. Ich habe noch niemandem etwas zugesagt, erstens, weil es nichts zuzusagen gibt, und zweitens, weil es niemanden gibt, das heißt, an mich hat sich noch niemand persönlich gewandt.

[2] Die erste Aufzeichnung wurde 1905 gemacht... [...] Ungefähr in derselben Periode erschien das Material des letzten Satzes, 'Hosianna', doch die Arbeit wurde nicht begonnen. Etwas sehr wichtiges fehlte... Fast an der Schwelle zum Jenseits löste sich diese Frage von selbst: In ihm ertönte ein Bußpsalm Davids, der gerade für einen zweiten Satz nötig war, der zum 'Hosianna' führt. Er war glücklich und freute sich an jener „Einfachheit", die er ständig angestrebt hatte.

Aus dem überlieferten Skizzenmaterial ist keine Vorform der Finalthematik bekannt, so daß die Erinnerungen Annas angezweifelt werden müssen, die vielleicht die Entstehung von Satz II und Satz III verwechselt hat. Doch man muß sich stets vor Augen halten, daß Metner kurz vor seinem Tode große Mengen von Aufzeichnungen verbrannt hat. Auch Konstantin Klimov bezeichnet das Finale als „Hosianna" (KLIMOV 1955, 208 und 210), und die Vermutung liegt nahe, daß Metner sogar im Autograph diesen Titel eingetragen hat.

Am 10. November 1948 schreibt Anna den Swans, daß das Quintett beendet ist, die Stimmen kopiert sind und der erste Geiger des Æolian Quartettes bereits zu Besuch gewesen wäre; demnächst würden die Proben für eine Plattenaufnahme beginnen (SWAN 1967, 113). Den Anmerkungen Zarui Apetjans zufolge soll Metner jedoch erst im Sommer 1949 das Quintett fertiggestellt haben, denn Anna war im September mit der Abschrift beschäftigt (*Pis'ma*, 117). Vermutlich handelt es sich hierbei um eine weitere Kopie neben dem Autograph, die das Proben erleichtern sollte oder aber für dritte (den Verleger?) bestimmt war. Jedenfalls entsteht erst Anfang November die Einspielung mit dem Æolian Quartett und dem Komponisten am Flügel, nachdem Metner im September nach nur einer Probe einen Herzanfall erlitten hatte (s. DISKOGRAPHIE und *Pis'ma*, 515f.).

Konstantin Klimov erwähnt in seinem Aufsatz über das Quintett (KLIMOV 1955, 209f.), daß Metner neben den im ED aufgenommenen Bibelzitaten im zweiten Satz noch weitere Verse aus Psalm 24 in das Autograph gesetzt hat; diese Verse werden unten angegeben. In GA wurde dagegen in 'vorbildlich' atheistischer Gesinnung kein Bibeltext abgedruckt. Das Einfügen von Textsilben in das instrumentale Notenbild ist ein Unikum in Metners Œuvre; allenfalls die „*Slušajte!*"-Unterlegung zu Beginn von op. 25/2 könnte noch angeführt werden.

Von einem ephemeren Gedanken an ein Klaviertrio abgesehen (U/F 2.23), ist das Quintett Metners einziges echtes Kammermusikwerk für mehr als zwei Instrumente. Weswegen keine Opuszahl vergeben wurde, bleibt offen (vgl. dazu die Ausführungen zu op. 59 und folgende).

Autograph: ?; Fotografisches Faksimile:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 1818

Skizzen:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 176, Bl. 2v-3r: das Thema T. 178ff. mit dem Hinweis *E[вангелие] Л[уки] 6, 21* [Lukas-Evangelium 6, 21]
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 748, Bl. 1r: *Фантазия для струнного квартета с ф.-п. / (на евангельские тексты)* [Fantasie für Streichquartett und Klavier / (auf Texte des Evangeliums)]; 4 Takte, *Grave*, C-Dur (= T. 168-171 bzw. Ziffer G);
  Bl. 3r: *Черновая или точнее = Транскрипция мысли / ~~Теургическая или литурги[ческая?] Соната-Фантазия / N. Medtner Op. 12~~* [Konzept oder genauer: Transkription eines Gedankens / Theurgische oder liturgische Sonata-Fantasia / N. Medtner Op. 12], datiert l.o.: *конец Января 1904 г.* [Ende Januar 1904]; *Introduzione. Grave. Risoluto, Maestoso*, C-Dur, 10 Takte (entspricht im Quintett den Takten 168-177), hier gesetzt für Klavier solo;
  Bl. 4rv: (Fortsetzung) *черновая. Sonate C-dur (№ 2) / (на евангельские тексты) / (от Луки 6 - 21)* [Konzept, Sonate C-Dur (Nr. 2) / (auf Texte des Evangeliums) / (nach Lukas 6, 21)], datiert *1904-1905 г.*, 44 Takte, C-Dur, *Очень широко* [sehr breit], hier gesetzt für Klavier solo, aber der Bibeltext ist wie eine Singstimme syllabisch über das erste System geschrieben; die Stelle entspricht im Quintett T. 178ff (= Faksimile IIIa).
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 191, Bl. 30v: *Псалом. Ради имени Твоего Господи* [...] [Psalm. Um deines Namens willen, Herr...]; das Thema aus Satz II (T. 1ff.) hier als Vertonung des 25. [24.] Psalmes für Singstimme und Klavier in c-Moll (= Faksimile IIIb).

– U/F 2.22: eine Erwähnung verschiedener Besetzungsoptionen, die sich wohl auf dieses Quintett beziehen

ED: Frankfurt/Main: Wilhelm Zimmermann 1955

UA: 6. 11. 1950, London, Colin Horsley (Kl.), THE ÆOLIAN QUARTET: Alfred Cave, Watson Forbes (Vl.), Leonard Dight (Va.), John Moore (Vc.)

GA: VIII

KLAVIERQUINTETT

Satz I:

Molto placido (MM ♩ = 46)
C-Dur, 4/4, 236 Takte

in T. 177-189 der 1. Violine syllabisch unterlegt:
От Луки 6, 21:
Блаженны алчущие ныне, ибо насытитесь.
Блаженны плачущие ныне, ибо воссмеетесь.[3]

Satz II:

Andantino con moto (MM ♩ = 52)
a-Moll, 4/4, 72 Takte

über den Satzbeginn geschrieben, aber als Textierung der T. 1-5 gemeint:
Псалом 24 [25], 11:
Ради имени Твоего, Господи, прости согрешение мое, ибо велико оно.[4]
in T. 10-14 der 1. Violine syllabisch unterlegt:
Псалом 24 [25], 16:
Призри на меня, и помилуй меня, ибо я одинок и угнетен.[5]
weitere Eintragungen nach KLIMOV 1955:
Псалом 24 [25], 18+20:
Призри на страдание мое и на изнеможение мое, и прости все грехи мои.
Сохрани душу мою, и избавь меня, да не постыжусь, что я на Тебя уповаю.[6]

attacca Finale

Satz III:

Finale [Hosianna]
Allegro vivace (MM ♩ = 76) - Coda. Molto vivace (MM ♩ = 76)
C-Dur, 2/2, 422 Takte

[3] Lukas 6, 21: Selig seid ihr, die ihr jetzt hungert; denn ihr sollt satt werden. / Selig seid ihr, die ihr jetzt weint; denn ihr werdet lachen.
[4] Psalm 25, 11: Um deines Namens willen, HERR, / vergib mir meine Schuld, die so groß ist!
[5] Psalm 25, 16: Wende dich zu mir und sei mir gnädig; / denn ich bin einsam und elend.
[6] Psalm 25, 18+20: Sieh an meinen Jammer und mein Elend / und vergib mir alle meine Sünden!; Bewahre meine Seele und errette mich; / laß mich nicht zuschanden werden, denn ich traue auf dich!

III UNVERÖFFENTLICHTE WERKE; FRAGMENTE, ENTWÜRFE, PROJEKTE

Einführende Hinweise

Im folgenden wird der Versuch unternommen, die im Metner-Archiv des GCMMK (Fond 132) erhaltenen unpublizierten Werke und Skizzen systematisch zu beschreiben, zu datieren und nach Möglichkeit einen Entstehungszusammenhang oder Beziehungen zu anderen Werken zu rekonstruieren. Grundlage ist die Auswertung aller katalogisch erfaßten musikalischen Aufzeichnungen Metners, die für diese Arbeit fast vollständig ausgehändigt wurden. Obwohl dieser musikalische Nachlaß immense Dimensionen hat, darf nicht vergessen werden, daß Metner kurz vor seinem Tode sehr große Mengen von Skizzen und Aufzeichnungen aller Art verbrannt hat, darunter fast alle nach der Emigration entstandenen Entwürfe. Über die hier verzeichneten Einträge hinaus befinden sich insbesondere in den Archiveinheiten GCMMK, f. 132, ed. chr. 64, 153, 167-191, 760-762, 1817, 4853, 4592, 4629 und 4630 viele meist sehr kurze und unbetitelte Skizzen, die schwerlich eine erkennbare Werkgestalt konstituieren und zudem kaum datierbar sind, darunter auch die meisten kindlichen Aufzeichnungen. Außerdem existieren mehrere deutlich als Konservatoriums-Aufgaben erkennbare Studien (vor allem in Kontrapunkt und Orchestration), wobei aber naturgemäß die Grenze zwischen bloßer 'Hausaufgabe' und eigenständigen Schöpfungen (Weiterentwicklungen) nicht klar gezogen werden kann (GCMMK, f. 132, ed. chr. 92, 157-163). Schließlich ist nicht unwahrscheinlich, daß (neben den paar nicht eingesehenen Archivalien) im Zettelkatalog des GCMMK einige musikalische Aufzeichnungen Metners nicht erfaßt wurden. Die Aufspaltung in

1. Unveröffentlichte Werke
2. Fragmente, Entwürfe, Projekte
   a) Orchesterwerke,
   b) Werke für Instrumentalensemble,
      α Violine und Klavier,
      β Trios, Quartette, Quintette,
   c) Lieder (und Chorwerke),
   d) Klavierwerke

basiert auf der Annahme, daß auch die von Metner verworfenen oder teilweise durchgestrichenen Kompositionen als 'fertig' betrachtet werden können, insofern zumindest eine abgeschlossene Niederschrift existiert. Spätestens ab 1903, als Metner Werke zu publizieren begonnen hatte, ist diese Annahme fragwürdig, denn nicht zur Veröffentlichung vorgesehene Stücke hat Metner selbst sicherlich als 'unfertig' betrachtet, auch wenn sie zu einem gewissen Zeitpunkt als (relativ) abgeschlossen gegolten haben mögen. Für die Zwecke dieses Verzeichnisses ist das jedoch unerheblich.

In der zweiten Abteilung war eine chronologische Einordnung nicht immer möglich. Daher schien es ratsam, statt rein spekulativer Datierungen (etwa anhand der Archivnummer) keinen Zeitraum anzugeben und diese Stücke am Ende der Listen anzufügen.

Alle Angaben wie Titel, Vortragsanweisungen und sonstige Notizen, die direkt von den Manuskripten übernommen wurden, sind kursiv gesetzt.

1. Unveröffentlichte Werke

1.1 Adagio funèbre e-Moll

Besetzung: Klavier (2 Hd.)
Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 1795, Bl. 1rv: Niederschrift in Tinte mit Fingersätzen und anderen Ergänzungen in Blei: *1894/5 г. Adagio funèbre*. e-Moll, 2/4, 74 Takte. Metner hat über den Titel groß *cacofoniale* geschrieben, Vorder- und Rückseite durchgestrichen und schließlich das Blatt in Streifen gerissen. Die Archivare des GCMMK haben irrtümlicherweise das ironisch kommentierende Urteil „kakophonisch" als Untertitel aufgefaßt und inventarisiert, daher taucht der Name so auch in DOLINSKAJA 1966, 186 auf. Das Adagio steht in einfacher ABA-Form: Ein 8-taktiges Thema wird imitatorisch weitergeführt und dann wiederholt (3 x 8 T.); der Mittelteil ist ein vierstimmiges Fugato (bereits hier mit der für Metner so charakteristischen Spielanweisung *al rigore di tempo*), das sich tonal von G-Dur nach H-Dur bewegt und dessen Thema als Inversion des vorangegangenen Nachsatzes erkennbar ist; die Wiederholung von A ist (bis auf den zur Schlußbildung abgewandelten Nachsatz) wörtlich.

Datierung: 1894/95

1.2 Молитва [Molitva] E-Dur

(Gebet)
(Michail Jur'jevič Lermontov)

Besetzung: Singstimme, Klavier (2 Hd.)
Quellen:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 4579, Bl. 1r-2v: erste Niederschrift in Tinte, unvollständig bzw. in abbreviierender Form (Auslassung der Klavierstimme bei Analogien oder Wiederholungen), mit einer 8-taktigen Einleitung (diese bereits gestrichen): *„Молитва" Лермонтова.* [„Molitva" von Lermontov]; nachträgliche Marginalie: *Н. К. М. / 17. III. 96.* [N. K. M. / 17. März 1896]. E-Dur, 2/4, 80 Takte. Diese Fassung unterscheidet sich noch in zahlreichen Details von der Endversion; die bereits hier vermerkten Korrekturen wurden tatsächlich später ausgeführt.
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 76, Bl. 1r-2r (= Notenbeispiel 14): Reinschrift in Tinte: *Лето 1896 г. № 1. Молитва (слова Лермонтова). соч. Н. Метнер.* [Sommer 1896. Nr. 1. Molitva (Worte von Lermontov). Komp. von N. Metner.] *Allegro appassionato*. E-Dur, 2/4, 66 Takte. Auf Bl. 4v Skizzen in Blei. Das in dieser Archiveinheit folgende *Moment musical*, obwohl als arabisch 2 gezählt, muß nicht in Beziehung zu *Molitva* stehen, sondern ist höchstwahrscheinlich Teil der Pavel A. Pabst gewidmeten *3 Morceaux* (s. Nr. 1.3b). Dafür spricht auch das differierende Notenpapier (12 bzw. 14 Systeme).

Михаил Юрьевич Лермонтов	*Michail Jur'jevič Lermontov*
Молитва	Gebet
Я, матер божия, ныне с молитвою Пред твоим образом, ярким сиянием, Не о спасении, не перед битвою, Не с благодарностью иль покаянием,	Ich, Mutter Gottes, flehe jetzt mit einem Gebet vor deinem Heiligenbild, dem hellen Schein, nicht um Rettung, nicht vor einer Schlacht, nicht aus Dankbarkeit oder Buße,
Не за свою молю душу пустынную,	Nicht für meine öde Seele, für die

За душу странника в свете безродного, - Но я вручить хочу деву невинную Теплой заступнице мира холодного.	Seele eines auf Erden heimatlosen Wandrers, - aber ich möchte diese unberührte Maid dir warmen Hüterin der kalten Welt anvertrauen.
Окружи счастием душу достойную, Дай ей сопутников, полных внимания, Молодость светлую, старость покойную, Сердцу незлобному мир упования.	Umgib die werte Seele mit Glück, gib ihr Gefährten voller Aufmerksamkeit, eine lichte Jugend, ein ruhiges Alter, dem sanftmütigen Herzen Frieden des Vertrauens.
Срок ли приблизится часу прощальному В утро ли шумное, в ночь ли безгласную - Ты восприять пошли к ложу печальному Лучшего ангела душу прекрасную.	Nähert sich die Zeit der Abschiedsstunde am lauten Morgen oder in geräuschloser Nacht - schicke du zum Trauerbett den besten Engel, zu empfangen die herrliche Seele.
Февраль 1837	*Februar 1837*

(LERMONTOV, II, 13f.)

Anmerkung: Motivisch weist *Molitva* bereits auf *Ničij* op. 3/1 voraus, wobei die 'Stimmung' des Liedes eine vollständige Umdeutung erfährt (s. Kap. 3.1.2).

Datierung: Anfang 1896 begonnen, am 17. [29.] März durchkorrigiert, endgültige Fassung Sommer 1896 fertiggestellt.

1.3 Trois Morceaux

Besetzung: Klavier (2 Hd.)
Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 65, Bl. 1r (Umschlagblatt, Tinte):

Посвящается несавѣнному учителю П. А. Пабсту.[1]
3 Morceaux
Pastorale, Moment musical
et
Humoresque
de
Nicolas Metner
Op. 0

Datierung: Diese drei dem zweiten Klavierlehrer Metners gewidmeten Stücke waren mehr oder weniger zur selben Zeit entstanden und wurden anläßlich des Todes von Pavel Avgustovič Pabst (*1854, †16./17. [28./29.] Mai 1897) nachträglich zu einer Art 'Hommage' kompiliert.

a) Pastorale C-Dur

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 65, Bl. 2rv: komplette Niederschrift in Tinte: *Лето 1896 г.* [Sommer 1896] *Pastorale. N. Metner. № 1.* C-Dur, 2/4, 51 Takte. Einfache ABA-Form, Mittelteil in G-Dur, stark verkürzte Reprise; äußerste Schlichtheit der Faktur, insbesondere der Melodie. Auf Bl. 3 Skizzen in Blei, hier noch betitelt *Prelude*.

Datierung: Sommer 1896

[1] Meinem unvergessenen Lehrer P[avel]. A[vgustovič]. Pabst gewidmet.

b) Moment musical c-Moll

Quellen:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 153, Bl. 3rv: abgebrochene Niederschrift in Tinte mit vielen Verbesserungen, Streichungen, Ansätzen zur Fortführung etc.: *1895-1896 г.* Moment *musical № 2. Presto (MM ♩ = 120). Nicolai Metner.* c-Moll, 4/4, 54 Takte ausgeführt.
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 153, Bl. 14r-15r: abgebrochene Niederschrift in Tinte, offensichtlich nach Bl. 3rv entstanden, aber mit nur wenigen Änderungen: *Moment musical.* c-Moll, 4/4, ca. 86 Takte ausgeführt, davon einige gestrichen.
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 7, Bl. 1r-2v: vollständige Reinschrift in Tinte: *Мартъ 1896 г.* [März 1896] *Moment musical. № 2. Allegro.* c-Moll, 2/2 (!), 119 Takte. Bl. 3r-4r: Skizzen dazu, hier mit der Tempoangabe *Presto assai (MM. ♩ = 120)* sowie der Anweisung *al rigore di tempo*. Die Skizzen gehen bald in Gekritzel, bald in Karikaturen sowie Scherznamen (?) über; einer ganzen Serie von mit monströsen Nasen versehenen, grotesken Gesichtern im Profil (4v) gehen Namen wie *Otto Fiestenkampf* [?], *Wilhelm Rosenring* oder *Julius Scheissmannsrind* (3r) voraus.
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 183, Bl. 18v: Skizzen im Büchlein von 1901: *Поправки в moment musical c-mol.* [Verbesserungen im Moment musical]
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 184, Bl. 20rv: Skizzen (1901)

Anmerkung: Später bildet dieses *Moment musical* mit nur sehr geringfügigen Änderungen (zweistimmige Durchbildung der linken Hand) das *Intermezzo* in der *f-Moll-Sonate* op. 5. Besonders interessant ist, daß bereits hier das Fragemotiv (op. 5/II: T. 93-96) völlig isoliert steht. Dadurch ist dieses *Moment musical* unschwer als Keimzelle der ganzen Sonate zu begreifen, deren Sätze nicht nur durch größere thematische Zitate, sondern auch durch die motivische Rückführung auf diese zentrale Dreiton-Gestalt in engster Verbindung stehen.

Datierung: 1895 begonnen, beendet März 1896; Revision und Umarbeitung zu op. 5/II ab 1901

c) Houmoresque fis-Moll

Quellen:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 8, Bl. 1r-3v: komplette Niederschrift in Tinte: *Houmoresque. Апрель 1896 г.* [April 1896] *N. Medtner. Vivace.* fis-Moll, 3/4, 232 Takte. Auf Bl. 4r abgebrochene Niederschrift, hier gezählt als *№ III*; auf Bl. 6v ein weiterer Beginn, vielleicht die allererste Niederschrift. Beide Stellen sehr kurz, dazwischen Skizzen (4r-5v).
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 65, Bl. 4: Skizzen, ca 40 Takte, C-Dur, 2/4, mit Auslassungen; vermutlich erste Pläne zu einer *Humoreske*, die mit der Endversion fast nichts gemein hat; Mittelteil mit chromatischem Baßgang.

Datierung: April 1896 beendet

1.4 Prélude b-Moll (Metel' šumit...)

Besetzung: Klavier (2 Hd.)

Quellen:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 153, Bl. 7r: Entwurf in Tinte: *Prelude.* b-Moll, 6/8, nur 12 Takte.
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 14, Bl. 2v-3r: Niederschrift in Tinte: *Prelude №* [fehlt]. *соч. H. Метнер.* [o. Tempoangabe] b-Moll, 6/8, 64 Takte. Über den ersten Takten das Motto nach Lermontov (vollständiger Text und Übertragung s. op. 1/5):

  Метель шумит и снег валит
  Но сквозь шум ветра дальний звон
  Порой прорвавшися гудит -
  То отголосок похорон. - Лермонтов -

Vermutlich kurz vor der folgenden Abschrift entstanden, doch mit einigen Abweichungen im Detail, vor allem in der Begleitakkordik und der Rückleitung zur Reprise. Wenige Korrekturen.
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 76, Bl. 3v-4r (= Notenbeispiel 16): komplette Reinschrift in Tinte: *Лето 1896 г. № 2. соч. H. Метнер.* [Sommer 1896. Nr. 2. Komp. v. N. Metner.] *Andante.* b-Moll, 6/8, 60 Takte; darüber das Motto:

  Метель шумит
  И снег валит
  Но сквозь шум ветра дальний звон
  Порой прорвавшися гудит - то отголосок похорон... (слова Лермонтова).

  Leicht revidierte Fassung; die Glockenklang-Akkorde im Baß entsprechen bereits weitgehend op. 1/5. Arpeggien der linken Hand mit Blei nachträglich ergänzt.
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 13, Bl. 1v: Entwurf in Blei: *Метель* [Schneesturm]. b-Moll, [3/4]. Nur 3 Zeilen zu den 16tel-Läufen der rechten Hand; recto auf Sommer 1901 datierte Skizze zu op. 1/1 (s.d.).
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 184, Bl. 8rv: Skizzen in b-Moll und d-Moll (Büchlein von 1901)

Anmerkung: In gering veränderter Form ging dieses *Prélude* als Nr. 5 in die *Stimmungsbilder* op. 1 ein. Auch das Lermontov-Motto wurde übernommen (vgl. Kap. 3.1.3).

Datierung: entworfen etwa mit dem *Moment musical* (s. Nr. 1.3b), also ca. 1895; Sommer 1896 beendet. Revision und Umarbeitung zu op. 1/5 (ab) 1901.

1.5 6 Präludien

Besetzung: Klavier (2 Hd.)

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 9, Bl. 1r-5v: Reinschrift in Tinte: *1897 г. 6 Präludien* [die Datierung bezieht sich wohl auch auf das erste Stück]. Kompilation von Stücken, die zwischen Sommer 1896 und [Sommer] 1897 entstanden sind.

Anmerkung: № V wurde (mit überarbeitetem Mittelteil) als zweites, № VI (ebenfalls mit geringfügigen Änderungen) als drittes der *Stimmungsbilder* op. 1 übernommen (s.d.). Zu weiteren, nicht in diese Sammlung aufgenommenen *Präludien* s. Nr. 1.3a, 1.4 und 1.6.

a) № I C-Dur

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 9, Bl. 1rv: [*1897 г.*] *Maestoso (M.M. ♩ = 100)* [gestrichen: *Prelude? Marsch?*]. C-Dur, 4/4, 28 Takte.

Datierung: 1897

b) № II G-Dur

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 9, Bl. 1v-2r: *1897 г. Allegretto (MM ♩ = 96)* [ca. 3 Wörter gestrichen: Widmung? Titel?]. G-Dur, 6/8, 32 Takte.

Datierung: 1897

c) № III e-Moll

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 9, Bl. 2v: *Quasi Marcia funèbre. Лето 1897 г.* [Sommer 1897] *Largo (M.M. ♩ = 50).* e-Moll, 4/4, 20 Takte.

Datierung: Sommer 1897

d) № IV E-Dur

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 9, Bl. 3rv: [mit Blei ergänzt:] *Andante.* E-Dur, 3/4, 25 Takte.

Datierung: ca. 1897

e) № V gis-Moll

Quellen:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 168, Bl. 27r-28r: Entwurf im knižka [Büchlein] № 1 a, sicher eine der frühsten Skizzen zu den *Präludien* insgesamt.
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 9, Bl. 4rv: Titel[?] und eine Ergänzung in Klammern gestrichen. *1896 г. Порывисто (по М.М. приблизительно ♩ = 80)* [Heftig, MM etwa ♩ = 80]. gis-Moll, [4/4], 43 Takte.

Datierung: 1896

f) № VI es-Moll

Quellen:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 195, Bl. 1rv: Reinschrift in Tinte: *Prelude. Allegro moderato (♩ = 108).* es-Moll, 4/4, 43 Takte. Wahrscheinlich Vorlage der Abschrift innerhalb der Sammlung.
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 14, Bl. 1r: Entwurf in Tinte: *Prelude №* [fehlt]. es-Moll, 4/4, nur 13 Takte begonnen.
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 9, Bl. 1v-2r: *Лето 1896 г. равнодушно!* [Sommer 1896, gleichmütig!] *Allegro moderato (♩ = 108).* es-Moll, 4/4, 43 Takte.

Datierung: Sommer 1896

1.6 [Präludium] E-Dur

Besetzung: Klavier (2 Hd.)
Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 10, Bl. 1rv: Reinschrift in Tinte: *Лето 1897 г.* [Sommer 1897] *№ IV. Ad libitum (по М.М. приблизительно 104 = ♩)* [MM etwa ♩ = 104]. E-Dur, 4/4, 17 Takte.

Anmerkung: Eventuell war dieses Stück eine (dann verworfene) Alternative zum *Präludium* E-Dur aus dem gleichen Jahr (s. Nr. 1.5d). Das würde die Zählung mit römischen Ziffern erklären. Der fehlende Titel wurde dementsprechend ergänzt und paßt zu den anderen, gleichzeitig entstandenen Werken gleichen Namens.

Datierung: Sommer 1897

1.7 Sonate h-Moll

Besetzung: Klavier (2 Hd.)
Quellen:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 68, Bl. 11rv: erster Entwurf [?]: *Sonatine* (verbessert: *Sonate*). *N. Metner. Martellato.* h-Moll, 2/2, ca. 35 Takte, davon viele separat gestrichen und verbessert, schließlich gänzlich durchgestrichen. Auf den folgenden Blättern (12r-14v) weitere

Skizzen, darunter auch einige Motive zu anderen Werken, etwa zur *Sonatina* g-Moll (s. Nr. 1.10).
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 68, Bl. 1r-10v: Reinschrift in Tinte: [o. Titel] *Allegro.* h-Moll, 4/4, 331 Takte. Umfangreicher Sonatensatz mit einer 25taktigen Coda. Auf der ersten Seite hat Metner die Stimme der linken Hand mit Blei umrahmt und zur Überarbeitung bestimmt.

Datierung: Aufgrund der kurzen Skizze zur *Sonatina* g-Moll inmitten umfangreicher Ausformulierungen der *h-Moll-Sonate* läßt sich vermuten, daß Metner - zumindest zum Zeitpunkt ihrer ersten Niederschrift - die Sonate h-Moll bereits weiter entwickelt hatte, die *Sonatina* g-Moll dagegen noch im Entwurfsstadium war. Auch in der Werkliste im knižka [Büchlein] 1b von 1897 (s.o., Werkliste 3) ist bereits von einer Sonata h-Moll, nicht aber von der *Sonatina* die Rede. Vermutlich bis Ende 1897 fertiggestellt.

1.8 Impromptu alla mazurka b-Moll

Besetzung: Klavier (2 Hd.)
Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 1796: Niederschrift in Tinte: *Impromptu. 28 Dec. 1897. Alla mazurka.* b-Moll, 3/4, 33 Takte. Das *Impromptu*, vermutlich in ABA-Form, wurde - zumindest hier - nicht ganz notiert. Auf den A-Teil (17 Takte) folgt ein 15taktiger Mittelteil, der auf einem As-Dur-Quartsextakkord mit Doppelstrich endet. Ob eine Überleitung zur Reprise von A fehlt, ist nicht zu klären. Dennoch wird das Stück hier aufgelistet, weil es sich mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit um das von Metner am 15. [27.] März 1898 aufgeführte *Tempo di Mazurka* handelt. Anscheinend ist die Reinschrift verlorengegangen.

Datierung: beendet am 28. Dezember 1897 [9. Januar 1898]
UA: 15. [27.] März 1898, Moskau; Metner [KONZERTLISTE 6]

1.9 Impromptu f-Moll

Besetzung: Klavier (2 Hd.)
Quellen:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 156, Bl. 1r-2r: Reinschrift in Tinte: *Задача на песенную форму. 1898 г.* [Aufgabe in Liedform. 1898] *Impromptu. N. Metner. Allegro.* f-Moll, 3/4, 72 Takte. Bl. 3r: Skizzen dazu. Die Bezeichnung „Aufgabe in Liedform" läßt darauf schließen, daß dieses *Impromptu* als Übungsarbeit entstanden ist. Metner hat das ganze Stück mit blauem Bleistift durchgestrichen, entweder, weil er es endgültig verwerfen wollte, oder aber weil er eine weitere (verbesserte) Abschrift angefertigt hatte.
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 171, Bl. ?: Skizze zu einem *Impromptu* f-Moll. Zugehörigkeit unklar.

Datierung: 1898

1.10 Sonatina g-Moll

Besetzung: Klavier (2 Hd.)
Quellen:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 68, Bl. 12r, 2. System: Skizze zu Satz I
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 11, Bl. 1r-5v: Reinschrift in Tinte: *Sonatina. 1898 г.*

Satz I:
Allegretto, ma non troppo. g-Moll, 4/4, 60 Takte. Sonatensatz ohne Durchführung (aber mit einem 'Einschiebsel' T. 29-31), tonal konventionell (t-d, t-t), aber mit Ausweichungen zur Mollsubdominante in der Reprise. Relativ umfangreiche Überleitung, keine Coda.

attacca

Satz II:
Scherzo. [o. Tempoangabe] g-Moll, 3/4, 303[?] Takte. Steht in einer verschachtelten Rondoform nach dem Schema A(ababa) - B(cdcdc) - A(aba), der B-Teil in der Untermediante Es-Dur.

Datierung: 1898 (vgl. dazu auch die Datierung der Sonate h-Moll Nr. 1.7)

1.11 Albumblatt es-Moll

Besetzung: Klavier (2 Hd.)
Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 1798, Bl. 1rv: Niederschrift in Blei, von Metner beidseitig durchgestrichen: *1^ro Января 1900 г.* [1. Januar 1900] *Albumblatt. N. Metner. Andantino (quasi allegretto)*; es-Moll, 2/4, 45 Takte. In einfacher ABA-Form gehalten, der Mittelteil ein *Maestoso* in der Paralleltonart Ges-Dur.

Datierung: 1. [14.] Januar 1900 (an einem Tag geschrieben?)

1.12 Эпитафия [Épitafija]
(Epitaph)
(Andrej Belyj)

Besetzung: Singstimme, Klavier (2 Hd.)
Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 175, Bl. 2r (= Faksimile VII): Niederschrift mit zahlreichen Korrekturen bzw. alternativen Formulierungen, als Ganzes gestrichen. *Эпитафия (Андрея Белого)* [Epitaph (von Andrej Belyj)], *N. Medtner. Op. 13a. Andante*, f-Moll, 4/4, 18 Takte. Auf Bl. 2v weitere Skizzen. Sowohl die Zählung „op. 13a" als auch der Gedichttitel weisen darauf hin, daß Metner diese Liedvertonung unmittelbar vor der Umsetzung des Belyjschen *Druz'jam* (s. op. 13/2) abgefaßt haben muß. Offensichtlich hat er (wohl ohne Belyjs Placet) den Titel *Épitafija* beibehalten und auf den anderen Text angewandt. Musikalisch dagegen ist nichts beim Alten geblieben - außer dem Versuch, Glockenklänge (hier insbesondere im Vor- und Nachspiel) zu illustrieren. Die Datierung des Belyj-Gedichtes auf 1908 kann mit diesen Vertonungen, die von 1907 stammen müssen, nicht in Einklang gebracht werden (vgl. op. 13/2).

Андрей Белый	*Andrej Belyj*
Эпитафия	Epitaph
В предсмертном холоде застыло Мое лицо.	In Vortodeskälte erfror mein Gesicht.
Вокруг сжимается уныло Теней кольцо.	Ringsum zieht sich verzagt zusammen der Schattenring.

Давно почил душою юной В стране теней.	Vor langem entschlief ich mit junger Seele im Lande der Schatten.
Рыдайте, сорванные струны Души моей!	Schluchzt, gerissene Saiten meiner Seele!
1908 *Изумрудный Поселок* (BELYJ, 311)	*1908* *Izumrudnyj Posëlok*

Datierung: Anfang bis Mitte 1907 (trotz der Jahresangabe bei Belyj!)

1.13 Façon de parler Es-Dur

Besetzung: Klavier (2 Hd.)
Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 55, Bl. 3: Niederschrift in Blei, durchgestrichen: *Façon de parler. Andantino*. Es-Dur, 6/8, 28 Takte. Einfache ABA-Miniatur mit einer kurzen Rahmung durch einen 32tel-Lauf.

Datierung: Auf einem Bogen mit op. 26/3+4 notiert, daher etwa 1912 entstanden.

1.14 Andante con moto H-Dur

Besetzung: Klavier (2 Hd.)
Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 4592, Bl. 1rv: Niederschrift in Blei: [o. Titel] *Лето 1916 / 16^го Мая.* [Sommer 1916, 16. Mai] *Andante con moto*. H-Dur, [4/4], 37 Takte. Vorderseite durchgestrichen.

Datierung: 16. [29.] Mai 1916 beendet, wohl an einem Tag komponiert.

1.15 2 Leichte Klavierstücke

Besetzung: Klavier (2 Hd.)
Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 63, Bl. 1r-3v: Niederschrift in Blei und Skizzen: *Leichte Clavierstücke. N. Medtner.*

Datierung: Wahrscheinlich 1931 entstanden als erste Reaktion auf den Wunsch des Verlegers Zimmermann, aus finanziellen Erwägungen heraus kleine und leichte Klavierstücke zu schreiben (vgl. op. 54). Die *Leichten Klavierstücke* wurden auf Notenpapier von Boosey & Hawkes geschrieben, welches Metner wohl erst nach 1928 (erster England-Aufenthalt) erstanden haben kann.

a) № 1 B-Dur

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 63, Bl. 1r-2r, Skizzen Bl. 2v-3r. *Leichte Clavierstücke. N. Medtner. № 1. Allegretto leggiero*. B-Dur, 3/4, 132 Takte. Die T. 94-100 (Vorbereitung der Reprise) sind nur skizziert. Auf Bl. 3r eine begonnene Abschrift mit Titel etc., nach 11 Takten abgebrochen.

b) № 2 a-Moll

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 63, Bl. 3v: *Leichte Clavierstücke. N. Medtner. № 2. Allegretto.* a-Moll, [4/4], 40 Takte.

1.16 **Из моей шарманки [Iz moej šarmanki]**
(Aus meinem Leierkasten)

Besetzung: Melodieinstrument [Violine?], Klavier (2 Hd.)
Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 754, Bl. 1rv: Reinschrift in Blei: *„Из моей шарманки". Andante con moto.* e-Moll, 4/4, 21 Takte. Die in der Solostimme liegende Melodie imitiert das Leiern der Drehorgel, wobei das Material keine Wiederholung, sondern pausenlose Variierung erfährt.

Datierung: Mitte der 30er Jahre (vgl. etwa den *Leierkastenmann* op. 54/III/2) oder später.

1.17 **Moral-Song**

Besetzung: Singstimme, Klavier (2 Hd.)
Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 1771, Bl. 1r (Fotokopie des Autographs): *To my dear teacher Edna Iles. Moral-song. („About nothing") Op. 0. Molto stupidamente.* F-Dur, 3/4, 20 Takte. Beiliegend eine maschinenschriftliche Erklärung von Edna Iles:

  Medtner always made the letter „o" too long in words like „mother" and „nothing", and I continually tried to correct him by pronouncing them very shortly and sharply. One evening, he being in a humorous frame of mind, he composed this „Moral song, About Nothing", and played it to me with violent sforzandos, in great glee.
  Edna Iles

  Der Witz dieses Nonsense-Liedes besteht darin, daß Metner nicht nur sein mangelndes Englisch aufs Korn nimmt, sondern dies außerdem mit Zitaten aus dem Finale seines *Zweiten Klavierkonzertes* op. 50 tut, d.h. er hält sich gleich doppelt zum Narren. Die Oktavsprünge der ersten Takte des Finales (hier: T. 1-4 und T. 19/20) rahmen das Lied ein.

  Text:
  You must love your mother, you must love your brothers
  But please do not bother about others about nothing.

  Daß die letzte Halbzeile den Reim genau verkehrt (es müßte natürlich heißen: „about nothing about others"), ist wohl kaum ein Versehen und fügt dem ganzen eine weitere ironische Dimension hinzu.

Datierung: Die Metners lebten bei Familie Iles insgesamt von Ende September 1940 bis zu ihrer Rückkehr nach London am 20. April 1943. Vermutlich entstand dieser musikalische Spaß in einer Phase relativer Gelassenheit (soweit das überhaupt möglich gewesen sein kann), also in Wootton Waven 1941 oder 1942.

1.18 **Wie kommt es?**
(Hermann Hesse)

Besetzung: Singstimme, Klavier (2 Hd.)

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 4580, Bl. 1rv (= Faksimile VIII): Reinschrift in Tinte, aber von Metner später durchgestrichen und pejorativ kommentiert (*долой!! / ерунда! / дребедень!!* [weg!! Unsinn! Quatsch!]); auf Bl. 2r Verbesserungen. *"Wie kommt es?" (Hermann Hesse)*; [mit Blei: *H. Метнер. / N. Medtner / Op. 59 № 6*] *Andantino con moto.* a-Moll, 2/4 und 3/4, 39 Takte. Obwohl verworfen, stellt dieses Lied nicht nur das einzige Dokument einer Beschäftigung mit Hesse, sondern auch ein spätes Zitat des *Reminiszenza*-Mottos aus op. 38 dar: Die Rahmenteile spielen deutlich auf dieses Thema an, zudem ist die Tonart identisch.

Hermann Hesse

Wie kommt es?

Ich habe keinen Kranz ersiegt
Und keinen weiten Weg gemacht.
Wie kommt es, daß die frühe Nacht
So müd und schläfernd vor mir liegt?

Ein Bündlein Lieder liegt vor mir,
Mein ganzes Tun, mein ganzes Gut.
Sind jugendschlank und gliederzier
Und jeder Vers ist rotes Blut.

Ich habe keinen Kranz ersiegt
Und keinen weiten Weg gemacht.
Wie kommt es, daß die frühe Nacht
So müd und schläfernd vor mir liegt?

1899/1902
(HESSE, 428)

Datierung: Aufgrund der Zählung als *op. 59 Nr. 6* muß dieses Stück nach den meisten der insgesamt acht späten Lieder entstanden sein (s. op. 59^{bis} und op. 61). Die vermutlich beiden letzten Lieder beendete Metner am 11. August 1950 und am 27. August 1951 (s. op. 61), und 1945 waren etwa vier der acht Lieder geschrieben. Somit ist eine Entstehung in der zweiten Hälfte der 40er Jahre anzunehmen. Den Text selbst hat Metner wohl schon längere Zeit gekannt, denn er bedankt sich am 6. März 1932 bei seinem Bruder Émilij für das „bezaubernde Hesse-Büchlein" (eine Anthologie; *Pis'ma*, 418f.).

2. Fragmente, Entwürfe, Projekte

a) Orchesterwerke

2.1 Шествие Цезаря (симфоническая картина)
[Šestvie Cesarja (simfoničeskaja kartina)]
(Caesarenzug (sinfonisches Bild))

Besetzung: 2 Fl., 2 Ob., 2 Klar. (B), 2 Fag.; Hr. (F), 2 Tr. (B), 2 Tenor-Pos.; Pauken (c, g); Vl. I+II, Va., Vc., Kb.
Quellen:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 1, Bl. 1: *marziale e maestoso*, c-Moll, 4/4, 4 Takte ausgeführt in Blei
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 4582: *Шествие Цезаря (симфоническая картина для оркестра)* [Caesarenzug (sinfonisches Bild für Orchester)]. *N. Medtner op. 8a, 1900-1905. Maestoso*, c-Moll, 4/4, 22 Takte ausgeführt. Bl. 1r-2r: Anfangstakte in Tinte, für zwei Klaviere, dann nur 1 Klavier gesetzt (Particell?); Bl. 3r: Anfangstakte in Blei, für 2 Klaviere; Bl. 4r-5: Partiturbeginn in Blei (Thema in den Posaunen/Tuba, dann in den Hörnern, dann wieder wie anfangs), 22 Takte; Bl. 8r: 17 Takte in Tinte für 1 Klavier gesetzt, Rasur: *Marche fantastique*; T. 1-9 überschrieben *Intrada*; bis Bl. 14 weitere Skizzen in Blei, auf Bl. 13r *средняя часть* [Mittelteil] in As-Dur, auf Bl. 14v ein Verweis *см. книжку 1901/2* [s. Büchlein 1901/2]

Datierung: begonnen um 1900, beendet wohl bis zur Komposition des *Ritterzuges* op. 14/2 (1905/06), der in gewisser Weise inhaltliche Momente übernimmt. Der *Cäsarenzug* sollte vielleicht zu einer Sinfonie ausgebaut werden (vgl. Nr. 2.7).

2.2 Konzertstück D-Dur

Quelle:
In einem Brief vom 21. Juni [4. Juli] 1900 erwähnt Karl Petrovič Metner gegenüber Ėmilij Metner, daß Nikolaj das *Konzertstück* D-Dur, mit dem er in Wien auch als Komponist am Rubinstein-Wettbewerb hatte teilnehmen wollen, erst zu drei Vierteln geschrieben hätte (*Pis'ma*, 36). Da Nikolaj bis zum festgesetzten Abgabetermin nicht fertig wurde, konnte er an dem Wettbewerb - anders als etwa Aleksandr F. Gedike - ausschließlich als Pianist teilnehmen. Es ist zu vermuten, daß sich hier der Vater in der Tonart geirrt hat: gemeint ist wohl das *Konzertstück (Fantasie)* f-Moll (Nr. 2.3), vielleicht auch das *G-Dur-Konzert* (Nr. 2.4). Sollte Metner tatsächlich einen dritten Entwurf derartig weit vorangetrieben haben, so wäre der Verlust sämtlicher Aufzeichnungen zu einem solchen Werk kaum erklärlich.
Datierung: 1900

2.3 Konzertstück / Fantaisie f-Moll

Besetzung: Klavier (2 Hd.), Orchester (2 Fl., 2 Ob., 2 Kl. [B], 2 Fag., 2 Hr. [F], 2 Tr. [B], 2 Ten.-Pos., 1 Baß-Pos., Pauken, Vl. I+II, Va., Vc., Kb.)
Quellen:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 3, Bl. 1rff.: 77 Takte Partitur o. Titel, *Allegro Moderato*, f-Moll, 4/4
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 4, Bl. 1r-10r: *Conzertstück. Allegro* moderato, f-Moll, 4/4, 146 Takte, Orchesterbegleitung reduziert für Klavier (Particell?); Bl. 11r und 17r-18v: Skizzen

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 5, Bl. 1rff.: *Fantasia* (radiert: *für piano-forte mit Begleitung des Orchester*). *Allegro*, f-Moll, 4/4. Anfang und Skizzen (zum Seitensatz-Kanon), für zwei Klaviere gesetzt
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 6, Bl. 1r: *из Fantasi'u f moll* [aus der Fantasie f-Moll], hier 7 Takte in a-Moll

Datierung: bis 1900, falls es sich um den Beitrag zum Rubinstein-Wettbewerb handeln sollte (s. Nr. 2.2), vielleicht aber auch etwas später: Vermutlich dieses Konzertstück hat Metner Anfang 1902 im Privatunterricht bei Taneev vorgelegt (s. Kap. 1.2.2), ob als Novität oder als Ausarbeitung des Wettbewerbstückes, bleibt offen. Die fanfarenartigen 16tel-Repetitionsmotive gehen später kaum verändert in den *Ritterzug* op. 14/2 ein.

2.4 Konzert für Klavier und Orchester G-Dur

Besetzung: Klavier (2 Hd.), Orchester
Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 4581, Bl. 2r-3r: *Эскиз фортепианного концерта* [Entwurf eines Klavierkonzertes] / *G-dur. Maestoso*, 3/4, 16 Takte. Orchesterbegleitung für zweites Klavier notiert. Auf den weiteren Seiten bis Bl. 18 weitere bruchstückhafte Skizzen.

Datierung: bis 1900, falls auch dieser Entwurf im Vorfeld des Rubinstein-Wettbewerbes entstanden sein sollte (s. Nr. 2.2).

2.5 Sonate f-Moll op. 5, Transkription für Orchester

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 169, Bl. 3r, 5v, 8rv, 10r: verstreute Skizzen zu einer Instrumentation der f-Moll-Sonate op. 5. Keine weitere Erwähnung dieses Vorhabens bekannt.

Datierung: vermutlich vor der Fertigstellung der Klaviersonate abgebrochen, also bis spätestens 1902

2.6 Vor Gericht [op. 15/6], Fassung für Singstimme und Orchester

Besetzung: Singstimme; Orchester: 2 Fl., 2 Ob., 2 Klar. (B), Baß-Klar., 2 Fag., 4 Hr. (F), [2] Tr. (B), 2 Ten.-Pos., 1 Baß-Pos., Tuba, Pauken, Vl. I+II, Va., Vc., Kb.
Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 108, Bl. 1ff.: *„Vor Gericht" (Goethe)*, Beginn einer Niederschrift in Blei, ca. 28 Takte vollendet, dann nur noch vereinzelt Stimmen in den vorgezeichneten Takten und weitere Skizzen.

Datierung: wohl zusammen mit oder kurz nach der Klavierversion (Februar 1907) entstanden

2.7 Sinfonie

Quelle:
Nach Zarui Apetjan (*Pis'ma*, 118f.) hat Metner 1907 an Plänen zu einer Sinfonie gearbeitet, doch haben sich keine Skizzen erhalten. Eventuell ist dieses Vorhaben eine Weiterführung des *Cäsarenzug*-Projektes (Nr. 2.1).
Datierung: 1907?

2.8 [Sinfonische Tänze]

a) Danza sinfonica [op. 40/2], Orchesterversion

Quelle:

- GCMMK, f. 132, ed. chr. 749, Bl. 1r-2v: Anfang einer Niederschrift in Blei, Titel später mit Kugelschreiber hinzugefügt. Bl. 1r: Introduzione komplett, auf Bl. 2v dasselbe in anderer Instrumentierung; Bl. 1v: 16taktiger Entwurf zum Allegro-Teil, auf Bl. 2r 28 Takte (mit Leerstellen) des Allegro. Skizzen zu Introduzione und Allegro auf Bl. 3rv

Datierung: Sommer 1917 (nach Nr. 2.8b), also etwa zweieinhalb Jahre vor der Klavierversion (s. op. 40); somit ist der Titel des Stückes durchaus wörtlich zu verstehen. Dies und die folgende *Danza ditirambica* sind die einzigen echten orchestralen Pläne Metners, wenn man von den frühen, jugendlichen Versuchen sowie den in orchestraler Hinsicht sekundären Klavierkonzerten absieht. Alle anderen Versuche, die sich entweder als Skizze oder als schriftliche Äußerung erhalten haben, scheinen nachträgliche Bearbeitungen von Klavierwerken zu sein. Zu Metners Verhältnis zu Orchestrierungen s. op. 48/1.

Anlage: ein Schriftstück von Anna Metner (nachträgliche Korrekturen und Ergänzungen unterpunktet), das sich auf beide Orchestrationsentwürfe bezieht, die durch Leonid Leonidovič Sabaneev zu Ende geführt wurden und im Verlag Zimmermann, Frankfurt/Main erschienen sind:

Эти образцы работы Николая Карловича (которую он к сожалению уже не имел времени привести в исполнение) должны свидетельствовать о том, что сам он имел в виду полный оркестр и что Сабанеев следовал этому. Кроме того он просил меня послать ему и партитуру одного из концертов, чтобы пользоваться приемами оркестровки автора. Помимо этого я еще посылала вырезки об этом из некоторых писем Н. К-ча, которыми он также руководился.

Многие сочинения слышались Н. К-чу при зарождении не для ф.п., но требовали ввиду полифоничности большого простора и он слышал их оркестрально. Откладывал эту работу, боясь затрачивать много времени на оркестровку в то время как все новые мысли требовали реализации и для скорости он пользовался наиболее сподручным ему инструментом. Хотя иногда признавался, что легче было бы сразу разложить голоса на большее количество инструментов (чем втискивать во ф.п.), но боялся этого собласна отвлечься от главного и откладывал, торопясь главн. образом успеть запечатлеть самую музыку. Уже незадолго до смерти говорил мне, что доверил бы другами (разумеется при условии любви к этой музыке) оркестровать некоторые сочинения (его список этих вещей хранится), если бы тот другой понял, что краски уже даны в гармонии и что не надо прибегать к размалёвке. Обо всем был предупрежден Сабанеев. Н. К. обычно говорил о полном составе оркестра, особенно для Забыт. Мотив.

P.S. В статье Георгия Эдуардовича Конюса от 1911 года, помещенной в Сборнике памяти Метнера, уже в ранний периода творчества Н. К-ча ~~была замечено~~ писал, что слушая эти сочинения невольно слышишь оркестр.[1]

[1] Diese Arbeitsproben von Nikolaj Karlovič (die zur Ausführung zu bringen er leider nicht die Zeit hatte) sollen davon Zeugnis ablegen, daß er selbst ein vollständiges Orchester im Sinn hatte und daß [Leonid Leonidovič] Sabaneev dem gefolgt ist. Außerdem bat er [Sabaneev] mich, ihm auch die Partitur eines der [Klavier-]Konzerte zu senden, um das Orchestrationsverfahren des Autors zu gebrauchen. Darüber hinaus habe ich noch Ausrisse dazu aus einigen Briefen von Nikolaj Karlovič geschickt, von denen er ebenfalls geleitet wurde.
Viele Werke wurden von Nikolaj Karlovič seit ihrer Entstehung nicht für Klavier gehört, sondern forderten der Polyphonie wegen größeren Raum, und er hörte sie orchestral. Er verschob diese Arbeit, weil er befürchtete, viel Zeit auf die Orchestrierung zu verwenden, während immer neue und neue Gedanken Realisierung erforderten, und aus Zeitgründen gebrauchte er das ihm bequemste Instrument. Obwohl er manchmal eingestand, daß es leichter wäre, sofort die Stimmen für eine größere Anzahl von Instrumenten auszulegen (anstatt sie auf dem Klavier zusammenzudrängen), doch er fürchtete diese Verlockung, vom Hauptsächlichen abgelenkt zu werden, und er legte es beiseite und beeilte sich voranzukommen, vor allem die Musik selbst darzustellen. Noch bis kurz vor dem Tode sagte er mir, daß er andere beauftragen würde (unter der Bedingung, diese Musik zu

b) Danza ditirambica [op. 40/6], Orchesterversion

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 750, Bl. 1rv: Anfang einer Niederschrift in Blei,T. 1-18 ausgeführt. Datiert *Лето 1917 г.* [Sommer 1917]. Titel nachträglich mit Kugelschreiber hinzugefügt (vgl. Nr. 2.8a).

Datierung: Sommer 1917.

b) Werke für Instrumentalensemble

α Violine und Klavier

2.9 Nixen-Lied D-Dur

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 174, Bl. 1rv: *Nixen-Lied. Andante*, D-Dur, 3/4, 29 Takte. Datiert *27. Декабря 1897 г.* [27. Dezember 1897]. Die Begleitfiguren (weite Arpeggien und Pendelmotivik im Baß) des Klaviers antizipieren die *Nixe* für Klavier von 1900, die Metner auf 1896 rückdatiert (s. op. 2/1) (= Faksimile II)

Datierung: 27. Dezember 1897, begonnen wohl 1896

2.10 Klagelied fis-Moll

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 177, Bl. 71r: bloße Erwähnung im Skizzenbuch von 1905, kein musikalischer Entwurf bekannt.

Datierung: 1905

2.11 Violinsonate

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 177, Bl. 71r: bloße Erwähnung im Skizzenbuch von 1905, hinter der sich vermutlich einer der folgenden Einträge (Nr. 2.12, 2.14 oder 2.16) verbirgt.

Datierung: 1905

2.12 Violinsonate G-Dur

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 75, Bl. 2r-12v: Beginn eines großformatigen Sonatenhauptsatzes. *Sonate (Эскиз). Allegro con brio*, G-Dur, 4/4, 104 Takte vollendet, dann in Skizzen übergehend; Bl. 10rv: *разработка gis* [Durchführung (beginnend?) in gis-Moll)]. Dies ist das am

mögen, versteht sich), einige Werke zu orchestrieren (seine Liste mit diesen Stücken ist erhalten), wenn dieser andere verstünde, daß die Farben bereits in der Harmonie gegeben sind und daß man nicht in Überpinselung Zuflucht nehmen dürfe. Vor all dem war Sabaneev gewarnt. Nikolaj Karlovič sprach gewöhnlich von einer kompletten Orchesterbesetzung, besonders für die *Vergessenen Weisen*.

P.S. Im Aufsatz von Georgij Èduardovič Konjus aus dem Jahre 1911, der im Sammelband zum Andenken an Metner [Holt 1955] beigefügt ist, ~~bemerkte man~~ schrieb er bereits in einer frühen Schaffensperiode von Nikolaj Karlovič, daß man beim Hören dieser Werke unweigerlich ein Orchester höre.

weitesten gediehene Projekt einer Sonate für Klavier und Violine vor op. 21. In Tonart und 'Stimmung' wird op. 44 antizipiert. Der Seitensatz wird später als neuer Gedanke in der Durchführung (T. 91ff.) der Sonate C-Dur op. 11/3 verwendet, als solcher findet er sich im Notizbüchlein von 1905.
Datierung: bis höchstens Anfang 1905

2.13 Песни Офелии [Pesni Ofelii]
(Lieder der Ophelia)

Quellen:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 177, Bl. 71r: Eintrag (Werktitel) *Песни Офелии для скрипки* [Lieder der Ophelia für Violine] im Skizzenbuch von 1905. Anscheinend hatte Metner nicht nur ein Stück unter dieser Bezeichnung geplant. Jedenfalls stand der Gedanke einer Violinbesetzung vor der späteren Klavierversion des *Ophelien-Gesanges* op. 14/1. Metner hat auch eine Verwendung als Satz eines Streichquartettes erwogen (s. Nr. 2.18).
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 39, Bl. 1r: Anfang der Klavierversion des *Märchens* op. 14/1 (10 Takte), dann ein Verweis nach Bl. 2v: *если для скрипки, то изложение приблиз[ительно]. такое* [falls für Geige, dann ungefähr folgende Stimmverteilung], dort 7 Takte für Violine und Klavier ausgeführt (Notenbeispiel in DOLINSKAJA 1966, 115).

Datierung: 1905 bis spätestens Mitte 1906 (vgl. op. 14/1)

2.14 Violinsonate F-Dur

Quelle:
GCMMK, f. 132, ed. chr. 4588, Bl. 1r-2v: *Sonate (F-Dur)*. Skizze des ersten Themas (recte und Inversion), eines Seitensatzes in D-Dur sowie zu zwei weiteren Sätzen: *2ª часть a mol* [2. Satz: a-Moll], *3ª (финал) рондо* [3. Satz (Finale): Rondo]. In der großformalen Anlage weist dieser Entwurf auf die *Zweite Violinsonate* op. 44 voraus. Thematisch gesehen steht er allerdings eher in Verwandtschaft zu den *Nietzsche-Liedern*, insbesondere *Verzweiflung* op. 19a/2.
Datierung: etwa 1906/7

2.15 Allegretto grazioso As-Dur

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 4593, Bl. 1r: Entwurf zu einem wohl umfangreicheren (Sonaten-?) Satz, *Allegretto grazioso*, As-Dur, 2/2; Bl. 1v: Entwurf einer Coda. Blei, undatiert, mit den Verweisen *М[отив* (Motiv)] *№ 480, Л[ист* (Blatt)] *№ 35*

Datierung: ?

2.16 Violinsonate E-Dur

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 174, Bl. 3r-4r: kurze Skizze, undatiert; eventuell eine der Vorformen der Sonate op. 22 (s.d. und Nr. 2.17).

Datierung: ?

2.17 Prélude d-Moll

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 174, Bl. 5r-6r: kurzer Entwurf in Blei, undatiert; wird später umgearbeitet zum *Interludium* der Sonate op. 22 (s.d.).

Datierung: ?

β Trios, Quartette, Quintette

2.18 Streichquartett (Ouvertüre in Sonatinenform)

Quelle:
GCMMK, f. 132, ed. chr. 154, Bl. 1r-4r: *Квартет* [Quartett] / *№ 1 (Ouverture in Sonatinenform)*. Datiert *1896-1906*. *Allegro risoluto*, f-Moll, 2/2, 68 Takte, mit dem Einsatz der Reprise in T. 69 bricht die Niederschrift ab. Auf Bl. 3v ein Schema der großformalen Anlage:

квартетная сюита в трех (м. б. больше) частях[2]

Первая часть	[Notenbeispiel]	*f mol*	[Satz I: f-Moll]
Вторая часть	[Notenbeispiel]	*B-mol*	[Satz II: b-Moll]
Третья часть	[Notenbeispiel; f-Moll]		[Satz III: f-Moll]

Die ganze Seite ist durchgestrichen, doch am oberen Rand hat Metner angemerkt: *м. б. еще как часть квартета так назыв. Песни Офелии* [vielleicht als Quartettsatz noch die sogenannten Lieder der Ophelia] (s. Nr. 2.13). Auf Bl. 6rv findet sich ein Klaviersatz, der offensichtlich älter ist und für Quartett bearbeitet werden sollte (vgl. auch Nr. 2.20); die Faktur ist jedoch ausgesprochen klavieristisch. Auf Bl. 10r rudimentäre Pläne zu einem zweiten Satz in a-Moll
Datierung: 1896-1906

2.19 Variationen über 'Greensleeves' für Streichquartett

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 170, Bl. 1v-4r: 10 Variationen über das von fremder Hand (zusammen mit zwei weiteren Themen) Bl. 1r notierte *Green sleeves* (*air de danse connue déjà en 1580*). Var. V befindet sich auf den freigebliebenen Systemen von Bl. 1r. Vermutlich handelt es sich hierbei um eine Art Schulaufgabe während der Ausbildung am Konservatorium.

Datierung: 1897/98?

2.20 Klavierquartett d-Moll

Quellen:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 170, Bl. 7r: 21/2 Takte in d-Moll mit der Datierung *1902 г.* Vielleicht identisch mit Nr. 2.21.
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 154, Bl. 12r-13r: Klaviersatz *Allegro risoluto*, d-Moll, 4/4, ca. 50 Takte in Tinte, mit Blei Verteilung auf vier Streichquartett-stimmen eingetragen. Darüber in Blau: *кварт. (струн. с ф-н)* [Quartett (Streicher mit Klavier)]. Vermutlich wurde ein reiner Klavierentwurf erst nachträglich zur Umarbeitung bestimmt (vgl. dazu auch Nr. 2.18).

Datierung: 1902

2.21 Klaviertrio F-Dur/d-Moll

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 170 Bl. 8r: Anfangszeile mit der Datierung *1902 г.* Vielleicht identisch mit Nr. 2.20.

Datierung: 1902

---

[2] Quartett-Suite in drei (vielleicht mehr) Sätzen.

2.22 Quintett, Quartett oder Streichtrio

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 177, Bl. 71r: bloße Erwähnung im Skizzenbüchlein von 1905, die sich wohl auf die Entwürfe zum *Klavierquintett* WoO 5 bezieht: *Если не квинтет / то можс. б. квартет / или на струнный трио* [Falls kein Quintett, dann vielleicht ein Quartett oder für Streichtrio]. Offensichtlich war sich Metner zunächst über die Besetzung seiner Psalm- und Evangelien-Vertonung unsicher.

Datierung: 1905

2.23 Klaviertrio

Quelle:
- Metner erwähnt in seinem Brief an Rachmaninov vom 19. Juni 1927, daß er in Erwägung ziehe, auf eine Annonce hin an einem Kompositionswettbewerb in Philadelphia teilzunehmen:

  [...] *стоит ли мне сделать напряжение и* [...] *попробовать написать какую-нибудь камерную пьесу, напр(имер), трио с ф(орте)п(иано)?* (*Pis'ma*, 362)[3]

  Dieses aus rein finanziellen Gründen erwogene Vorhaben ist nie realisiert worden; Metner selbst teilt Rachmaninov, der ihm zugeraten hatte, im folgenden Brief (10. September 1927) mit, daß seine amerikanischen Dollars 'futsch' gegangen wären (*ухнули мои американские доллары!*; *Pis'ma*, 364), weil er sich momentan des Komponierens außerstande fühle.

Datierung: Sommer 1927

c) LIEDER

2.24 Rastlose Liebe
(Goethe)

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 191, Bl. 2r: kurze Skizze zu Beginn des Skizzenbuches von 1896

Text: GOETHE, II, 55f.
Datierung: Sommer 1896?

2.25 Коль любить, так без рассудку [Kol' ljubit', tak bez rassudku]
(A. K. Tolstoj)

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 175, Bl. 8r: nur Singstimme, signiert *1897 г. 15/III, слова А. Толстого* [15. März 1897, Text von A(leksej) Tolstoj], N. Metner. Es ist nicht ausgeschlossen, daß sich der Klavierpart unbetitelt im Metner-Nachlaß 'versteckt'.

Text: TOLSTOJ, 57
Datierung: 15. [27.] März 1897

2.26 Der Herbst
(Nietzsche)

[3] [...] lohnt es sich für mich, die Anstrengung zu unternehmen und [...] zu versuchen, irgendein Kammermusikwerk zu schreiben, z. B. ein Klaviertrio?

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 191, Bl. 3v: Titel und einige Notenzeilen.

Text: NIETZSCHE, 426 (?)
Datierung: Sommer 1897 (nach der umseitig notierten Skizze zur Sonate fis-Moll Nr. 2.44)

2.27 Entwurf eines Goethe-Liederzyklus

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 175, Bl. 46r: Auflistung von neun kurzen Motiven mit Takt- und Tonartangabe, dahinter oft mehrere Gedichttitel (alternativ?) zugeordnet:

  1) Fis mol, 3/4 — *Rastlose Liebe, (Sieh mich Heilger), Klage*
  Ich ging im Walde (из [aus] *ungewisse Gedichte)*
  Ob ich dich Liebe
  (оттуда-же) [von ebd.]
  2) E mol, 6/8 — *Ich denke dein / (Nähe des Geliebten)*
  3) Es Dur, 2/4 — *Zwischen Weizen und Korn / (Mailied)*
  4) H mol, 2/4 — *Rastlose Liebe (Am Ziehle, ich fühle)*
  из Эрвин и Эльмира [aus 'Erwin und Elmire']
  5) Es mol, 6/8 — *Rastlose Liebe Gretchen (Meine Ruh ist hin)*
  6) Es mol, 4/4 — *Im Vorübergehn (Ich ging im Felde)*
  Ein Blumenglöckchen vom Boden hervor (Gleich und gleich)
  7) C-mol, 12/8? — *Zigeunerlied (Im Nebelgeriesel)*
  8) H mol, 2/4? — *Wonne der Wehmuth (Trocknet nicht!)*
  9) G-mol, 3/2 — *(Ich ging im Walde I)*

  Dieser Zyklusentwurf ist allem Anschein nach eine Vorstufe zu den *9 Goethe-Liedern* op. 6. Text und Musik wurden übernommen bei Nr. 3 (= *Mailied* op. 6/2) und Nr. 6 (= *Im Vorübergehn* op. 6/4). Musikalisch verändert wurden *Sieh mich Heilger* (s. op. 6/7), *Ich ging im Walde* (s. op. 6/9), *Ich denke dein* (s. op. 15/9) und *Ein Blumenglöckchen vom Boden hervor* (s. op. 9/2 und op. 15/11). Das Motiv bei Nr. 2 entspricht dem Thema bei Ziffer 85 im *Dritten Klavierkonzert* op. 60. Da hier *Wandrers Nachtlied* fehlt, welches Metner am 1. [14.] 1. 1904 komponiert hat, muß dieser Entwurf von 1903 stammen (vgl. dazu die Entstehungsgeschichte von op. 6).

Texte: *Rastlose Liebe*: s. 2.24; *Ob ich dich liebe*: GOETHE, I, 134f.; *Gretchen* (*Meine Ruh ist hin...*; „*Klage*"): s. 2.30; *Zigeunerlied* (*Im Nebelgeriesel...*): GOETHE, II, 102; *Wonne der Wehmut* (*Trocknet nicht...*): GOETHE, II, 64
Datierung: Ende 1903

2.28 Wo bist du itzt?
(J.M.R. Lenz, früher Goethe zugeschrieben)

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 188, Bl. 2r: Erwähnung innerhalb einer kurzen Liste im Skizzenbuch von 1907: *1) Wo bist Du itzt 2) Um Mitternacht 3) „Gretchen"*. Zwischen Entwürfen zu opp. 12, 16 und 18/5. Die kurze Auflistung ist offensichtlich kein projektierter Zyklus, da „Um Mitternacht" sicherlich das *Elfenliedchen* op. 6/3 meint. „Gretchen" muß auf Nr. 2.30 verweisen, da von Metner keine anderweitige Vertonung aus Goethes *Faust* bekannt ist.

Text: LENZ, 95f.
Datierung: 1907

2.29 Der Musensohn
(Goethe)

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 181, Bl. 4v: Marginalie *написать „Musensohn" в b-dur'e* [den „Musensohn" in B-Dur (ab-)schreiben]. Keine musikalischen Entwürfe bekannt. Neben Skizzen zu op. 18/2 im Skizzenbuch von 1908, also zum Umfeld der Liederzyklen op. 15 und 18 gehörig (s.d.).

Text: GOETHE, II, 19f.
Datierung: 1908

2.30 Meine Ruh ist hin (Elegie)
(Goethe)

Quellen:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 175, Bl. 41r-43r: *Mein Ruh ist hin* bzw. *Gretchen am Spinnrade („Elegie")*, es-Moll, 9/8, hier nur Klavierstimme, auf Bl. 46r-47r: Singstimme.
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 181, Bl. ?: Entwurf neben Skizzen zu op. 18/2 (vgl. Nr. 2.29).
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 188, Bl. 2r: Notiz *„Gretchen"* im Skizzenbuch von 1907.

Text: nach Goethes *Faust I*, Szene 'Gretchens Stube'
Datierung: bereits 1903 für das erste Goethe-Album geplant (vgl. Nr. 2.27 und op. 6), dann erneut 1907/08 für die zweite Serie op. 15 gedacht.

2.31 Gedichtabschriften mit musikalischen Skizzen

Quelle:
Notizbuch GCMMK, f. 132, ed. chr. 768, 58 Bll.; darin u.a.

- *Chor der Toten* (C. F. Meyer)	[MEYER, 355]
- *Das Spinnlied* (Brentano)	[BRENTANO, 43][4]
- *Nachklänge* (Eichendorff)	[unidentifiziert][5]
- *Mondnacht* (Eichendorff)	[EICHENDORFF, 322]
- *Wehmut* (Eichendorff)	[EICHENDORFF, 123]
- *In der Nacht* (Eichendorff)	[EICHENDORFF, 123]
- *Herbstweh* (Eichendorff)	[EICHENDORFF, 419]
- *Morgengebet* (Eichendorff)	[EICHENDORFF, 304]
- *Abend* (Eichendorff)	[EICHENDORFF, 255]
- *Не тем, Господь, могут* (Fet)	[FET, 105]
- *После бури* (Fet)	[FET, 244f.]
- *Буря* (Fet)	[FET, 244]

Daneben ca. 35 weitere Gedichtabschriften und -überschriften (ohne musikalische Skizzen) nach Goethe, Lenau, Bodenstedt, Puškin, Eichendorff, Chamisso, Jasykov, Fet. Skizzen und Texte zu publizierten Opera siehe dort (opp. 27, 28/4, 32/6, 41, 46/1,2,4-7, 52/4, 60, 61/1+2).

Datierung: Gedichteinträge etwa von 1910-1925, evtl. auch später; musikalische Entwürfe bis gegen 1940. Sicherlich über die Lektüre hinaus eine der bedeutendsten Inspirationsquellen zumal nach der Emigration. Nachvollziehen läßt sich beispielsweise die Abschrift der Eichendorff-Gedichte: 1923 wird Metners Aufmerksamkeit durch seinen Bruder Emilij auf Eichendorff gelenkt, was schließlich in den Liedern op. 46 und op. 61 Niederschlag findet (s.d. und *Pis'ma*, 245f.).

[4] Gemeint ist vermutlich eines der beiden *Spinnerlieder* aus *Des Knaben Wunderhorn*, davon sicherlich das kürzere.

[5] Möglicherweise handelt es sich um das Gedicht *Nachhall*, EICHENDORFF, 329

2.32 Vertonung eines unbekannten Gedichtes von S. N. Durylin

Quelle:
- *GCMMK, f. 132, ed. chr. 239: Ein am 26. Juli 1913 an Metner geschriebener Brief des Schriftstellers und Literaturhistorikers Sergej Nikolaevič Durylin (1877-1954), in welchem er auf überaus schmeichelhafte Weise seiner Begeisterung für Metners Liedschaffen Ausdruck verleiht; anbei sendet er auch ein selbstgeschaffenes Gedicht (dieser Brief ist in Auszügen veröffentlicht in *Pis'ma*, 149). In Metners Antwortschreiben heißt es dazu:
  Стихотворение Ваше очаровательно и настолько близко мне, что я, как уже Вам сказал, подумываю о том, чтобы превратить его в песню. Впрочем, не знаю – удастся ли мне это (*Pis'ma*, 148).[6]
  Auf dem oben erwähnten Brief Durylins ist von Metner ein viertaktiger Entwurf in f-Moll notiert worden, der sich allem Anschein nach auf das erhaltene Gedicht beziehen muß, das dann aber nicht weiter bearbeitet wird.

Datierung: Anfang August 1913

2.33 Пророк [Prorok]
(Puškin)

Quellen:
- Metner erwähnt den Plan zur Vertonung des *Prorok* ['Prophet'] in einem Brief an Ivan Il'in von Mitte August 1918, in dem er zunächst die Komposition der Lieder op. 36/1-5 mitteilt (s.d.). Weiter schreibt er:
  Наметил еще много других стихотворений Пушкина же ... до „Пророка" все еще не могу добраться – надо отдохнуть раньше, набрать побольше дыхания (*Pis'ma*, 178).[7]
  Es sind jedoch keine musikalischen Skizzen bekannt.
- U/F 2.31: Gedichtabschrift ohne musikalische Entwürfe

Text: PUŠKIN, III, 30f.
Datierung: Sommer 1918

2.34 Когда божественный бежал [Kogda božestvennyj bežal]
(Fet)

Quellen:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 4585, Bl. 1r-2r: nur wenige Takte mit Blei skizziert, doch eine Ähnlichkeit mit dem 'Musenthema' aus op. 27 und 29/1 ist bereits hier deutlich.
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 4578, Bl. 1rv: Melodie-Entwurf für Baß in es-Moll, über die erste Zeile geschrieben: *ужас человека перед побуждением - но Он ответствовал* [das Entsetzen des Menschen vor dem Trieb - doch Er gab zur Antwort]; verso ein kurzes *Лейтмотив* [Leitmotiv].
- U/F 2.31: Gedichtabschrift mit der Notiz *Sonata-Ballade op. 27*

Text: s. op.27
Datierung: Wie sehr Metner mit dem Gedanken gespielt haben mag, dieses Gedicht als Lied zu vertonen, bleibt unklar. Offensichtlich stammen die ersten Entwürfe, die wohl tatsächlich in Richtung Lied zielen, noch aus dem zeitlichen Umfeld der Skizzen zum *Klavierquintett*, möglicherweise sogar noch aus der Studienzeit. Danach jedoch scheint das Projekt beiseite gelegt und erst gegen 1912 wieder in Angriff genommen worden sein, diesmal jedoch auf

[6] Ihr Gedicht ist bezaubernd und mir derart nah, daß ich, wie ich Ihnen bereits gesagt habe, daran denke, es in ein Lied umzugestalten. Jedoch weiß ich nicht, ob mir das gelingen wird.

[7] Ich habe mir noch viele andere Gedichte von Puškin vorgenommen, doch ... den *Prorok* kann ich trotzdem nicht erreichen - ich muß mich zuvor ausruhen, etwas mehr Atem fassen.

Basis einer rein instrumentalen Konzeption (*Sonate-Ballade* op. 27). Interessant ist, daß Metner in *Muza* op. 29/1 motivisch (bzw. thematisch) die Gedichtzeilen *Pred Bogom Gospodom* ['Vor Gott dem Herrn'] etc. aufgreift, aber hier mit dem Puškinschen Text versieht; dies wird in der Literatur im allgemeinen als 'Musenthema' bezeichnet (etwa bei BOYD 1980b), obwohl die Motivik ihren Ausgang nicht von Puškin, sondern Fet nimmt. Doch davon unabhängig lassen sich bedeutende Rückschlüsse auf Metners religiöses Kunstverständnis ziehen.

2.35 Урна (к ней) [Urna (k nej)]
(A. Belyj?)

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 175, Bl. 1r: kurzer Entwurf. Autor und Text (vielleicht aus Belyjs Gedichtband *Urna* von 1909) unklar.

Datierung: ?

(Chorwerke)

2.36 Kosaken-Chor

Quelle:
- Sergej Rachmaninov fragt Metner in einem Brief vom 25. Juni 1927: *Готов ли хор для казаков?* [Ist der Chor für die Kosaken fertig?] (*Pis'ma*, 550) Sollte damit ein Kompositionsvorhaben Nikolaj Metners gemeint sein, so müssen alle Skizzen dazu als verschollen betrachtet werden. Vielleicht besteht ein Zusammenhang zu dem Vorhaben, für einen Kompositionswettbewerb in Philadelphia ein Kammermusikwerk zu schreiben (s. Nr. 2.23).

Datierung: Frühjahr 1927

d) KLAVIERWERKE

2.37 Frühste Entwürfe

Quelle:
- Skizzenband (GCMMK, f. 132, ed. chr. 153) von 1891-1896, darin u.a.
  Tempo di minuetto d-Moll
  Nocturne g-Moll
  Novellette g-Moll
  Romance erothique
  Idylle f-Moll
  Marche

Datierung: 1891 bis ca. 1895

2.38 Lied ohne Worte c-Moll

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 7, Bl. 4v: nur 4 Takte, mit den Nebentiteln (?) *Schwaches Gefühl....* und *Cadenza...*; gezählt als *№ 2. Andante*, c-Moll, 3/4.

Datierung: Frühjahr 1896 (nach der umseitig auf März 1896 datierten Niederschrift des *Moment musical* Nr. 1.3b)

2.39 Variationen fis-Moll

Quellen:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 62, Bl. 1r-3v: Reinschrift in Tinte des 16taktigen (eigenen) Themas sowie dreier Variationen (Var. III: *Tempo di Marcia*), eine vierte Variation wurde nach 10 Takten abgebrochen und gestrichen. Auf der letzten Seite ist eine 7taktige Coda in Blei skizziert, darüber hat Metner eine Folge weiterer Nummern aufgelistet:
  4 Recitativo 5 Minuetto 6 Berceuse 7 Vöglein 8 Marcia funebre ~~(2 Scherzetto (min. et mag.) u.A la russe.~~
  7 Maggiore 8 Scherzetto 9 Vöglein
  10 Valse 11 Marcia funebre
  12 Finale

  Bl. 5r-6r: *Variations*, Niederschrift in Blei von Thema, Var. I (12 Takte), Plan zu Var. V (*2ª половина* [2. Hälfte] *Scherzo, Alla Fuga*), Var. IV (6/4), Var. II (*Scherzo*), Var. III (*Tempo di Minuetto /Maggiore*);
  Bl. 9r-10r: *Variationen. Николай Метнер.* Darüber in Blei: *Энциклопедия 1896/97 г. Классные работы.* [Enzyklopädie 1896/97. Klassenarbeiten.] Thema, Var. I-III (II: *Scherzo*, III: *Tempo di Minuetto / Maggiore*), Var. IV (*Minore*) gestrichen;
  Bl. 11r: Entwurf eines *Moderato grazioso* (9/8) als Var. II; 11v: *Les oiseaux, 2ª половина*, 6 Takte. Bl. 12rv: *Var. IV (Vivace, Maggiore)*, gestrichen; *Var. V: Tempo di marcia funebre, Minore (dolente)* mit einer Coda, gestrichen;
  Bl. 13r: Liste weiterer Nummern, *X Scherzetto, XI [A la] russe, XII* [Marcia] *Funèbre*. Bl. 14-16 weitere Skizzen, u.a. *Fuga* (6/4) auf Bl. 16r.
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 167, Bl. 5r: zur Variation *à la russe* (s. *Pis'ma*, 18)

Datierung: 1896/97 (nach der Angabe auf Bl. 9r)

2.40 Klaviersuite (Ouvertüre)

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 191, Bl. 2v: als Notiz neben Skizzen zu op. 17/3 (oder 10/3?); anscheinend hatte Metner dieses Stück als Eröffnung einer Suite geplant und später diesen Gedanken verworfen. Bis zu den *Vergessenen Weisen* op. 38-40 finden sich keine Pläne zu Suiten mehr.

Datierung: 1896/97 (vgl. op. 17/3)

2.41 [Variationen]

a) Thema und Variationen A-Dur

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 69, Bl. 1r: *Noch eine Tema mit Variationen (pour piano-forte), Nicolai Medtner. Das ist das Tem[a]* (A-Dur, [4/4], 7 Takte) */ Das ist die I Variat.* (A-Dur, [4/4], 2 Takte) *u.s.w. / Das ist die II Var.* (A-Dur, 12/8, 2 Takte) *usw.*

b) Thema und Variationen As-Dur

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 69, Bl. 1v: *Тема с варьяциями* [Thema mit Variationen] (As-Dur, [4/4], 8 Takte und Wiederholung), *Var. I* (As-Dur, [4/4], 16 Takte).

Datierung: vor 1897 (vielleicht sind dies die beiden auf der Werkliste 1b erwähnten Variationen; s. Vorbemerkung, 3., Werkliste 1b)

2.42 Marsch C-Dur für zwei Klaviere

Quellen:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 155, Bl. 1r-8r: Niederschrift in Tinte [o. Titel], C-Dur, 4/4; prinzipiell vollständig, aber an vielen Stellen abbreviierend notiert und oft nur ein Part ausformuliert. Aufbau: Marsch - Trio I (G-Dur) - Marsch (variiert) - Trio II (Ges-Dur, *pppppp*) - Marsch - Coda. Bl. 9ff.: Skizzen, auf Bl. 11r Anfangstakte, überschrieben *Marcia C-Dur / Tempo di marcia* (nur 4 Takte). Bl. 12: Notizen zum formalen Anlauf, u.a. *в* [in] *c-Moll / 2 Trio / quasi riminisce[n]za*. Umschlagblatt: *К 25^ого февраля 1897г. / Посвящается дорогим родителям / Н. Метнер* [Zum 25. Februar 1897, gewidmet meinen lieben Eltern, N. Metner]
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 173, Bl. 15r: *Marsch-Bacchanale*, Tonartendisposition. Zugehörigkeit zum *Marsch* C-Dur unsicher.
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 173, Bl. 20r: *Tempo di marcia*, für 2 Klaviere, 22 Takte in Blei.

Datierung: Februar 1897

2.43 [o. Titel] a-Moll

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 155, Bl. 14v: a-Moll, 3/4, 10 Takte

Datierung: Februar 1897 (kurz nach Nr. 2.42 notiert)

2.44 Fantasia quasi una sonata fis-Moll

Quellen:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 1797, Bl. 1r-2v: *Sonate I. Fantasia quasi una sonata. 1897 г. Allegro (MM ♩ = 92)*, fis-Moll, 2/2, 106 Takte. Exposition mit Rückleitung in Tinte; Überleitung und Beginn der Durchführung nur skizziert in Blei. Mit Streichungen und Korrekturen.
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 191, Bl. 3r: 22 Takte, datiert *Лето* [Sommer] 1897

Datierung: Sommer 1897

2.45 Tempo di pollacca F-Dur

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 11, Bl. 7r: *Tempo di pollaca*, F-Dur, [3/4], 9 Takte in Blei.

Datierung: 1898 (mit Nr. 1.10 notiert)

2.46 [o. Titel] fis-Moll

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 156, Bl. 3r: fis-Moll, [4/4], 28 Takte, eingekreist und mit der Bemerkung *выписать в книжку* [ins Notizbüchlein schreiben]. Als Miniatur komplett, aber offensichtlich bestimmt für weitere Verarbeitung (zu einer Sonate?). Hat gewisse Ähnlichkeit mit dem Thema der *Variationen* fis-Moll (s. Nr. 2.39).

Datierung: 1898 (mit Nr. 1.9 notiert)

2.47 [Präludien]

a) Prélude es-Moll

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 5, Bl. ?: *Prelude*, Entwürfe, 4/4, teilweise in e-Moll. Vermutlich kein Zusammenhang zu den *Präludien* gleicher Tonart Nr. 1.4 und Nr. 1.5f

b) Prélude h-Moll

Quelle:
GCMMK, f. 132, ed. chr. 5, Bl. ?: *Prelude, Andante con moto e agitato*, 5/4 [3/4 + 2/4], nur skizziert.

Datierung: 1900? (mit Nr. 2.3 notiert); sicherlich zum Umkreis der *Stimmungsbilder* op. 1 gehörig.

2.48 Sonate c-Moll

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 12, Bl. 2r-6r: *Соната c-mol. Лето 1901 г. Н. Метнер.* [Sonate c-Moll. Sommer 1901. N. Metner.] *Allegro moderato*, c-Moll, [4/4], ca. 140 Takte. Exposition und etwa 60 Takte Durchführung. Die letzten 6 Systeme durchgestrichen. Schräg über dem Titel eine Marginalie von fremder Hand: *Черновая* [Entwurf].
  Bl. 8r: 9 Takte Seitensatz; Bl. 8v: Skizzen u.a. zur Coda (C-Dur, 4 Takte).
  Bl. 9rv: *материал для разработки сонаты c-mol* [Material für die Durchführung der c-Moll-Sonate], insgesamt sechs mit römischen Ziffern gezählte Abschnitte.

Datierung: Sommer 1901

2.49 [Sonaten]

a) Sonate h-Moll

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 184, Bl. 2r: kurzer Entwurf

Datierung: im Skizzenbuch von 1901

b) Sonate e-Moll

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 184, Bl. 2v: kurzer Entwurf

Datierung: im Skizzenbuch von 1901

2.50 Tempo di marcia c-Moll

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 183, Bl. 8v-9r: *Tempo di marcia c-mol (продолжение* [Fortführung] *infernale)*, einstimmige Skizze

Datierung: im Skizzenbuch von 1901

2.51 [Etüden]

a) Étude à la Paganini g-Moll

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 171, Bl. ?: Entwurf in g-Moll, 2/4 mit einem Verweis auf das Notizbüchlein von 1901.

Datierung: ca. 1901

b) Etüde fis-Moll

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 171, Bl. ?: kurzer Entwurf

Datierung: ca. 1901

2.52 Marcia ostervenioso

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 184, Bl. 21v: sechstaktige Skizze, die aufgrund ihrer sprachlich absurden Titulierung (russ. ostervenet' = 'wütend/rasend wer den') in den Bereich des - beim jungen Metner häufigen - skurrilen Humors gehört.

Datierung: im Skizzenbüchlein von 1901

2.53 Vivace a-Moll

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 24, Bl. 15r-16r: [o. Titel] *a-mol, vivace*, mit der nachträglich in blauem Bleistift hinzugefügten Bemerkung *B альбом мельких пьес* [Ins Album der kleinen Stücke]. Hier inmitten von Skizzen zur Sonate op. 5. Gedacht wohl für das ursprünglich geplante zweite „Album" in der Art der *Stimmungsbilder* op. 1, das aber nicht realisiert wurde und in den Stücken op. 2 und op. 4 aufging (s.d.).

Datierung: ca. 1902

2.54 Unfuge

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 177, Bl. 66v-67r: *Eine Unfuge an Max Reger gewidmet*; h-Moll, [4/4], 11 Takte (= Notenbeispiel 1).

Datierung: Anfang 1905; wohl unter dem Eindruck der Konzerte während der ersten Deutschland-Reise von Ende November 1904 bis Ende Januar 1905 (Berlin und Dresden); im Skizzenbuch von 1905.

2.55 Allegrissimo

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 191, Bl. 29r: kurzer Entwurf, abgebrochen

Datierung: 1906/07 (zweiter Abschnitt des 1896 begonnenen Skizzenbuches)

2.56 Canon à la Reger

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 194, Bl. 9r: *Canon à la Reger*, G-Dur, 6/8, 6 Takte; zwischen Skizzen zu op. 16 (= Notenbeispiel 3).

Datierung: 1907, während des zweiten Deutschlandaufenthaltes (Dezember 1906 bis Ende 1907) entstanden, vermutlich unter dem direkten Eindruck des Reger-Konzertes in München am 2. Januar 1907, Promenadenplatz (vgl. *Pis'ma*, 88).

2.57 Sonate b-Moll

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 42, Bl. 8v: kurze Skizze, bei der es sich nicht unbedingt um einen Entwurf für eine Sonate handeln muß. Notiert nach dem Autograph von op. 17/3.

Datierung: Sommer 1909 (in Marstrand)?

2.58 Пантеистическая кантата [Panteističeskaja kantata]
(Pantheistische Kantate)

Quelle:

In den Erinnerungen von Vera Tarasova an Metners Aufenthalt auf dem Gut von Konstantin Osipov bei Chlebnikogo wird dieser musikalische Scherz faksimiliert abgebildet (*Vospominanija*, 50). Es handelt sich dem Titel nach um ein Vokalwerk, ist de facto jedoch ein dreistimmiger, kontrapunktischer Satz (eine Fuge) für Klavier. Entstanden ist das Stück, weil sich Metner über das Verhalten seines Hundes Fliks amüsierte, der stets im Vorfeld von Spaziergängen zu bellen begann. Der nicht vollständig entzifferbare, den Notenzeilen sporadisch überschriebene Text endet auf den kadenzierenden Dominant- und Tonika-Akkorden des Schlusses, und zu diesen Sforzati soll das Hundegebell hinzutreten, was Metner durch die Karikatur eines bellenden Hundes jeweils unter den zwei Schlußakkorden andeutet. C-Dur, alla breve, 19 T.; überschrieben:

Пантеистическая кантата для трех голосов (со вступлением фортепиано и лаем совак на слове „гулять"). Слова и музыка свободного художника Н. М. посвящается вышеупомянутой в тексте.[8]

Datierung: ca. 1912

2.59 Rhapsodische Skizzen: Allegro a-Moll

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 66, Bl. 1r-2r: *№ II a mol, Allegro*, Fragment. Zu Titel und Anlage dieser Entwürfe s. die Anmerkungen bei op. 35.

Datierung: ca. 1916

2.60 Etüde h-Moll

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 4584, Bl. 1r: *Etude, Prestissimo*, h-Moll, 2/4.

Datierung: ?

2.61 Sonatenthema f-Moll

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 4586, Bl. 1rv: *'Сонатная тема* [Sonatenthema], f-Moll, [4/4], 28 Takte

Datierung: ?

[8] Pantheistische Kantate für drei Stimmen (mit Einleitung des Klavieres und Hundegebell bei dem Wort *guljat'* [spazierengehen]). Text und Musik von dem freien Künstler N. M., gewidmet dem oben im Text Genannten [Hund].

2.62 Сказки (в народном смысле) [Skazki (v narodnom smysle)] (Märchen (im Volkssinne))

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 4587, Bl. 1r-3r: Projekt einer Zusammenstellung von *Märchen*; hier Anfänge und Tonartenangaben, die aber kaum in einzelne Nummern zu trennen sind. Auf der letzten Seite ein längerer Abschnitt in C-Dur (17 Takte).

Datierung: ?

2.63 Lyrische Intermezz[i] (Lyrische Fragmente) / (Improvisationen) I: Traumbild E-Dur

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 4589, Bl. 1r: E-Dur, 3/4, Andante, 27 Takte in Blei ausgeführt (mit Varianten), dann numerierte Skizzen. Die Unsicherheit in der Wahl der Benennung spiegelt Metners Suche nach seinem eigenen Konzept musikalischer Miniaturen wider (s. dazu bei opp. 16, 21, 23, 26, 34/35, 38-40).

Datierung: ?

2.64 [o. Titel] e-Moll

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 4590, Bl. 1r: ganz knappe Skizze

Datierung: ?

2.65 Misterioso con evolutio e emozionalemente Fis-Dur

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 4591, Bl. 1r (= Notenbeispiel 4): 10 Takte in Fis-Dur in einer für Metner äußerst ungewöhnlichen Tonsprache, deutlich auf den späten Skrjabin verweisend, mit der Vortragsbezeichnung *Misterioso con evolutio e emozionalemente* [recte etwa: Misterioso con evoluzione e sensibile]; Randmarginalie: *Шутка! А. М.* [Scherz! A(nna) M(etner)]. Verso weitere ironische Bemerkungen (unleserlich).

Datierung: ?

2.66 Weihnachtslied
Святки [Svjatki]

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 4632, Bl. 1rv: *Weihnachten / Святки, Allegro vivo*, C-Dur, 3/4, nur etwa 20 Takte entworfen. Glockenmotive im tiefsten Register, darüber pastorale Melodie. Notiz am Ende: *Weihnachtslied.*

Datierung: ?

2.67 Fantaisie c-Moll

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 4633, Bl. 1rv: *Fantaisie c-Moll op. 0. F. Specht.* 2/4, 37 Takte und weitere Skizzen in Tinte sowie ein Plan zur formalen Anlage. Die Namensangabe (wahrscheinlich ein ironisches Pseudonym) bleibt rätselhaft.

Datierung: ?

2.68 Ballade(n) c-Moll, d-Moll (?)

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 4634, Bl. 1r: *План баллады c-Moll* [Plan der c-Moll-Ballade]; Bl. 1v: *Отрывок из баллады* [Fragment aus der Ballade], hier in d-Moll oder B-Dur). Zusammengehörigkeit unsicher.

Datierung: ?

2.69 Fantaisie f-Moll

Quelle:
- GCMMK, f. 132, ed. chr. 173, Bl. 23r-32r: Fragmente zu einer *Fantaisie* in f-Moll, dazu (oder beinhaltend?) *Tempo di marcia, Valse, Prestissimo.* Auf Bl. 28ff. *Fantasia (appassionata)* c-Moll. Mit großer Sicherheit nicht zur *Fantasie (Konzertstück)* f-Moll Nr. 2.3 gehörig, eher als Variationenwerk geplant.

Datierung: ?

D. Konzertliste

I Liste der Konzertauftritte Nikolaj Metners

Die folgende Liste von Konzertprogrammen, die Nikolaj Metner alleine oder zusammen mit anderen Interpreten gestaltet hat, kann nicht vollständig Zeugnis über eine lebenslange pianistische Tätigkeit ablegen. Ausgewertet wurden sämtliche im Moskauer Metner-Archiv (GCMMK, Fond 132) aufbewahrten Programmzettel.[1] Ebenso wie auch Autographen und Rezensionen haben Nikolaj und Anna Metner mit außergewöhnlicher Gewissenhaftigkeit und Ausdauer diese Unterlagen gesammelt und aufbewahrt. Die umfangreichen Anmerkungsapparate von Zarui Apetjan zu Metners Briefen (*Pis'ma*) und den Erinnerungen an Metner (*Vospominanija*) bilden eine wichtige ergänzende Quelle. Besonders wertvoll für den Zeitraum der beiden Amerika-Aufenthalte 1924/25 und 1929/30 sind Anna Metners Brief-Tagebücher (*Vospominanija*, 213-289). Die Quellen für die Rekonstruktion der einzelnen Konzertprogrammen sind jeweils angegeben.

Nicht erfaßbar sind zum einen die zahlreichen Hauskonzerte, welche seit Metners Kindheit ein Podium nicht zuletzt für die Präsentation eigener Werke waren. Nur ein einziges Konzertprogramm im Hause der Metners ist schriftlich belegt (s. Konzert Nr. 5). Zum anderen werden keine Radiokonzerte aufgeführt: Belegt sind Auftritte am 27. Februar 1928 in London, am 10. Dezember 1929 in Montréal und am 09. März 1937 wiederum in London. Ein für den 30. September 1940 festgesetzter Rundfunkauftritt konnte aus gesundheitlichen Gründen nicht wahrgenommen werden, und das Radiokonzert vom 26. Oktober 1941 sagte Metner kurzfristig wegen der Kriegsereignisse (Angriff auf Moskau) ab.

Die Titel und Opusnummern der Werke Metners werden standardisiert angegeben (vgl. WERKVERZEICHNIS), lediglich bedeutende Abweichungen hiervon (z. B. später verworfene Bezeichnungen) sind in Fußnoten vermerkt. Hinweise in den Programmzetteln, daß eine Komposition zum Zeitpunkt der Aufführung nur in Manuskriptform vorgelegen hat, sind hier nicht berücksichtigt worden, das Datum des Erstdruckes läßt sich dem WERKVERZEICHNIS entnehmen und mit dem Konzerttermin vergleichen, sinnvoll wäre also nur eine konsequent durchgeführte Angabe zur Drucklegung gewesen. Auch der Hinweis 'Uraufführung' war in vielen Fällen irreführend, weil er sich oft nur auf die Erstaufführung in einem bestimmten Land beziehen kann, und überdies ließ sich zu den frühen Opera häufig kein plausibles Uraufführungsdatum belegen. Im Fall großer zeitlicher Verzögerung steht daher hinter dem [UA] ein Fragezeichen. Nur selten gelang der Nachweis von Fremdinterpretationen (also evtl. Uraufführungen) vor einer Präsentation durch den Komponisten selbst, doch sind diese Fälle die Ausnahme.

Bei unvollständigen Programmen geben Auslassungen [...] keine Auskunft darüber, ob die restlichen Bestandteile des Konzertes vor oder nach dem angeführten Ausschnitt plaziert waren.

Die Datierung erfolgt nach dem jeweils ortsüblichen Kalender. In Rußland galt bis Februar 1918 die julianische Zeitrechnung, die dem westeuropäischen (gregorianischen) Kalender im 19. Jahrhundert um zwölf und im 20. Jahrhundert um dreizehn Tage hinterherhinkte. Das davon differierende, aber „korrektere" Datum steht hinter dem russischen in Klammern. Bei allen Auftritten außerhalb Rußlands, also auch vor 1918, ist nur das gregorianische Datum angegeben.

Abschließend soll zur schnellen Orientierung über Werke fremder Komponisten in Metners pianistischem Repertoire eine tabellarische Übersicht dienen (s. 2.).

[1] Zumindest soweit diese im dortigen Zettelkatalog erfaßt sind. Nicht ausgehändigt wurden die Programmzettel GCMMK, f. 132, ed. chr. 1542 und 1544 (Konzerte Nr. 157 und 159).

1 07. 12. 1894 [19. 12. 1894] Moskau, Konservatorium
Učeničeskij večer
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1367)

[...] BEETHOVEN 3. Klavierkonzert c-Moll op. 37, 1. Satz
Nikolaj K. Metner (pf)

2 07. 03. 1895 [19. 03. 1895] Moskau, Konservatorium
Učeničeskij večer
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1368)

[...] LISZT Rigoletto. Paraphrase de concert
Nikolaj K. Metner (pf)

3 12. 11. 1896 [24. 11. 1896] Moskau, Konservatorium
Učeničeskij večer
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1369)

[...] BEETHOVEN Sonate f-Moll op. 57 „Appassionata"
Nikolaj K. Metner (pf)

4 06. 12. 1897 [18. 11. 1897] Moskau, Konservatorium
Ėkstrennyj učeničeskij večer
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1370)

[...] SCHUMANN Toccata C-Dur op. 7
Nikolaj K. Metner (pf)

5 22. 01. 1897 [03.02. 1897] Moskau, Konservatorium
(ZETEL' 1981, 10)

SCHUMANN Klavierkonzert op. 54
Nikolaj K. Metner, Pavel A. Pabst (2 pf)

6 15. 03. 1898 [27. 03. 1898] Moskau (Hauskonzert bei Familie Metner)
Muzykal'nyj večer
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1319, Ms. von Karl K. Metner)

I GRIEG Violinsonate Nr. 3 c-Moll op. 45[1]
RIMSKIJ-KORSAKOV Pesn' Lelja[2]*
VIEUXTEMPS Ballade und Polonaise für Violine op. 38[3]
ČAJKOVSKIJ Klavierkonzert b-Moll op. 23[4]†

II ČAJKOVSKIJ Mélodie op. 42/3[3]
BRAHMS Intermezzo[3]‡
VIEUXTEMPS Ballada[3]
RIMSKIJ-KORSAKOV Vostočnyj romans[2]

* Aus der Oper *Sneguročka* [Schneeflöckchen].

† Natürlich mit Begleitung eines zweiten Klavieres, von wem gespielt, bleibt offen. Möglicherweise nur der Kopfsatz.

‡ Eine Bearbeitung für Violine und Klavier, die vielleicht Aleksandr (oder Nikolaj?) Metner selbst angefertigt hat. Aus op. 76 oder op. 116-119.

PABST Consolation[4]
METNER Tempo di Mazurka[4] (U/F 1.8) [UA]
CHOPIN Scherzo Nr. 2 b-Moll op. 31[4]
1: Aleksandr K. Metner (vl), Nikolaj K. Metner (pf)
2: Kokuškina (v)[?], Nikolaj K. Metner (pf)?
3: Aleksandr K. Metner (vl), Nikolaj K. Metner (pf)?
4: Nikolaj K. Metner (pf)

7 28. 10. 1898 [09. 11. 1898] Moskau, Konservatorium
Učeničeskij večer
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1371)

[...] SCHUMANN Sonate fis-Moll op. 11, 1. Satz
Nikolaj K. Metner (pf)

8 06. 02. 1900 [18. 02. 1900] Moskau, Konservatorium
(Učeničeskij večer)
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1599)

16.: BALAKIREV Islamey. Fantaisie orientale
Nikolaj K. Metner (pf)

9 29. 05. 1900 [11. 06. 1900] Moskau, Konservatorium
Godičnyj Akt Konservatorii
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 713)

16.: RUBINŠTEJN 5. Klavierkonzert Es-Dur op. 94, 1. Satz
Nikolaj K. Metner (pf)

10 21. 10. 1900 [03. 11. 1900] Moskau, Konservatorium
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1600)

I MENDELSSOHN BARTHOLDY 4. Sinfonie A-Dur op. 90
ČAJKOVSKIJ *Solovej* op. 60/4[1]
GLINKA *Svadebnaja pesnja (Severnaja zvesda)*[1]*

II BEETHOVEN Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 op. 72a
RUBINŠTEJN 5. Klavierkonzert Es-Dur op. 94[2]
RIMSKIJ-KORSAKOV *Kartinki k Skazke o care Saltane*†

* Original mit Klavierbegleitung, hier sicherlich vom Orchester begleitet.

† Dies muß eine der frühesten Aufführungen der Suite op. 57 aus der Zar-Saltan-Oper gewesen sein Allerdings fand die Uraufführung der Oper selbst erst kurz zuvor statt, am 21. 10. 1900 [03. 11 1900] im Theater Solodovnikovs. Rimskij-Korsakov selbst schreibt in seinen Memoiren: „Wie in vorigen Jahr die Zarenbraut, stellte ich in diesem Sommer (1899) den ganzen Saltan fertig; der ersten und einen Teil des zweiten Aktes konnte ich auch schon instrumentieren. [...] Die letzten Monate des Jahres 1899 war ich mit der Instrumentierung des Märchens vom Zaren Saltan beschäftigt. [...] Aus den recht umfangreichen Vorspielen zum ersten, zweiten und vierten Akt stellte ich dann eine Orchestersuite mit dem Titel Bilder zum Märchen vom Zaren Saltan zusammen Bereits im Frühjahr [1899], nach Beginn der Arbeit am Saltan, hatte ich bei Beljajew angefragt, ob er das Werk übernehmen wolle. Er war nicht gerade freundlich und gab mir eine ablehnende Antwort. Die große Zahl meiner Opern, sagte er, beginne sein Unternehmen zu belasten. So wandte ich mich an Bessel, der die Oper gerne in Verlag nahm; [...] Jetzt nun eröffnete mir Beljajew, daß e

Vasilij Il'ič Safonov (dir)
1: Nikolaj Nikolaevič Figner (v); 2: Nikolaj K. Metner (pf)

11 22. 11. 1900 [05. 12. 1900] St.Petersburg, Konservatorium (Großer Saal)
(*GCMMK, f. 132, ed. chr. 543)

[...] RUBINŠTEJN 5. Klavierkonzert Es-Dur op. 94
BACH Präludium D-Dur aus *Kleine Präludien und Fugen* BWV 936
Contrapunctus 12 aus *Kunst der Fuge* BWV 1080
CHOPIN Nocturne E-Dur op. 62/2
Mazurka f-Moll op. 63/2
LISZT *Feux Follets*
Vasilij Il'ič Safonov (dir), Nikolaj K. Metner (pf)

12 30. 11. 1900 [13. 12. 1900] Moskau, Konservatorium
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1601)

BEETHOVEN Sonate für Violoncello und Klavier op. 102/1 od. 2[1]
Streichquartett Es-Dur op. 74 „Harfenquartett"[2]
Sonate B-Dur op. 106 „Hammerklaviersonate"[3]
1: Al'fred Konstantin (Édmundovič) von Glen (vc), Nikolaj K. Metner (pf)
2: Ivan Vojtechovič Gržimali (vl) Michail Isaakovič Press (vl), Nikolaj Nikolaevič Sokolovskij (va), Al'fred K. von Glen (vc)
3: Nikolaj K. Metner (pf)

13 13. 12. 1902 [26. 12. 1902] Moskau, Konservatorium (Großer Saal)
Simfoničeskij koncert
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1372)

I GLINKA Ouvertüre zu *Ruslan und Ljudmila*
ČAJKOVSKIJ Klavierkonzert Nr. 1 b-Moll op.23[1]
Bis: BACH Präludium (o. Ang.)[1]*
GRIEG Peer-Gynt-Suite Nr. 1 op. 46

sich für die Bilder zum Märchen vom Zaren Saltan interessiere und sie veröffentlichen wolle. Als ich ablehnte und ihm die Sache mit Bessel erzählte, war er offensichtlich ein wenig gekränkt. Doch was anderes hätte ich tun können? [...] Die Russischen Sinfoniekonzerte fanden diesen Winter [1899] ausnahmslos im Großen Saal des Konservatoriums statt, weil der Saal der Adelsversammlung neu vorgerichtet wurde. Die Bilder zum Märchen vom Zaren Saltan in ihrem strahlenden Orchesterklang gefielen sehr. [...] Ganz überraschend kam im späten Frühjahr [1900] W. A. Teljakowski, der Leiter der staatlichen Moskauer Theater, zu mir und bat mich, ihm das Märchen vom Zaren Saltan zur Inszenierung am Moskauer Großen Theater für die nächste Saison zu überlassen. Ich mußte leider ablehnen, da ich das Werk bereits der Operngemeinschaft des Solodownikow-Theaters [...] versprochen hatte. [...] Im Oktober [1900], also noch vor der Petersburger Sadko-Inszenierung, fuhr ich nach Moskau, wo die Operngemeinschaft des Solodownikow-Theaters das Märchen vom Zaren Saltan vorbereitete. [...] Gemessen an den Möglichkeiten einer Privatbühne war die Saltan-Aufführung recht gut. [...] Die musikalische Leitung hatte M. M. Ippolitow-Iwanow." (Zitiert nach: Nikolaj Andrejewitsch Rimski-Korsakow, *Chronik meines musikalischen Lebens*, Leipzig 1968, 400-414). Den Erinnerungen Rimskij-Korsakovs zufolge sind also die Orchesterspiele ein gutes Jahr vor der Oper uraufgeführt worden. Damit stellen sich für das hier aufgelistete Konzert keine Datierungsprobleme mehr.

* s. *Pis'ma*, 46.

		II	BEETHOVEN 5. Sinfonie c-Moll op. 67
			Artur Nikisch (dir); 1: Nikolaj K. Metner (pf)
14	19. 01. 1903		Moskau, Russkoe Blagodarnoe Sobranie (Großer Saal)
	[01. 02. 1903]		*Kružok ljubitelej russkoj muzyki*
			(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1373)
		I [...]	RACHMANINOV Moment musical h-Moll op. 16/3
			RIMSKIJ-KORSAKOV Novellette h-Moll op. 11/2
		II [...]	METNER Stimmungsbilder Des-Dur, fis-Moll, A-Dur op.1/6-8 [UA]
			Nikolaj K. Metner (pf)
15	26. 03. 1903		Moskau, Konservatorium (Kleiner Saal)
	[08. 04. 1903]		*Koncert (Clavier-Abend) Nikolaj Metner*
			(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1320)
		I	BACH Toccata e-Moll aus der Partita Nr. 6 BWV 830
			BEETHOVEN Sonate D-Dur op. 10/3
			MENDELSSOHN BARTHOLDY Präludium D-Dur op. 104/3
			Charakterstück D-Dur op. 7/3*
			CHOPIN Polonaise es-Moll op. 26/2
			Prélude Des-Dur op. 28/15
			Prélude 'Prière pendant l'orage' [op. 28/8?]†
		II	SCHUMANN Sonate fis-Moll op. 11
			SKRJABIN Étude As-Dur op. 8/8
			METNER Prélude Es-Dur op. 4/4 [UA]
			Stimmungsbilder es-Moll, Ges-Dur, fis-Moll, A-Dur
			op. 1/3,4,7+8 [Nr. 3+4 UA]
			LISZT *Ab irato*
			Nikolaj K. Metner (pf)
16	30. 11. 1903		Moskau, im Haus von Georgij L'vovič Katuar
	[13. 12. 1903]		(nach TANEEV 1985, 95f.)‡
			TANEEV Streichquartett Nr. 5 A-Dur op. 13 (Quartettino)[1]
			METNER Sonate f-Moll op. 5 [UA][2]

* Der Eintrag auf dem Programmzettel lautet wie folgt: „Prélude D-Dur et Fuge (Charakterstück Nr 3)." Apetjan vermutet darunter die Nummern 3 und 5 aus den *Sieben charakteristischen Stücken* op 7 (*Pis'ma*, 42). Nummer 3 (Kräftig und feurig) steht zwar in D-Dur, ist aber aufgrund seiner Faktu mit Sicherheit die erwähnte „Fuge" (und nicht etwa das *Prélude*). Nummer 5 hingegen, wenn aucl explizit „Fuga" überschrieben, steht in A-Dur und kommt daher nicht in Frage. Vermutlich hat Met ner dem *Charakterstück* in D-Dur ein tonartliches Pendant vorangestellt. Möglich wäre das *Prälu dium* op. 35/2, das aber bereits im Verbund mit der unmittelbar folgenden *Fuge* steht; wahrscheinli cher jedoch ist das dritte der drei *Präludien* op. 104.

† Diesen poetischen Titel aufzuschlüsseln, bereitet einige Schwierigkeiten. In Anlehnung an di (später erfolgten) „Deutungen" von Alfred Cortot könnte es sich um das fis-Moll-*Prélude* op. 28/1 handeln („Titre suggéré par Cortot: 'La neige tombe, le vent hurle, la tempete fait rage; mais en moi triste cœur, l'orage est plus terrible encore.'" Aus: Beilage zur Schallplattenbox *Alfred Cortot - Cho pin* [EMI 2 C 153-03090/6]).

‡ Es handelt sich um einen improvisierten Konzertabend, den statt des „Rubinštejn-Kreises" die Gäst bestritten.

			Klavierstücke (aus op. 1, 2 oder 4)[2]
			ARENSKIJ Präludium a-Moll (op. 63/1?)[3]
			BUBEK Klavierwerke[4]
			MAJKAPAR Klavierwerke[5]
			KATUAR 1. Violinsonate (?), 2. Satz[6]
			1: Sergej I. Taneev (pf); 2: Nikolaj K. Metner (pf); 3: Anton S. Arenskij (pf);
			4: Teodor Chr. Bubek (pf); 5: Samuil M. Majkapar (pf);
			6: Georgij L. Katuar (pf?), Konstantin S. Karadžev (vl?)
17	02. 11. 1904		Moskau, Rossijskoe Blagorodnoe Sobranie (Kleiner Saal)
	[15. 11. 1904]		(nach Rezensionen in russ. Zeitungen)*
			BEETHOVEN Sonate C-Dur op. 53 „Waldstein"
			Sonate e-Moll op. 90
			BRAHMS Sonate für Bratsche und Klavier op. 120 Nr. 1 od. 2[1]
			METNER Sonate f-Moll op. 5
		Bis:	METNER Arabeske aus op. 7† [UA]
			RACHMANINOV Prélude (aus op. 23)
			Nikolaj K. Metner (pf); 1: Aleksandr K. Metner (va)
18	16. 12. 1904		Berlin, Beethoven-Saal
			(GCMMK, f. 132, ed. chr. 517, 745, 1340)
		I	BEETHOVEN Sonate e-Moll op. 90
			SCHUMANN Sonate fis-Moll op. 11, Aria und Scherzo
		II	METNER Sonate f-Moll op. 5
		III	METNER Stimmungsbilder es-Moll, Ges-Dur, fis-Moll, A-Dur op. 1/3,4,7+8
			Arabesken a-Moll, c-Moll op. 7/2+3 [Nr. 2 od. 3 UA]
			Prélude Es-Dur op. 4/4
			Nikolaj K. Metner (pf)
19	07. 05. 1905		Moskau, Zal Komisarskogo Techničeskogo Učiliščа
	[20. 05. 1905]		*2. Ispolnitel'noe sobranie kamernoj muzyki*
			(GCMMK, f. 132, ed. chr. 4661)
			BEETHOVEN Streichquartett f-Moll op. 95[1]
			METNER Drei Arabesken h-Moll, a-Moll, g-Moll op. 7/1-3[2]
			[Nr.1 UA]
			TANEEV 5. Streichquartett A-Dur op. 13[1] [UA]
			1: Novyj Moskovskij Kvartet; 2: Nikolaj K. Metner (pf)

* s. *Pis'ma*, 64f.

† Um welche *Arabeske* es sich handelt, bleibt ungewiß. Eher unwahrscheinlich wäre zu diesem Zeitpunkt das *Idyll* (Nr. 1), denn im folgenden Monat spielt Metner in Berlin die Nummern 2 und 3 (s. Konzert Nr. 18). Andererseits liegen bereits Ende September [neuer Stil: Mitte Oktober] alle drei *Arabesken* fertig vor: Metner spricht in seinem Brief vom 1. [14.] Oktober davon, daß er alle drei jetzt zum Druck geben wolle (*Pis'ma*, 62ff.). Im selben Brief bezeichnet er die g-Moll-*Arabeske* als „novaja" [neue]; daraus könnte sowohl folgen, daß er sich dieses Stück bis zum Konzerttermin noch nicht völlig (etwa pianistisch) einverleibt haben könnte, als auch das Gegenteil: daß ihm gerade dieses neue *Tragödie-Fragment* am meisten 'unter den Nägeln gebrannt' hat.

20 07. 11. 1906 Moskau, Rossijskoe Blagorodnoe Sobranie (Kleiner Saal)
[20. 11. 1906] *Koncert N. Metner*
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 490, 1321)

I METNER Sonate As-Dur op. 11/1 [UA]
Wandrers Nachtlied II op. 6/1[1] [UA]
Mailied op. 6/2[1] [UA]
Elfenliedchen op. 6/3[1] [UA]
Sonate-Elegie d-Moll op. 11/2 [UA]
Aus „Erwin und Elmire" [I] op. 6/6[1] [UA]
Aus „Erwin und Elmire" [II] op. 6/7[1] [UA]
Im Vorübergehn op. 6/4[1] [UA]
Märchen f-Moll, C-Dur, G-Dur op. 9/1-3 [UA]

II METNER Dithyramben D-Dur, Es-Dur, E-Dur op. 10/1-3 [UA]
Aus „Claudine von Villa Bella" op. 6/5[1] [UA]
Erster Verlust op. 6/8[1] [UA]
Gefunden op. 6/9[1] [UA]
Märchen c-Moll, c-Moll op. 8/1+2 [UA]

Nikolaj K. Metner (pf); 1: Valentina Dmitrievna Filosofova (v)

21 29. 10. 1907 Berlin, Beethoven-Saal
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1588)

I MOZART Konzert G-Dur KV 216[1]*
BRUCH *Kol nidrei* op.47[1]†
METNER Prélude Es-Dur op.4/4[2]
Märchen (aus op.8 o. 9)[2]
Stimmungsbild aus op.1[2]

II BORGHI Sonate[3]‡
METNER Dithyrambe Es-Dur op.10/2[2]
BOTTESINI Fantasia *La Sonnambula de Bellini*[1]§
1: Sergej Alekseevič Kusevickij (cb), Nikolaj K. Metner (pf)?
2: Nikolaj K. Metner (pf); 3: Henri Casadesus (va d'amore), Sergej A. Kusevickij (cb)

22 05. 11. 1907 Berlin, Saal Bechstein
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 520, 1341)

I METNER Dithyramben D-Dur, Es-Dur, E-Dur op. 10/1-3
Wandrers Nachtlied op. 6/1[1]
Elfenliedchen op. 6/3[1]
Erster Verlust op. 6/8[1]
Arabeske g-Moll op. 7/3
Märchen c-Moll, c-Moll op. 8/1+2

II METNER Aus „Erwin und Elmire" [I] op. 6/6[1]

* Bearbeitung des Violinkonzertes für Kontrabaß, vermutlich von Kusevickij selbst.
† Auch hier handelt es sich um eine Transkription, ursprünglich ist *Kol nidrei* für Violoncello und Orchester gesetzt.
‡ Vermutlich aus den *6 Solos* op. 1 oder 4 (vielleicht auch aus den *6 Duetten* op. 5), im Original für Violine und Baß.
§ Die Orchesterbegleitung hat wohl Metner am Klavier übernommen.

Aus „Erwin und Elmire" [II] op. 6/7[1]
Im Vorübergehn op. 6/4[1]
Sonate As-Dur op. 11/1
Sonate-Elegie d-Moll op. 11/2
Aus „Claudine von Villa Bella" op. 6/5[1]
Mailied op. 6/2[1]
Gefunden op. 6/9[1]
Nikolaj K. Metner (pf; 1: Margarethe Weissbach (v)

23 16. 11. 1907 Leipzig, Hôtel de Prusse
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 521, 746)

I METNER Sonate As-Dur op. 11/1
Sonate-Elegie d-Moll op. 11/2
Wandrers Nachtlied op. 6/1[1]
Elfenliedchen op. 6/3[1]
Erster Verlust op. 6/8[1]
Im Vorübergehn op. 6/4[1]
Märchen f-Moll op. 9/1
Märchen f-Moll, e-Moll op. 14/1+2 [UA]

II METNER Dithyramben D-Dur, Es-Dur, E-Dur op. 10/1-3
Aus „Erwin und Elmire" [I] op. 6/6[1]
Aus „Erwin und Elmire" [II] op. 6/7[1]
Aus „Claudine von Villa Bella" op. 6/5[1]
Mailied op. 6/2[1]
Gefunden op. 6/9[1]
Märchen G-Dur op. 9/3
Märchen c-Moll op. 8/1 od. 2
Arabeske g-Moll op. 7/3
Nikolaj K. Metner (pf; 1: Margarete Weissbach (v)

24 18. 11. 1907 Dresden, Kleiner Gewerbehaussaal
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1589)

I METNER Sonate As-Dur op. 11/1
Sonate-Elegie d-Moll op. 11/2
Wandrers Nachtlied op. 6/1[1]
Elfenliedchen op. 6/3[1]
Erster Verlust op. 6/8[1]
Im Vorübergehn op. 6/4[1]
Märchen e-Moll op. 14/2
Märchen G-Dur op. 9/3
Arabeske g-Moll op. 7/3

II METNER Märchen c-Moll, c-Moll op. 8/1+2
Aus „Erwin und Elmire" [I] op. 6/6[1]
Aus „Erwin und Elmire" [II] op. 6/7[1]
Aus „Claudine von Villa Bella" op. 6/5[1]
Mailied op. 6/2[1]
Gefunden op. 6/9[1]
Märchen f-Moll op. 9/1
Märchen f-Moll op. 14/1

Dithyrambe Es-Dur op. 10/2
Nikolaj K. Metner (pf); 1: Margarete Weissbach (v)

25 17. 03. 1908 Moskau
[30. 03. 1908] (GCMMK, f. 132, ed. chr. 1590)

I[1] SCHUBERT Klaviertrio Es-Dur D 929
II[2] METNER Wandrers Nachtlied II op. 6/1
Mailied op. 6/2
Aus „Erwin und Elmire" op. 6/6 od. 7
Elfenliedchen op. 6/3
Erster Verlust op. 6/8
Gefunden op. 6/9
III[3] METNER Märchen e-Moll op. 14/2
Arabeske h-Moll op. 7/1
Märchen G-Dur op. 9/3
Arabeske g-Moll op. 7/3
Dithyramben Es-Dur, E-Dur op. 10/2+3
1: Vera Ivanovna Skrjabina (pf), Boris Osipovič Sibor (vl), Michail Evseevič Bukinik (vc)
2: Polina Žil'bertovna Dobert (v), Nikolaj K. Metner (pf)
3: Nikolaj K. Metner (pf)

26 31. 03. 1908 Moskau, Zal Sinodal'nogo Učiliščа
[13. 04. 1908] *6. Muzykal'naja vystavka*
(*GCMMK, f. 146, ed. chr. 3928 [vgl. *Pis'ma*, 111])

[...] METNER Zimnyj večer op. 13/1 [UA]
Ėpitafija op. 13/2 [UA]
Marija Adrianovna Dejša-Sionickaja (v), Nikolaj K. Metner (pf)

27 25. 11. 1908 Moskau, Konservatorium (Kleiner Saal)
[08. 12. 1908] *3. Obščedostupnyj kamernyj večer*
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1374)

I MOZART Klaviertrio Es-Dur KV 498[1]
BEETHOVEN Streichquartett c-Moll op. 18/4[2]
II BRAHMS Klavierquartett Nr. 1 g-Moll op. 25[3]
1: Nikolaj K. Metner (pf), Boris Osipovič Sibor (vl), Aleksandr K. Metner (va)
2: Boris O. Sibor (vl), Konstantin Georgievič Mostras (vl), Aleksandr K. Metner (va), Michail Evseevič Bukinik (vc)
3: Nikolaj K. Metner (pf), Boris O. Sibor (vl), Aleksandr K. Metner (va), Michail E. Bukinik (vc)

28 08. 01. 1909 Moskau, Konservatorium (Kleiner Saal)
[21. 01. 1909] *Vos'moj večer doma pesni posvjaščennyj proizvedenijam Nikolaja Metnera*
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 722, 1352)*

* Ursprünglich vorgesehene Reihenfolge der Metner-Lieder laut GCMMK, f. 132, ed. chr. 720:
I [...] METNER Nähe des Geliebten op. 15/9[2]

I SCHUMANN Lied eines Schmiedes op. 90/1[1]
Das verlassne Mägdelein op. 64/2[1]
Stirb, Lieb und Freud! op. 35/2[1]
Kommen und Scheiden op. 90/3[1]
In der Fremde op. 39/8[1]
BRAHMS Sapphische Ode op. 94/4[1]
Feldeinsamkeit op. 86/2[1]
Vergebliches Ständchen op. 84/4[2]
WAGNER Träume (aus den *Wesendonk-Liedern*)[2]
METNER Nähe des Geliebten op. 15/9[2] [UA]
Aus „Lila" op. 15/5[2] [UA]
Der untreue Knabe op. 15/10[2] [UA]
Geistesgruß op. 15/12[2] [UA]
II METNER Angel op. 1/1a[2] [UA]
Vor Gericht op. 15/6[2] [UA]
Die Spröde op. 18/1[2] [UA]
Die Bekehrte op. 18/2[2] [UA]
Meeresstille op. 15/7[2] [UA]
Glückliche Fahrt op. 15/8[2] [UA]
Gleich und Gleich op. 15/11[1] [UA]
Selbstbetrug op. 15/3[1] [UA]
Wandrers Nachtlied I op. 15/1[1] [UA]
Aus „Wilhelm Meister" op. 15/2[1] [UA]
Lieb Liebchen op. 12/1[1] [UA]
Bergstimme op. 12/3[1] [UA]
Ėpitafija op. 13/2[2]
1: Anna Stenbok (v), Nikolaj K. Metner (pf)
2: Marija Alekseevna Olenina d'Al'gejm (v), Nikolaj K. Metner (pf)

29 27. 01. 1909 Moskau, Konservatorium (Kleiner Saal)
[09. 02. 1909] Imperatorskoe Russkoe Muzykal'noe Obščestvo
Tret'e kamernoe sobranie
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 498, 738)

Aus „Lila" op. 15/5[2]
Der untreue Knabe op. 15/10[2]
II METNER Angel op. 1/1a[2]
Wandrers Nachtlied op. 15/1[1]
Aus „Wilhelm Meister" op. 15/2[1]
Die Spröde op. 18/1[2]
Die Bekehrte op. 18/2[2]
Selbstbetrug op. 15/3[1]
Meeresstille op. 15/7[2]
Glückliche Fahrt op. 15/8[2]
Vor Gericht op. 15/6[2]
Gleich und Gleich op. 15/11[1]
Geistesgruss op. 15/12[2]
Bergstimme op. 12/3[1]
Lieb Liebchen op. 12/1[1]
Ėpitafija op. 13/2[2]
Interpreten wie oben

I BRAHMS Streichquartett c-Moll op. 51/1[1]
II METNER Sonate-Elegie d-Moll op. 11/2
Drei Nachtgesänge für Violine und Klavier d-Moll, g-Moll, c-Moll op. 16/1-3[2] [UA]
III METNER Sonate C-Dur op. 11/3 [UA]
Märchen f-Moll, e-Moll op. 14
Novellen G-Dur, c-Moll op. 17/1+2* [UA]
Nikolaj K. Metner (pf)
1: Boris Osipovič Sibor (vl), Michel' I. Cirel'štejn (vl), Vladimir Romanovič Bakalejnikov (va), S. M. Kozolupov (vc)
2: Aleksandr K. Metner (vl), Nikolaj K. Metner (pf)

30 19. 10. 1909 [01. 11. 1909]
Moskau, Zal Sinodal'nogo Učiliščа
Koncert (Kamernyj Večer) A. K. Metner
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 723, 1322)

I BACH Konzert d-Moll für 2 Violinen BWV 1043[1]
GLUCK Rezitativ und Arie aus *Orfeus*[2]
Cavatine aus *Alceste*[2]
HÄNDEL Violinsonate D-dur[3]†
II KATUAR Zweite Violinsonate op. 20 „Poëma"[4]
DEBUSSY Romance (*Voici que le printemps...*)[2]
Mélodie (aus den *Trois Mélodies* nach Verlaine)[2]
Mandoline[2]
METNER Lieb Liebchen op. 12/1[5]
Bergstimme op. 12/3[5]
Aus „Wilhelm Meister" op. 15/2[5]
Selbstbetrug op. 15/3[5]
Drei Nachtgesänge d-Moll, g-Moll, c-Moll op. 16/1-3[6]
1: Aleksandr K. Metner (vl), Petr Egorovič Katuar (vl), Viktorija Viktorovna Metner (pf)
2: Ol'ga Fedorovna Gedike (v), Viktorija V. Metner (pf)
3: Aleksandr K. Metner (vl), Viktorija V. Metner (pf)
4: Aleksandr K. Metner (vl), Lev Ėduardovič Konjus (pf)
5: Ol'ga F. Gedike (v), Nikolaj K. Metner (pf)
6: Aleksandr K. Metner (vl), Nikolaj K. Metner (pf)

31 05. 02. 1910 [18. 02. 1910]
St.Petersburg, Konservatorium (Kleiner Saal)
Koncert Nikolaja Metnera
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 479/480, 1323)

I METNER Sonate As-Dur op. 11/1
Nachtgesang d-Moll op. 16/1[1]
Sonate-Elegie d-Moll op. 11/2
Nachtgesänge g-Moll und c-Moll op. 16/2+3[1]
Sonate C-Dur op. 11/3
II METNER Dithyrambe Es-Dur op. 10/2

* Hier (noch) aufgeführt als *dve novellety* [zwei Novelletten] - der anscheinend ursprünglich vorgesehene und deutlich auf Schumann verweisende Titel (vgl. WERKVERZEICHNIS op. 17).
† In der alten Händel-Gesamtausgabe als op. 1 Nr. 13 abgedruckt (vgl. die neue Hallische Händel-Ausgabe IV/4).

Märchen c-Moll und c-Moll op. 8/1+2
Märchen G-Dur op. 9/3
Märchen f-Moll und e-Moll op. 14/1+2
Novellen G-Dur, c-Moll op. 17/1+2
Arabesken a-Moll und g-Moll op. 7/2+3
Nikolaj K. Metner (pf); 1: Aleksandr K. Metner (vl)

32 31. 03. 1910 [13. 04 1910]
Moskau, Rossijskoe Blagorodnoe Sobranie (Kleiner Saal)
Koncert Nikolaja Metnera
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 491, 741, 1324)

I METNER Sonate C-Dur op. 11/3
Violinsonate h-Moll op. 21[1] [UA]*
'1) Canzona, 2) Danza'
Sonate g-Moll op. 22 [UA]
II METNER 'Soggetti op. 23'†
'a) Canzona, b) Danza'
Märchen b-Moll und h-Moll op. 20 [UA]
Novelle E-Dur op. 17/3‡ [UA]
Arabeske a-Moll op. 7/2
Märchen e-Moll op. 14/2
Novelle G-Dur op. 17/1‡
Märchen c-Moll und c-Moll op. 8/1+2
Nikolaj K. Metner (pf); 1: Aleksandr K. Metner (vl)

33 15. 12. 1910 [28. 12. 1910]
Moskau, Russkoe Blagorodnoe Sobranie (Großer Saal)
Četvërtyj Simfoničeskij Koncert
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 724)

I BEETHOVEN Ouvertüre zu *Coriolan* op. 62
4. Klavierkonzert G-Dur op. 58[1]
(Kadenzen: Nikolaj Metner, WoO 1) [UA]
II BEETHOVEN 9. Sinfonie d-Moll op. 125[2]
Ernst Wendel (dir); 1: Nikolaj K. Metner (pf)
2: Antonina Vasil'evna Neždanovna (v), Evgenija Ivanovna Zbrueva (v), Grigorij Alekseevič Alčevskij (v), Vladimir Ivanovič Kastorskij (v)

34 20. 02. 1911 [05. 03. 1911]
Moskau, Rossijskoe Blagorodnoe Sobranie (Kleiner Saal)
Koncert S. Kusevickogo. Vtoroe Utro Sovremennoj Kamernoj Muzyki
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 516)

* Bei dieser Erstaufführung der *Violinsonate Nr. 1* war das Werk noch als zweisätzige Anlage konzipiert. Die Uraufführung der endgültigen, dreisätzigen Form (mit der *Dithyrambe* als Finale) fand in Konzert Nr. 34 statt (vgl. WERKVERZEICHNIS op. 21).
† Diese Angaben sind wohl kaum korrekt. Sollte es sich nicht um einen Druckfehler handeln (vgl. den analogen Wortlaut bei der Violinsonate), könnten hier die *Lyrischen Fragmente* op. 23 gemeint sein. Allerdings bleibt rätselhaft, ob dann nur zwei, mit später verworfenen Titulierungen versehene Stücke (denkbar Nr. 1 als *Canzone* und Nr. 2 als *Danza*) oder aber - falls die Satzangaben versehentlich von oben übernommen wurde - alle vier Fragmente (ur)aufgeführt wurden. In der Rezension des Konzertabends ist nur von „2 soggetto (c-Moll)" die Rede: das würde auf Nr. 1 und 4 schließen lassen (s. REZENSIONEN 19 und WERKVERZEICHNIS op. 23).
‡ Mit der falschen Zählung *iz op. 16* [aus op. 16].

I KREJN Poėma cis-Moll op. 9 für Streichquartett[1]
II METNER 1. Violinsonate h-Moll op. 21[2] [Satz III UA]
III METNER Sonate C-Dur op. 11/3
Novelle G-Dur op. 17/1
Märchen e-Moll op. 14/2
Märchen h-Moll op. 20/2
Nikolaj K. Metner (pf)
1: Aleksandr Jakovlevič Mogilevskij (vl), Pëtr Pavlovič Il'čenko (vl), Michel' Cirel'štejn (va), Semën Matveevič Kozolupov (vc)
2: Aleksandr J. Mogilevskij (vl), Nikolaj K. Metner (pf)

35 07. 03. 1911 [20. 03. 1911] Moskau, Rossijskoe Blagorodnoe Sobranie (Kleiner Saal)
Koncert Nikolaja Metnera
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 492, 742, 1325)

I METNER Sonate-Elegie d-Moll op. 11/2
Heimweh op. 19/3[1] [UA]
Erster Verlust op. 6/8[1]
Mignon op. 18/4[1] [UA]
Alt Mütterlein op. 19/2[1] [UA]
Gruß op. 19/1[1] [UA]
Sonate g-Moll op. 22
II METNER Die Spröde op. 18/1[1]
Die Bekehrte op. 18/2[1]
Einsamkeit op. 18/3[1] [UA]
Elfenliedchen op. 6/3[1]
Aus „Lila" op. 15/5[1]
Vor Gericht op. 15/6[1]
Märchen-Sonate c-Moll op. 25/1 [UA]
III METNER Dithyrambe Es-Dur op. 10/2
Bergstimme op. 12/3[1]
Im Vorübergehn op. 6/4[1]
Das Veilchen op. 18/5[1] [UA]
Meeresstille op. 15/7[1]
Glückliche Fahrt op. 15/8[1]
Märchen b-Moll, h-Moll op. 20/1+2
Nikolaj K. Metner (pf); 1: Anna Michajlovna Jan-Ruban (v)

36 09. 10. 1911 Berlin, Sing-Akademie
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 477)

I METNER Sonate C-Dur op. 11/3
Novellen G-Dur, c-Moll op. 17/1+2
Sonate g-Moll op. 22
II METNER 1. Violinsonate h-Moll op. 21[1]
Märchen e-Moll op. 14/2
Märchen h-Moll op. 20/2
Märchen-Sonate c-Moll op. 25/1
Nikolaj K. Metner (pf); 1: Alexander Schmuller (vl)

37 27. 10. 1911 Leipzig, Städtisches Kaufhaus
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1342)

I METNER Sonate C-Dur op. 11/3
Sonate g-Moll op. 22
1. Violinsonate h-Moll op. 21[1]
II METNER Märchen-Sonate c-Moll op. 25/1
Novellen G-Dur, c-Moll op. 17/1+2
Arabeske a-Moll op. 7/2
Märchen e-Moll op. 14/2
Märchen h-Moll op. 20/2
Nikolaj K. Metner (pf); 1: Alexander Schmuller (vl)

38 14. 02. 1912 [27. 02. 1912] Moskau, Rossijskoe Blagorodnoe Sobranie (Kleiner Saal)
Koncert Nikolaja Metnera
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 493, 743, 1326)

I METNER Sonate As-Dur op. 11/1
Märchen f-Moll op. 14/1
Märchen-Sonate c-Moll op. 25/1
II[1] METNER Den' i noč op. 24/1 [UA]
Tol'ko vstreču ulybku tvoju op. 24/6 [UA]
Heimkehr op. 19a/1 [UA]
Verzweiflung op. 19a/2 [UA]
Ja prišël k tebe s privetom op. 24/8 [UA]
Šëpot, robkoe dychan'e op. 24/7 [UA]
Čto ty kloniš' nad vodami op. 24/2 [UA]
Sumerki op. 24/4 [UA]
Duma za dumoj op. 24/3 [UA]
Ja potrjasën, kogda krugom op. 24/5 [UA]
III METNER Sonate e-Moll op. 25/2 [UA]
Novelle G-Dur op. 17/1
Märchen h-Moll op. 20/2
Nikolaj K. Metner (pf); 1: Anna Michajlovna Jan-Ruban (v)

39 11. 03. 1912 [24. 03. 1912] Moskau, Rossijskoe Blagorodnoe Sobranie (Großer Saal)
Kružok ljubitelej russkoj muzyki
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 725)

I Werke von KOČETOV, SABANEEV, KEKEMAN, POL', BAGRINOVSKIJ, RENČICKIJ
II METNER Zimnij večer op. 13/1[1]
Selbstbetrug op. 15/3[1]
Das Veilchen op. 18/5[1]
Mignon op. 18/4[1]
Ja prišël k tebe s privetom op. 24/8[1]
1. Violinsonate h-Moll op. 21[2]
Den' i noč' op. 24/1[3]
Tol'ko vstreču ulybku tvoju op. 24/6[3]
Šëpot, robkoe dychan'e op. 24/7[3]
Čto ty kloniš' nad vodami op. 24/2[3]
Sumerki op. 24/4[3]
Duma za dumoj op. 24/3[3]
Ja potrjasën, kogda krugom op. 24/5[3]
Märchen b-Moll op. 20/1[4]

Märchen f-Moll op. 14/1[4]
Märchen c-Moll op. 8/1[4]
Märchen G-Dur op. 9/3[4]
Märchen e-Moll op. 14/2[4]
Märchen h-Moll op. 20/2[4]

III Werke von GLIÉR, ŠTEJNBERG, RENČICKIJ, JURASOVSKIJ, BAGRINOVSKIJ
1: Ol'ga Fedorovna Gedike (v), Nikolaj K. Metner (pf)
2: Aleksandr Jakovlevič Mogilevskij (vl), Nikolaj K. Metner (pf)
3: Anna Michajlovna Jan-Ruban (v), Nikolaj K. Metner (pf)
4: Nikolaj K. Metner (pf)

40 21. 01. 1913 [03. 02. 1913] St.Petersburg, Konservatorium (Kleiner Saal)
Tretij kamernyj koncert A. Ziloti
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 481, 739)

I METNER Sonate g-Moll op. 22
Alt Mütterlein op. 19/2[1]
Die Spröde op. 18/1[1]
Die Bekehrte op. 18/2[1]
Mignon op. 18/4[1]
Einsamkeit op. 18/3[1]
Elfenliedchen op. 6/3[1]
Meeresstille op. 15/7[1]
Glückliche Fahrt op. 15/8[1]
Märchen c-Moll op. 8/1 od. 2
Märchen e-Moll op. 14/2

II METNER Sonate e-Moll op. 25/2
Den' i noč' op. 24/1[1]
Sumerki op. 24/4[1]
Duma za dumoj op. 24/3[1]
Tol'ko vstreču ulybku tvoju op. 24/6[1]
Šëpot, robkoe dychan'e op. 24/7[1]
Märchen b-Moll, h-Moll op. 20/1+2
Nikolaj K. Metner (pf); 1: Anna Michajlovna Jan-Ruban (v)

41 09. 02. 1913 [22. 02. 1913] Moskau, Rossijskoe Blagorodnoe Sobranie (Kleiner Saal)
2. Ėkstrennyj Koncert: Clavier-Abend N. Metner
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 494, 1327)

I METNER Sonate g-Moll op. 22
Vier Lyrische Fragmente c-Moll, a-Moll, f-Moll, c-Moll op. 23/1-4 [2+3 UA]*
Arabeske g-Moll op. 7/3

II METNER Sonate-Ballade Fis-Dur op. 27 (Erstfasung) [UA]
Stimmungsbilder es-Moll, fis-Moll, A-Dur op. 1/3,7+8
Märchen e-Moll op. 14/2

III METNER Sonate C-Dur op. 11/3
Märchen Es-Dur, Es-Dur, f-Moll, fis-Moll op. 26/1-4 [UA]

* Vgl. Fußnote zu Konzert Nr. 32.

Novellen G-Dur und c-Moll op. 17/1+2
Nikolaj K. Metner (pf)

42 02. 04. 1913 [15. 04. 1913] [Moskau]
Muzykal'nyj Večer N. K. Metnera
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 512, 744, 1328)

I METNER Märchen-Sonate c-Moll op. 25/1
Sonate e-Moll op. 25/2

II METNER Tol'ko vstreču ulybku tvoju op. 24/6[1]
Meeresstille op. 15/7[1]
Glückliche Fahrt op. 15/8[1]
Šëpot, robkoe dychan'e op. 24/7[1]
Sumerki op. 24/4[1]
Die Spröde op. 18/1[1]
Die Bekehrte op. 18/2[1]
Duma za dumoj op. 24/3[1]
Elfenliedchen op. 6/3[1]
Märchen Es-Dur, Es-Dur, f-Moll, fis-Moll op. 26/1-4
Nikolaj K. Metner (pf); 1: Anna Michajlovna Jan-Ruban (v)

43 19. 01. 1914 [01. 02. 1914] Moskau, Rossijskoe Blagorodnoe Sobranie (Kleiner Saal)
5. Koncert Doma Pesni
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 502)

I METNER Meeresstille op. 15/7
Glückliche Fahrt op. 15/8
Geistesgruß op. 15/12
Mailied op. 6/2
Elfenliedchen op. 6/3
Selbstbetrug op. 15/3
Im Vorübergehn op. 6/4
Die Spröde op. 18/1
Die Bekehrte op. 18/2
Einsamkeit op. 18/3
Der untreue Knabe op. 15/10
Heimkehr op. 19a/1
Gruß op. 19/1
Verzweiflung op. 19a/2
Heimweh op. 19/3

II METNER Babočka op. 28/3 [UA]
Ne mogu ja slyšat' ėtoj ptički op. 28/2 [UA]
Roza op. 29/6 [UA]
Kon' op. 29/4 [UA]
Stichi, sočinennye noč'ju vo vremja bessonnicy op. 29/3* [UA]
Zaklinanie op. 29/7 [UA]
Muza op. 29/1 [UA]
Pošli, gospod', svoju otradu op. 28/7 [UA]

* Hier (noch) geführt unter dem falschen Titel *Bessonnica* [Schlaflosigkeit], der nicht von Puškin stammt und zudem durch ein anderes Puškin-Gedicht belegt ist, das Metner als op. 37/1 vertont hat.

Angel op. 1[bis]
Marija Alekseevna Olenina d'Al'gejm (v), Nikolaj K. Metner (pf)

44 27. 01. 1914 St.Petersburg, Konservatorium (Kleiner Saal)
[09. 02. 1914] *Pjatyj kamernyj koncert A. Ziloti*
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 482)

I METNER Dithyrambe Es-Dur op. 10/2
Märchen-Sonate c-Moll op. 25/1
Novellen G-Dur, c-Moll op. 17/1+2
II METNER 2 Nachtgesänge aus op. 16[1]
1. Violinsonate h-Moll op. 21[1]
III METNER Märchen Es-Dur, f-Moll, fis-Moll op. 26/1-4
Sonate-Ballade Fis-Dur op. 27*
Märchen h-Moll op. 20/2
Nikolaj K. Metner (pf); 1: Aleksandr Jakovlevič Mogilevskij (vl)

45 06. 02. 1914 Char'kov, Zal obščestvennoj biblioteki
[19. 02. 1914] *Klavier-Abend N. K. Metnera*
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 511, 727)

I METNER Sonate g-Moll op. 22
Märchen c-Moll op. 8/1 od. 2
Märchen G-Dur op. 9/3
Märchen e-Moll op. 14/2
II METNER Märchen-Sonate c-Moll op. 25/1
Novellen G-Dur, c-Moll op. 17/1+2
Dithyrambe Es-Dur op. 10/2
Märchen Es-Dur, f-Moll op. 26/1 od. 2 + 3
Märchen h-Moll op. 20/2
Nikolaj K. Metner (pf)

46 05. 03. 1914 Moskau, Rossijskoe Blagorodnoe Sobranie (Kleiner Saal)
[18. 03. 1914] (GCMMK, f. 132, ed. chr. 495, 726, 1339)

I METNER Dithyrambe Es-Dur op. 10/2
Pošli, gospod', svoju otradu op. 28/7[1]
Neždannyj dožd' op. 28/1[1] [UA]
Ne mogu ja slyšat' ėtoj ptički op. 28/2[1]
Babočka op. 28/3[1]
Die Spröde op. 18/1[1]
Die Bekehrte op. 18/2[1]
Einsamkeit op. 18/3[1]
Elfenliedchen op. 6/3[1]
II METNER Sonate-Ballade Fis-Dur op. 27
'Introduzione + Finale. Allegro: Ms.' [UA]†
III METNER Muza op. 29/1[1]

* Vgl. Fußnote zu Konzert Nr. 46.
† Die hier angegebenen Sätze II und III sind dem Kopfsatz nachträglich hinzukomponiert und auch erst später publiziert worden (s. WERKVERZEICHNIS op. 27). Vermutlich hat Metner noch im Januar (Konzert Nr. 44) nur den Kopfsatz gespielt (vgl. REZENSIONEN 30 und 32).

Stichi, sočinennye noč'ju vo vremja bessonnicy op. 29/3[1]
Kon' op. 29/4[1]
Roza op. 29/6[1]
Zaklinanie op. 29/7[1]
Märchen c-Moll op. 8/1 od. 2
Märchen f-Moll op. 26/3
Märchen b-Moll und h-Moll op. 20/1+2
Nikolaj K. Metner (pf); 1: Marija Alekseevna Olenina-d'Al'gejm (v)

47 20. 02. 1915 Moskau, Rossijskoe Blagorodnoe Sobranie (Kleiner Saal)
[05. 03. 1915] (GCMMK, f. 132, ed. chr. 496)

I METNER Sonate f-Moll op. 5
Den' i noč' op. 24/1[1]
Duma za dumoj op. 24/3[1]
Pošli, gospod', svoju otradu op. 28/7[1]
Neždannyj dožd'op. 28/1[1]
Ne mogu ja slyšat' ėtoj ptički op. 28/2[1]
Šëpot, robkoe dychan'e op. 24/7[1]
Babočka op. 28/3[1]
II METNER Sonate a-Moll op. 30 [UA]
Muza op. 29/1[1]
Stichi, sočinennye noč'ju vo vremja bessonnicy op. 29/3[1]
Roza op. 29/6[1]
Pevec op. 29/2[1] [UA]
Zaklinanie op. 29/7[1]
Trois pièces op. 31* [UA]
a) Marche funèbre h-Moll op. 31/2
b) Improvisation b-Moll op. 31/1
c) Märchen gis-Moll op. 31/3
Märchen Es-Dur, Es-Dur op. 26/1+2
Märchen b-Moll, h-Moll op. 20/1+2
Nikolaj K. Metner (pf); 1: Anna Michajlovna Jan-Ruban (v)

48 05. 02. 1916 Moskau, Konservatorium (Kleiner Saal)
[18. 02. 1916] *Koncert Nikolaja Metnera*†
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 475, 714, 1329)

I METNER Sonate C-Dur op. 11/3
Märchen c-Moll, c-Moll op. 8/1+2
Pevec op. 29/2[1]
Stichi, sočinennye noč'ju vo vremja bessonnicy op. 24/3[1]
Muza op. 29/1[1]
Roza op. 29/6[1]
Zaklinanie op. 29/7[1]
II METNER Sonate-Ballade Fis-Dur op. 27
III METNER Pochoronnaja pesnja op. 32/3[1] [UA]

* Hier in russisch, abweichend vom Wortlaut der Erstausgabe.
† Die Einnahmen dieses Konzertes gingen an den *Vserossijskij Sojuz Gorodov* „na priobretenie neobchodimych veščej dlja armii", d. h. sie wurden zur materiellen Versorgung der russischen Armee benutzt.

Vospominanie op. 32/2[1] [UA]
Ja vas ljubil op. 32/4[1] [UA]
Mogu l' zabyt' to sladkoe mgnoven'e op. 32/5[1] [UA]
Mečtatelju op. 32/6[1] [UA]
Improvisation b-Moll op. 31/1
Märchen f-Moll, G-Dur op. 9/1+3
Novelle c-Moll op. 17/2
Nikolaj K. Metner (pf); 1: Anna Michajlovna Jan-Ruban (v)

49 15. 02. 1916 Moskau, Teatr K. N. Nezlobina
[28. 02. 1916] (*GCMMK, f. 212, ed. chr. 94 [*Pis'ma*, 163])

[...] BEETHOVEN 4. Klavierkonzert G-Dur op. 58
Sergej Alekseevič Kusevickij (dir), Nikolaj K. Metner (pf)

50 03. 03. 1916 Petrograd, Konservatorium (Kleiner Saal)
[16. 03. 1916] *„Muzykal'nyj sovremennik"*
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 489)

I METNER Sonate a-Moll op. 30
Pevec op. 29/2[1]
Stichi, sočinennye noč'ju vo vremja bessonnicy op. 29/3[1]
Muza op. 29/1[1]
Roza op. 29/6[1]
Zaklinanie op. 29/7[1]
II METNER Sonate-Ballade Fis-Dur op. 27
III METNER Pochoronnaja pesnja op. 32/3[1]
Vospominanie op. 32/2[1]
Ja vas ljubil op. 32/4[1]
Mogu l' zabyt' to sladkoe mgnoven'e op. 32/5[1]
Mečtatelju op. 32/6[1]
Improvisation b-Moll op. 31/1
Märchen c-Moll, c-Moll op. 8/1+2
Nikolaj K. Metner (pf); 1: Anna Michajlovna Jan-Ruban (v)

51 11. 03. 1916 Moskau, Politechničeskij muzej
[24. 03. 1916] *Vtoroj Koncert N. Metnera*
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 504/505, 1591)

I METNER Märchen c-Moll, c-Moll op. 8/1+2
Märchen f-Moll op. 14/1
Märchen f-Moll, G-Dur op. 9/1+3
Märchen e-Moll op. 14/2
II METNER Sonate e-Moll op. 25/2
III METNER Märchen gis-Moll op. 31/3
Märchen Es-Dur, Es-Dur, f-Moll, fis-Moll op. 26/1-4
Märchen b-Moll, h-Moll op. 20/1+2
Nikolaj K. Metner (pf)

52 21. 03. 1916 Petrograd, Bol'šoj opernyj teatr Narodnogo doma
[03. 04. 1916] *Sed'moj Koncert Kusevickogo*

(GCMMK, f. 132, ed. chr. 501)

I ČAJKOVSKIJ Manfred-Sinfonie op. 58 / 1. Satz
BEETHOVEN 4. Klavierkonzert G-Dur op. 58[1]
(Kadenzen: Nikolaj Metner, WoO 1)
II BEETHOVEN 5. Sinfonie c-Moll op. 67
Sergej Aleksandrovič Kusevickij (dir); 1: Nikolaj K. Metner (pf)

53 25. 01. 1917 Petrograd, Zal Petrovskogo Kommerčeskogo Učiliščа
[07. 02. 1917] *Vtoroj ėkstrennyj večer (Muzykal'nyj sovremennik)*
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 478)

I METNER Sonate g-Moll op. 22
U vrat obiteli svjatoj op. 3/1[1]*
Ėpitafija op. 13/2[1]
Sumerki op. 24/4[1]
Mignon op. 18/4[1]
Tjažela, bescvetna i pusta op. 28/4[1] [UA]
Šëpot, robkoe dychan'e op. 24/7[1]
Ja potrjasën, kogda krugom op. 24/5[1]
II METNER Zaklinanie op. 29/7[1]
Kon' op. 29/4[1]
Pochoronnaja pesnja op. 32/3[1]
Vospominanie op. 32/2[1]
Ja vas ljubil op. 32/4[1]
Mogu l' zabyt' to sladkoe mgnoven'e op. 32/5[1]†
Sonate C-Dur op. 11/3
Märchen Es-Dur, f-Moll, Es-Dur op. 26/1,3+2?
Märchen G-Dur op. 9/3
Märchen e-Moll op. 14/2
Nikolaj K. Metner (pf); 1: Nina Pavlovna Košič (v)

54a 29. 01. 1917 Moskau, Teatr „Zon"
[11. 02. 1917] *öffentliche Generalprobe zum 30. 01. 1917*
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1602)

54b 30. 01. 1917‡ Moskau, Teatr „Zon"
[12. 02. 1917] *7. Abonementnyj Koncert S. A. Kusevickogo*
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 506)

I BEETHOVEN Septett Es-Dur op. 20[1]
Sonate f-Moll op. 57 „Appassionata"[2]
II METNER Sonata-Ballade Fis-Dur op. 27[2]
SAINT-SAËNS Trompeten-Septett op. 65[3]
1: Lev Moiseevič Cejtlin, A. [Vladimir Romanovič] Bakalejnikov,

---

* Erste öffentliche Aufführung mit Metner als Begleiter. Fast zwei Jahre zuvor durch Ol'ga Gedike interpretiert (s. WERKVERZEICHNIS op. 3).

† Mit der Anmerkung, das Gedicht werde Puškin zugeschrieben. Anscheinend ist Metner bereits klar, daß das nicht zutrifft, möchte aber den Zusammenhalt des ganzen Opus aufrechterhalten. Autor der Textvorlage ist Anton A. Del'vig (s. WERKVERZEICHNIS op. 32).

‡ Hätte ursprünglich am 23. 01. im Teatr N. K. Nezlobina stattfinden sollen.

V. Dege, I. Balaban, S. Mironenko, Jan Francevič Šubert, M. Špekuljanov
2: Nikolaj K. Metner (pf)
3: Isaj Aleksandrovič Dobrovejn, L. Cejtlin, A. Jakovlevič Belousov (vc), A. [V. R.] Bakaleinikov, V. Dege, I. Balaban, Michail Innokent'evič Tabakov

55 21. 02. 1917 [06. 03. 1917] Moskau, Novaja bol'šaja auditorija Politechničeskogo Muzeja (GCMMK, f. 132, ed. chr. 1592, 3755)

I METNER Sonate g-Moll op. 22
Improvisation b-Moll op. 31/1
II METNER Sonate a-Moll op. 30
Märchen C-Dur op. 35/1 [UA]
Märchen a-Moll op. 34/3 od. op. 35/3* [UA]
Märchen e-Moll op. 34/2 [UA]
Märchen G-Dur op. 35/2 [UA]
Märchen h-Moll op. 34/1 [UA]
Märchen d-Moll op. 34/4 [UA]
Märchen a-Moll op. 35/3 od. op. 34/3 [UA]
Märchen cis-Moll op. 35/4 [UA]
Nikolaj K. Metner (pf)

56 24. 02. 1917 [09. 03. 1917] Kiev, Zal Kupečeskogo Sobranija (GCMMK, f. 132, ed. chr. 476)

I METNER Sonate g-Moll op. 22
Improvisation b-Moll op. 31/1
II METNER Sonate-Ballade Fis-Dur op. 27
Märchen c-Moll op. 8/1 od. 2†
Märchen f-Moll, Es-Dur, Es-Dur op. 26/3,1+2
Märchen G-Dur op. 9/3
Märchen e-Moll op. 14/2
Nikolaj K. Metner (pf)

57 22. 03. 1917 [04. 04. 1917] Moskau
Tret'e simfoničeskoe sobranie RMO
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 500)

I BEETHOVEN 2. Sinfonie D-Dur op. 36
II BEETHOVEN Ouvertüre zu *Coriolan* op. 62
4. Klavierkonzert G-Dur op. 58[1]
Ouvertüre *König Stephan* op. 117
Sergej Nikiforovič Vasilenko (dir); 1: Nikolaj K. Metner (pf)

* Da auf dem Programmzettel nur *skazki iz op. 34 i 35* [*Märchen* aus op. 34 und 35] sowie die Tonarten der Stücke angegeben sind, läßt sich nicht ermitteln, welches der beiden a-Moll-*Märchen* Metner hier zuerst gespielt hat. Jedenfalls stimmt die Reihenfolge der Uraufführung (noch) nicht mit der endgültigen zyklischen Anordnung überein

† Die hier angegebene Tonart a-Moll ist offensichtlich ein Druckfehler. Sollte jedoch die Opusnummer verwechselt worden sein, müßte es sich um ein *Märchen* aus op. 34 oder op. 35 handeln - das aber dürfte kaum noch als drucktechnisches Versehen in Frage kommen.

58 05. 04. 1917* [18. 04. 1917] Moskau, Konservatorium (Kleiner Saal)
Večer Romansov Nikolaja Metnera
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 487)

I METNER U vrat obiteli svjatoj op. 3/1
Ėpitafija op. 13/2
Tol'ko vstreču ulybku tvoju op. 24/6
Ne mogu ja slyšat' ėtoj ptički op. 28/2
Na ozere op. 3/3†
Šëpot, robkoe dychan'e op. 24/7
Ja potrjasën, kogda krugom op. 24/5
II METNER Pevec op. 29/2
Mečtatelju op. 32/6
Roza op. 29/6
Pochoronnaja pesnja op. 32/3
Vospominanie op. 32/2
Ja vas ljubil op. 32/4
Mogu l' zabyt' to sladkoe mgnoven'e op. 32/5‡
Zaklinanie op. 29/7
III METNER Tjažela, bescvetna i pusta op. 28/4
Sumerki op. 24/4
Elfenliedchen op. 6/3
Erster Verlust op. 6/8
Im Vorübergehn op. 6/4
Mignon op. 18/4
Aus „Erwin und Elmire" [III] op. 15/4§
Nina Pavlovna Košič (v), Nikolaj K. Metner (pf)

59 12. 05. 1918 Moskau, Teatr K. N. Nezlobina
Ėkstrennyj Simfoničeskij Koncert
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 508, 1331)

I RIMSKIJ-KORSAKOV Einleitung und *Seča pri Keržence* aus *Skazanie o nevidimom grade Kiteže i deve Fevronii*
METNER 1. Klavierkonzert c-Moll op. 33[1] [UA]
II SKRJABIN *Le poème de l'Extase* op. 54
Sergej Aleksandrovič Kusevickij (dir); 1: Nikolaj K. Metner (pf)

60 30. 11. 1918 Moskau, Konservatorium (Kleiner Saal)
Koncert Nikolaja Metnera
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 484, 740, 1332)

I BEETHOVEN 32 Variationen c-Moll WoO 80
Sonate C-Dur op. 53 „Waldstein"
II SCHUMANN Toccata C-Dur op. 7

* Sollte ursprünglich am 02. 03. im Polytechnischen Museum stattfinden.

† Erstmals in einem öffentlichen Auftritt Metners nachweisbar. Wurde bereits im Oktober 1916 von Anna Ėl'-Tur aufgeführt (s. WERKVERZEICHNIS op. 3).

‡ Vgl. Fußnote zu Konzert Nr. 53.

§ Erste öffentliche Interpretation mit Metner am Flügel; UA durch Anna Ėl'-Tur im Oktober 1916 (s. WERKVERZEICHNIS op. 15).

CHOPIN Fantaisie f-Moll op. 49
III METNER Sonate-Ballade Fis-Dur op. 27
Nikolaj K. Metner (pf)

61 13. 12. 1918 Moskau, Konservatorium (Kleiner Saal)
Vtoroj koncert N. K. Metnera
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 485)

I METNER Stimmungsbild (*Prolog*) op. 1/1*
Sonate As-Dur op. 11/1
Märchen f-Moll op. 26/3
Novelle c-Moll op. 17/2
Märchen Es-Dur op. 26/1 od. 2
Arabeske g-Moll op. 7/3
II METNER Sonate-Ballade Fis-Dur op. 27
III METNER Märchen cis-Moll op. 35/4
Märchen a-Moll op. 34/3 od. op. 35/3†
Märchen d-Moll op. 34/4
Märchen a-Moll op. 35/3 od. op. 34/3
Märchen e-Moll op. 34/2
Märchen G-Dur op. 35/2
Märchen h-Moll op. 34/1
Märchen h-Moll op. 20/2
Nikolaj K. Metner (pf)

62a 21. 12. 1918 Moskau, Teatr K. N. Nezlobina
öffentliche Generalprobe zum 22.12.1918
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 509)

62b 22. 12. 1918 Moskau, Teatr K. N. Nezlobina
Koncert S. Kusevickogo
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 510)

I WAGNER Ouvertüre zu *Tannhäuser*
METNER 1. Klavierkonzert c-Moll op. 33[1]
II WAGNER Einleitung zu *Tristan und Isolde*
Einleitung zum 3. Akt aus *Die Meistersinger von Nürnberg*
Ouvertüre zu *Die Meistersinger von Nürnberg*
Sergej Aleksandrovič Kusevickij (dir); 1: Nikolaj K. Metner (pf)

63 28. 12. 1918 Moskau, Konservatorium (Kleiner Saal)
Večer pesen N. Metnera
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 486)

I METNER Den' i noč' op. 24/1
Bessonnica op. 37/1 [UA]

* Hier zum ersten Mal von Metner selbst gespielt; bereits 1915 von Nikolaj Sizov öffentlich aufgeführt (s. WERKVERZEICHNIS op. 1).
† Wie auch bei der Uraufführung der *Märchen* op. 34 und op. 35 stimmt die Reihenfolge (noch) nicht mit der gedruckten Endfassung überein. Welches das zuerst gespielte a-Moll-*Märchen* gewesen ist läßt sich nicht ermitteln.

Slëzy op. 37/2 [UA]
Na ozere op. 3/3
Šëpot, robkoe dychan'e op. 24/7
Mogu l' zabyt' to sladkoe mgnoven'e op. 32/5
Val's (Davno l') op. 37/4* [UA]
II METNER Bergstimme op. 12/3
Die Spröde op. 18/1
Die Bekehrte op. 18/2
Einsamkeit op. 18/3
Im Vorübergehn op. 6/4
Meeresstille op. 15/7
Glückliche Fahrt op. 15/8
III METNER Angel op. 36/1 [UA]
Roza op. 29/6
Cvetok op. 36/2 [UA]
Liš' rozy uvjadajut op. 36/3 [UA]
Noč' op. 36/5 [UA]
Mečtatelju op. 32/6
Muza op. 29/1
Anna S. Él'-Tur (v), Nikolaj K. Metner (pf)

64 08. 02. 1919 Moskau, Konservatorium (Kleiner Saal)
4. Kamernyj koncert professorov
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 717, 1333)

I BEETHOVEN Violinsonate G-Dur op. 30/3[1]
METNER '8 pesen op. 36':†
Cvetok op. 36/2[2]
Liš' rozy uvjadajut op. 36/3[2]
Angel op. 36/1[2]
Noč' op. 36/5[2]
Bessonnica op. 37/1[2]
Slëzy op. 37/2[2]
Ne mogu ja slyšat' ėtoj ptički op. 28/2[2]
Val's (Davno l') op. 37/4[2]‡
II METNER 1. Violinsonate h-Moll op. 21[1]
1: R. Ju. Pollak (vl), Nikolaj K. Metner (pf)
2: Anna S. Él'-Tur (v), Nikolaj K. Metner (pf)

65 16. 03. 1919 Moskau, Bol'šoj Kolonnyj Zal Doma Sojuzov
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1603)

I BEETHOVEN Leonoren-Ouvertüre Nr.3 op. 72a
4. Klavierkonzert G-Dur op. 58[1]
II BEETHOVEN *Heiligenstädter Testament*[2]
Schottische Lieder[3]§

* Noch unter dem von Metner anfangs gebrauchten Titel *Melodija* [Melodie].
† Auch hier ist, ähnlich den Opera 34 und 35, die endgültige Aufteilung und Abfolge der Lieder noch nicht erfolgt.
‡ Wiederum unter dem Namen *Melodija* (vgl. Konzert Nr. 63).
§ Aus den *25 Schottischen Liedern* op. 108, vielleicht auch aus den *12 Schottischen Liedern* WoO 156.

Romanzen und Lieder (o. Ang.)[4]

III BEETHOVEN *Egmont* op. 84[5]
Sergej Alekseevič Kusevickij (dir); 1: Nikolaj K. Metner (pf)
2: gelesen von Michail Aleksandrovič Čechov
3: Michail Nikolaevič Karakaš (v)
4: Antonina Vasil'evna Neždanovna (v)
5: Antonina V. Neždanovna (v), Aleksandr Ivanovič Južin (v)

66 ?17. 12. 1920 Moskau, Kolonnyj Zal
[*Konzert zu Beethovens 150. Geburtstag*]
(Brief von K. P. Metner, *GCMMK, f. 132, ed. chr. 2466-97, Bl.110-114)*

[...] BEETHOVEN 4. Klavierkonzert G-Dur op. 58
Rejngol'd Moricevič Glièr (dir), Nikolaj K. Metner (pf)

67 12. 01. 1921 Moskau
[*Klavierabend N. Metner*]
(Brief von K. P. Metner [s. Konzert Nr. 66])

BEETHOVEN Klaviersonaten†
Nikolaj K. Metner (pf)

68 28. 01. 1921 Moskau, Konservatorium (Kleiner Saal)
Koncert N. K. Metnera
„Zabytye Motivy" [Vergessene Weisen]
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1484)

I METNER 'iz cykla „Priroda"' [aus dem Zyklus „Natur"]‡
Sonata reminiscenza a-Moll op. 38/1 [UA]
Danza graziosa A-Dur op. 38/2 [UA]
Danza silvestre fis-Moll op. 38/7 [UA]
Danza festiva D-Dur op. 38/3 [UA]
Canzone serenata f-Moll op. 38/6§ [UA]

* s. *Pis'ma*, 190/91; vgl. auch JAROSY 1936.

† Mit größter Wahrscheinlichkeit gab Metner an diesem Abend die Sonaten op. 53 „Waldstein" und op. 57 „Appassionata", da er diese Werke erst vor relativ kurzer Zeit aufgeführt hatte (s. Konzerte Nr. 60 bzw. 54). Sicherlich dürften noch 1-2 weitere Beethoven-Sonaten auf dem Programm gestanden haben; hier mußte Metner allerdings weiter in seine pianistische Vergangenheit zurück- gehen: Vermutlich spielte er - nach über 16 Jahren! - die e-Moll-Sonate op. 90 (vgl. Konzert Nr. 18), vielleicht auch die D-Dur- Sonate op. 10/3 (vgl. Konzert Nr. 15). Daß Metner sich nochmals an die gigantische *Hammerklaviersonate* B-Dur op. 106 (vgl. Konzert Nr. 12) gewagt haben sollte, ist aufgrund der zeitlichen Überlänge (und vielleicht auch wegen innerer Distanz zu diesem Werk?) nicht wahrscheinlich.

‡ Erstaunlicherweise hat Metner den Suitentitel *Natur* später (also auch in der gedruckten Version) nicht mehr verwendet.

§ Auf dem Programmzettel steht: *fis-Moll Canzona* (zur Konjektur der von Metner falsch gebrauchten italienischen Bezeichnungen s. das Vorwort zum WERKVERZEICHNIS). Als „Canzone" sind in op.38 nur die Nummern 4 (*Canzone fluviale*) und 6 (*Canzone serenata*) betitelt. Leider steht keine von beiden in fis-Moll, und auch die Motivskizzen auf den Themenblättchen (s. Werkverzeichnis op.38) geben keinen Hinweis auf diese Tonart. Vermutlich handelt es sich um eine falsche Lesung von f-

Alla Coda [Alla reminiscenza] A-Dur op. 38/8 [UA]

II METNER 'iz cykla „Lirika"' [aus dem Zyklus „Lyrik"]*
Meditazione cis-Moll op. 39/1 [UA]
Romanza f-Moll op. 39/2† [UA]
Primavera B-Dur op. 39/3 [UA]
Canzone mattinata G-Dur op. 39/4 [UA]
Sonata tragica c-Moll op. 39/5 [UA]

III METNER *'iz cykla „Tancy"'* [aus dem Zyklus „Tänze"]‡
Danza col canto d-Moll op. 40/1 [UA]
[Danza] Fiorata D-Dur op. 40/3 [UA]
[Danza] Sinfonica g-Moll op. 40/2 [UA]
[Danza] Ondulata e-Moll op. 40/5 [UA]
[Danza] Giubilosa G-Dur op. 40/4 [UA]
[Danza] Ditirambica D-Dur op. 40/6 [UA]
Nikolaj K. Metner (pf)

69 31. 01. 1921 *wie 28. 01. 1921*
(*GCMMK, f. Gol'denvejzer, ed. chr. 2864)

70 10. 03. 1921§ Moskau, Konservatorium (Großer Saal)
Simfoničeskij koncert
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 729, 1485)

I BEETHOVEN, Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 op. 72a
4. Klavierkonzert G-Dur op. 58[1]

II METNER 1. Klavierkonzert c-Moll op. 33[1]
Aus *Vergessene Weisen* op. 38-40 (o. Ang.)[1]
Aleksandr K. Metner (dir); 1: Nikolaj K. Metner (pf)

71 15. 03. 1921 *wie 10. 03. 1921*
(*GCMMK, f. Gol'denvejzer, ed. chr. 2871)

72 02. 08. 1921 Moskau, Konservatorium (Kleiner Saal)
Večer romansov N. K. Metnera
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1486)

I METNER Pevec op. 29/2
Muza op. 29/1
Die Spröde op. 18/1
Die Bekehrte op. 18/2

Moll, also um die *Canzone serenata* op. 38/6. Daß unter Umständen zum Zeitpunkt der Uraufführung noch eine frühere Version in fis-Moll zugrundelag, die dann erst nachträglich transponiert worden wäre, kann allerdings nicht ganz ausgeschlossen werden

* Die Suite op. 39 trägt später den leicht geänderten Titel *Lyrische Weisen* (s. WERKVERZEICHNIS op. 39).

† Hier (noch) unter dem Titel *Meditazione II*, der dem Stück inhaltlich besser gerecht wird und außerdem die enge thematische Beziehung zur *Meditazione [I]* betont. Von Metner später offensichtlich verworfen, vielleicht, um den Suitengedanken wenigstens äußerlich stärker gegenüber Binnen-Paarbildungen (Nr. 1/2 und Nr. 4/5) hervorzuheben.

‡ Späterer Titel: *Tanzweisen* (s. WERKVERZEICHNIS op. 40).

§ Sollte ursprünglich am 05. 03. stattfinden.

Einsamkeit op. 18/3
Angel op. 36/1
Cvetok op. 36/2
Liš' rozy uvjadajut op. 36/3
Ja vas ljubil op. 32/4
Mogu l' zabyt' to sladke mgnoven'e op. 32/5
Mečtatelju op. 32/6

II METNER Tjažela, bezcvetna i pusta op. 28/4
Vesennee uspokoenie op. 28/5 [UA]
Pochoronnaja pesnja op. 32/3
Épitafija op. 13/2
Roza op. 29/6
Bessonnica op. 37/1
Stichi, sočinennye noč'ju vo vremja bessonnicy op. 29/3
Duma za dumoj op. 24/3
Vospominanie op. 32/2
Noč' op. 36/5
Šëpot, robkoe dychan'e op. 24/7
Val's (Davno l') op. 37/4
Zaklinanie op. 29/7

Nazarij Grigor'evič Rajskij (v), Nikolaj K. Metner (pf)

73 10. 08. 1921 Moskau, Malyj Zal Muzo [Kleiner Saal des Konservatoriums]
2. Večer romansov N. K. Metnera
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1334)

I METNER Den' i noč' op. 24/1
Bessonnica op. 37/1
Pošli, gospod', svoju otradu op. 28/7
O čëm ty voeš', vetr nočnoj op. 37/5 [UA]
Sumerki op. 24/4
Ja potrjasën, kogda krugom op. 24/5
Šëpot, robkoe dychan'e op. 24/7
Ne mogu ja slyšat' ètoj ptički op. 28/2
Ispanskij romans op. 36/4 [UA]
Mogu l' zabyt' to sladkoe mgnoven'e op. 32/5
Mečtatelju op. 32/6

II METNER Die Spröde op. 18/1
Die Bekehrte op. 18/2
Einsamkeit op. 18/3
Gefunden op. 6/9
Mailied op. 6/2
Elfenliedchen op. 6/3
Im Vorübergehn op. 6/4
Kon' op. 29/4
Zimnij večer op. 13/1
Cvetok op. 36/2
Liš' rozy uvjadajut op. 36/3
Muza op. 29/1
Zaklinanie op. 29/7

Nazarij Grigor'evič Rajskij (v), Nikolaj K. Metner (pf)

74 10. 04. 1922 Berlin, Beethoven-Saal
Klavierabend Nikolai Medtner
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1497)

I METNER Sonate g-Moll op. 22
Märchen h-Moll op. 34/1
Märchen G-Dur op. 35/2
Märchen e-Moll und a-Moll op. 34/2+3
Märchen e-Moll op. 14/2
Märchen h-Moll op. 20/2

II METNER 'Aus den Zyklen „Vergessene Weisen"'
'Zyklus op. 38'
Sonata reminiscenza a-Moll op. 38/1
Danza festiva D-Dur op. 38/3
Danza graziosa A-Dur op. 38/2
Canzone fluviale e-Moll op. 38/4 [UA]*
Danza rustica C-Dur op. 38/5 [UA]
Canzone serenata f-Moll op. 38/6
Danza silvestre fis-Moll op. 38/7
Quasi Coda [Alla reminiscenza] A-Dur op. 38/8
'Aus op. 39 u. 40'
Danza giubilosa G-Dur op. 40/4
Danza ondulata e-Moll op. 40/5
Canzone mattinata G-Dur op. 39/4
Danza ditirambica D-Dur op. 40/6
Nikolaj K. Metner (pf)

75 03. 05. 1922 Leipzig, Städtisches Kaufhaus
Klavierabend Nikolai Medtner
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1498)

I METNER Improvisation b-Moll op. 31/1
Sonate-Ballade Fis-Dur op. 27

II METNER Danza ditirambica op. 40/6
Danza graziosa A-Dur op. 38/2
Danza ondulata e-Moll op. 40/5
Danza giubilosa G-Dur op. 40/4
Danza rustica C-Dur op. 38/5
Canzone mattinata G-Dur op. 39/4
Danza festiva D-Dur op. 38/3
Märchen a-Moll op. 34/3
Märchen e-Moll op. 14/2
Märchen h-Moll op. 20/2

Nikolaj K. Metner (pf)

76 09. 05. 1922 Berlin, Beethoven-Saal
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1343)

I BEETHOVEN 32 Variationen c-Moll WoO 80
Sonate C-Dur op. 53 „Waldstein"

* Vgl. jedoch Konzert Nr. 68.

II METNER Improvisation b-Moll op. 31/1
Sonata-Ballade Fis-Dur op. 27
Märchen Es-Dur, Es-Dur op. 26/1+2
Novelle c-Moll op. 17/2
Nikolaj K. Metner (pf)

77 03. 12. 1922 Berlin, Russisches Romantisches Theater
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1487 und ed. chr. 1305, Bl. 8)

I ČAJKOVSKIJ Fantaisie-Ouverture *Romeo und Julia*
METNER 1. Klavierkonzert c-Moll op. 33[1]
II TANEEV 4. Sinfonie c-Moll op. 12*
Jurij Nikolaevič Pomerancev (dir); 1: Nikolaj K. Metner (pf)

78 25. 12. 1922 Łódź, Sala Filharmonji
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1499)

I WEBER Ouvertüre zu *Oberon*
BEETHOVEN 4. Klavierkonzert G-Dur op. 58[1]
II BRAHMS 1. Sinfonie c-Moll op. 68
Herman Abendroth (dir); 1: Nikolaj K. Metner (pf)

79 27. 12. 1922 Warszawa
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1305, Bl. 9)

I ČAJKOVSKIJ Fantasie-Ouvertüre *Romeo und Julia*
METNER 1. Klavierkonzert c-Moll op. 33[1]
II SKRJABIN *Le poème de l'Extase* op. 54
Emil Młynarski (dir); 1: Nikolaj K. Metner (pf)

80 29. 12. 1922 Warszawa
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1305, Bl. 10)
I BEETHOVEN 1. Sinfonie C-Dur op. 21
4. Klavierkonzert G-Dur op. 58[1]
II BEETHOVEN 7. Sinfonie A-Dur op. 92
Herman Abendroth (dir); 1: Nikolaj K. Metner (pf)

81 02. 01. 1923 Warszawa, Saal des Konservatoriums
Recital N. M.
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1500)

I METNER Improvisation b-Moll op. 31/1
Sonate-Ballade Fis-Dur op. 27
II BEETHOVEN Sonate C-Dur op. 53 „Waldstein"
CHOPIN Fantaisie f-Moll op. 49
III METNER Danza festiva D-Dur op. 38/3
Canzone mattinata G-Dur op. 39/4
Danza giubilosa G-Dur op. 40/4
Danza rustica C-Dur op. 38/5
Märchen f-Moll op. 26/3

* Wurde zuerst als op. 1 publiziert (1901), was bis heute zu Verwechslungen führt.

Märchen a-Moll op. 34/3
Märchen e-Moll op. 14/2
Märchen h-Moll op. 20/2
Nikolaj K. Metner (pf)

82 25. 01. 1923 Berlin, Sing-Akademie
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1502)*

I METNER 1. Violinsonate h-Moll op. 21[1]
II[2] METNER Die Spröde op. 18/1
Die Bekehrte op. 18/2
Einsamkeit op. 18/3
Elfenliedchen op. 6/3
Ja vas ljubil op. 32/4
Mogu l' zabyt' to sladkoe mgnoven'e op. 32/5
Cvetok op. 36/2
Liš' rozy uvjadajut op. 36/3
Val's (Davno l') op. 37/4
Bessonnica op. 37/1
III METNER Sonate C-Dur op. 11/3
Canzone mattinata G-Dur op. 39/4
Danza giubilosa G-Dur op. 40/4
Danza rustica C-Dur op. 38/5
Märchen e-Moll op. 34/2

* Ursprünglich war bereits am 13. 01. 1923 folgendes Programm vorgesehen:
Berlin, Bechstein-Saal
Liederabend Jan-Ruban
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1501)
I METNER Muza op. 29/1
Pevec op. 29/2
Angel op. 36/1
Vospominanie op. 32/2
Ja vas ljubil op. 32/4
Mogu l' zabyt' to sladkoe mgnoven'e op. 32/5
Stichi, sočinennye noč'ju vo vremja bessonnicy op. 29/3
Bessonnica op. 37/1
II METNER Cvetok op. 36/2
Liš' rozy uvjadajut op. 36/3
Ispanskij romans op. 36/4
Impromptu op. 37/3 [UA]
Mečtatelju op. 32/6
Val's (Davno l') op. 37/4
Zaklinanie op. 29/7
III METNER Die Spröde op. 18/1
Die Bekehrte op. 18/2
Einsamkeit op. 18/3
Elfenliedchen op. 6/3
Mignon op. 18/4
Meeresstille op. 15/7
Glückliche Fahrt op. 15/8
Anna Michajlovna Jan-Ruban (v), Nikolaj K. Metner (pf)

Märchen h-Moll op. 20/2
Nikolaj K. Metner (pf); 1: Léa Luboschitz (vl); 2: Anna Michajlovna Jan-Ruban (v)

83 31. 01. 1923 Berlin, Beethoven-Saal
Einziger Klavierabend Nicolaus Medtner
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1503)

I CHOPIN Fantaisie f-Moll op. 49
SCARLATTI Sonaten C-Dur, F-Dur, B-Dur
BEETHOVEN Sonate f-Moll op. 57 „Appassionata"
II METNER Märchen c-Moll, c-Moll op. 8/1+2
Märchen Es-Dur op. 26/1 od. 2
Märchen b-Moll op. 20/1
Märchen a-Moll op. 34/3
Märchen e-Moll op. 14/2
Danza sinfonica g-Moll op. 40/2
Danza fiorata D-Dur op. 40/3
Danza silvestre fis-Moll op. 38/7
Danza festiva D-Dur op. 38/3
Nikolaj K. Metner (pf)

84 31. 10. 1924 Philadelphia
(*Vospominanija*, 318)

[...] METNER 1. Klavierkonzert c-Moll op. 33
Leopold Stokowski (dir), Nikolaj K. Metner (pf)

85 01. 11. 1924 *wie 31. 10. 1924*
(*Pis'ma*, 286)

86 04. 11. 1924 New York
(*Vospominanija*, 318)

[...] METNER 1. Klavierkonzert c-Moll op. 33
Nikolaj K. Metner (pf)

87 13. 11. 1924 New York, The Town Hall
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1504)

I CHOPIN Fantaisie f-Moll op. 49
SCARLATTI Sonaten F-Dur, B-Dur
BEETHOVEN Sonate f-Moll op. 57 „Appassionata"
II METNER Märchen Es-Dur, f-Moll op. 26/1 od. 2 + 3
Märchen a-Moll op. 34/3
Märchen e-Moll op. 14/2
Märchen h-Moll op. 20/2
Märchen G-Dur op. 9/3
Danza giubilosa G-Dur op. 40/4
Danza rustica C-Dur op. 38/5
Danza festiva D-Dur op. 38/3
Nikolaj K. Metner (pf)

88 21. 11. 1924 Chicago
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1505)

I WOLF-FERRARI Ouvertüre zu *Il segreto di Susanna*
MOZART Sinfonie Es-Dur KV 543
METNER 1. Klavierkonzert c-Moll op. 33[1]
II SKRJABIN 3. Sinfonie *Le divin poème* c-Moll op. 43
Frederick Stock (dir); 1: Nikolaj K. Metner (pf)

89 22. 11. 1924 *wie 21.11.1924*

90 23. 11. 1924 Chicago, Hauskonzert bei Edith McCormick
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1506)
CHOPIN Fantaisie f-Moll op. 49
SCARLATTI Sonaten F-Dur, B-Dur
LISZT *Valse oubliée* (Nr.1)
Gnomenreigen
METNER Märchen e-Moll op. 14/2
Märchen G-Dur op. 9/3
Märchen Es-Dur, f-Moll op. 26/1 od. 2 +3
Danza giubilosa G-Dur op. 40/4
Danza rustica C-Dur op. 38/5
Danza festiva D-Dur op. 38/3
Nikolaj K. Metner (pf)

91 26. 11. 1924 New York, Carnegie Hall
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1580/1581)

I RACHMANINOV *Ostrov mërtvych* [*Die Toteninsel*] op. 29
BEETHOVEN 4. Klavierkonzert G-Dur op. 58[1]
II ČAJKOVSKIJ 6. Sinfonie h-Moll op. 74 „Pathétique"
Willem van Hoogstraten (dir); 1: Nikolaj K. Metner (pf)

92 28. 11. 1924 *wie 26. 11. 1924*

93 05. 12. 1924 Cincinatti, Emery Auditorium
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1507)

I STRAVINSKIJ *Pëtrouchka*
II METNER 1. Klavierkonzert c-Moll op. 33[1]
SIBELIUS *Finlandia* op. 26
Fritz Reiner (dir); 1: Nikolaj K. Metner (pf)

94 06. 12. 1924 *wie 05. 12. 1924*

95 05. 01. 1925 New York, The Harvard Club
*4th monthly meeting of New York Musicians' Club „The Bohemians"**
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1508)

---

* Anmerkung auf der Einladung: „After the business meeting there will be a Musical Program followed by a informal Smoker and Buffet. Supper in honour of N. Medtner."

METNER 1. Violinsonate h-Moll op. 21[1]
Märchen h-Moll und e-Moll op. 34/1+2
Russisches Märchen f-Moll op. 42/1 [UA]
Arabeske a-Moll op. 7/2
Sonate C-Dur op. 11/3
Nikolaj K. Metner (pf); 1: Paul Kochanski (vl)

96 08. 01. 1925 Detroit
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1509)

I MUSORGSKIJ *orch. RIMSKIJ-KORSAKOV Ivanova noč' na lysoj gore*
[Eine Nacht auf dem kahlen Berge]
Einleitung zu *Chovanščina*
METNER 1. Klavierkonzert c-Moll op. 33[1]
II ČAJKOVSKIJ Suite Nr.3 G-Dur op. 55
Ossip Gabrilowitsch [Osip Solomonovič Gabrilovič] (dir)
1: Nikolaj K. Metner (pf)

97 09. 01. 1925 *wie 08. 01. 1925*

98 27. 01. 1925 Chicago, Kimball Hall
First Recital
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1510)

METNER Lieder
Klavierwerke*
Louise Hattstaedt Winter (v), Nikolaj K. Metner (pf)

99 02. 02. 1925 New York, Æolian Hall
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1511, 1512)

I METNER Arabeske a-Moll op. 7/2
Sonate C-Dur op. 11/3
Angel op. 36/1[1]
Cvetok op. 36/2[1]
Liš' rozy uvjadajut op. 36/3[1]
Bessonnica op. 37/1[1]
Mogu l' zabyt' to sladkoe mgnoven'e op. 32/5[1]
Ja vas ljubil op. 32/4[1]
Mečtatelju op. 32/6[1]
Russisches Märchen f-Moll op. 42/1
Märchen b-Moll, h-Moll op. 20/1+2
II METNER Muza op. 29/1[1]
Pevec op. 29/2[1]
Impromptu op. 37/3[1] [UA]†
Val's (Davno l') op. 37/4[1]
Zaklinanie op. 29/7[1]
Märchen h-Moll op. 34/1

* Es ist nicht wahrscheinlich, daß nach derart kurzer Probenzeit das Programm ausschließlich aus Liedern bestanden haben sollte.
† Aber vgl. Fußnote zu Konzert Nr. 82.

Canzone mattinata G-Dur op. 39/4
Danza silvestre fis-Moll op. 38/7
Danza ditirambica D-Dur op. 40/6
Nikolaj K. Metner (pf); Elizabeth Santagano (v)

100 02. 03. 1925 New Haven, Sprague Memorial Hall
(Yale University School of Music)
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1513)

I BEETHOVEN 32 Variationen c-Moll WoO 80
Sonate C-Dur op. 53 „Waldstein"
II METNER Improvisation b-Moll op. 31/1
Märchen Es-Dur op. 26/1
Sonate g-Moll op. 22
III METNER Russisches Märchen f-Moll op. 42/1
Danza rustica C-Dur op. 38/5
Danza giubilosa G-Dur op. 40/4
Novellen G-Dur, c-Moll op. 17/1+2
Nikolaj K. Metner (pf)

101 13. 03. 1925 Baltimore, Peabody Institute
18th Peabody Recital
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1514)

BEETHOVEN Sonate C-Dur op. 53 „Waldstein"
SCARLATTI Sonaten F-Dur, C-Dur
LISZT *Valse oubliée* (Nr.1)
Gnomenreigen
METNER Novellen G-Dur, c-Moll op. 17/1+2
Märchen e-Moll op. 34/2
Russisches Märchen f-Moll op. 42/1
Märchen a-Moll op. 34/3
Märchen e-Moll op. 14/2
Danza rustica C-Dur op. 38/5
Danza giubilosa G-Dur op. 40/4
Danza festiva D-Dur op. 38/3
Nikolaj K. Metner (pf)

102 18. 02. 1927 Moskau, Konservatorium (Großer Saal)
Klavierabend N. K. Metnera
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1488)
I METNER Sonate f-Moll op. 5 / 1. Satz
Danza rustica C-Dur op. 38/5
Russisches Märchen f-Moll op. 42/1
II METNER 2. Improvisation op. 47 [UA]
III METNER Märchen h-Moll, e-Moll op. 34/1+2
Märchen h-Moll op. 20/2
Canzone mattinata G-Dur op. 39/4
Danza fiorata D-Dur op. 40/3
Danza giubilosa G-Dur op. 40/4
Tanzmärchen C-Dur op. 48/1 [UA]
Nikolaj K. Metner (pf)

103 20. 02. 1927 Char'kov, Staatliche Oper
(Notiz auf GCMMK, f. 132, ed. chr. 1488, vgl. auch *Pis'ma*, 262)

METNER Klavierwerke
Nikolaj K. Metner (pf)

104 25. 02. 1927 Moskau, Konservatorium (Großer Saal)
Koncert N. Metnera
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1335)

I[1] METNER Einsamkeit op. 18/1
Jägers Abendlied op. 18/6 [UA?]
Wandrers Nachtlied op. 15/1 od. op. 6/1
Vospominanie op. 32/2
Mečtatelju op. 32/6
Kon' op. 29/4
Zaklinanie op. 29/7
II[2] METNER Sonate-Ballade Fis-Dur op. 27
III[3] METNER 2. Violinsonate G-Dur op. 44 [UA]
1: Anatolij Leonidovič Dolivo-Sobotnickij (v), Nikolaj K. Metner (pf)
2: Nikolaj K. Metner (pf)
3: Dmitrij Michajlovič Cyganov (vl), Nikolaj K. Metner (pf)

105 04. 03. 1927 Moskau, Konsarvatorium (Großer Saal)
Koncert N. K. Metnera
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1489)

I METNER Sonate f-Moll op. 5 / 1. Satz
Novellen c-Moll, G-Dur op. 17/2+1
Danza festiva op. 38/3
II METNER Zwei Canzonen mit Tänzen C-Dur und h-Moll op. 43/1+2[1] [UA]
III METNER Russisches Märchen f-Moll op. 42/1
Märchen c-Moll, gis-Moll op. 42/2+3 [UA]
Märchen h-Moll, e-Moll op. 34/1+2
Märchen h-Moll op. 20/2
Nikolaj K. Metner (pf); 1: Dmitrij Michajlovič Cyganov (vl)

106 08. 03. 1927 Moskau, Konservatorium (Kleiner Saal)
Liederabend
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1490)

I METNER U vrat obiteli svjatoj op. 3/1
Angel op. 36/1
Cvetok op. 36/2
Liš' rozy uvjadajut op. 36/3
Val's (Davno l') op. 37/4
Ėpitafija op. 13/2
Ja vas ljubil op. 32/4
Mogu l' zabyt' to sladkoe mgnoven'e op. 32/5
Šëpot, robkoe dychan'e op. 24/7
Bessonnica op. 37/1
II METNER Geweihter Platz op. 46/2 [UA]

Serenade op. 46/3 [UA]
Im Walde op. 46/4 [UA]
Winternacht op. 46/5 [UA]
Die Quelle op. 46/6 [UA]
Frisch gesungen op. 46/7 [UA]
Ėlegija (Ljublju vaš sumrak neizvestnyj) op. 45/1* [UA]
Pesn' noči op.45/3 [UA]
Naš vek op.45/4 [UA]
Telega žizni op.45/2 [UA]
Nazarij Grigor'evič Rajskij (v), Nikolaj K. Metner (pf)

107 13. 03. 1927 Moskau, Konservatorium (Großer Saal)
Simfoničeskij koncert
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 719, 1491)

I ALEKSANDROV Klassičeskaja sjuta [UA]
II METNER 2. Klavierkonzert c-Moll op. 50 [UA][1]
Aleksandr K. Metner (dir.); 1: Nikolaj K. Metner (pf)

108 19. 03. 1927 Leningrad, Gosudarstvennaja Akademičeskaja Filarmonija (Großer Saal)
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1492)

I ČAJKOVSKIJ Introduktion und Fuge aus der 1. Suite op. 43
METNER 1. Klavierkonzert c-Moll op. 33[1]
II PAŠČENKO 3. Sinfonie Des-Dur op. 24
Aleksandr Vasil'evič Gauk (dir); 1: Nikolaj K. Metner (pf)

109 24. 03. 1927 Leningrad, Gosudarstvennaja Akademičeskaja Filarmonija (Großer Saal)
Klavierabend Nikolaj Metner
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1493)

I METNER Sonate f-Moll op. 5 / 1. Satz
Danza rustica op. 38/5
Danza giubilosa op. 40/4
Canzone mattinata op. 39/4
Danza festiva op. 38/3
II METNER 2. Improvisation op. 47
Märchen h-Moll, e-Moll op. 34/1+2
Märchen h-Moll op. 20/2
Bis: METNER Märchen e-Moll op. 14/2
Russisches Märchen f-Moll op. 42/1
Märchen e-Moll op. 34/2
Märchen f-Moll, Es-Dur op. 26/3 + 2 od. 1
Nikolaj K. Metner (pf)

---

* Die Abfolge der Lieder op. 45 ist hier (und in den folgenden Konzerten) abweichend von der gültigen Anordnung und Zählung. Metner hat offensichtlich diese Reihenfolge vorgezogen - entgegen dem bereits erfolgten Erstdruck. Die Stücke tragen auf diesem und den nächsten Programmzetteln folgende Opusnummern: *Ėlegija*: op. 45/1, *Pesn' noči*: op. 45/2, *Naš vek*: op. 45/3, *Telega žizni*: op. 45/4 (vgl. WERKVERZEICHNIS op. 45).

110 26. 03. 1927 Moskau, Konservatorium (Großer Saal)
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1494)

I BEETHOVEN Sonate C-Dur op. 53 „Waldstein" / Introduktion und Finale
METNER Novellen c-Moll, G-Dur op. 17/2+1
Märchen h-Moll op. 34/1
Märchen e-Moll op. 14/2
II METNER Sonate f-Moll op. 5 / 1. Satz
Russisches Märchen f-Moll op. 42/1
Danza rustica op. 38/5
Danza giubilosa op. 40/4
Bis: METNER Märchen c-Moll op. 8/1 od. 2
Märchen e-Moll op. 34/2
Märchen f-Moll op. 26/3
Nikolaj K. Metner (pf)

111 03. 04. 1927 Odessa
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1495)

I METNER Sonate f-Moll op. 5 / 1. Satz
Danza rustica op. 38/5
Danza giubilosa op. 40/4
Danza festiva op. 38/3
II METNER 2. Improvisation op. 47
III METNER Märchen e-Moll op. 14/2
Märchen h-Moll, e-Moll op. 34/1+2
Märchen h-Moll op.20/2
Nikolaj K. Metner (pf)

112 04. 04. 1927 Kiew, Budinok Komosviti
Liederabend Nikolaj Metner, N. G. Rajskij
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1336)

I METNER U vrat obiteli svjatoj op. 3/1
Angel op. 36/1
Cvetok op. 36/2
Liš' rozy uvjadajut op. 36/3
Val's (Davno l') op. 37/4
Ėpitafija op. 13/2
Ja vas ljubil op. 32/4
Mogu l' zabyt' to sladkoe mgnoven'e op. 32/5
Šëpot, robkoe dychan'e op. 24/7
Bessonica op. 37/1
II METNER Geweihter Platz op. 46/2
Serenade op. 46/3
Im Walde op. 46/4
Winternacht op. 46/5
Die Quelle op. 46/6
Frisch gesungen op. 46/7

Ėlegija (*Ljublju vaš sumrak neizvestnyj*) op. 45/1*
Pesn noči op. 45/3
Naš vek op. 45/4
Telega žizni op. 45/2
Nazarij Grigor'evič Rajskij (v), Nikolaj K. Metner (pf)

113 ?07. 04. 1927 Odessa, Konservatorium
(Notiz auf GCMMK, f. 132, ed. chr. 1337)†

METNER Stimmungsbild gis-Moll op. 1/2
Danza graziosa A-Dur op. 38/2
1. Violinsonate h-Moll op. 21^1
Nixe op. 2/1 [UA?]
Wandrers Nachtlied [op. $6/1]^2$‡
Elfenliedchen op. $6/3^2$
Aus „Claudine von Villa Bella" op. $6/5^2$
Nähe des Geliebten op. $15/9^2$
Nikolaj K. Metner (pf); 1: Levin (vl);2: Nazarij Grigor'evič Rajskij (v)

114 07. 04. 1927 Odessa, Zal Birži
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1337)

I METNER Sonate f-Moll op. 5 / 1. Satz
Danza rustica C-Dur op. 38/5
Danza giubilosa G-Dur op. 40/4
Canzone mattinata G-Dur op. 39/4
Russisches Märchen f-Moll op. 42/1
Tanzmärchen C-Dur op. 48/1
II^1 METNER U vrat obiteli svjatoj op. 3/1
Cvetok op. 36/2
Liš' rozy uvjadajut op. 36/3
Val's (Davno l') op. 37/4
Šëpot, robkoe dychan'e op. 24/7
Bessonnica op. 37/1
Ėlegija (Ljublju vaš sumrak neizvestnyj) op. 45/1§
Telega žizni op. 45/2
Serenade op. 46/3
Die Quelle op. 46/6

---

* S. Anmerkung zu Konzert Nr. 106.

† Die handschriftliche Notiz über der Auflistung der Werke (offensichtlich handelt es sich um Metners Schrift) lautet *igrali*, was sowohl 'wir spielten' als auch 'man spielte' (im Sinne von: 'andere spielten') bedeuten kann. Letzteres ist bei Anwesenheit Metners selbst äußerst unwahrscheinlich. Die Bemerkung *tancevali* ['wir/man/sie tanzte(n)'] hinter *Danza graziosa* muß wohl so interpretiert werden, daß bei ausgelassener Stimmung die Interpreten (oder wohl eher das Publikum) selbst die Beine schwangen - das Ganze sicherlich ein Jux und auch Zeichen für Metners Humor. Der Auftritt im Konservatorium geschah vermutlich in eher privatem Rahmen, vielleicht wurde er sogar improvisiert während eines Treffens mit Dozenten. Die Identität des Geigers ist ungeklärt.

‡ In Umgebung dieser ungewöhnlich frühen Werke (op. 2 und op. 6), die auch noch „chronologisch" aufgeführt wurden, läßt sich auf *Wandrers Nachtlied II* op. 6/1 schließen. Denkbar wäre ebenso op. 15/1.

§ s. Anmerkung zu Konzert Nr. 106.

Frisch gesungen op. 46/7
III METNER Märchen e-Moll op. 14/2
Märchen h-Moll, e-Moll op. 34/1+2
Märchen h-Moll op. 20/2
Bis: METNER Märchen c-Moll op. 8/1 od. 2
Märchen f-Moll op. 26/3
Märchen b-Moll op. 20/1
'Märchen c-Moll op. 26'*
Märchen e-Moll op. 34/2
Nikolaj K. Metner (pf); 1: Nazarij Grigor'evič Rajskij (v)

115 30. 04. 1927 Moskau, Konservatorium (Kleiner Saal)
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1496)

I METNER Sonate g-Moll op. 22
Märchen c-Moll op. 8/1
Märchen Es-Dur op. 26/1
Märchen b-Moll op. 20/1
Märchen f-Moll, c-Moll, gis-Moll op. 42/1-3
II METNER 2. Improvisation op. 47
Danza ditirambica op. 40/6
Elfenmärchen g-Moll op. 48/2 [UA]
Tanzmärchen C-Dur op. 48/1
Nikolaj K. Metner (pf)

116 03. 05. 1927 Moskau, Konservatorium (Großer Saal)
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1338, Notiz von V. K. Tarasova)

I METNER Sonate g-Moll op. 22
Novelle G-Dur op. 17/1
Märchen e-Moll op. 14/2
Märchen h-Moll op. 20/2
II METNER Sonate-Ballade Fis-Dur op. 27
Danza ditirambica D-Dur op. 40/6
Elfenmärchen g-Moll op. 48/2
Tanzmärchen C-Dur op. 48/1
Bis: METNER Märchen f-Moll op. 26/3
Russisches Märchen f-Moll op. 42/1
Märchen e-Moll op. 34/2
Märchen b-Moll op. 20/1
Stimmungsbilder fis-Moll, A-Dur op. 1/7+8
Nikolaj K. Metner (pf)

117 03. 11. 1927 Meudon, Hauskonzert bei Marcel Dupré
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1515)
I METNER 2. Violinsonate op. 44[1]

* Klarer Druckfehler, gemeint ist vielleicht das h-Moll-*Märchen* op. 20. Aus op. 26 wurde das f-Moll-Stück bereits zuvor gegeben, und das *Märchen* in fis-Moll op. 26/4 hat Metner nach der Uraufführung nur noch selten (und dann stets im Verbund mit den Nummern 1-3) gespielt (s. Konzerte Nr. 41, 42, 44, 51). Das c-Moll-*Märchen* op. 42/2 kommt wohl kaum in Betracht, jedenfalls nicht als typographisches Mißgeschick.

II METNER 2. Improvisation fis-Moll op. 47
III METNER Märchen h-Moll op. 20/2
Märchen e-Moll op. 34/2
Tanzmärchen C-Dur, Elfenmärchen g-Moll op. 48/1+2
Nikolaj K. Metner (pf); 1: Cecilia Hansen (vl)

118 19. 11. 1927 Paris, Salle Érard
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1345)

I METNER Sonate g-Moll op. 22
Danza rustica C-Dur op. 38/5
Danza giubilosa G-Dur op. 40/4
Danza fiorata D-Dur op. 40/3
Danza festiva D-Dur op.38/3
II METNER 2. Improvisation fis-Moll op. 47
Märchen h-Moll op. 34/1
Märchen e-Moll op. 14/2
Märchen a-Moll op. 34/3
Tanzmärchen C-Dur op. 48/1
Nikolaj K. Metner (pf)

119 16. 02. 1928 London, Æolian Hall
Nicolai Medtner - First Appearance in England
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1516, 4654)

I[1] METNER Den' i noč' op. 24/1
Bessonnica op. 37/1
Mogu l' zabyt' to sladkoe mgnoven'e op. 32/5
Mečtatelju op. 32/6
Pevec op. 29/2
Muza op. 29/1
Val's (Davno l') op. 37/4
Šëpot, robkoe dychan'e op. 24/7
Ja potrjasën, kogda krugom op. 24/5
II METNER Sonate C-Dur op. 11/3
Novelle G-Dur op. 17/1
Märchen e-Moll op. 14/2
III[1] METNER Die Spröde op. 18/1
Die Bekehrte op. 18/2
Einsamkeit op. 18/3
Verzweiflung op. 19a/2
Winternacht op. 46/5
Die Quelle op. 46/6
Frisch gesungen op. 46/7
IV METNER Märchen h-Moll op. 34/1
Märchen h-Moll op. 20/2
Märchen e-Moll op. 34/2
Tanzmärchen C-Dur op. 48/1
Nikolaj K. Metner (pf); 1: Tat'jana Aleksandrovna Makušina (v)

120 21. 02. 1928 London, Music Club
(*GCMMK, f. 132, ed. chr. 1944)

METNER 1. Violinsonate h-Moll op. 21 / 2. Satz
Canzone h-Moll op. 43/2 Nr. 1
Nikolaj K. Metner (pf), N.N. (vl)

121 24. 02. 1928 London, Royal Academy of Music
Social & Musical Meeting. Reception by Sir Henry J. Wood and Lady Wood
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1517)

I METNER Den' i noč' op. 24/1[1]
Val's (Davno l') op. 37/4[1]
Šëpot, robkoe dychan'e op. 24/7[1]
Ne mogu ja slyšat' ėtoj ptički op. 28/2[1]
Babočka op. 28/3[1]
Pevec op. 29/2[1]
Muza op. 29/1[1]
'Pf. Solos' (o. Ang.)
II METNER Die Spröde op. 18/1[1]
Die Bekehrte op. 18/2[1]
Einsamkeit op. 18/3[1]
Die Quelle op. 46/6[1]
Frisch gesungen op. 46/7[1]
'Pf. Solos' (o. Ang.)
Nikolaj K. Metner (pf); 1: Tat'jana Aleksandrovna Makušina (v)

122 24. 10. 1928* Berlin, Singakademie
Nikolaus-Medtner-Abend
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1518)†

---

* Das Konzert war ursprünglich auf den 10. 10. 1928 festgesetzt worden.

† Programm laut *GCMMK, f. 132, ed. chr. 786, Bl. 24:

I METNER Angel op. 36/1[1]
Mignon op. 18/4[1]
Die Quelle op. 46/6[1]
Ėlegija (Ljublju vaš sumrak neizvestnyj) op. 45/1[1]
Bessonnica op. 37/1[2]
Voron op. 52/2[2] [UA]
Heimweh op. 19/3[2]
Frisch gesungen op. 46/7[2]
II METNER 2. Improvisation fis-Moll op. 47
III METNER Cvetok op. 36/2[1]
Liš' rozy uvjadajut op. 36/3[1]
Muza op. 29/1[1]
Šëpot, robkoe dychan'e op. 24/7[1]
Präludium op. 46/1[2] [UA]
Ja potrjasën, kogda krugom op. 24/5[2]
Interpreten wie oben

Diese nur in wenigen Punkten abweichende Version liegt dem Brief-Tagebuch von Anna Metner bei. Sie schreibt dort unter dem 25. Oktober, daß Ludwig Wüllner die Lieder *Heimweh*, *Bessonnica* und *Telega žizni* (also nicht *Voron*!) interpretiert habe (*Vospominanija*, 242). Folglich müßten die Angaben auf dem gedruckten Programm korrekt sein.

I METNER Angel op. 36/1[1]
Mignon op. 18/4[1]
Die Quelle op. 46/6[1]
Ėlegija (Ljublju vaš sumrak neizvestnyj) op. 45/1[1]
Bessonnica op. 37/1[2]
Telega žizni op. 45/2[2]
Heimweh op. 19/3[2]
Frisch gesungen op. 46/7[2]
II METNER 2. Improvisation fis-Moll op. 47
III METNER Einsamkeit op. 18/3[1]
Cvetok op. 36/2[1]
Liš' rozy uvjadajut op. 36/3[1]
Šëpot, robkoe dychan'e op. 24/7[1]
Muza op. 29/1[1]
Präludium op. 46/1[2] [UA]
Serenade op. 46/3[2]
Ja potrjasën, kogda krugom op. 24/5[2]
Nikolaj K. Metner (pf); 1: Else Wachsmann (v); 2: Ludwig Wüllner (v)

123 01. 11. 1928 London, Queen's Hall
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1346, 1347)

God save the king
I BACH 3. Brandenburgisches Konzert G-Dur BWV 1048
WALLACE *François Villon* Symphonic Poem No. 6
II METNER 2. Klavierkonzert c-Moll op. 50[1]
ELGAR *Falstaff* Symphonic Study op. 68
Sir Landon Ronald (dir); 1: Nikolaj K. Metner (pf)

124 14. 11. 1928 Bangor
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1579)
I METNER Den' i noč' op. 24/1[1]
Bessonnica op. 37/1[1]
Šëpot, robkoe dychan'e op. 24/7[1]
Babočka op. 28/3[1]
Sonate-Ballade Fis-Dur op. 27
II METNER Die Spröde op. 18/1[1]
Die Bekehrte op. 18/2[1]
Einsamkeit op. 18/3[1]
Elfenliedchen op. 6/3[1]
Muza op. 29/1[1]
Märchen e-Moll op. 14/2
Märchen e-Moll op. 34/2
Tanzmärchen C-Dur op. 48/1
Nikolaj K. Metner (pf); 1: Tat'jana Aleksandrovna Makušina (v)

125 16. 11. 1928 London, Æolian Hall
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1519)

I[1] METNER Präludium op. 46/1
Im Vorübergehn op. 6/4
Elfenliedchen op. 6/3

Meeresstille op. 15/7
Glückliche Fahrt op. 15/8

II METNER Sonate-Ballade Fis-Dur op. 27

III[1] METNER Ėlegija (Ljublju vaš sumrak neizvestnyj) op. 45/1
Telega žizni op. 45/2
Ja vas ljubil op. 32/4
Zaklinanie op. 29/7

IV METNER 'Five Fairy Tales (dedicated to Cinderella and Simple Ivan) op. 51'[UA]
'Hymn in praise of toil op. 49' [Nr. 1?]* [UA]
Nikolaj K. Metner (pf); 1: Tat'jana Aleksandrovna Makušina (v)

126 22. 11. 1928 Manchester, The Hallé Concerts Society
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1520)

I MARCELLO *arr. ESPOSITO* Toccata†
BEETHOVEN 7. Sinfonie A-Dur op. 92

II METNER 2. Klavierkonzert c-Moll op. 50[1]
RIMSKIJ-KORSAKOV Suite *Kartinki k Skazke o care Saltane*‡
METNER Märchen e-Moll op. 14/2[1]
Märchen e-Moll op. 34/2[1]
Tanzmärchen C-Dur op. 48/1[1]
LJADOV *Baba-Jaga* op. 56
Sir Hamilton Harty (dir); 1: Nikolaj K. Metner (pf)

127 18. 10. 1929 Swarthmore, Collection Hall
The WM. J. Cooper Foundation
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1521)

I METNER '2 Hymns in praise of toil' C-Dur, C-Dur op. 49/1+2 [Nr.2 UA]§
Novelle G-Dur op. 17/1
Märchen e-Moll op. 14/2

II METNER Sonate-Ballade Fis-Dur op. 27

III METNER Märchen d-Moll, a-Moll, A-Dur, fis-Moll, fis-Moll, G-Dur op. 51/1-6 [eines UA]**
Tanzmärchen C-Dur op. 48/1

Bis: METNER Märchen e-Moll op. 34/2
Märchen e-Moll op. 14/2
Nikolaj K. Metner (pf)

128 24. 10. 1929 Haverford, College
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1521)

---

* Auch wenn die unkommentierte Angabe op. 49 glauben machen mag, daß Metner nur eine *Hymne* vorgesehen haben könnte, waren zu diesem Zeitpunkt bereits alle drei *Hymnen an die Arbeit* fertiggestellt (s. WERKVERZEICHNIS op. 49).

† Um welches Instrumentalstück (aus einer Suite für Cembalo?) des Benedetto Marcello (1686-1739) es sich hier handelt, ist unklar. Jedenfalls dürfte der abgedruckte Titel *'An old piece for strings - Toccato'* irreführend sein. Michele Esposito selbst war der Lehrer von Harty, daher diese Hommage.

‡ S. Fußnote zu Konzert Nr. 10.

§ S. Fußnote zu Konzert Nr. 125.

** S. Konzert Nr. 125.

METNER 3 Hymnen an die Arbeit C-Dur, C-Dur, C-Dur op. 49/1-3 [Nr. 3 UA]
Novelle G-Dur op. 17/1
Märchen e-Moll op. 14/2
5 Märchen aus op. 51
Märchen h-Moll op. 20/2
Nikolaj K. Metner (pf)

129 27. 10. 1929 Crum Creek Farms (bei Philadelphia)
Hauskonzert bei Mr. Yarnol?
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1522)

METNER 4 Märchen aus op. 51
Mečtatelju op. 32/6[1]
Telega žizni op. 45/2[1]
Ispanskij romans op. 36/4[1]
Zaklinanie op. 29/7[1]
Danza giubilosa G-Dur op. 40/4
Danza fiorata D-Dur op. 40/3
Canzone mattinata G-Dur op. 39/4
Danza festiva D-Dur op. 38/3
Mignon op. 18/4[1]
Elfenliedchen op. 6/3[1]
Serenade op. 52/6[1] [UA]
Babočka op. 28/3[1]
Präludium op. 46/1[1]
Nikolaj K. Metner (pf); 1: Nina Pavlovna Košič (v)

130 03. 11. 1929 New Haven, Woolsey Hall
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1523)

SAINT-SAËNS *La jeunesse d'Hercule* op. 50
METNER 2. Klavierkonzert c-Moll op. 50[1]
PURCELL *arr. COATES* Suite für Streichorchester
BRAHMS Akademische Festouvertüre op. 80
David Stanley Smith (dir); 1: Nikolaj K. Metner (pf)

131 05. 11. 1929 New Haven, Sprague Memorial Hall
(s. GCMMK, f. 132, ed. chr. 1523)

METNER 3 Hymnen an die Arbeit C-Dur, C-Dur, C-Dur op. 49/1-3
Arabeske a-Moll op. 7/2
Märchen e-Moll op. 14/2
Sonate-Ballade Fis-Dur op. 27
Märchen d-Moll, a-Moll, A-Dur, fis-Moll, fis-Moll, G-Dur op. 51/1-6
Märchen e-Moll op. 34/2
Tanzmärchen C-Dur op. 48/1
Nikolaj K. Metner (pf)

132 12. 11. 1929 New York, in einem musikalischen 'Salon'
(nach Anna Metners Tagebuch, s. *Vospominanija*, 259)

Programm unbekannt
Nikolaj K. Metner (pf)

133 16. 11. 1929 Outremont (bei Montréal), Maison-mère
des Saints Noms de Jésus et de Marie
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1524)

I METNER 'Deux Hymnes (à l'éloge du Travail)' [op. 49/1+2]
Arabeske a-Moll op. 7/2
Primavera B-Dur op. 38/3
Canzone mattinata G-Dur op. 39/4
Sonata tragica c-Moll op. 39/5
II METNER 2. Improvisation fis-Moll op. 47
III METNER Märchen b-Moll op. 20/1
Märchen f-Moll op. 26/3
Tanzmärchen C-Dur op. 48/1
Nikolaj K. Metner (pf)

134 20. 11. 1929 Montréal, McGill University, Moyse Hall
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1525)

METNER 3 Hymnen an die Arbeit C-Dur, C-Dur, C-Dur op. 49/1-3
Sonate-Ballade Fis-Dur op. 27
5 Märchen aus op. 51
Tanzmärchen C-Dur op. 48/1
Nikolaj K. Metner (pf)

135 26. 11. 1929 Trois Rivières
Ladies Musical Club
(Annas Tagebuch, *Vospominanija*, 327)

METNER 2 Hymnen an die Arbeit C-Dur, C-Dur op. 49/1+2
Märchen f-Moll op. 26/3
Primavera B-Dur op. 39/3
Canzone mattinata G-Dur op. 39/4
Sonata tragica c-Moll op. 39/5
2. Improvisation fis-Moll op. 47
Märchen b-Moll op. 20/1
Novelle G-Dur op. 17/1
Danza festiva D-Dur op. 38/3
Nikolaj K. Metner (pf)

136 04. 12. 1929 Sherbrooke (Quebec), Salle de l'Hôtel de Ville
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1526)

I METNER 2 Hymnen an die Arbeit C-Dur, C-Dur op. 49/1+2
Arabeske a-Moll op. 7/2
Märchen e-Moll op. 14/2
II METNER Sonate-Ballade Fis-Dur op. 27
III METNER 5 Märchen aus op. 51
Tanzmärchen op. 48/1
Nikolaj K. Metner (pf)

137 06. 12. 1929 Montréal, Moyse Hall
(Annas Tagebuch, *Vospominanija*, 327)

I METNER 2 Hymnen an die Arbeit C-Dur, C-Dur op. 49/1+2
Arabeske a-Moll op. 7/2
Märchen e-Moll op. 14/2
II METNER Sonate-Ballade Fis-Dur op. 27
III METNER 5 Märchen aus op. 51
Tanzmärchen op. 48/1
Nikolaj K. Metner (pf)

138 09. 12. 1929 Montréal, Ritz-Carlton Hotel
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1527)

I METNER Märchen c-Moll op. 8/1
Sonate g-Moll op. 22
Novelle G-Dur op. 17/1
Danza festiva D-Dur op. 38/3
II METNER 2. Improvisation fis-Moll op. 47
III METNER Danza giubilosa G-Dur op. 40/4
Russisches Märchen f-Moll op. 42/1
Märchen b-Moll, h-Moll op. 20/1+2
Nikolaj K. Metner (pf)

139 17. 12. 1929 Quebec, Château Frontenac
Quebec Ladies' Musical Club
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1528)

I METNER Märchen c-Moll op. 8/1
Märchen Es-Dur op. 26/1
Canzone mattinata G-Dur op. 39/4
Sonata tragica c-Moll op. 39/5
II[1] METNER U vrat obiteli svjatoj op. 3/1
Alt Mütterlein op. 19/2
Gruß op. 19/1
Noč' op. 36/5
Mogu l' zabyt' to sladkoe mgnoven'e op. 32/5
Bessonnica op. 37/1
Frisch gesungen op. 46/7
III METNER Märchen e-Moll op. 14/2
4 Märchen aus op. 51
Danza festiva D-Dur op. 38/3
Nikolaj K. Metner (pf); 1: Madame Léopold Fortier (v)

140 09. 01. 1930 Toronto, Hart House Theatre
(15.00 Uhr) Women's Musical Club of Toronto
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1530)

I METNER 2. Improvisation fis-Moll op. 47
II[1] METNER Ėlegija (Ljublju vaš sumrak neizvestnyj) op. 45/1
Mečtatelju op. 32/6
Telega žizni op. 45/2

Die Quelle op. 46/6
Präludium op. 46/1

III METNER Märchen e-Moll op. 14/2
3 Märchen aus op. 51
Tanzmärchen C-Dur op. 48/1

Nikolaj K. Metner (pf); 1: Jeanne Dusseau (v)

141 09. 01. 1930 (abends) Toronto, Conservatory of Music, Concert Hall
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1529)

God save the king

I METNER Märchen c-Moll op. 8/1
Märchen Es-Dur op. 26/2
Canzone mattinata G-Dur op. 39/4
Sonata tragica c-Moll op. 39/5

II METNER 2. Improvisation fis-Moll op. 47

III METNER Märchen e-Moll op. 14/2
3 Märchen aus op. 51
Tanzmärchen C-Dur op. 48/1

Nikolaj K. Metner (pf)

142 14. 01. 1930 Bryn Mawr College, Goodheart Hall
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1531)

I METNER 2 Hymnen an die Arbeit C-Dur, C-Dur op. 49/1+2
Märchen f-Moll, Es-Dur op. 26/3+2
Märchen c-Moll op. 8/1
Märchen e-Moll op. 14/2

II METNER 2. Improvisation fis-Moll op. 47

III METNER 3 Märchen aus op. 51 [Nr. 1, 2 u. 6]*
Danza festiva D-Dur op. 38/3

Nikolaj K. Metner (pf)

143 17. 01. 1930 New York, Carnegie Hall
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1348, 1532)

I METNER 2 Hymnen an die Arbeit C-Dur, C-Dur op. 49/1+2
Arabeske a-Moll op. 7/2
Märchen A-Dur op. 51/3
Märchen e-Moll op. 14/2
Tanzmärchen C-Dur op. 48/1

II[1] METNER Mečtatelju op. 32/6
Telega žizni op. 45/2
Bessonnica op. 37/1
Mogu l' zabyt' to sladkoe mgnoven'e op. 32/5
Serenade op. 52/6
Zaklinanie op. 29/7

III METNER Sonate-Ballade Fis-Dur op. 27

* Programmatische Erläuterung hierzu: „In the first tale [Allegro vivace] the characters are introduced, the second [Cantabile, tranquillo] is a song of Cinderella, the last [Allegro vivace] a dance o The Fool." Vgl. dazu WERKVERZEICHNIS op. 51.

IV[1] METNER Mignon op. 18/4
Elfenliedchen op. 6/3
Ispanskij romans op. 36/4
Babočka op. 28/3
Präludium op. 46/1

Nikolaj K. Metner (pf); 1: Nina Pavlovna Košič (v)

144 20. 01. 1930 New York, Beethoven Association
(*GCMMK, f. 132, ed. chr. 786; s. *Vospominanija*, 329)

[...] METNER 2. Violinsonate G-Dur op. 44

Nikolaj K. Metner (pf), Oko (vl)

145 24. 01. 1930 Sackville, College, Charles Fawcett Memorial Hall
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1533)

I METNER 2 Hymnen an die Arbeit C-Dur, C-Dur op. 49/1+2
Arabeske a-Moll op. 7/2
Canzone mattinata G-Dur op. 39/4
Sonata tragica c-Moll op. 39/5

II METNER 2. Improvisation fis-Moll op. 47

III METNER 3 Märchen aus op. 51*
Tanzmärchen C-Dur op. 48/1

Nikolaj K. Metner (pf)

146 06. 03. 1930 Liverpool, The Rushworth Hall
A Recital of certain Works by Nicolai Medtner
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1534, 4652)

I METNER Bessonnica op. 37/1[1]
Telega žizni op. 45/2[1]
Sonate e-Moll op. 25/2

II METNER Einsamkeit op. 18/3[1]
Elfenliedchen op. 6/3[1]
Val's (Davno l') op. 37/4[1]
Babočka op. 28/3[1]
Muza op. 29/1[1]
Novelle G-Dur op. 17/1
Märchen e-Moll op. 14/2
Tanzmärchen C-Dur op. 48/1

Nikolaj Metner (pf); 1: Tat'jana Aleksandrovna Makušina (v)

147 13. 03. 1930 Bornemouth
(Annas Tagebuch, *Vospominanija*, 276ff., 325)

[...] SCHUBERT Sinfonie
METNER Klavierkonzert Nr. 2 c-Moll op. 50[1]

Dan Godfrey (dir); 1: Nikolaj K. Metner (pf)

* Vermutlich wie Konzert Nr. 142.

148 20. 03. 1930 London, Ælian Hall
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1535, 1536, 4653)

I[1] METNER 2. Violinsonate G-Dur op. 44
II[2] METNER 2. Improvisation op. 47
III[3] METNER Okno op. 52/1 [UA]*
Voron op. 52/2 [UA]
Ėlegija (Bezumnych let ugasšee vesel'e) op. 52/3 [UA]
Primety op. 52/4 [UA]
Ispanskij romans (Pred ispankoj) op. 52/5 [UA]
Serenade (Ja zdes', Inezil'ja) op. 52/6
Uznik op. 52/7 [UA]
1: May Harrison (vl), Nikolaj K. Metner (pf)
2: Nikolaj K. Metner (pf)
3: Tat'jana Aleksandrovna Makušina (v), Nikolaj K. Metner (pf)

149 03. 02. 1931 Glasgow, St.Andrew's Hall
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1537)

I BACH *arr. WEINER* Toccata Cis-Dur†
METNER 2. Klavierkonzert c-Moll op. 50[1]
II SCHUBERT *arr. HEGER* Tanzsuite aus *Rosamunde* D 797
SKRJABIN Étude As-Dur op. 8/8[1]
METNER Märchen o. Ang.[1]
STRAUSS *Feuersnot* op. 50‡
VERDI Ouvertüre zu *La forza del destino*
Robert Heger (dir); 1: Nikolaj K. Metner (pf)

150 05. 02. 1931 Glasgow
Klavierabend
(Annas Tagebuch, *Vospominanija*, 282)

[...] METNER Sonata romantica b-Moll op. 53/1 [UA]
Nikolaj K. Metner (pf)

151 06. 02. 1931 St.Andrew's, United College Hall
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1559)

I METNER 2 Hymnen an die Arbeit C-Dur, C-Dur op. 49/1+2
Canzone mattinata G-Dur op. 39/4

* Daß alle sieben Lieder op. 52 hier zum ersten Mal aufgeführt worden wären, wie es der Programmzettel anmerkt, ist nicht korrekt. Die *Serenade* wurde in Konzert Nr. 129 uraufgeführt; *Voron* op. 52/2 kam - entgegen Apetjan - wohl nicht bereits am 24. 10. 1928 zu Gehör (s. Fußnote zu Konzert Nr. 122), sondern doch erst jetzt.

† Angesichts der exotischen Tonart Cis-Dur handelt es sich mit größter Wahrscheinlichkeit um das *Präludium* BWV 847 aus dem *Wohltemperierten Clavier I*, das ja durchaus tokkatenartige Faktur aufweist. Allerdings ein sehr kurzer Auftakt, der vielleicht von Leo Weiner mit Wiederholungen gestreckt werden mußte.

‡ Das Strauss'sche *Singgedicht in einem Aufzug* wurde hier offensichtlich nur instrumental und verkürzt wiedergegeben, vielleicht lediglich die Einleitung.

Sonata tragica c-Moll op. 39/5
II*
III METNER Märchen e-Moll op. 14/2
Märchen A-Dur op. 51/3
Märchen e-Moll op. 34/2
Tanzmärchen C-Dur op. 48/+1
Nikolaj K. Metner (pf)

152 08. 02. 1931 Oxford, Balliol College Musical Society
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1538)

I METNER 2 Hymnen an die Arbeit C-Dur, C-Dur op. 49/1+2
Märchen a-Moll, d-Moll, A-Dur op. 51/2,1+3
Märchen e-Moll op. 14/2
II METNER Canzone mattinata G-Dur op. 39/4
Sonata tragica c-Moll op. 39/5
III METNER Märchen e-Moll op. 34/2
Russisches Märchen f-Moll op. 42/1
Tanzmärchen C-Dur op. 48/1
Choral „The Day Thou gavest, Lord, is ended" (Scholefield)
Nikolaj K. Metner (pf)

153 19. 02. 1931 London, Grotrian Hall
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1539)

I[1] METNER Suite-Vocalise f-Moll op. 41/2 [UA]
'Motto: Geweihter Platz (Goethe)'
II METNER Canzone mattinata G-Dur op. 39/4
Sonata tragica c-Moll op. 39/5
III METNER Sonata romantica b-Moll op. 53/1
IV[1] METNER Angel op. 36/1
Cvetok op. 36/2
Liš' rozy uvjadajut op. 36/3
Ėlegija op. 45/1
Mignon op. 18/4
Präludium op. 46/1
Nikolaj K. Metner (pf); 1: Helen de Frey (v)

154 03. 03. 1932 Paris, Salle de l'École normale de Musique
Société musicale Russe à l'étranger
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1540)

I METNER 3 Hymnen an die Arbeit C-Dur, C-Dur, C-Dur op. 49/1-3
Märchen a-Moll, fis-Moll, A-Dur, d-Moll
op. 51/2, 4 od. 5, 3+1
II METNER Sonate orageuse f-Moll op. 53/2 [UA]

* Das zweite Drittel sah die *Sonata romantica* und 'from op. 39' (vermutlich *Primavera* oder die *Canzone mattinata*) vor. Wegen Schwierigkeiten mit dem Flügel, der erst kurz vor dem Konzert ersatzweise herbeigeschafft und gestimmt worden war, wurde dieses Drittel ausgelassen. Da aber Anna Metner von mehreren Zugaben schreibt, wird im wesentlichen wohl nur die *Sonate* op. 53/1 gefehlt haben (s. *Vospominanija*, 282).

III METNER Danza ditirambica D-Dur op. 40/6
Novelle G-Dur op. 17/1
Märchen e-Moll op. 34/2
Russisches Märchen f-Moll op. 42/1
Märchen b-Moll, h-Moll op. 20/1+2
Nikolaj K. Metner (pf)

155 09. 11. 1932 Paris, Salle de l'École normale de Musique
Société musicale Russe à l'étranger
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1541)

I METNER Arabeske a-Moll op. 7/2
Canzone mattinata G-Dur op. 39/4
Sonata tragica c-Moll op. 39/5
Den' i noč' op. 24/1[1]
Bessonnoca op. 37/1[1]
Šëpot, robkoe dychan'e op. 24/7[1]
Babočka op. 28/3[1]
II METNER Sonata romantica b-Moll op. 53/1
III METNER Mogu l'zabyt'to sladkoe mgnoven'e op. 32/5[1]
Val's (Davno l') op. 37/4[1]
Telega žizni op. 45/2[1]
Ja vas ljubil op. 32/4[1]
Mečtatelju op. 32/6[1]
Märchen e-Moll op. 14/2
Prélude (Zarter Vorwurf) A-Dur op. 54/III/1 [UA]
Märchen (Der Leierkastenmann) d-Moll op. 54/III/2 [UA]
Tanzmärchen C-Dur op. 48/1
Nikolaj K. Metner (pf); 1: Anna Michajlovna Jan-Ruban (v)

156 21. 11. 1932 Riga, Latvijas Nacionala Opera
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1350)

I METNER Hymnen an die Arbeit C-Dur, C-Dur op. 49/1+2
Märchen a-Moll, fis-Moll, A-Dur, d-Moll op. 51/2, 4 od. 5, 3 + 1
Sonata romantica b-Moll op. 53/1
II METNER Dithyrambe Es-Dur op. 10/2
Novelle G-Dur op. 17/1
Märchen c-Moll op. 8/1
Märchen Es-Dur, f-Moll op. 26/2 od. 1 + 3
Märchen b-Moll, h-Moll op. 20/1+2
Nikolaj K. Metner (pf)

157 27. 11. 1932 Riga, Latvijas Nacionala Opera
[*Klavierabend*]
(*GCMMK, f. 132, ed. chr. 1542, vgl. *Pis'ma*, 437)

Programm vermutlich ähnlich Nr. 158
Nikolaj K. Metner (pf)

158 05. 12. 1932 Jurjew (Dorpat/Tartu), Wanemuine, Esmaspäeval
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1543)

I METNER 2 Hymnen an die Arbeit C-Dur, C-Dur op. 49/1+2
Märchen a-Moll, A-Dur op. 51/2+3
Märchen e-Moll op. 34/2
Canzone mattinata G-Dur op. 39/4
Sonata tragica c-Moll op. 39/5
II BEETHOVEN Sonata f-Moll op. 57 „Appassionata"
III METNER Russisches Märchen f-Moll op. 42/1
Märchen b-Moll op. 20/1
Märchen Es-Dur, f-Moll op. 26/1 od. 2 + 3
Tanzmärchen op. 48/1
Nikolaj K. Metner (pf)

159 09. 12. 1932 Tallinn/Reval, Konzertsaal Estonija
[*Klavierabend*]
(*GCMMK, f. 132, ed. chr. 1544, vgl. *Pis'ma*, 437)

Programm vermutlich ähnlich Nr. 156 oder 158
Nikolaj K. Metner (pf)

160 15. 12. 1932 Riga
(Brief Anna Metner an Tarasovs, s. *Pis'ma*, 437)*

BEETHOVEN Klaviertrio (o. Ang.)
METNER Lieder
Nikolaj K. Metner (pf), N.N. (v), N.N. (vl, vc)

161 29. 10. 1933 Paris, Maison Gareau, Salle des Concerts
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1545)

I BEETHOVEN 32 Variationen c-Moll WoO 80
Sonate f-Moll op. 57 „Appassionata"
II METNER Sonata reminiscenza a-Moll op. 38/1
Danza festiva D-Dur op. 38/3
'Variations (Manuscript)' [UA]†
Märchen f-Moll, Es-Dur op. 26/3 + 1 od. 2
Märchen c-Moll op. 8[/1]
Märchen G-Dur op. 51/6
Märchen h-Moll op. 20/2
Nikolaj K. Metner (pf)

162 14. 02. 1934 London, Regent's Park, Grove House
St. John's Wood & South Hampstead Music Club
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1546)

I BEETHOVEN 32 Variationen c-Moll WoO 80
Sonate f-Moll op. 57 „Appassionata"
II METNER Dithyrambe Es-Dur op. 10/2
Märchen f-Moll, Es-Dur op. 26/3 + 1 od. 2

---

* Höchstwahrscheinlich hat dieses Konzert nie stattgefunden. Außer der angegebenen Briefstelle findet sich kein weiterer Hinweis.

† Gemeint sind die *Variationen* c-Moll op. 55 (s. WERKVERZEICHNIS op. 55).

Märchen c-Moll [op. 8/1?]
Märchen G-Dur [op. 9/3 od. op. 51/6]
'Variations from the Romantic Sketches, op. 54'*
Märchen A-Dur op. 51/3
Märchen e-Moll op. 34/2
Märchen h-Moll op. 20/2
Nikolaj K. Metner (pf)

163 08. 12. 1934 Paris, Théatre du Chatelet
Association Artistique des Concerts Colonne
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1582)

I BEETHOVEN Ouvertüre zu *Coriolan* op. 62
6. Sinfonie F-Dur op. 68 „Pastorale"
II BEETHOVEN 4. Klavierkonzert G-Dur op. 58[1]
LISZT *Orpheus*
Mazeppa
Paul Paray (dir); 1: Nikolaj K. Metner (pf)

164 19. 12. 1934 Paris, Salle de l'École normale de Musique
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1547)

I[1] METNER Bessonnica op. 37/1
O čëm ty voeš' op. 37/5
Angel op. 36/1
Muza op. 29/1
II METNER Sonate-Ballade Fis-Dur op. 27
III[1] METNER Meeresstille op. 15/7
Glückliche Fahrt op. 15/8
Mignon op. 18/4
Einsamkeit op. 18/3
Präludium op. 46/1
IV METNER Märchen G-Dur op. 9/3
Tanzmärchen C-Dur op. 48/1
V[1] METNER Voron op. 52/2
Telega žizni op. 45/2
Cvetok op. 36/2
Liš' rozy uvjadajut op. 36/3
Mogu l' zabyt' to sladkoe mgnoven'e op. 32/5
Zaklinanie op. 29/7
Nikolaj K. Metner (pf); 1: Nathalie Wetchor [Natalija Večor] (v)

165 19. 01. 1935 London, Æolian Hall
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1558)

BACH Präludium und Sarabande aus der Partita B-Dur BWV 825
SCARLATTI Sonaten d-Moll, B-Dur, F-Dur, C-Dur
BEETHOVEN Sonate C-Dur op. 53 „Waldstein"
METNER Sonate orageuse f-Moll op. 53/2
Märchen f-Moll op. 26/3

* s. Fußnote zu Konzert Nr. 161.

Märchen b-Moll op. 20/1
Märchen Es-Dur op. 26[/2]*
Märchen G-Dur op. 9/3
Märchen e-Moll op. 34/2
Russisches Märchen f-Moll op. 42/1
Tanzmärchen C-Dur op. 48/1
Nikolaj K. Metner (pf)

166 23. 01. 1935 Glasgow, St.Andrew's, Berkeley Hall
The Slavonic Society of Scotland
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1557)

BACH Präludium und Sarabande aus der Partita B-Dur BWV 825
SCARLATTI Sonaten d-Moll, B-Dur, F-Dur, C-Dur
BEETHOVEN Sonate C-Dur op. 53 „Waldstein"
METNER Sonate orageuse f-Moll op. 53/2
Märchen f-Moll op. 26/3
Märchen b-Moll op. 20/1
Märchen Es-Dur op. 26/2
Märchen G-Dur op. 9/3
Märchen e-Moll op. 34/2
Tanzmärchen C-Dur op. 48/1
Nikolaj K. Metner (pf)

167 24. 01. 1935 Edinburgh
(nach Briefen, s. *Pis'ma*, 464)

Programm wohl ähnlich Nr. 165 oder 166
Nikolaj K. Metner (pf)

168 26. 01. 1935 Glasgow, St. Andrew's, Berkley Hall
(Notiz auf GCMMK, f. 132, ed. chr. 1557, vgl. auch *Pis'ma*, 464)

[...] BEETHOVEN 4. Klavierkonzert G-Dur op. 58
METNER Märchen
John Barbirolli (dir); Nikolaj K. Metner (pf)

169 29. 01. 1935 Oxford, Assembly Room, Town Hall
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1560)

BEETHOVEN Violinsonate A-Dur op. 12/2[1]
METNER Nachtgesang g-Moll op. 16/2[1]
Märchen e-Moll op. 34/2
Russisches Märchen f-Moll op. 42/1
Tanzmärchen C-Dur op. 48/1
2. Violinsonate G-Dur op. 44[1]
Nikolaj K. Metner (pf); 1: May Harrison (vl)

170 19. 02. 1936 London, Æolian Hall
Recital Nicholas Medtner

* Vgl. Konzert Nr. 166.

(GCMMK, f. 132, ed. chr. 586, 1585/1586)

I BEETHOVEN 32 Variationen c-Moll WoO 80
Sonate f-Moll op. 57 „Appassionata"
II CHOPIN Fantaisie f-Moll op. 49
5 Études (o. Ang.)
Polonaise es-Moll op. 26/2
LISZT *Valse oubliée* (Nr. 1)
Feux Follets
Gnomenreigen
Nikolaj K. Metner (pf)

171 12. 03. 1936 London, Royal Academy of Music
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1548)

I METNER Sonate C-Dur op. 11/3
Märchen A-Dur op. 51/3
Märchen a-Moll op. 34/3
Märchen e-Moll op. 14/2
II METNER Sonate g-Moll op. 22
Märchen Es-Dur, Es-Dur, f-Moll op. 26/1-3
Märchen b-Moll, h-Moll op. 20/1+2
Bis: METNER Märchen G-Dur op. 9/3
Märchen e-Moll op. 34/2
Danza festiva D-Dur op. 38/3
Nikolaj K. Metner (pf)

172 25. 03. 1936 London, Æolian Hall
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1563, 4655)*

---

* Programm laut GCMMK, f. 132, ed. chr. 1564:
I METNER Meeresstille op. 15/7[1]
Glückliche Fahrt op. 15/8[1]
Das Veilchen op. 18/5[1]
Der untreue Knabe op. 15/10[1]
Selbstbetrug op. 15/3[1]
Elfenliedchen op. 6/3[1]
Sonate g-Moll op. 22
Märchen Es-Dur op. 26/1
Arabeske g-Moll op. 7/3
II METNER Dithyrambe Es-Dur op. 10/2
Märchen a-Moll op. 34/3
Märchen A-Dur op. 51/3
Danza festiva D-Dur op. 38/3
III METNER Čto v imeni tebe moëm op. 61/3[1] [UA]
Polden' op.59[bis][1] [UA]
Vesennee uspokoenie op. 28/5[1]
Kon' op. 29/4[1]
Voron op. 52/2[1]
Telega žizni op. 45/2[1]

Nach dem Kommentar Z. Apetjans, die die Erinnerungen von A. Sobolev ergänzt (*Vospominanija*, 181 u. 315f.), spielte Metner die *Märchen* e-Moll und a-Moll op. 34/2+3, die *Danza festiva* D-Dur

I METNER Sonate g-Moll op. 22
Dithyrambe Es-Dur op. 10/2
Arabeske g-Moll op. 7/3
'Sonata in G major (in one movement)' [op. 56]* [UA]
Märchen (o. Ang.)
II[1] METNER Meeresstille op. 15/7
Glückliche Fahrt op. 15/8
Das Veilchen op. 18/5
Der untreue Knabe op. 15/10
Selbstbetrug op. 15/3
Elfenliedchen op. 6/3
Čto v imeni tebe moëm [op. 61/3] [UA]
Polden' op. 59[bis] [UA]
Vesennee uspokoenie op. 28/5
Kon' op. 29/4
Voron op. 52/2
Telega žizni op. 45/2
Nikolaj K. Metner (pf); 1: Tat'jana Aleksandrovna Makušina (v)

173 11. 09. 1936 London, Queen's Hall
Beethoven Concert
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1583)

I BEETHOVEN 1. Sinfonie C-Dur op. 21
Rezitativ und Arie aus Fidelio op. 72 („Abscheulicher!..." I/9)
4. Klavierkonzert G-Dur op. 58[1]
II HÄNDEL Concerto grosso B-Dur op. 6/7
BEETHOVEN *arr. SAINT-SAËNS* Chor der Derwische aus *Die Ruinen von Athen*[1]
MOZART Sonate A-Dur KV 331 / 3. Satz „Alla turca"[1]
Ouvertüre zu *Don Giovanni*
Sir Henry Wood (dir); 1: Nikolaj K. Metner (pf)

174 24. 09. 1936 London, Queen's Hall
(Notiz auf GCMMK, f. 132, ed. chr. 1583,
vgl. *Vospominanija*, 316)

[...] METNER 2. Klavierkonzert c-Moll op. 50
Sir Henry Wood (dir), Nikolaj K. Metner (pf)

175 13. 02. 1937 London, Wigmore Hall
Pushkin Centenary Concert
(In aid of the Russian orthodox church in London)

---

op. 38/3, ein *Märchen* in Es-Dur aus op. 26 (vermutlich Nr. 1) sowie das in A-Dur op. 51/3, manches davon vielleicht als Zugabe. Welche der beiden Versionen des Programmablaufs richtig ist, bleibt trotzdem offen - davon hängt allerdings das Datum der Uraufführung der G-Dur-*Sonate* op. 56 (in ihrer ersten Fassung) ab.

* Die Angabe „in one mouvement" verweist darauf, daß die *Sonate-Idylle* in ihrer ersten Fassung als einsätziges Werk konzipiert war (s. WERKVERZEICHNIS op. 56). Sollte das in der vorigen Fußnote angeführte Programm gespielt worden sein, dann wäre diese erste Version nie öffentlich gespielt worden, sondern erst fast drei Jahre danach die Endfassung in zwei Sätzen (s. Konzert Nr. 180).

(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1549, 4657)*

I METNER Ėlegija (Ljublju vaš sumrak neizvestnyj) op. 45/1[1]
Angel op. 36/1[1]
Cvetok op. 36/2[1]
Liš' rozy uvjadajut op. 36/3[1]
Noč' op. 36/5[1]
Vospominanie op. 32/2[2]
Kon' op. 29/4[2]
Voron op. 52/2[2]
Mogu l' zabyt' to sladkoe mgnoven'e op. 32/5[2]
Muza op. 29/1[2]
Russisches Märchen f-Moll op. 42/1
Märchen e-Moll op. 34/2
Märchen 'Simple Ivan' [op. 51/6]†

II[1] METNER Pevec op. 29/2
Primety op. 52/4
Ja vas ljubil op. 32/4
Mečtatelju op. 32/6
Telega žizni op. 45/2
Ėlegija (Bezumnych et ugasšee vesel'e) op. 52/3
Roza op. 29/6
Serenade (Ja zdes', Inezilja) op. 52/6
Ispanskij romans (Pred ispankoj blagorodnoj) op. 52/5
Zaklinanie op. 29/7

Nikolaj K. Metner (pf)
1: Jeanne Dusseau (v); 2: Tat'jana Aleksandrovna Makušina (v)

176 18. 02. 1937 Hull, Hull Philharmonic Society
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1550, 1551)

I HUMPERDINCK Ouvertüre zu *Hänsel und Gretel*

---

* Angekündigt war folgendes Programm:
METNER Muza op. 29/1
Kon' op. 29/4
Zaklinanie op. 29/7
Val's [op. 32/5]
Mečtatelju op. 32/6
Angel op. 36/1
Cvetok op. 36/2
Liš' rozy uvjadajut op. 36/3
Ėlegija (Ljublju vaš sumrak neizvestnyj) op. 45/1
Telega žizni op. 45/2
Voron op. 52/2
Ispanskij romans [op. 52/5?] *u. a.*
2 Hymns op. 49 [Nr. 1+2] *u. a.*
Elena Aleksandrovna Karnickaja (v), Tat'jana Aleksandrovna Makušina (v), N. K. Metner (pf)
Der Ablauf wurde wegen einer Erkrankung der Sängerin Karnickaja geändert wie oben.

† Gemeint ist Nr. 6 d-Moll (vgl. Fußnote zu Konzert Nr. 141 und WERKVERZEICHNIS op. 51); d-Moll op. 51/1 (so Zarui Apetjan, *Vospominanija*, 316) ist - da dieses *Märchen* ja beide Charaktere einführt (s. Fußnote zu Konzert Nr. 141) - äußerst unwahrscheinlich.

BRAHMS 4. Sinfonie e-Moll op. 98
BEETHOVEN 4. Klavierkonzert G-Dur op. 58[1]

II GERMAN *Welsh Rhapsody*
METNER Märchen e-Moll op. 34/2[1]
Märchen A-Dur op. 51/3[1]
Märchen e-Moll op. 14/2[1]
SULLIVAN *Overture di Ballo*
Sir Henry J. Wood (dir); 1: Nikolaj K. Metner (pf)

177 23. 02. 1937 Liverpool, The Concert Hall
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1552, 4656)

I METNER Den' i noč' op. 24/1[1]
Vesennee uspokoenie op. 28/5[1]
Polden' op. 59[bis][1]
Ėlegija (Bezumnych let ugasšee vesel'e) op. 52/3[1]
Mogu l' zabyt' to sladkoe mgnoven'e op. 32/5[1]
Zaklinanie op. 29/7[1]
Märchen-Sonate c-Moll op. 25/1
Canzone mattinata G-Dur op. 39/4
Danza festiva D-Dur op. 38/3

II METNER Märchen A-Dur op. 51/3
Märchen e-Moll, a-Moll op. 34/2+3
Märchen f-Moll op. 26/3
Märchen b-Moll, h-Moll op. 20/1+2
Die Spröde op. 18/1[1]
Die Bekehrte op. 18/2[1]
Einsamkeit op. 18/3[1]
Elfenliedchen op. 6/3[1]
Meeresstille op. 15/7[1]
Glückliche Fahrt op. 15/8[1]

Nikolaj K. Metner (pf); 1: Tat'jana Aleksandrovna Makušina (v)

178 05. 03. 1937 Oxford
[Klavierabend]
(s. *Pis'ma*, 479)
Nikolaj K. Metner (pf)

179 06. 11. 1937 London, Langham Hotel
The Music Teachers' Association
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1553)

I[1] METNER Meeresstille op. 15/7
Glückliche Fahrt op. 15/8
Einsamkeit op. 18/3
Elfenliedchen op. 6/3
Die Quelle op. 46/6
Frisch gesungen op. 46/7

II METNER 1. Violinsonate h-Moll op. 21[2]
2 Märchen (o. Ang.)

III[1] METNER Den' i noč' op. 24/1
Bessonnica op. 37/1

Polden' op. 59[bis]
Mogu l' zabyt' to sladkoe mgnoven'e op. 32/5
Telega žizni op. 45/2
Nikolaj K. Metner (pf); 1: Tat'jana Aleksandrovna Makušina (v); 2: Arthur Catterall (vl)

180 10. 02. 1939 London, Æolian Hall
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1554, 1555)*

I METNER Arabeske a-Moll op. 7/2
Märchen e-Moll op. 14/2
Sonate-Idylle G-Dur op. 56 [UA]†
II METNER Sonata epica, 3. Violinsonate e-Moll op. 57[1] [UA]
III METNER Elfenmärchen g-Moll op. 48/2
Märchen A-Dur, d-Moll op. 51/3+1
Nikolaj K. Metner (pf); 1: Arthur Catterall (vl)

181 29. 03. 1939 London, Duke's Hall
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1556)

I METNER Arabeske a-Moll op. 7/2
Märchen A-Dur op. 51/3
Märchen e-Moll op. 34/2
Danza giubilosa G-Dur op. 40/4
II METNER Sonata epica, 3. Violinsonate e-Moll op. 57[1]
Nikolaj K. Metner (pf); 1: Arthur Catterall (vl)

182 Oktober 1943 London, Hauskonzert bei Myra Hess
(*Vospominanija*, 172)

METNER 3. Klavierkonzert (Ballade) e-Moll op. 60
(Reduktion für 2 Klaviere) [UA]
Russian Rounddance op. 58/1
Nikolaj K. Metner, Edna Iles (2 pf)

183 19. 02. 1944 London, Royal Albert Hall
(s. *Pis'ma*, 493)

[...] METNER 3. Klavierkonzert (Ballade) e-Moll op. 60 [UA]
Adrian Boult (dir), Nikolaj K. Metner (pf)

184 14. 05. 1944 Cambridge, Cambridge Theatre
(GCMMK, f. 132, ed. chr. 1584)

I WEBER Ouvertüre zu *Freischütz*

---

* Angekündigt war folgendes Programm:
METNER Sonata tragica c-Moll op. 39/5
Märchen d-Moll, a-Moll, A-Dur op. 51/1-3
Sonate-Idylle G-Dur op. 56
Sonata epica e-Moll op. 57

† Aber vgl. Konzert Nr. 172 (und WERKVERZEICHNIS op. 56).

SCHUBERT Sinfonie h-Moll D 759 „Unvollendete"
II BEETHOVEN 4. Klavierkonzert G-Dur op. 58[1]
MUSORGSKIJ *orch. RIMSKIJ-KORSAKOV Ivanova noč' na lysoj gore*
[*Eine Nacht auf dem kahlen Berge*]
ČAJKOVSKIJ *Slavischer Marsch* op. 31
Anatolij Georgievič Fistoulari (dir); 1: Nikolaj K. Metner (pf)

185 05. 06. 1944 London, Royal Albert Hall
(*Pis'ma*, 505)

GLINKA Ouvertüre zu *Ruslan i Ljudmila*
METNER 3. Klavierkonzert (Ballade) e-Moll op. 60[1]
ŠOSTAKOVIČ Suite aus *Zolotoj vek* op. 22a
ČAJKOVSKIJ Sinfonie Nr.4 f-Moll op. 36
Adrian Boult (dir); 1: Nikolaj K. Metner (pf)

II. Fremdrepertoire in Metners Konzerten

Komponist	Werk	Konzert Nr.
BACH	Contrapunctus 12 aus der *Kunst der Fuge*	11
	Präludium D-Dur	11, 13?
	Präludium und Sarabande aus der Partita B-Dur	165, 166
	Toccata aus der Partita e-Moll	15
BALAKIREV	*Islamey*	8
BEETHOVEN	Cellosonate aus op. 102	12
	3. Klavierkonzert op. 37	1
	4. Klavierkonzert op. 56	33, 49, 52, 57, 65, 66, 70, 78, 80, 91, 163, 168, 173, 176, 184
	Klaviersonate op. 10/3	15, 67?
	Klaviersonate op. 53	17, 60, 67?, 76, 81, 100, 101, 110, 165, 166
	Klaviersonate op. 57	3, 54, 67?, 83, 87, 161, 162, 170
	Klaviersonate op. 90	17, 18, 67?
	Klaviersonate op. 106	12
	Klaviertrio?	160?
	32 Variationen WoO 80	60, 76, 100, 161, 162, 170
	Violinsonate op. 12/2	169
	Violinsonate op. 30/3	64

BRAHMS	Bratschensonate aus op. 120	17
	1. Klavierquartett op. 25	27
	Lieder	28
ČAJKOVSKIJ	1. Klavierkonzert op. 23	6, 13
CHOPIN	5 Etüden	170
	Fantaisie op. 49	60, 81, 83, 87, 90, 170
	Mazurka op. 63/2	11
	Nocturne op. 62/2	11
	Polonaise op. 26/2	15, 170
	2 Préludes aus op. 28	15
	2. Scherzo op. 36	6
GRIEG	3. Violinsonate op. 45	6
LISZT	*Ab irato*	15
	Feux follets	11, 170
	Gnomenreigen	90, 101, 170
	Rigoletto-Paraphrase	2
	Valse oubliée [Nr. 1]	90, 101, 170
MENDELSSOHN B.	Charakterstück op. 7/3	15
	Präludium op. 104/3	15
MOZART	*Alla turca* aus der Sonate KV 331	173
	Klaviertrio KV 498	27
PABST	*Consolation*	6
RACHMANINOV	Moment musical op. 16/3	14
	Präludium aus op. 23	17
RIMSKIJ-KORSAKOV	Novellette op. 11/2	14
RUBINŠTEJN	5. Klavierkonzert	9, 10, 11
SCARLATTI	mindestens 4 Sonaten	83, 87, 90, 101, 165, 166
SCHUMANN	Klavierkonzert op. 54	5
	Sonate op. 11	7, 15, 18
	Toccata op. 7	4, 60
SKRJABIN	Étude op. 8/8	15, 149
VIEUXTEMPS	Ballade und Polonaise für Violine	6
WAGNER	*Träume* (aus den Wesendonk-Liedern)	28

E. Diskographie

I Verzeichnis der Eigenaufnahmen Nikolaj Metners

Diese Übersicht basiert auf der überaus detaillierten, wenn auch gelegentlich fehler- und lückenhaften Diskographie von Eric Hughes u.a., die 1978 in der Zeitschrift *Recorded Sound* erschienen ist (HUGHES 1978). Anders als dort sind hier die Aufnahmen nach Werknummern geordnet, nicht nach der Chronologie der einzelnen Aufnahmesitzungen. Angegeben sind unter dem betreffenden Werktitel das Datum der Einspielung, die Plattenfirma sowie - falls die Aufnahme nicht verworfen wurde - die Katalognummern der Pressungen.

Der Hinweis „unv[eröffentlicht]" bedeutet nur, daß die Einspielung nicht zu Lebzeiten Metners kommerziell veröffentlicht wurde. Häufig handelt es sich dabei um Alternativversionen, aus denen schließlich eine - die mutmaßlich beste - ausgewählt wurde. Die Aufnahmen der sechs belegten Sitzungen für Columbia 1930/31 (sowie der nicht genau datierbaren Sitzungen seit 1928; vgl. *Pis'ma*, 383) wurden nur als Testpressungen betrachtet und bleiben als solche bis heute gänzlich unauffindbar.

Bei den Papierrollen ist die Situation noch dubioser: Obwohl 1922 die Welte Mignon-Aufnahmen im Katalog auftauchen, scheinen alle Rollen verschollen (d.h. sie sind wahrscheinlich in Privatbesitz). Einem Brief Anna Metners zufolge hat Nikolaj Metner bei Welte in Freiburg insgesamt 13 eigene Werke, das Finalrondo der Waldstein-Sonate und eine Sonate von Domenico Scarlatti eingespielt.* Über die Sitzungen bei Duo-Art während der ersten Amerika-Tournee 1924/25 ist fast nichts bekannt; einer Tagebucheintragung Anna Metners läßt sich entnehmen, daß im Dezember 1924 über Rachmaninov entsprechende Verträge zustande kamen.**

Nach Jahrzehnten unerklärlicher Zurückhaltung hat kürzlich EMI erstmals moderne Überspielungen einiger Eigeninterpretationen herausgegeben. Es bleibt zu hoffen, daß diesen ersten ernsthaften (westlichen) Neuauflagen, im folgenden mit den Ziffern 1 und 2 gekennzeichnet,*** weitere Ausgaben folgen werden - in den Archiven von *His Master's Voice* und der *BBC* liegen unzählige ungehobene Schätze. Die wichtigsten älteren Wieder- oder gar Erstveröffentlichungen von Aufnahmen Metners erschienen in der UdSSR, wo man aus dem Fundus des persönlichen Nachlasses im Glinka-Museum schöpfen konnte. Diese Platten sind mit den Ziffern 3-8 gekennzeichnet.****

---

* Brief Anna an Èmilij Metner vom 27. November 1922 (*Pis'ma*, 236).

** Eintragung vom 13. 12. 1924 (*Vospominanija*, 217 und 327).

*** (1) EMI 7 54839 2 ('Composers in Person');
(2) Testament SBT 1027.

****(3) M 10 - 41169/70;
(4) M 10 - 41171/72;
(5) M 10 - 41173/74;
(6) M 10 - 45523/24 [45523001];
(7) D 011433/34;
(8) D 7845/46.

1. Aufnahmen eigener Werke

op.

6/3 **Elfenliedchen**
+ Makušina, Tat'jana
26. Februar 1931 (Columbia, unv.) [russ.]
4. September 1947 (His Master's Voice, unv.) [russ.]
+ Schwarzkopf, Elisabeth
22. November 1950 (Columbia LX 1423)[1]

6/4 **Im Vorübergehen**
+ Schwarzkopf, Elisabeth
22. November 1950 (Columbia LX 1423)[1]

7/2 **Arabeske (Tragödie-Fragment) a-Moll**
21. März 1947 (His Master's Voice DB 6563, DB 9195)[2,5]

7/3 **Arabeske (Tragödie-Fragment) g-Moll**
22. April 1936 (His Master's Voice DB 3007)[5]

8/1 **Märchen c-Moll**
13. November 1922 (Welte Mignon 3816)
31. März 1930 (Columbia, unv.)
26. Februar 1931 (Columbia, unv.)

9/3 **Märchen G-Dur**
22. April 1936 (His Master's Voice, unv.)

13/1 **Zimnij večer**
+ Makušina, Tat'jana
4. September 1947 (His Master's Voice, unv.)[1]

14/1 **Märchen f-Moll**
13. November 1922 (Welte Mignon 3812)

14/2 **Märchen e-Moll**
13. November 1922 (Welte Mignon 3813)
Januar 1925 (Duo-Art 6882)
31. März 1930 (Columbia, unv.)
12. Februar 1931 (Columbia, unv.)
21. April 1936 (His Master's Voice, unv.)
8. Mai 1936 (His Master's Voice DB 3007)

15/3 **Selbstbetrug**
+ Schwarzkopf, Elisabeth
22. November 1950 (Columbia LX 1424)[1]

15/5 **So tanzet**
+ Schwarzkopf, Elisabeth
16. Oktober 1950 (Columbia LX 1425)[1]

15/7 **Meeresstille**
+ Schwarzkopf, Elisabeth
22. November 1950 (Columbia LX 1424)[1]

15/8 **Glückliche Fahrt**
+ Schwarzkopf, Elisabeth
22. November 1950 (Columbia LX 1424)[1]

17/1 **Novelle G-Dur**
31. März 1930 (Columbia, unv.)
11. Februar 1931 (Columbia, unv.)
21. April 1936 (His Master's Voice DB 3008)[4]

17/2 **Novelle c-Moll**
27. März 1947 (His Master's Voice, unv.)[4]

18/3 **Einsamkeit**
+ Schwarzkopf, Elisabeth
16. Oktober 1950 (Columbia LX 1426)[1]

20/1 **Märchen b-Moll**
1. April 1930 (Columbia, unv.)
11. Februar 1931 (Columbia, unv.)
21. April 1936 (His Master's Voice DB 3006)[1,8]

20/2 **Märchen h-Moll**
13. November 1922 (Welte Mignon 3817)
31. März 1930 (Columbia, unv.)
21. April 1936 (His Master's Voice DB 3006)[1]

21 **Sonate für Violine und Klavier Nr. 1 h-Moll**
+ Hansen, Cecilia
25. April 1947 (His Master's Voice, unv.)

24/2 **Čto ty kloniš' nad vodami**
+ Slobodskaja, Oda
6. September 1947 (His Master's Voice, unv.)[1,6]

24/7 **Šëpot, robkoe dychan'e**
+ Slobodskaja, Oda
6. September 1947 (His Master's Voice, unv.)[1]

26/1 **Märchen Es-Dur**
31. März 1930 (Columbia, unv.)
11. Februar 1931 (Columbia, unv.)

26/2 **Märchen Es-Dur**
31. März 1930 (Columbia, unv.)
11. Februar 1931 (Columbia, unv.)
21. April 1936 (His Master's Voice, unv.)
22. April 1936 (His Master's Voice, unv.)

4. Mai 1936 (His Master's Voice, unv.)
8. Mai 1936 (His Master's Voice DB 3008)

26/3 **Märchen f-Moll**
21. April 1936 (His Master's Voice, unv.)
4. April 1936 (His Master's Voice, unv.)
8. Mai 1936 (His Master's Voice DB 3008)
31. März 1947 (His Master's Voice DB 6564, DB 9193)[2]

27 **Sonate-Ballade Fis-Dur**
24. März 1947 (His Master's Voice DB 21152-55, unv.; DB 9552-9554)[6]
25. März 1947 (His Master's Voice, unv.)

28/2 **Ne mogu ja slyšat' ėtoj ptički**
+ *Slobodskaja, Oda*
19. September 1947 (His Master's Voice DB 6904, DB 9383)[1,6]

28/3 **Babočka**
+ *Makušina, Tat'jana*
4. September 1947 (His Master's Voice DB 6565, DB 9192)

28/5 **Vesennee uspokoenie**
+ *Slobodskaja, Oda*
19. September 1947 (His Master's Voice, unv.)[6]

29/1 **Muza**
+ *Schwarzkopf, Elisabeth*
16. Oktober 1950 (Columbia LX 1425) [engl.][1]

29/2 **Pevec**
+ *Slobodskaja, Oda*
6. September 1947 (His Master's Voice, unv.)[6]

29/6 **Roza**
+ *Schwarzkopf, Elisabeth*
22. November 1950 (Columbia LX 1423) [engl.][1]

31/1 **Improvisation b-Moll**
13. November 1922 (Welte Mignon 3819)
28. Oktober 1946 (His Master's Voice DB 6724, DB 9259/60)[8]

32/5 **Mogu l' zabyt' to sladkoe mgnoven'e (Val's)**
+ *Schwarzkopf, Elisabeth*
16. Oktober 1950 (Columbia LX 1425) [engl.][1]

32/6 **Mečtatelju**
+ *Slobodskaja, Oda*
6. September 1947 (His Master's Voice DB 6565, DB 9191)[1,6]

33 **Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 c-Moll**
+ *Weldon, George; Philharmonia Orchestra*
29. September, 1. und 6. Oktober, 1. November 1947

(His Master's Voice DB 6900-04, DB 9379-85)[3]

34/2 **Märchen e-Moll**
13. November 1922 (Welte Mignon 3814)
22. April 1936 [zweimal] (His Master's Voice, unv.)
4. Mai 1936 (His Master's Voice, unv.)
8. Mai 1936 (His Master's Voice DB 3004)[8]

34/3 **Märchen a-Moll**
13. November 1922 (Welte Mignon 3815)
Januar 1925 (Duo-Art 73869)
22. April 1936 (His Master's Voice DB 3004)

36/2 **Cvetok**
+ *Slobodskaja, Oda*
6. September 1947 (His Master's Voice, unv.)

36/3 **Liš' rozy uvjadajut**
+ *Schwarzkopf, Elisabeth*
22. November 1950 (Columbia LX 1423) [engl.][1]

38/3 **Danza festiva D-Dur**
13. November 1922 (Welte Mignon 3809)
Januar 1925 (Duo-Art 6998-3)
25. Februar 1931 (Columbia, unv.)
22. April 1936 (His Master's Voice DB 3005)[1,8]

38/5 **Danza rustica C-Dur**
13. November 1922 (Welte Mignon 3810)

38/6 **Canzone serenata f-Moll**
13. November 1922 (Welte Mignon 3812)

39/3 **Primavera B-Dur**
19. September 1947 (His Master's Voice, unv.)

39/4 **Canzone mattinata G-Dur**
13. November 1922 (Welte Mignon 3812)
25. Februar 1931 (Columbia, unv.)
19. März 1947 (His Master's Voice DB 6905, DB 9382)[3]
17. Juni 1947 (His Master's Voice, unv.)

39/5 **Sonata tragica c-Moll**
19. März 1947 (His Master's Voice DB 6905/06, DB 9379-81)[3]

40/4 **Danza giubilosa G-Dur**
Januar 1925 (Duo-Art 68729)
25. Februar 1931 (Columbia, unv.)
22. April 1936 (His Master's Voice DB 3005)[8]

41/1 **Geweihter Platz und Sonate-Vocalise C-Dur**
+ *Ritchie, Margaret*

1. April 1947 (His Master's Voice, unv.)
22. April 1947 (His Master's Voice DB 6722/23, DB 9261-63)

45/2 **Telega žizni**
+ Makušina, Tat'jana
26. Februar 1931 (Columbia, unv.)
+ Slobodskaja, Oda
19. September 1947 (His Master's Voice, unv.)[1,6]

46/1 **Präludium**
+ Schwarzkopf, Elisabeth
16. Oktober 1950 (Columbia LX 1426)[1]

46/5 **Winternacht**
+ Schwarzkopf, Elisabeth
16. Oktober 1950 (Columbia LX 1426)[1]

46/6 **Die Quelle**
+ Schwarzkopf, Elisabeth
22. November 1950 (Columbia LX 1424)[1]

49/1 **Hymne 'Vor der Arbeit' C-Dur**
25. Februar 1931 (Columbia, unv.)
25. März 1947 (His Master's Voice, unv.)

50 **Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2 c-Moll**
+ Dobrovejn, Issaj; Philharmonia Orchestra
2., 5., 7. und 9. Mai 1947 (His Master's Voice DB 6559-63, DB 9191-97)[2,4]

51/1 **Märchen d-Moll**
21. und 31. März 1947 (His Master's Voice DB 6564, DB 9193/94)[1,8]

51/2 **Märchen a-Moll**
25. Februar 1931 (Columbia, unv.)
22. April 1936 (His Master's Voice DB 3003)[1,8]

51/3 **Märchen A-Dur**
1. April 1930 (Columbia, unv.)
11. Februar 1931 (Columbia, unv.)
21. April 1936 (His Master's Voice, unv.)
8. Mai 1936 (His Master's Voice DB 3003)[1,8]

51/4 **Märchen fis-Moll**
22. April 1936 (His Master's Voice, unv.)

51/5 **Märchen fis-Moll**
1. April 1930 (Columbia, unv.)
12. Februar 1931 (Columbia, unv.)
21. März 1947 (His Master's Voice, unv.)
31. März 1947 (His Master's Voice, unv.)

52/2 **Voron**
+ Slobodskaja, Oda
19. September 1947 (His Master's Voice DB 6904, DB 9383)[1,6]

52/5 **Ispanskij romans**
+ Makušina, Tat'jana
4. September 1947 (His Master's Voice DB 6565, DB 9192)

58/1 **Russian Rounddance**
+ Moiseiwitsch, Benno
24. Oktober 1946 (His Master's Voice B 9590)[1,6]

59bis **Polden'**
+ Makušina, Tat'jana
4. September 1947 (His Master's Voice, unv.)

60 **Ballade, Konzert für Klavier und Orchester Nr. 3 e-Moll**
+ Dobrovejn, Issaj; Philharmonia Orchestra
10., 13., 26. und 28. Mai 1947 (His Master's Voice DB 6718-22, DB 9259-65)[2,5]

WoO5 **Klavierquintett**
+ Æolian Quartet
3., 5. und 7. November 1949 (His Master's Voice, unv.)

2. Werke anderer Komponisten

BEETHOVEN, LUDWIG VAN

Sonate C-Dur op.53 („Waldstein") / Introduktion und Rondo
13. November 1922 (Welte Mignon 3807)

Sonate f-Moll op.57 („Appassionata")
20. November und 9. Dezember 1946 (His Master's Voice C 3551-53, C 7658-60)[7]

SCARLATTI, DOMENICO

Sonate
13. November 1922 (Welte Mignon, unv.)

3. Inhalt der Sammelalben der MEDTNER SOCIETY

VOL. I (His Master's Voice DB 6559-65, DB 9191-97):
Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2 c-Moll op. 50
Märchen f-Moll op. 26/3 und d-Moll op. 51/1
Arabeske (Tragödie-Fragment) a-Moll op. 7/2
+ Slobodskaja, Oda:
Mečtatelju op. 32/6
Ispanskij romans op. 52/5
Babočka op. 28/3

VOL. II (His Master's Voice DB 6718-24, DB 9259-65):
Ballade, Konzert für Klavier und Orchester Nr. 3 e-Moll op. 60
Improvisation b-Moll op. 31/1
+ Ritchie, Margaret:
Geweihter Platz und Sonate-Vocalise C-Dur op. 41/1

VOL. III (His Master's Voice DB 6900-06, DB 9379-85):
Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 c-Moll op. 33
Canzone mattinata G-Dur op. 39/4
Sonata tragica c-Moll op. 39/5

II Hinweise zu Aufnahmen anderer Interpreten

Anstelle einer vollständigen Übersicht aller erschienenen Einspielungen von Metner-Werken (hier sei erneut auf HUGHES 1978 verwiesen) kann im Rahmen dieser Arbeit nur eine Zusammenstellung dessen sinnvoll sein, was entweder aufgrund der Bedeutung des/der Interpret(inn)en hervorragt oder im Handel besonders einfach erhältlich ist. Eine ähnlich ausgerichtete, aber inzwischen veraltete Liste ist ROMANSKY 1983. Die Plattennummern repräsentieren die mutmaßlich 'zugänglichste' Pressung, d.h. es wurden (soweit bekannt) bei sowjetischen Aufnahmen bevorzugt westliche Kopplungen oder jüngere Wiederveröffentlichungen angegeben. Steht vor der Nummer kein Firmenname, handelt es sich um sowjetische/russische Platten (gekennzeichnet mit M für *Melodija*, S für *Stereo* oder D für *Dolgoigrajuščaja*). Insgesamt gesehen bringt der diskographische Metner-Boom der letzten Jahre - noch vor kaum einem Jahrzehnt konnte man die Aufnahmen an einer Hand zählen - wenig Erfreuliches: Oft spielen zweit- oder drittklassige Interpreten gleich ganze Zyklen und Werkgruppen ein, um eine Marktlücke zu füllen und ohne auch nur im geringsten etwas von Metners strengem, nüchternem und sublimem Klavierspiel aufzufangen. Wer jedoch die wenigen alten Aufnahmen mit Künstlern wie etwa Gilels, Moiseiwitsch, Ginzburg oder Schwarzkopf gehört hat, kann es nur beklagen, daß sich heutzutage kaum einer der großen Namen zu Metner 'verirren' mochte.

Von den Zeitgenossen Metners hat Alexander Goldenweiser [Gol'denvejzer] die *Novelle* c-Moll op. 17/2 (*Eurodisc 300 620-450*) und zusammen mit David Ojstrach die *Dritte Violinsonate* op. 57 (*Eurodisc 79 839 ZK*) eingespielt; Ojstrach hat auch das *Nocturne* fis-Moll op. 16/1 (*Monitor M C 2003*) aufgenommen. Von Benno Moiseiwitsch gibt es eine furiose Aufnahme der *g-Moll-Sonate* op. 22 (*HMV C 3310/1*), und auf CD sind inzwischen seine Interpretation der *Märchen* op. 34/2 und 42/1 erschienen (*Ko 37 035-2*).

Metners Schüler Abram Shatzkes [Šackes] spielte neben einer Reihe von *Märchen* (opp. 8/1, 14/1, 34/3+4, 42/1, 48/2 auf *D 10063/64*) auch das *Erste* (*D 3572/73*) und *Zweite* (inzwischen auf CD: *SUCD 10-00176*) *Klavierkonzert* ein. Tat'jana Nikolaeva nahm unter Evgenij Svetlanov ebenfalls das *Erste* (jetzt auf *SUCD 10-00175*) sowie das *Dritte* (*D 09321/22*; *S 0229/30*) *Klavierkonzert* auf. Svetlanov selbst spielte als Pianist eine ganze Platte (*S 10-15855/56*) mit Metner-Stücken ein (opp. 1/2-4, 14/1, 20/1, 26/3, 31/2, 38/2+4, 42/1), die jetzt, vermehrt um die *Sonata reminiscenza* op. 38/1 und *Sonate-Elegie* op. 11/2, auf den beiden bereits erwähnten russischen CDs erschienen sind. Eine Wiederveröffentlichung der beiden *Sonaten* op. 11/2+3 mit Marija Judina (*D 05662/63*) ist nicht in Sicht, ebensowenig der *Sonata reminiscenza* mit Grigorij Ginzburg (*035299/300*). Unter den älteren Aufnahmen nimmt die Interpretation der *Sonate g-Moll* op. 22 von Emil Gilels (*04331-32*) einen überragenden Platz ein; von Gilels gibt es außerdem zwei Live-Mitschnitte der *Sonata reminiscenza* op. 38/1, die Dezember 1968 im Moskauer Konservatorium (*Eurodisc 86 889 XFK*) bzw. Februar 1969 in der New Yorker Carnegie Hall (*EMI 189-91525/26*) gemacht wurden, beide liegen inzwischen auf CD vor. Egon Petri ist auf Dell'Arte (*DA 9009*) mit den *Märchen* op. 20/1+2 sowie op. 38/3 zu hören, seit kurzem auch auf CD. Eine Kuriosität ist die Bearbeitung des *Märchens* op. 20/1 für Violine und Klavier durch Jascha Heifetz

(*44305/08*). Ein besonderes Kleinod ist Vladimir Horowitz' Aufnahme des *Märchens* op. 51/3 (jetzt auf *EMI 567-754 839-2*); der Vergleich mit Metners eigener Einspielung ist äußerst aufschlußreich.

Unter den jüngeren Interpretationen haben die Aufnahmen von Vladimir Pleshakow (*Orion ORS 7019*: opp. 2, 4/4, 8/1, 20, 27; *Orion ORS 7157*: op. 24/1,3,4+7, 28/4+5, 29/1,3+6, 32/1, 37/1, 45/1, 52/4+5 und 59bis mit Peter Del Grande) hauptsächlich diskographischen Wert; Peter Del Grande hat zusammen mit Pavel Mishakov noch weitere Lieder aufgenommen (*Educo 4016*). Michael Ponti, der nicht nur hier Pionierarbeit leistete, hat einen bedeutenden Metner-Beitrag (*Candide CE 31092*) mit dem *Dritten Klavierkonzert* und den *Sonaten* op. 22 und 39/5 geleistet (das Konzert jetzt auch auf *Fono Dur 115 714-2*). Überragend bleibt die Einspielung des *Ersten Klavierkonzertes* durch Igor Zhukow [Žukov] (*Deutsche Grammophon DG 2530 948*, auch erneut auf *S 10-04993/94*; inzwischen auf CD: *MK417087*). Inna Malinina hat die drei Zyklen der *Vergessenen Weisen* op. 38-40 aufgenommen (die zweite Hälfte auf *S 10-26003/04 [26003 009]*); Igor' Nikonovič spielt, neben der mit äußerster Virtuosität dargebotenen *a-Moll-Sonate* op. 30, einen interessanten Querschnitt auf *S 10-15859/60* (opp. 1/2,3+5, 9/2+3, 14/1, 26/1+3, 17, 31/2, 35/1). Poul Rosenbaum legte auf CD (*point PCD 5090*) die *Sonata romantica* op. 53/1 vor. Jüngst erschien eine Metner-Auswahl von Jürg Hanselmann (opp. 11/3, 20, 23, 25/1, 38/1 und 39/5 auf *Preziosa 800014*), und seit kurzem ist Lilja Zilberstein, die Metner auch in ihrem Konzertrepertoire führt, auf *DG 437 805-2GH* mit op. 38/3+6 sowie op. 39/4+5 zu hören.

Den Titel des wichtigsten Metner-Entdeckers darf sicherlich Hamish Milne beanspruchen, der auf nunmehr vier CDs beispielhafte Einspielungen vorgelegt hat (*CRDC 4038, 4039, 4160, 4161*), darunter die *Sonaten* opp. 5, 11/1-3, 22, 25/2, 30, die *Zweite Improvisation* op. 47, die *Novellen* op. 17, die *Märchen* op. 8+14 sowie die Stücke opp. 9/3, 10/2, 26/2, 35/4, 39/1+3, 54/I+IV, 59/2. Sein Landsmann Malcolm Binns interpretiert auf *Pearl SHE 535* die *Sonate-Ballade* op. 27, die *Sonate orageuse* op. 53/2 und die *Märchen* op. 26 (mittlerweile vermehrt um die *Sonate-Idylle* op. 56 auf CD). Binns ist zusammen mit Mitgliedern des New London Quintet auch Interpret des *Klavierquintetts* (*Cambridge Records CAM 2*) sowie der *Märchen-Sonate* op. 25/1 und einiger *Stimmungsbilder* aus op. 1. Das *Quintett* gibt es auch in einer älteren (*D 016517/18*) und neueren (mit Viktorija Postnikova: *S 10-14929/30*) sowjetischen Aufnahme, inzwischen auch mit Dmitri Alexeev und dem New Budapest Quartet (zusammen mit dem 1. Klavierkonzert auf *Hyperion CDA66744*). Earl Wild, der schon vor langem die *Erste Improvisation* b-Moll op. 31/1 aufgenommen hatte (*RCA LSC 3080*), spielte vor ein paar Jahren in den USA die *Zweite Improvisation* op. 47, die *Sonate-Idylle* op. 56 und die *Vergessenen Weisen* op. 39 so ein, daß sogar der Vergleich mit Milne positiv ausfällt; inzwischen ist die CD auch hierzulande erhältlich (*Chesky AD 1*). Eine weniger befriedigende, aber digitale Einspielung der *Klaviersonaten* (ohne op. 30 und 53) legte Adám Fellegi bei Marco Polo vor (*8.223268, 8.223371, 8.223372*).

Grigorij Fejgin und Igor' Chudolej haben Anfang der 1980er Jahre alle Werke für Violine und Klavier aufgenommen, darunter einige 'Premieren' (opp. 16, 21, 43: ?, op. 44: *S 10-19095 009*, op. 57: *S 10-19565 009*). In jüngerer Zeit legten Alexander Shirinsky und Dmitri Galynin eine weitere Gesamteinspielung der Violinwerke vor, sie können allerdings nicht ganz an Glanz und Verve der Zuvorgenannten anknüpfen (*Mezhdunarodnaya Kniga MK 417109 A+B*). Erst vor wenigen Monaten erschienen die Violinsonaten op. 21 und op. 44 mit Lydia Mordkovitch und Geoffrey Tozer (*CHAN 9293*).

Die *Klavierkonzerte* durften in den letzten Jahren einen wahren Boom erleben: Neben den furiosen und preisgekrönten Aufnahmen mit Nikolai Demidenko (Konzerte op. 50 und op. 60 auf *Hyperion CDA66580*) spielte Geoffrey Douglas Madge (reichlich unpräzise!) alle drei Konzerte (*danacord DACOCD 401, 402, 403*, dazu die *Sonaten* opp. 22, 38/1, 39/5) ein, ebenso Geoffrey Tozer unter Neeme Järvi (*Chandos CHAN 9040*, mit der *Sonate-Ballade* op. 27). Tozer hat danach eine Reihe mit Solowerken Metners begonnen (Vol. 1: *Sonaten* opp. 22 und 38/1, *Trauermarsch* op. 31/2 sowie einige *Märchen* auf *Chandos 9050*; Vol. 2: opp. 11, 38 und 51 auf *Chandos 9153*); Demidenko ließ seiner preisgekrönten Aufnahme der Konzerte ein Soloprogramm folgen, welches aber seltsam unbefriedigend ausfiel (opp. 10/2, 11/2, 20/1, 38/1+6, 39/4+5 sowie erstmals die *Variationen* op. 55 auf *Hyperion CDA66636*); Madge scheint eine Gesamteinspielung aller Metner-Werke angekündigt zu haben.

Die beiden Stücke für zwei Klaviere op. 58 haben Dmitri Alexeev und Nikolai Demidenko zusammen mit Werken von Rachmaninov (*2. Suite, Sinfonische Tänze*) aufgezeichnet, darunter zum ersten Mal den *Knight Errant* op. 58/2 (*Hyperion CDA66654*).

Leider führen Metners Lieder, zumal im Westen, immer noch ein stiefmütterliches Dasein. Neben einigen kaum zugänglichen alten Einspielungen (unerreicht Zara Doluchanovas *Bessonnica* op. 37/1 neben opp. 32/5, 13/1, 36/3+4 auf *D 3238/39*, die drei letzteren wieder auf *M10-48659 003*, alle fünf jüngst auf *Russian Disc RDCD11342*; die *Sonate-Vocalise* mit Nina Kazanceva auf *D 3488/89*) gibt es wenig sensible Aufnahmen mit Ivan Kozlovskij (op. 36/2,3+6, op. 32/5 auf *D 5976/77*), 'zu sensible' (und daher gelegentlich entstellende) mit Violanta Sirotinina (opp. 36/2+4, 37/4 auf *S10-05543/44*), aber auch bemerkenswerte Interpretationen von Ljudmila Simonova (opp. 13/1, 18/4, 28/5, 32/6, 37/1+3 auf *S 10-04997/98*) und Irina Archipova (opp. 3/2, 13/1, 29/6, 32/6 und 36/2 auf *S 10-08229/30*). Sehr gelungen ist die relativ junge Liedplatte von Konstantin Plužnikov mit mehreren Ersteinspielungen (opp. 3/1+3, 13/1, 24/2+5, 28/4, 32/4+5, 36/4, 45/3+4, 52/2+6 und 61/8 auf *S 10-23791/92*). Eher aus Repertoire- als aus künstlerischen Gründen muß die Aufnahme der Zyklen opp. 13, 37, 45 und 52 durch Lidija Černych und Ljubov' Orfenova (*SUCD 10-00566*) erwähnt werden. Ganz neu und sehr bemerkenswert ist die Anthologie russischer Lieder mit Ludmilla Andrew und Geoffrey Tozer, welche u.a. die ganze Sammlung op. 24 umfaßt (*CHAN 9327*; daneben opp. 1^{bis}, 13/1, 28/2-5, 29/6, 32/4, 36/5, 52/2,3,5+6 sowie 59^{bis}). Metners Lieder auf Texte deutscher Dichter jedoch haben seit den Aufnahmen mit Elisabeth Schwarzkopf keinen Anwalt mehr gefunden.

F. Bibliographie

Diese Bibliographie der internationalen Literatur über Nikolaj Metner von 1903 bis 1994 ist gleichzeitig Quellennachweis für diese Arbeit, daher konnte keine systematische Unterteilung vorgenommen werden. Lediglich die Schriften von Metner selbst (und der Materialienband) wurden als „I Primärliteratur" abgesondert; diese Ausgaben werden mit Kurztiteln zitiert (Bsp.: *Pis'ma*, 85). Alle anderen Titel („II Sekundärliteratur") sind durch Verfasser und Jahreszahl angegeben (Bsp.: EBERLEIN 1978, 110). Die Nennung der Seitenzahlen erfolgt im laufenden Text ohne vorangestelltes 'S.' (Spalten dagegen werden angegeben). Bei mehreren Titeln eines Verfassers werden diese chronologisch sortiert und ggf. zusätzlich mit Buchstaben gekennzeichnet (Bsp.: ŽITOMIRSKIJ 1981b). Bei der alphabetischen Sortierung werden alle russischen Namen nach der üblichen Bibliotheks-Transliteration behandelt (kyrill. x = ch), diakritische Zeichen bleiben unberücksichtigt. Den vielen davon divergierenden Schreibungen russischer Eigennamen ist aus Gründen der Eindeutigkeit die korrekte Transliteration in eckigen Klammern nachgestellt. Auf abweichende Schreibweisen und Pseudonyme wird mit Pfeil weiterverwiesen. Russische oder sowjetische Zeitschriften sind fast immer ohne Zählung des Jahrganges, aber mit Angabe der Heftnummer angeführt. Die meisten russischen Titel wurden, wo es nötig schien, mit einer Übertragung in eckigen Klammern versehen (mit Ausnahme der Texte, welche im Materialienteil wiedergegeben werden). Einträge mit einem Stern (*) waren mir nicht zugänglich, und bei manchen davon ist nicht sicher, ob tatsächlich Aussagen zu Metner getroffen werden. Rezensionen werden mit „Rez." angeführt.

Ein Resultat der Doppelfunktion dieser Bibliographie ist, daß fast keine anderweitige, nicht Metner-spezifische Literatur hier aufgenommen werden konnte. Eine Ausnahme bilden die Publikationen zu Emilij Metner und teilweise zu Andrej Belyj (nur wenn sie indirekt auch den Komponisten betreffen); andere Tertiärquellen werden im laufenden Text in Fußnoten nachgewiesen. Grundsätzlich nicht aufgenommen (mit wenigen Ausnahmen) wurden Zeitungstexte. Im Metner-Fond des GCMMK (und wohl auch im Metner-Archiv der Washingtoner Library of Congress) lagern Stapel solcher Ausrisse, die einer mühseligen Auswertung und Katalogisierung noch harren. Ein Ungleichgewicht besteht hinsichtlich kleinerer Texte, insbesondere Rezensionen zu Konzerten, Platten, Büchern und Noten. Um künftige Forschungen vor unsinnigen Mühen zu bewahren, schien es angebracht, die in den russischen Katalogen (des GCMMK, des Konservatoriums, der ehemaligen Lenin-Bibliothek) und Publikationen aufgezeichneten Angaben vollständig zu übernehmen und ggf. mit kurzen Hinweisen zum Inhalt der Texte zu versehen - oft handelt es sich bloß um kürzeste und uninteressante Mitteilungen. Normalerweise müßten analoge Texte auch westlicher Publikationen aufgelistet werden, doch ist eine solche Sisyphosarbeit weder konsequent durchführbar noch ertragreich.

I Primärliteratur

APETJAN, Zarui Apetovna (Hrsg.): N. K. Metner. Vospominanija, stat'i, materialy [Erinnerungen, Aufsätze, Materialien], Moskva: Sovetskij kompozitor 1981.
[= *Vospominanija*]
Rez.: ŽITOMIRSKIJ 1982.

GLAZUNOVA-GJUNTER, E. (Hrsg.): „My budem rady vam...". Iz semejnogo archiva [„Wie werden uns freuen, Ihnen...". Aus dem Familienarchiv (Briefe an die Fam. Glazunov)], in: *Sovetskaja muzyka* 1990, Nr. 10, 55-57.
[= *Pis'ma Glazunovym*]

METNER, Anna Michajlovna: Dnevniki-pis'ma [Brief-Tagebücher], in: *Vospominanija*, 213-289.

METNER, Nikolaj Karlovič: Muza i moda. Zaščita osnov" muzykal'nago iskusstva [Muse und Mode. Verteidigung der Grundlagen der musikalischen Kunst], Paris: TAIR 1935; Reprint: Paris: YMCA-Press 1978.
[= *Muza i moda*]

Rez.: GRINBERG 1937.
Engl.: The Muse and the Fashion, being a defence [...], hrsg. und übersetzt von Alfred J. Swan, Haverford: Haverford College Bookstore 1951.
Auszüge: Vasil'ev, Pantelejmon Ivanovič (Hrsg.): N. Metner. „Muza i moda", in: *Sovetskaja muzyka* 1963, Nr. 8, 44-50; *Sovetskaja muzyka* 1981, Nr. 8, 78-85 (Nachwort: ŽITOMIRSKIJ 1981b).

[METNER, Nikolaj Karlovič:] On inspiration. Opinions: Nicholas Medtner, in: *The Chesterian* X (Sept./Okt. 1928), 14f.; wieder in: HOLT 1955, 221 ('Inspiration').
[= *Inspiration*]

METNER, Nikolaj Karlovič: Pesni Nikolaja Metnera. Ot avtora / Les Lieds de N. Medtner. Quelques mots de l'auteur, in: [Programmheft zum] Vos'moj večer doma pesni (8. 1. 1909), Moskva o.J. [1908].
[= LITERARISCHE DOKUMENTE 3]

METNER, Nikolaj Karlovič: Pis'ma [Briefe], hrsg. und komm. von Zarui Apetovna Apetjan, Moskva: Sovetskij kompozitor 1973.
[= *Pis'ma*]
Rez.: ŠAGINJAN 1974, SVETLANOV 1974.
Auszüge: Apetjan, Zarui Apetovna (Hrsg.): Iz perepiski N. Metnera i S. Rachmaninova, in: *Sovetskaja muzyka* 1961, Nr. 11, 76-88.

METNER, Nikolaj Karlovič: Povsednevnaja rabota pianista i kompozitora. Stranicy iz zapisnych knižek [Die tägliche Arbeit des Pianisten und Komponisten. Seiten aus den Notizbüchern], hrsg. von Marija Aleksandrovna Gurvič und Leopol'd Genrichovič Lukomskij, Moskva: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo [Muzgiz] 1963.
[= *Povsednevnaja rabota*]
Rez.: APETJAN 1964, DOLINSKAJA 1964
Engl.: Guide to the Daily Work of the Pianist. Excerpts from a Russian Diary, hrsg. von Olga Conus und Alverda Fitzgerald, Moskva: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo 1963.
Auszüge: Gurvič, M. A. / Lukomskij, L. G. (Hrsg.): Mysli o rabote pianista, in: *Sovetskaja muzyka* 1961, Nr. 11, 88-97.

METNER, Nikolaj Karlovič: S. V. Rachmaninov, in: [Paris:] *Rossija i slavjanstvo* vom 1. 5. 1933; wieder in: APETJAN 1973/74, Bd. 2, 357-361.
[= *S. V. Rachmaninov*]

Bislang unpublizierte Schriften:

→ LITERARISCHE DOKUMENTE

Musikalische Quellen:

- Gesamtausgabe:
  N. Metner: Sobranie sočinenij, hrsg. von Aleksandr Fëdorovič Gedike, Aleksandr Borisovič Gol'denvejzer u.a., 13 Bde., Moskva: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo 1959-1963.
  [= GA]

- Einzelausgaben:
  → WERKVERZEICHNIS I+II

II Sekundärliteratur

ABRAHAM, Gerald: Medtner and his Piano Music, in: HOLT 1955, 86-92.

ABRAHAM, Gerald: Russian Song, in: ders.: Essays on Russian and East European Music, Oxford: Clarenton Press 1985, 1-39.
Zu Metner 29-33.

ABRAHAM, Gerald → Calvocoressi

*ABSIL, J.: N. Medtner. Six Contes op. 51 et Thème variée op. 55, in: *R.I.M.* [?], T. 1, V-VI, 976.

ADAM, L.: O nekotorych ladoobrazovanijach v sovremennoj muzyke [Zu einigen Leiterbildungen in der modernen Musik], in: Tjulin, Jurij Nikolaevič (Hrsg.): Teoretičeskie problemy muzyki XX veka, Vypusk I, Moskva: Muzyka 1967, 69-90.
82-84 zu den Leitern in op. 32/3 und 31/2.

ADŽEMOV, Konstantin Christoforovič (Hrsg.) → Gedike

ALASTOR: Večer Metnera v „Dome Učenych", in: *Teatr i muzyka* 1923, Nr. 1-2 (14-15), 423-424.
[= REZENSIONEN 38]

ALEKSANDROV, Anatolij Nikolaevič: Nezabyvaemye vstreči [Unvergeßliche Begegnungen], in: *Blok, Vladimir Michailovič (Hrsg.): A. N. Aleksandrov. Vospominanija. Stat'i. Pis'ma, Moskva: Sovetskij kompozitor 1979, 62-74; überarbeitet in: *Vospominanija*, 94-104.

ALEKSANDROV, Anatalij Nikolaevič: Stranicy žizni i tvorčestva [Seiten aus dem Leben und Werk], hrsg. von Vladimir Michajlovič Blok und Elena Anatol'evna Polenova, Moskva: Sovetskij kompozitor 1990.

ALEKSEEV, Aleksandr Dmitrievič: Russkaja fortepiannaja muzyka. Konec XIX - načalo XX veka [Russische Klaviermusik. Ende 19. - Anfang 20. Jh.], Moskva: Izdatel'stvo „Nauka" 1969.

ALEKSEEV, Aleksandr Dmitrievič: Sovetskaja fortepiannaja muzyka (1917-1945) [Sowjetische Klaviermusik (1917-1945)], Moskva: Muzyka 1974.
Zweiter und dritter Band einer Trilogie zur russischen und frühen sowjetischen Klaviermusik. Im zweiten Band (ALEKSEEV 1969) eine der ausführlichsten Würdigungen des Metnerschen Klavierschaffens überhaupt (247-295). Teil 1 (Russkaja fortepiannaja muzyka. Ot istokov do veršin tvorčestva) erschien 1963.

ALEXANDER, Arthur: Nicholas Medtner: An Appreciation, in: *Tempo* XXII (1951/52), 3f.

ALEXANDER, Arthur: Medtner as Pianist, in: HOLT 1955, 93-95.

ALTMANN, Wilhelm: Kritik: Konzert, in: *Die Musik* VII (1907/08), Heft 4, 245.
Zu KONZERTLISTE 19.

ANDERSON, W. R.: Round about radio, in: *The Musical Times* 1945, 368-372, hier 371.
Zu einer Metner-Ausstrahlung (Konzert?) bei der BBC Ende 1945, hier speziell zu einem Märchen aus op. 51 (Nr. 6?).

*APETJAN, Zarui Apetovna: (Korotko o knigach), in: *Sovetskij muzykant* 1965 Nr. 1, 138f.
Rezension zu 'Povsednevnaja rabota'.

APETJAN, Zarui Apetovna (Hrsg.): Vospominanija o Rachmaninove [Erinnerungen an Rachmaninov], Moskva: Muzyka [4]1973/74.

APETJAN, Zarui Apetovna (Hrsg.) → I: *'Pis'ma', 'Vospominanija', Rachmaninov*

ASAF'EV, Boris Vladimirovič [Pseudonym: Igor' Glebov]: Russkaja muzyka ot načala XIX stoletija [Russische Musik seit Anfang des 19. Jh.], Moskva/Leningrad: „Academia" 1930; Neuauflage: Russkaja muzyka XIX i načalo XX veka, Leningrad: Muzyka 1968.
Zu Metners Liedern 85f., seinem ersten Klavierkonzert 230, seinen Klavierwerken 277ff. (diese im Vergleich mit Rachmaninov und Skrjabin).

ASAF'EV, Boris Vladimirovič → Glebov

*AUSTIN, Michael: Nicolas Medtner, in: *The Canon: Australian Journal of Music* V (1952), 387-390.

*B., D.: Nich. Medtner: Piano Concerto No. 3, in *Musical Opinion* 1944 April (Nr. 799), 224.
Wohl zur Uraufführung des Werkes im Februar (KONZERTLISTE 183).

BARATOVA-DOLINSKAJA, Elena Borisovna: Skazki Metnera (1904-1918) [Metners Märchen (1904-1918)], Diplomnaja rabota, Moskva: MGK 1959. [Typoskript]
Mehr oder weniger Vorläuferarbeit zur Dissertation von 1965, in die die hier vorliegenden Erkenntnisse eingegangen sind (→ DOLINSKAJA 1965).

BARBAN, Eugene: In Praise of Medtner, in: *Clavier* XIX (1980), 14-21.
18-21: Abdruck des Märchen op. 20/1.

BELJAEV, Viktor Michajlovič: N. Metner. „Šest' stichotvorenij A. Puškina". Dlja golosa s f.-p. Op. 36 [...], in: *K novym beregam* I (1923), 60.
[= REZENSIONEN 45]

BELJAEV, Viktor Michajlovič → Re

BELYJ, Andrej [Bugaev, Boris Nikolaevič]: O teurgii, in: *Novyj Put'* 1903, Nr. 9 (September), 100-123.
[= REZENSIONEN 2]
Zu Metners 'Stimmungsbildern' op. 1: 114-119.

BELYJ, Andrej [Bugaev, Boris Nikolaevič]: N. Metner. 9 pesen' Gëte dlja golosa i fortepiano. Soč. 6 / N. Medtner. 9 romances sans paroles [sic!] de Goethe pour chant et piano. Op. 6, in: *Zolotoe runo / La toison d'or* 1906, Nr. 4, 105-107; wieder in: ders.: Arabeski, Moskva 1911, 372-375 ('Na perevale. XXVI. Nikolaj Metner.')
[= REZENSIONEN 10]

BELYJ, Andrej [Bugaev, Boris Nikolaevič]: Snežnye arabeski. Muzyka Metnera, in: *Sovetskaja muzyka* 1990, Nr. 3, 118-122.
[= REZENSIONEN 23]

BELYJ, Andrej [Bugaev, Boris Nikolaevič]: Načalo veka [Der Anfang des Jahrhunderts] (Vospominanija. Kniga 2), Moskva: Chudožestvennaja Literatura 1990 (Serija Literaturnych Memuarov).

BELYJ, Andrej [Bugaev, Boris Nikolaevič]: Meždu dvuch revoljuzij [Zwischen zwei Revolutionen] (Vospominanija. Kniga 3), Moskva: Chudožestvennaja Literatura 1990 (Serija Literaturnych Memuarov).

BELYJ, P.: Nikolaj Metner. (Kompozitory XX veka.), in: *Muzykal'naja žizn'* 1977, Nr. 15, 15f.

BERKOV, Viktor Osipovič: Koncert iz proizvedenij N. Metnera, in: *Sovetskaja muzyka* 1955, Nr. 4, 116.
Zu einem Konzert im Moskauer Konservatorium, in welchem Schüler Gol'denvejzers die 'Vergessenen Weisen' op. 38-40 interpretierten, darunter Inna Malinina und Dmitrij Paperno (vgl. DISKOGRAPHIE II).

*BERMAN, L.: Igor' Nikonovič igraet Metnera, in: *Muzykal'naja žizn'* 1982, Nr. 5, 24.
Zur Nikonovič-Einspielung (s. DISKOGRAPHIE II).

BERTENSSON, Sergej / LEYDA, Jay: Sergej Rachmaninoff. A Lifetime in Music, London: George Allen & Unwin Ltd. 1965.
Nur wenige Hinweise zu Metner (235ff.).

BOULTON, John: (Gramophone Notes / Records - Review). Medtner: Sonata-Vocalise, Op. 41 [etc.], *The Music Review* IX (1948), 322.
Zum zweiten Album der MEDTNER SOCIETY (s. DISKOGRAPHIE I.3).

BEZRODNYJ, Michail V.: Belyj na službe u černoj sotni, in: [Tartu:] *Alma Mater* Nr. 2 (7), April 1992, 4f.
Zur antisemitischen Phase Andrej Belyjs, die durch Ėmilij Metner hervorgerufen wurde.

BEZRODNYJ, Michail V.: Zur Geschichte des russischen Neukantianismus. Die Zeitschrift „Logos" und ihre Redakteure, in: *Zeitschrift für Slawistik* 37 (1992), Nr. 4, 489-511.
Viele Zitate von Ėmilij Metner.

*BIRJUKOV, Jurij Sergeevič: A. K. Metner (k 35-letiju muzykal'noj dejatel'nosti), in: *Sovetskaja muzyka* 1935, Nr. 3, 82f.

BLAGOJ, Dmitri Dmitrievič: Ispolnitel'skoe nasledie, in: GOL'DENVEJZER 1969, 115-141.
Zu Gol'denvejzers Metner-Verständnis 137-140.

BLOM, Eric: Medtner and his songs, in: *The Listener* XXVIII (1942), 445.

BLOM, Eric: Medtner's Position, in: HOLT 1955, 72-76.

*BORISOV, A. [Goldenvejzer, Aleksandr Borisovič]: Moskovskije koncerty, in: *Muzykal'nyj mir* 1904/1, 22f.
Vielleicht zu KONZERTLISTE 14.

*BORISOV, A. [Gol'denvejzer, Aleksandr Borisovič]: Bibliografija, in: *Muzykal'nyj mir* 1905/4, 44f.
Zu Metners op. 1.

BOYD, C. M.: Medtner Reconsidered, in: *The Monthly Musical Record* LXXXII (1952), 260-264.

BOYD, Malcolm: The Songs of Nicolas Medtner, in: *Music and Letters* XLVI (1965), 16-22.

BOYD, Malcolm: Dies irae, in: *Music and Letters* XLIX (1968), 347-356.
Auflistung von neuzeitlichen Werken, in denen die mittelalterliche Sequenz zitiert oder verarbeitet wird. Darunter auch Metners Klavierquintett (nicht aber das Märchen op. 34/3).

BOYD, Malcolm: Metner, in: Sadie, Stanley (Hrsg.): The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London: McMillan ^{6}1980, Bd. 8, 219-221.

BOYD, Malcolm: Metner and the Muse, in: *The Musical Times* CXXI (1980), 22-25; angezeigt in: *Sovetskaja muzyka* 1980, Nr. 9, 122 ('Na muzykal'noj orbite. Velikobritanija.').

BRAUDO, Evgenij Maksimovič: Koncerty N. Metnera, in: *Muzyka i revoljucija* 1927, Nr. 3 (15), 33.
[= REZENSIONEN 51]

*BROWER, Harriette: Medtner finds nothing but discord in ultra-modern music, in: [Philadelphia:] *Musician* XXX (April 1925), 11f.

BROWER, Harriette: Nicholas Medtner. Classic versus ultra-modern music, in: dies.: Modern Masters of the Keyboard, New York 1926; Reprint: New York: Books for Libraries Press 1969, 138-145.
Teile aus dem Interview mit Musical America (→ LITERARISCHE DOKUMENTE 6).

*BROWN, William H.: Nicholas Medtner, in: *The Gramophone* XXI (Sept. 1943), 50.
Vielleicht noch zu den Aufnahmen von 1936?

BUGAEV, Boris Nikolaevič → Belyj, A.

BUGOSLAVSKIJ, Sergej Alekseevič: Koncert dlja fortepiano N. K. Metnera, in: *Teatr i muzyka* 1923, Nr. 8 (21), 721f.
[= REZENSIONEN 42]

BUGOSLAVSKIJ, Sergej Alekseevič: (Muzyka). Večer N. K. Metnera, in: *Zrelišča* 1923, Nr. 21, 17.
[= REZENSIONEN 40]

BUGOSLAVSKIJ, Sergej Alekseevič: (Po koncertam). Večer romansov Metnera, in: *Zrelišča* 1923, Nr. 28, 10.
[= REZENSIONEN 41]

CALVOCORESSI, Michel Daniel: Die musikalische Lyrik in Russland, in: *Die Musik* VI (1906/07), Heft 13, 48-55.
Zu Metners op. 6 und 3/3 (Beilage!) 54.

CALVOCORESSI, Michel Daniel: A survey of Russian music, Middlesex/New York: Penguin Books 1944; Reprint: Westport (Conn.): Greenwood Press 1974.
In Kapitel XII ('The Non-Nationalist') werden u.a. Metner, Taneev und Skrjabin behandelt.

CALVOCORESSI, Michel Daniel / ABRAHAM, Gerald: Masters of Russian Music, (1. Aufl.: New York: Alfred A. Knopf 1936) 2. Aufl.: New York: Tudor Publishing Company 1944.

ČERNAJA, Elena Semënova: Kniga o Metnere [Ein Buch über Metner], in: *Sovetskaja muzyka* 1967, Nr. 9, 131-137.
Rezension zu DOLINSKAJA 1966.

ČERNOV, Konstantin Nikolaevič: (Bibliografija). N. Metner. Sonata f-moll. Op. 5, in: *Russkaja muzykal'naja gazeta* 1904, Nr. 42, Sp. 957f.
[= REZENSIONEN 4]

ČERNOV, Konstantin Nikolaevič: (Bibliografija). N. Medtner. Trois improvisations pour piano, in: *Russkaja muzykal'naja gazeta* 1905, Nr. 23-24, Sp. 630f.
[= REZENSIONEN 6]

ČERNOV, Konstantin Nikolaevič: (Bibliografija). N. Medtner Op. 4. Quatre morceaux pour piano, in: *Russkaja muzykal'naja gazeta* 1907, Nr. 34-35, Sp. 744f.

[= REZENSIONEN 12]
CHARTON, Jean-Marie: Les années françaises de Serge Rachmaninoff, Paris: Éditions françaises de la Revue Moderne o.J. [1969].
Obwohl Metner nur selten zitiert oder erwähnt wird, vermittelt diese unbeachtete Publikation einen relativ plastischen Eindruck von der Organisation des Exils russischer Musikkreise in und um Paris.
COLLINGWOOD, Lawrance: My Experience of Medtner's Music, in: HOLT 1955, 141-145.
Wieder in: *Vospominanija*, 190-192 ('Moi mysli o muzyke Metnera').
CONUS, Georges [Konjus, Georgij Ėduardovič]: A Medtner Recital in 1911, in: HOLT 1955, 102f.
Zu KONZERTLISTE 33. Erstveröffentlichung (wohl in einer russischen Tageszeitung) unbekannt.
COVATTA, Sister M. Annette Teresa, S.N.J.M.: The piano solo music in smaller forms of Nicolas Medtner, Diss. Boston: Boston University 1965. [Typoskript].
*CREED, J. E. H.: Nicholas Medtner (1880-1951), in: *London College of Music Magazine* Summer Term 1959, vol. II, No. 2.
CULSHAW, John: Sergei Rachmaninoff (1873-1943) and Nicolas Medtner (1880-1951), in: Hill, Ralph (Hrsg.): The Concerto, London: Penguin Books 1952; Reprint: Westport (Conn.): Greenwood Press 1978, 289-306.
Verlaufsanalysen zu Rachmaninovs ersten drei und Metners beiden letzten Klavierkonzerten; als Konzertführer gedacht.
ČUMAKOVA, I.: Svetlanov-pianist, in: *Sovetskaja muzyka* 1983, Nr. 11, 76-78.
U.a. zu Svetlanovs Metner-Aufnahmen (s. DISKOGRAPHIE II).

D., M.: Kompozitor, pedagog, pianist, in: *Sovetskaja muzyka* 1980, Nr. 12, 132f.
Bericht von einer Konferenz im Moskauer Gnesin-Institut zu Ehren des hundert- sten Geburtstages von Metner.
DAHMS, Walter: Kritik (Konzert), in: *Die Musik* XI (1911/12), Heft 3, 189f.
Zu KONZERTLISTE 34?
DEL'SON, Viktor Jul'evič: Muzyka Metnera, in: *Sovetskaja muzyka* 1962, Nr. 5, 103f.
Zu einem Metner-Klavierabend des Pianisten Jurij Ponizovkin, der aus den 'Vergessenen Weisen' und die Zweite Improvisation op. 47 spielte.
*DIDENKO, T.: Koncert-antologija, in: *Sovetskaja muzyka* 1980, Nr. 12, 131f.
Zum Jubiläumskonzert anläßlich des 100. Geburtstages im Moskauer Konservatorium?
DOBROVEN, Issay [Dobrovejn, Isaj Aleksandrovič]: Conscience, in: HOLT 1955, 220; russ. (original) in: *Vospominanija*, 21 ('O sovesti').
Im November 1952 in Stockholm verfaßte Gedenkrede (laut DOBROVEJN 1972, 148).
DOBROVEJN, Marija Al'fredovna: Stranicy žizni Isaja Dobrovejna [Seiten aus dem Leben von I. D.], Moskva: Sovetskij kompozitor 1972.
Auf 146-148 Erinnerung an die Freundschaft zwischen Metner und Isaj Dobrovejn nach dem Zweiten Weltkrieg.
*DOLINSKAJA, Elena Borisovna: N. K. Metner o rabote ispolnitelja i kompozitora [N. K. Metner über die Arbeit des Interpreten und Komponisten], in: *Sovetskij muzykant* 1964, Nr. 22-23, 4.
Rezension zu 'Povsednevnaja rabota'.
DOLINSKAJA, Elena Borisovna: Nikolaj Metner. Monografičeskij očerk [Nikolaj Metner. Monographische Skizze], Moskva: Muzyka 1966.
Rez.: ČERNAJA 1967
*DOLINSKAJA, Elena Borisovna: Vydajuščijsja chudožnik zvuka [Ein herausragender Tonkünstler], in: *Sovetskij muzykant* 1966, Nr. 25, 4.
DOLINSKAJA, Elena Borisovna: Fortepiannoe tvorčestvo Metnera [Metners Klavierwerk], Diss. Moskva: MGK 1967. [Typoskript].
DOLINSKAJA, Elena Borisovna: (Posle prem'ery). „Davno l' pod volšebnye zvuki...", in: *Sovetskaja kul'tura* 1980, Nr. 17, 3.
Zum Jubiläumskonzert anläßlich des 100. Geburtstages im Moskauer Konservatorium.
DOLINSKAJA, Elena Borisovna: Posvjaščaetsja Metneru, in: *Muzykal'naja žizn'* 1980, Nr. 8, 16.

Zum Jubiläumskonzert anläßlich des 100. Geburtstages im Moskauer Konservatorium.
DOLINSKAJA, Elena Borisovna: Nikolaj Metner i Nikolaj Mjaskovskij. K opytu sravnitel'noj charakteristiki [Nikolaj Metner und Nikolaj Mjaskovskij. Zum Versuch einer vergleichenden Charakteristik], in: *Sovetskaja muzyka* 1981, Nr. 8, 71-78.
DOLINSKAJA, Elena Borisovna: Novye diski, in: *Sovetskaja kul'tura* 1982, Nr. 35, 6.
Zur Einspielung des ersten Klavierkonzertes mit T. Nikolaeva und E. Svetlanov (s. DISKOGRAPHIE II).
DOLINSKAJA, Elena Borisovna → Baratova-Dolinskaja
*DRINKER, Henry S.: English texts for the songs of Nicholas Medtner, Hinrichsen: o.O. 1946.
DROZDOV, Anatalij Nikolaevič: N. K. Metner. K ego priezdy v SSSR, in: *Muzyka i revoljucija* 1927, Nr. 4 (16), 18-21.
[= REZENSIONEN 50]
DROZDOV, Anatolij Nikolaevič: Simfoničeskij koncert Rosfila, in: *Muzyka i revoljucija* 1927, Nr. 4 (16), 29.
[= REZENSIONEN 53]
*DUNTON-GREEN, L.: London Letters. New Music Reviewed: Violin Music, in: *The Chesterian* 69 (1927/28), 160f.
DUPRÉ, Marcel: Medtner as Interpreter, in: HOLT 1955, 104-108.

EBERLEIN, Dorothee: Russische Musikanschauung um 1900, Regensburg: Bosse 1978. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Bd. 52).
Zu Nikolaj und Émilij Metner 105-115.
EFREMENKOV, Aleksej Aleksandrovič: N. K. Metner, in: *Vospominanija*, 129-133.
ELMORE, Cenieth Catherine: Some stylistic considerations in the piano sonatas of Nikolai Medtner, Diss. Chapel Hill: University of North Carolina 1972. (Ann Arbor: University Microfilms.)
ĖNGEL', Julij Dmitrievič: Glazami sovremennika. Izbrannye stat'i o russkoj muzyke 1898-1918 [Mit den Augen eines Zeitgenossen. Ausgewählte Aufsätze zur russischen Musik 1898-1918], hrsg. von Iosif Filippovič Kunin, Moskva: Sovetskij kompozitor 1971.
[= REZENSIONEN 1, 5, 8, 16, 21, 24, 25, 29, 34]

FEOFANOV, Dmitry: Music of Nikolai Medtner, in: [San Diego:] *Contemporary Keyboard*, Juli 1980, 79
FEOFANOV, Dmitry: [Letters to the Editor:] Medtner society formed in U.S., in: [Wilmington/Vt.:] *The Piano Quarterly* XXXII (1983/84), Nr. 124, 3
FRANK, Jonathan: Rachmaninov and Medtner - a Comparison, in: *Musical Opinion and Music Trade Review* LXXXI (1958), 387.

*GEDIKE, Aleksandr Fëdorovič: Avtobiografija. Sbornik statej i vospominanii [Autobiographie. Gesammelte Aufsätze und Erinnerungen], hrsg. von Konstantin Christoforovič Adžemov, Moskva 1960.
GEDIKE, Aleksandr Fedorovič: Pamjatnye vstreči [Denkwürdige Begegnungen], in: APETJAN 1973/74, Bd. 2, 5-19 (Kommentar 456).
GENIKA, R.: Muzykal'noe obozrenie, in: *Muzykal'nyj tryženik* 1909, Nr. 4, 8.
[= REZENSIONEN 15]
GENIKA, R.: (Chronika). Char'kov (Korrespondencija), in: *Russkaja muzykal'naja gazeta* 1914, Nr. 9, Sp. 247-249.
[= REZENSIONEN 31]
GERSTLE, Henry: The Piano Music of Nicolai Medtner, in: *The Musical Quarterly* X (1924), 500-509.
GILEL'S, Émil' Grigor'evič: O Metnere, in: *Sovetskaja muzyka* 1953, Nr. 12, 55f.; vermutlich wieder in: *S.C.R. Soviet Music Bulletin* [vermutlich: Soviet Music Cronicle], Apr. 1954, 1-3 ('Nikolai Medtner').
*GINSBURG, Lona Ruth: The Piano Sonatas of Nikolai Medtner, M.A. Thesis Los Angeles: University of California 1961.
GLAZUNOVA-GJUNTER, E. (Hrsg.) → I: *'Pis'ma Glazunovym'*

GLEBOV, Igor' [Asaf'ev, Boris Vladimirovič]: Stichotvorenija v sovremennoj russkoj muzyke. I [Gedichte in der modernen russischen Musik. I], in: *Orfej* 1 (1922), 80-101.
GLEBOV, Igor' → Asaf'ev
GLOVER, Cedric: Medtner's Art, in: HOLT 1955, 152-156.
GOL'DENVEJZER, Aleksandr Borisovič: N. Metner. „Četyre skazki". Op. 34. N. Metner. „Četyre skazki". Op. 35. N. Medtner. I. Zyklus „Vergessene Weisen" für Klavier. Op. 38, in: *K novym beregam* I (1923), 59f.
[= REZENSIONEN 44]
GOL'DENVEJZER, Aleksandr Borisovič: Stat'i, materialy, vospominanija [Aufsätze, Materialien, Erinnerungen], Moskva: Sovetskij kompozitor 1969.
GOL'DENVEJZER, Aleksandr Borisovič: Vospominanija o N. K. Metnere [Erinnerungen an N. K. Metner], in: *Vospominanija*, 58-63.
GOL'DENVEJZER, Aleksandr Borisovič → Borisov
GORRELL, Lorraine: The Songs of Nicolay Medtner, in: *The NATS [National Association of Teachers of Singing] Journal* XLII (1985), 5-8.
GOZENPUD, Abram Akimovič: Richard Vagner i russkaja kul'tura. Issledovanie [Richard Wagner und die russische Kultur. Studien], Leningrad: Sovetskij kompozitor 1990.
Zur Wagner-Rezeption im russischen Symbolismus 252ff., Erwähnung Ėmilij Metners auf 259.
GOZENPUD, M.: Vtoroj koncert Metnera, in: *Sovetskaja muzyka* 1957, Nr. 3, 152.
Zu einer Neuausgabe von op. 50 in der Fassung für zwei Klaviere.
*GRINBERG, M. [Sokol'skij, Mattias Markovič?]: Muza i moda, in: *Muzyka* vom 16. 3. 1937.
Rezension zu 'Muza i moda'.
GURVIČ, Marija Aleksandrovna: V klasse N. K. Metnera [In der Klasse von N. K. Metner], in: *Vospominanija*, 125-128.
GURVIČ, Marija Aleksandrovna (Hrsg.) → I: *'Povsednevnaja rabota'*

HALL, Albert: New Music: Piano. Novello, in: *The Musical Times* 1939, 359.
Zur Sonate-Idylle op. 56.
*HALL, Albert: Russian Concert, in: *Musical Opinion* 1944, 802.
Zu KONZERTLISTE 185?
HANDSCHIN, Jacques: Musikbriefe aus [Hamburg, Stockholm und] St. Petersburg, in: *Signale für die musikalische Welt* LXXII (1914), Nr. 32, 619.
Zu KONZERTLISTE 42.
*HENRY, Leigh: Contemporaries: Nikolaus Medtner, in: *Musical Opinion* XLIV (1921/22), 226f. und XLV (1922), 318-320.
HIRSCHBERG, Walther: Nikolaus Medtner, in: *Signale für die musikalische Welt* LXXXIX (1931), 99f.
HOLT, Richard: Medtner and his Music. A Tribute to a Great Russian Composer, hrsg. von Fred Smith, London: Rimington / Van Wyck Ltd. o.J. [1948]
*HOLT, Richard (Hrsg.): [Handbook to accompany gramophone records], Hayes: The Gramophone Company 1948/49, 3 Hefte.
*HOLT, Richard: Nicholas Medtner (1880-1951), in: *The Gramophone* XXIX (Dez. 1951), 149f.
HOLT, Richard (Hrsg.): Nicolas Medtner (1879 - 1951). A Tribute to his art and personality, London: Dennis Dobson Ltd. 1955.
Rez.: ŠNEERSON 1956
HOLT, Richard: Thoughts on the Piano Concertos, in: HOLT 1955, 194-200.
HUGHES, Eric / MARTYN, Barrie / STONEHILL, Gerald: Medtner recordings, in: *Recorded Sound* LXX/LXXI (1978), 794-805.

ILES, Edna: Medtner, friend and master, in: *Recorded Sound* LXX/LXXI (1978), 791-793; erweitert in: *Vospominanija*, 165-175 ('N. K. Metner - drug i učitel'').
*IL'IN, Ivan Aleksandrovič: Muzyka Metnera, in: [Berlin:] *Russkij kolokol* 1929, Nr. 7, 11-23; wieder in: HOLT 1955, 163-174 ('A Study of Medtner').

IL'IN, Ivan Aleksandrovič → Ilyin
ILYIN, Ivan [Il'in, Ivan Aleksandrovič]: Medtner's 'Fairy Tales', in: HOLT 1955, 175-179.
ILYIN, Ivan [Il'in, Ivan Aleksandrovič]: Sonata Form in Medtner, in: HOLT 1955, 180-188.
ISSERLIS, Julius [Iserlis, Julij Davidovič]: In Memory of Nicolas Medtner, in: HOLT 1955, 157f.; wieder in: *Vospominanija*, 181f. ('Pamjati Nikolaja Metnera').

JAGODKINA, T.: Sonata Metnera g-moll, op. 22, Diplomnaja rabota, Moskva: MGK 1959. [Typoskript].
JAKOVLEV, Vasilij Vasil'evič: Nikolaj Karlovič Metner / Nikolaj Medtner [russ./dt.], Moskva: Muzykal'nyj Sektor - Gosudarstvennoe Izdatel'stvo 1927. (Biografii Sovremennych Russkych Kompozitorov / Biographien Moderner Russischer Komponisten).
[= REZENSIONEN 48]
JAROSY, Albert: Nicolas Medtner, in: *The Listener* XVI (1936), 551f; wieder in: HOLT 1955, 159-162 ('Medtner in 1920').
JASIŃSKI, Roman: Bajka i wspomnienie o zapomnianym już prawie kompozytorze [Das Märchen und die Erinnerung von einem fast schon vergessenen Komponisten], in: *Ruch muzyczny* XXX (1986), 26.
JASSER, Iosif Samojlovič → Yasser
JUSEFOVIČ, V.: (V koncertach zalach). Edinstvo pročtenija, in: *Muzykal'naja žizn'* 1970, Nr. 10, 7.
Zu einem Konzert von A. Labko und E. Svetlanov mit Violinwerken Metners (opp. 16/3, 21, 43/1 und 57) zu dessem 90. Geburtstag im Moskauer Konservatorium.

KARATYGIN, Vjačeslav Gavrilovič: Muzyka v Peterburge. (Itogi vesennego sezona 1910 g.), in: *Ežegodnik imperatorskich teatrov* 1910, Nr. 4, 156-171.
[= REZENSIONEN 18]
KARATYGIN, Vjačeslav Gavrilovič: (Teatr i muzyka). Peterburgskie koncerty i „Ėlektra", in: *Apollon* 1913, Nr. 4, 51-55.
[= REZENSIONEN 28]
KARATYGIN, Vjačeslav Gavrilovič: Tretij kamernyj koncert Ziloti. Koncert iz sočinenij Metnera, in: *Reč'* vom 23. 1. 1913; wieder in: KARATYGIN 1965, 67-69.
[= REZENSIONEN 27]
KARATYGIN, Vjačeslav Gavrilovič: Muzyka, in: *Apollon* 1914 Nr. 3, 64-68.
[= REZENSIONEN 30]
KARATYGIN, Vjačeslav Gavrilovič: Novejšie tečenija v russkoj muzyke [Neueste Tendenzen in der russischen Musik], in: *Severnye zapiski*, Februar 1915; wieder in: KARATYGIN 1965, 149-152.
[= REZENSIONEN 33]
KARATYGIN, Vjačeslav Gavrilovič: Metner, in: *Naš vek* 1918, Nr. 93; wieder in: KARATYGIN 1927, 191.
[= REZENSIONEN 36]
KARATYGIN, Vjačeslav Gavrilovič: Pavlovskaja-Borovik, in: *Žizn' iskusstva* 1925, Nr. 6, 16.
[= REZENSIONEN 46]
KARATYGIN, Vjačeslav Gavrilovič: Večer sovremennoj muzyki, in: *Žizn' iskusstva* 1925, Nr. 7, 6.
[= REZENSIONEN 47]
KARATYGIN, Vjačeslav Gavrilovič: Žizn', dejatel'nost', stat'i i materialy [Leben, Wirken, Aufsätze und Materialien], Leningrad: Academia 1927.
KARATYGIN, Vjačeslav Gavrilovič: Izbrannie stat'i [Ausgewählte Aufsätze], hrsg. von L. O. Dansker, mit einer Einleitung von Julij Anatol'evič Kremlëv, Moskva / Leningrad: Muzyka 1965.
KARATYGIN, Vjačeslav Gavrilovič: Koncert N. Metnera dlja fortepiano s orkestrom c-Moll, in: KARATYGIN 1965, 262-267.
[= REZENSIONEN 37]
KARNITZKA [Karnickaja], Elena: I was a Pupil of Nicolas Medtner, in: HOLT 1955, 96-101.
KELLER, Charles William: The piano sonatas of Nicolas Medtner, Diss. Ohio State University 1971. (Ann Arbor: University Microfilms.)
KELLY, Terence: The Songs of Nikolai Medtner, Diss. University of Maryland 1988.

*KELDYŠ, Jurij Vsevolodovič: „Českaja rapsodija" V. Krjukova - Skripičnaja sonata N. Metnera, in: *Muzykal'naja žizn'* 1957, Dezember, Nr. 2, 23.
*KELDYŠ, Jurij Vsevolodovič: Notografičeskie zametki [opp. 16/3, 26], in: *Sovetskaja muzyka* 1958, Nr. 6, 198.
KELDYŠ, Jurij Vsevolodovič: Metner, Nikolaj Karlovič, in: ders. (Hrsg.): Muzykal'naja Ėncyklopedija, Moskva: Sovetskaja Ėncyklopedija / Sovetskij Kompozitor 1973-1982, Bd. 3, Sp. 564-567.
KIRNOSOVA, E.: Iz zapisnych knižek N. K. Metnera [Aus den Notizbüchern N. K. Metners], Kursk 1988 (Typoskript in: RF-Mgb, NIO Informkul'tura Ms. 1810)
KLIMOV, Konstantin: The Last Instrumental Composition - The Piano Quintet, in: HOLT 1955, 201-210.
KONJUS, Georgij Ėduardovič → Conus
KONJUS, Ol'ga Nikolaevna: (Vospominanija o S. V. Rachmaninove) [Erinnerungen an S. V. Rachmaninov], in: APETJAN 1973/74, T. 1, 231-235.
KOŠMINA, Irina: Muza, in: *Muzykal'naja žizn'* 1978, Nr. 8, 8f.
KOTLJAR, A.: Romansi Metnera na teksti russkich poėtov. K probleme svjazi slova i muzyki [Metners Romanzen auf Texte russischer Dichter. Zum Problem des Wort-Ton-Verhältnisses], Diplomnaja rabota, Moskva: MGK 1965. [Typoskript].
*KRASJUK, A. V.: Mirovozzrenie i tvorčestvo N. K. Metnera [Weltanschauung und Werk von N. K. Metner], in: Voprosy muzykal'noj pedagogiki i ispolnitel'skoj kul'tury v podgotovke učitelja muzyki, Vladimir 1988, 57-66.
KUZNECOVA, E. I.: Romansi N. K. Metnera na stichi A. S. Puškina i F. I. Tjutčeva [Die Lieder von N. K. Metner nach Gedichten von A. S. Puškin und F. I. Tjutčev], Metodičeskaja rabota prepodavatelja kafedra koncert-mejsterskogo masterstva, Moskva: MGK 1975. [Typoskript].

L.: (Bibliografija). Tri romansi N. Metnera, op. 3, in: *Russkaja muzykal'naja gazeta* 1904, Nr. 35-36, Sp. 776.
[= REZENSIONEN 3]
L.: (Bibliografija). N. Medtner. Op. 7. Drei Arabesken für Klavier, in: *Russkaja muzykal'naja gazeta* 1905, Nr. 27-28, Sp. 694.
[= REZENSIONEN 7]
L., M. [Paschalov, Vjačeslav Viktorovič]: (Muzyka v Moskve). Koncerty i sobranija, in: *Chronika žurnala Muzykal'nyj Sovremennik* 1917, Nr. 19, 12.
[= REZENSIONEN 35]
LABERGE, Dominique: Homage to Medtner, in: HOLT 1955, 146-151.
*LALIBERTÉ, Alfred: Medtner, in: *Amérique française*, November 1941
LALIBERTÉ, Alfred: The Spirit of Medtner, in: HOLT 1955, 66-71.
*LEE, E. Markham: The student-interpreter [op. 26/3], in: *Musical Opinion* LIV (1930), 223f.
*LEE, E. Markham: The student-interpreter [op. 9/1; op. 10/3], in: *Musical Opinion* LVIII (1935), 508f.
LEGGE, Walter / SCHWARZKOPF, Elisabeth: Gehörtes, Ungehörtes, Memoiren, München: Noack-Hübner Verlag 1982.
Zur Episode mit dem Maharadscha von Mysore 108f.
LEYDA, Jay (Hrsg.) → Bertensson
LJAREV: Koncert N. K. Metnera 25 fevralja 1927 goda, in: *Muzykal'noe obrazovanie* 1927, Nr. 1-2, 184.
[= REZENSIONEN 52]
LOFT, Abram: Violin and keyboard: the duo repertoire. Vol. II: From Beethoven to the present, New York: Grossman 1973; Reprint: Portland: Amadeus Press 1991.
Zu Metners op. 44 und 57: 281.
LOFTIS, Bobby Hughes: The Piano Sonatas of Nicolai Medtner, Diss. Morgantown: University of West Virginia 1970. (Ann Arbor: University Microfilms).
LOURIÉ, Arthur: The Russian School, in: *The Musical Quarterly* XVIII (1932), 519-529.
LUKOMSKIJ, Leopol'd Genrichovič (Hrsg.) → I: *'Povsednevnaja rabota'*
LUNDBERG, Dirk: Russkij izdatel' Ė. K. Metner i žurnal simvolistov „Trudy i dni" [Der russische Publizist Ė. K. Metner und die symbolistische Zeitschrift „Trudy i dni"], o.O.u.J. [Moskva 1991].

[Typoskript]. Zusammenfassung in: Šajtanov, I. O. (Hrsg.): 4. Puriševskie čtenija. Vsemirnaja literatura v kontekste kultury, Moskva: Moskovskij pedagogičeskij universitet 1992, 120.
*LYLE, Watson: Medtner and his Music, in: *The Sackbut* XI (1931), 260-266.
*LYLE, Watson: Modern composers. 6. Nicolas Raslovitch [sic!] Medtner, in: *Bookman* LXXXII (Sept. 1932), 297f.

M.: (Bibliografija). Sočinenija N. Metnera [op. 11-15, op. 1bis], in: *Russkaja muzykal'naja gazeta* 1910, Nr. 14, Sp. 398-401.
[= REZENSIONEN 22]
M., H.: Russian Composer Disclaims Modernism, in: *Musical America* vom 8. 11. 1924, 24.
[= LITERARISCHE DOKUMENTE 6]
MAKUSHINA, Tatiana [Makušina, Tat'jana Aleksandrovna]: Memories of Recital Work with Medtner, in: HOLT 1955, 114-119; wieder in: *Vospominanija*, 160-164 ('Vospominanija o sovmestnych s N. K. Metnerom koncertach').
MALIKOVA, T.: Svoeobrasnye čerty garmonii Metnera [Originelle Züge der Harmonik bei Metner], in: Tjulin, Jurij Nikolaevič (Hrsg.): Teoretičeskie problemy muzyki XX veka. Sbornik statej, Vypusk 1, Moskva: Muzyka 1967, 280-305.
MAL'TER, N.: (Korotko o knigach). I. Z. Zetel': N. K. Metner - pianist, in: *Sovetskaja muzyka* 1983, Nr. 3, 89f.
Rezension zu ZETEL' 1981.
*MARKELOVA, T.: Romansy Nikolaja Metnera, in: *Melodija* 1986, Nr. ?, 34f.
Anzeige der Liedplatte von K. Plužnikov (s. DISKOGRAPHIE II).
MARTENS, Frederick H.: The Modern Russian Pianoforte Sonata, in: *Musical Quarterly* V (1919), 357-363.
MARTIN, Barrie → Hughes
*MCNAUGHT, W.: Gramophone Notes, in: *The Musical Times* 1943, 367.
MEDTNER, Anna [Metner, Anna Michajlovna]: A Short Biography, in: HOLT 1955, 17-21; erweitert in: *Vospominanija*, 36-45 ('O Nikolae Karloviče Metnere').
METNER, Anna → I: *'Vospominanija'*
METNER, Ėmilij Karlovič: Pis'mo P. D. Ėttingery [Brief an P. D. Ėttinger], in: *Vospominanija*, 290-300.
METNER, Ėmilij Karlovič → Vol'fing
METNER, Nikolaj Karlovič → I: *'Inspiration', 'Muza i moda', 'Pis'ma', 'Pis'ma Głazunovym', 'S. V. Rachmaninov'; LITERARISCHE DOKUMENTE*
*MGALOBLIŠVILI, Ėteri Davidovna: Vydajuščijsja kompozitor, pianist, pedagog [Ein herausragender Komponist, Pianist, Pädagoge], in: *Sovetskij muzykant* 1959 Nr. 19, 2.
MILLER, Sydney: Medtner's Piano Music, in: *The Musical Times and singing-class circular* LXXXII (1941), 361-363 und 393-395.
MILNE, Hamish: Nicolas Medtner. A Centenary Appraisal, in: *Music and Musicians* XXVIII (1980), 20-23.
MJASKOVSKIJ, Nikolaj Jakovlevič: N. K. Metner. Vpečatlenie ot ego tvorčeskogo oblika [N. K. Metner. Ein Eindruck von seinem schöpferischem Antlitz], in: *Muzyka* 1913, Nr. 119, 148-157; wieder in: MJASKOVSKIJ 1959/60, Bd. 2, 104-113, MJASKOVSKIJ 1964, Bd. 1, 115-125 und *Vospominanija*, 22-28.
MJASKOVSKIJ, Nikolaj Jakovlevič: Stat'i, pis'ma, vospominanija [Aufsätze, Briefe, erinnerungen], hrsg. von Semën Isaakovič Šlifštejn, Moskva: Sovetskij kompozitor 1959/60.
MJASKOVSKIJ, Nikolaj Jakovlevič: Sobranie materialov v 2 tomach [Gesammelte Materialien in 2 Bdn.], hrsg. von Semën Isaakovič Šlifštejn, Moskva: Muzyka 1964.
Erweiterte Neuauflage von MJASKOVSKIJ 1959/60.
MOČALOVA, L. D.: Fortep'jannye sonaty N. K. Metnera [Die Klaviersonaten von N. K. Metner], Diplomnaja rabota, Moskva: MGK 1962. [Typoskript].
MOLDON, David: A Bibliography of Russian Composers, Thesis o.O. 1973, Ann Arbor: University Microfilms 1977.

MONTAGU-NATHAN, Montagu: The Violin Music of Nicholas Medtner, in: *The Strad* XXV (1915), 356-359.
*MONTAGU-NATHAN, Montagu: Contemporary Russian Composers, London 1917.
MONTAGU-NATHAN, Montagu: A History of Russian Music, second, revised and corrected edition, London: William Reeves 1918.
*MONTAGU-NATHAN, Montagu: The Story of Russian Music. 16. Medtner, in: *Music Student* 10, April 1918, 307f.
MONTAGU-NATHAN, Montagu: Medtner and his songs, in: *The Listener* XLII (1949), 124.
*MOŠONKINA, T.: Večer romansov Metnera [Metner-Liederabend], in: *Sovetskij muzykant* 1979 Nr. 9, 3.

NAJKO, N. M.: N. K. Metner. Tvorčeskij process i ego postiženie: na materiale vyskazyvanij kompozitora [N. K. Metner. Der Schaffensprozess und sein Verständnis: nach Aussagen des Komponisten], in: Grigor'eva, G. V. (Hrsg.): Muzykal'noe iskusstvo XX veka: Tvorčeskij process, chudožestvennye javlenija, teoretičeskie koncepcii. Sbornik naučnych trudov, Moskva 1992, 3-16.
NEJGAUZ, Genrich Gustavovič: Sovremennik Skrjabina i Rachmaninova [Ein Zeitgenosse von Skrjabin und Rachmaninov], in: *Sovetskaja muzyka* 1961, Nr. 11, 72-75; wieder in: *Vospominanija*, 31-35.
NEJGAUZ, Genrich Gustavovič: Vospominanija. Pis'ma. Materialy [Erinnerungen. Briefe. Materialien], hrsg. von Elena Rudol'fovna Richter, Moskva: Imidž 1992.
NEWMAN, Ernest: Medtner, in: *The Musical Times and singing-class circular* LVI (1915), 9-11.
NEWMAN, Ernest: Account of a Medtner Recital in London, in: HOLT 1955, 41-43.
Zu KONZERTLISTE 125.
NEWMAN, Ernest: Sonate Vocalise, in: HOLT 1955, 38-40.
NEWMAN, William S.: The Sonata since Beethoven. The Third and Final Volume of A History of the Sonata Idea, Chapel Hill: The University of North Carolina Press 1969.
NIEMANN, Walter: Neue Klaviersonaten, in: *Neue Zeitschrift für Musik* LXXII (1905), 543-545.
U.a. zu Metners op. 5.
NIEMANN, Walter: Das Klavierbuch. Geschichte der Klaviermusik und ihrer Meister bis zur Gegenwart, Leipzig: Kahnt ^{5}1910.

PALMIERI, Robert: S. V. Rachmaninoff. A Guide to Research, New York/London 1985.
Fundgrube, da Metner in vielen Publikationen zu Rachmaninov gestreift wird.
PASCHALOV, Vjačeslav Viktorovič → L.
PETERSON, Ronald E.: A History of Russian Symbolism, London 1993.
PINGOUD, Ernest → Wolfrum
PINSONNEAULT, Bernard: Nicolas Medtner, pianiste, compositeur 1879-1951, Montréal, Éditions Beauchemin 1956.
PLUŽNIKOV, Konstantin Il'ič: Vokal'noe tvorčestvo Metnera [Metners Vokalwerk], in: ders.: Zabytye stranicy russkogo romansa, Leningrad: Muzyka 1988, 58-101.
PODOL'NER, S. A.: Vokal'noe tvorčestvo N. K. Metnera 1900-ch - 1910-ch godov [N. K. Metners Vokalwerk der 1900er-1910er Jahre], Diplomnaja rabota, Moskva: MGK 1968. [Typoskript].
POHL, Vladimir [Pol', Vladimir Ivanovič]: Fragmentary Memories - The Last Songs, in: HOLT 1955, 211-219; im russ. Original in: *Vospominanija*, 193-195 ('Fragmenti vospominanij').
*POPOV, Boris Michajlovič: Nojabr'skie rozy [Novemberrosen], in: *Pereval* 1906, Nr. 2, S.?
PREHN, Eric T.: Medtner and Art, in: HOLT 1955, 189-193.
PREN, Erik Dmitrievič: Vstreči s N. K. Metnerom [Begegnungen mit N. K. Metner], in: *Vospominanija*, 176-178.
PROKOF'EV, Grigorij Petrovič: Novye proizvedenija Nikolaja Metnera, in: *Russkaja muzykal'naja gazeta* 1907, Nr. 13, Sp. 392-394.
[= REZENSIONEN 11]
PROKOF'EV, Grigorij Petrovič: Moskovskie koncerty, in: *Russkaja muzykal'naja gazeta* 1909, Nr. 4, Sp. 112-115.
[= REZENSIONEN 14]

PROKOF'EV, Grigorij Petrovič: O Metnere, in: *Russkaja muzykal'naja gazeta* 1913, Nr. 3, Sp. 65-70.
[= REZENSIONEN 26]
PROKOF'EV, Grigorij Petrovič: Koncerty v Moskve, in: *Russkaja muzykal'naja gazeta* 1914, Nr. 11, Sp. 300-304.
[= REZENSIONEN 32]

*Q.-F., C.: Edna Iles and the L.S.O., in: *Musical Opinion* 1946, 179.
Zu Edna Iles' Auftritten mit Metners drei Klavierkonzerten (11. 1., 30. 1. und 8. 3 1946).

R., K.: Muzykal'naja vystavka. (31. marta), in: *Zolotoe runo* 1908, Nr. 3-4, 127.
[= REZENSIONEN 13]
RACHMANINOV, Sergej Vasil'evič: Literaturnoe nasledie v trëch tomach [Literarisches Vermächtnis in 3 Bänden], hrsg. von Zaruj Apetovna Apetjan, Bd. 1: Vospominanija. Stat'i. Interv'ju. Pis'ma, Bd. 2: Pis'ma, Bd. 3: Pis'ma, Moskva: Sovetskij kompozitor 1978/80.
RAYBOULD, Clarence: A Monograph on Medtner, in: HOLT 1955, 133-140.
*RE [Beljaev, Viktor Michajlovič]: Nikolaj Metner, in: *Russkaja Volja* vom 27. 1. 1917.
Zu KONZERTLISTE 51?
REDEPENNING, Dorothea. *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik. Bd. 1: Das 19. Jahrhundert*, Laaber: Laaber-Verlag 1994
RED'KO, R. → Volkov
RIESEMANN, Oskar von: Musikbriefe aus Meiningen und Moskau, in: *Signale für die musikalische Welt* LXXII (1914), 1217-1219.
Zu KONZERTLISTE 44.
RIESEMANN, Oskar von: Nikolai Medtner, in: *Rheinische Musik- und Theater-Zeitung* XXV (1924), 375f.
*RIESEMANN, Oskar von: N. Medtner, in: *The Sackbut* V (1925), 302-304.
Vermutlich Übersetzung von RIESEMANN 1924.
RIESEMANN, Oskar von: Rachmaninoff's Recollections, New York 1934; Reprint: New York: Books for Libraries Press 1970.
RIESEMANN, Oskar von → Rizeman, Sabanejev
RITCHIE, Margaret: Studying the Sonate Vocalise, in: HOLT 1955, 44f.
RIZEMAN, [Oskar]: Nikolaj Metner, in: *Studija* 1912, Nr. 20, 15f.
ROBERTSON, Alec: Medtner's Songs, in: HOLT 1955, 109-113.
ROMANSKY, Stefan P. L.: Ein Weg zu Nicolai Medtner. Versuch einer Diskographie, in: Klaas, Rainer M. (Hrsg.): Piano-Jahrbuch, Bd. 3, Recklinghausen 1983, 125-133.

S., E.: 2-j sonatnyj večer Blinder i Nejgauz, i:. *Teatr i muzyka* 1923, Nr. 1-2 (14-15), 424.
[= REZENSIONEN 39]
S., F. B.: Nicolas Medtner Records, in: *Musical Opinion* LXXI (1948), 414.
Zum ersten Album der MEDTNER SOCIETY (s. DISKOGRAPHIE I.3).
*SABANEEV, Leonid: Obzor muzykal'noj žizni za 1913 god [Rundschau über das Musikleben für das Jahr 1913], in: Muzykal'nyj Al'manach, Moskva: Izdatel'stvo „Betchovenskoj studiji" 1914, 7-27.
Zu KONZERTLISTE 38?
SABANEEV, Leonid: N. Metner. Koncert dlja fortepiano s orkestrom. Op. 33, in: *K novym beregam* I (1923), 59.
[= REZENSIONEN 43]
SABANEEV, Leonid: Two Critiques. II - Medtner, in: *Music and Letters* VIII (1927), 328-334.
SABANEEV, Leonid: Nikolai Medtner, in: *The Musical Times and singing-class circular* LXIX (1928), 209f.
*SABANEEV, Leonid: N. K. Medtner, in: *The Musical Times* LXXVII (1936), 313f.
SABANEEV, Leonid Leonidovič → Sabaneiev, Sabanejev, Sabeneyeff

SABANEIEV, Leonid [Sabaneev, Leonid Leonidovič]: Medtner, in: Cobbett, Walter Willson (Hrsg.): Cobbett's cyclopedic survey of chamber music, London: Oxford University Press ([1]1929) [2]1963, 126f.
Zu Metners opp. 16, 21, 41, 44.

SABANEIEV, Leonid [Sabaneev, Leonid Leonidovič]: Medtner and his Age, in: HOLT 1955, 77-85.

SABANEJEV, Leonid [Sabaneev, Leonid Leonidovič]: Geschichte der russischen Musik, übersetzt und bearbeitet von Oskar von Riesemann, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1926.

SABANEYEFF, Leonid [Sabaneev, Leonid Leonidovič]: Modern Russian Composers, o.O. 1927; Reprint: Freeport: Books for Libraries Press 1967.

SABUROV, Andrej Aleksandrovič: O N. K. Metnere, in: *Vospominanija*, 64-70.

ŠACKES, Abram Vladimirovič: Vospominanija o N. K. Metnere - pedagoge [Erinnerungen an N. K. Metner, den Pädagogen], in: *Sokolov, Michail Georgievič (Hrsg.): Voprosy fortepiannogo ispolnitel'stva. Očerki, stat'i, vospominanija, Moskva: Muzyka 1965, Vypusk 1, 237-245.; wieder in: *Vospominanija*, 105-109 ('Pamjati učitelja'); vermutlich wieder in: Sokolov, Michail Georgievič (Hrsg.): Pianisty rasskazyvajut, Vypusk 3, Moskva 1988.

ŠAGINJAN, Mariėtta Sergeevna: S. V. Rachmaninov. (Muzykal'no-psichologičeskij ėtjud) [S. V. Rachmaninov. (Musikalisch-psychologische Studie)], in: *Trudy i dni* 1912, Nr. 4-5, 97-114.

ŠAGINJAN, Mariėtta Sergeevna: Vospominanija o S. V. Rachmaninove [Erinnerungen an S. V. Rachmaninov], in: APETJAN 1973/73, Bd. 2, 94-164.

ŠAGINJAN, Mariėtta Sergeevna: Ljubiteljam muzyki. Pis'ma Nikolaja Metnera [Für Musikliebhaber. Die Briefe von Nikolaj Metner], in: *Literaturnaja gazeta* 1974, Nr. 40, 8; wieder in: dies.: Sobranie sočinenij v devjati tomach, Bd. 7, Moskva: Chudožestvennaja literatura 1988, 489-493, mit einem Kommentar 584f.
Rezension zu 'Pis'ma'.

ŠAGINJAN, Mariėtta Sergeevna: Čelovek i vremja. Vospominanija [Mensch und Zeit. Erinnerungen], in: dies.: Sobranie sočinenij v devjati tomach, Bd. 1, Moskva: Chudožestvennaja Literatura 1988.
Zuerst veröffentlicht in der Zeitschrift Novyj Mir (Teil 1: 1971/IV; Teil 2: 1972/I+II; Teil 3 „Dom Ferrari": 1973/IV-VI; Teil 4 „Peterburg": 1975/3; Teil 5 „Moskva-Malen'kaja": 1977/I; Teil 6 „Staraja Chejdel'berg...": 1978/IV; Teil 7 „Psalmy Davida": 1978/IX; Teil 8 „Dissertacija": 1978/XI).

SALAMAN, Michael: A Pen Portrait of Medtner, in: HOLT 1955, 22-25.

SCHATTMANN, Alfred: Kritik: Konzert, in: *Die Musik* VII (1907/08), Heft 6, 313.
Zu KONZERTLISTE 20.

*SCHEREK, Jeffreys: Nicholas Medtner, in: *The Canon: Australian Journal of Music* III (1950), ?

SCHWARZKOPF, Elisabeth → Legge

SEGNITZ, Eugen: Neue Klaviermusik, in: *Musikalisches Wochenblatt* XXXVII (1906), 64.
Rezension u.a. der Sonate f-Moll op. 5.

SIMPSON, Robert: (Gramophone Records - Review). The Medtner Society, Volume One, in: *The Music Review* IX (1948), 145f.
Zum ersten Album der Medtner Society (s. DISKOGRAPHIE I.3).

SIZOV, Nikolaj Ivanovič: Vospominanija o N. K. Metnere [Erinnerungen an N. K. Metner], in: *Vospominanija*, 118-124.

SLOBODSKAYA, Oda [Slobodskaja, Oda Abramovna]: Singing with Nicolas Medtner, in: HOLT 1955, 120f.; wieder in: *Vospominanija*, 196f. ('Ja ispolnila pesni Metnera s ego učastiem').

SMALLEY, Roger: A case of neglect: Two virtuosos' cadenzas for Beethoven, in: *Music and Musicians* XX (1971/72), 30-34.

SMITH, Fred (Hrsg.) → Holt

SMOLIAN, Arthur: Kritik: Konzert, in: *Die Musik* VII (1907/08), Heft 6, 384.
Zu KONZERTLISTE 21.

ŠNEERSON, Grigorij Michajlovič: Novoe o Metnere [Neues über Metner], in: *Sovetskaja muzyka* 1956, Nr. 7, 139-143.
Rezension zu HOLT 1955

SOBOLEV, Aleksej Alekseevič: Iz dnevnika [Aus dem Tagebuch], in: *Vospominanija*, 179-187.

SOKOLOV, O.: O sonatnosti v proizvedenijach Metnera [Über das Sonatenartige in den Werken Metners], in: Skrebkov, Sergej Sergeevič (Hrsg.): Voprosy teorii muzyki. Sbornik statej, Moskva: Muzyka 1968, 140-166.

SOKOL'SKIJ, Mattias Markovič (?) → Grinberg

SORABJI, Kaikhosru Shapurji: Around Music, London: The Unicorn Press 1932.
Zu Metner: 132-137 ('Medtner'), 52-65 ('The Modern Piano Sonata'), 66-77 ('The Modern Piano Concerto').

SORABJI, Kaikhosru Shapurji: Mi contra Fa, London: The Porcupine Press o.J. [1947].

SORABJI, Kaikhosru Shapurji: The Greatness of Medtner, in: HOLT 1955, 122-132.

STAPLES, James Gwynn: Six lesser-known piano quintets of the twentieth century, Diss. University of Rochester 1972. (Ann Arbor: University Microfilms.)
Analyse der Klavierquintette von Anton Webern, Louis Vierne, Edward Elgar, Bohuslav Martinů, Metner und Ross Lee Finney.

STEINBERG, Ada: Word and music in the novels of Andrey Bely, Cambridge: University Press 1982.
Mit Hinweisen zur Beziehung zwischen Belyj und Metner.

ŠTEMBER, Nikolaj Viktorovič: Iz vospominanij o N. K. Metnere [Aus den Erinnerungen an N. K. Metner], in: *Vospominanija*, 82-93.

STENGEL, Theophil: Die Entwicklung des Klavierkonzertes von Liszt bis zur Gegenwart, Heidelberg: Neuenheimer Musikhaus Reiher & Kurth o.J.
Zu Metners op. 33 und op. 50 auf 48-50.

STONEHILL, Gerald → Hughes

*SURACE, R. D.: The Solo Piano Music of N. Medtner, Diss. University of Cincinatti 1974.

SVAN, Al'fred Džulius (Al'fredovič): Moi vstreči s istinnym chudožnikom [Meine Begegnungen mit einem echten Künstler], in: *Sovetskaja muzyka* 1972, Nr. 7, 117-124; wieder in: *Vospominanija*, 142-153.

SVAN, Al'fred Džulius (Al'fredovič) → Swan

SVAN, Ekaterina Vladimirovna: N. K. i A. K. Metner v Normandii [N. K. und A. K. Metner in der Normandie], in: *Vospominanija*, 154-159.

SVAN, Ekaterina Vladimirovna → Swan, A.

SVETLANOV, Evgenij Fëdorovič: Proizvedenija Rachmaninova, Metnera i Šostakoviča [Werke von Rachmaninov, Metner und Šostakovič], in: *Sovetskaja muzyka* 1956, Nr. 4, 168f.
Zu einem Auftritt von A. Šackes unter S. Samosud u.a. mit Metners 2. Klavierkonzert.

SVETLANOV, Evgenij Fëdorovič: Unikal'nyj sbornik [Ein einzigartiger Sammelband], in: *Sovetskaja muzyka* 1974, Nr. 11, 108f.; wieder in: ders.: Muzyka segodnja. Sbornik statej, recensij, očerkov, 3., verbesserte und ergänzte Aufl., Moskva: Sovetskij kompozitor 1985, 90-93 ('Pis'ma Metnera').
Rezension zu 'Pis'ma'.

SWAN, Alfred Julius: Medtner, in: *The Musical Times* LXIII (1922), 616-619.

SWAN, Alfred Julius: Medtner and the Music of our Time, in: *Music and Letters* VIII (1927), 46-54; wieder in: HOLT 1955, 28-37.

SWAN, Alfred Julius: The Present State of Russian Music, in: *The Musical Quarterly* XIII (1927), 29-38.

SWAN, Alfred Julius: Nicholas Medtner, in: *The Chesterian* X (1928), 77-81.

*SWAN, Alfred Julius: Music 1900-1930, New York o.J. [1929]

SWAN, Alfred Julius: First Meeting with Medtner, in: HOLT 1955, 26f.

SWAN, Alfred Julius: Das Leben Nikolai Medtners (1880-1951). Nach Unterlagen des Familienarchivs und unveröffentlichten Dokumenten, in: *Die Musik des Ostens* IV (1967), 65-116.

SWAN, Alfred Julius: Russian Music and its sources in chant and folk-song, London: John Baker Ltd. 1973.
Zu Metner 176-180.

SWAN, Alfred Julius / SWAN, Katherine: Rachmaninoff. Personal Reminiscenses, in: *The Musical Quarterly* XXX (1944), 1-19; 174-191; wieder in: APETJAN 1973/74, Bd. 2, 190-222 ('Vospominanija o S. V. Rachmaninove').

SWAN, Alfred Julius → Svan

SWAN, Alfred Julius (Hrsg.) → I: *'Muza i moda'*
SWAN, Katherine → Svan; Swan, A.

TANEEV, Sergej Ivanovič: Dnevniki v trëch knigach 1894-1909 [Tagebücher in drei Bänden 1894-1909], hrsg. von Ljudmila Zinov'evna Korabel'nikova, Kniga pervaja: 1894-1898, Kniga vtoraja: 1899-1902, Kniga tret'ja: 1903-1909, Moskva: Muzyka 1981, 1982, 1985.
TARASOVA, Vera Karlovna: Stranicy iz žizni N. K. Metnera [Seiten aus dem Leben von N. K. Metner], in: *Vospominanija*, 46-57.
TAUBE, Artur: Sylwetki slynnych rosyjskich pianistów-pedagogów. Mikolaj Medtner (1874-1951) [sic!], in: *Ruch muzyczny* XV (1971), Nr. 19, 14-16.
TERLIKOVA, L. E.: Chudožestvennye osobennosti fortepiannoj faktury N. Metnera i eë ispolnitel'skoe pročtenie [Künstlerische Besonderheiten der Klavierfaktur von N. Metner und ihre interpretatorische Lesung], Rostov-na-Done 1991 (Manuskript in RF-Mgb, NIO Informkul'tura, Ms. 2457).
THIESSEN, Karl: Neue russische Klaviermusik, in: *Signale für die musikalische Welt* LXI (1909), 896-97.
Hauptsächlich zu Metners opp. 8-11.
THIESSEN, Karl: Neue Lieder, in: *Signale für die musikalische Welt* LXXXIX (1931), ?
Zu Metners op. 52 sowie Joseph Haas' op. 71.
TIDEBÖHL, Eugen von: Kritik: Konzert. Moskau, in: *Die Musik* VIII (1908/09), Heft 14, 123.
Zu KONZERTLISTE 27.
TIDEBÖHL, Eugen von: Kritik: Konzert. Moskau, in: *Die Musik* X (1910/11), Heft 16, 264.
Zu KONZERTLISTE 32 und 33.
TIDEBÖHL, Eugen von: Kritik: Konzert. Moskau, in: *Die Musik* X (1910/11), Heft 17, 315.
Zu KONZERTLISTE 31.
TIDEBÖHL, Eugen von: Kritik: Konzert. Moskau, in: *Die Musik* XIII (1913/14), Heft 14, 123.
Zu KONZERTLISTE 41.
TIDEBÖHL, Eugen von: Kritik: Konzert. Moskau, in: *Die Musik* XIII (1913/14), Heft 21, 184.
Zu KONZERTLISTE 44.
TJULIN, Jurij Nikolaevič: Vstreči s N. K. Metnerom [Begegnungen mit N. K. Metner], in: *Sovetskaja muzyka* 1972, Nr. 7, 113-117; wieder in: *Vospominanija*, 110-117.
TJULIN, Jurij Nikolaevič / SVAN, Al'fred Al'fredovič / VASIL'EV, Pantelejmon Ivanovič: Iz vospominanij o N. K. Metnere [Aus Erinnerungen an N. K. Metner], in: *Sovetskaja muzyka* 1972, Nr. 7, 112-126.
→ Svan, Tjulin, Vasil'ev
TOLČAN, Jakov: (Iz sunduka archivariusa). Na domašnem koncerte [(Aus dem Koffer des Archivars). Beim Hauskonzert], in: *Muzykal'naja žizn'* 1991, Nr. 7, 13.
Erinnerung eines musikalisch gebildeten Fotografen, der Anfang der 20er Jahre zwei Bilder von Metner (spielend und beim Hören von Lev Oborins Chopin-Spiel) schoß.
TOMPAKOVA, Ol'ga M.: Bol'šoj kompozitor i nesravnennyj pianist [Ein großer Komponist und unvergleichlicher Pianist], in: *Muzykal'naja žizn'* 1982, Nr. 16, 24.
Rezension zu ZETEL' 1981.
TROJANOVSKAJA, Anna Ivanovna: Žizn' N. K. Metnera v Bugrach [Das Leben von N. K. Metner in Bugry], in: *Vospominanija*, 134-141.
TRUSCOTT, Harold: Nicolas Medtner, in: *The Chesterian* XXXI (1956), 1-9.
TRUSCOTT, Harold: Medtner's Sonata in G minor, op. 22, in: *The Music Review* XXII (1961), 112-123.

UGLOV, Anton: Nikolaj Metner, in: *Žizn' iskusstva* 1927 Nr. 9, 9.
[= REZENSIONEN 49]

VASIL'EV, Pantelejmon Ivanovič: N. K. Metner, in: *'Sobranie sočinenij'*, Bd. I, 7-14.
VASIL'EV, Pantelejmon Ivanovič: Fortep'jannye sonaty Metnera [Metners Klaviersonaten], Moskva: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo [Muzgiz] 1962.

VASIL'EV, Pantelejmon Ivanovič: I masterstvo i vdochnovenie [Sowohl Meisterschaft als auch Inspiration], in: *Sovetskaja muzyka* 1968, Nr. 4, 81f.
Zu einem Auftritt von T. Nikolaeva unter E. Svetlanov u.a. mit Metners 1. Klavierkonzert.
VASIL'EV, Pantelejmon Ivanovič: O moem učitele i druge [Über meinen Lehrer und Freund], in: *Sovetskaja muzyka* 1972, Nr. 7, 124-126; wieder in: *Vospominanija*, 71-81.
VASIL'EV, Pantelejmon Ivanovič (Hrsg.) → I: *'Muza i moda'*
VASINA-GROSSMAN, Vera Andreevna: Russkij klassičeskij romans XIX veka [Die russische klassische Romanze des 19. Jh.], Moskva: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR 1956.
Fast nichts zu Metner (304); stattdessen apotheotisches Rachmaninov-Kapitel.
VLADIMIROV, I.: Slušaja „Solov'ja", in: *Sovetskaja muzyka* 1963, Nr. 6, 92.
Zu einem Auftritt von T. Nikolaeva unter E. Svetlanov u.a. mit Metners 3. Klavierkonzert.
VOL'FING [Metner, Èmilij Karlovič]: Modernizm i muzyka. Stat'i kritičeskie i polemičeskie (1907-1910). Priloženija (1911) [Modernismus und Musik. Kritische und polemische Aufsätze (1907-1910). Anhänge (1911)], Moskva: Musagetes 1912.
VOL'FRAM, Klod → Wolfrum
*VOLKOV, S. / RED'KO, R. (Hrsg.): A. Blok i nekotorye muzykal'no-èstetičeskie problemy ego vremeni [A. Blok und einige musikästhetische Probleme seiner Zeit], in: Èlik, M.: Blok i muzyka. Leningrad/Moskva 1972, ?

WEIßMANN, Adolf: Musikleben: Konzert. Berlin, in: *Die Musik* XV, 465.
Zu KONZERTLISTE 83?
WENDEL, Bernhard: Kritik: Konzert, in: *Die Musik* X (1910/11), Heft 17, 317.
Zum Mengelberg-"Skandal".
WOLFRUM, Klaus [Vol'fram, Klod = Pingoud, Ernest?]: Musikalische Charakterköpfe. VII. Nikolai Medtner, in: Montagsblatt der *St. Petersburger Zeitung* vom 5. [18.] 10. 1910.
[= REZENSIONEN 20]

YASSER, Joseph [Jasser, Iosif Samojlovič]: The Art of Nicolas Medtner, in: HOLT 1955, 46-65; wieder in: *Vospominanija*, 198-210 ('Iskusstvo Nikolaja Metnera').
YASSER, Joseph [Jasser, Iosif Samojlovič]: Carrying Classicism Into the Futurist Camp. Nicholas Medtner Comes to Win New Worlds, in: *Musical America* vom 8. 11. 1924, 5 und 24.

*ZABOLOTNAJA, N.: Èstetičeskie vzgljady N. Metnera [Die ästhetischen Anschauungen von N. Metner; ukrainisch], in: *Muzika* 1980, Nr. 4, 31ff.
*ZABOLOTNAJA, N.: Nicolas Medtner, in: *Music and Musicians* XXVIII (1980), 20-23
*ZETEL', Isaak Zusmanovič: N. K. Metner. Zametki o koncertno-ispolnitel'noj dejatel'nosti [N. K. Metner. Bemerkungen zu seinem interpretatorischen Wirken], in: Naučno-metodičeskie zapiski Ural'skoj konservatorii, Vypusk II, Sverdlovsk 1959, 240-259.
*ZETEL', Isaak Zusmanovič: Pedagogičeskie vozzrenija N. K. Metnera i ich značenie dlja sovetskoj pianističeskoj školy [Die pädagogischen Ansichten N. K. Metners und ihre Bedeutung für die sowjetische pianistische Schule], in: Naučno-metodičeskie zapiski Ural'skoj konservatorii, Vypusk V, Sverdlovsk o.J. [1967?], ?
ZETEL', Isaak Zusmanovič: N. K. Metner. Fortepiannoe tvorčestvo, ispolnitel'stvo, pedagogika [N. K. Metner. Klavierwerk, Interpretation, Pädagogik], Diss. Sverdlovsk: Ural'skaja gosudarstvennaja konservatorija 1969. [Typoskript]
Verarbeitet in ZETEL' 1981.
*ZETEL', Isaak Zusmanovič: N. K. Metner. Nekotorye čerty tvorčeskogo oblika [N. K. Metner. Einige Züge des schöpferischen Antlitzes], in: Naučno-metodičeskie zapiski Ural'skoj konservatorii, Vypusk VI, Sverdlovsk 1969, ?
ZETEL', Isaak Zusmanovič: Snova zvučit muzyka Metnera [Von neuem erklingt Metners Musik], in: Voprosy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva, Vypusk 5 (pjatyj sbornik statej), Moskva: Muzyka 1969, 330-343.

ZETEL', Isaak Zusmanovič: N. K. Metner - pianist. Tvorčestvo, Ispolnitel'stvo, Pedagogika [N. K. Metner, der Pianist. Werk, Interpretation, Pädagogik], Moskva: Muzyka 1981.
Rez.: ŽITOMIRSKIJ 1982, MAL'TER 1983.

ŽITOMIRSKIJ, Daniėl' Vladimirovič: Russkie kompozitory konca XIX i načala XX veka [Russische Komponisten Ende des 19. und Anfang des 20. Jh.], Moskva: Sovetskij kompozitor 1960.
Zu Metner 54f.

ŽITOMIRSKIJ, Daniėl' Vladimirovič: N. K. Metner (zametki o stile) [N. K. Metner (Bemerkungen zum Stil)], in: ders.: Izbrannye stat'i, Moskva: Sovetskij kompozitor 1981, 283-329.

ŽITOMIRSKIJ, Daniėl' Vladimirovič: Posleslovie [Nachwort], *Sovetskaja muzyka* 1981, Nr. 8, 86f.
Nachwort zu Ausschnitten aus 'Muza i moda'.

ŽITOMIRSKIJ, Daniėl' Vladimirovič: Kniga o Metnere [Ein Buch über Metner], in: *Sovetskaja Muzyka* 1982, Nr. 6, 102-104.
Rezension zu 'Vospominanija'.

Unbekannte Verfasser

N.N.: Muzykal'noe obozrenie. (Koncert g. Metnera), in: *Muzykal'nyj truženik* 1906, Nr. 7, 10.
[= REZENSIONEN 9]

N.N.: (Chronika. S. Peterburg). Koncerty, in: *Russkaja muzykal'naja gazeta* 1910, Nr. 7, Sp. 199f.
[= REZENSIONEN 17]

N.N.: Muzykal'noe obozrenie, in: *Muzykal'nyj tryženik* 1910, Nr. 9, 17-21.
[= REZENSIONEN 19]

*N.N.: Profile - Nicholas Medtner, in: *London Musical Events* V (Jan. 1950), 23.

N.N.: (Chronika). Pamjati N. Metnera, in: *Sovetskaja muzyka* 1957, Nr. 1, 158.
Ankündigung der Gesamtausgabe und anderer Veröffentlichungen zu Metners Gedenken.

N.N.: Pylajuščee serdce Danko, in: *Sovetskaja kul'tura* 1966, Nr. 16, 1.
Zur Ballettpremiere 'Pylajuščee serdce' nach Metner-Stücken in Gor'kij.

N.N.: Balet i Gor'kij, in: *Sovetskaja kul'tura* 1966, Nr. 36, 1.
Zur Ballettpremiere 'Pylajuščee serdce' nach Metner-Stücken in Saratov.

*N.N.: ?, in: *Time Magazine* vol. 93, no. 22 vom 30. 5. 1969, 86.

*N.N: Muzyka Metnera, in: *Moskovskij komsomolec* 1980 Nr. 12, 1.
Zu den Jubiläumskonzerten?

*N.N.: Sobytija, fakty, in: *Sovetskij muzykant* 1980 Nr. 1, 1.

*N.N.: Sobytija, fakty, in: *Sovetskij muzykant* 1980 Nr. 3, 1.

G. Faksimiles

I: *Angel* op. 1^{bis}, frühe Skizze (GCMMK, f. 132, ed. chr. 77, Bl. 1r)

II: *Nixen-Lied* U/F 2.9 (GCMMK, f. 132, ed. chr. 174, Bl. 1rv)

IIIa: *Klavierquintett* WoO 5, früher Entwurf zu Satz I (GCMMK, f. 132, ed. chr. 748, Bl. 3r und 4r)

IIIb: *Klavierquintett* WoO 5, früher Entwurf zu Satz II (GCMMK, f. 132, ed. chr. 191, Bl. 30v)
Die Noten des auf der Abbildung leider unvollständig wiedergegebenen letzten Systems entsprechen der linken Hand an der analogen Stelle beim ersten Auftreten des Themas.

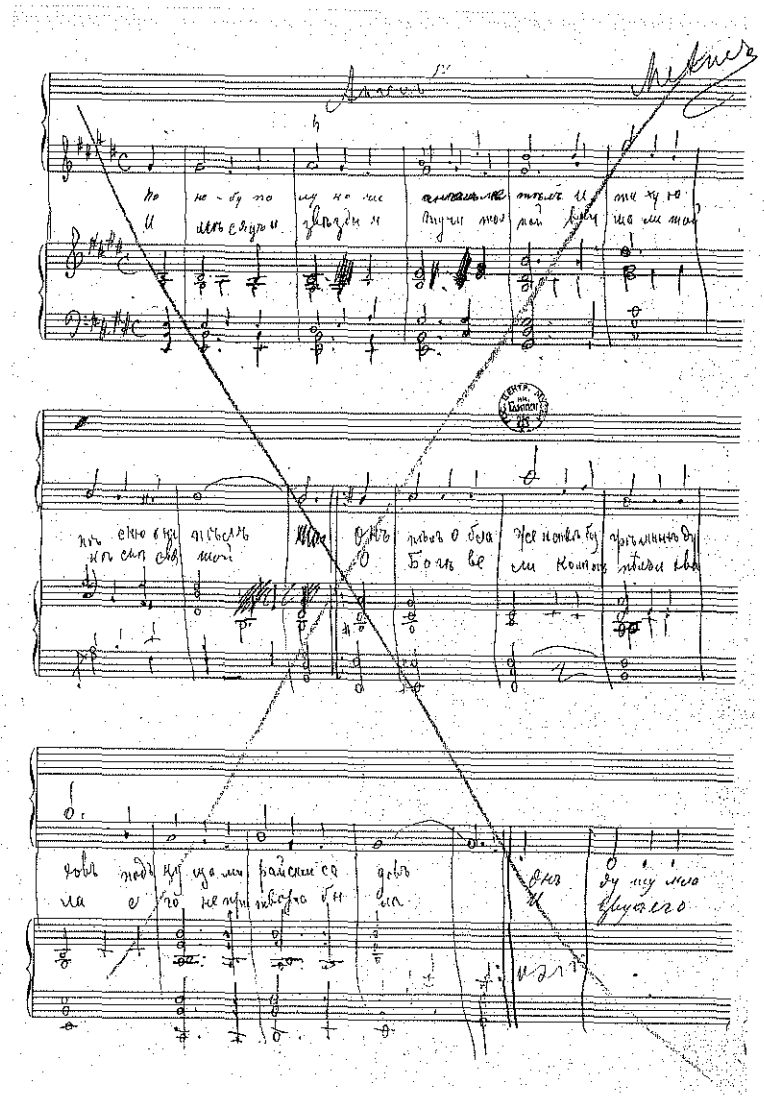
IV: *Wandrers Nachtlied [II]* op. 6/1, erste Fassung (GCMMK, f. 132, ed. chr. 81, Bl. 1rv)

V: *Sonate* op. 5, Entwurf des Kopfsatzes in g-Moll (GCMMK, f. 132, ed. chr. 24, Bl. 1rv)

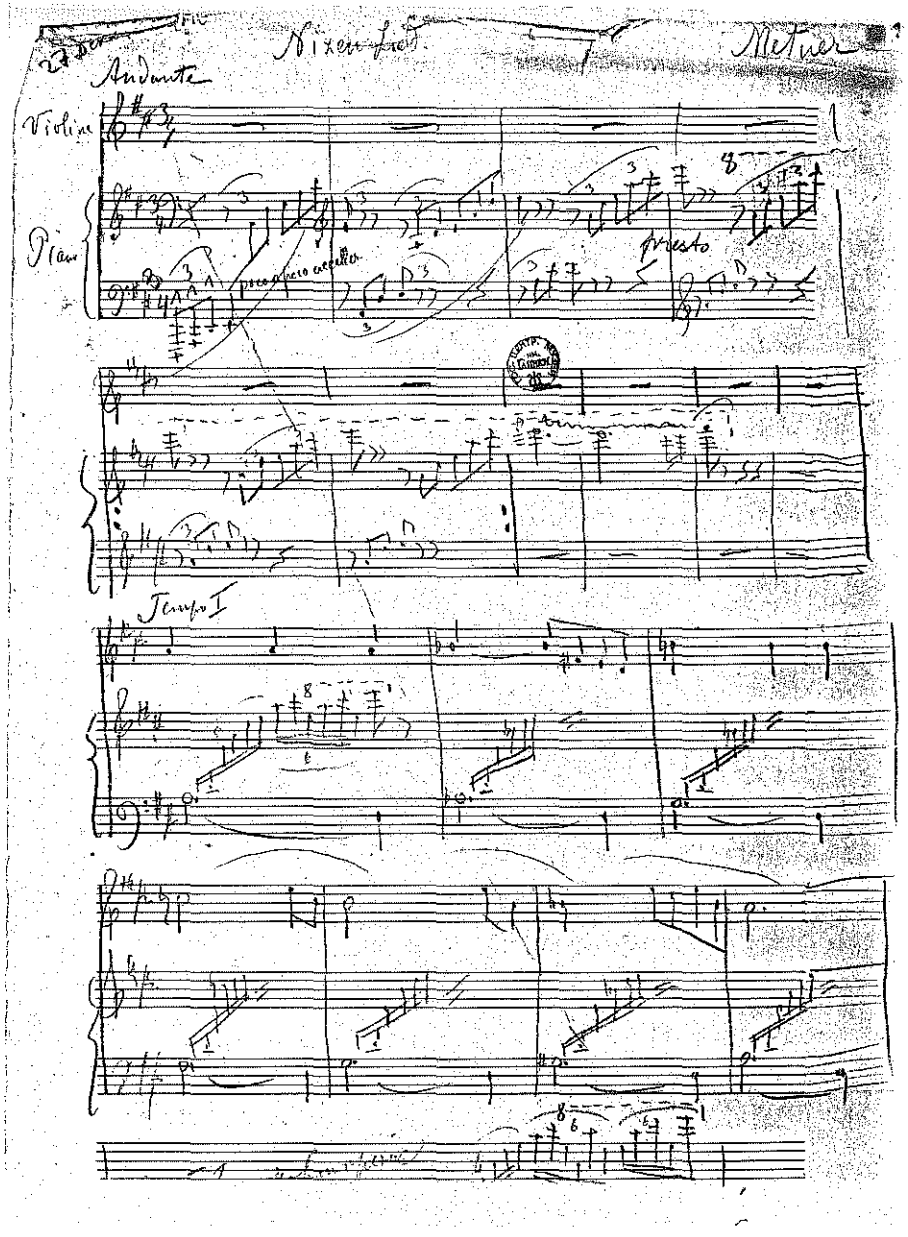
VI: *Märchen* op. 8, frühe Skizze (GCMMK, f. 132, ed. chr. 26, Bl. 5r)

VII: *Ėpitafija* U/F 1.12 (GCMMK, f. 132, ed. chr. 175, Bl. 2r)

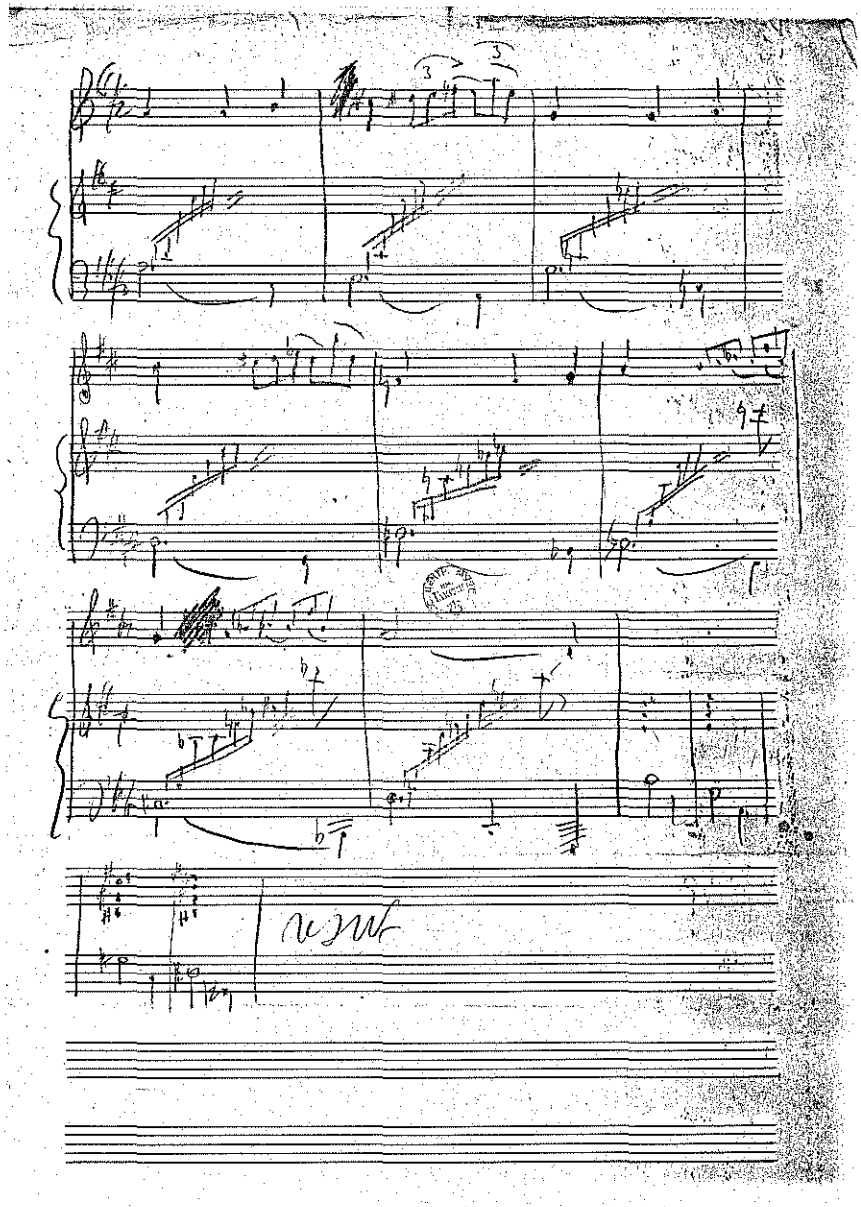
VIII: *Wie kommt es?* U/F 1.18 (GCMMK, f. 132, ed. chr. 4580, Bl. 1rv)



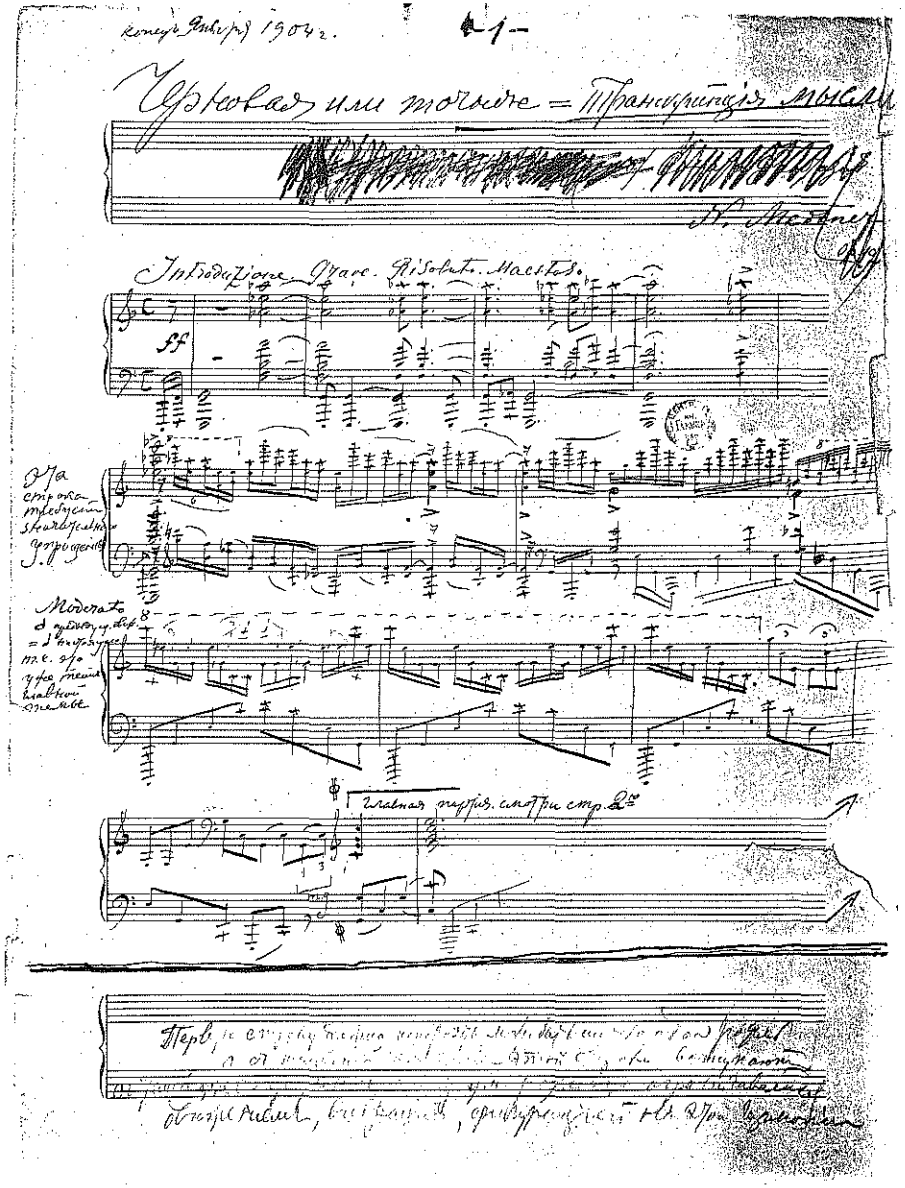
I: *Angel* op. 1[bis], frühe Skizze (GCMMK, f. 132, ed. chr. 77, Bl. 1r)



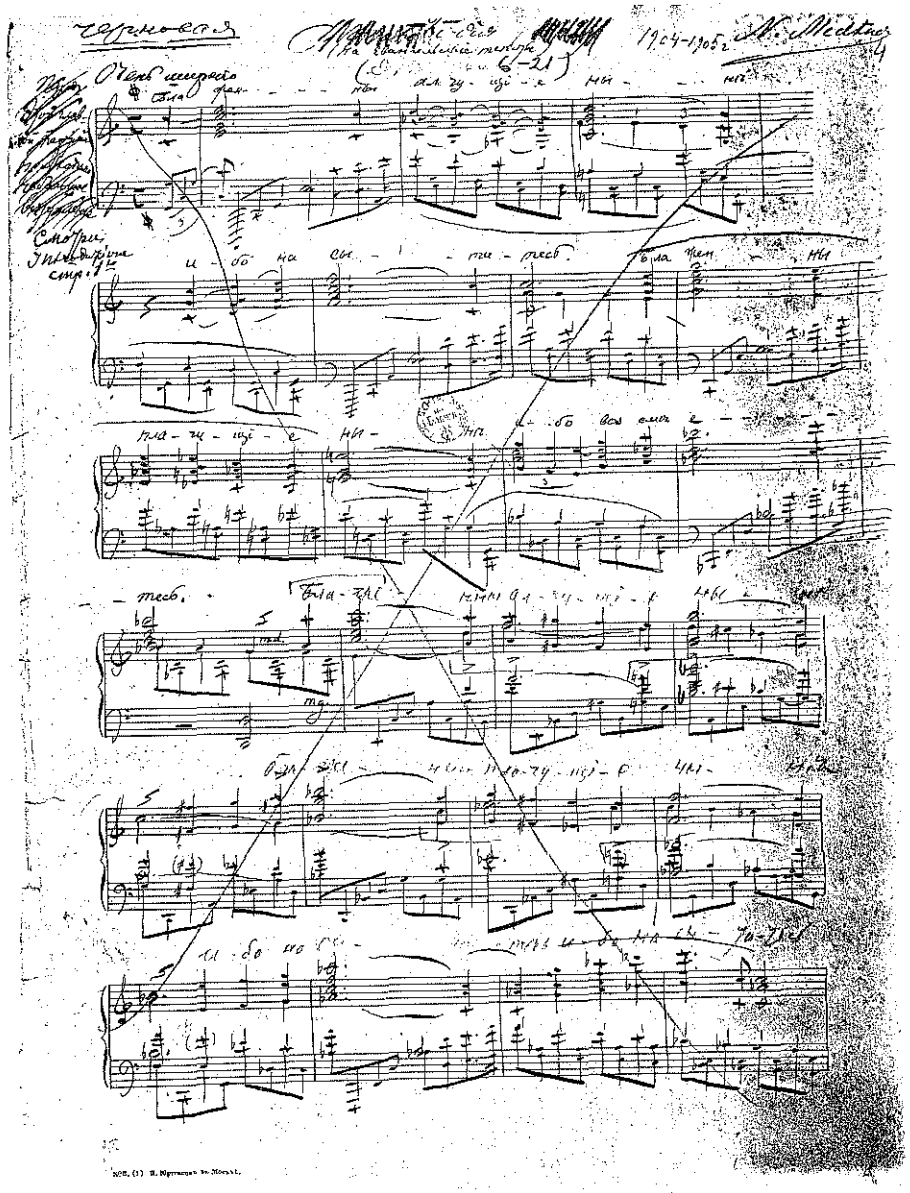
II: *Nixen-Lied* U/F 2.9 (GCMMK, f. 132, ed. chr. 174, Bl. 1rv)



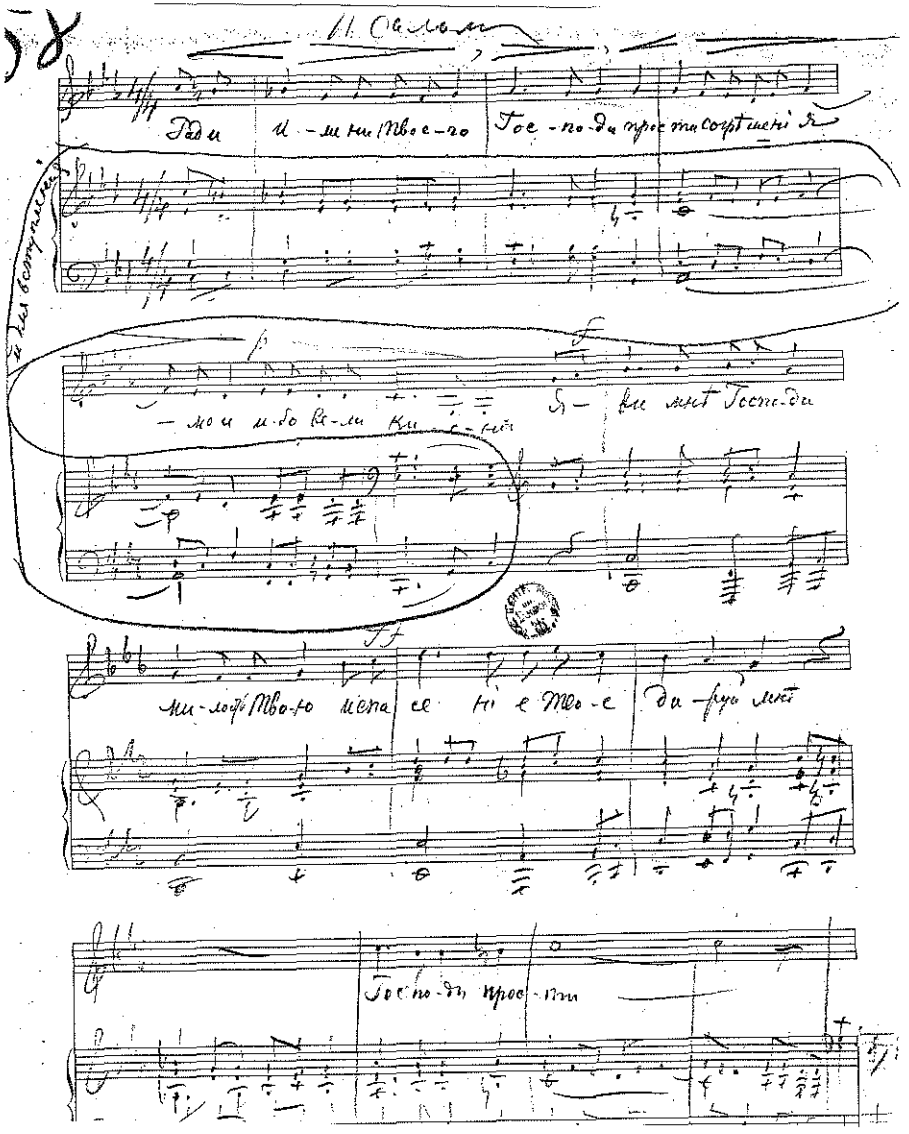
II (Fortsetzung)



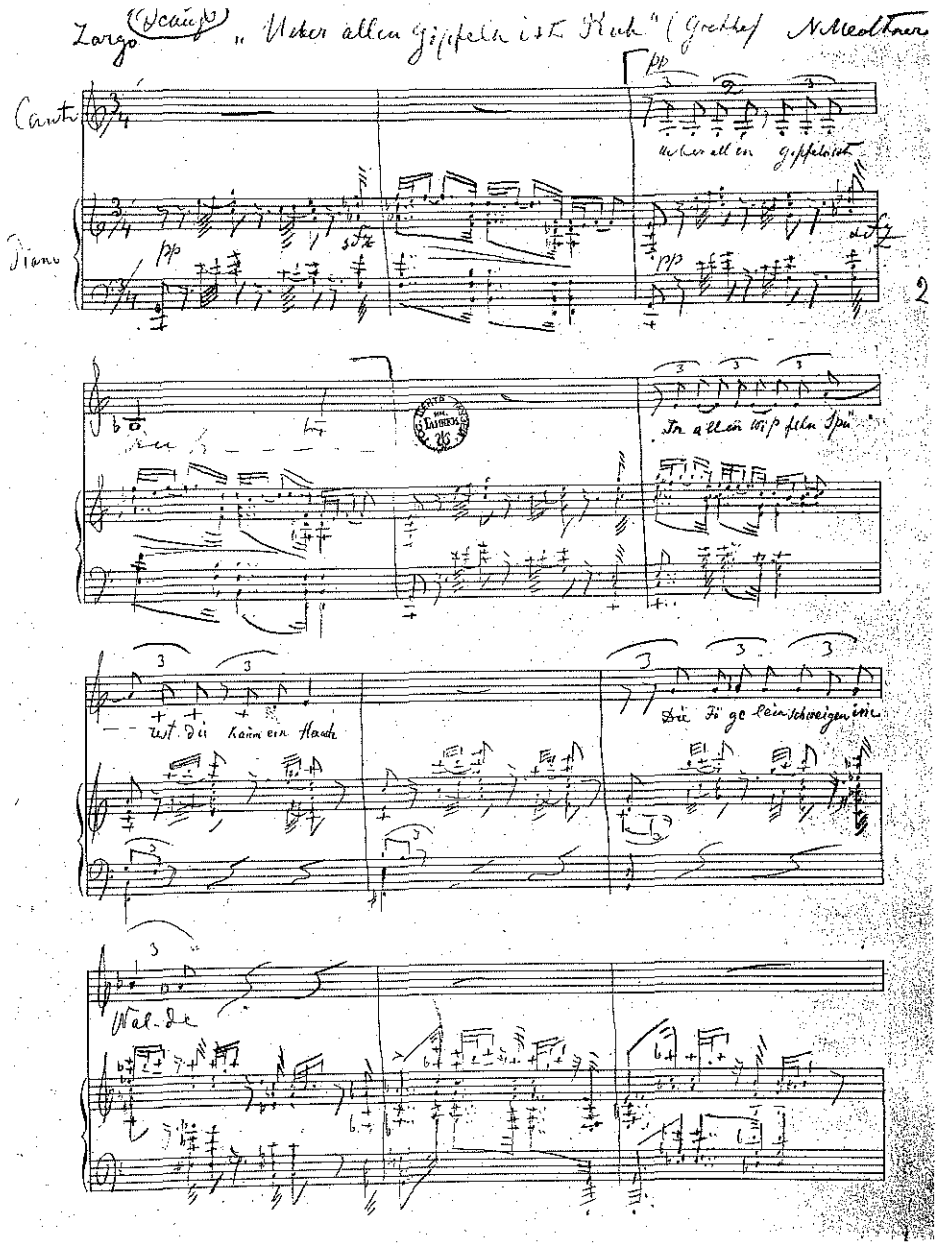
III: *Klavierquintett* WoO 5, früher Entwurf zu Satz I (GCMMK, f. 132, ed. chr. 748, Bl. 3r und 4r)



IIIa (Fortsetzung)

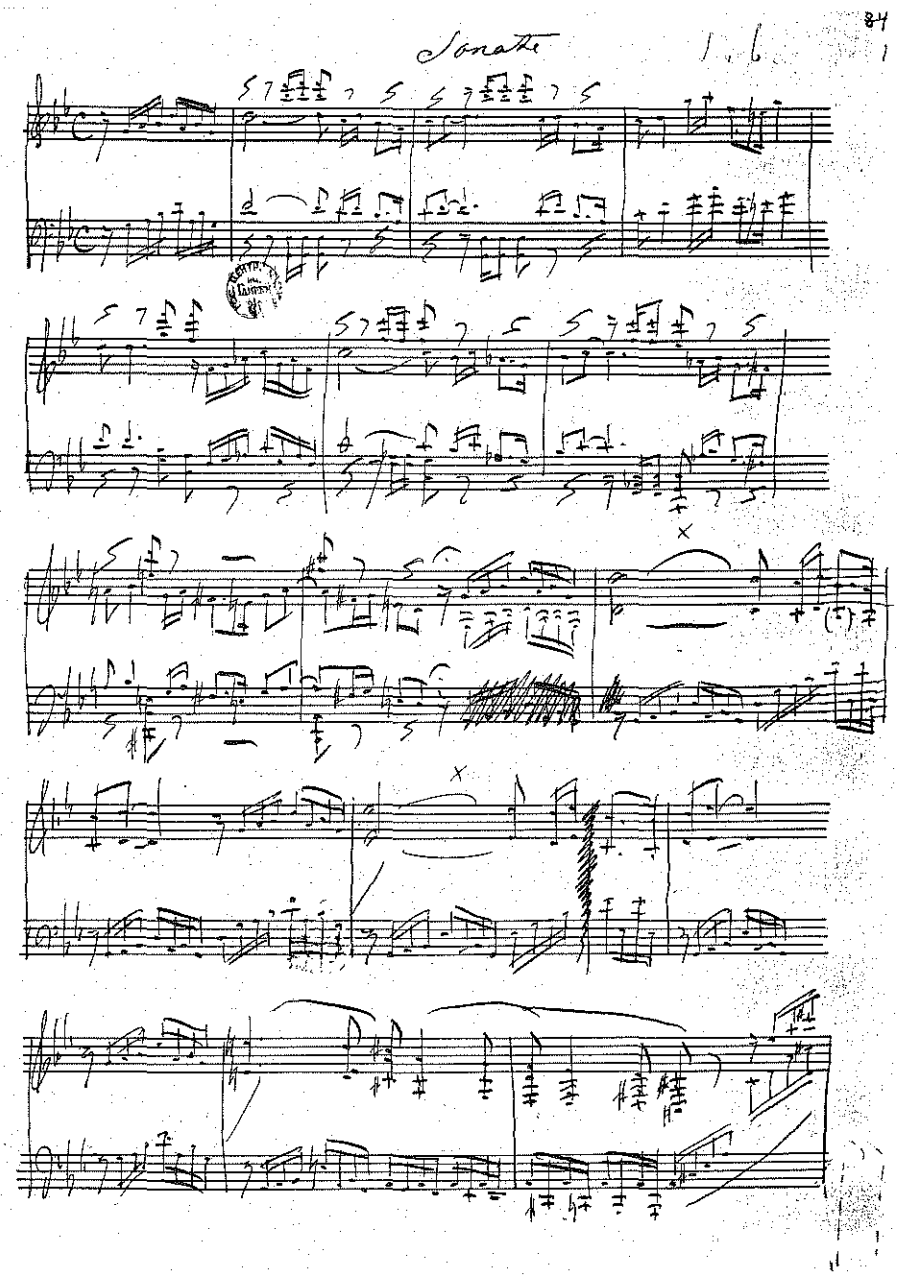


IIIb: *Klavierquintett* WoO 5, früher Entwurf zu Satz II (GCMMK, f. 132, ed. chr. 191, Bl. 30v)

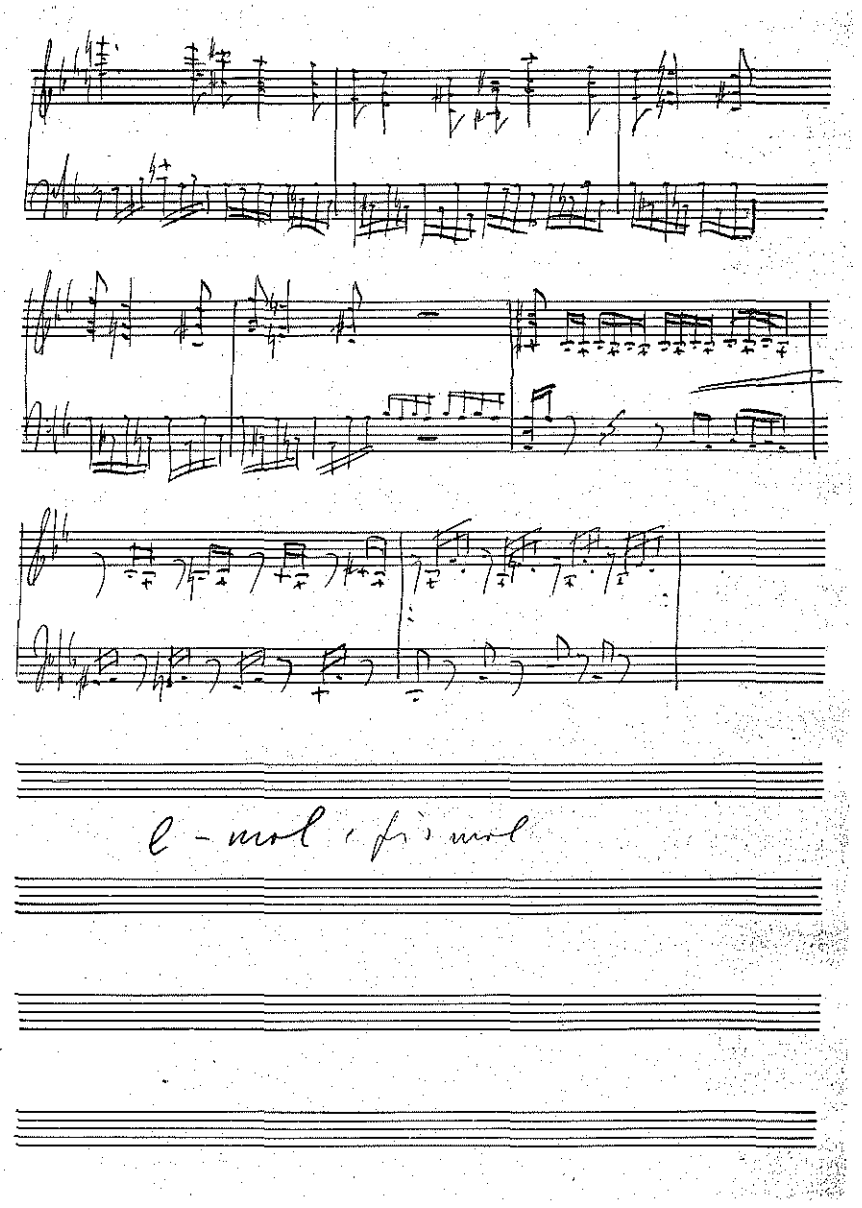


IV: *Wandrers Nachtlied* [*II*] op. 6/1, erste Fassung (GCMMK, f. 132, ed. chr. 81, Bl. 1rv)

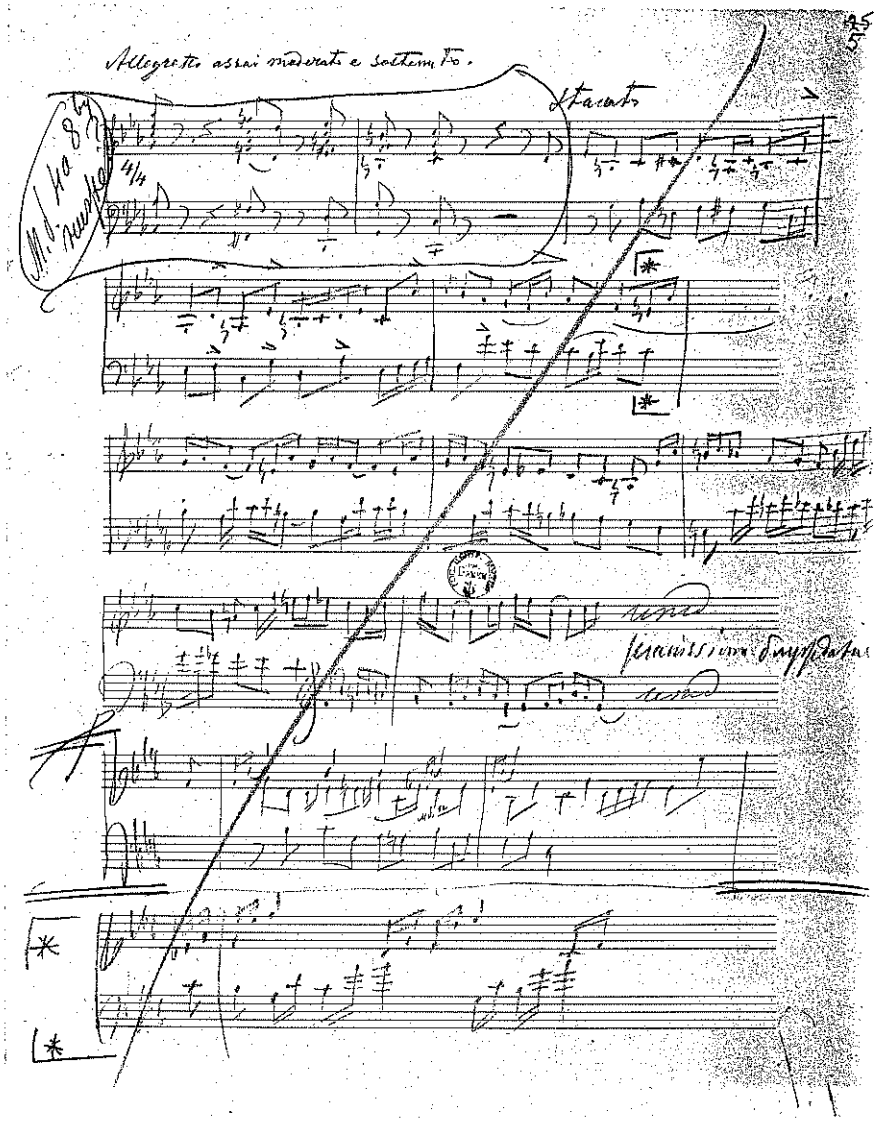
IV (Fortsetzung)



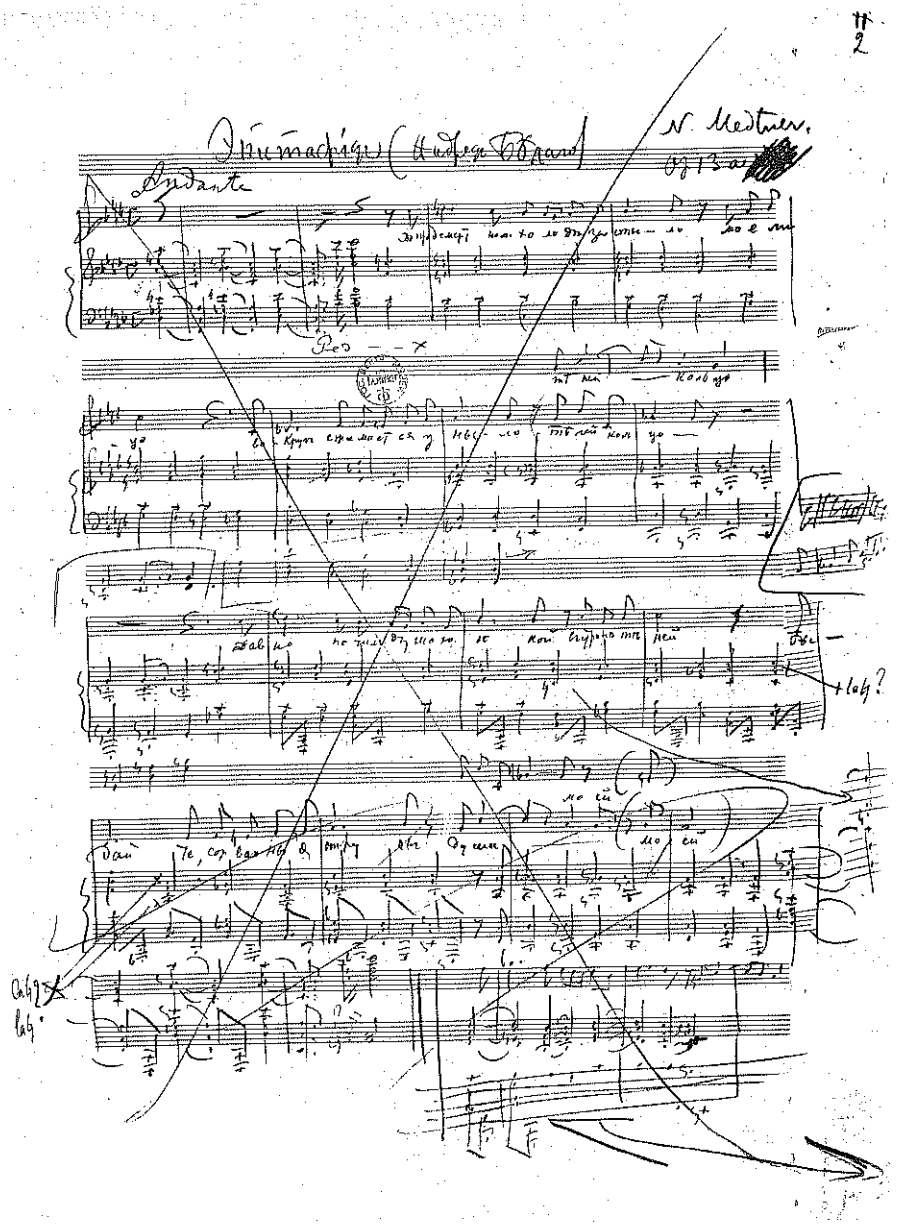
V: *Sonate* op. 5, Entwurf des Kopfsatzes in g-Moll (GCMMK, f. 132, ed. chr. 24, Bl. 1rv)



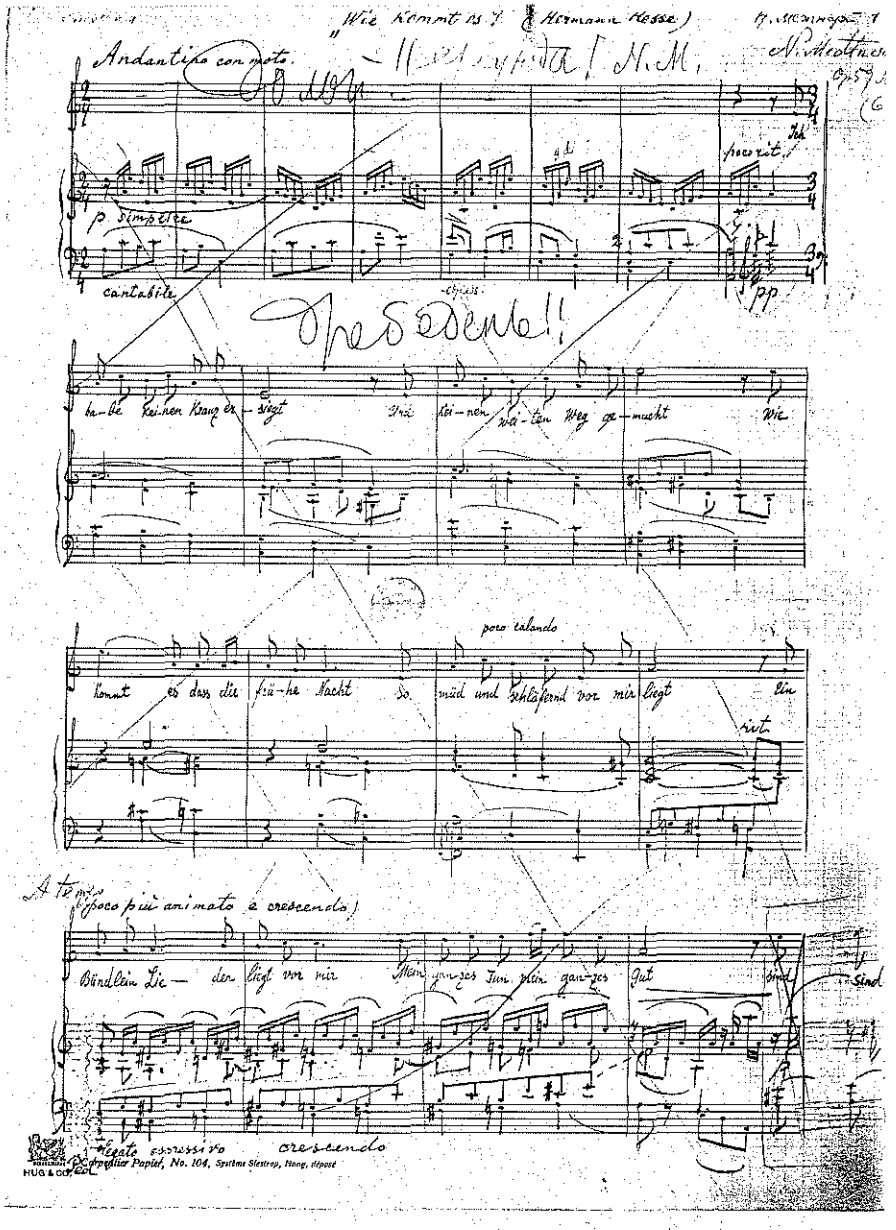
V (Fortsetzung)



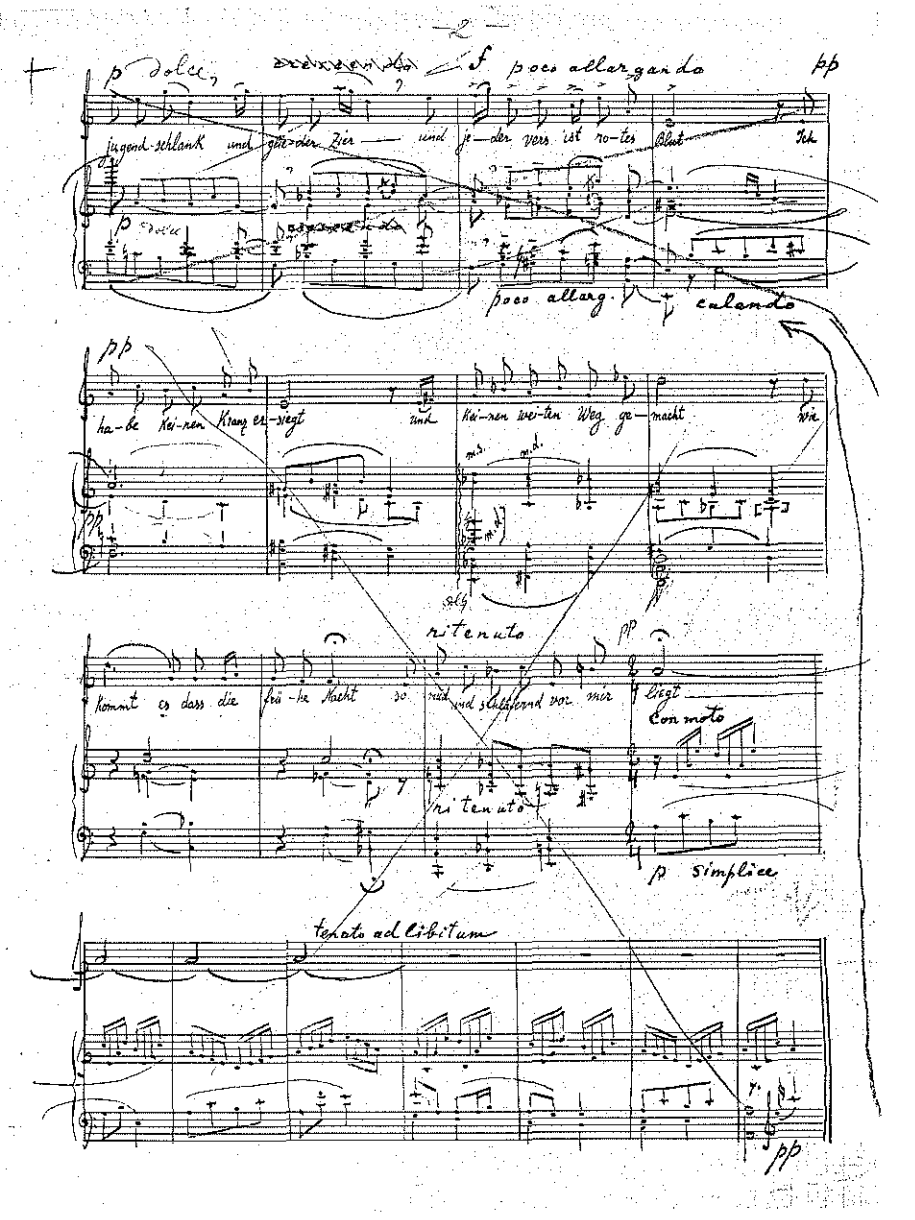
VI: *Märchen* op. 8, frühe Skizze (GCMMK, f. 132, ed. chr. 26, Bl. 5r)



VII: *Ėpitafija* U/F 1.12 (GCMMK, f. 132, ed. chr. 175, Bl. 2r)



VIII: *Wie kommt es?* U/F 1.18 (GCMMK, f. 132, ed. chr. 4580, Bl. 1rv)

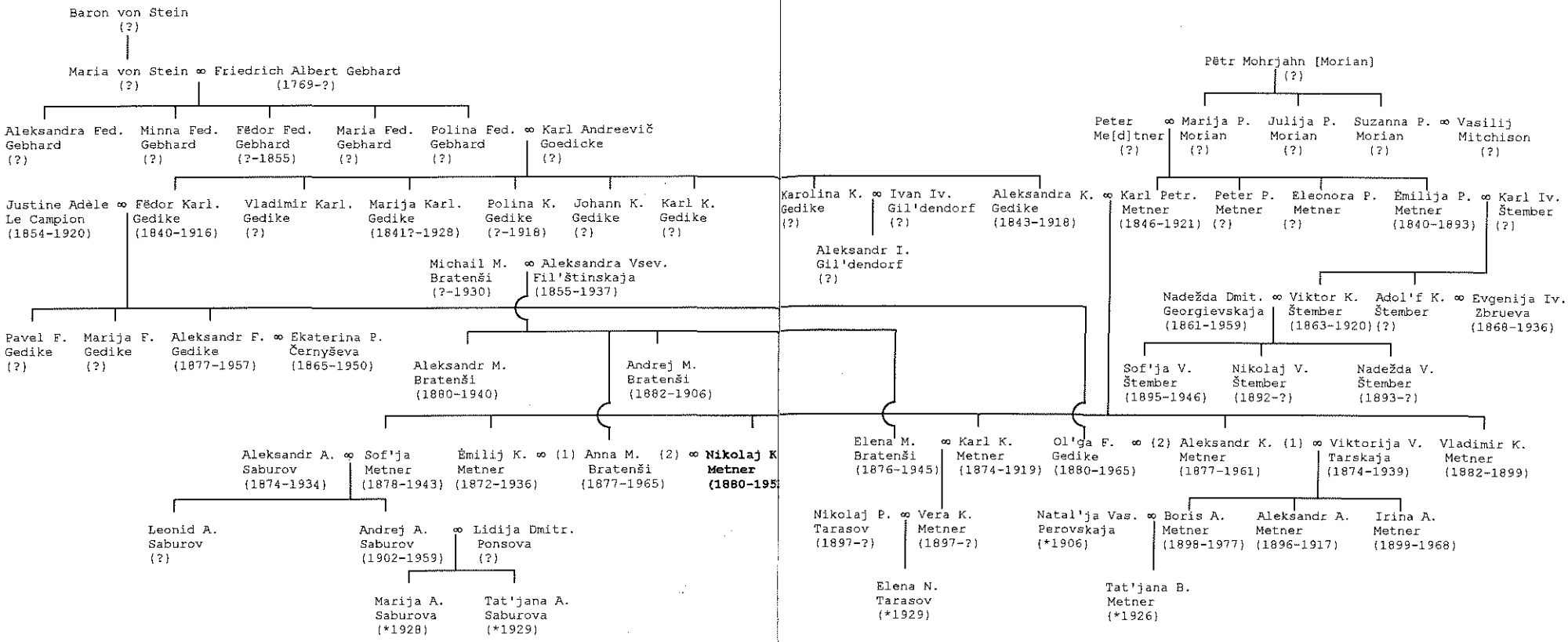


VIII (Fortsetzung)

H. Stammbaum der Familie Metner

Gewissermaßen als Nebenprodukt der Beschäftigung mit Nikolaj Metner entstand dieser Stammbaum. Um einen schnellen Überblick über die reichlich komplizierten Verwandtschaftsverhältnisse zu erhalten, hat er sich bereits während der Entstehung dieser Arbeit bewährt. Alle Angaben (insbesondere die Lebensdaten) basieren auf den Registern und Kommentaren in *Pis'ma* und *Vospominanija*.

Die wichtigste Quelle zu genealogischen Studien bildet der Brief, den Ėmilij Metner dem Kunsthistoriker Pavel Davidovič Ettinger (1866-1948) schrieb als Antwort auf die Bitte, Auskunft zu der Künstlerin Minna Fedorovna Gebhard zu erhalten (s. *Vospominanija*, 331ff.). Ėmilij Metners Entgegnung (*Vospominanija*, 290-300) fällt sehr umfangreich aus und liefert wertvolle Informationen zu den Ahnen beider Linien, der des Vaters (Medtner - Mohrjahn) und der der Mutter (Goedicke - Gebhard).



Verzeichnis der Notenbeispiele und Tabellen

	Notenbeispiele	Seite
1	*Eine Unfuge an Max Reger gewidmet* U/F 2.54	76
2	*Sonata minacciosa* op. 53/2, T. 210-217	77
3	*Canon à la Reger* U/F 2.56	78
4	*Misterioso con evoluzio e emozionalemente* U/F 2.65	82
5	a) *Cvetok* op. 36/2, T. 5-12; b) SKRJABIN, *Prélude* op. 51/2, T. 1-8	85
6	a) *Cvetok* op. 36/2, T. 33-37; b) SKRJABIN, *Vers la flamme* op. 72, T. 92	86
7	a) WAGNER, *Parsifal*, Akt I, Ziffer 92; b) *Hymne 'Vor der Arbeit'* op. 49/1, T. 91-97	96
8	a) *Hymne 'Vor der Arbeit'* op. 49/1, T. 1-4; b) RACHMANINOV, *Ditja! Kak cvetok ty prekrasna* op. 8/2, T. 1-4	98
9	a) *Prélude (Hymne)* op. 54/IV/1, T. 56-58; b) *Elegie* op. 59/1, T. 107f.; c) *Elegie* op. 59/2, T. 107f.; d) *Märchen* op. 51/5, T. 124-128	99f.
10	a) CHOPIN, *Ballade* op. 23, T. 1-3; b) *Märchen (Die Zaubergeige)* op. 34/1, T. 1-4	102
11	a) CHOPIN, *Ballade* op. 38, T. 170f.; b) *Sonate* op. 11/3, T. 17-24	102f.
12	a) GRIEG, *3. Violinsonate* op. 45, Finale, T. 1-5, Vl.; b) *Klavierquintett* WoO 5, Finale, Ziffer N, Vl. I	105
13	a) *Klavierquintett* WoO 5, Finale, Beginn der Coda; b) GRIEG, *3. Violinsonate* op. 45, Finale, Beginn der Coda	105f.
14	*Molitva* U/F 1.2	150ff.
15	*U vrat obiteli svjatoj* op. 3/1, T. 1-4	153
16	*Prélude* U/F 1.4	158ff.
17	*Im Vorübergehn* op. 6/4, T. 32-38, harmonisches Schema	169
18	*Meeresstille* op. 15/7, T. 19f.; *Glückliche Fahrt* op. 15/8, T. 9f. (Singstimme)	170
19	*Einsamkeit* op. 18/3, T 17f.	172
20	*Heimweh* op. 19/3, T.25-27	175
21	*Heimweh* op. 19/3, T. 33-35	175
22	*Arion* op. 36/6, a) T. 3; b) T. 23; c) T. 53-55	188
23	*Sonate-Ballade* op. 27, frühe Skizze („Kogda božestvennyj bežal")	193
24	*Praeludium* op. 46/1, Skizze	199
25	*Praeludium* op. 46/1, T. 1 und T. 16f. (Begleitung)	199
26	a) *Sonata Epica* op. 57, T. 463f.; b) *Molitva* op. 61/5, T. 1-3	202
27	a) *Angel* op. 36/1, T. 35f.; b) *Molitva* op. 61/5, T. 31f.	202
28	*Sonate* op. 5, motivische Beziehungen	216f.
29	*Sonate* op. 22, motivische Beziehungen	225f.

	Tabellen	Seite
1	*Muza i moda*: „Annäherndes Schema des Gesetzes von der Kongruenz in den Einklang"	121
2	*Muza i moda*: „Annäherndes Schema der Grundbedeutungen der Tonsprache"	135
3	*U vrat obiteli svjatoj* op. 3/1, Disparität der Repriseneinsätze	153
4	Mögliche Vorbilder für die ersten Werkentwürfe Nikolaj Metners	155
5	*Im Vorübergehn* op. 6/4, Schema	168
6	*Einsamkeit* op. 18/3, Vergleich von musikalischer und textueller Metrik	171f.
7	*Einsamkeit* op. 18/3, Überlagerung von Versen und musikalischen Sinnabschnitten	173
8	*Duma za dumoj* op. 24/3, Themeneinsätze	182
9	*Kon'* op. 29/4, Schema	185
10	*Arion* op. 36/6, Schema	187
11	*Bessonnica* op. 37/1, Schema	191
12	*Bessonnica* op. 37/1, Entwicklung der melodischen Phrasen	191f.
13	*Naš vek* op. 45/4, Schema	197
14	*Molitva* op. 61/5, Schema	201
15	*Nachtgruß* op. 61/2, Schema	203
16	Sonatensätze und -zyklen in Metners Werk (Übersicht)	210ff.
17	Russische und sowjetische Klaviersonaten von 1850 bis 1930	214f.
18	*Sonate-Elegie* op. 11/2, Schema	219f.
19	*Sonate* op. 22, Schema	223
20	*Vergessene Weisen* op. 38, thematische Verknüpungen	234
21	*Vergessene Weisen* op. 39, thematische Verknüpfungen	235f.
22	Konjekturen in Titeln und Vortragsanweisungen	352
23	Skizzenbücher (Übersicht)	353f.
24	*Goethe-Lieder* op. 15, Wechsel im zyklischen Aufbau	396f.
25	*Zweite Improvisation* op. 47, Nummernfolge bei verkürztem Vortrag	498f.
26	*Kadenzen zu Beethovens 4. Klavierkonzert* WoO 1, Kürzungsmöglichkeiten von Kadenz II	537

Index

Das folgende Register verzeichnet Personen sowie Nikolaj Metners Werke, die in der 'Zeittafel zu Leben und Werk', den vier Studien und den Materialien A bis D erwähnt werden. Belege im Materialienteil werden nicht mit der Seitenzahl, sondern mit der Nummer der Quelle angeführt (**B:** 15 heißt: Belegstelle in Rezension Nr. 15). Unter **C:** meint eine einfache Zahl die Opusnummer, Werke ohne Opuszahl sowie unveröffentlichte Werke und Fragmente werden besonders gekennzeichnet (mit WoO bzw. U/F). Berücksichtigt sind auch die Angaben in den Fußnoten und die Querverweise etwa innerhalb des Werkverzeichnisses. Nachweise aus der Sekundärliteratur wurden nicht aufgenommen, wenn sie im Text nicht besonders thematisiert werden.

Personen

Abendroth, Herman **D:** 78, 80
Abraham, Gerald 178
Adorno, Theodor Wiesengrund 191
Agate, Edward **C:** 32
Akimenko, Fëdor Stepanovič **B:** 17, 22
Alčevskij, Grigorij Alekseevič **D:** 33
Aleksandrov, Anatolij Nikolaevič 5, 9f., 79, 102, 108, 112, 181, 214f.; B:46, 53; **C:** 50; **D:** 107
Alheim, Baron Pierre d' [d'Al'gejm, Pëtr] 17, 19, 31f., 34, 65, 88
Alheim, Maria d' → Olenina-d'Al'gejm
Alkmaion 121f.
Apetjan, Zarui Apetovna 73, 140f.; **C:** 11, 15, 17f., 33, 36, 43-45, 50, 56f., U/F 2.7; **D:** 15
Arenskij, Anton Stepanovič 5, 110f., 146; **B:** 48; **D:** 16
Aristoteles 121
Asaf'ev, Boris Vladimirovič [Igor' Glebov] 84, 180f., 189f.

Babin, Viktor **C:** 58
Bach, Johann Sebastian 2, 17, 22, 26f., 45, 58, 72, 77, 90f., 93, 111, 134, 213; **B:** 16, 23, 27, 42, 48, 50; **D:** 11, 13, 15, 30, 123, 149, 165f.
Bagrinovskij, Michail Michajlovič **D:** 39
Bailly, Paule **C:** 59
Bakalejnikov, Vladimir Romanovič **D:** 29, 54
Balaban, I. **D:** 54
Balakirev, Milij Alekseevič 88, 145f., 156, 214; **D:** 8
Bal'mont, Konstantin Dmitrievič 37, 39, 54-57, 61, 67; **B:** 10
Barbirolli, John **D:** 168
Bartók, Béla **B:** 47
Baudelaire, Charles 29, 42, 54, 130
Beethoven, Ludwig van 1, 17, 19, 23, 26, 46, 49, 51, 58f., 61f., 72f., 75, 88-90, 92f., 97, 101, 107, 128, 155, 166, 169, 193, 208, 213-215, 218, 220, 228, 232f.; **B:** 1,5f., 10, 18, 21, 24f., 29, 34, 37, 48, 50; **C:** 9, 12, 27, 33, WoO 1; **D:** 1, 3, 10, 12f., 15, 17f., 19, 27, 33, 49, 52, 54, 57, 60, 64-67, 70, 76, 78, 80f., 83, 87, 91, 100f., 110, 126, 160-163, 165f., 168-170, 173, 176, 184
Beidler, Franz **A:** 10
Beljaev, Mitrofan Petrovič xviii, 7f., 30, 155; **C:** 2, 5; **D:** 10
—, Viktor Michajlovič 190; **B:** 45
Belousov, Evsej Jakovlevič **D:** 54
Belyj, Andrej [Bugaev, Boris Nikolaevič] xviii, xix, 11-16, 18-21, 28, 31f., 34f., 37-47, 49-69, 79f., 83, 95, 103f., 129f., 146f., 162, 164, 169, 178; **A:** 1, 3; **B:** 2, 10, 20, 23, 48; **C:** 1, 4, 6, 12, 13/1+2, WoO 5, U/F 1.12, 2.35
Berg, Alban 191
Berlioz, Hector 23, 32, 72
Bizet, Georges 72, 101
Blaramberg, Pavel Ivanovič **B:** 13
Blinder, Naum Samojlovič **B:** 39
Blok, Aleksandr Aleksandrovič xx, 19, 37-42, 49f., 52-56, 64, 66f.; **B:** 2, 23
—, Ljubov' Dmitrievna 19
Blumenfel'd, Feliks Michajlovič 146; **C:** 31
Bodenstedt, Friedrich **C:** 29, 32, U/F 2.31
Böcklin, Arnold 18f.
Börne, Ludwig 2
Borghi, Luigi **D:** 21
Borodin, Aleksandr Porfir'evič 212; **B:** 4, 48
Bottesini, Giovanni **D:** 21
Botticelli 128
Boult, Adrian **C:** 60; **D:** 183, 185
Boyd, Malcolm 185

Brahms, Johannes 1, 8, 26, 45, 72, 87, 92f., 143, 213, 215, 217, 222; **B:** 5, 8f., 11, 14-16, 18-20, 24-27, 29f., 33, 35, 39, 43, 50; **C:** 12; **D:** 6, 17, 27-29, 78, 130, 176
Brajkevič, Michail Vasil'evič xxiii
Bratenši, Aleksandr Michajlovič 12
—, Andrej Michajlovič 12f.; **A:** 1; **C:** 11
—, Anna → Metner
Braudo, Evgenij Maksimovič **B:** 51
Bremzen, Ol'ga Gustavovna **C:** 6
Brentano, Clemens **C:** U/F 2.31
Brjusov, Valerij Jakovlevič 18, 20, 37-39, 55-57, 61, 67-69, 147; **B:** 10, 48; **C:** 28
Brjusova, Nadežda Jakovlevna 32
Bruch, Max **D:** 21
Bruckner, Anton 72
Bubek, Teodor Christofor **D:** 16
Bühler, Lenox xxiii
Bugaev → Belyj
Bugoslavskij, Sergej Alekseevič **B:** 40-42
Bujukli, Vsevolod Ivanovič 6
Bukinik, Michail Evseevič **D:** 25, 27
Busch, Fritz 91
Busoni, Ferruccio 75, 79, 112
Byron, Lord George Gordon 65, 147

Čajkovskij, Pëtr Il'ič 14, 29f., 48, 72, 80, 90-92, 101, 110f., 145, 155f., 212, 214; **A:** 10; **B:** 4, 20, 25, 27, 37, 42, 48, 50; **D:** 6, 10, 13, 52, 77, 79, 91f., 96f., 184f.
Calvocoressi, Michel Daniel **C:** 32, 46
Casadesus, Henri **D:** 21
Catterall, Arthur **C:** 57; **D:** 179-181
—, Yvonne **C:** 51
Cave, Alfred **C:** WoO 5
Čechov, Anton Pavlovič **B:** 23
—, Michail Aleksandrovič **D:** 65
Cejtlin, Lev Mojseevič **D:** 54
Černov, Konstantin Nikolaevič **B:** 4, 6, 12
Cervantes Saavedra, Miguel de 75
Chamberlain, Houston Stewart 20, 25, 33f., 36, 42
Chamisso, Adalbert von 195; **C:** 42, 46, U/F 2.31
Chodasevič, Vladimir **C:** 29
Chopin, Frédéric 26, 58, 72, 88f., 92, 100-104, 143, 155, 194, 205, 213; **B:** 6, 8, 16, 24f., 27, 29, 34, 42, 50; **C:** 27; **D:** 6, 11, 15, 60, 81, 83, 87, 90, 170
Christiansen, Broder 31
Cirel'štejn, Michel' I. **D:** 29, 34
Cohen, Hermann 63, 130
Collingwood, Lawrence **C:** 52, 60
Coates, Albert **D:** 130
Conus → Konjus
Corneille, Pierre 31
Cortot, Alfred **D:** 15
Cui → Kjui
Cyganov, Dmitrij Michajlovič **B:** 51f.; **C:** 43f.; **D:** 104f.

Dahlhaus, Carl 80, 122, 129, 133, 193
Dante Alighieri 43, 175
Dargomyžskij, Aleksandr Sergeevič 90, 145
Darwin, Charles 25
Davydov, Karl Jul'evič 3
Debol'skij, N. G. 130
Debussy, Claude 22, 24, 62, 161, 207; **B:** 27; **D:** 30
Dege, V. **D:** 54
Dejša-Sionickaja, Marija Adrianovna **C:** 13/1+2; **D:** 26
Del'vig, Anton Antonovič **C:** 32
Dight, Leonard **C:** WoO 5
Djagilev, Sergej Pavlovič 59
Djubjuk [Dubuque], Aleksandr Ivanovič 3
Dobert, Polina Žil'bertovna **D:** 25
Dobroljubov, Aleksandr Michajlovič 67
Dobrovejn, Isaj Aleksandrovič 91; **D:** 54
Dolinskaja, Elena Borisovna 87, 230; **C:** 22f., 27, 32, U/F 1.1
Dolivo-Sabotnickij, Anatolij Leonidovič **B:** 52; **C:** 18; **D:** 104
Doluchanova, Zara Aleksandrovna 190
Dostoevskij, Fëdor Michajlovič 55, 83; **B:** 23
Drinker, Henry S. **C:** 59bis
Drozdov, Anatolij Nikolaevič **B:** 50, 53
Dubuque → Djubjuk
Duncan, Isadora **B:** 24
Dupré, Marcel xxiii; **C:** 47; **D:** 117
—, Marguerite xxiii; **C:** 47
Durylin, Sergej Nikolaevič **C:** 28f., U/F 2.32
Dusseau, Jeanne **D:** 140, 175

Eckhart, Meister 42, 128
Eichendorff, Joseph von 144, 165, 195, 203; **C:** 42, 45f., 51, 59bis, 61, U/F 2.31
—, Wilhelm von **C:** 61
Ėjchenval'd, Anton Aleksandrovič **B:** 13
Ėjges, Oleg Konstantinovič 215
Elgar, Edward **D:** 123
Ėllis [Lev L'vovič Kobylinskij] 14, 32, 40, 42-44; **B:** 48
Elmore, Cenieth Catherine 230
Ėl-Tur, Anna S. **C:** 3, 15, 36f.; **D:** 63f.

Ėngel', Julij Dmitrievič 17, 69; **B:** 1, 5, 8, 16, 21, 24f., 29, 34
Epiktet 128
Ėrarskij, Anatolij Aleksandrovič **B:** 48
Erdmannsdörfer, Max **B:** 48
Esposito, Michele **D:** 126
Ėttinger, Pavel Davidovič 2
Evseev, Sergej Vasil'evič 215

Feiwel, Berthold **C:** 24
Fejnberg, Samuil Evgen'evič 214f.; **B:** 38
Fere, Vladimir Georgievič 215
Fet [Šenšin], Afanasij Afanas'evič 60, 68, 144, 146, 177, 193f.; **B:** 26f., 40, 45, 48; **C:** 3, 24, 27f., 37, U/F 2.31, 2.34
Feuerbach, Ludwig 2; **B:** 23
Fiedler, Friedrich **C:** 28
Field, John 3; **B:** 16
Figner, Nikolaj Nikolaevič **D:** 10
Filosova, Valentina Dmitrievna **B:** 8f.; **C:** 6; **D:** 20
Fischer, Carl **C:** 20
Fistoulari, Anatolij Georgievič **D:** 184
Fokin, Michail Michajlovič 138; **C:** 17
Forbes, Watson **C:** 51, WoO 5
Fortier, Florestine **C:** 41/2; **D:** 139
—, Leopold **C:** 41/2; **D:** 139
Franck, César 29
Frey, Helen de **C:** 41/2; **D:** 153
Friedrich, Hedwig xviii, xx, 13-15, 41, 195; **C:** 18
Furtwängler, Wilhelm 13

Gabrilovič, Osip Solomonovič **D:** 96f.
Galli, Anatolij Ivanovič xvii, 4; **B:** 48
Gauguin, Paul 109f.
Gauk, Aleksandr Vasil'evič **D:** 108
Gebhard, Friedrich Albert 2, 16
—, Fëdor Fëdorovič 3
—, Minna Fëdorovna 2f.
—, Pauline [Polina] Fëdorovna 3
Gedike, Aleksandr Fëdorovič 3-5, 10, 16f., 76, 78, 108, 112; **B:** 48; **C:** 11, 13/1, 14f., 23, 25/1, 33, 44, 50, U/F 2.2
—, Fëdor Karlovič xvii, 3f., 91; **B:** 48
—, Karl Andreevič 3
—, Ol'ga Fëdorovna **C:** 3; **D:** 30, 39
Genika, Rostislav Vladimirovič **B:** 15, 31
George, Stefan 29, 38f., 48
Gercen [Herzen], Aleksandr Ivanovič 148
Gerigk, Herbert 36
German, Edward **D:** 176
Gessen, Sergej Iosifovič 35
Gilel's, Ėmil' 139f., 222
Giorgione 109
Gippius [Hippius], Zinaida Nikolaevna 37-39, 42, 56, 67; **B:** 23
Glazunov, Aleksandr Konstantinovič xviii, xix, 27, 212, 214, 229; **B:** 27, 42; **C:** 2, 59
Glebov', Igor' → Asaf'ev
Glen, Al'fred Konstantin von **B:** 13; **D:** 12
Gliėr [Glière], Rejngol'd Moricevič 207; **A:** 2; **B:** 22; **D:** 39, 66
Glinka, Michail Ivanovič 22, 24, 29, 90, 92, 145, 174, 189; **B:** 6, 29; **D:** 10, 13, 185
Gluck, Christoph Willibald **D:** 30
Godfrey, Dan **D:** 147
Goedicke → Gedike
Goethe, Johann Wolfgang von 2f., 14-16, 21, 25, 27-30, 37, 42-46, 48, 54f., 62, 65, 73, 83, 101, 109, 128f., 143f., 148, 157, 163-173, 176-178, 187, 195, 199, 204f., 218; **A:** 3, 10; **B:** 10, 14, 16, 20, 22, 25-27, 34, 40, 47f.; **C:** 3, 6, 9, 11, 15f., 18, 41/1+2, 42, 45f., 60, U/F 2.24, 2.27-2.31
Gogol', Nikolaj Vasil'evič 18, 55; **B:** 23
Gol'denvejzer, Aleksandr Borisovič 1, 4, 10, 16f., 79, 136, 139; **B:** 38, 41, 44; **C:** 3, 18, 23, 33, 42-44, 47f., 50, 53/1, 54
Grečaninov, Aleksandr Tichonovič 146
Grétry, André Ernest Modeste 19
Grieg, Edvard xix, 18f., 51, 58, 68f., 72, 89, 92, 95, 103-107, 155; **B:** 39; **D:** 6, 13
Gržimali, Ivan Vojtechovič **D:** 12
Guenther, J. **C:** 29, 32
Gunst, Evgenij Ottovič **C:** 50
Gurilëv, Aleksandr L'vovič 145

Händel, Georg Friedrich **B:** 25, 42; **D:** 30, 173
Handschin, Jacques 133
Hansen, Cecilia **D:** 117
Hanslick, Eduard 20, 130, 193
Harrison, May **D:** 148, 169
Hartmann, Eduard von 53, 130-132, 134, 140
Harty, Hamilton **D:** 126
Hecht, Georg 33
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 53
Heger, Robert **D:** 149
Heifetz, Jascha **C:** 20
Heine, Heinrich 29, 144, 164f.; **A:** 3; **B:** 25; **C:** 12
Henderson, Archibald Martin **C:** 53/1
Henselt, Adolf 155
Heraklit 42
Herder, Johann Gottfried 2
Herodot 186
Herzen → Gercen
Hesiod 42f.
Hess, Dame Myra **C:** 58, 60; **D:** 182
Hesse, Hermann 235, **C:** 61, U/F 1.18
Hildebrandt, Adolf 42
Hindemith, Paul 141; **C:** 27
Hippius → Gippius
Hölderlin, Friedrich 31
Hoffmann [Gofman], Viktor Viktorovič 67
Hofmann, Josef xviii, xxi; **C:** 4f.
Homer **B:** 37
Hoogstraten, Willem van **D:** 91f.
Horsley, Colin **C:** WoO 5
Humperdinck, Engelbert **D:** 176

Iamblichus 52, 125
Ibsen, Henrik 51, 83; **B:** 23
Il'čenko, Pëtr Pavlovič **D:** 34
Iles, Edna xxii; **C:** 58-60, U/F 1.17; **D:** 182
Il'in, Ivan Aleksandrovič xxiii, 137, 232; **C:** 36, 59, U/F 2.33
—, V. N. 81
Il'ina, Natal'ja Nikolaevna **C:** 59
Ippolitov-Ivanov, Michail Michajlovič **D:** 10
Ivanov, Vjačeslav Ivanovič 42f., 49, 67, 69

Jagodkina, T. 224
Jakovenko, Boris Valentinovič 35
Jakovlev, Vasilij Vasil'evič **B:** 48
Jan-Ruban, Anna Michajlovna **B:** 25, 27f., 34; **C:** 18-19a, 24, 29, 32; **D:** 35, 38-40, 42, 47f., 50, 82, 155
Jasser → Yasser
Jasykov **C:** U/F 2.31
Joachim, Joseph 34, 79
Joyce, James 51
Juferov, K. **B:** 47
Jung, Carl Gustav 14, 21, 37, 44, 83f.
Jurasovskij, Aleksandr Ivanovič **D:** 39
Jurgenson (Verlag) **C:** 12, 13/2, 14f.
Južin, Aleksandr Ivanovič **D:** 65

Kabalevskij, Dmitrij Borisovič 215
Kant, Immanuel 15, 19f., 26f., 46, 52f., 62, 128-130; **B:** 23
Karadžev, Konstantin S. **D:** 16
Karakaš, Michail Nikolaevič **D:** 65
Karatygin, Vjačeslav Ivanovič 17, 181, 229; **B:** 18, 27f., 30, 33, 36f., 46f.
Karatygina, O. **C:** 18f.
Karnickaja, Elena Aleksandrovna **D:** 175
Kaškin, Nikolaj Dmitrievič 5, 17; **B:** 48
Kastorskij, Vladimir Ivanovič **D:** 33
Katuar, Egor (Georgij) L'vovič 112, 133, 233; **B:** 13; **C:** 22f.; **D:** 16, 30
Kekeman **D:** 39
Keller, Charles William 230
Kelly, Terence 143
Kerzina, Marija Semënova 8, 27
Kes, Willem **A:** 10
Kjui [Cui], Cesar' 27, 145, 212; **B:** 4, 25
Klimov, Konstantin **C:** WoO 5
Klinger, Max 18
Klopstock, Friedrich Gottlieb 29
Kočetov, Nikolaj Razumnikovič **D:** 39
Kochanski, Paul **D:** 95
Kodaly, Zoltan **B:** 47
Kojranskij, Aleksandr / Boris / Genrich 38
Kolomijcev, Viktor Pavlovič **C:** 19a
Konjus, Georgij Ėduardovič 16f.; **C:** 43, 53/1+2, U/F 2.8
—, Lev Ėduardovič xxii, 77, 88, 101; **C:** 17, 30, 41/2, 55f., 60; **D:** 30
—, Ol'ga Nikolaevna 101; **C:** 55f., 60
—, Tat'jana Sergeevna (geb. Rachmaninova) 112
Konsistorum, Natascha 139
Koreščenko, Arsenij Nikolaevič **B:** 48
Kosenko, Viktor Stepanovič 274
Košic, Nina Pavlovna **C:** 15, 28, 52; **D:** 53, 58, 129, 143
Kotljar, A. 187, 189
Kožebatkin, Aleksandr Melet'evič 63
Kozolupov, Semën Matveevič **D:** 29, 34
Krejn, Aleksandr Abramovič 215; **B:** 24; **C:** 6, 9; **D:** 34
Kruglikov, Semën Nikolaevič 17
Kurenko, Maria **C:** 59bis
Kusevickij, Sergej Aleksandrovič xix, 47, 79, 233; **B:** 21, 24; **C:** 33; **D:** 21, 49, 52, 59, 62, 65
Kutateladze, L. M. **A:** 6
Kuzmin, Michail Alekseevič **B:** 46

LaLiberté, Alfred xxii; **C:** 52, 53/1+2
Lamartine, Alphonse Marie Prat de 31
Landowska, Wanda 109
Landstein, W. **C:** 1, 7
Lenau, Nikolaus **C:** 34, 61, U/F 2.31
Lenz, Jakob Michael Reinhold **C:** U/F 2.28
Leonardo da Vinci 42, 178
Leoncavallo, Ruggiero 22
Lermontov, Michail Jur'evič 55, 57, 60-62, 65, 75, 117, 120, 126, 144-149, 153, 156f., 161, 164, 176, 186,

200, 208; **A:** 3, 9; **B:** 2, 10, 22; **C:** 1, 1[bis], 3, 38, 60f., U/F 1.2, 1.4
Lessing, Gotthold Ephraim 128
Levin, Iosif Arkad'evič [Lhévinne, Josef] 6
— (Geiger) **D:** 113
Lippi, Filippino 109
—,Fra Filippo 109
Liszt, Franz 17, 19, 23, 31f., 42, 47f., 58, 72, 80, 88-90, 95, 213, 228, 233; **A:** 10; **B:** 24f., 50; **C:** 20; **D:** 2, 11, 15, 90, 101, 163, 170
Ljadov, Anatolij Konstantinovič xviii, 106; **C:** 2; **D:** 126
Ljapunov, Sergej Michajlovič 146, 214
Ljarev **B:** 52
Ljatošinskij, Boris Nikolaevič 215
Loeffler, Charles Martin **A:** 6
Loftis, Bobby Hughes 230
Longos **C:** 17
Lourié, Arthur 88
Luboschitz, Léa **D:** 82
Lukin, Filipp Mironovič **B:** 13
Lunačarskij, Anatolij Vasil'evič xx

Maeterlinck, Maurice 54
Majkapar, Samuil Moiseevič **D:** 16
Makušina, Tat'jana Aleksandrovna xxii; **C:** 51f., 59[bis], 61; **D:** 119, 121, 124f., 146, 148, 172, 175, 177, 179
Malikova, T. 100
Mallarmé, Stéphane 51
Mamontov, Savva Ivanovič 47
Manchon-Theis, Jeanne **C:** 58
Mann, Thomas 170
Mansfel'd, Ekaterina Dmitrievna 88
Marcello, Benedetto **D:** 126
Mark Aurel 128
Markgraf, Fräulein xviii, 12
Markus, Stanislav 140
Martinet, Claudie **C:** 54, 58
Maupassant, Guy de **B:** 42
McCormick, Edith 15; **D:** 90
Medtner → Metner
Mendelssohn Bartholdy, Felix 58, 92, 103, 155, 169f.; **B:** 4, 12, 29; **D:** 10, 15
Mengelberg, Willem xix; **C:** WoO 1
Merežkovskij, Dmitrij Sergeevič 18, 37, 39, 43, 56, 59; **B:** 2, 10
Metcl', Vladimir Ljudvigovič 7; **C:** 3, 15
Metner, Aleksandra Karlovna (geb. Gedike) xvii, xix, xx, 3f., 12-14, 16f., 93; **B:** 48; **C:** 7, 33, WoO 5, U/F 2.42
—, Aleksandr Karlovič xxi, 4, 7, 16f., 75, 77, 88, 101, 104, 112, 126, 136; **B:** 16f., 19, 48, 53; **C:** 12, 14, 16, 21, 31, 34, 36, 42-44, 48, 50f., 54f., WoO 5; **D:** 6, 17, 27, 29-32, 70, 107
—, Anna Michajlovna (geb. Bratenšï) xvii, xviii, xx, xxi, 5, 9, 12-15, 31, 46f., 71, 81, 87, 91, 94, 139; **A:** 4, 9; **C:** 6, 11, 13/2, 15, 17, 21, 32, 36-38, 41/1+2, 42, 44, 48f., 51-53/1, 59-61, WoO 5, U/F 2.8, 2.65
—, Ėmilij Karlovič xvii, xviii, xx-xxiii, 2-4, 8-51, 56-60, 62-69, 71-73, 75f., 78-81, 83, 88-94, 101, 107, 112f., 115, 124, 126, 128f., 134, 137, 140, 147, 163f., 174, 178, 186, 192, 195; **A:** 4, 10; **B:** 48; **C:** 3-8, 11, 13/1+2, 15, 18, 33, 36, 38, 45, 47, 52, 53/1, 54, 57, 61, U/F 1.18, 2.2, 2.31
—, Karl Karlovič xxi, 16f., 67, 192; **C:** 25/2, 36f.
—, Karl Petrovič xvii, xix, 3f., 11-14, 16f., 58, 68; **B:** 48; **C:** 4f., 7, 12-15, WoO 5, U/F 2.2, 2.42
—, Sof'ja Karlovna → Saburova
—, Viktorija Viktorovna **D:** 30
Meyer, Conrad Ferdinand 29; **C:** 60, U/F 2.31
Michelangelo Buonarroti 109, 178
Mickiewicz, Adam 143
Mironenko, S. **D:** 54
Miropol'skij [Lang], Aleksandr (Aleksandrovič) 67
Mjaskovskij, Nikolaj Jakovlevič 214f., 229, 232; **B:** 46; **C:** 53/1
Młynarski, Emil **D:** 79
Mogilevskij, Aleksandr Jakovlevič **B:** 13, 24; **C:** 21; **D:** 34, 39, 44
Moiseiwitsch, Benno xxiv; **C:** 58, 60
Moore, John **C:** WoO 5
Moos, Paul 130f.
Moritz, Karl Philipp 129f.
Morosov, A. V. 148
—, Nikita Seměnovič **C:** 11
Morosova, Margarita Kirillovna xx, 47; **A:** 1, 4; **C:** 13/2
Mostras, Konstantin Georgievič **D:** 27
Mozart, Wolfgang Amadeus 1, 26, 72, 90-92, 101; **B:** 6, 48, 50; **D:** 21, 27, 88f., 173
Musorgskij, Modest Petrovič 19, 23, 31, 80, 90f., 141, 156, 174, 185; **B:** 4; **D:** 96f., 184

Napravnik, Ėduard Francevič 146
Nazajkinskij, Evgenij Vladimirovič 104
Nejgauz, Genrich Gustavovič 139; **B:** 39
Nemirova **B:** 47
Newton, Isaac 122
Neždanova, Antonina Vasil'evna **D:** 33, 65
Nietzsche, Friedrich 27f., 53f., 62, 79, 129, 144, 173f.; **A:** 3, 10; **B:** 10, 23, 25-27; **C:** 19, 19a, U/F 2.26
Nikisch, Arthur 14; **B:** 48; **D:** 13
Nikitina, E. I. **B:** 40
Nikolaev, Leonid Vladimirovič **B:** 5, 18
Nikomachos 122
Novalis [Hardenberg, Georg Friedrich Philipp von] 31, 38f., 42; **C:** 45

Oko **D:** 144
Olenin, Aleksandr Alekseevič 215
Olenina-d'Al'gejm, Marija Alekseevna 17, 31; **B:** 32, 38; **C:** 1, 15, 18, 28f.; **D:** 28, 43, 46
Osipov, Konstantin Viktorovič **C:** 24, 25/2, U/F 2.58

Pabst, Pavel Avgustovič xvii, 4; **B:** 48; **C:** U/F 1.2, 1.3; **D:** 5, 6
Paray, Paul **D:** 163
Paščenko, Andrej Filippovič 30, **D:** 108
Paschalov, Vjačeslav Viktorovič **B:** 35
Pasternak, Boris Leonidovič 42, 64, 69
Pavlovskaja-Borovik, Vera Il'inična **B:** 46
Perugino 109
Petrovskij, Aleksej Sergeevič 12, 15, 28, 38-40, 46f., 57f., 65; **C:** 19
Pfitzner, Hans 76, 112
Pingoud, Ernest **B:** 20
Pinsonneault, Bernard 139, 157, 194; **C:** 20f., 27, 30, 33, 38, 58, 60
Platon 70, 122f., 125, 156
Plotin 52
Podol'ner, S. A. 166
Pol' [Pohl], Vladimir Ivanovič **C:** 61; **D:** 39
Pollak, R. Ju. **D:** 64
Polovinkin, Leonid Alekseevič 215
Pomerancev, Jurij Nikolaevič **B:** 13; **D:** 77
Porphyrius 52
Pren [Prehn], Erik und Irina **C:** 60
Press, Michail Isaakovič **D:** 12
Prokof'ev, Grigorij Petrovič **B:** 11, 14, 26, 32
—, Sergej Sergeevič 79, 106f., 214f., 233; **B:** 33, 49, 52; **C:** 51
Przybyszewski, Stanislaw 38
Purcell, Henry 91f.; **D:** 130
Puškin, Aleksandr Sergeevič 16, 37, 47, 56, 64f., 75, 87, 101, 109, 128, 144f., 148, 156f., 161, 165, 177-181, 184, 186, 193, 195, 232; **B:** 23, 32, 34, 40, 45, 48, 50; **C:** 3, 12, 13/1, 28f., 32, 34, 36, 42, 45, 52, 59[bis], 61, U/F 2.31, 2.33, 2.34

Rachmaninov, Sergej Vasil'evič xix-xxiv, 1, 15, 30, 33, 45, 61, 71-73, 75, 79f., 92, 97f., 104, 112f., 137f., 141, 153f., 156, 166, 174, 177, 180f., 207, 214; **A:** 6; **B:** 10, 22, 37, 42f., 48, 50; **C:** 15, 20, 23, 25/2, 29, 35, 47, 50, 56, U/F 2.23, 2.36; **D:** 14, 17, 91f.
Rachmaninova, I. S. → Volkonskaja
—, T. S. → Konjus
Račinskij, Grigorij Alekseevič 43; **C:** 16
Raffael (Raffaello Santi) 109
Rajskij, Nazarij Grigor'evič **B:** 38, 41; **C:** 3, 28, 36-38, 45f., 49; **D:** 72f., 106, 112-114
Ravel, Maurice **C:** 17, 51
Rebikov, Vladimir Ivanovič 18, 22, 24, 26, 62f., 83, 146; **B:** 23
Reger, Max 17, 22f., 30f., 33, 62f., 72, 74, 76-79, 112, 175, 222; **A:** 2; **B:** 23, 27, 29, 33; **C:** U/F 2.54, 2.56
Reiner, Fritz **D:** 93f.
Renčickij, Pëtr Nikolaevič **D:** 39
Respighi, Ottorino 141
Rickert, Heinrich 20, 62, 130
Riemann, Hugo 133
Riesemann, Oskar von **C:** 37, 45, 52
Rimskij-Korsakov, Nikolaj Andreevič xviii, 24, 27, 29f., 110f., 145, 155; **B:** 27, 29, 48; **C:** 2; **D:** 6, 14, 59, 96f., 126, 184
Rjabušinskij, Nikolaj Pavlovič 40f.
Ronald, Landon **D:** 123
Rosenkranz, Karl 130
Rossini, Gioacchino 72
Rozanov, Vasilij Vasil'evič 67
Rubens, Peter Paul 109
Rubinštejn, Anton Grigor'evič 3, 5, 28, 145, 155, 212, 214; **B:** 4, 12, 48; **D:** 9-11
—, Nikolaj Grigor'evič **B:** 48

Sabaneev, Leonid Leonidovič 35, 89, 206; **B:** 43; **C:** U/F 2.8; **D:** 39
Saburov, Aleksandr Aleksandrovič 16f.
—, Andrej Aleksandrovič **C:** 24
Saburova, Sof'ja Karlovna (geb. Metner) 16, 94; **C:** 48, 54
Šackes, Abram Vladimirovič **B:** 40
Safonov, Vasilij Il'ič xvii, xviii, 1, 4-6, 88; **B:** 48; **D:** 10f.
Šaginjan, Mariėtta Sergeevna xix, 33, 71, 97, 178; **C:** 29
Saint-Saëns, Camille **D:** 54, 130, 173
Santagano, Elizabeth **C:** 37, 99
Sapel'nikov, Vasilij L'vovič xvii, 4; **B:** 48

Šaporin, Jurij (Georgij) Aleksandrovič 215
Sapoznikova, Natal'ja Vladimirovna 94
Scarlatti, Domenico 72, 77, 89, 91f., 101; **B:** 48; **D:** 83, 87, 90, 101, 165f.
Ščelkan, Nikolaj Sergeevič 6
Ščerbačëv, Vladimir Vladimirovič 30, 214
Schäfke, Rudolf 122, 126
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 53, 132; **B:** 23
Schiller, Friedrich 54, 65, 129
Schillings, Max von 79
Schlegel, Friedrich 39, 42
Schmuller, Alexander **D:** 36f.
Schönberg, Arnold 78f., 112
Schopenhauer, Arthur 15, 53-55, 128, 130, 132
Schreker, Franz xxi, 79, 141
Schubert, Franz 72, 92, 101, 166, 213, 224; **B:** 50; **D:** 25, 147, 149, 184
Schumann, Robert 16f., 26, 32, 46, 49, 51, 58f., 62, 66f., 72, 88f., 92f., 102f., 143, 155, 157, 166, 196, 206, 213, 215; **B:** 5f., 8, 10, 14-20, 22-26, 29f., 33, 35, 39, 42, 48, 50f.; **C:** 17, 27, 51; **D:** 4f., 7, 15, 18, 29, 60
Schwarzkopf (-Legge), Elisabeth xxiv, 190, 200
Ščukin, Sergej Ivanovič 109
Šebalin, Vissarion Jakovlevič 215
Sedlmayr, Hans 119
Serikov, Georgij 81, 124, 127, 133, 141
Serov, Aleksandr Nikolaevič 90
Shakespeare, William 84, 109, 148, 176, 193; **C:** 35
Sibelius, Jean 141; **D:** 93f.
Sibor, Boris Osipovič **D:** 25, 27, 29
Šillinger, Iosif [Schillinger, Joseph] 215
Simmel, Georg 20, 31, 34
Sincova, O. K. 42
Sizov, Nikolaj Ivanovič **C:** 1, 3, 11
Skrjabin, Aleksandr Nikolaevič xx, 1, 17, 22, 24, 29f., 45, 47f., 58, 61f., 69, 80-88, 100, 134, 141, 155f., 177, 214-216, 233; **B:** 6, 8, 10, 22, 24f., 27, 30, 48, 50; **C:** 20, 23, U/F 2.65; **D:** 15, 59, 79, 88f., 149
Skrjabina, Vera Ivanovna **D:** 25
Slobodova **B:** 47
Slobodskaja, Oda Abramovna **C:** 58, 61
Slonov, Michail Akimovič **C:** 12, 15
Smith, David Stanley **D:** 130
Sokolov, Nikolaj Aleksandrovič 212
—, O. 102
—, Sergej Alekseevič 41, 56, 67
Sokolovskij, Nikolaj Nikolaevič **D:** 12
Sologub, Fëdor [Teternikov, Fëdor Kuz'mič] 37f., 67
Solov'ëv, Michail Sergeevič 64
—, Sergej Michajlovič 32, 39f., 42, 54; **C:** 6
—, Vladimir Sergeevič 39, 47, 53f., 60, 62-64; **B:** 2, 23
Solov'ëva, Ol'ga Michajlovna 64
Sorabji, Kaikhosru Shapurji 232; **C:** 53/1
Šostakovič, Dmitrij Dmitrievič 30, 215; **D:** 185
Špekuljanov, M. **D:** 54
Spengler, Oswald 20, 25, 46
Špigel', A. I. **B:** 13
Stančinskij, Aleksej Vladimirovič xx, 214; **C:** 31
Stein, Baron von 2
Steiner, Rudolf 44
Štejnberg, Maksimilian Oseevič 30; **D:** 39
Štember, Karl Ivanovič 3
—, Natal'ja Viktorovna 84; **C:** 27
—, Viktor Karlovič 16, 128
Stenbok, Anna (Vasil'evna) **C:** 12, 15; **D:** 28
Stendhal [Henri Beyle] 42
Stengel, Theo 36
Stepun, Fëdor Avgustovič 35, 43
Stock, Frederick **D:** 88f.
Stokowski, Leopold **D:** 84f.
Stone, Frederick **C:** 61
Strauß, Johann (Sohn) 101; **B:** 24
Strauss, Richard 22f., 27, 30-33, 62f., 72-74, 76-79, 141; **A:** 2; **B:** 10, 23, 27, 29; **C:** 1; **D:** 149
Stravinskij, Igor' Fëdorovič 30, 78-81, 107, 215, 233; **B:** 47; **D:** 93f.
Strindberg, August 51
Struve, Nikolaj Gustavovič **A:** 2; **C:** 17, 20
Stuck, Franz von 18f.
Šubert, Jan Francevič **D:** 54
Sullivan, Arthur **D:** 176
Swan, Alfred Julius xxii, 4, 18, 73, 106f., 115, 137f., 192, 194, 200, 236; **C:** 27, 32, 47f., 52, 53/1, 57, 59bis, 60f., WoO 5

Tabakov, Michail Innokent'evič **D:** 54
Tairov [Kornblit], Aleksandr Jakovlevič xxi
Taneev, Sergej Ivanovič xvii, xviii, xx, 5-11, 74, 166, 212f.; **B:** 27, 46, 48; **C:** 2, 5, 23; **D:** 16, 19, 77
Tarasova, Vera Karlovna (geb. Metner) 94; **C:** 41/1+2, 49, 52, U/F 2.58
Tasteven, Genrich Ėdmundovič 41
Teljakovskij, Vladimir Arkad'evič **D:** 10
Theokrit **C:** 17
Tieck, Ludwig 39
Tizian (Tiziano Vecellio) 109
Tjutčev, Fëdor Ivanovič 16, 37, 60, 63f., 68, 144, 146, 177, 179, 183, 190, 192f., 195f., 198, 207, 231f.; **B:** 2, 23, 26f., 45, 48; **C:** 24, 25/2, 28, 34, 36f., 42, 44f., 59, 59bis, 61
Tolstoj, Aleksej Konstantinovič 144; **C:** U/F 2.25
—, Lev Nikolaevič 28, 41; **B:** 23
Tornius, Valerian **C:** 36
Trojanovskaja, Anna Ivanovna xx, 94, 107; **C:** 36, 38, 42
Trubeckoj, Sergej Nikolaevič 52
Truscott, Harold 222
Turgenev, Ivan Sergeevič **C:** 35
Turgeneva, Anna (Asja) Alekseevna 31, 44

Uglov, Anton **B:** 49
Uhland, Ludwig **C:** 28

Vaihinger, Hans 20
Varlamov, Aleksandr Egorovič 145
Vasilenko, Sergej Nikiforovič **D:** 57
Vasil'ev, Pantelejmon Ivanovič 94, 106, 108, 140f., 229; **C:** 27, 30, 48, WoO 4
Vasina-Grossman, Vera Andreevna 179f.
Večor → Wetchor
Verdi, Giuseppe 22, 72; **D:** 149
Verhaeren, Émile Adolphe Gustave **B:** 42
Verlaine, Paul 51, 54
Vieuxtemps, Henry **D:** 6
Villiers de L'Isle-Adam, Philippe-Auguste Graf de 31
Villon, François 31
Volkonskaja, Irina Sergeevna (geb. Rachmaninova) 112, 137
Vološin [Kirienko-Vološin], Maksimilian Aleksandrovič 67; **B:** 42
Volynskij, Akim L'vovič 178
Vronskij, Vita (Victoria) **C:** 58
Vrubel', Michail Aleksandrovič 47f., 147f.; **A:** 10; **B:** 10

Wachsmann, Else **D:** 122
Wackenroder, Wilhelm Heinrich 39
Wadiyar, Sir Jaya Chamaraja, Maharadscha von Mysore xxiv; **C:** 60
Wagner, Richard 2f., 18f., 22-24, 26f., 29-31, 33, 36, 40, 43, 45, 48f., 51, 62, 72, 75, 79, 89-97, 103, 169, 173, 199, 213; **A:** 10; **B:** 8, 10, 14, 16, 23-25, 29, 37, 48, 50; **D:** 28, 62
Wallace, William **D:** 123
Watteau, Antoine **C:** 51
Weber, Carl Maria von 72; **D:** 78, 184
Weiner, Leó **D:** 149
Weinhold, Lisbeth **C:** 61
Weininger, Otto 20, 33
Weissbach, Margarete **D:** 22-24
Wendel, Ernst **C:** WoO 1; **D:** 33
Wetchor, Nathalie **D:** 164
Whitman, Walt **B:** 42
Wilde, Oscar 54
Williams, Trevor **C:** 51
Winckelmann, Johann Joachim 128f.
Windelband, Wilhelm 130
Winter, Louise Hattstaedt **D:** 98
Wischniak, W. **C:** 28f., 32
Wölfflin, Heinrich 144
Wolf, Hugo 72
—, Toni 84
Wolf-Ferrari, Ermanno **D:** 88f.
Wood, Henry **D:** 121, 173f., 176
Wüllner, Ludwig **C:** 46; **D:** 122

Yasser, Joseph [Jasser, Iosif Samojlovič] 93; **C:** 51

Zaring **B:** 13
Zbrueva, Evgenija Ivanovna **D:** 33
Zetel', Isaak Zusmanovič 141; **C:** WoO 5
Ziloti, Aleksandr Il'ič **A:** 5f.; **B:** 27f., 30
Zimmermann, Julius Heinrich / Wilhelm xxi, 79, 195; **C:** 38, 44f., 53/1, 54
Žitomirskij, Daniėl' Vladimirovič 74, 89, 113, 138, 141
Zola, Émile **B:** 42

Werke von N. Metner

Werke mit Opuszahl

op. 1 6-8, 46, 58-62, 64, 144f., 157, 198; **B:** 1f., 8, 11, 14, 20, 22, 26, 29, 50; **C:** 1bis, 2, 4, 38, U/F 1.4, 1.5, 2.47, 2.53; **D:** 14f., 18, 21, 41, 61, 113, 116
op. 1bis 127, 144, 146-148, 156f., 165, 198; **A:** 3; **B:** 14, 22; **C:** 1; **D:** 28, 43
op. 2 61, 89, 126, 145-147, 161, 208; **B:** 6, 20, 50; **C:** 1, 4, U/F 2.9, 2.53; **D:** 113
op. 3 61, 104, 145-147, 149, 153f., 161, 163, 167; **B:** 3, 8; **C:** 3, 15, 18, U/F 1.2; **D:** 53, 58, 63, 106, 112, 114, 139
op. 4 7, 58-60, 89, 104; **B:** 1, 12; **C:** 1f., 54, U/F 2.53; **D:** 14, 18, 21
op. 5 6-9, 46, 51, 58f., 211f., 215-218, 221f., 229; **B:** 2, 4, 5, 11, 20, 50; **C:** 2, 4, WoO 5, U/F 1.3b, 2.5, 2.53; **D:** 16f., 47, 102, 105, 109-111, 114

op. 6 7, 61f., 95, 104, 126, 146, 154, 163, 165-171, 177f., 198, 208; **A:** 3; **B:** 8-11, 20, 22, 25, 27; **C:** 10, 13/1, 18, U/F 2.27, 2.28, 2.30; **D:** 20, 22-25, 35, 42f., 46, 58, 63, 73, 82, 104?, 113, 124f., 129, 143, 146, 172, 177, 179
op. 7 7; **B:** 7f., 17; **C:** 17, 20; **D:** 17-19, 22-25, 31f., 37, 41, 61, 95, 99, 131, 133, 136f., 143, 145, 155, 172, 180f.
op. 8 176, 210, 236; **B:** 8f., 11, 15, 20, 22, 26-28, 34; **C:** 42, 59; **D:** 20, 22-24, 31f., 39f., 45f., 48, 50f., 56, 83, 110, 114f., 138f., 141f., 156, 161f.
op. 9 97, 176f., 193; **B:** 11, 15, 20, 22, 34; **C:** U/F 2.27; **D:** 20, 23-25, 31, 39, 45, 48, 51, 53, 56, 87, 90, 162?, 164-166, 171
op. 10 64; **B:** 8f., 11, 17, 23, 25f., 30-32; **C:** 17, 21, 48f., U/F 2.40; **D:** 20, 22-25, 31, 35, 44-46, 156, 162, 172
op. 11 95, 102f., 176, 211, 218-222, 226; **B:** 9, 11, 15-17, 20, 22, 24, 26, 34, 36, 50; **C:** 16, 42, U/F 2.12; **D:** 20, 22-24, 29, 31f., 34-38, 41, 48, 53, 61, 82, 95, 99, 119, 171
op. 12 14, 146, 174, 178; **A:** 3; **B:** 20, 22, 25; **C:** 13/1, 15f., 59[bis], 60, U/F 2.28; **D:** 28, 30, 35, 63
op. 13/1 161, 181; **B:** 12, 20, 22; **C:** 12, 59[bis]; **D:** 26, 39, 73
op. 13/2 68, 147, 178; **A:** 3; **B:** 12, 22; **C:** 12, 15f., 28, 59[bis], U/F 1.12; **D:** 26, 28, 53, 58, 72, 106, 112
op. 14 75, 176, 208; **B:** 13, 15-17, 22, 24, 26-28; **C:** 13/1, 16, U/F 2.1, 2.3, 2.13; **D:** 23-25, 29, 31f., 34, 36-41, 45, 51, 53, 56, 74f., 81, 83, 87, 90, 101, 109-111, 114, 116, 118f., 124, 126-128, 131, 136f., 139-143, 146, 151f., 155, 171, 176, 180
op. 15 14, 95, 164-167, 169-171, 176, 178, 185, 193, 198, 206; **A:** 3; **B:** 14, 20, 22, 25, 27; **C:** 6, 9, 12, 16, 18, U/F 2.6, 2.27, 2.29, 2.30; **D:** 28, 30, 35, 39f., 42f., 58, 63, 82, 104?, 113, 125, 164, 172, 177, 179
op. 16 177; **B:** 15-17, 20, 24, 30; **C:** 21, 26, 34, 38, 43, U/F 2.28, 2.56, 2.63; **D:** 29-31, 44, 169
op. 17 86, 129; **B:** 15-17, 19f., 24, 31, 34, 36; **C:** 7, 20f., U/F 2.40, 2.57; **D:** 29, 31f., 34, 36-38, 41, 44f., 48, 61, 76, 100f., 105, 110, 116, 119, 127f., 135, 138, 146, 154, 156
op. 18 166, 171-174, 177-179, 183, 186; **A:** 3; **B:** 14; **C:** 6, 15, 17, 19, U/F 2.28-2.30; **D:** 28, 35, 39f., 42f., 53, 58, 63, 72f., 82, 104, 119, 121f., 124, 129, 143, 146, 153, 164, 172, 177, 179
op. 19/19a 5, 165, 174f., 177-179; **B:** 25, **C:** 17f., U/F 2.14; **D:** 35, 38, 40, 43, 119, 122, 139
op. 20 65, 86, 174, 177; **B:** 19, 24-28, 30, 50; **C:** 17, 54; **D:** 32, 34-40, 44-47, 51, 61, 74f., 81-83, 87, 99, 102, 105, 109, 111, 114-117, 119, 128, 133, 135, 138, 154, 156, 158, 161f., 165f., 171, 177
op. 21 174, 211; **B:** 19, 24f., 30, 39, 50; **C:** 9, 16, 23, 26, 31, 34, 38, 43f., 49, U/F 2.12, 2.63; **D:** 32, 34, 36f., 39, 44, 64, 82, 95, 113, 120, 179
op. 22 65, 161, 177, 211, 221-228, 230, 233; **B:** 19, 25, 27f., 31; **C:** 25/1, WoO 1, U/F 2.16, 2.17; **D:** 32, 36f., 40f., 45, 53, 55f., 74, 100, 115f., 118, 138, 171f.
op. 23 **B:** 19, 29; **C:** 16, 21, 26, 31, 34, 38, 43, U/F 2.63; **D:** 32, 41
op. 24 177, 179, 181-185, 190, 198; **B:** 27; **C:** 15, 25/1+2, WoO 1; **D:** 38-40, 42, 47f., 53, 58, 63, 72f., 106, 112, 114, 119, 121f., 124, 155, 177, 179
op. 25/1 177, 211, 218f.; **B:** 25, 31; **C:** 22, 24, 25/2, WoO 1; **D:** 35-38, 42, 44f., 177
op. 25/2 104, 161, 177, 183, 193f., 211, 218f., 230-233; **B:** 27f.; **C:** 24, 25/1, 27, 53/1, WoO 5; **D:** 38, 40, 42, 51, 146
op. 26 224; **B:** 29, 50, 53; **C:** 16, 23, 31, 34, 38, 41/2, 43, U/F 1.13, 2.63; **D:** 41f., 44-47, 51, 53, 56, 61, 76, 81, 87, 90, 100, 109f., 114-116, 133, 135, 139, 141f., 156, 158, 161f., 165f., 171f., 177
op. 27 162, 193f., 206, 208, 211, 236; **B:** 29f., 32, 34, 50, 52; **C:** 18, 25/2, 28, 41/1, 60, WoO 5, U/F 2.31, 2.34; **D:** 41, 44, 46, 48, 50, 54, 56, 60f., 75f., 81, 104, 116, 124f., 127, 131, 134, 136f., 143, 164
op. 28 68, 147, 165, 198; **C:** 15, 17, 27, 29, U/F 2.31; **D:** 43, 46f., 53, 58, 64, 72f., 121, 124, 129, 143, 146, 155, 172, 177
op. 29 129, 175, 177f., 184f., 190f., 198, 206; **B:** 32, 34, 48; **C:** 3, 15, 17, 27f., WoO 5, U/F 2.34; **D:** 43, 46-48, 50, 53, 58, 63, 72f., 82, 99, 104, 119, 121f., 125, 129, 143, 146, 164, 172, 175, 177
op. 30 211, 218; **C:** 31; **D:** 47, 50, 55
op. 31 208; **C:** 47f., WoO 3; **D:** 47, 48, 50f., 55f., 75f., 81, 100
op. 32 89, 165, 177, 181, 185; **B:** 34, 48, 52; **C:** 36, 59[bis], U/F 2.31; **D:** 48, 50, 53, 58, 63, 72f., 82, 99, 104, 106, 112, 119, 125, 129, 139f., 143, 155, 164, 175, 177, 179
op. 33 208, 211, 233, 236; **A:** 5; **B:** 37, 42f., 53; **C:** 30, 36, 48, 50, 58; **D:** 59, 62, 70f., 77, 79, 84-86, 88f., 93f., 96f., 108
op. 34 56, 75, 92, 102, 104, 161, 193, 208; **B:** 35, 44; **C:** 2, 16, 18, 23, 26, 35, 38, 41/2, 43, 48, U/F 2.63; **D:** 55, 61, 74f., 81-83, 95, 99, 101f., 105, 109-111, 114, 116-119, 124, 126f., 131, 151f., 154, 158, 162, 165f., 169, 171f., 175, 176f., 181
op. 35 92, 193, 208; **B:** 35, 44; **C:** 16, 23, 26, 34, 38, 43, U/F 2.59, 2.63; **D:** 55, 61, 74
op. 36 84-87, 92, 125, 129, 165, 177, 180f., 185-191, 195f., 202; **B:** 45; **C:** 21, 37, U/F 2.33; **D:** 63f., 72f., 82, 99, 106, 112, 114, 122, 129, 139, 143, 153, 165, 175
op. 37 89, 92, 161, 169, 181, 186f., 190-193, 195f., 198, 208, 226; **B:** 45; **C:** 36, 59; **D:** 63f., 72f., 82, 99, 106, 112, 114, 119, 121f., 124, 139, 143, 146, 155, 165, 179
op. 38 104, 211, 218, 222, 234-237; **B:** 44, 50; **C:** 16, 21, 23, 26, 34, 42f., 48, U/F 1.18, 2.30, 2.63; **D:** 68-71, 74f., 81-83, 87, 90, 99-102, 105, 109-111, 113f., 118, 129, 133, 135, 138f., 142, 161, 171f., 177
op. 39 102, 104, 161, 211, 218f., 234-237; **C:** 2, 21, 23, 26, 34, 38, 42f., 59, U/F 2.40, 2.63; **D:** 68-71, 74f., 81f., 99, 102, 109, 114, 129, 133, 135, 139, 141, 145, 151-153, 155, 158, 177
op. 40 101; **B:** 50, 53; **C:** 16, 21, 23, 26, 34, 38, 42f., 48, U/F 2.8, 2.40, 2.63; **D:** 68-71, 74f., 81-83, 87, 90, 99-102, 109-111, 114-116, 118, 129, 138, 154, 181
op. 41/1 204-206, 212, 218; **B:** 47; **C:** 41/2, 45, U/F 2.31
op. 41/2 204-207; **C:** 21, 41/1, 45, 48; **D:** 153
op. 42 75, 204; **C:** 44f., 48; **D:** 95, 99-102, 105, 109f., 114-116, 138, 152, 154, 158, 165, 169, 175
op. 43 **B:** 51; **C:** 21, 26, 38, 42, 44f.; **D:** 105, 120
op. 44 99, 207, 212, 217; **B:** 51f.; **C:** 42f., 45, 48, 50, U/F 2.12, 2.14; **D:** 104, 117, 144, 148, 169
op. 45 179, 186, 195-198; **C:** 42, 44; **D:** 106, 112, 114, 122, 125, 129, 140, 143, 146, 153, 155, 164, 172, 175, 179
op. 46 164f., 179, 185, 192, 195f., 198-200, 204, 206; **C:** 41/1+2, 42, 44f., 61, U/F 2.31; **D:** 106, 112, 114, 119, 121f., 125, 129, 139f., 143, 153, 164, 179
op. 47 89, 104, 126, 161, 207f.; **B:** 51; **C:** 2, 48, 50; **D:** 102, 109, 111, 115, 117f., 122, 133, 135, 138, 140-142, 145, 148
op. 48 104, 204, 208; **C:** 31, 50, U/F 2.8; **D:** 102, 115-119, 124, 126f., 131, 133f., 136f., 140f., 143, 145f., 151f., 155, 158, 164-166, 169, 180
op. 49 95-98, 126; **C:** 21; **D:** 125, 127f., 131, 133-137, 142f., 145, 151f., 154, 156, 158
op. 50 196, 207, 212; **B:** 53; **C:** 47, 58, U/F 1.17; **D:** 107, 123, 126, 130, 147, 149, 174
op. 51 56, 98, 100, 196; **C:** 41/2, 48, 54; **D:** 125, 127-129, 131, 134, 136f., 140-143, 145, 151f., 154, 156, 158, 161f., 171f., 175-177, 180f.
op. 52 165, 177, 179, 185, 196; **C:** 54, 59-61, U/F 2.31; **D:** 122, 129, 143, 148, 164, 172, 175, 177
op. 53/1 196, 212; **C:** 53/2, 54; **D:** 150f., 153, 155f.
op. 53/2 77, 161, 196, 212, 234; **C:** 53/1, 54; **D:** 154, 165f.
op. 54 97-99; **C:** 17, 49, 53/1, 55, WoO 2, U/F 1.14, 1.15; **D:** 155
op. 55: **C:** 53/1, 54, 56, WoO 2; **D:** 161f.
op. 56 196, 212; **C:** 17, 21, 53/1, 54, 55, WoO 2; **D:** 172, 180
op. 57 99, 104, 147, 196, 201f., 208, 212; **C:** 58-60; **D:** 180f.
op. 58 75, 147, 208, 210; **C:** 23, 57, 59; **D:** 182
op. 59 98f., 127, 169, 208, 236; **C:** 37, 59[bis], 61, WoO 5
op. 59[bis] 200; **C:** 59, 61, U/F 1.18; **D:** 172, 177, 179
op. 60 75, 126, 145-147, 161, 165, 194, 208, 212; **A:** 9; **C:** 2, 12, 18, 27, 57-59, 61, WoO 5, U/F 2.27, 2.31; **D:** 182f., 185
op. 61 127, 146, 161, 179, 193, 198, 200-204; **C:** 34, 45, 59-60, U/F 1.18, 2.31; **D:** 172

Werke ohne Opuszahl

WoO 1 **C:** 25/2; **D:** 33[1]
WoO 2 **C:** 54
WoO 3 **C:** 31
WoO 5 69, 97, 99, 104-106, 147, 161f., 208, 212; **C:** 27, 57-59[bis], U/F 2.22, 2.34

Unveröffentlichte Werke; Fragmente, Entwürfe, Projekte

U/F 1.1 **C:** 23
U/F 1.2 61, 144-147, 149-154, 200f.; **C:** 3
U/F 1.3 216; **C:** 5, U/F 1.2, 1.4, 1.5, 2.38
U/F 1.4 61, 145, 147, 157-161; **C:** 1, 23, U/F 1.5, 2.47
U/F 1.5 157; **C:** 1, 23, U/F 1.6, 2.47
U/F 1.6 **C:** 23, U/F 1.5
U/F 1.7 9, 210, 212; **C:** U/F 1.10
U/F 1.8 155; **C:** 4, 23; **D:** 6
U/F 1.9 **C:** 23, U/F 2.46
U/F 1.10 9, 210, 212f.; **C:** 25/1, 57, U/F 1.7, 2.45
U/F 1.11 **C:** 23
U/F 1.12 68, 147, 174; **C:** 13/2
U/F 1.13 **C:** 26
U/F 1.15 **C:** 54
U/F 1.16 **C:** 54
U/F 1.18 235; **C:** 23, 61

U/F 2.1 75; **C:** U/F 2.7
U/F 2.2+2.3 4, 6, 211, 213; **C:** U/F 2.4, 2.47, 2.69
U/F 2.4 **C:** U/F 2.2
U/F 2.5 **C:** 5
U/F 2.6 **C:** 15
U/F 2.7 **C:** U/F 2.1
U/F 2.8 **C:** 33, 38, 40, 48
U/F 2.9 61, 145, 161; **C:** 2
U/F 2.10 **C:** 16
U/F 2.11 **C:** 14, 16
U/F 2.12 211, 213; **C:** 16, U/F 2.10
U/F 2.13 **C:** 14, U/F 2.18
U/F 2.14 **C:** 16, U/F 2.10
U/F 2.16 **C:** U/F 2.11
U/F 2.17 **C:** U/F 2.16
U/F 2.18 9, 211, 213; **C:** 14, 25/1, WoO 5, U/F 2.13, 2.20
U/F 2.20 7; **C:** WoO 5, U/F 2.18, 2.21
U/F 2.21 **C:** WoO 5, U/F 2.20
U/F 2.22 **C:** WoO 5
U/F 2.23 **C:** WoO 5, U/F 2.36
U/F 2.27 **C:** 6, 60, U/F 2.30
U/F 2.29 **C:** U/F 2.30
U/F 2.30 **C:** U/F 2.28
U/F 2.31 **C:** 27f., 41/1, 46, 60f., U/F 2.33
U/F 2.34 **C:** 27
U/F 2.39 69; **C:** U/F 2.46
U/F 2.42 **C:** 58, U/F 2.43
U/F 2.44 9, 210, 213; **C:** 23, U/F 2.26
U/F 2.48 211, 213
U/F 2.49 **C:** 10
U/F 2.54 76
U/F 2.56 78
U/F 2.62 164
U/F 2.63 **C:** 23
U/F 2.65 82

Jugendwerke 5, 144ff., 154f., 208, 235

Muza i moda 10f., 70, 75, 83, 92, 107-142, 156; **A:** 8; **C:** 59[bis]

[1] Vermutlich hat Metner auch bei jeder weiteren Aufführung des Beethovenschen Klavierkonzertes op. 56 seine eigenen Kadenzen gespielt (s. KONZERTLISTE II).

Weitere Titel unseres Verlages

Peter Tschaikowsky - Die Tagebücher

Herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Ernst Kuhn

Übersetzung aus dem Russischen von Hans-Joachim Grimm
1. Auflage 1992, ***lieferbar****, 386 Seiten, gebunden, mehrfarbiger Schutzumschlag, Fadenheftung*
Preis 49,80 DM (statt bislang 98,- DM), ISBN 3-928864-00-9,
Diskettenversion in Vorbereitung

Die Tagebücher des Komponisten - wohl der einzige Schlüssel zum Menschen Tschaikowsky und in ihrer Aufrichtigkeit ein bemerkenswertes Dokument - erscheinen hiermit nach ihrer Veröffentlichung in Rußland und in den USA zum ersten Mal in deutscher Sprache.

»Tabu-Bereiche, erschütternde Psychogramme...«
Neue Musikzeitung *(Regensburg/München), Juni/Juli 1992*

Alexander Borodin · Sein Leben, seine Musik, seine Schriften

Mit Beiträgen von Boris Assafjew, Alexander Glasunow, Nikolai Rimsky-Korsakow u.a. sowie Originalbeiträgen von Ludolf Müller und Marek Bobéth

Herausgegeben, übersetzt und mit chronologischen Verzeichnissen der Werke und Schriften Borodins versehen von Ernst Kuhn.
1. Auflage 1992, ***lieferbar****, 477 Seiten, kartoniert,(= Band 2 der Reihe »musik konkret«),*
Preis 78,00 DM, ISBN 3-928864-03-3, Diskettenversion lieferbar

Die erste umfassende Würdigung des Schaffens von Alexander Borodin außerhalb Rußlands:
»...Borodin wird in dieser Textsammlung als eine einmalige und wiederum typisch russische Persönlichkeit präsent, abseits aller Klischees von 'Künstlertum'. Und sie begegnet uns in lebendiger, unverstaubter Sprache...«
Musica (Kassel) 3/1993

VERLAG ERNST KUHN
POSTFACH 47, D-10001 BERLIN

Verlangen Sie unverbindlich unseren ausführlichen Katalog

Modest Mussorgsky - Zugänge zu Leben und Werk
Selbstdarstellungen - Briefe - Erinnerungen - Würdigungen - Polemiken

Mit Texten von Arseni Golenistschew-Kutusow, Hermann Laroche, Wjatscheslaw Karatygin, Pawel Lamm u.a. sowie einem Originalbeitrag von Sigrid Neef, herausgegeben von Ernst Kuhn, Übersetzung aus dem Russischen mit einem ausführlichen »Chronologischen Verzeichnis der Werke Mussorgskys« sowie einer »Systematischen Bibliographie der internationalen Literatur zu Leben und Werk Mussorgskys von 1860 bis 1993«.
1. Auflage 1995, ***lieferbar****, 624 Seiten, kartoniert, Band 8 der Reihe »musik konkret«*
Preis 88,00 DM, ISBN 3-928864-11-4
Diskettenversion der Bibliographie und des Werkverzeichnisses lieferbar

Die weltweite Wirkung der Werke Modest Mussorgskys ist noch heute stetig im Ansteigen. Ihre Aneignung vollzog sich jedoch vor allem unter dem Einfluß der Realismusdoktrin Wladimir Stassows, der als Ideologe des *Mächtigen Häufleins* viele Aspekte im Schaffen Mussorgskys unberücksichtigt ließ und dessen spätere musikalische Entwicklung sogar negativ beurteilte. Der vorliegende Band eröffnet differenziertere Zugänge zu Person und Werk Mussorgskys und bringt eine Fülle von Materialien, die niemals zuvor in deutscher Sprache vorgelegt wurden.

Boris Assafjew - Die Musik in Rußland Von 1800 bis 1917: Entwicklungen - Wertungen - Übersichten

Mit einem zusätzlichen Kapitel zur Geschichte der russischen Kirchenmusik aus der Feder von Nikolai Kaschkin (geschrieben 1908) sowie einem Originalbeitrag von Detlef Gojowy
Herausgegeben von Ernst Kuhn. Übersetzung aus dem Russischen
1. Auflage 1994, ca. 480 Seiten, kartoniert, Band 9 der Reihe »musik konkret«
Preis ca. 78,00 DM, ISBN 3-928864-12-2 ***(in Vorbereitung für 1995)***

Dieser 1930 entstandene Abriß von Boris Assafjew (1884-1949), des in Rußland wohl einflußreichsten Musikgelehrten seiner Zeit, ist aufgrund seiner kompetenten Analysen und Wertungen von Werken bekannter und weniger bekannter Komponisten unverzichtbar für jeden Fachmann und Musikfreund, der sich eingehender über die russische Musikentwicklung im 19.Jahrhundert informieren will.

VERLAG ERNST KUHN
POSTFACH 47, D-10001 BERLIN

Verlangen Sie unverbindlich unseren ausführlichen Katalog

Schriftenreihe »studia slavica musicologica«

Texte und Abhandlungen zur slavischen Musik und Musikgeschichte sowie Erträge der Musikwissenschaft Osteuropas

---

Sergej Taneev - Die Lehre vom Kanon

Herausgegeben, aus dem Russischen übersetzt und mit einem Vorwort sowie ergänzenden Anmerkungen versehen von Andreas Wehrmeyer.

1. Auflage 1994, ***lieferbar****, XIX u. 198 S., kart.,(Band 1 der Reihe »studia slavica musicologica«), Preis 59,00 DM, ISBN 3-928864-16-5*

Ulrich Morgenstern - Volksmusikinstrumente und instrumentale Volksmusik in Rußland

1. Auflage 1995, ca. 256 S., kart., (Band 2 der Reihe »studia slavica musicologica«), ***lieferbar,*** *Preis 69,00 DM, ISBN 3-928864-19-X*

Sergej Taneev - Musikgelehrter und Komponist

Materialien zur Biographie, Selbstzeugnisse, Erinnerungen, Werkbetrachtungen, ausführliches Werkverzeichnis und systematisches Verzeichnis der internationalen Literatur über Sergej Taneev

Ausgewählt, aus dem Russischen übersetzt und herausgegeben von Andreas Wehrmeyer.

1. Auflage 1995, ca. 540 S., kart., (Band 3 der Reihe »studia slavica musicologica«), ***erscheint Mai 1995****, Preis ca. 98,00 DM, ISBN 3-928864-22-X,* Diskettenversion in Vorbereitung

VERLAG ERNST KUHN
POSTFACH 47, D-10001 BERLIN

Verlangen Sie unverbindlich unseren ausführlichen Katalog

Schriftenreihe »studia slavica musicologica«

Texte und Abhandlungen zur slavischen Musik und Musikgeschichte sowie Erträge der Musikwissenschaft Osteuropas

---

Sergej Taneev - Kleinere musiktheoretische Schriften und Fragmente

Ausgewählt, aus dem Russischen übersetzt und herausgegeben von Andreas Wehrmeyer

1. Auflage 1995, ca.208 S., kart., (Band 4 der Reihe »studia slavica musicologica«), ***erscheint September 1995****, Preis ca.69,00 DM, ISBN 3-928864-23-8*

Christoph Flamm - »Der russische Komponist Nikolaj Metner«

Materialien zur Biographie, Selbstzeugnisse, Erinnerungen, Werkbetrachtungen, Diskographie und ausführliches Werkverzeichnis

1. Auflage 1995, ca.624 S., kart., (Band 5 der Reihe »studia slavica musicologica«), ***erscheint Anfang 1995****, Preis ca. 98,00 DM, ISBN 3-928864-24-6*

Albrecht Gaub/Melanie Unseld: »Ein Fürst, zwei Prinzessinnen und vier Spieler«.

Anmerkungen zum Werk Aleksandr Borodins

Erstveröffentlichung der »Arie des Fürsten Igor« in der Originalfassung, zahlreiche Notenbeispiele, 1. Auflage 1995, ca. 176 S., kart., (Band 6 der Reihe »studia slavica musicologica«), ***erscheint Anfang 1995****, Preis ca. 59,00 DM, ISBN 3-928864-27-0*

VERLAG ERNST KUHN
POSTFACH 47, D-10001 BERLIN

Verlangen Sie unverbindlich unseren ausführlichen Katalog