

DANUŠE KŠICOVÁ
Brno

DAS MUSIKALISCHE PRINZIP DER „SYMPHONIEN“
VON ANDREJ BELYJ

Eines der grundlegenden Kennzeichen, die den Neoromantismus und den Romantismus einander näherbringen, bildet die Kultivierung des einstigen Synkretismus der Kunst, der übrigens auch für die Folklore typische ist, aus deren Quellen sowohl der Romantismus als auch der Neoromantismus in so hohem Maße geschöpft haben. In der Hierarchie der Werte gelangt unter den einzelnen Kunstarten die Musik an die erste Stelle. Auf spezifische Weise wird dies von Seiten einer Reihe von Philosophen, z. B. von Schopenhauer, Nietzsche sowie auch Spencer zum Ausdruck gebracht. Darauf weist in seinem Artikel *Kunstformen* (1902)¹ Andrej Belyj (1880—1934) — ein Repräsentant den sogenannten „jüngeren“ russischen Symbolisten hin. Besonders hoch schätzt die Musik Byrons Zeitgenosse A. Schopenhauer² (1788—1860), der eine Reihe von Superlativen an die Adresse der Musik mit folgenden Worten schließt:

Die Musik ist, also keineswegs, gleich den anderen Künsten, das Abbild der Ideen, sondern Abbild des Willens selbst, dessen Objektivität auch die Ideen sind.³

Von Schopenhauer sind in ihrer Auffassung von der Musik sowohl Richard Wagner (1813—1883), als auch sein naher Freund und späterer unversöhnlicher Antipode Friedrich Nietzsche (1844—1900) ausgegangen. Wagners Ansicht nach war Schopenhauer der einzige Philosoph, der das Wesen der Musik begriffen hat. Für Nietzsche stellte Wagner die

¹ А. Белый, *Формы искусства*, [In:] А. Белый, *Символизм* Nachdruck der Ausgabe Moskau 1910, München 1969, S. 153.

² Beide sind im Jahre 1788 geboren. Byron starb 1824, Schopenhauer jedoch im Jahre 1860.

³ A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, München 1911, § 52, 304. Belyj zitiert diese Passage im Kommentar zum Artikel *Kunstformen*, *ibid.*, S. 517.

Verkörperung der Schopenhauerschen Auffassung des Genies dar⁴. Wagner ist überzeugt, daß jenes dichterische Werk am vollständigsten wäre, das in seiner endgültigen Form eine vollkommene Musik wäre⁵. Nietzsche gelangte zur Schlußfolgerung, daß die griechische Tragödie aus dem Chor entstanden ist, mit anderen Worten aus „dem Geist der Musik“, durch die Verbindung des dionysischen Elements, das sich künstlerisch durch die Lyrik und die Musik „äußert, und des apollinischen Elements, das durch das Epos und die bildenden Künste zum Ausdruck kommt. Erst durch Vermittlung der apollinischen Kunst kann aus einer tiefen musikalischen Grundlage die plastische Welt auf der Szene geboren werden⁶. Nach Herbert Spencer (1820—1903) ist die Musik eine Prophezeiung des Gefühls, ein Mittel zum Erreichen jenes höchsten Glückes, das die selbst unklar andeutet. Die Musik muß die höchsten Stelle unter den schönen Künsten einnehmen, weil sie am meisten zur menschlichen Seligkeit beiträgt⁷.

Diese ganze Literatur war Andrej Belyj gut bekannt. Das ist aus den reichhaltigen Kommentaren ersichtlich, die seine philosophischen Essays vom Anfang des Jahrhunderts ergänzen. Die Essays bilden in ästhetischer Hinsicht eine Parallele zu seinem dichterischen Werk. Andrej Belyj selbst ist überzeugt, daß „den Ausgangspunkt jeder Kunst- art die Realität bildet, wogegen das Ergebnis die Musik als reine Bewegung darstellt⁸“. Durch diese Konzeption knüpft Belyj, nach seinem eigenem Bekenntnis, an die Kantsche Devise an, daß jede Kunst von dem Phänomen, das heißt, von der objektiven Realität ausgeht und in

⁴ F. Nietzsche, *Richard Wagner in Bayreuth*, [In:] *Unzeitgemäße Betrachtungen* IV, 1873 — 1876.

⁵ R. Wagner, *Brief über die Musik. Vorwort zu vier Operndichtungen*. Paris 1861. Zitiert nach Charles Baudelaire, *Richard Wagner und Tannhäuser in Paris*, [In:] Ch. Baudelaire. *Betrachtungen über einige Zeitgenossen* (Ch. Baudelaire, *Úvahy o některých současnících*). Odeon, Prag 1968, S. 462.

⁶ F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, F. Nietzsche, *Sämtliche Werke*, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, B. 1, Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, de Gruyter, Berlin 1980.

⁷ H. Spencer, *Versuche*, I. Zitiert nach Belyjs Kommentar zum Artikel Kunstformen, *ibid.*, s. 518. In seinem *System der synthetischen Philosophie*, Stuttgart 1901, gliedert Spencer die Musik in sein evolutionistisches System ein. Er beurteilt sie vom Standpunkt des Rhythmus, dessen Anfang er im Kampf der Kräfte sieht, die nicht im Gleichgewicht stehen (§ 82, 254). Es ist daher, ... „das Leben auf der Erde nicht gleichförmig fortgeschritten, sondern in ungeheuren Undulationen“ (§ 85, 262). Die Entwicklung versteht er als „eine Umänderung vom Homogenen in's Heterogene ... vom Unbestimmten zum Bestimmten“ (§ 129, 365). Diese zur Verschiedenartigkeit strebende Entwicklung betont er auch in der Musik (§ 125, 361).

⁸ А. Белый, *Формы искусства, Символизм*, S. 153. Aus dieser Studie zitiere ich auch im weiteren Text, ich führe also nur die betreffende Seite direkt im Text an.

„die noumenale Welt“, das heißt ins „Ding an sich“ mündet, das für die theoretische Vernunft unzugänglich, also demzufolge unerkennlich ist. Belyj entfaltet dann Schopenhauers Gedanken, daß die Musik, im Unterschied zu enderen Kunstarten, instande ist, dem Willen, das heißt das Wesen der Dinge zum Ausdruck zu bringen. Daraus folgert er dann, daß uns das Zuhören der Musik in höchstem Maße der Erkenntnis „des Dinges an sich“ näherbringt. In seiner Kategorisierung der einzelnen Kunstarten geht er von den grundlegenden ästhetischen Prinzipien der Differenzierung nach der Zeit und dem Raum aus. Die Musik als Kunst, die in der Zeit verläuft, ist eine Kunst der unbegründeten, nicht-bedingten Bewegung, wogegen die Poesie eine bedingte, eingeschränkte und begründete Bewegung zum Ausdruck bringt. Die Poesie ist also „eine Brücke, die sich zwischen Raum und Zeit spannt...“ mit anderen Worten „sie ist eine Verbindungslinie zwischen Zeit und Raum“, was nach Schopenhauer das Wesen der Materie darstellt. (149) Von Schopenhauer geht Belyj auch bei der Bestimmung der Grenze zwischen Kunst und Wissenschaft aus. Diese Grenze sieht er in der analog strengen Ordnung, die beim Übergang von raumgebundenen Kunstformen zur zeitgebundenen Kunstform — zur Musik — herrscht und im Bestreben der wissenschaftlichen Fächer zu einer mathematischen (arithmologischen) Ordnung zu gelangen. Andrej Belyj (mit eigenem Namen Boris Nikolajewitsch Bugajew), dessen Vater, der bekannte Mathematiker, Professor der Moskauer Universität Nikolaj Wasiljewitsch Bugajew war ¹⁰, interessierte sich auch für das Verhältnis zwischen Mathematik und Musik. Wehrscheinlich hat auch der Umstand dazu beigetragen, daß seine Mutter eine gewandte Klavieristin war. Ihr Klavierspiel ist unvergänglich in seine Kindheitserinnerungen eingegangen, wie davon seine Memoiren *An der Wende zweier Jahrhunderten* (*Na rubeže dvuch stoletij*, 1930) sowie auch sein autobiographischer Roman *Kotik Letajew* (1922) zeugen. Dieser Roman ist auf Grund von assoziativ frei nebeneinander gereihten Erinnerungen und Eindrücken aus der Kindheit aufgebaut. Von der Leibnitzschen (1646—1716) Formulierung ausgehend, die Musik sei eine geheime und unbewußte Übung des Geistes in der Arithmetik ¹¹, resümiert Belyj: „Die Musik ist eine Mathematik des Geistes und die Mathematik ist eine Musik der Vernunft.“ (152) Bei der Bestimmung der Grenze zwischen Musik, Poesie und anderen Kunstarten nutzt Belyj auch seine naturwissenschaftliche Bildung aus. Nach seinen Vorstellungen ist die Poesie instande, nicht nur einzelne Erscheinungen der Wirklichkeit auszudrücken,

⁹ Diesen Terminus benutzt in derselben Studie, S. 152.

¹⁰ Auf den Wunsch seines Vaters studierte Belyj zunächst Naturwissenschaften und erst später ging er zur Philologie über.

¹¹ Vgl. den Kommentar des Autors zum Artikel Kunstformen, S. 516.

was ohne die Kategorie des Raumes nicht möglich ist sondern auch ihren Wandel, was der Ausdruck der Kategorie der Zeit ist. Die Poesie bildet also eine Verbindungslinie zwischen der Zeit und dem Raum (161), sie ist imstande die gesamte Wirklichkeit darzustellen, nicht nur einen Ausschnitt daraus, wie die in der Malerei, den bildenden Künsten und in der Architektur der Fall ist, wobei in der Musik die Kategorie der Zeit allmählich überhand gewinnt. Belyj erinnert dies an die Energieumwandlung. Im gegebenen Fall stellt die Poesie ein räumliches Äquivalent der Musik dar, des z. B. zum mechanischen Äquivalent der Wärme im analogen Verhältnis steht. Die Poesie ist nach Belyj eine Öffnung, die es ermöglicht, daß in die reumgebundenen Kunstformen der Geist der Musik einströmt (162). Von den einzelnen Musikgenres widmet er außer dem Lied besonders der Symphonie große Aufmerksamkeit. Das Lied betrachtet er mit Helmholtz¹² als grundlegende Materie, aus der sich die Musik entwickelt hat. Er rekapituliert dann Schopenhauers und Nietzsches Erläuterung der Evolution der Kunst. Als letzte Phase betrachtet er den Übergang der Poesie zur Musik. Als Beleg führt er zwei Verse aus Verlains *Dichtkunst* an:

De la musique avant toute chose,
De la musique avant et toujours¹³

und schließt ganz kategorische:

In der symphonischen Musik findet die Umwandlung der Wirklichkeit ihren Ausgang; weiter kann man nicht gehen. Die gesamte Kraft und Tiefe der Musik wurde zum ersten Mal in den Symphonien entwickelt (169).

Aus allem, was hier gesagt wurde, ist das Bestreben eines Anfängers in der Dichtkunst begreiflich, ein neues Genre zu schaffen, das Poesie und Kunst synthetisieren würde. Daraus, wie hoch Belyj die Symphonie schätzt, geht hervor, daß seine dichterischen Experimente gerade diesen Weg einschlagen werden.

Zu derselben Zeit, in der Belyj die zitierte *Studie Musikformen* geschrieben hat, die sein Freund Blok für genial hielt¹⁴, arbeitet er

¹² Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig 1877, *ibid.*, S. 154.

¹³ Belyj hat hier die zwei ersten Verse aus dem ersten und vierten Vierzeiler aus Verlains Programmgedicht *Art Poétique* (1874, Jadis et Naguere, 1884) verbunden. Im zweiten Vers vertauschte er das Adverb „encore“ (noch) für das wiederholte „avant“ (vor allem) wahrscheinlich deshalb, um Verlains Devise noch zu potenzieren.

¹⁴ Blok reagiert auf diesen Artikel mit einem Brief, durch den seine Korrespondenz mit A. Belyj angefangen hat, die dann beide Dichter ihr ganzes Leben hindurch begleitete. Vgl. den Brief Bloks an Belyj vom 3.1.1903. А. А. Блок, *Андрей Белый, Переписка*. Nachdruck der Ausgabe Moskau 1940, München 1969, 3. Für Blok war die Musik auch eng mit der Zeit, Geschichte oder dem Symbol

intensiv an seinen Juvenilien, die als Synthese von Poesie und Musik konzipiert waren. Er verlieh ihnen die Bezeichnung *Symphonie* (1899—1908; herausgegeben 1902—1908). In seinen Memoiren *An der Wende von zwei Jahrhunderten*¹⁵ führt er an, daß ihnen noch die sogenannte *Vorsymphonie* vorausging, die er im Laufe des ersten Monate nach der Boendigung des Gymnasiums geschrieben hat. Diese hat der Autor allerdings vernichtet. Seine *Symphonie* bezeichnet Belyj als episches Poem¹⁶ und nummeriert es wie musikalische Kompositionen. Er benutzt Epitheta und Metaphern, die in den Bezeichnungen von Programmusik gang und gäbe sind: 1. *Nordische* (1899—1900; 1902), 2. *Dramatische* (1902); 3. *Rückkehr* (1902; 1905), 4. *Becher der Schneegestöber* (1907; 1908). Mit der Versstruktur verbindet seine rhythmisierten Prosen die graphischer Gliederung des Textes. Jeder Satz beginnt mit einer neuen Zeile. In den ersten zwei Symphonien wird jeder einzelne Satz durch Ordnungszahlen bezeichnet, die den Text in eine Art von nicht gleichlangen Strophen gliedern. Aus der Terminologie der Musik wurde die innere Gliederung der Kompositionen in Sätze (russisch „časti“) übernommen. Außer der dritten, aus drei Sätzen bestehenden Symphonie, bestehen alle übrigen Kompositionen aus vier Sätzen. Die erste hat ein dichterisches Vorwort, die zweite und vierte sind mit Einleitungen versehen, die in die dichterische Werkstatt des Dichters Einsicht gewähren.

Die erste *Symphonie*, die von dem zwanzigjährigen Dichter im Jahre 1900 beendet, aber im Jahre 1902 erst nach der zweiten *Symphonie* gedruckt wurde, trägt den Namen *Nordische*, mit dem Untertitel *Heroische*. Belyj widmete sie Edward Grieg, dessen Lied *Königstochter*¹⁷ ihn inspirierte. Griegs Romanzen haben Belyj schon in der Kindheit gefallen. Noch nach Jahren erinnert er sich daran, wie gefühlvoll der Geologieprofessor und späteres Akademiemitglied A. P. Pawlow¹⁸ sie zu singen verstand. Die Kultur des Nordens begann Belyj als Septimaner zu bewundern. Er las Ibsen, Björnson, Hamsun und andere. Für sein

des „Weltgeistes“ verbunden. Ähnlich war es auch bei Wjatscheslaw Iwanow. Vgl. И. П. Смирнов, *Художественный смысл и эволюция поэтических систем*, гл. Декадентство и символизм, Наука, М. 1977, S. 55—56.

¹⁵ А. Белый, *На рубеже двух столетий*, *Земля и фабрика*, М. — Л. 1930, S. 402.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Belyj führt in seinen Erinnerungen an: „... сильно действовал романс „Королевна Грига“, А. Белый, *Начало века*, М. 1933, S. 120. Vgl. auch. D. Tschizewskij, *Andrej Belyjs „Symphonien“*, [In:] А. Белый, *Четыре симфонии*. Nachdruck der Ausgaben Moskau 1917, 1905 und 1908, München 1971, XIV. Offensichtlich handelt es sich um Griegs Lied auf die Worte von B. Björnson *Prinsessen*, W. Mansen, København 1871. Vgl. О. Левашева, *Эдвард Григ, Очерк жизни и творчества*, Москва 1962. Указатель произведений, S. 805.

¹⁸ А. Белый, *На рубеже двух столетий*; S. 234.

letztes Geld kaufte er seiner Mutter Griegs *Lyrische Kompositionen*. In seinen Erinnerungen schreibt er darüber:

... Nachdem ich sie für Grieg gewonnen hatte, brachte ich ihr allmählich seine weiteren Werke. Beide waren wir dem norwegischen Melodien verfallen. Ich verfolgte die Literatur über Grieg und immer brachte ich eine von seinen Balladen, die Suite *Peer Gynt* oder *Sigurd Jorsalfar*. So habe ich unaufällig und schlau Grieg propagiert. Meine Mutter ließ sich hinreißen und sagte fassungslos: „Du verstehst ja viel von Musik!“ *¹⁹

Neben Grieg und Rimskij-Korsakow wirkte auf Belyj besonders Richard Wagner. Belyj besuchte damals mit seiner Mutter regelmäßig Konzerte sowie auch die private Mamont-Oper, wo ihn die Dekorationen von Vrubel bezauberten.

In den Symphonien transformierte Belyj eine Reihe von Anregungen aus dem Bereich der Literatur, der bildenden Künste sowie auch der Musik. Im Vorwort zu seiner zweiten, der *Dramatischen Symphonie*, erklärt er zum Teil seine dichterischen Absichten. Seine Komposition soll drei Aufgaben erfüllen: eine musikalische, satirische und ideologisch-symbolische:

erstens ist es die Symphonie, deren Aufgabe darin besteht, eine Reihe von Stimmungen, die miteinander durch dieselbe Färbung, durch dieselbe Tonart verbunden sind, zum Ausdruck zu bringen; daraus ergibt sich die Notwendigkeit ihrer Gliederung in Sätze in Passagen, der Passagen in musikalische Phrasen; durch die häufige Wiederholung mancher musikalischer Phrasen wird diese Gliederung betont.²⁰

Durch die Verbindung beider Bestandteile — des musikalischen und satirischen — wollte Belyj den programmatisch symbolischen Ideeninhalt erreichen: „Die Verknüpfung aller dieser drei Bestandteile in einer Passage oder in einer musikalischen Phrase führt zum Symbolismus.“²¹ Im Vorwort zur vierten *Symphonie*, an der er zwar nach seinem eigenen Bekenntnis bereits im Jahre 1903 zu arbeiten begann, die er aber erst um vier Jahre später beendete, charakterisiert er sein dichterisches Verfahren ähnlich...

Erlebnisse, die in Form von sich wiederholenden und durch die ganze Symphonie schwingenden Themen gestaltet sind, scheinen sich wie in einem Vergrößerungsglas zu widerspiegeln.²²

Zwischen den einzelnen Symphonien sind zwar ziemlich bedauernde thematische Unterschiede, aber die grundlegenden Strukturmerkmale wiederholen sich darin mit bestimmten Abänderungen ständig.

¹⁹ Ebenda, S. 388.

²⁰ А. Белый, *Симфония (2-ая, драматическая)*. Вместо предисловия. А. Белый, *Четыре симфонии*, S. 125.

²¹ Ebenda, 126. Das Vorwort ist folgendermaßen datiert: Москва 26/9 1901.

²² А. Белый, *Кубок метелей, Четвертая симфония*, Москва 1908. Вместо предисловия. *Ibid.*, S. 1. Hier und auch weiterhin zitiere ich in meiner Übersetzung.

Es ist sehr wahrscheinlich, daß Belyj den aphoristischen Schreibstil einschließlich der graphischen Gliederung des Textes von Fr. Nietzsche übernommen hat. Die einzelnen Sätze erfüllen die Funktion von Versen, wie es in der ersten, zweiten und vierten *Symphonie* der Fall ist. Er steht Fr. Nietzsche auch durch den Rhythmus seiner Prosawerke nahe²³. Die anderen zitierten morphologischen Merkmale sind allerdings schon das Ergebnis der eigenen Experimente von Belyj. Nach ihrer Veröffentlichung und nach der Enthüllung der Pseudonyms des Verfassers brach in den Kreisen der russischen positivistischen Kritik ein richtiger Skandal aus. Belyj schreibt darüber in seinem *Memoiren*:

... meine Symphonie ist erschienen; ich wurde zu einem Dekadenten gestempelt; es umgab mich eine Schallmauer von Schimpfwörtern: ich wurde nicht nur von Zeitgenossen, Publizisten und Schreiberlingen verhöhnt, sondern auch von den meisten, denen ich einst auf den Knien saß.²⁴

Unter den letzteren hatte Belyj die Freunde seines Vaters, die Professoren der naturwissenschaftlichen Fakultät im Sinne, wo er zu dieser Zeit auf seines Vaters Wunsch studierte. In dieses Milieu versetzte Belyj den Helden seiner dritten, im wesentlichen novellistisch konzipierten *Symphonie Rückkehr* (*Vozvrat* 1902; 1965). Es handelt sich um den Magister Chandrikow, der eben dank dem Milieu, in dem er lebt und arbeitet an progressiver Paralyse leidet. Übrigens gibt es von solchen zeitgemäßen Gegebenheiten einschließlich der Anführung von Namen einer Reihe zeitgenössischer Dichter mit oder ohne geringe Abänderungen (z. B. Merežkowitsch anstatt Merežkowski) besonders in der zweiten und vierten *Symphonie* eine ganze Reihe. In dieser Hinsicht knüpft Belyj an die romantische Tradition an, vor allem an Byron, der in seinen Poemen, besonders in *Ritter Harolds Pilgerfahrt* mit vielen literarischen Gegnern abgerechnet hat. Belyj parodiert vor allem den zeitgenössischen Mystizismus und Okultismus.

Wenn wir heute Belyjs *Symphonien* als Ganzes beurteilen, ist nicht

²³ Л. Силард, О влиянии ритмики прозы Ф. Ницше на ритмику прозы А. Белого, „Studia Slavica“ 1973, 19, S. 229—313. Nietzsches Werk *Also sprach Zarathustra* charakterisiert Belyj als Poem in Prosa. Er gibt zu, daß ihm dieses Werk in der Zeit, in der er besonders von Nietzschers begeistert war, das heißt in den Jahren 1899 bis 1901, zu einem Handbuch geworden ist. Nietzsche stand ihm auch durch sein Verhältnis zur Musik nahe. Ähnlich wie er, versuchte auch Belyj zu improvisieren. Vgl. *На рубеже двух столетий*, S. 465—466. Über das nahe Verhältnis Belys zu Nietzsche noch im Jahre 1903 zeugt der Brief Belyjs an E. K. Metner vom 26.3.1903, wo der junge Dichter darüber schreibt, daß er mit einigen seinen Freunden einen „Argonautenkreis“ gründen will, der sich mit der Literatur über Schopenhauer und Nietzsche befassen würde, was ein Mittel zur Auffindung des „goldenen Fließes“ sein soll. Nietzsche stellte für die „Argonauten“ vor allem eine Form des Protestes gegen den Positivismus dar. Der zweite Mythos war für die „Argonauten“ Wl. Solowjow, der auch vor allem als „Prophet“ aufgerast wurde.

²⁴ *Ibid.*, S. 240.

die Tatshache zu übersehen, daß auch die einzelnen Kompositionen im Sonate-Rhythmus und nach der Struktur der Sonate *da camera* aneinander anknüpfen: in der Folge — langsam, schnell, langsam, schnell²⁵. Die Kompositionen sind viel tiefer miteinander verknüpft als es auf den ersten Blick scheinen mag. Außer die für alle Kompositionen gemeinsamen zeitgemäßen Atmosphäre, die durch die markant hervortretenden gestalterischen Merkmale des Jugendstils potenziert wird, ist es vor allem dieselbe philosophische Konzeption, die die Entstehung des zentralen Themas aller Kompositionen — das unerbittliche Vergehen der Zeit — anregte. Diese Kategorie, die der Autor in seinen philosophischen Essays als wichtigste Verbindungslinie zwischen Musik und Poesie betonte, wurde zu jener grundlegenden Tonart, die durch alle seine *Symphonien schwingt*. Wiederum könnten wir aus Belyjs *Memoiren* einen Passus darüber zitieren, wie er bereits als Kind, z. B. das nach der Bibel bestimmte Alter der Welt siebentausend Jahre als Allegorie deutete, die der Musikästhetik entspricht²⁶. Die Ewigkeit und ihr zeitlicher Ausschnitt — das ist die Grundlage der Ästhetik, der Symbolik sowie auch der rhythmischen Kadenzen der dichterischen Prosen Belyjs. In ihrer symbolischen Verdinglichung wird die Zeit bei Belyj in mannigfaltiger Form und Gestalt dargestellt. Am meisten wird sie durch einen rhythmischen Ton oder eine Bewegung zum Ausdruck gebracht. Deshalb wird sie oft mit dem Motiv des Windes, der die Äste bewegt, der Wolkenfetzen über das Antlitz der großen Luna jagt, verknüpft (1. und 2. *Symphonie*). Die Flut der Meerewellen bildet das Leitmotiv der dritten *Symphonie*. Das Motiv des Schneegestöbers, das durch den Wind ewig entweder zum Leben oder zum Tod gejagt wird, ist das Grundmotiv der vierten *Symphonie Becher der Scheegestöber*. Die Symbolik des Windes geht manchmal zum unmittelbaren Ausdruck der Zeit über: „2. Es jagte ein Windstoß den anderen; es kamen neue Zeiten. 3. Die neuen Zeiten brachten nichts Neues“²⁷. „Der Wind säuselte in metallenen Kränzchen und die Uhr schlug langsam die Zeitintervalle“²⁸. Das Monotone der zeitlichen Kadenzen, die den totschlagenden Stereotyp der Alltäglichkeit symbolisieren, wird oft durch die Euphonie betont:

13. „Долго ли, долго ли колоть дрова? ... И косить траву?“

14. И мне в ответ раздался насмешливый хохот: „Ха, ха ... Косить траву? Ха, ха, ха...“

15. Это был грохот великана²⁹.

²⁵ K. B. Jiráček, *Nauka o hudebních formách* (Lehre über Musikformen), *Hudební matice Umělecké besedy*, Prag 1946, S. 102.

²⁶ На рубеже двух столетий, S. 180—181.

²⁷ А. Белый, 2-ая симфония, часть третья, S. 259.

²⁸ Часть четвертая, S. 326.

²⁹ А. Белый, Северная симфония, Вступление, S. 14.

Das Stereotypische wird auch durch musikalische Motive zum Ausdruck gebracht: durch das sich ins Unendliche wiederholende Durchspielen von Tonleitern, durch die Finger eines Philosophen, der wild in den Unterkiefer des Klaviers schlägt³⁰, durch samtene, wie ein Schneeteppich anmutenden Tonleitern, die unter Begleitung von Tonleitern eines Schneegestöbers gesungen werden³¹. Auch die Langweile ist bei Belyj „musikalisch“, vgl. z. B. „über allem hing eine blaue Kuppel... voller musikalischer Langweile, einer ewigen Langweile mit veinem Sonnenauge in der Mitte“³². Das Stereotypische der Zeit, das durch sich wiederholende Motive zum Ausdruck kommt, wurde zu einem grundlegenden Strukturmerkmal der Symphonien. Belyj nutzt alle fünf möglichen Varianten von musikalischen Motiven aus: die Wiederholung, Variation, Ausweitung, Teilung und Kürzung³³. Aus der Kontamination des Tones und der Zeit wird die Ewigkeit geboren:

Töne und Minuten verliegen zugleich. Aus einer Reihe von Minuten bestand die Zeit. Die Zeit verlief ohne Pause. Im Verlauf der Zeit widerspiegelte sich die nebelhafte Ewigkeit.³⁴

(Symbol) Die Ewigkeit, groß und herrschend, manchmal auch in der Rolle der Nacht oder des Todes auftretend wird bei Belyj als strenge Frau in Schwarz personifiziert. In der 1. *Symphonie* vertraut ihr die Königin ihre Tochter an, in der 2. *Symphonie* singt die Ewigkeit monotone Tonleitern, immer ein und dieselben ohne Anfang und ohne Ende³⁵. Als komplementäre Antithese erklingt hier auch das Zitat aus der damals so populären Arie aus Leoncavallos *Komedianten* (1892): „Lache Bajazzo, aus ist die Liebe“. Solch ein Prinzip des Kontrasts, das ewige Vermengen des Abstrakten und Konkreten, des Hohen und Niedrigen, des Ernsten und Komischen ist ein weiteres Strukturmerkmal dieser Dichtungen. Auch in dieser Hinsicht wendet Belyj die für die romantische Musik und Literatur üblichen Ausdrucksmittel an. So ist z. B. die Karikatur der Geliebten im *Hexensabbat*, im Abschluß *Der phantastischen Symphonie* von Berlioz (1829—1830)³⁶, auf demselben Prinzip bauen ihre burlesken dichterischen Werke Byron, Puschkin sowie auch Lermontow auf, die in dieser Hinsicht an die meisterhafte Ausnutzung der Komik in Shakespeares Tragödien anknüpfen. Kontrastiv knüpfen auch seine einzelnen Symphonien aneinander an. An die märchenhafte *Nordische Symphonie*, erfüllt von einer tiefen Melan-

³⁰ 2-ая симфония, часть первая, S. 182—183.

³¹ 2-ая симфония, часть первая, S. 149.

³² 4-ая симфония, часть первая, Снежная лапа, Сумбур, S. 45.

³³ 2-ая симфония, часть первая, S. 129.

³⁴ K. B. Jiráček, op. cit., S. 28.

³⁵ 2-ая симфония, часть первая, S. 183.

³⁶ Ibid., S. 131—132.

cholie der skandinavischen Wälder, hohen gläsernen Türmen und geheimnisvollen Burgen, wo um Mitternacht Seancen stattfinden³⁷, knüpft die satirische 2. *Dramatische Symphonie* an, die das damalige Moskau mit seinem modischen Mystizismus karikiert. Einen Kontrast zu ihrem flotten Rhythmus, der durch die filmartige Abfolge, der ständig ineinandergreifenden Bilder potenziert wird, bildet der mystisch traumhafte erste Satz der 3. *Symphonie*. Mit ihrem 3. Transpositionssatz schließt sie die reale Erzählung in einen unerbittlichen fatalen Rahmen ein. Durch die letzte 4. *Symphonie*, die thematisch der *Scheemaske* von Blok (1907) und dem Rhythmus der Ballette von Stravinskij nahesteht, werden alle vier Dichtungen wie in einem Ring eingeschlossen. Das wird sowohl durch das Ineinandergreifen von verschiedenen stilistischen Ebenen sowie auch durch eine absichtliche Rückkehr zum präromantischen, im Jugendstil stilisierten Motiv der Begegnung von Liebenden nach dem Tode erreicht. Dieses Motiv bildet auch den Abschluß der ersten *Symphonie*.

Durch eine detailliertere Analyse wäre es möglich darauf hinzuweisen, wie konsequent diese grundlegenden Strukturprinzipien in allen Symphonien zur Geltung kamen. Ihr experimenteller Charakter bleibt bis heute ohne Zweifel. Einige Motive nutzte Belyj später in seinen bedeutensten Romanen *Silberne Taube* (1909; 1910, das Motiv des Sektentums) und *Petersburg* (1912—1922)³⁸ aus, die ihn an die Seite von Joyce und Proust stellen. Eines der Leitmotive der ersten *Symphonie* — „die traurige Gestalt im Gewand aus schneeweißem Nebel und mit einem Kränzchen aus weißen Rosen“ — stilisiert dann Blok in der Gestalt von Christus im Abschluß seines Poems *Zwölf*³⁹.

Musikalische Motive könnten wir selbstverständlich auch in einer Reihe von weiteren dichterischen und prosaischen Werken A. Belyjs verfolgen. Im Hinblick darauf, daß seine Juvenilien in mancher Hinsicht einen initiatorischen⁴⁰ Charakter haben und in ihrer Art ein vereinzelt Experiment nicht nur im russischen sondern auch europäischen Kontext darstellen, haben wir uns gerade darauf konzentriert⁴¹. Wie aus

³⁷ K. B. Jiráak, *op. cit.*, S. 36.

³⁸ Hier begegnen wir bei Belyj zum erstenmal dem Motiv des Sektentums, das später im Roman *Silberne Taube* entfaltet ist.

³⁹ Das Märchen aus der zweiten Symphonie steht der im Jugendstil stilisierten Sophia Petrowna Lichutin aus dem Roman *Petersburg* nahe.

⁴⁰ Gerade diese Passage zitiert Blok in seiner Rezension der ersten *Symphonie*, die er in seinem Brief an Belyj vom 8. oder 9.11.1903 beilegt, [In:] A. A. Блок, *Андрей Белый, Печенука*, S. 60.

⁴¹ Vgl. Ch. Boris, *Mus as Model and Ideal in Andrej Bely's Poetic Theory and Practice*, Russian Literature (Amsterdam), 1976, 4, S. 395—417. A. Steinberg, *Word and Music in the Novels of Andrej Bely*, Cambridge Studies in Russian Literature, 1982.

allem, was oben gesagt wurde, hervorgeht, wurde in diesen Dichtungen die Musik zum grundlegenden Strukturprinzip. Unsere Auswahl beeinflusste auch der genologische Aspekt — es handelt sich um ein Gebilde, das durch alle seine Strukturmerkmale zum Genre des Poems gezählt werden kann. Wie bereits oben erwähnt wurde, bezeichnete sie so der Verfasser selbst.

Übersetzt von: Eva Uhrová

MUZYCZNE ZAŁOŻENIA „SYMFONII” ANDRIEJA BIELEGO

STRESZCZENIE

Wybitny poeta i prozaik rosyjski, Andriej Bielyj (1880—1934), który wszedł do literatury światowej swoimi powieściami *Srebrny gołąb*, *Petersburg* i *Kotia Letajew*, pokrewnymi powieściom M. Prousta i J. Joyce’a, zaczął swoją działalność pisarską od zrytmizowanej frazy, którą nazwał *Symfonią* (1899—1908, wyd. 1902—1908). Utwory te pisał równolegle ze swoimi esejami filozoficznymi, które stały się teoretyczną podstawą rosyjskiego symbolizmu.

W swojej rozprawie *Formy sztuki* (Formy iskusstwa), (1902), rozwijającej filozoficzne koncepcje Kanta, Schopenhauera i Spencera, Bielyj analizuje podstawową ideę estetyki neoromantycznej — synkretyzm sztuki. Pozycja naczelna w tej estetyce przyznana została muzyce. W ślad za Schopenhauerem Bielyj wypowiedział pogląd, iż właściwie tylko muzyka zdolna jest wyrażać wolę, czyli istotę rzeczy. Porównując muzykę z nauką, pisarz dowodził jej najbliższego pokrewieństwa z matematyką. Muzykę uznał Bielyj za matematykę duszy, a matematykę za muzykę rozumu. Poezję scharakteryzował jako zasadniczą formę łączącą czas z przestrzenią, czyli jako przestrzenny ekwiwalent muzyki. Z gatunków muzycznych najbliższa była mu symfonia. Był przekonany, że właśnie na symfonii kończy się przetwarzanie rzeczywistości: dalej już pójść nie można.

Estetyczne poglądy Bielego znalazły odbicie w jego czterech *Symfoniach*, napisanych w formie sonaty *da camera*. W tych utworach zdołał on wyrazić bogatą gamę nastrojów związanych w całość tonem przewodnim. Zjawisku temu odpowiada kompozycja *Symfonii*: podział na części, części na urywki, urywki zaś na wiersze (frazy muzyczne). Wielokrotne powtarzanie niektórych fraz muzycznych uwypukla ten podział. Tej praktyce muzycznej odpowiadają niektóre wyznaczniki formalne: numeracja, tytuły w postaci epitetów lub metafor stosowanych w muzyce programowej (*Pierwsza Północna*, przypisana E. Griegowi, *Druga Dramatyczna*, *Trzecia Powrót*, *Czwarta Kielich zamieci*).

Jakkolwiek poszczególne symfonie różnią się między sobą tematycznie i stylistycznie, łączy je jedna idea filozoficzna — świadomość nieuchronnego upływu czasu. Idea ta wiąże muzykę z poezją (por. esej *Formy sztuki*). Dla wyrażenia zjawiska czasu Bielyj stosuje różnorodne symbole, posługując się dźwiękiem albo ekwiwalentami ruchu. Podstawowym wyznacznikiem struktury *Symfonii* okazuje się czasowy stereotyp powtarzających się skonstruowanych motywów. W taki sposób powiązane są również poszczególne symfonie, z których ostatnia powtarza myśl będącą osnową pierwszej.

Symfonie Bielego to rzadki eksperyment nie tylko w literaturze rosyjskiej, lecz także w poezji europejskiej. Muzyka stanowi tu organizującą podstawę całego dzieła.

Przełożył Jan Trzynadlowski