

# GMTH Proceedings 2017

herausgegeben von  
Florian Edler und Markus Neuwirth

## Populäre Musik und ihre Theorien. Begegnungen – Perspektivwechsel – Transfers

17. Jahreskongress der  
Gesellschaft für Musiktheorie  
und

27. Arbeitstagung der  
Gesellschaft für Populärmusikforschung  
Graz 2017

herausgegeben von  
Christian Utz



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Wendelin Bitzan

## Die Übersteigerung der Sonatenform

### Zu Nikolaj Metners Klaviersonate e-Moll op. 25/2

**ABSTRACT:** Der russische Komponist Nikolaj Karlovič Metner (1880–1951) hat vierzehn Klaviersonaten veröffentlicht, die in ihrer Gesamtheit eine erstaunliche Vielfalt an Formen und dramaturgischen Konzepten aufweisen. Der Werkkorpus beinhaltet sowohl kompakte einsätzig-sonatenelemente, die mitunter in Zyklen von Charakterstücken eingebettet sind, als auch große Strukturen von geradezu symphonischen Dimensionen. Die Sergej Rachmaninov gewidmete Sonate in e-Moll op. 25/2 (1910–12) ist mit ca. 35 Minuten Spielzeit das längste und vielschichtigste Solowerk Metners; ihre spieltechnischen Anforderungen transzendieren den Anspruch der meisten zu dieser Zeit entstandenen Klavierkompositionen. Damit markiert sie einen Höhepunkt in Metners Sonatenschaffen und nimmt auch im Vergleich mit anderen Sonatenkonzepten des frühen 20. Jahrhunderts eine besondere Stellung ein. In einer strukturell ambivalenten, einsätzig-sonatenelementartigen Großform integriert das Werk nicht nur gattungstypische Merkmale (zwei sonatensatzartige Teile, die durch eine ausgedehnte Einleitung und deren Reiterationen miteinander verschränkt werden), sondern auch Elemente der Ritornellform und verschiedene Kanon- und Fugato-Techniken. Die Beigabe eines lyrischen Mottos von Fëdor Tjutčev (»Wovon heulst du, Wind der Nacht?«) und eine suggestive Vortragsbezeichnung (»Das ganze Stück [ist] in einem epischen Geist«) legen außerdem eine hermeneutische Deutungsebene nahe, die auf Einflüsse durch die Philosophie und Literatur des russischen Symbolismus verweist. Alle diese Eigenschaften lassen das Werk als einen Kulminationspunkt in der Gattungsgeschichte der Klaviersonate erscheinen. Dieser Beitrag diskutiert die genannten Aspekte aus analytischer, musikästhetischer und rezeptionshistorischer Perspektive.

The Russian composer Nikolai Karlovich Medtner (1880–1951) wrote fourteen piano sonatas, which, in their entirety, show an astonishing variety of musical forms and dramaturgic conceptions. This body of work features compact single-movement sonatas of different types – some of which are embedded in cycles of piano miniatures—as well as large structures of quasi-symphonic dimension. The E minor Sonata, Op. 25 No. 2 (1910–12) is Medtner's most complex and extensive work for solo piano, with its interpretive and technical challenges surpassing the demands of most other piano literature from that time. In this way the sonata (which is dedicated to Sergei Rachmaninov) marks a climax in Medtner's sonata output and also holds a prominent position in comparison to other sonata conceptions of the early twentieth century. In a large and structurally ambiguous single-movement form, the sonata incorporates not only features typical of the genre (such as two separate sonata-allegro sections, linked by an extended introduction and its reiterations), but also elements of ritornello form, as well as canon and fugato techniques. In addition, a poetic motto by Fyodor Tyutchev (»What do you howl about, night wind?«) and an imaginative performance indication (»The whole piece [is] in an epic spirit«) suggest a hermeneutic interpretation, with particular reference to philosophy and literature of the Russian Symbolist movement. These traits and quali-

ties allow the work to be seen as a culmination point in the history of the genre of piano sonata. The present article discusses the abovementioned aspects from the perspectives of music aesthetics, analysis, and history of reception.

Schlagworte/Keywords: Gattungsgeschichte; genre history; hermeneutics; Hermeneutik; Russian music; russische Musik; sonata form; sonata; Sonate; Sonatenform; symbolism; Symbolismus

## Einleitung

Nikolaj Karlovič Metner<sup>1</sup> wurde 1880 als Kind einer Familie mit deutschstämmigen Vorfahren in Moskau geboren und am dortigen Konservatorium als Pianist ausgebildet. Ab 1903 veröffentlichte er erste Klavierkompositionen; sein darauf folgendes Schaffen ist von bemerkenswerter stilistischer und ästhetischer Kohärenz. Auch nach der Emigration 1921 blieb Metners Harmonik und Formensprache ihrer im Kern traditionsverhafteten Anlage treu. Bedingt durch seine künstlerische Kompromisslosigkeit und konservative Geisteshaltung konnte er im Ausland aber nur schwer Fuß fassen. 1935 ließ er sich in London nieder und fand dort eine späte Anerkennung, bevor er 1951 an einem Herzleiden starb.

Metner war ein Klavierkomponist; alle seine Werke enthalten einen Klavierpart. Es existieren 14 Sonaten, 38 Charakterstücke mit dem Titel *skazka* (›Märchen‹), rund 100 Lieder, einige groß dimensionierte Kammermusikwerke und als einzige symphonische Werke drei Klavierkonzerte.<sup>2</sup> Die Klaviersonaten wurden zwischen 1904 und 1936 veröffentlicht; viele von ihnen sind einsätzig, manchmal sind sie in Zyklen von Charakterstücken integriert, und häufig nähern sie sich durch die Beigabe von Untertiteln oder Attributen anderen musikalischen Gattungen an. Auf diese Weise verkörpern sie eine formale und konzeptionelle Vielfalt, die gerade im Vergleich mit den Werken der Zeitgenossen Aleksandr Skrjabin und Sergej Prokof'ev hervorzuheben ist. Untersuchungen von Metners Musik müssen auch sein künstlerisches Umfeld berücksichtigen: Prägend für sein Schaffen war eine frühe Orientierung an deutschsprachiger Kultur, insbesondere an

1 Der Familienname wird hier gemäß der deutschen Bibliothekstransliteration wiedergegeben. In englischsprachigen sowie populärwissenschaftlichen deutschen Texten ist die Schreibweise ›Medtner‹ gängig.

2 Für einen umfassenderen Überblick über Metners Kompositionen sei hier verwiesen auf Dolinskaja 2013, 301–308, sowie auf die von Chris Crocker kuratierte Webseite <http://www.medtner.org.uk/works.html> (14.2.2019). Ein ausführliches wissenschaftliches Werkverzeichnis findet sich bei Flamm 1995, 351–571.

Beethoven und Goethe, aber auch Kontakte zu Schriftstellern und Philosophen des russischen Symbolismus. Diese Einflüsse zeigen sich etwa in der Auswahl von zu vertonenden Texten oder in der Verknüpfung von Instrumentalwerken mit einem literarischen Motto.

Während Metner in Teilen der Musiker\*innenszene mittlerweile ein geschätzter Name ist, wurde sein Schaffen von der deutschen und internationalen Musikwissenschaft bisher kaum gewürdigt. Monographien gibt es wenige,<sup>3</sup> in Überblicksdarstellungen zu russischer Musik wird er meist knapp abgehandelt, und häufig begegnet man Vorurteilen oder pauschalen Zuschreibungen wie etwa dem Wort Richard Taruskins »Medtner, the poor man's Rachmaninoff«. <sup>4</sup> Gleichwohl sind gerade in den letzten Jahren einige beachtenswerte Studien und Analysen in russischer und englischer Sprache erschienen. In diesem Umfeld verortet sich der vorliegende Beitrag, der eine Einzelfalldarstellung aus der Perspektive eines übergeordneten gattungsgeschichtlichen Blicks auf Metners Klaviersonaten zum Ziel hat. Gegenstand ist die Klaviersonate in e-Moll op. 25/2 (1910–1912), Metners längste und komplexeste Komposition für Klavier solo. <sup>5</sup> Bei der Untersuchung werden drei Aspekte im Mittelpunkt stehen:

1. Probleme der Form: Das Werk besitzt eine ambivalente Binnenstruktur, bedingt durch die Überlagerung von sonatenartigen, ritornellartigen und fugenartigen Formmodellen.
2. Harmonik und Kontrapunktik: In knapper Form werden die Rolle formbildender Harmonik sowie von Kanon- und Fugato-Techniken für die Textur des Klaviersatzes und die Gesamtdramaturgie dargestellt.
3. Hermeneutik: Abschließend werden einige über die Musik hinausweisende Deutungsansätze thematisiert, darunter das der Sonate vorangestellte lyrische Motto von Fëdor Tjutčev und ihr ›epischer‹ Charakter.

3 Flamm 1995, Martyn 1995, Zetel' 2003, Moskalec 2004, Podporinova 2007, Dolinskaja 2013.

4 Taruskin 1997, 318.

5 Die Notentexte der Erstausgabe (Édition Russe de Musique 1912) sowie der sowjetischen Gesamtausgabe (Muzgiz 1959) sind in der *Petrucci Music Library* (IMSLP) verfügbar: [https://imslp.org/wiki/Piano\\_Sonata%2C\\_Op.25\\_No.2\\_\(Medtner%2C\\_Nikolay\)](https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata%2C_Op.25_No.2_(Medtner%2C_Nikolay)).

## 1. Probleme der Form

Die e-Moll-Sonate ist einsätzig, hat aber strukturell kaum etwas mit Metners vorangegangenen einsätzigem Sonaten gemein (op. 11, op. 22). Ihre formale Anlage lässt sich grob als Abfolge zweier miteinander verflochtener Hauptabschnitte darstellen, die nahtlos aneinander anschließen. In der Literatur wird das Werk bezeichnet als »Einleitung mit zwei riesigen Sonatensätzen, die durch thematische Einheit verbunden werden«<sup>6</sup>, während seine zweite Hälfte gelegentlich als »Phantasie« oder »freie Improvisation« beschrieben wurde.<sup>7</sup> Darüber hinaus wirken noch einige andere Aspekte formbildend, die miteinander konkurrieren und damit den Rahmen der Gattung eigentlich sprengen: einerseits der Wechsel zwischen fest gefügten, formal klaren und eher destabilisierenden, rhapsodischen Partien – und andererseits die ungewöhnlich häufige Wiederkehr des Themas der langsamen *Introduzione*, wodurch eine ritornellhafte Wirkung erzielt wird. Diese Aspekte sind eher gattungsuntypische Merkmale des Werkes, da sie im Widerspruch stehen zur Teleologie und Prozesshaftigkeit der musikalischen Form, welche die Gattung Sonate häufig impliziert. Dem strukturell kaum fassbaren zweiten Hauptabschnitt verdankt das Werk zudem eine phantasieartige, sogar pot-pourrihafte Wirkung.

Zu den gattungstypischen Merkmalen des Werkes gehören demgegenüber die klare Sonatensatzform des ersten Abschnitts (im 15/8-Takt), sowie die zunehmende motivische Verdichtung und Synthese von Themen im Sinne einer Finalsteigerung. Hierdurch demonstriert Metner eine grundsätzliche Orientierung am Sonatendenken Beethovens. Die Konzeption von Liszts h-Moll-Sonate ist hingegen kein unmittelbares Vorbild: Es handelt sich nicht um ein *double-function design* bzw. eine *two-dimensional sonata form* – das Werk ist also nicht zugleich Sonatenzyklus und Einzelsatz, sondern changiert zwischen Einzelsatz und einer bipolar-kontrastiven Zweisätzigkeit. Damit wirkt die Gesamtform der Sonate einerseits integrierend bzw. synthetisierend (nämlich hinsichtlich des traditionell gebauten ersten Abschnitts und der rahmenden Funktion der Introduction), andererseits dissoziativ (hinsichtlich des hybriden zweiten Abschnitts).

6 »Forma sonaty neobyčna: introdukcija i dva ogromnych sonatnych allegro, svjazannyh tematičeskim edinstvom.« (Dolinskaja 1966, 32; Übersetzung des Autors). Vgl. auch Alekseev 2008, 105 f.

7 Martyn 1995, 86 f.

Eine Möglichkeit, die komplexe Gesamtform der Sonate und ihrer beiden Hauptabschnitte zu visualisieren, besteht in der Verwendung graphischer Analogien, wie sie Marie-Agnes Dittrich vorschlägt (Abb. 1).<sup>8</sup> Die prozesshafte Dramaturgie von Sonatensätzen bzw. Expositionen wird hier durch die Elemente Bogen und Pfeil veranschaulicht; dies trifft für den ersten Abschnitt von Metners Werk zu. Der Kreis symbolisiert bei Dittrich nicht-zielgerichtete Formen und wird hier für den zweiten Abschnitt der Sonate zu einer Ellipse mit geschwungenem Doppelpfeil variiert, um Metners flexibles Netz aus Rückbezügen und Motivtransformationen zu versinnbildlichen. Auf diese Weise werden die Kombination aus der eher konventionellen, unidirektionalen Sonatensatzform des ersten Abschnitts und deren Gegenstück, das in seiner Verweigerung von Hörerwartungen und Sonaten-Teleologien spektakulär anmutende Gebilde des zweiten Abschnitts, verbildlicht.

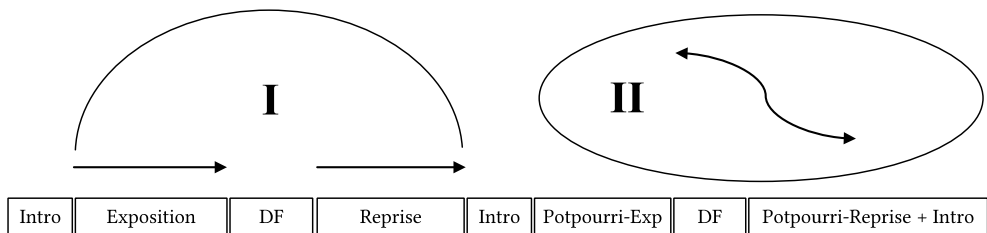


Abbildung 1: Strukturgraph nach Dittrich 2011 mit bogenförmigen und elliptischen Elementen

Das kantable Thema der Introduction, welches im Verlauf der Sonate mehrfach wiederkehrt, wird zunächst als Prolog breit ausformuliert (T. 2–33) und erscheint dann in intensivierter Gestalt am Übergang zwischen den beiden Hauptabschnitten (T. 250–276). In der Folge kehrt es immer häufiger wieder, zunächst zu Beginn des Durchführungsteils des zweiten Abschnitts (T. 442–461), dann an etlichen Stellen in dessen weiterem Verlauf, verwoben mit anderen Themen (T. 362–367; 577–588; 595–603; 616–623; 697–698), und leitet schließlich eine großangelegte Schlussklimax ein (T. 631–646). Auf diese Weise fungiert das Introduktions-Thema als zyklisches Bindeglied für das gesamte Werk. Darüber hinaus wirkt es auf vertikaler

8 Die Autorin (Dittrich 2011, 7) entwickelt eine Reihe von Analogien zwischen Archetypen der Formbildung und deren graphischen Repräsentationen: Dreiteilige Liedformen, Sonatensatzformen und Rondoformen werden mit dem Bogen-Typus assoziiert, während die Zielgerichtetheit von Einleitungen und Expositionen durch einen Pfeil dargestellt wird. Weitere Typen sind der Kreis (Ostinato-Formen, musikalische Plateaus) und das Kaleidoskop.

und horizontaler Ebene symmetriebildend, indem es »in [seiner] Grundform und in Umkehrung am Ende des ersten Satzes [Abschnitts] wiederholt wird; die Reprise spiegelt die Exposition, die Durchführung steht in der Mitte.«<sup>9</sup>

Das dramaturgische Hauptproblem der Sonate besteht in der bloßen Existenz des formal rätselhaften zweiten Abschnitts. Obwohl hier Elemente der Rondo- und Variationenform wirksam werden, weist er auch Züge einer Sonatensatzform auf; gleichwohl erscheint er erst, nachdem bereits ein vollgültiges Sonaten-Allegro abgeschlossen ist, und leitet seine Themen aus denen des ersten Abschnitts ab. So scheint er einer besonderen Legitimation zu bedürfen. Diese erhält er weniger durch Zyklizität oder eine hierarchische Ordnung der beiden Abschnitte, sondern durch seine dialektische Rolle: Er fungiert zugleich als Antithese zum ersten Abschnitt und als Synthese beider Teile mit der Introduction. In diesem Anspruch besteht die entscheidende Besonderheit des Werkes, durch die es über die Sonatenkonzeptionen sowohl der Liszt-Schule als auch von Metners Zeitgenossen hinausweist; Vergleichbares findet man weder bei Skrjabin, Prokof'ev oder Nikolaj Mjaskovskij noch in einsätzigen Sonatenkompositionen von Eugène Ysaÿe, Karol Szymanowski oder Arnold Bax.

## 2. Harmonik und Kontrapunktik

Im Rahmen eines Aufsatzes ist es nicht möglich, Metners harmonische Sprache umfassend darzustellen, erst recht nicht in dieser kurzen, auf ein Einzelwerk zugeschnittenen exemplarischen Darstellung. Die folgenden Anmerkungen haben folglich den Charakter von Schlaglichtern. Einige Worte zur formbildenden Harmonik und zu markanten Akkordprogressionen in der e-Moll-Sonate sind dennoch angebracht, da diese Aspekte bei Metner in der Regel Traditionsverbundenheit ausdrücken und so für seine ästhetische Haltung insgesamt repräsentativ erscheinen. Die tonalen Stationen im ersten Abschnitt der Sonate gleichen jenen des ersten Satzes von Pëtr Čajkovskijs Fünfter Sinfonie op. 64; die wesentlichen Modulationsziele sind e-Moll → D-Dur in der Exposition und e-Moll → E-Dur in der Reprise. Im zweiten Abschnitt erreichen die Seitensätze in Exposition und

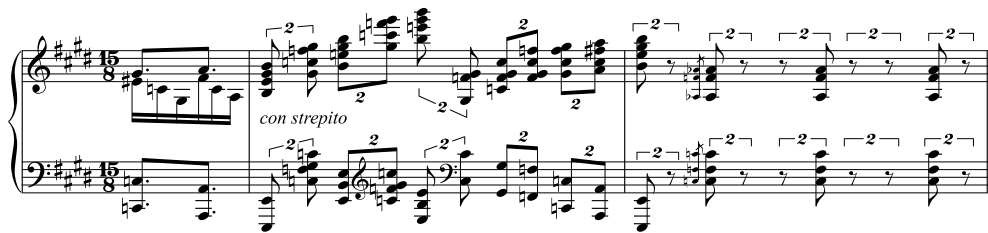
9 »Introdukcija s normativnym i obraščennym zvučaniem temy povtorjaetsja v konce I časti; èkspozicii sootvetstvuet repriza, centr – razrabotka«. (Moskalec 2004, 131; Übersetzung des Autors.) Auch wenn die Autorin die horizontale Symmetrie hier überbetont, weil die Mittelpassage strukturell nicht mehr zum ersten Hauptabschnitt gehört, so benennt sie doch ein allgemeines Merkmal von Metners Formbildung. Vgl. hierzu auch Podporinova 2007, 149.

Reprise allerdings die quintverwandten Tonarten h-Moll und a-Moll, und im Hinblick auf die letztere Tonart wird hier ein Kunstgriff angewandt, den Metner bereits in früheren Werken (den einsätzigen Sonaten op. 11/1 As-Dur und op. 11/3 C-Dur sowie der g-Moll-Klaviersonate op. 22) erprobt hatte: Das Hauptthema wird durch die beiden Instanzen eines Seitenthemas, welches zunächst in der Oberquinttonart erscheint und später nicht in der Grundtonart, sondern in deren Unterquinttonart wiederkehrt, symmetrisch flankiert.<sup>10</sup>

Die Harmonik im Detail bedient sich gängiger Techniken der Musik des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Akkordverbindungen sind durch Chromatik und eine ausgeprägte Alterationsharmonik gekennzeichnet; häufig arbeitet Metner mit nicht-leitereigenen mediantischen Progressionen oder mit symmetrischen Sequenzen auf Grundlage von großen oder kleinen Terzen. Zwei charakteristische Passagen seien hier stellvertretend für viele andere herausgegriffen: Am Übergang vom ersten Abschnitt zur folgenden Wiederaufnahme der Introduction (Bsp. 1) erscheint die mehrmalige Konfrontation von E-Dur und f-Moll, eine Verbindung, die von der Neo-Riemannian Theory als ›slide relation‹ bezeichnet wird (enharmonische Terzgleichheit bei Parallelverschiebung des Grundtons und Quinttons beider Dreiklänge um einen Halbtonschritt). Diese Transformation erlaubt es Metner, an einer der wesentlichen Nahtstellen der Sonate eine schroffe und zugleich bruchlose Formgrenze zu schaffen. Daneben bleibt eine markante Sequenz mit zwei tritonusverwandten halbverminderten Septakkorden im Ohr, die innerhalb eines Kleinterzzirkels transponiert werden (Bsp. 2). Diese Passage erfüllt eine Überleitungsfunktion zwischen Haupt- und Seitensatz der Reprise des zweiten Hauptabschnitts, bereitet aber zugleich den Wiedereintritt des Introduktions-Themas vor, welches wenig später selbstständig rekapituliert wird, und etabliert eine ›dorische‹ große Sexte als vorübergehende Einfärbung der Grundtonart e-Moll.

10 Vgl. Bitzan 2016 für eine nähere Erörterung der genannten Symmetrieeigenschaften. Zwar existieren verschiedene Vorbilder für Abweichungen im Tonartenplan eines Sonatensatzes in dem Sinne, dass sich das Seitenthema der Exposition und Reprise im Terzabstand zur Grundtonart gegenüberliegen (etwa in Beethovens *Egmont*-Ouvertüre f-Moll, op. 84 sowie in den ersten Sätzen der ›Waldstein‹-Sonate C-Dur, op. 53 und des B-Dur-Streichquartetts op. 130); die für den frühen Metner charakteristische Symmetrie in Quinten scheint jedoch eine singuläre Erscheinung zu sein.





Beispiel 1: Metner, Klaviersonate op. 25/2, T. 245–247.



Beispiel 2: Metner, Klaviersonate op. 25/2, T. 604–607 (nur linke Hand).

Metner gilt als versierter Kontrapunktiker. Häufig gestaltet er die Hauptthemen seiner Sonaten derart, dass sie sich im doppelten oder dreifachen Kontrapunkt überlagern können; durch solche Kombinationen wird in Reprisen oder Schlusspassagen seiner Werke häufig eine verdichtende und synthetisierende Wirkung erzielt.<sup>11</sup> Dieser Aspekt gehört gewissermaßen zum kompositorischen Handwerk Metners, und in der Literatur werden dichte polyphone Texturen (wie auch bei Skrjabin oder Rachmaninow) immer wieder als Nachwirkung des Unterrichts bei Sergej Taneev, der als Kontrapunkt-Professor am Moskauer Konservatorium höchstes Ansehen genoss, identifiziert.<sup>12</sup> In der e-Moll-Sonate besteht außerdem die Tendenz, kontrapunktische Strukturen auch formbildend wirksam werden zu lassen, was hier mit drei Beobachtungen belegt werden soll: Zum einen lässt sich der erste Binnenteil der Introduktion als Fugen-Exposition mit *Dux*- und *Comes*-Einsätzen im Quintabstand auffassen. Zum anderen wird das Introduktionsthema bereits sehr bald, nämlich schon in Takt 14, vertikal gespiegelt; später wird es in der Oktave und Quinte enggeführt, auch kombiniert mit seiner eigenen

11 Vgl. etwa die Reprisenanfänge der *Sonate-Elegie* d-Moll op. 11/2 und der g-Moll-Sonate op. 22, wo sich jeweils zwei Themen kontrapunktisch überlagern. Durch diesen Eingriff in das thematische Gleichgewicht eines Formteils wird in beiden Fällen der weitere Verlauf der Reprise beeinflusst.

12 Gleichwohl sind diese Zuschreibungen oft reflexhaft bzw. verkennen das eigenständige kontrapunktische Potential des Klavierstils vieler Taneev-Schüler. Zudem kann der Einfluss Taneevs, der in Metners Fall auch außerhalb der Lehre am Konservatorium in Privatstunden während der Jahre 1901–03 wirksam war, deutlicher für das Gebiet der musikalischen Form nachgewiesen werden.

Inversion (Bsp. 3). Schließlich erscheint zu Beginn des zweiten Hauptabschnitts ein vierstimmiges Oktav-Fugato über dessen Hauptgedanken, der eine Transformation des Introduktions-Themas darstellt (ab T. 311); diesem Neu-Ansetzen verdankt der potpourrihafte Formteil, der einige Takte zuvor erst begonnen hat, einen überraschenden zweiten Expositionsbeginn, der das Fugato-Thema – zusätzlich zu der abwärtsgerichteten Kontur, in der es beim ersten Auftreten erscheint – nun auch in aufsteigender Gestalt etabliert.

The image shows a musical score for a piano sonata. It consists of two systems of music. The first system is in 4/4 time and features a right-hand melody starting with a forte (ff) dynamic, followed by a mezzo-forte (mp) section marked 'cantando' and a tenuto (ten.) section. A crescendo (cresc.) marking is present over the latter part of the first system. The left hand provides a rhythmic accompaniment with a triplet of eighth notes. The second system continues the piece with similar melodic and harmonic structures, maintaining the dynamic and performance markings.

Beispiel 3: Metner, Klaviersonate op. 25/2, T. 270–274.

### 3. Hermeneutik

Metner stellt seiner Partitur als Motto ein Gedicht von Fëdor Tjutčev voran; die Erstausgabe und alle folgenden Drucke zitieren die beiden Strophen vollständig. Die erste Zeile (»Wovon heulst du, Wind der Nacht?«<sup>13</sup>) verleiht dem Werk einen inoffiziellen Untertitel, der sich aber durchgesetzt hat: Pianist\*innen sprechen von der ›Nachtwind-Sonate‹ oder ›Night Wind Sonata‹. Auf diese Weise erscheint das Werk in einem ähnlichen Kontext wie einige andere Sonaten Metners, die assoziative Titel oder gattungsübergreifende Beinamen aufweisen, darunter *Sonata*

13 Bei Martyn 1995, 85, sowie einigen anderen von ihm beeinflussten Autor\*innen wird für das Gedicht fälschlicherweise der Titel *Silentium* genannt; dies ist jedoch der Titel eines anderen Gedichts Tjutčevs aus dem Jahr 1830.

*tragica* (op. 39/5) oder *Sonata romantica* (op. 53/1), aber auch *Sonate-Elegie* (op. 11/2), *Märchen-Sonate* (op. 25/1) oder *Sonate-Idylle* (op. 56). Diese Werke sind einer außermusikalischen Idee oder Atmosphäre verpflichtet, ohne deshalb als Programmmusik gelten zu können; eher wäre der Begriff ›deskriptive Musik‹ zutreffend. Gemeinsam mit der Tendenz zur Durchlässigkeit von Gattungsgrenzen, ein Merkmal, das Metner mit russischen bildenden Künstlern und Literaten seiner Zeit teilt, beschreibt dieses Phänomen einen wesentlichen Aspekt seiner künstlerischen Persönlichkeit, die in dem genannten Kontext als ›symbolistisch‹ beschrieben werden kann.

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! ..

Fëdor Ivanovič Tjutčev (1836)

Was heulst du, Nachtwind, mir zum Graus?  
Was will die irre Stimme sagen?  
Was drückt dies dumpfe Jammern aus?  
Was soll dies schauervolle Klagen?  
Die Sprache zwar versteht das Herz,  
Die Töne auch, die tief vertrauten;  
Doch unverstehbar ist der Schmerz,  
Der spricht aus diesen wilden Lauten! ...

O, sing die Schreckenslieder nicht  
Vom alten Chaos, draus wir stammen!  
Zu leicht, wenn diese Stimme spricht,  
Stürzt unsre Tageswelt zusammen!  
Die Seele reißt sich aus der Brust,  
Strebt gierig nach dem Grenzenlosen.  
O, weck nicht diese wilde Lust!  
Ich hör' in ihr das Chaos tosen ...

Übersetzung: Ludolf Müller (2003)<sup>14</sup>

Literarisch inspirierte Klaviersonaten haben eine gewisse Tradition. Ein erster Referenzpunkt ist – obschon keine Sonate – Schumanns C-Dur-Fantasie op. 17 (1836–38), der ein Epigraph von Friedrich Schlegel vorangestellt ist.<sup>15</sup> Weitere Vorläuferwerke sind Liszts h-Moll-Sonate (1849–53) und Rachmaninovs d-Moll-Sonate op. 28 (1907–08), die implizit die *dramatis personae* von Goethes *Faust*

<sup>14</sup> Das russische Original folgt dem in der Erstausgabe der Sonate (Berlin 1912: Russischer Musikverlag) wiedergegebenen Wortlaut. Übersetzung zitiert nach Tjutčev 2003.

<sup>15</sup> Die der Partitur vorangestellten Verse »Durch alle Töne tönest / Im bunten Erdentraum / Ein leiser Ton gezogen / Für den der heimlich lauschet« entstammen dem Gedicht *Die Gebüsche* aus Schlegels Zyklus *Abendröte*.

porträtieren. Wieder anderer Natur ist der literarische Kontext von Skrjabins Fünfter Klaviersonate op. 53 (1907), der ein Vierzeiler aus Skrjabins eigener Dichtung *Le poème de l'extase* vorangestellt ist;<sup>16</sup> hier könnte man tatsächlich nicht nur von einem Motto, sondern von einer Art Programm sprechen, ohne dass ein Einfluss Skrjabins auf Metner belegbar wäre. In Metners eigenem Schaffen gibt es, was die Bezugnahme zu Lyrik betrifft, einen erwähnenswerten Vorgänger zur e-Moll-Sonate: die Sonaten-Triade op. 11 (1904–08), eine Kopplung dreier einsätziger Klaviersonaten ohne zyklische Verbindung. Dieses Werk ist mit einem sechszeiligen Motto aus Goethes *Trilogie der Leidenschaft* versehen,<sup>17</sup> das aber in einer eher distanzierten Relation zur Musik steht und bestenfalls einen atmosphärischen Hintergrund bereitstellt.

In der ›Nachtwind-Sonate‹ können deutlichere Bezüge zwischen Text und Musik ausgemacht werden. Die Sonate scheint in zweierlei Hinsicht Bezug auf Tjutčevs Gedicht zu nehmen: sowohl im Ausdruck – man findet auf beiden Seiten eine vorrangig düstere Atmosphäre, extreme Gesten und einen aufgewühlten Tonfall – und möglicherweise auch formal. Ohne dass Metner sich hierzu selbst geäußert hätte, ist es zumindest naheliegend, wie Elena Dolinskaja eine »Reaktion der zwei Hauptabschnitte der Sonate auf die zwei Strophen des Gedichts«<sup>18</sup> zu sehen. Wenn in der zweiten Strophe die »schlafenden Stürme« geweckt werden und Entgrenzung und Chaos sich Bahn brechen, korrespondiert dies mit der schweren Fasslichkeit und der ›chaotischen‹ Anlage des zweiten Abschnitts. In diesem Sinne ist eine gewisse Anlehnung der musikalischen Logik der Sonate an die poetische Logik des Gedichts kaum zu widerlegen; gleichwohl stellt diese intertextuelle Dimension nur einen von mehreren möglichen Deutungsansätzen dar. Metner vertonte das Tjutčev-Gedicht einige Jahre später auch als Lied (erschienen 1920 als op. 37/5); dieses prägt einen ähnlichen *Tempestoso*-Gestus aus

16 Skrjabin verwendet die folgenden (vom Russischen ins Französische übertragenen) Verse aus seinem *Poème de l'extase*, das zeitgleich mit der Sonate und dem gleichnamigen Orchesterwerk op. 54 entstanden ist: »Je vous appelle à la vie, ô forces mystérieuses! / Noyées dans les obscures profondeurs / De l'esprit créateur, craintives / Ébauches de vie, à vous j'apporte l'audace.«

17 Es handelt sich um die Schlussverse der dritten Strophe des dritten Gedichts der Trilogie *Ausöhnung*: »Und so das Herz, erleichtert, merkt behende, / Dass es noch lebt und schlägt und möchte schlagen, / Zum reinsten Dank der überreichen Spende / Sich selbst, erwidern, willig darzutragen. / Da fühlte sich – o dass es ewig bliebe! – / Das Doppel-Glück der Töne wie der Liebe.«

18 »Dvuchčastnaja forma sonaty sootvetsvuet strukture dvuch strof tjutčevskogo stichotvorenija« (Dolinskaja 1966, 32; Übersetzung des Autors). Vgl. auch Vasil'ev 2008, 136 f.

wie die Sonate, es sind also auch hier gewisse atmosphärische Parallelen identifizierbar.

Ein weiterer narrativer Kontext ergibt sich aus dem dreitönigen Initialmotiv *g-e-e*, mit dessen mehrfacher Wiederholung die Sonate beginnt und auf das sie immer wieder zurückverweist, bevorzugt an formalen Nahtstellen. Die drei Töne sind in Metners Manuskript textiert mit den Worten »*Slu-šaj-te, slu-šaj-te, slu-šaj-te!*« (»Höret, höret, höret!«). Einige Autor\*innen haben dies als Ausgangspunkt genutzt für eine Semantisierung des Motivs als Signal, Ruf, Appell<sup>19</sup> oder gar als mystische Invokation. Der Wind und seine »seltsame Stimme« (»*strannyj golos*«) werden auf diese Weise als bestimmender Charakter des Sonatenbeginns personifiziert. Mit dem Invokations-Motiv sind zwei Stellen aus früherer russischer Klaviermusik motivisch verwandt, auf die hier kurz verwiesen werden soll, selbst wenn deren Verbindung zu Metner unklar ist: die letzten Töne von *Samuel Goldenberg und Schmuyle* aus Modest Musorgskijs *Bilder einer Ausstellung* sowie das Ende des Finalsatzes von Skrjabins Erster Klaviersonate f-Moll op. 6 (Bsp. 4). Obwohl es sich hierbei um keine Initialformeln, sondern um Schlusswendungen handelt, verbindet die Stellen doch ihre rhythmische Prägnanz, das massive, motoartig eingesetzte Unisono und die fallende kleine Terz zu einem Grundton, inszeniert als eine dynamisch und artikulatorisch abgesetzte Drei- oder Viertongruppe.<sup>20</sup>

Beispiel 4: Musorgskij, *Bilder einer Ausstellung*, *Samuel Goldenberg und Schmuyle*, T. 28–29; Skrjabin, Klaviersonate op. 6, vierter Satz, T. 71; Metner, Klaviersonate op. 25/2, T. 1.

19 Die russischen Entsprechungen lauten: »*klič*« – »Ruf« (Dolinskaya 1966, 33); »*prizyv*« – »Appell« (Alekseev 2008, 100); »*zov*« – »Anrufung« (Moskalec 2004, 121). Vgl. auch »call for attention« (Martyn 1995, 88).

20 Eine weitere mögliche Querverbindung betrifft die *Märchen-Sonate* fis-Moll op. 4 (1914) von Anatolij Aleksandrov, einem in Stil und Ästhetik nachweislich von Metner beeinflussten Komponisten, deren Hauptthema ebenfalls verschiedene Konstellationen einer fallenden Kleinterz mit Tonwiederholung (hier: *a-fis-fis*) verarbeitet.

Ein dritter, noch weitreichenderer Deutungsansatz wird begründet durch eine suggestive Vortragsbezeichnung zur Sonate, die in der Erstaussgabe nicht enthalten ist, aber auf Grundlage von Metners Skizzen in die sowjetische Gesamtausgabe übernommen wurde: Zu Beginn der Partitur findet sich der Vermerk »Das ganze Stück in einem epischen Geist« (»Vsja pes'ja v épičeskom duče«). Dieser Kontext ermöglicht eine Charakterisierung der Musik als ›quasi-literarisches‹ Kunstwerk. Wenn man das ›Epische‹ als ein narratives Element auffasst, das sowohl verschiedenen literarischen Gattungen als auch etwa Metners *skazki* (musikalischen Märchen) zu Eigen ist, wird der Bedeutungstransfer noch konkreter – die Sonate kann als ein durch den Inhalt des Gedichts inspirierter, epischer *stream of consciousness* gedeutet werden.<sup>21</sup> Querverbindungen wie diese gewinnen noch an Plausibilität, wenn man sich vergegenwärtigt, dass auch im Schaffen des mit Metner befreundeten Dichters Andrej Belyj Überschneidungen zwischen literarischen und musikalischen Gattungen auftreten. Belyj, eine Schlüsselfigur des russischen Symbolismus, verfasste vier Werke mit dem Titel ›Sinfonie‹, in denen Gestaltungsprinzipien der musikalischen Form auf die Literatur übertragen werden. Sein experimentelles Debütwerk, die *Dramatische Sinfonie* von 1902, ist gleichwohl kein Drama, sondern eine ungebundene Dichtung mit Epos-Charakter, also gleichsam ›sinfonische Prosa‹, welche von Metner als innovative Leistung rezipiert wurde.<sup>22</sup> Auch wenn Metner Belyjs gattungsüberschreitende Tendenzen wohl nicht in vollem Umfang goutiert hat, so mag der gegenseitige Einfluss doch auch Metners eigene Auffassung einer gewissen Durchlässigkeit von Kunstformen und ihren spezifischen Gattungen bedingt haben.

Verfolgt man das ›Epische‹ im Schaffen Metners weiter, so gelangt man alsbald zu seiner umfangreichsten Komposition, der dritten Violinsonate op. 57 (1936–38), die als *Sonata epica* betitelt ist. Dieses viersätziges, etwa 50-minütige Werk steht wie die ›Nachtwind-Sonate‹ in e-Moll – ebenso wie einige weitere bedeutende Kompositionen Metners, etwa das kontrapunktisch raffinierte Klavier-Märchen *Ritterzug* op. 14/2 (vollendet 1907) oder das von der Poesie Michail Lermontovs inspirierte, mit *Ballade* betitelte Dritte Klavierkonzert op. 60 (1941–42). So lässt sich sagen, dass in jeder der für Metner maßgeblichen Gattungen jeweils eine Komposition in e-Moll mit narrativem Gestus als ›Gipfelwerk‹ hervortritt. Das

21 Gerade der zweite Hauptabschnitt lässt sich als »ideas flow[ing] wildly from one to the next, in a sort of frenzied stream of consciousness« beschreiben (Bertin 2018, 65). Vgl. auch Flamm 2015, 133.

22 Vgl. Flamm 1995, 49 f. und 67 f.

›epische‹ Moment suggeriert also einerseits formale Länge und Gewichtigkeit, andererseits – etwa im Falle der Violinsonate und des Märchens – auch einen möglichen Verweis auf eine antike oder archaische Sphäre. Alle genannten Werke gewinnen einen über die Musik hinausweisenden ›symbolistischen‹ Gehalt, der nicht konkret festgelegt, sondern nur als hermeneutische Möglichkeit angedeutet wird.

Überdies vermögen die genannten Bedeutungskontexte auch einen Erklärungsansatz für eine editorische Merkwürdigkeit zu liefern: Der Umstand, dass die e-Moll-Sonate gemeinsam mit einem deutlich leichtgewichtigeren Werk, der sonatinenartigen *Märchen-Sonate*, unter derselben Opuszahl veröffentlicht wurde,<sup>23</sup> hat viele Autor\*innen zu Grübeleien oder Spekulationen veranlasst. Ohne wie Barrie Martyn verlegenheitshalber die Gegensätzlichkeit der beiden Sonaten betonen zu müssen (›Its pairing with the *Sonata-Tale* [...], far from reflecting any similarity in form or content, merely emphasizes their stark differences«<sup>24</sup>), besteht ein verbindendes Element immerhin in ihrer erzählenden Grundhaltung – die Anlehnung an das Märchen als volkstümliche narrative Gattung und die Bezugnahme auf ein Gedicht von ›epischem‹ Zuschnitt stehen sich als nur scheinbar disparates Paar gegenüber, das seine innere Verbundenheit aus dem beiden Sonaten gemeinsamen literarischen Impetus gewinnt.

## Fazit

In der Rezeptionsgeschichte der e-Moll-Sonate sind der monumentale Charakter und die sinfonischen Dimensionen des Werkes immer wieder betont worden. Erste, zum Teil euphorische Beschreibungen stammen von Nikolaj Mjaskovskij,<sup>25</sup> Leonid Sabaneev<sup>26</sup> und Kaikhosru Sorabji, der die Sonate mit folgenden Worten adelte: »This splendid specimen [...] is indubitably the greatest piano work that has come from contemporary Russia.«<sup>27</sup> Später wird die Sonate bevorzugt dann

23 Ebd., 432 f.

24 Martyn 1995, 85.

25 »No composition has given me greater satisfaction than the remarkable, I would even say inspired, E minor Sonata.« (Mjaskovskij 1913, 190).

26 »Beethoven's spirit, the spirit of the last Quartets, reigns over Medtner's Sonatas, over his monumental Sonata in E minor.« (Sabaneev 1928, 210).

27 Sorabji 1932, 60.

genannt, wenn auf besondere technische oder intellektuelle Herausforderungen im Schaffen Metners verwiesen werden soll; sie findet auch in nur kursorischen Darstellungen häufig Erwähnung als ein ›Gipfelwerk‹.

Abschließend bleibt festzuhalten, dass die formale und inhaltliche Vielschichtigkeit des Werkes zu seiner Entstehungszeit beispiellos sind und es als einen Kulminationspunkt in der Gattungsgeschichte der Klaviersonate erscheinen lassen – sowohl in Russland als auch im restlichen Europa, wo die Komponist\*innen sich zu dieser Zeit bereits von der Gattung Sonate abwenden. Metners Vorgänger und Zeitgenossen haben eine derartige Konzentriertheit und Komplexität der Form bei gleichzeitiger kontrapunktischer Dichte kaum erreicht; allenfalls sind bei Metner selbst motivische Verarbeitungstechniken vorgeprägt (etwa in seinen Sonaten op. 5 und op. 22), die in der e-Moll-Sonate noch übertroffen werden, so dass hier »gattungsgeschichtlicher und individuell-philosophischer Anspruch [...] gemeinsam eingelöst worden [sind] in einem monumentalen und gewissermaßen enzyklopädischen ›summum opus‹.«.<sup>28</sup> Wenn man schließlich die oben erörterten hermeneutischen Deutungsebenen einbezieht, mag das Epitheton einer ›Übersteigerung der Sonatenform‹, wie sie der Titel dieses Beitrags etwas großspurig angekündigt hat, berechtigt erscheinen.

## Literatur

- Alekseev, Aleksandr Dmitrievič (2008), »Die Klaviermusik Nikolai Medtner's und seine Konzerte für Klavier und Orchester« [1969], in: *Einführung in die Klaviermusik von Nikolai Medtner*, hg. und übers. von Ernst Kuhn, Berlin: Kuhn, 47–116.
- Bertin, Benjamin (2018), *Unifying Dionysus and Apollo. Nikolai Medtner's Synthesis of Russian and German Cultures in the Piano Sonatas Op. 25*, DMA-Diss., Université de Montreal.
- Bitzan, Wendelin (2016), »Nikolaj Metner's einsätzig Sonatenformen. Konzepte von Symmetrie und Balance in den Klaviersonaten op. 11 und op. 22«, *Die Tonkunst* 10/4, 451–458.
- Dittrich, Marie-Agnes (2011), *Musikalische Formen. 20 Möglichkeiten, die man kennen sollte*, Kassel: Bärenreiter.
- Dolinskaja, Elena Borisovna (1966), *Nikolaj Metner. Monografičeskij očerk*, Moskau: Muzyka.
- Dolinskaja, Elena Borisovna (2013), *Nikolaj Metner*, erweiterte Neufassung von Dolinskaja 1966, Moskau: Jurgenson.
- Flamm, Christoph (1995), *Der russische Komponist Nikolaj Metner. Studien und Materialien*, Berlin: Kuhn.

<sup>28</sup> Flamm 1995, 232.



- Flamm, Christoph (2015), »Ideen des Klaviers in der Musik von Skrjabin, Rachmaninov, Metner und Prokof'ev«, in: *Russische Schule der musikalischen Interpretation*, hg. von Heinz von Loesch und Linde Großmann, Mainz: Schott, 123–136.
- Martyn, Barrie (1995), *Nicolas Medtner. His Life and Music*, Aldershot: Scolar Press.
- Mjaskovskij, Nikolaj Jakovlevič (1913), »Medtner. Impressions of his Creative Personality«, in: *Russians on Russian Music, 1880–1917: An Anthology*, hg. und übers. von Stuart Campbell, Cambridge: Cambridge University Press 2003, 185–193.
- Moskalec, Julija Vladimirovna (2004), *Russkaja fortepiannaja sonata rubeža XIX–XX stoletij v atmosfere chudožestvennych iskanij epochi*, Diss., Gnesin-Musikakademie Moskau.
- Podporinova, Ekaterina Viktorovna (2007), *Sonata v tvorčestve N. K. Metnera kak otraženie idejno-chudožestvennoj koncepcii kompozitora*, Diss., Kunstuniversität Charkov.
- Sabaneev, Leonid Leonidovič (1928), »Nikolai Medtner«, übers. von Samuel William Pring, *The Musical Times* 69, 209–210.
- Sorabji, Kaikhosru Shapurji (1932), *Around Music*, London: Unicorn Press.
- Taruskin, Richard (1997), *Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton: Princeton University Press.
- Tjutčev, Fëdor Ivanovič (2003), *Im Meeresrauschen klingt ein Lied. Ausgewählte Gedichte*, hg. und übers. von Ludolf Müller, Dresden: Thelem.
- Vasil'ev, Pantelejmon Ivanovič (2008), »Die Klaviersonaten Nikolai Medtners« [1962], in: *Einführung in die Klaviermusik von Nikolai Medtner*, hg. und übers. von Ernst Kuhn, Berlin: Kuhn, 117–160.
- Zetel', Isaak Zusmanovič (2003), *N. K. Metner – der Pianist. Sein kompositorisches Schaffen, seine Interpretationskunst und Pädagogik* [1981], übers. von Kerstin True-Biletzki, Sinzig: Studio.

© 2021 Wendelin Bitzan (info@wendelinbitzan.de)

Robert Schumann Hochschule Düsseldorf

Bitzan, Wendelin (2021), »Die Übersteigerung der Sonatenform. Zu Nikolaj Metners Klaviersonate e-Moll op. 25/2«, in: *Populäre Musik und ihre Theorien. Begegnungen – Perspektivwechsel – Transfers. 17. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie und 27. Arbeitstagung der Gesellschaft für Populärmusikforschung Graz 2017* (= GMTH Proceedings 2017), hg. von Christian Utz, 259–274. <https://doi.org/10.31751/p.53>

eingereicht / submitted: 05/08/2018

angenommen / accepted: 23/11/2018

veröffentlicht / first published: 05/01/2021

zuletzt geändert / last updated: 05/01/2021