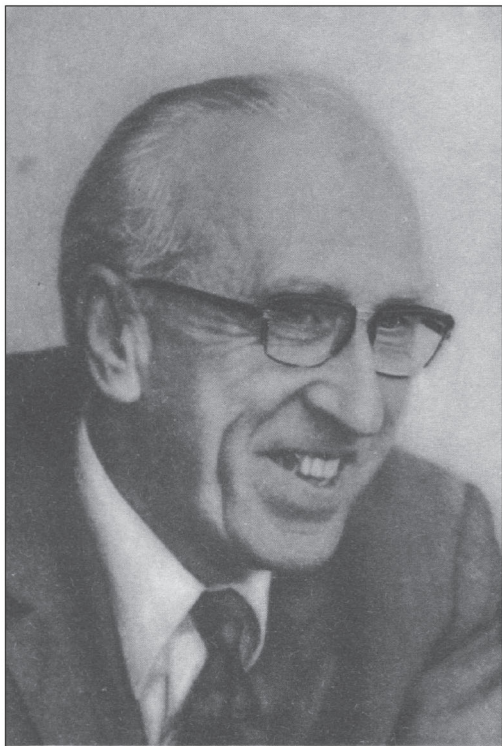


cpo

Dmitri Kabalevsky
String Quartets I & 2
Stenhammar Quartet





Dmitri Kabalewski

Dmitri Kabalewski (1904–1987)

String Quartet No. 1 op. 8 in A minor 29'31

- | | | |
|---|----------------------------|------|
| 1 | Andante – Allegro moderato | 9'10 |
| 2 | Vivace | 5'28 |
| 3 | Andantino | 6'17 |
| 4 | Allegro assai | 8'36 |

String Quartet No. 2 op. 44 in G minor 33'23

- | | | |
|---|---------------------------|------|
| 5 | Allegro molto ed energico | 9'28 |
| 6 | Andante non troppo | 7'51 |
| 7 | Scherzando leggero | 4'46 |
| 8 | Adagio molto sostenuto | 3'10 |
| 9 | Adagio – Vivace giocoso | 8'08 |

T.T.: 62'58

Stenhammar Quartet

Peter Olofsson, 1st Violin

Per Öman, 2nd Violin

Tony Bauer, Viola

Mats Olofsson, Cello

Kabalewskijs Walverwandtschaften – oder: Die Welt der Musik zum Anfassen

Von Verdiensten, die wir zu schätzen wissen, haben wir den Keim in uns. (Johann Wolfgang von Goethe)

Am 10. Januar 1939 brachten David Oistrach und das Staatliche Symphonieorchester der UdSSR unter Alexander Gauk das Violinkonzert von Nikolaj Jakowlewitsch Mjaskowskij zur Uraufführung. Vier Tage später schreibt Dmitrij Borissowitsch Kabalewskij seinem ehemaligen Lehrer von dem tiefen Eindruck, den das neue Werk bei ihm hinterlassen hat. Angetan ist er hauptsächlich von dem zentralen Andante, das er zu den besten Mittelsätzen aller ihm bekannten Konzerte rechnet. »In diesem *Andante* erreichen Sie eine musikalische Geschlossenheit und »Kompaktheit [...], die ich beinahe physisch wahrnehme, wie den Block einer ideal geformten Skulptur.«

Ob wir nun mit Kabalewskij diese lyrisch-plastische Leistung den entsprechenden Sätzen aus Peter Tschaikowskys Opus 35 oder Sergej Prokofieffs Opus 63 zur Seite stellen wollen oder nicht – eine zungenfertige Ergebnheitsadresse dürfen wir in der Anerkennung keinesfalls vermuten: Direkt nach dem Lob des Gesangs nimmt sich der Briefschreiber die konzertante Rahmenhandlung vor, die ihm im Kopfsatz gewisse formale Probleme aufzuweisen scheint, während das Finale nach seinem Dafürhalten unter einer Orchestrierung leidet, die die Leichtigkeit und Transparenz der Musik nicht wirklich zur Geltung bringt – »als betrachteten wir ein feines, »prinzipiell« buntes Bild, das aber mit Bleistift ausgeführt ist.«

Sicher wäre es interessant zu wissen, wie Mjaskowskij die kritischen Anmerkungen seines früheren Schülers, der seit rund anderthalb Jahrzehnten nicht nur erfolgreich komponiert, sondern inzwischen auch

als einflußreicher Autor und Redakteur arbeitet, aufgenommen und ob er sie bei der Revision des Konzertes berücksichtigt hat. Weit wichtiger scheint mir an dieser Stelle indes die Bemerkung Kabalewskijs, er habe das kompakte *Andante* beinahe körperlich empfunden. Gesetzt den Fall, es wäre dies nicht eine bloße Redensart, dann lohnte es sich, ein oder zwei Gedanken auf die Frage zu verwenden, was damit wohl gemeint sein könnte. War die »körperliche« Wahrnehmung das wohlbekannte Behagen, das uns beispielsweise als »Gänsehaut« durchrieselt, wenn unsere sympathischen Saiten von ästhetischen Einflüsterungen mysteriös gerührt werden? Oder besaß Dmitrij Borissowitsch die wundersame Fähigkeit, den Verlauf musikalischer Werke derart festzuhalten, daß sich für ihn *Vorher*, *Jetzt* und *Nachher* als ein Gleichzeitiges darstellen und sich demzufolge wie eine Plastik von allen Seiten betrachten ließe?

Zahlreiche Indizien sprechen dafür, daß der Sohn des Versicherungsmathematikers Boris Klawdiewitsch Kabalewskij und seiner Gemahlin Nadescha Alexandrowna, geb. Nowitzkaja, die Zeit beherrscht hat. Dieser »sowjetische Mensch nach Art der Renaissance«, wie ihn der Musikwissenschaftler Boris Jarustowski aus Anlaß seines 70. Geburtstags genannt hat, muß in der Lage gewesen sein, beneidenswerte Pensä zu absolvieren, ohne daß sich die verschiedenen Bereiche seiner vielfältigen Tätigkeiten ins Gehege gekommen wären: Grund genug für den Amerikaner Harlow Robinson, ihn gleich in der Einleitung seines (an sich sehr lesenswerten) Buches über *Sergej Prokofiev* als »minor composer and major bureaucrat« abzukanzeln, ohne sich näher auf die ihm zweifelhafteste Persönlichkeit einzulassen. Dabei hätte er feststellen *müssen*, daß Kabalewskij weder notenschreibender Klavierspieler mit schriftstellerischen Ambitionen noch inlientreues Wetterfännchen mit kulturpolitischen Machtansprüchen war, sondern ein

disziplinierter Optimist, dem es eben dieses Wesenszu-
ges wegen gegeben war, seine mannigfachen Talente
quasi konfliktfrei durchzuorganisieren.

Ein konzentrierter Blick auf die – zugegebenerma-
ßen leicht zu mißdeutende – Lebensgeschichte soll im
vorliegenden Zusammenhang genügen. Nach dem Ab-
schluß der höheren Schule studiert Dmitrij Kabalewskij
bis 1925 an dem Moskauer Musiktechnikum *Skrjabin*.
Die kompositorische Fortbildung erfährt er am Staatli-
chen Konservatorium: zunächst bei Georgi L. Katuar
(Catoire) und nach dessen Tod bis zum Examen (1929)
bei Nikolaj Mjaskowskij. Als Klavierschüler von Alex-
ander B. Goldenweiser legt der inzwischen fast 26-Jäh-
rige 1930 eine Prüfung hin, die ihm die Goldmedaille
einbringt. Nachdem er schon einige Jahre als Stumm-
filmpianist sowie als Sekretär und Lehrer des *Skrjabin*-
Technikums zum familiären Einkommen beigetragen hat,
beginnt jetzt die eigentliche Karriere: Er ist Konzertmei-
ster des Zentralen Kindertheaters, Redakteur im Rundfunk-
komitee, Professor am Staatlichen Konservatorium und
Chefredakteur des Journals *Sowjetskaja Musyka* (1940–
1947), gehört zu den führenden Figuren des sowjeti-
schen Komponistenverbands, leitet die Musikabteilung
am historischen Institut der Künste in der sowjetischen
Akademie der Wissenschaften, sitzt im Weltfriedensrat,
im Kultusministerium der UdSSR und in der Internati-
onalen Gesellschaft für Musikerziehung (ISME), deren
sowjetischer Sektion er seit 1961 als Präsident vorsteht,
ist Vorsitzender des Wissenschaftsrates für ästhetische
Erziehung an der Akademie der pädagogischen Aus-
bildung, organisiert das Laboratorium für musikalische
Erziehung und übernimmt noch 1983, im Alter von 79
Jahren, die Chefredaktion des von ihm gegründeten
Journals *Musik in der Schule* ...

Dazu die innersowjetischen Reisen, dann – wäh-
rend des »Großen Vaterländischen Krieges« – lange

Aufenthalte an der Südwestfront und seit 1945 etliche
Fahrten ins Ausland: Unter anderem besucht Kabalewskij
Australien, Ungarn, England, die beiden deutschen
Staaten, Kanada, China und Japan. In Frankreich
wandelt er auf den Spuren seines Opernhelden *Colas
Breugnon*, den er bei Romain Rolland entdeckt und mit
Erfolg auf die Bühne gebracht hatte, in den USA über-
rascht er den »Klassenfeind« mit seiner unkomplizierten,
natürlichen Art, am Konservatorium von Mexiko nimmt
er eine Ehrenprofessur entgegen, in »Berlin • Hauptstadt
der DDR« wird er korrespondierendes Mitglied der Aka-
demie der Künste ...

In unzähligen Artikeln und Vorträgen äußert er sich
zu vielfältigsten Fragen der Musik und der musikalischen
Erziehung. Er publiziert einige Bücher, führt eine enorm
umfangreiche und ausführliche Korrespondenz, schreibt
Rezensionen, gibt Unterrichtsstunden, leitet Proben und
Aufführungen ...

... und bringt es im Laufe dieses einen Lebens ganz
nebenbei auf ein Œuvre von 103 nummerierten Kreatio-
nen, worin fünf Opern, eine Operette, ein Ballett, etli-
che vokal-symphonische Stücke vom frühen *Poem des
Kampfes* op. 12 bis zu dem abendfüllenden *Requiem*,
drei Symphonien, das als Symphonie (Nr. 3) gezählte
Requiem für Lenin, mehrere symphonische Dichtungen,
sieben Instrumentalkonzerte, einige kammermusikali-
sche Duos, zwei Streichquartette, drei gewichtige Lie-
derzyklen (darunter die sehr beachtlichen *Zehn Shake-
speare-Sonette* op. 52) und rund zwei Dutzend gedruck-
te Klavierwerke unterschiedlichster Schwierigkeitsgrade
ins Auge stechen.

Wie und wann Kabalewskij bei all dem auch noch
die (nicht nummerierten) Begleitmusik zu Lichtspiel- und
Theaterszenen oder so unverwüsthliche Schlager wie
die nostalgischen *Schkolnye gody* (»Schuljahre«) und
die entwandfene *Serenade des Don Quixote*¹⁾ hat

komponieren können? Darauf wird nur Meister Hora²⁾ die Antwort wissen. Sicherlich waren die strikte Disziplin und die Prinzipientreue erforderlich, von denen Juri Dmitrijewitsch, der Sohn aus Kabalewskijs erster Ehe, in seinen Erinnerungen etliche Beispiele gibt. Ich wage allerdings zu behaupten, daß der Meister des *Kola Brijun'on*, der köstlichen *Komödianten-Suite*, der zauberhaften Tondichtung *Frühling* und der *Zehn Shakespeare-Sonette* etwas anderes war als ein gut geöltes Rädchen im System, ein Akaki Akakiewitsch Bumaskin³⁾, ein klassischer Apparatschik oder moderner *Trudogolik* (»Workaholic«), der in seiner karrierefizierten Besessenheit um sich selbst rotiert. So einer mag ja beim jeweiligen Dienstherrn als nützlicher Idiot bis zum finalen Zusammenbruch ein gewisses Wohlwollen genießen. In *den* Kreisen aber, denen Kabalewskij seine besondere Aufmerksamkeit schenkte und die seine Zuneigung offenbar über die Jahrzehnte hin erwiderten, läßt sich damit nichts reißen: Kinder spüren noch den Unterschied zwischen lauten und unlauteren Motiven und quittieren sie mit entsprechenden Verhaltensweisen. Sie können das genormte Wink-Element in die Pflichten nehmen und, wie bestellt, den »Vater der Nation« o.ä. mit hohlen Jubelschreien feiern, oder sie können gebannt an den Lippen eines Lehrers hängen, der ihnen soeben am Klavier den komplizierten Aufbau einer Fuge derart bildhaft begrifflich macht, daß auch der begriffstutzigste Hinterbänkler etwas Dauerhaftes mit nach Hause nimmt.

Dmitrij Kabalewskij wußte, wie das geht. Sechzig Jahre hat er der musikalischen Früherziehung gewidmet, sich (woher auch immer) die Zeit für kindliche Fragen genommen und Methoden der Vermittlung gefunden, die manchen Vollzeit-Pädagogen mit Neid erfüllen müssen. Natürlich hat er dabei etwas ganz und gar Verwerfliches getan, indem er seinen Adressaten nicht mit Floskeln, sondern mit lebendigen Geschichten ins Reich

der Musik einführte. In gedruckter Form erschien dieses »Sesam öffne dich!«⁴⁾ zu Beginn der siebziger Jahre: *Über die drei Wale und viele andere Dinge* lautet der etwas befremdliche Titel, über dessen Bedeutung uns der Autor jedoch bald aufklärt. Er spielt auf die drei Meeresriesen an, auf denen die Erde ruhte, als sie noch eine vom Ozean umschlungene Scheibe war. Nun ist die Welt der Musik zwar nicht eigentlich so flach wie das sehr überschaubare Tummelfeld der alten Menschheit (außer, man preßt sie in Platten zusammen) – doch auch sie ruht, so Kabalewskij, auf »drei Walen«, welche da sind das *Lied*, der *Tanz* und der *Marsch*.

Von diesen drei Säulen ausgehend, stellt der einfallsreiche Mann geschwind die verblüffendsten Verbindungen und Überblendungen bis hin zur Oper und zur Symphonik her. Er läßt seine Wale in den verschiedensten Kombinationen agieren, kommt binnen kürzester Zeit vom Volkslied zu Peter Tschaikowsky, Modest Mussorgsky und Franz Liszt, nimmt die »türkische Trommel« zum Anlaß für eine Betrachtung Mozarts und so weiter.

Daß mir bei der Lektüre einige der ausgewählten Lieder und Märsche nicht recht schmecken wollten, gebe ich unumwunden zu: Die »Internationale« und die Brüder auf dem Wege »zur Sonne, zur Freiheit gehen mir genauso gegen den Strich wie das »Horst Wessel Lied« und die »blauen Dragoner«. Auch werde ich mich nicht davon überzeugen lassen, daß der Walzerkönig Johann Strauß jr. die direkte Nachbarschaft des Sowjetkomponisten Isak Ossipowitsch Dunajewskij verdient hätte, den Dmitrij Kabalewskij zum »König des Marsches« erkoren hat. Das ändert nichts an dem insgesamt erfrischend unideologischen Blick auf die vordringliche Aufgabe, die tatsächlich so vergnüglich und instruktiv gelöst ist, daß ich gern der ausführlichen Besprechung des russischen Musikwissenschaftlers Lew Abramowitsch

Mazel beipflichte, der das Büchlein in seinem Aufsatz »Der Großmeister spielt ohne Dame« beileibe nicht nur der Jugend empfohlen hat.⁵⁾

Immer geht es um die Faßlichkeit im schlichtesten Sinne des Wortes: »Jeder begabte Musiker, der Beethovens Musik spielt, verwandelt sich in diesem Moment in Beethoven ... Aber auch jeder gute Hörer [...] hat in sich ein Stückchen Beethoven, wenn er zusammen mit dem Interpretieren in dieser großen Musik lebt,« heißt es in den *Drei Walen*, und den Erinnerungen seiner Studenten ist unschwer zu entnehmen, daß dieses »Begeistern« für Kabalewskij stets die oberste Priorität hatte. Deshalb fand sein Kompositionsunterricht auch in den eigenen vier Wänden statt. Hier konnte man, vom Stundenplan des Konservatoriums unabhängig, so lange an einem Problem arbeiten, bis eine ordentliche Lösung gefunden war. Von Vorteil war zudem, wie der ukrainische Komponist Miroslaw Skorik (* 1938) bemerkt, die große Privatbibliothek des Lehrers: Man hatte die jeweiligen Referenz-Werke zur Hand, ohne daß sich einer der Studenten erst in die Schlange vor der Institutsbücherei hätte einreihen müssen. Die also gesparte Zeit – wenn wir denn schon davon sprechen – war sinnvoller zu nutzen: für spannende Gespräche und Geschichten, für formale Analysen und für jene improvisierten Variationen, mit denen Kabalewskij das thematische Material seiner Schüler gern so lange »knetete«, bis nach seinem Empfinden der richtige Kulminationspunkt erreicht war. Dazu die Komponistin und Cellistin Viktoria Jagling (1946–2011): »Er prüfte [das Material] in den verschiedensten Varianten, und wenn er etwas gefunden hatte, das ihm gefiel, dann geriet er in Begeisterung, freute sich, schaute uns mit einem irgendwie fasziniert-geheimnisvollen Blick an und sagte leise, während er die Phrase wiederholte: ›Das ist der Gipfel! Hier, das ist es!«

Mein Vorhaben, das erste der drei geplanten Kapitel so kurz wie nur möglich zu halten, *mußte* scheitern, als ich mich näher mit Dmitrij Kabalewskijs Streichquartett Nr. 1 a-moll op. 8 zu befassen begann. Anfangs erwartet man nicht viel von dem Stück, das am 20. November 1928 und somit unter den Fittichen Nikolaj Mjaskowskys abgeschlossen wurde: ein Studienwerk halt, klassisch genormt in vier Sätzen, ein begehrtes Hauptgericht für alle Formenlehrer und ihre Jünger, ein ideales Übungsobjekt in Exposition-Durchführung-Reprise, Scherzo-plus-Trio, erweiterte Liedform und Sonatenrondo, worin sich alle vorgeschriebenen Bausteine am vorgeschriebenen Platze befinden. Dieser Grundriß liegt auch ohne jeden Zweifel über der transparenten Partitur und könnte zu der voreiligen Annahme verführen, man habe es hier mit einer reinen Schularbeit zu tun. Doch unter dem Eindruck der primären und sekundären Quellen rücken allmählich andere Aspekte in den Brennpunkt des Geschehens. Nicht, weil ich irgendwo gelesen hätte, was von dem Opus 8 unseres Kandidaten zu halten sei (nach entsprechenden Einschlägigkeiten habe ich bislang vergebens gesucht), sondern weil sich grundsätzliche Erwägungen des Komponisten, Erinnerungen der Kollegen und Schüler und die feineren Strukturen des ersten Quartetts zu einem kleinen Spiegelkabinett fügen, in dem eins das andere und schließlich auch uns selbst erhellt.

Da wäre zunächst ein weiterer »Walspruch«, den wir nicht ignorieren wollen, weil »eine der wunderbarsten Eigenschaften der Musik – wie jeder Kunst – vielleicht darin [besteht], daß die neue Kraft, die wir aus ihr schöpfen, desto größer ist, je größere Geisteskräfte wir auf sie verwenden«. Ferner haben wir die Zeugnisse der Schüler, die uns davon berichten, daß formale Analysen und Gestaltungen für ihren Lehrer zwar von herausragender Bedeutung waren, nie aber den schöpferischen Impuls hätten überwuchern dürfen.

»Dmitrij Borissowitsch verlangte, daß die Form nicht vorher gewählt sein, sondern sich in einem musikalischen Entwicklungsprozeß verwirklichen sollte, der aus der Art des thematischen Materials resultierte«, schreibt Miroslaw Skoric, der auch die völlig unschematische Variationsarbeit Kabalewskijs bestaunte – und das desto mehr, als er selbst sich nach eigenem Geständnis auf diesem Terrain sehr schwer tat.

Der näheren Inspektion des ersten Streichquartetts sehr dienlich sind endlich die bereits erwähnten Reminiscenzen des ehemaligen Kommilitonen und langjährigen Lehrer-Kollegen Lew Mazel, der mit Kabalewskij am *Skrjabin*-Technikum studierte und mit ihm Georgi Katuars analytische Kurse besuchte. Von vielen Gesprächen ist da die Rede, in denen es unter anderem um Egon Petris Klavierspiel, um Alexander Skrjabin und ganz besonders um die Fragen musikalischer Formen gegangen sei. Einmal, so Mazel, habe man sich im Freundeskreis eine neue Form ausdenken wollen – ein relativ einfaches Buchstabenschema, worin unterschiedliche und ähnliche Teile des Produktes anders als in den vom Kurs her bekannten Schemata aufeinander folgen sollten. Niemand außer Kabalewskij habe diese Aufgabe bewältigt.

Worin genau das Problem und die Lösung bestand, teilt uns Towarischtsch Mazel leider nicht mit. Doch es wäre schon äußerst merkwürdig, wenn von der studentischen Knobelei nicht einiges in die vier Sätze des Streichquartetts eingeflossen wäre, dessen abstrakte Konzeption sich ebenso deutlich von der skrjabinösen Klaversonate Nr. 1 op. 6 abhebt wie von dem tief romantischen ersten Klavierkonzert a-moll op. 9 mit seiner Hommage an Peter Iljitsch und die zwei großen Sergejs. Dazwischen steht das Quartett wie eine praktische Einübung theoretischer Grundlagen und die ganz bewußte Umsetzung der uralten Idee von der Einheit in der Vielfalt.

Zur Bewältigung dieser Aufgabe war ein möglichst einfaches Themen- und Motivmaterial erforderlich, das sich durch kleinste Manipulationen in verschiedene und dennoch einander ähnliche Gestalten umdeuten ließ. Diese Elemente sind in den 8+4+8 Takten der *Andante*-Einleitung komprimiert: die zweifache Quarte (2 x 2 Viertel), die synkopiert pendelnde Terz (Achtel-Viertel-Achtel), dann die nur scheinbaren Ornamente der Triole und der Quintole; die kleine Aufwärtsbewegung der Bratsche ab Takt 9 (f-g-gis) ...

Sobald das *Allegro moderato* einsetzt, wird die Zweiviertelbewegung in das volksliedhafte Hauptthema des Kopfsatzes umgeschrieben, das Kabalewskij jetzt wie die Quader eines Baukastens aneinanderreihet – nur, daß *seine* Materie nachgiebig ist, sich ein wenig zusammendrücken und auseinanderziehen läßt. 11+9+10 Takte, sorgfältig mit paßgenauen Studienziffern gekennzeichnet, bilden den ersten Durchlauf des Hauptgedankens, dessen walzerartige Bewegung sich leise an den fortlaufenden Viertelquintolen der Bratsche bzw. der zweiten Violine reibt. Die ersten 11 Takte dieser Periode werden mit vertauschter (variiertes) Stimmführung wiederholt, dann weichen die Quintolen in den nächsten 9+10 Takten einem nicht minder konsequenten Achtelpuls, derwie die »kleine Aufwärtsbewegung« der Bratsche aus der Einleitung zu einer viertönigen Skalenbewegung erweitert wird, womit Kabalewskij schließlich von a-moll nach es-moll moduliert. Angesichts der Ähnlichkeiten zwischen dem ersten Thema und dem nunmehr einsetzenden Nebengedanken ([1] 2'08) ist diese harmonische Tritonusspannung durchaus verständlich – ein Schwenk um 180°, bevor über die augmentierte Einleitungsvariante (3'28) und »eine Art« von g-moll die Durchführung angesteuert wird, die sich allerdings nicht als eine konflikthaltige Entwicklung, sondern vielmehr als eine Reihe unterschiedlichster Variationen über die

inzwischen vertrauten Dinge darstellt: Der Komponist betrachtet seine Bausteine aus wechselnden Blickwinkeln, dreht die einzelnen Stücke in der Hand, kleidet sie in Flageoletts, ändert ihre Begleitimpulse bis hin zu al fresco-Überlagerungen (5'40) und schließt nach einer organisch modifizierten Reprise (6'03) mit den verdreifachten Notenwerten der *Andante*-Einleitung im *pppp* den Kreis.

Besonders radikal ist Kabalewskij in seinem Scherzo, das sich äußerlich wie ein furioser Volkstanz gebärdet, *de facto* aber die bereits vorher durchgenommenen Motive in leicht abgewandelter Anordnung derart gruppiert, daß eine nahezu unablässige Folge des immer Gleichen entsteht – wieder belebt von wechselnder Periodik, von Stimmentausch, kurzen Überleitungssegmenten verschiedener Länge und einer Einfügung ([2] ab 0'47), die *tranquillo, ma in tempo vivace* mehrere rhythmische Elemente des Kopfsatzes ins Spiel bringt, letztlich aber auch »nur« eine Variante in diesem Scherzo abgibt, das nicht einmal im *Molto meno mosso*-Trio (3'09) einer eigenen Melodie bedarf.

Die drei Themen des *Andantino* entfernen sich zwar am weitesten von den Elementen der zwei vorherigen Sätze, befinden sich aber durch mannigfache Prinzipien mit diesen in einem unaufdringlichen Einklang, der zu der Spielanweisung paßt: *Assai semplice e cantando* vollziehen sich die Variationen, deren leicht asymmetrische Abfolge (A-B-A¹ • C • A² -B¹ -A³ • C¹ • A⁴) auf subtile Weise die thematischen Taktwechsel reflektiert, die für die innere Beweglichkeit der Bausteine sorgen.⁶⁾ An den variativen »Behandlungsmethoden« hat sich indessen nichts geändert: kanonische Überlappungen, unterschiedlich ausgeleuchtete Hintergründe, Flageoletts, einmal allerdings ([3] 3'58) ein kurzes, ganze fünf Takte langes Aufbrausen, als schreckte jemand aus einem Traum hoch – doch gleich ist wieder die Regelmäßigkeit

des zweivierteltaktigen Teiles C hergestellt, und auch der dritte Satz verliert sich in ätherischer Ferne.

Das abschließende *Allegro assai* sollte offensichtlich ein ambitioniertes Fazit werden. Aus dem folkloristisch getönten, zum Teil wohl auch volksmusikalischen Material errichtet Kabalewskij eine Form, in die alles Bisherige einströmt: die Struktur des Sonatensatzes mit zwei recht kontrastierenden Themen, Tanz und Lied (zwei der drei späteren »Wale«), motivische Durchführungsarbeit und Variationstechnik – und eine Lösung des Finalproblems, der man anmerkt, daß sie als Quadratur des Kreises gemeint war. Jetzt zahlen sich die einfachen Motive und Notenwerte aus. Alles geht mit allem zusammen, verbindet sich zumeist ungezwungen mit den Ereignissen der früheren Sätze: Bei [4] 5'30 meldet sich das Hauptthema des *Allegro moderato*, bei 6'08 ist das Scherzo zurück (das ohne jeden Konflikt mit dem Hauptgedanken des Finales zusammengeht), und bei 6'58 kommt schließlich auch das *Andante* noch einmal zu seinem Recht – ein letztes Mal fällt der Blick auf die ersten *Allegro*-Takte, dann wirft der junge Komponist mutwillig alles auf einen Haufen, was sich zu einer effektvollen *Stretta* nutzen läßt.

»Wie schwer ist es doch, das Quartett zu schreiben. Ich hätte nicht erwartet, daß es mich so viel Kraft kostet ... die Sonate ist vorläufig in die zweite Reihe getreten. So etwa hätte sich der Stoßseufzer eines Dmitrij Borissowitsch Kabalewskij anhören können, der sich im jugendlichen Überschwang zu viel aufgehalst, seine Fähigkeiten ein bißchen überschätzt und seinem Ehrgeiz allzu willig nachgegeben hätte. Doch als unser Protagonist seinem »musikalischen Gewissen« Nikolaj Mjaszkowskij diese Worte schreibt, ist er bald einundvierzig,

ein »gestandener«, erfolgreicher, auch offiziell wohlgeleiteter Künstler und Theoretiker, der sich dank seiner sehr intellektuellen, sehr organisierten Arbeitsweise sehr genau einzuteilen weiß. Obendrein hat er wieder einmal auf der einstigen Geflügelfarm von Iwanowo, im *Haus der Komponisten*, Quartier genommen und keinen Grund, sich über die dortige Gesellschaft zu beklagen. Die anwesenden Freunde und Kollegen sind fleißig, mit dem Namensvetter Schostakowitsch wird Vierhändiges von Haydn bis Bruckner gespielt, und selbst Prokofiew ist anscheinend nicht mehr so überheblich wie früher, als er die Garde der jungen Sowjetkomponisten als »Nullkomma-Nix« abgetan hatte. »Sergej Sergejewitsch hat mir seine neuen Opusse vorgespielt: die symphonische Ode [op. 105], einen Satz aus der sechsten Symphonie und den Walzer für eine neue Szene [der Oper] *Krieg und Frieden*«, lesen wir in dem Brief vom 5. Oktober 1945, und aus Kabalewskijs Erinnerungen an Prokofiew ist zu erfahren, daß sich der in Iwanowo vertiefte Kontakt auch ganz konkret in der Partitur des zweiten Streichquartetts niedergeschlagen hat: »Ich weiß noch, daß ich mich lange mit der Coda des langsamen Satzes abquälte, der in Form von Variationen über zwei Themen, einem in Dur und einem in Moll, geschrieben war. Nicht einer der bisher entworfenen Schlüsse befriedigte mich. Da gab mir Prokofiew den Rat: »Wissen Sie, vereinigen Sie in der Coda beide Themen miteinander, aber so, daß das Durthema in Dur bleibt und das Mollthema in Moll!«. Nach einigem Nachdenken verwirklichte ich diese ebenso einfache wie neuartige Idee. ...«

Damit sind wir mitten in dem musikalischen Vorhaben, dessen Realisation Dmitrij Kabalewskij sich, nebenbei bemerkt, ganz freiwillig erschwert hatte. Der Großmeister spielte wieder einmal ohne Dame, oder besser: Er verzichtete beim Komponieren, wie er Mjaskowskij verrät, absichtlich auf den Gebrauch des Flügels, den er

nur zu Rate zog, »um das Aufgeschriebene abzuspielen und zu überprüfen. Ich bin überzeugt davon, daß dieses Verfahren viel bessere Resultate bringt, alles irgendwie kühner und freier herauskommt ...«

Quod erat demonstrandum: Ohne das Korrektiv des wohltemperierten Klaviers – wenn's denn nur daran gelegen hat – ist dem Verfasser dieses Streichquartetts ein Werk von außergewöhnlicher Eloquenz gelungen, dessen offenkundiges *per aspera ad astra* zwar aus den Schrecken und dem Ende des Krieges entstanden ist, sich darin aber keineswegs erschöpft. Immerhin war Kabalewskij zu sehr *Komponist*, als daß er sich bei der Krone der Kammermusik mit einer einzigen Schicht hätte begnügen können. Und so verschränkt, überlagert, verknüpft der Meister der Kombinatorik wieder die verschiedensten Gedankengänge miteinander: Das Dur-Moll-Spiel, das den zweiten Satz, wie schon gelesen, vom Anfang bis zum Ende variierend durchzieht, hat seinen dramatischen Ur-Impuls gleich in den ersten zwei Takten des *Allegro molto ed energico*, wo zu dem Ausbruch der ersten Violine die drei Kollegen ihr g-moll – G-dur – g-moll in Dreifachgriffen heraushacken. Und gleich noch einmal das Spiel mit den Tongeschlechtern: Bei [5] 11" intoniert der Primarius das eigentliche Motto des Quartetts, das seine Herkunft aus Sergej Prokofieffs zweitem Violinkonzert nicht verbergen will und sich erst recht ins Gedächtnis bohrt, wenn bei seiner Wiederholung statt der Mollsexta (es) das entsprechende Dur-Intervall (E) das Motiv verschärft. Es ist dies eine Figur, deren Tragweite bis ins Finale reicht, wo sie sich als eine der zyklischen Klammern erweisen wird ([9] 3'46 und 4'20) und rückwirkend das Hauptthema dieses fünften und letzten Satzes aufschließt: Der vernügnliche, im Gestus des späten Prokofiew hingeworfene Gedanke mit seinen locker nachgereichten vier Sechzehnteln ist wieder eine simple und (be)zwingende Ableitung des »Mottos«.

Anderes erfüllt ähnliche Klammerfunktionen. Das zweite Thema des doppelten Variationsatzes ([6] 0'40) hebt im Finale den leicht abgewinkelten Zeigefinger ([9] 1'38 und 1'55). Die auskomponierten *Accelerandi* aus dem narrativen *Andante molto sostenuto*, mit dem Kabalewskij den normalen Verlauf des Kopfsatzes unterbricht ([5] 4'52), gelangt in das *Adagio molto sostenuto*, über dessen Existenz im Gefüge man niedliche Spekulationen anstellen kann: »Schostakowitsch hat seine neunte Symphonie von vier zu fünf Sätzen verändert (die langsame Einleitung zum Finale hat sich in einen relativ selbständigen Satz verwandelt)«, erfährt Nikolaj Mjaskowskij aus dem mehrfach zitierten Briefe. Da liegt die Vermutung auf der Hand, es könne sich diese formale Erweiterung als ganz unmittelbare Anregung auf Kabalewskijs Quartett ausgewirkt und die Entstehung des »überzähligen« *Adagio molto sostenuto* begünstigt haben; doch nicht lange, und wir ahnen, daß nicht die Neunte mit ihrem nasedrehenden, tamburinklappernden Kehraus, sondern die tragische Achte hier eine Rolle spielen könnte: Die filigranen Einleitungstöne des Finalsatzes, die zarten Flageolets und das brummelnde Cello atmen dieselbe Luft wie der fünfte und letzte Satz der Symphonie, die Schostakowitsch zwei Jahre vorher in Iwanowo vorgestellt, für die er aber seit der Premiere keine sonderlich guten Noten erhalten hatte.

Kabalewskij bewältigt die Schatten der Vergangenheit auf seine Weise: Er schaltet in ein *Vivace giocoso* um, das sich immer wieder aus den schrillen, schroffen Erinnerungen herauswindet, zwischendurch ([5] 2'45) auch schon mal bierzeltmäßig lospölkert, mit der Brechstange »moduliert«, nie aber in unernten Klamaus artartet. Eine recht komplexe Durchführungsarbeit, wüste Ausbrüche (man höre vor allem die schrillen Es-D-dur im *fff* vor der Generalpause bei 5'48), motivische Zersplitterungen deuten an, daß die Zeit aus den

Fugen ist. Und nicht nur sie! Auch die Formen, die unser Komponist wie plastische Gegenstände zu erleben in der Lage ist, auch die Architekturen gehen aus dem Leim. Der Kopfsatz: Zerklüftet, zerfahren, »un=förmig« mit seiner fragmentarisch nachflatternden »Reprise«; die übereinander gezwungenen Themen der zwiefachen Variationen; dann vor allem auch das geisterhafte Scherzo, dessen Schemen zu einer Verwandlung des *Allegro molto*-Themas über prähistorische Schlachtfelder huschen. Diese »Skulpturen« lehnen sich auf, sind aus dem Lot geraten – und doch ohne larmoyante Vorwürfe, ohne die Aufforderung zur Resignation. Deshalb ist der zyklische Bogenschluß auch so gewalttätig: Aus der »Bierzelt-Musik« wird eine brutale Keilerei (7'10), und die *Vivacissimo*-Stretta (7'43), worin die Abwärtssekunde vom Anfang des Quartetts umgestülpt ist, hat was vom Auftritt eines zirzesischen Kraftmenschen, der vor dem staunenden Publikum einen Schürhaken knotet. Dmitrij Borissowitsch Kabalewskij preßt die Achtelfiguren der Sätze I und III unter Hochdruck zusammen und läßt sie mit letzter Wucht durchs Ziel schießen.

Das Streichquartett g-moll op. 44 ist dem Beethoven-Quartett gewidmet und wurde 1946 mit dem Stalin-Preis ausgezeichnet. Nikolaj Mjaskowskij gratulierte am 10. August mit herzlichen Worten und gab der Hoffnung Ausdruck, »daß dieser [Preis] dich zu noch größeren Heldentaten ermutigt«. Die ähnlich aggressive Klaviersonate Nr. 2 und die einige Jahre jüngere vierte Symphonie gehören in dieselbe Kategorie. Doch der disziplinierte Optimist hatte wieder die Oberhand: in der klassischeren dritte Sonate, in der Troika der Jugendkonzerte für Violine, für Violoncello und für Klavier – in denen drei fröhliche Wale um die Wette schwimmen.

Eckhardt van den Hoogen

1) Im Netz der unendlichen Möglichkeiten findet man die verschiedensten Versionen bis hin zu einer »minus one«-Einrichtung; mich vergnügt besonders die schmissige Aufnahme des Baritons Jurij Guljajew.

2) s. Michael Ende, *Momo*.

3) Die tragisch-komische Hauptperson in Nikolaj W. Gogols Erzählung *Der Mantel*.

4) Kabalewskij bedient sich in seinem Buche selbst dieses Zauberspruchs.

5) Mit Vorsicht ist allerdings die VEB-Fassung zu genießen, die gelegentlich mit einigen übersetzerischen Disziplinarmaßnahmen aufwartet (aus »man muß lernen« wird beispielsweise das einschüchternde »sehr viel lernen« usw.).

6) A und B sind als regelmäßiger Wechsel von $4/4$ und $3/4$ notiert, C steht im $2/4$ -Takt.

Anmerkung zum Cover:

Trotz intensiver Bemühungen ist es leider nicht gelungen, den Rechteinhaber für das Cover zu ermitteln. Sollten dennoch weitere Rechtsansprüche Dritter berührt sein, bitten wir um Kontaktaufnahme.

www.cpo.de

Stenhammar Quartett

Seit seiner Gründung im Jahre 2002 hat sich das Stenhammar Quartett zu einer der herausragenden skandinavischen Quartettvereinigungen entwickelt. Im Programm des Ensembles spielen schwedische Werke eine zentrale Rolle, doch daneben befassen sich die vier Musiker auch ausgiebig mit dem Repertoire der Wiener Klassik und dem Gegenwartsschaffen. Das Quartett vergibt immer wieder Aufträge an nordische Komponisten wie Sven-David Sandström, Anders Hillborg und Bent Sörensen. Außerdem hat das Ensemble verschiedene amerikanische und britische Kompositionen uraufgeführt, die ihm gewidmet sind. Das Stenhammar Quartett hat rund vierzig Werke für den schwedischen Rundfunk eingespielt. *The Strad* und *The Guardian* fanden großes Lob für die lyrische, außergewöhnliche Produktion der Streichquartette von Wilhelm Stenhammar, die bei BIS erschienen sind. Die Aufnahme sämtlicher Quartette von Lars-Erik Larsson (*Daphne*) wurde für den Schwedischen Grammy nominiert und sowohl von der schwedischen als auch der internationalen Fachpresse außerordentlich gelobt. 2009 gab das Quartett sein Debüt in London. Noch im selben Jahr wurde es auf dem französischen Musikkanal Mezzo vorgestellt. Das Stenhammar Quartett gastiert regelmäßig bei vielen skandinavischen Festivals und wurde jüngst auch von polnischen, algerischen und indischen Festivals eingeladen.

Kabalevsky's Elective Affinities – or: Exploring the World of Music Firsthand

We have in us the seed of services that we know how to value.

(Johann Wolfgang von Goethe)

On 10 January 1939 David Oistrach and the State Symphony Orchestra of the Union of Soviet Socialist Republics under Alexander Gauk premiered Nikolai Yakovlevich Myaskovsky's Violin Concerto. Four days later Dmitri Borisovich Kabalevsky wrote to his former teacher about the profound impression that the new work had made on him. The central *andante* was what mainly appealed to him, and he reckoned it among the best middle movements of all the concertos known to him. »In this *Andante* you achieve a musical unity and 'compactness' [...] that I feel almost physically, like the block of an ideally formed sculpture.«

Whether or not we would join Kabalevsky in ranking this lyrical contribution to the musical plastic arts with the corresponding movements from Peter Tchaikovsky's Opus 35 and Sergei Prokofiev's Opus 63, we should in no way think that he was glibly expressing his devotion with this form of recognition: immediately after his praise of the song, the letter writer turns to the concerto's framing action, which in the first movement seems to him to exhibit certain formal problems, while the finale in his view suffers from an orchestration that does not really convey in full the lightness and transparency of the music – »as if we were observing a fine picture, "in principle" colorful, but executed with a pencil.«

It surely would be interesting to know how Myaskovsky reacted to the critical remarks by his former pupil, who for about fifteen years not only had been composing successfully but also in the meantime was

working as an influential author and editor, and whether he took them into consideration while revising the concerto. What seems to me to be much more important here, however, is Kabalevsky's remark that he felt the compact *Andante* almost physically. Provided that this is not a mere figure of speech, then it would be rewarding to devote one or two thoughts to the question of its precise meaning. Was the »physical sensation« to which he was referring the familiar feeling of spine-tingling delight when aesthetic phenomena mysteriously move our sympathetic strings? Or did Dmitri Borisovich possess a wondrous capability enabling him to register musical works in such a way that for him *before*, *now*, and *after* represented a simultaneous object that he could observe from all sides like a sculpture?

Numerous indications support the idea that this son of the insurance mathematician Boris Klavdievich Kabalevsky and his wife Nadezhda Alexandrovna, née Novitskaya, had a command of time. This »Soviet human being after the manner of the Renaissance,« as the musicologist Boris Yarustovsky termed him on the occasion of his seventieth birthday, must have been able to shoulder enviable daily workloads without the various areas constituting his manifold activities suffering from interference. This was reason enough for the American Harlow Robinson to dress him down as a »minor composer and major bureaucrat« right in the introduction to his book on *Sergei Prokofiev* (by the way, a very good read) without examining in greater detail the man whom he regarded as a dubious character. If he had done so, he *necessarily* would have come to the conclusion that Kabalevsky was neither a pianist who did some composing and had literary ambitions nor a party-line weathercock who asserted his claims to power in cultural politics but a disciplined optimist to whom it was granted, precisely because of this personality trait, to organize his manifold

talents quite thoroughly and practically without conflicts.

For our present purposes a concentrated look at his life story – which admittedly is easy to misinterpret – will suffice. After his secondary education Dmitri Kabalevsky studied at the Scriabin Technical Institute of Music until 1925. He continued his education in composition at the State Conservatory, initially with Georgy L. Katuar (Catoire) and after Katuar's death with Nikolai Myaskovsky until his examination (1929). As a piano pupil of Alexander B. Goldenweiser, Kabalevsky, by then almost twenty-six years old, presented an examination concert in 1930 that brought him the gold medal. After he had contributed to the family income for some years as a silent-film pianist and as a secretary and teacher at the Scriabin Institute, his career proper got underway: he was the concertmaster of the Central Children's Theater, an editor with the Radio Committee, a professor at the State Conservatory, and the editor-in-chief of the journal *Soviet Music* (1940–47), numbered among the leading figures of the Soviet Society of Composers, directed the music department at the historic Institute of the Arts in the Soviet Academy of Sciences, was a member of the World Council of Peace, the Soviet Ministry of Culture, and the International Society for Music Education, serving as the president of its Soviet section beginning in 1961, was the president of the Scientific Council for Aesthetic Education in the Academy of Pedagogical Education, organized the Laboratory for Musical Education, and even in 1983, when he was seventy-nine years old, assumed the post of editor-in-chief of the journal *Music in the School*, which he had founded.

Kabalevsky traveled within the Soviet Union, spent longer periods of time on the southwestern front during the »Great Patriotic War,« and after 1945 went on some journeys to foreign countries with visits to Australia, Hungary, England, East and West Germany,

Canada, China, and Japan. In France he followed the trail of his opera hero *Colas Breugnon*, whom he had discovered in Romain Rolland and successfully staged, in the United States he surprised the »enemy of the working class« with his uncomplicated, natural manner, at Mexico's conservatory he accepted an honorary professorship, and in »Berlin • Capital of the German Democratic Republic« he was made a corresponding member of the Academy of the Arts.

In countless articles and lectures he expressed his views on a whole array of questions pertaining to music and musical education. He published some books, cultivated an enormously extensive and thorough correspondence, wrote reviews, gave instruction, and led rehearsals and performances ...

... and during the course of his one and only lifetime quite on the side compiled an oeuvre of 103 numbered creations among which the following stand out: five operas, an operetta, a ballet, some vocal symphonic pieces ranging from the early *Poem of the Struggle* op. 12 to the full-length *Requiem*, three symphonies, the *Requiem for Lenin* counted as a symphony (No. 3), a number of symphonic poems, seven instrumental concertos, some chamber duos, two string quartets, three significant song cycles (including the very substantial *Ten Shakespeare Sonnets* op. 52), and about two dozen printed piano compositions varying greatly in their degree of difficulty.

How and when Kabalevsky with all these activities also managed to compose his (unnumbered) accompaniment music for film and theater scenes and such immortal hits as the nostalgic *Shkolnye gody* (School Years) and the disarming *Serenade of Don Quixote?* (1) Only Meister Hora (2) would know the answer to this question. Surely strict discipline and faithfulness to principles were required of the kind of which Yuri Dmitrivich, the son from Kabalevsky's first marriage,

offers some examples in his memoirs. However, I dare to claim that the master of *Kola Bryun'on*, the delightful *Comedians Suite*, the enchanting tone poem *Spring*, and the *Ten Shakespeare Sonnets* was something other than a well-oiled cog in the wheel of the system, an Akaky Akakievich Bashmachkin, (3) a classical apparatchik, or a modern *Trudogolik* (workaholic), who in his obsession with his career rotated around himself. Such a man may of course enjoy a certain benevolence from his particular master as a useful idiot until the final collapse. However, in the circles to which Kabalevsky paid special attention and which evidently responded in a like manner to him over the decades nothing of this kind could be pulled off: children sense the difference between pure and impure motives and react to them with the corresponding forms of behavior. They know how to read their cues and play their roles when the time comes for a patriotic sing-along, obeying the order to celebrate the »Father of the Nation« or something such with empty shouts of jubilation, or they can hang spellbound on the lips of a teacher who has just so clearly and vividly demonstrated to them the complicated structure of a fugue on the piano that even the class dunce in the back of the room takes something enduring home with him.

Dmitri Kabalevsky knew how to do this. For sixty years he dedicated himself to musical early education, took the time (how he found it is again beyond our ken) to answer children's questions, and found the methods of communication that would have to fill many a full-time educator with envy. Of course while doing so he did something that was very »objectionable« by introducing his addressees to the realm of music not with set formulas but with vivid stories. This »Open sesame!« (4) published during the early 1970s went by the maritime title of *A Story of Three Whales and Many Other Things*, and the author very quickly explained just what this meant.

He was referring to the three gigantic ocean beasts on which the earth rested when it still was a flat disk surrounded by the ocean. Although the world of music is actually not as flat as the vast playground of ancient man (except if it is pressed into LPs) – it too rests, as Kabalevsky states, on »three whales,« which are the *song*, the *dance*, and the *march*.

With these three pillars as his starting point, the highly imaginative man quickly establishes the most astonishing connections and overlappings all the way up to the opera and to symphonic music. He has his whales interact in a wide range of different combinations, finds his way within the shortest time from the folk song to Peter Tchaikovsky, Modest Mussorgsky, and Franz Liszt, uses the »Turkish drum« as an occasion for a consideration of Mozart, and so on and so forth.

The fact that some of the selected marches and songs did not really appeal to me is something that I will admit without hesitation: the »International« and the brothers on the way »to sun, to freedom« went just as much against the grain with me as did the »Horst Wessel Song« and the »blue dragons.« I will also not let myself be convinced that the waltz king Johann Strauss Jr. deserved the Soviet composer Isaak Osipovich Dunayevsky as his next-door neighbor, even though the latter was Kabalevsky's nominee for »king of the march.« However, this in no way takes away from what on the whole is a refreshingly nonideological look at a top-priority task, which in fact is so pleasurably and instructively carried out that I am happy to agree with the thorough review by the Russian musicologist Lev Abramovich Mazel, who in his article »The Grand Master Plays without a Queen« absolutely recommended the little book – and not only to young people.« (5)

Kabalevsky's concern in this book is always comprehensibility in the simplest sense of the term: »Every gifted

musician who plays Beethoven's music is transformed into Beethoven at this moment ... But also every good listener [...] has a little bit of Beethoven in him when he lives with the interpreter in this great music.« We read these lines in the *Three Whales*, and from the recollections of Kabalevsky's students it may be gathered without difficulty that for their teacher such »enthusing« was always the top priority. This is why he always gave instruction in composition within his own four walls. In this home setting, without the constraints of the conservatory class schedule, one could work on a problem until a proper solution had been found. As the Ukrainian composer Miroslav Skorik (b. 1938) once remarked, the teacher's large private library was also an advantage: the relevant reference works were available for consultation; otherwise one of the students would have had to wait in line in front of the institute library in order to be able to read them. The time that was saved – since we are mentioning this fact – could be put to more meaningful use: for stimulating conversations and stories, for formal analyses, and for the improvised variations with which Kabalevsky was happy to »knead« the thematic material of his pupils until in his view the »dough« had properly »proved.« The composer and cellist Victoria Yagling (1946–2011) commented as follows on this point: »He tested [the material] in all sorts of different variants, and when he had found something he liked, then he became enthusiastic, was happy, looked at us with an expression that somehow was fascinating and mysterious, and softly spoke, while repeating the phrase, 'That's tops! Here, that's it!«

My intention of keeping the first of my three chapters as short as possible, *had to fail* when I began to

occupy myself more closely with Dmitri Kabalevsky's **String Quartet No. 1 in A minor op. 8**. At the beginning one does not expect much from this piece completed under the tutelage of Nikolai Myaskovsky on 20 November 1928: a study piece and nothing more, in accordance with the classical norm in four movements, a main course happily ordered and supplied by all teachers of form and their pupils, an ideal exercise object in exposition-development section-recapitulation, scherzo-plus-trio, expanded song form, and sonata rondo in which all the prescribed components are found in the prescribed places. This outline without any doubt does indeed form an overlay over the transparent score and might lead to the overhasty judgment that what one has here is a mere conservatory assignment. However, under the impression of the primary and secondary sources, other aspects gradually come into focus here. It is not because I might have read somewhere what one is supposed to think about our candidate's Opus 8 (so far my search for the corresponding sources has been in vain) but because fundamental considerations proper to the composer, memories of his colleagues and pupils, and the finer structure of the first quartet combine to form a little cabinet of mirrors in which one thing illuminates the other and sheds light on us too.

Here we have first of all another »whale of a statement« that we do not want to ignore because »one of the most wonderful qualities of music – like that of every art – perhaps consists in the fact that the new power we obtain from it is increases with the amount of intellectual power we apply to it.« Furthermore, we have the testimonies by pupils who tell us that formal analyses and designs were of outstanding importance to their teacher, but that they never were to cover over the creative impulse. Miroslav Skorik regarded with wonder Kabalevsky's completely nonschematic variation work

and did so even more because he himself by his own admission experienced very great difficulties on this terrain. He wrote, »Dmitri Borisovich demanded that the form not be selected beforehand but be realized in a musical process of development resulting from the nature of the thematic material.«

The abovementioned reminiscences penned by Lev Mazel, Kabalevsky's former fellow student and teaching colleague over many years, who studied with him at the Scriabin Institute and attended Georgy Katuar's analysis courses with him, are of great assistance in the closer inspection of the first string quartet. Here many conversations are mentioned in which the topics, among others, were Egon Petri's piano playing, Alexander Scriabin, and very particularly, questions concerning musical forms. Once, as Mazel reports, the idea was to come up with a new form in a circle of friends – a relatively simple letter scheme in which different and similar parts of the product were supposed to occur in sequence in a manner different from that of the schemes known from the course. Nobody but Kabalevsky successfully completed this task.

Unfortunately, Mazel does not tell us precisely what the problem and its solution involved. However, it would be very strange indeed if something from the students' »dice game« had not found its way into the four movements of the string quartet, which has an abstract conception just as clearly departing from the Scriabin-like Piano Sonata No. 1 op. 6 as from the deeply romantic Piano Concerto in A minor No. 1 op. 9 with its homage to Peter Ilyich and the two great Sergeis. The quartet comes in between like a practical exercise involving theoretical fundamentals and the very deliberate realization of the very old idea of unity in diversity.

To accomplish this task, thematic and motivic material that was as simple as possible and could be

reinterpreted with the smallest manipulations yielding different and yet similar shapes would have been required. These elements are compressed in the 8+4+8 measures of the *Andante* introduction: the twofold fourth (2 x 2 quarter notes), the third moving in syncopation (eighth-fourth-eighth), then what only seem to be ornaments of the triplet and the quintuplet, and the little upward motion of the violin from measure 9 (f-gg sharp).

As soon as the *Allegro moderato* begins, the 2/4 motion is reinserted in the main theme of folk character in the first movement. Kabalevsky now forms a sequence with this theme resembling the pieces of a set of building blocks – only that *his* material is flexible and can be pressed together and pulled apart a little. 11+9+10 measures, carefully marked with perfect-fit study numbers form the first run-through of the main musical idea, which has a waltz-like motion rubbing somewhat against the continuous quarter-note quintuplets of the viola or the second violin. The first eleven measures of this period are repeated with exchanged (varied) voice leading; then the quintuplets in the next 9+10 measures yield to a no less systematically maintained eighth pulse, while the »little upward motion« of the viola from the introduction is expanded into the four-tone scale motion with which Kabalevsky finally modulates from A minor to E flat minor. In view of the similarities between the first theme and the secondary idea ([1] 2'08) now entering, this harmonic tritone tension is very understandable – a 180° pan shot before the music by way of the augmented introductory variant (3'28) and »a sort« of G minor leads to the development section, which, however, presents itself not as a development marked by conflict but rather as a series of the most very different variations on what by now are familiar things: the composer considers his building blocks from changing angles, turns the individual pieces in his hand, clothes them in flageolets,

changes their accompaniment impulses up to *al fresco* overlappings (5'40), and after an organically modified recapitulation (6'03) comes full circle in *pppp* with the tripled note values of the *Andante* introduction.

Kabalevsky is particularly radical in his scherzo, which on the outside behaves like a furious folk dance, but *de facto* groups together the previously treated motives in a slightly modified order so that an almost inessential series of what is always the same is the result – again animated by changing periodic design, alternation of the voices, short transitional segments of various length, and an insert ([2] from 0'47) that in *tranquillo, ma in tempo vivace* brings into play a number of rhythmic elements from the first movement, but in the end also produces »only« one variant in this scherzo that not even in the *Molto meno mosso* trio (3'09) needs its own melody.

Although the three themes of the *Andantino* depart the most from the elements of the previous two movements, they nonetheless find themselves in subtle agreement with them on the basis of manifold principles, this in keeping with the interpretive markings: the variations unfold in *Assai semplice e cantando* with a slightly asymmetrical series (A-B-A1 • C • A2 – B1 – A3 – C1 • A4) in a subtle manner reflecting the thematic shifts of tempo generating the intrinsic motion of the building blocks. (6) However, nothing has changed as far as the variative »methods of treatment« are concerned: canonic overlappings, variously illuminated backgrounds, flageolets, once, however, a short explosion ([3] 3'58) lasting a full five measures, as if somebody were starting out of a dream – but then the regularity of the 2/4 part C again is restored, and the third movement too vanishes into the ethereal distance.

The concluding *Allegro assai* evidently was intended as an ambitious summation. From the material of folkloric

tone, in part surely also with material from folk music, Kabalevsky constructs a form into which everything presented before now streams: the structure of the sonata movement with two quite contrastive themes, dance and song (two of the three later »whales«), motivic developmental work, and variation technique – and a solution to the finale problem manifesting itself as an deliberate attempt to realize the quadrature of the circle. Now the simple motives and note values pay off. Everything goes with everything else and usually combines with the events of the earlier movements in an unforced way: at [4] 5'30 the main theme of the *Allegro moderato* reports for duty, at 6'08 the scherzo is back (which without any conflict goes along with the main idea of the finale), and at 6'58 the *Andante* also finally gets its justice – one last time the first *Allegro* measures come into the musical field of vision, then the young composer deliberately throws everything together, piling up a heap of things that can be used for an effective stretta.

»How difficult it is indeed to write the quartet. I did not expect that it would take so much energy ... the sonata for the time being has retreated into the second rank.« This is how Dmitri Borisovich Kabalevsky's deep sigh might have sounded when in youthful exuberance he had saddled himself with too much, overestimated his capabilities a little, and only too willingly had surrendered himself to his ambition. However, when our protagonist wrote these words to his »musical conscience« Nikolai Myaskovsky, he would soon be forty-one years old, an established, successful, and well-tolerated (officially too) artist and theorist who thanks to his very intellectual, very organized method of work very precisely knew how to divide himself in two. Moreover, he

had just taken up residence at the former poultry farm of Ivanovo, in the *House of the Composers*, and had no reason to complain about his neighbors there. The friends and colleagues present there were diligent, with his fellow Dmitri – Shostakovich – he played in a piano duo works by composers from Haydn to Bruckner, and even Prokofiev seems not to have been as arrogant as he had once been – when he had dismissed the new guard of Soviet composers as »zero-point-zero.« In a letter of 5 October 1945 we read, »Sergei Sergeevich played his new works for me: the Symphonic Ode [op. 105], a movement from the sixth symphony, and the waltz for a new scene from [the opera] *War and Peace*.« And from Kabalevsky's memories of Prokofiev we learn that the contact deepened in Ivanovo very concretely influenced the score of his **String Quartet No. 2**: »I still know that I long struggled with the coda of the slow movement, which was written in the form of variations on two themes, one in major and one in minor. Not a single one of the previously sketched conclusions satisfied me. Then Prokofiev gave me the advice: 'Do you know, join together both themes in the coda in such a way that the major theme stays in major and the minor theme in minor!' After some reflection I realized this idea that was just as simple as it was novel.«

We now find ourselves in the midst of the musical task whose realization Dmitri Kabalevsky, we should note in passing, quite voluntarily made difficult for himself. The grand master once again played without a queen, or, more precisely: while composing, as he confided to Myaskovsky, he deliberately refrained from using the grand piano, which he consulted only »to play out and to check over what I had written. I am convinced that this procedure produced much better results; everything somehow turns out much bolder and freer.«

Quod erat demonstrandum: without the corrective of the well-tempered clavier – as if this had been the only matter of importance – the author of this string quartet succeeded in producing a work of extraordinary eloquence with an obvious *per aspera ad astra* certainly arising from the horrors and end of the war but in no way limited to these factors. After all, Kabalevsky was too much a *composer* to have contented himself with a single layer in the genre constituting the crown of chamber music. And this master of combinatory technique once again has the most different lines of thought interlock, overlap, and join together: the major-minor play, which, as indicated above, pervades the second movement from start to finish with its variations, has its dramatic original impulse already in the first two measures of the *Allegro molto ed energico*, where at the outburst of the first violin its three fellow instruments execute their G minor-G major-G minor in triple stops. And once again the play with the musical keys: at [5] 11'' the first violinist intones the actual motto of the quartet, which makes no secret of its origins in Sergei Prokofiev's second violin concerto and first drills itself into the listener's memory when on its repetition instead of the minor sixth (e flat) the corresponding major interval (E) sharpens the motive. This is a figure that continues to be of importance through to the finale, where it proves to be one of the cyclical brackets ([9] 3'46 and 4'20) and retroactively opens up the main theme of this fifth and last movement: the pleasurable idea inserted in the manner of the late Prokofiev with its casually subsequently supplied four sixteenth notes is again a simple and forceful derivation of the »motto.«

Other things fulfill similar bracketing functions. The second theme of the double variation movement ([6] 0'40) raises its somewhat bent index finger ([9] 1'38 and 1'55) in the finale. The full-blown *Accelerandi* from

the narrative *Andante molto sostenuto* with which Kabalevsky interrupts the normal course of the first movement ([5] 4'52) find their way into the *Adagio molto sostenuto* about whose existence in the overall structure one might allow oneself some intriguing speculations. Nikolai Myaskovsky learned from the letter cited several times above that »Shostakovich has expanded his ninth symphony from four movements to five (a relatively independent movement has emerged from the slow introduction of the finale).« Here the idea naturally suggests itself that this formal expansion might have had the effect of a very immediate motivation for Kabalevsky's quartet and have fostered the production of the »supernumerary« *Adagio molto sostenuto*; but it is not long, and then we suspect that it was not the ninth with its nose-thumbing, tambourine-rattling rousing finale but the tragic eighth that might have played a role here. The filigree introductory tones of the last movement, the tender flageolets, and the mumbling cello breathe the same air as the fifth and last movement of the symphony that Shostakovich had presented two years before in Ivanovo but for which he had not received any particularly good marks subsequent to its premiere.

Kabalevsky surmounted the shadows of the past in his own way: he switched over into a *Vivace giocoso* that repeatedly extricates itself from the shrill, abrupt memories, in between ([5] 2'45) goes on its noisy way as if emanating from a beer tent, »modulates« with the crowbar, but never degenerates into unserious din. A quite complex piece of developmental work, wild outbursts (just listen above all to the shrill E flat-D major in *fff* before the general rest at 5'48), and motivic fragmentations indicate that the time is out of joint. And not only the time! The forms too, which our composer is able to experience as plastic objects, and along with them the architectures fall apart. The first movement: jagged,

rutted, grotesquely misshapen with its »recapitulation« in tow; the themes, forced on top of each other, of the twofold variations; then above all also the haunting scherzo, with schemes for a metamorphosis of the *Allegrò molto* theme scurrying over prehistoric battlefields. These »sculptures« revolt, have lost their balance – and yet without tearful objections, without the call for resignation. Therefore the cyclical conclusion is also so violent: a brutal scuffle (7'10) and the *Vivacissimo stretta* (7'43) develop from the »beer tent music«, and here the descending second from the beginning of the quartet is turned upside down, has something of the appearance of a circus muscleman who before his astonished audience ties an iron bar into a knot. Dmitri Borisovich Kabalevsky presses together the eighth figures of the first and third movements under high pressure and shoots them through the goal with one last show of force.

The String Quartet in G minor op. 44 was dedicated to the Beethoven Quartet and distinguished with the Stalin Prize in 1946. Nikolai Myaskovsky congratulated Kabalevsky on 10 August with warm words and expressed the hope »that this [prize] will encourage you to perform even greater heroic deeds.« The similarly aggressive Piano Sonata No. 2 and the fourth symphony from a few years later belong to this same category. But the disciplined optimist once again had the upper hand: in the third sonata of classical mirth and in the trioka of the youth concerts for violin, for violoncello, and for piano – in which three happy whales swim for all they are worth.

Eckhardt van den Hoogen
Translated by Susan Marie Praeder

(1) In the net of unlimited opportunities we find all sorts of different versions, including a »minus-one« arrangement; I especially like the jaunty recording by the baritone Yuri Gulyayev.

(2) Cf. Michael Ende, *Momo*.

(3) The tragicomic main character in *The Cloak*, a narrative by Nikolai V. Gogol.

(4) Kabalevsky too avails himself of this magic formula in his book.

(5) However, while enjoying the VEB version, which occasionally would benefit from some translational disciplinary measures (for example, »one has to learn« becomes »learn a whole lot,« etc.), we should exercise some caution.

(6) A and B are notated as the regular alternation between 4/4 and 3/4 time; C is in 2/4 time.

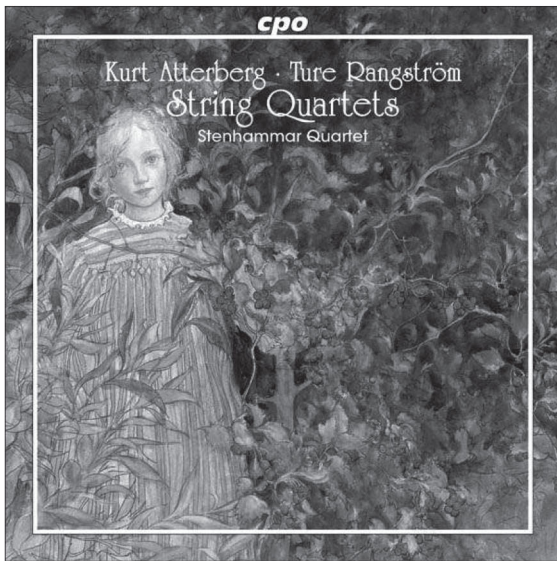
The Stenhammar Quartet

Since its establishment in 2002, the Stenhammar Quartet has become one of Scandinavia's foremost string quartets. Swedish works play a central part in the ensemble's programmes, but much attention is also paid to the Viennese Classical repertoire and to contemporary music. The quartet regularly commissions works from Nordic composers such as Sven-David Sandström, Anders Hillborg and Bent Sørensen, and has also been the dedicatee and given the first performances of works by composers from the USA and Great Britain. The Stenhammar Quartet has recorded some forty works for Swedish Radio and has been praised by *The Strad* and *The Guardian* for its lyrical and exceptional recordings of Wilhelm Stenhammar's string quartets (Bis)

Their recording of Lars-Erik Larsson's complete string quartets (Daphne) received a nomination for the Swedish Grammy awards as well as critical acclaim both in Swedish and international music magazines.

In 2009 the quartet made its London debut and was that same year featured on the French music channel Mezzo.

The Stenhammar Quartet is a regular guest at many Scandinavian festivals and has recently been invited to festivals in Poland, Algeria and India.



Already available: Kurt Atterberg (1887–1974)
String Quartets opp. 11 & 39
Ture Rangström (1884–1947): **String Quartet**
Stenhammar Quartet
CD,DDD,2013; **cpo** 777 270–2



Stenhammar Quartet (© Bo Söderström)



Stenhammar Quartet (© Bo Söderström)

Dmitri Kabalewski (1904–1987)

1 **String Quartet No. 1 op. 8 in A minor** 29'31

5 **String Quartet No. 2 op. 44 in G minor** 33'23

T.T.: 62'58

Stenhammar Quartet

Peter Olofsson, 1st Violin
Per Öman, 2nd Violin
Tony Bauer, Viola
Mats Olofsson, Cello

cpo 555 006-2

Recording: Petruskirche, Stockholm, June 1–5, 2015
Recording Producer, Balance Engineer, Digital Editing:
Stephan Reh Musikproduktion, Mettmann
www.musikproduktion-reh.de

Cover Painting: Konstantin Dorokhov, »Fallschirmspringer«, 1936.
Moskau, ROSIZO Stiftung

© Photo: Artothek, 2017, Design: Lothar Bruweleit

cpo, Lübecker Str. 9, D–49124 Georgsmarienhütte

© 2017 – Made in Germany

DDD

LC 8492

