

Sergej Rachmaninow (1873–1943) – Symphonische Tänze op. 45

Nein, es ist keine wild dahinjagende Tarantella, auch wenn dies gelegentlich behauptet wird– eine gespenstische Gigue bildet den Abschluss von Sergej Rachmaninows letztem Werk, den Symphonischen Tänzen op. 45. In rasantem Tempo werden Anspielungen auf die russisch-orthodoxe Liturgie und das gregorianische Dies irae, welches in Rachmaninows Musik immer wieder obsessiv aufscheint, mit raffinierten Selbstzitatens kombiniert. Mit diesem vielschichtigen, brillant instrumentierten Orchesterwerk, dessen Rezeptionsgeschichte recht ambivalent verläuft, beschließt Rachmaninow 1940 sein kompositorisches Schaffen. Was hat es mit dieser Komposition auf sich? Blicken wir zunächst auf die Hintergründe ihrer Entstehung.

Nach der russischen Oktoberrevolution verlässt Rachmaninow sein Heimatland und lässt sich ab 1918 in New York nieder. Neben seiner gefeierten Karriere als Pianist und Dirigent bleibt ihm wenig Zeit zum Komponieren, und er vollendet in der amerikanischen Wahlheimat nur noch wenige Kompositionen. Zur Arbeit an den groß besetzten Orchesterwerken der 1930er Jahre, der Rhapsodie über ein Thema von Paganini op. 43 und der Dritten Symphonie op. 44, zieht er sich in seine Sommerresidenz am Vierwaldstätter See zurück, sodass die Symphonischen Tänze tatsächlich das einzige Werk Rachmaninows darstellen, das vollständig in Amerika entstanden ist. Gleichzeitig handelt es sich um die letzte Komposition, die er vollenden kann, bevor er 1943 in Kalifornien an einer Krebserkrankung stirbt. Das Triptychon vereint drei völlig gegensätzliche Stücke ohne motivische Verbindungen, deren zyklischer Zusammenhang allein durch die in Quinten ansteigenden Grundtöne verwirklicht wird (c – g – d). Erste Entwürfe sehen noch die Betitelung Phantastische Tänze vor, die Rachmaninow aber verwirft, möglicherweise aufgrund des Umstands, dass der junge Schostakowitsch drei Klavierstücke unter diesem Titel veröffentlicht hat. Ebenso werden die programmatischen, am Tageszyklus orientierten Überschriften der drei Sätze („Mittag“, „Dämmerung“ und „Mitternacht“) nicht in die Endfassung übernommen.

Entstehungsgeschichte und musikalischer Gehalt der Symphonischen Tänze weisen weit in die Vergangenheit zurück. Mit der suitenartigen Kopplung dreier Tanzsätze huldigt der Komponist ein letztes Mal der Tradition russischer Ballettmusiken des 19. Jahrhunderts, von deren tonal gefestigtem Idiom er sich zeitlebens nicht abwendet. Auch nach der Emigration bleibt Rachmaninows musikalischer Ausdruckswille der Tradition verpflichtet und steht damit in Opposition zu allen Strömungen der musikalischen Moderne – auf diese Weise ist noch in seinem finalen Werk der Geist der Bühnenwerke Tschaikowskij und Glasunows zu spüren. Die Symphonischen Tänze zehren von einer konkreten Bezugnahme auf Musik der vorrevolutionären Zeit: Entwürfe zu einem Ballett „Die Skythen“, das Rachmaninow im Jahr 1915 plante und niemals vollendete, bilden die motivische Substanz der Musik. Den konkreten Anlass zur Komposition der Tänze liefert allerdings ein produktiver Austausch mit dem russischen Choreographen Michail Fokin, der 1939 die Paganini-Rhapsodie als Ballett inszeniert. Fokin zeigt sich begeistert von den Tänzen, die am 3. Januar 1941 durch den Widmungsträger Eugene Ormandy und das Philadelphia Orchestra uraufgeführt werden, und plant sie ebenfalls auf die Bühne zu bringen – dies gelingt aber nicht, da Fokin bereits 1942 verstirbt. Einige

private Aufführungen der Tänze finden in Rachmaninows Villa auf Long Island statt, und zwar in einer Fassung für zwei Klaviere, die der Komponist gemeinsam mit seinem Freund Wladimir Horowitz darbietet. In den Konzertsälen kann sich das Werk erst nach und nach durchsetzen und muss dabei gegen den stilkritischen Einwand ankämpfen, es sei dreißig Jahre zu spät entstanden. Heute zählt es zum erweiterten Kanon der Orchesterliteratur des 20. Jahrhunderts.

Die Rückwärtsgewandtheit der Symphonischen Tänze ist nicht abzustreiten. An diesen Befund aber ein ästhetisches Urteil zu knüpfen, wäre vermessen, denn in kompositionstechnischer Hinsicht ist Rachmaninows „künstlerische Lebensbilanz“ (Klaus Heitmann) in höchstem Maße originell. Der vorsichtig tastende Beginn des ersten Tanzes scheint mit der ungewöhnlichen Vortragsbezeichnung Non allegro zu korrespondieren; schon bald aber setzt sich

ein energischer Vierviertel-Rhythmus durch. Eine Melodie in absteigenden c-Moll-Dreiklängen erscheint, akzentuiert durch schroffe Akkorde, die durch die Verwendung des Klaviers als Orchesterinstrument prägnante Konturen erhalten. Der elegische Mittelteil in cis-Moll wartet mit einem ungewöhnlichen Soloinstrument auf: Das Altsaxophon intoniert eine Kantilene von nocturne-artiger Eleganz, die stark an die berühmte Vocalise op. 34 Nr. 14 erinnert, bevor der burleske Hauptteil wiederkehrt. Ein Zitat aus Rachmaninows erster Symphonie, deren Premiere im Jahr 1897 ein beispielloser Misserfolg gewesen war, beschließt das Stück.

Der zweite Tanz in g-Moll hebt mit schneidenden, grell instrumentierten übermäßigen Dreiklängen an, aus denen ein Walzerrhythmus hervortritt. Der Hauptteil präsentiert ein Englischhorn-Solo von anrührender Schönheit; Melodieführung und Instrumentation rekurren deutlich auf den Typus der valse triste, wie er zuvor bei Tschairowskij oder Sibelius ausgeprägt ist. Auch wenn sich das Tempo im Verlauf des Stücks deutlich beschleunigt, so haftet der Musik doch stets der für Rachmaninow charakteristische Schwermut an. Im Finalsatz, der janusköpfig zwischen den Tonarten D-Dur und d-Moll schwankt, schlägt die melancholische Stimmung ins Makabre um. Nach einer Lento-Einleitung bricht ein Springtanz im Neunachteltakt herein, dessen punktierte Rhythmen auf einen Jagd-Topos verweisen, den man schon in programmatischen Kompositionen der Barockzeit findet – aber auch bei Rachmaninows Impulsgebern Paganini und Liszt, die sich gelegentlich des Titels „La chasse“ bedienen. Direkte Vorgänger dieses Allegro vivace sind Tondichtungen wie Paul Dukas' „Zauberlehrling“, deren atemlose Rhythmik bei Rachmaninow nachgebildet wird.

Zwei gegensätzliche Sphären werden in diesem dritten und längsten Tanz konfrontiert: Auf der einen Seite stehen Düsterei und Todesnähe, verkörpert durch die ins Hauptthema eingewobene Totensequenz Dies irae und den Einsatz von Glocken. Den entgegengesetzten Pol bilden Zuversicht und Erlösungsglaube, dargestellt durch ein Zitat aus einem liturgischen Chorwerk Rachmaninows, der Ganznächtlichen Vigil op. 37. Am finalen Kulminationspunkt des Werkes erscheint eine Transformation des Gesanges „Blagosloven jesi, Gospodi“ („Gesegnet sei Gott“), in der Partitur ist das Wort „Alliluya“ vermerkt. Die Helligkeit siegt über das Dunkel, auf den Tod folgt die Auferstehung – diese eindeutige Semantik mag legitimieren, wenn eine Werkbesprechung zum Ende hin ein wenig pathetisch wird: Mit der Verklärung eines Totentanzes zum Glaubensbekenntnis verstummt Rachmaninow als Komponist.

Wendelin Bitzan