

Rimski-Korsakov

en

het romantisch nationalisme in Rusland

Hoe heeft het Russisch nationalisme zich in de kunstmuziek van de tweede helft van de negentiende eeuw geuit?



Naam: Mirjam Warris
Studentnummer: 3286525
Datum: 6 april 2011

Inhoudsopgave

1.	Inleiding	3
2.	Welke ontwikkelingen heeft de Russische kunstmuziek doorgemaakt voorafgaand aan het Machtige Hoopje?	7
3.	Welke ontwikkelingen in de Russische kunstmuziek heeft het Machtige Hoopje teweeggebracht?	11
4.	Welke kenmerken van het Russisch nationalisme zijn terug te vinden in de werken van Rimski-Korsakov?	15
5.	Conclusie	20
6.	Bronvermelding	22

Inleiding

In deze scriptie zal ik mij richten op het nationalisme in Rusland gedurende de negentiende eeuw. De vraag die centraal zal staan is hoe het Russisch nationalisme zich in de kunstmuziek van de tweede helft van de negentiende eeuw heeft geuit. In mijn onderzoek zal ik mij beperken tot het werk van Nikolaj Andrejevitsj Rimski-Korsakov. Ik zal onderzoeken of er duidelijke nationalistische elementen in de werken van Rimski-Korsakov aanwezig zijn. Om dit te kunnen beantwoorden, zal ik eerst enkele andere vragen moeten stellen. Deze vragen zullen betrekking hebben op het romantisch nationalisme in de kunstmuziek, het belang van het Machtige Hoopje voor de Russisch nationalistische kunstmuziek en hoe het nationalisme zich laat waarnemen. Hiervoor zal ik eerst moeten beschrijven wat het nationalisme precies inhield en hoe het Rusland van de negentiende eeuw er uitzag. Daarna wil ik beschrijven wie Rimski-Korsakov precies was. Tevens wil ik aandacht schenken aan het Machtige Hoopje, waar hij deel van uitmaakte.

Nationalisme

Nationalisme kan omschreven worden als de uitingsvorm van liefde voor het vaderland. De stroming ontstond aan het einde van de achttiende eeuw, maar vond vooral plaats in de negentiende eeuw. Men probeerde een eigen, nationaal, karakter te ontwikkelen, waar de kunst zich goed voor leende. Wanneer een land een openlijk nationaal karakter heeft ontwikkeld, geeft dit een zekere waarde of authenticiteit. De afwezigheid van een nationaal karakter zou op zijn beurt voor een zogenaamde ‘waardeloosheid’ zorgen.¹

Het Rusland van de negentiende eeuw

Rusland stond van 1721 tot 1917 bekend onder de naam Keizerrijk Rusland. In die tijd hadden de West-Europese landen op economisch gebied een grote groei doorgemaakt, die versneld werd door de Industriële Revolutie. Rusland was echter nog economisch, en dus ook op andere gebieden, achtergebleven, waardoor er steeds grotere problemen ontstonden. In de negentiende eeuw kwam hier gelukkig een eind aan door een grote culturele bloei, waarmee Rusland zich op het gebied van literatuur en muziek weer op de kaart zette. Niet alleen op cultureel gebied veranderde er veel in Rusland, ook in politiek opzicht gebeurde er veel. Zo was er in 1830-31 een conflict tussen Rusland en Polen, waarbij uiteindelijk Polen een Russische provincie werd. Polen vluchtten naar Parijs, wat het centrum voor Poolse

¹ Richard Taruskin, *On Russian Music*, Berkeley: University of California Press (2009), p. 29.

emigranten werd. Hieronder waren ook musici te vinden als Frédéric Chopin.² Met de inname van Polen schoof Rusland zijn grenzen steeds verder op naar het westen. Zo reikte Rusland tot aan Pruisen en Oostenrijk. In het volgende hoofdstuk zal ik verder ingaan op de situatie van het negentiende eeuwse Rusland.

Rimski-Korsakov

De Russische componist Nikolaj Andrejevitsj Rimski-Korsakov werd geboren op 18 maart 1844 in Tichvin en stierf op 21 juni 1908 op het landgoed Ljoebensk. Rimski-Korsakov was van adellijke komaf en kreeg zo al op vroege leeftijd muzieklessen van privé-docenten. Muziek had echter geen plaats binnen zijn toekomstbeeld en op vroege leeftijd werkte hij al als marineofficier. Door zijn ontmoeting met de componist Mili Balakirev in 1861 werd zijn liefde voor muziek aangewakkerd en werd hij uiteindelijk door hem overgehaald om een muziekopleiding te volgen. Dat Rimski-Korsakov zich liet overhalen had ook deels te maken met zijn bewondering voor Balakirevs persoon, zo blijkt uit zijn, door hemzelf geschreven, biografie:

“Vanaf het eerste moment maakte Balakirev een enorme indruk op mij. Een schitterend pianist, die alles uit het geheugen speelde; begiftigd met krachtige opnies, nieuwe ideeën, en niet te vergeten een gave voor compositie die ik toen al vereerde.”³

Balakirev heeft dus grote invloed op Rimski-Korsakov gehad, waardoor deze een opleiding aan het conservatorium heeft gevolgd. Dit bleek erg succesvol en na het overlijden van Anton Rubinstein, componist en stichter van het conservatorium van Sint-Petersburg, kreeg hij in 1871 dan ook een baan aangeboden als hoogleraar compositieleer aan het conservatorium van Sint-Petersburg.

Het Machtige Hoopje

Samen met vier andere componisten, namelijk Mili Balakirev, Alexander Borodin, César Cui en Modest Moessorgski, maakte Nikolaj Rimski-Korsakov deel uit van het Machtige Hoopje (Russisch: moguchaya kuchka). Dit was een groep van vijf Russische componisten, die zich

² Hermann Kinder en Werner Hilgemann, *Atlas bij de wereldgeschiedenis 1: Van prehistorie tot Franse Revolutie*, Sesam: 4^e geheel herziene druk, p. 287.

³ Rimski-Korsakov, *My Musical Life* (1989), p.19. via: Francis Maes, *Geschiedenis van de Russische muziek: van Kamarinskaja tot Babi Jar*, Nijmegen: Sun (1996), p. 49.

inzette voor nationalistische muziek. Het Machtige Hoopje is vanaf 1856 ontstaan. Allereerst werd de groep gevormd door Balakirev en Cui, maar al gauw volgde Moessorgski in 1857. Rimski-Korsakov en Borodin kwamen er pas later bij, in respectievelijk 1861 en 1862. De groep bestond toen uit vijf leden, waardoor zij ook wel als ‘De Vijf’ werden aangeduid. Zij lieten zich inspireren door Mikhail Glinka, die in de jaren dertig van de negentiende eeuw Russisch nationalistische muziek componeerde.

De groep had weinig tot geen muzikale scholing, alleen de leider Balakirev had muziekonderwijs genoten.⁴ De anderen hadden zich op muzikaal gebied zelf, en later met behulp van Balakirev, onderricht. Zo was Borodin scheikundige, was Cui ingenieur en officier, werkte Moessorgski als lid van de Preobrazjenski-garde en Rimski-Korsakov als cadet bij de zeemacht.⁵ Dat Balakirev de enige was met een muziekopleiding, maakte het niet verwonderlijk dat de groep eerst weinig aanzien genoot. Aangezien Balakirev als leider van de groep gold, werd de groep in de beginjaren meestal de ‘Balakirev cirkel’ genoemd. In onderstaand figuur zijn alle leden afgebeeld (V.l.n.r.: een zangeres, Moessorgski, Rimski-Korsakov, de muziekcriticus Stasov, Balakirev, Cui en Borodin).



De naam, het Machtige Hoopje, die de groep later verkreeg, is overigens niet door de leden zelf verzonnen, maar werd pas in mei 1867, na een Slavisch concert op een Slavisch etnografisch congres in Moskou, door de muziekcriticus Vladimir Stasov in de krant *Vedomosti* gegeven:

⁴ Burkholder, *A history of Western Music* zevende editie: Norton (2005), p. 703.

⁵ Francis Maes, *Geschiedenis van de Russische muziek: van Kamarinskaja tot Babi Jar*, Nijmegen: Sun (1996), p. 48.

“God grant that our Slav guests may never forget today’s concert; God grant that they may forever preserve the memory of how much poetry, feeling, talent, and intelligence are possessed by the small but already mighty handful of Russian musicians.”⁶

Nu veranderde de situatie echter, wat het échte begin voor het Machtige Hoopje betekende. Tot dat moment hadden zij veel kritiek gekregen van Anton Rubinstein, maar hier leek nu verandering in gekomen te zijn. Zo trad Rubinstein in 1867 af als directeur van het conservatorium van Sint-Petersburg en trok hij zich terug uit het Russische muziekleven.⁷ Hierdoor leek er ruimte voor de vijf componisten te zijn ontstaan. Zoals gezegd, hadden de leden van het Machtige Hoopje zich ten doel gesteld om Russisch nationalistische muziek te componeren. Dat het overgrote deel van de groep nog een andere baan naast het componisten bestaan had, de meesten afkomstig uit de kleine burgerij en dus weinig elitair waren, kon hier van pas komen. Ook het feit dat zij geen opleiding aan het conservatorium hadden gevolgd, speelde erin mee dat zij als componisten geen elitestatus hadden. Een positief punt hieraan is namelijk dat zij, als uit de provincies afkomstige groep dichterbij de echte ‘Russischheid’ konden staan.

In 1873 kwam er echter een eind aan het Machtige Hoopje. In 1872 had Balakirev zich al teruggetrokken uit het openbare leven, maar ook de aanstelling van Rimski-Korsakov aan het conservatorium viel niet in goede aarde, omdat de groep zich eerder juist tegen de geschoolde componisten van het conservatorium probeerde te verzetten. Moessorgski beschouwde de aanstelling van Rimski-Korsakov als een vorm van verraad, waardoor de groep steeds verder uit elkaar viel.⁸

⁶ Citaat van Vladimir Stasov in de Sankt-Peterburgskie Vedomosti (1867) uit Francis Maes, *Geschiedenis van de Russische muziek* (Engels: ‘A history of Russian Music: from Kamarinskaya to Babi Yar’) (2002), p. 53.

⁷ Francis Maes, *Geschiedenis van de Russische muziek: van Kamarinskaja tot Babi Jar*, Nijmegen: Sun (1996), p. 54

⁸ Ibid., p. 59.

2. Welke ontwikkelingen heeft de Russische muziek doorgemaakt voorafgaand aan het Machtige Hoopje?

In dit hoofdstuk wil ik graag bekijken hoe het met de Russische muziek gesteld was voordat het Machtige Hoopje specifiek nationale muziek componeerde. Ik zal mij allereerst richten op de ontwikkelingen in de volksmuziek en hoe deze langzaamaan doordrong in de kunstmuziek, waarna ik de verandering die Mikhail Glinka teweegbracht zal behandelen. Het Machtige Hoopje is, zoals ik eerder schreef, geïnspireerd door Glinka, de eerste Russische componist die nationalistische kunstmuziek componeerde. Ik hoop zo een beeld te kunnen geven van de Russische muziek voor het Machtige Hoopje, waarna ik in het volgende hoofdstuk in zal gaan op de ontwikkelingen in de Russische kunstmuziek ten tijde van het Machtige Hoopje.

Ontwikkelingen in de muziek

De traditie van Russische kunstmuziek gaat nog maar terug tot de tweede helft van de zeventiende eeuw. Daarvoor was er nauwelijks, tot geen, sprake van kunstmuziek in Rusland.⁹ Tot die tijd werd de kunstmuziek nog maar amper toegestaan door de kerk. De kerk verzette zich tegen wereldlijke muziek, maar door toenemende invloeden uit het Westen kwam er steeds meer belangstelling voor. Toen in 1682 de tsaar Peter de Grote aan het hoofd kwam staan, werden in Rusland alle mogelijke westerse invloeden toegestaan. Peter de Grote staat mede dankzij deze veranderingen bekend als de tsaar die het land grootschalig moderniseerde en stond daarom veel open voor invloeden uit andere landen.

Ondanks dat Peter de Grote weinig interesse had voor muziek, liet hij ook hiervan de invloeden toe. Hij meende namelijk dat bij het Europese karakter dat hij Rusland wilde geven, ook de Europese muziek hoorde. De openstelling voor westerse invloeden in Rusland is bepalend geweest voor het latere verloop van het Russische muziektraditie. Na het heersen van Peter de Grote heeft ook onder andere de tsarina Catharina II de Grote, die heerste van 1762-1796, een belangrijke bijdrage geleverd aan de ontwikkelingen van het kunstmuziek in Rusland. Door het stimuleren van cultuur hoopte zij dat de Russische samenleving zich verder zou ontwikkelen. In die tijd verkreeg de Italiaanse opera veel aandacht en de *opera seria*, die moest dienen als “de verheerlijking van de legitieme macht en zelf-representatie van de aristocratie”, kreeg zelfs een plaats in het hofceremonieel.¹⁰

⁹ Francis Maes, *Geschiedenis van de Russische Muziek: Van Kamarinskaja tot Babi Jar*, Nijmegen: Sun (1996), p. 26.

¹⁰ Ibid.

Het muziekleven dat aan het eind van de achttiende eeuw in de steden was opgekomen, werd hoofdzakelijk gevormd door buitenlandse musici en componisten. De voornaamste reden hiervoor was dat de Russische componisten bij lange na niet opgewassen waren tegen de geschoolde Westerlingen. Wat in de Russische muziek wel veranderde, is dat er door de verstedelijking, die was ontstaan door de modernisering van Rusland ten tijde van Peter de Grote, meer volkse invloeden in de steden kwamen. De boeren die werk kwamen zoeken in de stad namen hun volksliederen mee en de stedelingen kwamen in aanraking met deze volksheid.¹¹ Het volkslied kwam mede door buitenlandse invloeden onder druk te staan, maar er is ook een positief punt. Er ontstond namelijk een mengvorm van de buitenlandse liederen, genaamd het *rossijskaja pesnja*, wat stond voor ‘Russisch lied’.¹² Volgens Francis Maes kreeg dit type lied deze naam, omdat het zo aanduidde dat het lied een Russische tekst bezat, zo schrijft hij in zijn boek over de geschiedenis van de Russische muziek. Deze Russische tekst van het lied werd begeleid door “‘ondersteunende stemmen’: een intrigerende traditie van geïmproviseerde onderstemmen volgens eenvoudige maar effectieve principes”¹³, zo schrijft Maes. Volksliederen verkregen echter op een andere manier grotere populariteit. Ze werden opgevoerd als komische toneelstukken met korte muzikale nummers met volkse taferelen over bruiloften of het platteland. Deze toneelstukken verkregen hun vorm naar het voorbeeld van de Franse *comédie mêlée d’ariettes*. De uitvoerenden waren hier alleen geen opgeleide zangers, maar acteurs.

In de negentiende eeuw, tussen 1820 en 1850, kwam er weer meer animo voor het Russische volkslied. In de tussentijd was de interesse ervoor weer wat ingezakt door de opkomst van de opera. Volgens de filosoof Johann Gottfried Herder, die in de achttiende eeuw leefde, zouden volksliederen bijdragen aan het vormen van het beeld van nationaal karakter.¹⁴ Dit zorgde ervoor dat het volkslied weer aandacht kreeg, nadat de culturele elite de *protjaznaja* heruitvond. Dit was een lyrisch volkslied vol van poëzie en muzikale originaliteit.¹⁵ Het lied stond toen al gauw als model voor dichters, die zo hun bijdrage aan het genre wilden leveren. Er was echter een minpunt, de *protjaznaja* leek te afwijken voor musici uit Sint Petersburg. Zij vonden het onregelmatige ritme, het rekbare tempo, de overvloedige melismen en de onstabiele tonaliteit te verschillend van het westerse model dat

¹¹ Francis Maes, *Geschiedenis van de Russische Muziek: Van Kamarinskaja tot Babi Jar*, Nijmegen: Sun (1996), p. 27.

¹² Ibid.

¹³ Ibid.

¹⁴ Marina Frolova-Walker, “Russian music and nationalism: from Glinka to Stalin”, Yale University Press New Haven and Londen (2007), p. 29.

¹⁵ Francis Maes, *Geschiedenis van de Russische Muziek: Van Kamarinskaja tot Babi Jar*, Nijmegen: Sun (1996), p. 28.

zij aanhielden. Voor de mensen van het platteland maakte dit echter niet uit. In de negentiende eeuw werd de *protjaznaja* daarom gezien als een paradigma voor de Russische volksmuziek en als een romantisch beeld van alles wat essentieel was voor de ‘Russische ziel’.¹⁶

Glinka en nationalistische muziek

Een belangrijk persoon van periode in de Russische muziek van voor het Machtige Hoopje is Mikhail Glinka (1804-1857). De muziek die Glinka lange tijd componeerde bezat nog geen duidelijke eigen stijl. Hij probeerde alle muziek die hij hoorde en hem aanstond te imiteren en componeerde zo zijn werken.¹⁷



Ondertussen had hij een voorliefde voor de Italiaanse opera ontwikkeld en hoopte dat hij deze in het land van herkomst kon bestuderen. Toen hij in 1830, op 26-jarige leeftijd eindelijk naar Italië ging, maakte hij kennis met de muziek van onder andere Bellini. Na enkele jaren kwam hij door het overlijden van zijn vader via een omweg weer terug in Rusland. Eenmaal terug wilde hij een opera schrijven met, voor zover mogelijk een nationaal onderwerp.

Sinds de première van zijn opera *Een leven voor de tsaar*, opgedragen aan tsaar Nikolaj I, had hij vrijwel gelijk een grote naam als componist onder de gehele culturele elite, zowel binnen als buiten Sint Petersburg. De schrijver Nikolaj Gogol reageerde dan ook met de woorden: “Wat een opera kun je niet maken uit onze nationale motieven!”¹⁸ Hieruit blijkt dat Glinka in zijn opera volksmuziek heeft gebruikt. Enkelen hadden daarom kritiek op het werk, “het aandeel van de volksmuziek in de partituur werd wel eens geringschattend ‘koetsiersmuziek’ genoemd”.¹⁹ Hieruit valt op te maken dat invloeden van volksmuziek in kunstmuziek meer werden getolereerd dan voorheen, toen de culturele elite uit Sint Petersburg dergelijke muziek als te afwijkend van het westerse model afschilderden.

Ook voor de periode waarin het Machtige Hoopje domineerde, ten tijde van Glinka, heeft de Russische muziek dus een duidelijke ontwikkeling doorgemaakt. De volksmuziek van het platteland drong tot in de steden door, hoewel deze in Sint Petersburg niet direct werd

¹⁶ Marina Frolova-Walker, “Russian music and nationalism: from Glinka to Stalin”, Yale University Press New Haven and Londen (2007), p. 41.

¹⁷ Francis Maes, *Geschiedenis van de Russische Muziek: Van Kamarinskaja tot Babi Jar*, Nijmegen: Sun (1996), p. 30.

¹⁸ Citaat uit: Taruskin, *Mussorgsky* (1993), p. 330

¹⁹ Francis Maes, *Geschiedenis van de Russische Muziek: Van Kamarinskaja tot Babi Jar*, Nijmegen: Sun (1996), p. 29.

gewaardeerd. Gelukkig voor de volksmuziek zag de invloedrijke filosoof Herder het belang van de volksmuziek, waardoor het onder de aandacht kwam. Met de invloed van Glinka is uiteindelijk de aanwezigheid van volksliederen en nationale elementen in kunstmuziek ook in Sint Petersburg geaccepteerd, waarna, jaren later, het Machtige Hoopje deze traditie voortzette.

3. Welke ontwikkelingen heeft het Machtige Hoopje in de Russische kunstmuziek teweeggebracht?

In de negentiende eeuw heeft het nationalisme zowel in Rusland, als in andere Europese landen, een grotere rol dan ooit gespeeld. Zoals ik eerder schreef, vonden er op economisch, politiek en cultureel gebied veel veranderingen plaats. Deze hebben bijgedragen aan het zogeheten ‘romantisch nationalisme’, maar zijn op hun beurt ook weer ontstaan uit het opkomende nationalisme. Edward Thaden geeft, in zijn artikel over het ontstaan van het romantisch nationalisme in Rusland, twee verschillende connotaties die het romantisch nationalisme volgens hem had, namelijk de romantische wereldbeschouwingen die betrekking hebben op het leven in het algemeen en specifiek aan nationalisme. Dit moet in tegenstelling gezien worden tot het rationalisme en het kosmopolitisme van de verlichting.²⁰ Daarnaast was het romantisch nationalisme volgens hem een historisme, een historische bepaaldheid van alle dingen.²¹

De romantische wereldbeschouwing waar Thaden het over heeft verheffen intuïtie, passie en de spontaniteit van de muziek en verdedigen het gevoel en vrijheid in het algemeen tegen de eisen van regels, gemeenschap en de standaarden van de klassieke esthetische kritiek. Volgens hem worden deze zo op nationalisme toegepast dat de romantische wereldbeschouwingen de eenvoud van de volkeren, die niet zijn bedorven door de beschaving, loven en dus niet beschadigen.²² Het romantisch nationalisme zoekt zo naar uitingen van spontane kunst van onbedorven volkeren in de vorm van folklore, populaire liedjes en taal.

In Rusland ontwikkelden de ideeën van het romantisch nationalisme niet, zoals in Duitsland, op filosofische en theoretische gronden. De Duitse denkers hadden een romantische theorie geformuleerd over esthetiek en het leven en bedachten woorden om hun ideeën van nationale individualiteit te kunnen uiten. Tot aan 1820 was dit in Rusland nog niet het geval, na 1820 raakten deze ideeën wel wijd verspreid in Rusland.²³ Naast de Duitse invloeden heeft het Russisch romantisch nationalisme ook zijn oorsprong in de achttiende eeuw. Thaden deelt de ontwikkelingen die hebben bijgedragen aan het Russisch nationalisme tot aan 1830 in drie stadia. Het eerste stadium omvat de periode van de late achttiende en de

²⁰ Edward C. Thaden, ‘The Beginnings of Romantic Nationalism in Russia’, in *American Slavic and East European Review*, Vol. 13, No. 4 (December 1954), p. 500.

²¹ Met historisme bedoelt hij het zoals Meinecke het definieerde in zijn boek *Entstehung des Historismus*.

²² Edward C. Thaden, ‘The Beginnings of Romantic Nationalism in Russia’, in *American Slavic and East European Review*, Vol. 13, No. 4 (December 1954), p. 500.

²³ *Ibid.*, p. 501.

vroege negentiende eeuw, waarin de vrijmetselarij en het sentimentalisme in Rusland werden geïntroduceerd. Ook begonnen zij langzaam aan te neutraliseren en bestreden de invloed van het rationalisme en het kosmopolitisme van de Verlichting.²⁴ Het tweede stadium dat Thaden onderscheidde, was de tijd tussen 1790 en 1815, waarin de Russische aristocratische samenleving een beroep deed op de nationale tradities van Rusland. Dit resulteerde in het schrijven van patriottische essays, toneelstukken en verhalen. Zij deden dit als reactie op de Franse revolutie. Het laatste stadium dat Thaden onderscheidt, was van 1815 tot aan halverwege de jaren 1830. Hierin werden de filosofische ideeën van de Duitse romantiek, voornamelijk die van Schelling, overgenomen onder een kleine, maar zeer invloedrijke, groep van Russische intellectuelen. De Russische filosofische ideeën werden tussen 1820 en 1830 verder uitgewerkt, waardoor er voor 1840 al een basis hierover was geformuleerd.²⁵

Dat de Russen uit de bovenklasse wereldburgers, in de zin van dat zij zich erg verbonden voelden met de gehele wereld, waren geworden, was een groot obstakel voor het exclusieve Russisch nationalisme dat gebaseerd was op het concept van de Russische nationale en culturele individualiteit.²⁶ De hoge klasse kwam immers steeds meer in aanraking met andere culturen, waardoor de Russische identiteit kon worden beïnvloedt, omdat zij veel macht hadden over Rusland. Het romantisch nationalisme is, volgens Thaden, daarom een overwinning op het kosmopolitisme en het rationalisme van de Verlichting.²⁷

Aan het eind van de negentiende eeuw hadden de Russische componisten naam opgebouwd door middel van het nationalisme. De vernieuwde aanwezigheid van Russische muziek aan het begin van de twintigste eeuw in het westen van Europa zorgde ervoor dat men een heel ander beeld van Rusland kreeg. De Russisch nationalistische muziek had enkele duidelijke kenmerken. De werken waren te herkennen aan hun exotische, briljante, vaker fantasierijk dan realistisch en een feestelijk in plaats van somber karakter.²⁸ Het muzikale beeld dat men in het westen van Europa van Rusland had, was vooral gebaseerd op de werken van het Machtige Hoopje, Mikhail Glinka en hun leerlingen. Samen ontwikkelden en definieerden zij de zogeheten ‘Russische stijl’. Deze stijl was door de literatuur al in de rest van Europa bekend, omdat de Russen zich gedurende de negentiende eeuw meer hadden op het literaire beeld, dan

²⁴ Edward C. Thaden, ‘The Beginnings of Romantic Nationalism in Russia’, in *American Slavic and East European Review*, Vol. 13, No. 4 (December 1954), p. 502.

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid., p. 503.

²⁷ Ibid.

²⁸ Marina Frolova-Walker, ‘Russian music and nationalism: from Glinka to Stalin’, Yale University Press New Haven and Londen (2007), p. 1.

op het muzikale beeld van hun land gericht. In de literatuur, zo schrijft Frolova-Walker, stond Rusland gedurende de negentiende eeuw bekend als de vertegenwoordiger van de ‘tragische ziel’, terwijl hier, zoals uit het bovenstaande blijkt, in de Russische muziek geen sprake van was. De muziekstukken waren, zoals gezegd, feestelijk, in plaats van dat zij de ‘tragische ziel’ bezaten waar de literatuur wel om bekend stond.

Muzikale genres als sprookjes en de epische opera van Mikhail Glinka waren beiden een belangrijk voorbeeld voor Nikolaj Rimski-Korsakov.²⁹ Hij schreef vijftien opera’s en had daarmee het overgrote deel van de opera’s van het Machtige Hoopje op zijn naam staan. Bovendien liet Rimski-Korsakov, net als de anderen uit de groep, zich inspireren door de oriëntaalse elementen die Glinka in zijn muziek gebruikte. Rimski-Korsakov componeerde bijvoorbeeld de symfonische suite *Shéhérazade*. Dit muziekstuk was gebaseerd op het boek Duizend-en-één nacht dat bestaat uit een verzameling verhalen uit het Midden-Oosten in de vorm van een raamvertelling.

De vijf leden van het Machtige Hoopje lieten zich door de genres die Glinka introduceerde inspireren en hebben deze genres uiteindelijk uitgebreid tot een rijke en kenmerkende stijlen van het Russisch nationalisme en zijn zo beiden een essentieel onderdeel geworden van de muzikale identiteit van Rusland.³⁰ Ze werden belangrijk voor de muziek, omdat ze voor variaties in de achtergrond van de muziek konden zorgen. Tegenwoordig worden deze variaties gezien als de methode die karakteristiek is voor de Russische muzikale ontwikkeling en waarmee het zich onderscheidt van de Duitse methoden.³¹

Daarnaast namen de vijf componisten nog iets anders over van Glinka, namelijk de *Kamarinskaja*. Dit is een kort orkestwerk dat gebaseerd is op twee Russische volksliederen en het was de aanleiding voor een oneindige reeks aan ouvertures en fantasieën op Russische thema’s. Ze bestaan uit korte frases, meestal drie maten, die oneindig worden herhaald en de basis vormen voor het gehele stuk.³² Ook werden er andere keuzes gemaakt in het volksmuziek materiaal. Niet de eerder beschreven *protjaznaja*, maar bruiloftsliederen en snelle dansen werden als basis gebruikt.³³ Weer later, in de jaren ’60 van de negentiende eeuw, ontstond er een verandering waarbij ook de *protjaznaja* niet meer als genre dat ‘Russischheid’ representeerde, werd gezien. Taruskin licht dit toe:

²⁹ Marina Frolova-Walker, “Russian music and nationalism: from Glinka to Stalin”, Yale University Press New Haven and Londen (2007), p. 42.

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid.

³² Richard Taruskin, *Defining Russia Musically*, Princeton University Press (1997), p. 117.

³³ Marina Frolova-Walker, “Russian music and nationalism: from Glinka to Stalin”, Yale University Press New Haven and Londen (2007), p. 42-3.

“Not that the use of folk song was dead in Russia by any means. But “progressive” interest had shifted to the short-breathed “calendar song” (a shift best traced in Rimsky-Korsakov’s opera’s), and Stravinsky, for example, who based his whole “Russian period” style on the calendar song, imitated the *protyazhnaya* only once – Ivan Tsarevich’s theme in *The Firebird*.”³⁴

Uit dit citaat blijkt dat er dus in hun muziek van niet een, maar van meerdere componisten deze wijziging was op te merken. Er was dus wel degelijk een verandering opgetreden in de kunstmuziek. De kalenderliederen waar Taruskin over schrijft, zijn de liederen die door het jaar heen voor een bepaalde gelegenheid worden geschreven.

³⁴ Richard Taruskin, *Musorgsky: Eight Essays and an Epilogue*, Princeton University Press (1993), p. 54.

4. Welke kenmerken van het Russisch nationalisme zijn terug te vinden in de werken van Rimski-Korsakov?

In de Russische kunstmuziek van de negentiende eeuw is Rimski-Korsakov een van de componisten met de meest verfijnde stijl in zijn muziek. Zijn compositietechniek wordt later in de negentiende eeuw omschreven als die van de “Russische school”, welke terug te voeren is op Glinka. Taruskin meent dan ook dat het absurd en kortzichtig is wanneer men de Russische school als een orale of als volkstaal traditie ziet.³⁵

In dit hoofdstuk zal ik mij richten op de kenmerken van het Russisch nationalisme, die in het vorige hoofdstuk aan bod zijn gekomen, in de muziek van Rimski-Korsakov. Om het onderzoek meer te specificeren, zal ik mij richten op twee van zijn werken. Dit zullen de Symfonie nr. 1 in e (opus 1) uit 1884 en het opera-ballet *Mlada* uit 1890 zijn. Ik heb juist deze werken gekozen, omdat de Eerste symfonie oorspronkelijk al in 1865 is geschreven en *Mlada* pas in 1890 voltooid is. Het zou daarom kunnen dat er een ontwikkeling merkbaar is wat betreft de kenmerken van het Russisch nationalisme in de werken. Hieronder zal ik deze werken in volgorde van totstandkoming behandelen en tot slot kijken of er opvallendheden te benoemen zijn.

Symfonie nr. 1 in e

De *Eerste Symfonie* van Rimski-Korsakov is uitgegeven in 1884, maar het werk werd eigenlijk al tussen 1862 en 1865 onder leiding van Balakirev gecomponeerd. De symfonie stond oorspronkelijk in es, maar toen Rimski-Korsakov de partituur in 1884 herzag, wilde hij het makkelijker speelbaar maken dan voorheen en gaf het uit als studiemateriaal voor amateur- en studentenorkesten.³⁶ Dat deze symfonie gereviseerd is, kan ook te maken hebben met het nationalisme dat hij wilde vertegenwoordigen. Het werk was eerst te lastig om door veel orkesten te worden uitgevoerd. Aangezien het nu door de toonsoortwisseling vereenvoudigd was, kon het vaker uitgevoerd worden en het nationalisme meer uitdragen.

³⁵ Taruskin, “Some Thoughts on the History and Historiography of Russian Music”, *The Journal of Musicology*, Vol. 3, No. 4 (Autumn, 1984) p. 328.

³⁶ Francis Maes, *Geschiedenis van de Russische Muziek: Van Kamarinskaja tot Babi Jar*, Nijmegen: Sun (1996), p. 79.

Andante $\text{♩} = 72$

M. 23351 R.

In de afbeeldingen op deze pagina is de vergelijking te zien van hetzelfde fragment uit beide versies.³⁷ Het bovenstaande fragment is afkomstig uit de eerste versie van de *Eerste Symfonie* en staat in es-klein. Het tweede fragment is afkomstig uit de tweede versie van dezelfde symfonie en staat in e-klein.

Largo assai $\text{♩} = 50$ *pp* <>

Er is te zien dat het werk nu veel makkelijker speelbaar is dan voorheen, waardoor de nationalistische elementen in het werk vaker ten gehore gebracht konden worden.

Wat er zo nationalistisch aan het werk was, was voornamelijk de aanwezigheid van volksliederen in het tweede deel van de symfonie. Hiertegenover kan gesteld worden dat het stuk een grote invloed van Schumann leek te bezitten. Wat het werk toch Russisch maakt is

³⁷ Beide fragmenten betreffen maat 1-7 uit het eerste deel, *Largo assai*, van de *Eerste symfonie* van Rimsky-Korsakov. Beide partituren via imspl.org (26-3-2011)

het gebruik duidelijke citaten uit volksliederen, wat tot nog toe niet erg gebruikelijk was in een symfonie. Daarvoor kwam het voornamelijk voor in de opera's van Glinka, maar nog niet in echte 'serieuze' muziek als de symfonie. Hiermee wil ik niet zeggen dat de opera niet tot de serieuze muziek gerekend kan worden, maar dat het makkelijker is om volkse invloeden in een opera te verwerken omdat er zich een duidelijk verhaal afspeelt. Hierin is de volkse invloed gemakkelijker te verwerken dan in een werk als een symfonie.

Na de première werd de symfonie door Cesar Cui, een van de leden van het Machtige Hoopje, die voornamelijk muziekcriticus in plaats van componist was, vanwege de volkse invloeden geprezen als 'de eerste Russische symfonie'.³⁸ Andere critici bleken het hier echter niet mee eens te zijn en vinden het werk meer lijken op Schumann dan een Russisch werk, ondanks dat Rimski-Korsakov in zowel het eerste als tweede deel van de symfonie volksliederen liet klinken.

Mlada

De opera *Mlada* is in 1890 voltooid en bestaat uit vier aktes. Het verhaal speelt zich rond de negende of tiende eeuw aan de Baltische kust af. Het verhaal gaat over de vermoorde Mlada en haar bruidegom Yaromir, de prins van Arkona. De vrouw die Mlada vermoord heeft, Voyslava, de dochter van de prins van Retra, wil Yaromir voor zichzelf en hoopt dit op deze manier te kunnen bereiken. Uiteindelijk komt Yaromir hier achter door de hulp van Cleopatra en besluit hij Voyslava ook te vermoorden. Yaromir komt te overlijden door het instorten van een tempel, waar een vriendin van Voislava voor zorgt. Eind goed, al goed, want Mlada en Yaromir zijn nu verenigd in de hemel.

Het werk *Mlada* kan vanwege de vorm omschreven worden als een opera-ballet. Een opera-ballet bevat meer dansmuziek dan een opera, vandaar de naam 'ballet'. Omdat Mlada als schim ten tonele komt, kan zij niet spreken. Haar rol bestaat daarom uit een dans. Andere personages zingen echter wel, waardoor het een combinatie is tussen een opera en een ballet. *Mlada* is geschreven op een libretto van Viktor Krilov, die in 1872 eigenlijk in dienst was gesteld voor een ander project van vier van de vijf leden van het Machtige Hoopje.³⁹ Het opera-ballet is geschreven naar het model van de opera *Roeslan en Ljoedmila* van Glinka. *Mlada* wordt omschreven als een mythologisch opera-ballet, waarin alle mogelijke fantasiefiguren voorkomen. Zo komen er "Slavische vorsten, heidense priesters, oosterlingen

³⁸ Francis Maes, *Geschiedenis van de Russische Muziek: Van Kamarinskaja tot Babi Jar*, Nijmegen: Sun (1996), p. 79.

³⁹ Balakirev was hier niet bij betrokken.

(een moor, Cleopatra met gevolg), de boze tovenaars Kastsjei, de ‘zwarte god’ Tsjernobog, geesten, weerwolven, heksen en nog veel meer” in voor.⁴⁰ *Roeslan en Ljoedmila* is overigens niet de enige opera die model heeft gestaan voor *Mlada*. Ook *Der Ring des Nibelungen* van Richard Wagner zou een inspiratiebron zijn geweest. Niet zozeer op het vlak van intrige in het verhaal, maar op het gebied van de orkestratie was Rimski-Korsakov geïnteresseerd in deze opera. Volgens Taruskin was hij er zelfs zo door gefascineerd dat hij het wilde proberen te overtreffen.⁴¹ Zo heeft hij onder andere de grote kopersectie, bestaande uit dertien koperblazers en twaalf hoornisten, van Wagner afgekeken.⁴² Deze overdrijving in de instrumentatie kan als sentimentalisme omschreven worden. Met de overdrijving zocht hij naar een zekere overgevoeligheid om zo medelijden te kunnen opwekken. Het sentimentalisme is op zijn beurt terug te voeren op het nationalisme. Door sentimentele gevoelens voor het vaderland op te wekken, zou er een eenheid ontstaan, waardoor het nationalisme in de muziek een stevigere bestaansgrond verkreeg. Naast de Wagneriaanse bezetting van het koper zijn er voor de opkomst van Cleopatra in de derde akte ook nog speciaal instrumenten ontworpen.⁴³ Dit is ook te herleiden tot het sentimentalisme dat ik zojuist beschreef. Rimski-Korsakov leek niet geheel tevreden met zijn opera-ballet en zei over het werk dat het een onderontwikkelde dramaturgie bevatte, wat een onvoldoende aanvulling zou zijn voor de volkse en fantasierijke aspecten van het werk.⁴⁴ De fantasierijke aspecten die hij hier benoemt, zijn te herleiden tot Glinka en het romantisch nationalisme. Dit laatste liet zich onder andere uiten door het fantasierijke karakter. Grofweg zijn de thema’s in *Mlada* Russisch, terwijl de instrumentatie juist meer Westers aandoet.

Uit het bovenstaande valt op te maken dat Rimski-Korsakov zich zeker liet inspireren door de Russische volksmuziek, maar dat hij ook westerse modellen gebruikte in zijn composities. Zo zijn de invloeden van Schumann in zijn *Eerste Symfonie* en de invloeden van Wagner in *Mlada* duidelijk waar te nemen. Het creëren van een eigen Russische muzikale stijl begon bij Glinka in de jaren 1830, zoals Frolova-Walker ook al aansnijdt:

⁴⁰ Francis Maes, *Geschiedenis van de Russische Muziek: Van Kamarinskaja tot Babi Jar*, Nijmegen: Sun (1996), p. 187.

⁴¹ Richard Taruskin, *On Russian Music*, Berkeley: University of California Press (2009), p. 171.

⁴² Francis Maes, *Geschiedenis van de Russische Muziek: Van Kamarinskaja tot Babi Jar*, Nijmegen: Sun (1996), p. 188.

⁴³ Richard Taruskin, *On Russian Music*, Berkeley: University of California Press (2009), p. 171.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 172.

“The project of creating a distinctively Russian music, begun singlehandedly by Glinka in the 1830s, had by the end of the century culminated in the European-wide acknowledgment of an important "Russian school".”⁴⁵

Toch voldeed volgens haar de erkenning van een Russische stijl niet aan de eis van de Russisch nationalisten om een cultuur te vormen die geheel vrij is van westerse invloeden. Wat klopt als men kijkt naar de beschreven werken van Rimski-Korsakov hierboven. Rimski-Korsakov heeft later dan ook toegegeven dat de doelen die aan de Russische muzikale stijl werden gesteld eigenlijk te hoog gegrepen waren. Hij schreef:

"In my opinion, a distinctively 'Russian music' does not exist. Both harmony and melody are pan-European. Russian songs introduce into counterpoint a few new technical devices, but to create a new, unique sort of music--this they cannot do."⁴⁶

Hieruit valt op te maken dat het Russisch nationalisme gefaald heeft. Niet zozeer op het gebied van de muziek, want het heeft heel wat componisten aangezet tot componeren van nationale kunstmuziek, maar als politiek programma is het niet geslaagd. Het componeren van muziek dat vrij van westerse invloeden is, was kennelijk niet mogelijk omdat het Westen in de muziek al veel ontwikkelingen had doorgemaakt die de componisten in Rusland intrigeerden. Rimski-Korsakov heeft duidelijke Russische kenmerken in zijn werken, maar er kan niet gezegd worden dat hij geheel vrij is van de westerse invloeden, zoals men dat wenste.

⁴⁵ Frolova-Walker: "National in Form, Socialist in Content": Musical Nation-building in the Soviet Republics', *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 51, No. 2 (Summer, 1998), pp. 341-2.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 342.

5. Conclusie

Het Russisch nationalisme van de negentiende eeuw heeft, onder andere in de kunsten, voor veranderingen gezorgd. In Rusland speelde het nationalisme een grotere rol dan waar dan ook in Europa. In de muziek zijn hiervan goede voorbeelden te geven. Door mij te richten op de vraag hoe het Russisch nationalisme zich in de kunstmuziek van de tweede helft van de negentiende eeuw heeft geuit, hoop ik hier een beeld van te kunnen schetsen.

Allereerst is de invloed van Glinka op het Machtige Hoopje bepalend geweest voor het verdere verloop van de nationale geest in de Russische kunstmuziek. Zonder de inzet van Glinka waren zij misschien nooit op het idee gekomen om Russisch nationalistische muziek te componeren. Er kan dus gesteld worden dat Glinka cruciaal is geweest voor de muziektraditie van het romantisch nationalisme in Rusland.

Voordat Glinka nationalistische kunstmuziek componeerde, had de kerk zich verzet tegen wereldlijke muziek, maar door de hervormingen van Peter de Grote kwam men steeds meer in aanraking met het Westen. Zo groeide onder andere de belangstelling voor de Europese muziek. De volksmuziek uit Rusland kwam door de verstedelijking met de boeren mee naar de grote steden. Hier kwamen zij onder druk te staan door de buitenlandse invloeden, maar helemaal weg gingen de volksliederen niet, want er ontstond een grote populariteit van komische toneelstukken waarvoor de volksliederen werden gebruikt. Deze toneelstukken waren ontstaan door invloed van de Franse *comédie mêlée d'ariettes*. De buitenlandse invloeden hebben de rol van de Russische volksmuziek dus ook verrijkt.

De leden van het Machtige Hoopje hebben in de tweede helft van de negentiende eeuw het stokje van Mikhail Glinka overgenomen. Ze componeerden typisch Russische muziek door middel van het gebruik van volksliederen in hun kunstmuziek. Eigenlijk hebben zij het nationalistische aspect van Russische muziek vooral voortgebouwd op de veranderingen die Glinka reeds had aangebracht. Zo gebruikten zij de harmonieën die variaties in de achtergrond moesten weergeven en namen zij de *Kamarinskaja*, een orkestwerk dat gebaseerd is op twee Russische volksliederen, van Glinka over. Zo lijkt het erop dat vooral Glinka de drijfveer is geweest voor het componeren van Russisch nationalistische kunstmuziek en dat zij slechts zijn voorbeeld hebben gevolgd, zonder zelf met duidelijke veranderingen te komen.

In de werken van Rimski-Korsakov is, ondanks de vele westerse invloeden die in mijn verhaal naar voren zijn gekomen, een duidelijk nationalistische component aan te wijzen. In zijn werken voegde hij Russische volksliederen toe en gebruikte hij sprookjesachtige figuren, die Glinka had geïntroduceerd, om het Russische karakter aan te geven. Het Russisch

nationalisme stond bekend om zijn exotische en fantasierijke kenmerken, die Rimski-Korsakov veel toepaste, zo blijkt uit de analyse van *Mlada*.

Tot slot kan er gesteld worden dat het Russisch nationalisme zich in de tweede helft van de negentiende eeuw heeft geuit door de navolging van de methoden van Glinka. De componisten trachtten exotische, feestelijke en fantasierijke elementen in hun muziek te verwerken om zo de trots van het land weer te geven. Daarnaast maakten de leden van het Machtige Hoopje in hun kunstmuziek gebruik van citaten uit de volksmuziek. Glinka gebruikte hier al invloeden van in zijn opera's, maar in symfonieën was dit reeds uitgebleven. De Russisch nationalistische componisten zijn echter wel duidelijk beïnvloed door de westerse componisten. Zo bleek uit de *Eerste Symfonie* van Rimski-Korsakov en zijn operaballet *Mlada*. Het is al met al een mooi doel geweest van het romantisch nationalisme in Rusland om specifiek Russische muziek te componeren, maar het is duidelijk dat men nooit de vrije status heeft kunnen bereiken die men voor ogen had.

5. Bronvermelding

Boeken

- Burkholder, *A history of Western Music*, zevende editie: Norton (2005).
- Frolova-Walker, *Russian music and nationalism: from Glinka to Stalin*, Yale University Press New Haven and Londen (2007).
- Kinder en Werner Hilgemann, *Atlas bij de wereldgeschiedenis 1: Van prehistorie tot Franse Revolutie*, Sesam: 4^e geheel herziene druk.
- Maes, *Geschiedenis van de Russische muziek: van Kamarinskaja tot Babi Jar*, Nijmegen: Sun (1996).
- Taruskin, *Defining Russia Musically*, Princeton University Press (1997).
- Taruskin, *Musorgsky: Eight Essays and an Epilogue*, Princeton University Press (1993).
- Taruskin, *On Russian Music*, Berkeley: University of California Press (2009)

Artikelen

- Frolova-Walker: ‘National in Form, Socialist in Content’: Musical Nation-building in the Soviet Republics’, in *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 51, No. 2 (Summer, 1998).
- Frolova-Walker, ‘On Ruslan and Russianness’, in *Cambridge Opera Journal* (1997), Vol. 9, p. 21-45.
- Taruskin, ‘Some Thoughts on the History and Historiography of Russian Music’, in *The Journal of Musicology*, Vol. 3, No. 4 (Autumn, 1984).
- Thaden, ‘The Beginnings of Romantic Nationalism in Russia’, in *American Slavic and East European Review*, Vol. 13, No. 4 (December 1954).

Overig

- International Music Score Library Project (IMSLP): Rimski-Korsakov, *Eerste symfonie: Largo assai* (maat 1-7), www.imspl.org (26-3-2011).