

Inna Barsova

Die Rezeption der deutsch-österreichischen Avantgarde in Russland (1911-1948)

Unsere Auffassung eines Kunst- bzw. Musikwerks wird vor allem von einem "Vorurteil" bestimmt, wie Georg Gadamer sich äußerte. Unter diesem Terminus verstand er "eine rechtliche Vorentscheidung vor der Fällung des eigentlichen Endurteils"¹. Die Rezeption der lokalen und europäischen Avantgarde in Russland am Anfang des 20. Jahrhunderts zeichnete sich durch polare und sich kreuzende Vorurteile aus: das erste ist sozusagen "das klassisch-romantische Vorurteil". In einem bestimmten Moment führte die traditionelle Hör- und Geschmackseinstellung zu einem Konflikt mit der Hörerfahrung der Verfasser neuer Musik, wie auch zu einem Dilemma: soll die neue Musik einfach schweigend abgelehnt (wie im Falle Sergej Taneev und Alexander Skrjabin) oder kritisch ausgelacht werden?

Nachdem Anatolij Ljadov 1901 die Zweite Symphonie Skrjamins kennengelernt hatte, schrieb er an Mitrophan Beljaev:

"Lieber Mitrophan, was für eine Symphonie! Der Teufel weiß, was diese Symphonie bedeutet! Skrjabin kann furchtlos die Hand dem Richard Strauss reichen. Mein Gott, wo ist jetzt die Musik? Überall, aus allem Ritzen kriechen Dekadente [...] Nach Skrjabin hat sich Wagner in einen lallenden süßen Säugling verwandelt."²

Selten kommt es auch vor, dass ein neues Musikdenken sich einer traditionellen Denkweise oder einer anderen neuen Denkweise gegenüberstellt. So war es aber bei Skrjabin. Im Jahre 1916 schrieb Leonid Sabaneev:

"Keiner von seinen Zeitgenossen hat ihn begeistert. Er hat mehr oder weniger mit Ljadovs Feinheit sympathisiert. Richard Strauss

¹ Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1960, S. 255.

² Letopis' žizni i tvorčestva A(leksandra) N(ikolaeviča) Skrjabina, Sostaviteli: [Chronik von Leben und Werk Alexander Skrjamins. Zusammengestellt von:] M(argarita) Prjašnikova, O(lga) Tompakova, Moskau 1985, S. 110.

mochte er natürlich nicht, wie zu erwarten, das gleiche kann man - erst recht - über Schönherg und seine Nachfolger sagen. In ihrer Musik sah er keine Einfühlungsgabe oder lebendige Wahrnehmung musikalischer Pläne, sondern minuziöse Untersuchung neuer Harmonien und neuer Tricks."³

Auch andere Rezeptionsformen muß man nicht übersehen, und zwar den "Höroffenheit"-Effekt, wenn "man angesichts der Kunst allein bleibt; nichts trennt einen mehr davon; es gibt keine gemeinsamen Regeln, von denen man beeinflusst wird, bevor man das Kunstwerk aufzufassen beginnt. Nein, es darf keine Vermittlungsinstanz geben", - so schrieb Alexander Michajlov über Wackenroder.⁴ Allerdings, es ist eben der Moment der russischen Geschichte, der uns vor allem interessiert. Die "Vermittlungsinstanz", die nicht in der Hör-oder Geschmackserziehung, sondern in der ideologischen Erziehung enthalten war, hat versucht, die Musikrezeption zu beherrschen. "Der gesellschaftliche Auftrag" der 30er Jahre hat sich in einen "gesellschaftlichen Befehl" verwandelt. Schon Ende der 20er Jahre erlebte die neue Musik ein Scherbengericht. Es handelt sich um die Rezeption der neuen Kunst im Rahmen des totalitären Staats.

Wollen wir uns nun dem terminologischen Aspekt zuwenden. Das französische Wort "Avantgarde" war noch nicht gebräuchlich. Man ersetzte es mit dem Wort "Modernismus" oder "Dekadenz". Nach der Oktoberrevolution kamen die Wortverbindungen "gegenwärtige Musik", "neue Musik", "Revolutionsmusik" usw. Nichtsdestoweniger dürfen wir jetzt den Terminus "Avantgarde" gebrauchen, wenn wir von der radikalen sowjetischen Musik sowie auch von der neuen europäischen Musik der 20er Jahre sprechen.

Die Musik der europäischen Avantgarde war Gegenstand lebhaftesten Interesses im russischen Musikleben. Aber den dominierenden Platz darin nahmen Österreich und Deutschland ein. Nichtsdestoweniger stellte Igor Glebov (Pseudonym für Boris Asaf'ev) die Frage:

³ Leonid Sabanejev, Skrjabin, Moskau 1916, S. 252-253.

⁴ Alexander Michailov, O Ludvige Tike, avtore "Stranstvij Franca Šternbal'da" [Über Ludwig Tieck, Verfasser von "Franz Sternbalds Wanderungen"], Moskau 1987, S. 323.

"Kann der Westen in nächster Zeit russische Musiker derart beeinflussen, kann es eine solche 'Verführung und Überwältigung' geben, wie sie einmal von Beethoven und Wagner ausging? [...] Es scheint mir: nein, wenn auch derzeit im Westen ein Komponist von fundamentaler Bedeutung lebt: Schönberg."⁵

Die Tendenz dieser Fragestellung war zu jener Zeit nicht verwunderlich, da die Erlebnisse und Erinnerungen des Krieges noch frisch waren und man der deutschen Musikkultur eine einheimische russische Kunst entgegenzustellen trachtete. Igor Glebov führte dazu aus:

"Während des Krieges und der Revolution gingen die westlichen Einflüsse bei uns spürbar zurück und verloren an Bedeutung; natürlicherweise vollzog sich eine Wendung von größter Wichtigkeit, deren ganze Bedeutung wir vielleicht noch nicht einmal ermessen, die wir mehr erfühlen als sie uns bewußt wäre: die russische Musik stellte sich auf ihre eigenen Füße, und wenn jetzt aus dem Westen Noten zu uns kommen, sind russische Musiker nicht mehr verzückt, sondern analysieren, befühlen und bewerten sie."⁶

Zwischen österreichischer und deutscher Musik haben russische Musiker nie eine undurchdringliche Grenze gesehen. Ihre gemeinsame sprachliche Grundlage erlaubte es, von einer deutsch-österreichischen Musik im allgemeinen zu sprechen. Grenzen waren ja in der Tat ganz zufällig: so wirkte der deutsche Komponist Richard Strauss von 1919 bis 1924 in Wien, und Arnold Schönberg verließ zweimal das heimatliche Wien auf Jahre: 1912 und 1925, um in Berlin Wurzeln zu fassen.

Hanns Eisler wuchs in Wien auf, studierte hier nach dem Krieg bei Schönberg und lebte seit 1926 in Berlin. Trotzdem hat eine stilistische Abgrenzung kompositorischer Schulen ihre Berechtigung. Hans Pfitzner, Richard Strauss, Hanns Eisler (nach 1926), Karl Amadeus Hartmann, Kurt Weill, Max Butting, Manfred Gurlitt, Karl

⁵ Igor' Glebov, Grjaduščaja era russkoj muzyki, in: K novym beregam [Zu neuen Ufern] 1923, Nr.1, S. 10.

⁶ Ebd.

Orff, Werner Egk - sie alle gehören zur deutschen Tradition, wenn auch einige bei Schönberg studierten. Schönberg, Berg und Webern bildeten den Kern der "Neuen Wiener Schule". Das war allerdings nicht die ganze Wiener Tradition.

Werke von Komponisten der Wiener Schule fanden breiten Widerhall in der russischen Presse. Ein Artikel, der einen Überblick gab, betitelte sich "Junge Wiener Komponisten" und erschien 1923 in der Zeitschrift "Zu neuen Ufern". Er stammte von einem österreichischen Komponisten, der ein Schüler Schönbergs war: Paul Amadeus Pisk⁷. In seinem Panorama der Wiener Musik im 20. Jahrhundert entwirft er eine gänzlich andere Hierarchie der Komponistengruppen, als sie sowohl in Russland als auch in Österreich den zeitgenössischen Vorstellungen entspricht. Zur ersten Gruppe zählt er Josef Matthias Hauer, Rudolf Reti und Egon Wellesz. Zur zweiten den Kreis um Franz Schreker, zu dem auch Wilhelm Grosz und Ernst Kanitz gehören. Die dritte Gruppe bilden nach Paul A. Pisk "Arnold Schönberg und seine Freunde (und schon weniger seine Schüler als vielmehr Meister): Anton Webern und Alban Berg."⁸ Ernst Krenek als Schüler Schrekers wird völlig ignoriert.

Was für kreative Persönlichkeiten haben die Rezeption der deutsch-österreichischen Musik in Russland der 10er bis 30er Jahren bestimmt? Die alte Generation der Petersburger Schule repräsentierten Rimskij-Korsakov, Glazunov und Ljadov; die Moskauer Schule wurde durch das "Licht der neuen Offenbarung"⁹ (so schrieb der Verfasser seines Nachrufs) Alexander Skrjabin und Sergej Ivanovič Taneev repräsentiert. Die letzten übrigens haben den Pfad der musikalischen Kritik nie betreten.

Dagegen gelten Igor Stravinskij und Nikolaj Mjaskovskij als aktive Rezipienten der deutsch-österreichischen Musik in Russland. Sergej Prokofev hat sich selten darüber geäußert. Die jüngere Generation der Moskauer und Leningrader Komponisten war mehr in der

⁷ Paul Amadeus Pisk, *Molodye venskije kompozitory*, in: *K novym beregam* [Zu neuen Ufern] 1923, Nr. 2, S. 40-41.

⁸ Ebd., S.41.

⁹ Julij Engel, *Glazami sovremennika. Izbrannye stat'i o russkoj muzyke* [Mit den Augen eines Zeitgenossen. Ausgewählte Aufsätze zur russischen Musik] 1898-1918, Ed. I. Kunin, Moskau 1974, S. 414.

Rezeption aktiv. Bemerkenswert sind die Aussagen von dem Moskauer Nikolaj Roslavec und dem Leningrader Vladimir Ščerbačev.

Wir wollen unsere Übersicht mit der "Neuen Wiener Schule" beginnen. Werke Schönbergs wurden schon kurz nach 1910 in Russland bekannt. Bald kam es zu einem richtigen Skandal. Eine Gruppe der Meinungen vertrat das "große Spottpublikum" des sowohl aristokratischen als auch demokratischen Petersburg mit seinen "klassischen Vorurteilen". Eine andere - kleinere - Gruppe vertrat die Meinung nachdenklicher Hörer, deren Auffassung war, "angesichts der Kunst allein zu bleiben".

Vor kurzem schien das Thema "Schönberg und Russland" eine "terra incognita" zu sein. Allerdings wurden in den letzten 15 Jahren in Deutschland und Österreich wertvolle musikwissenschaftliche Werke dazu veröffentlicht:

1. Hans Heinz Stuckenschmidt. Schönberg: Leben. Umwelt. Werk, Zürich 1974.
2. Arnold Schönberg, Vasilij Kandinskij, Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung, hrsg. v. Jelena Hahl-Koch, Salzburg-Wien 1980.
3. Vasilij Kandinskij und Arnold Schönberg: Der Briefwechsel. - Stuttgart, 1993.

In der letzten Zeit erschienen auch russische Publikationen. Arkadij Klimovickij hat im Petersburger Archiv Zilotis 6 Briefe und 2 Telegramme von Schönberg (von 18. Juni 1913 bis 15. Juni 1914) gefunden, die in der Vorbereitungszeit der Petersburger Aufführung von *Pelleas und Mélisande* geschrieben worden sind. Damals wohnte der österreichische Komponist in der russischen Hauptstadt. Schönbergs Briefe in russischer Übersetzung wurden zuerst in der Moskauer Zeitschrift "Musikalische Akademie" 1995 (Nr.4 u. 5) und 1996 (Nr. 1)¹⁰ und noch vollständiger in der Petersburger "Zeitschrift

¹⁰ Arkadij Klimovickij, "Ludi dolžny znat', što ja choču skazat'", Šenberg v Peterburge ["Die Leute sollen wissen, was ich sagen will". Schönberg in St. Petersburg], in: Muzykal'naja akademija 1996, Nr. 4/5, S. 166-174.- Muzykal'naja akademija 1996, Nr. 1, S. 217-221.

der Musikliebhaber" (1997, Nr.6 u.7)¹¹ veröffentlicht. Klimowickij ist jetzt beschäftigt mit den Briefen Albertine Zehmes an Ziloti, die er auch veröffentlichen will. Die Publikation "Vasilij Kandinskij. Briefe an Nikolaj Kulbin"¹² darf nicht vergessen werden. Das Bild der Schönberg-Rezeption in Russland ist damit wesentlich reicher geworden.

Bemerkenswert ist, dass die Musik Schönbergs zum ersten Mal von Sergej Prokofev (am 28. März 1911) in Petersburg aufgeführt wurde. Er spielte zwei Werke aus op. 11. Die Reaktion des Publikums war überraschend. Der Kritiker Vjačeslav Karatygin hat sie später so beschrieben:

"Vor einem Jahr, als die 'Abendkonzerte der modernen Musik' zum ersten Mal die Klavierwerke op. 11 Schönbergs vorgestellt haben, gab es homerisches Gelächter im Saal."¹³

Das nächste Konzert fand am 26. November 1912 statt, d. h. zwei Wochen vor Schönbergs Ankunft. Seine Musik wurde vom russischen Publikum wieder nicht angenommen. Das 2. Quartett op. 10 mit der Sopranistin Sandra Bellings wurde ausgelacht. Die "Russische musikalische Zeitung" schrieb:

"Das Streichquartett versetzte die Hörer in Erstaunen; sie rannten rasch aus dem Saal, es brachte sogar die Interpreten zum Lachen. Das Quartett selbst spottete quasi über die Leute."¹⁴

¹¹ Ders., Šenberg v Peterburge [Schönberg in St. Petersburg], in: Žurnal ljubitelej iskusstva [Zeitschrift für Liebhaber der Kunst] 1997, Nr. 6/7, S. 55-57.

¹² E (vgenij) F (edorovič) Kovtun, Pis'ma V (asilija) V (asil'jevič) Kandinskogo N (ikolaju) I (vanovič) Kul'binu. Pamjatniki kul'tury. Novye otkrytija: Ezegodnik 1980 [Briefe Wassily Kandinskys an Nikolaj I. Kul'bin. Kulturdenkmäler. Neue Entdeckungen. Jahrbuch 1980], Leningrad 1981, S. 405.

¹³ Vjačeslav Karatygin, Arnold Šenberg [Arnold Schönberg], in: V (jačeslav) G (avrilovič) Karatygin. Žizn'. Dejatel'nost': Stat'i i materialy [V. G. Karatygin. Leben. Schaffen. Aufsätze und Materialien], Leningrad 1927, S. 223.

¹⁴ Arkadij Klimovickij, "Ludi dolžny znat', što ja choču skazat'", S. 167.- Russkaja muzykal'naja gazeta 1912, Nr. 50.

Trotzdem hat Vjačeslav Karatygin, der sich gut im Modernismus auskannte, das Quartett als "wunderschön"¹⁵ bezeichnet. Vasilij Kandinskij war auch so begeistert, dass er einen Brief an Schönberg zu schreiben wagte:

"Sie haben in Ihren Werken das verwirklicht, wonach ich in freilich unbestimmter Form in der Musik so eine große Sehnsucht hatte. Das selbständige Gehen durch eigene Schicksale, das eigene Leben der einzelnen Stimmen in Ihren Compositionen ist gerade das, was auch ich in malerischer Form zu finden versuche." (München, 18.1.1911)¹⁶.

Nach zweieinhalb Monaten, am 1. Februar 1913, erklang Schönbergs 2. Quartett noch einmal. Diesmal hatte es wahrscheinlich größeren Erfolg: das Auditorium bestand aus der Petersburger Elite. In diesem Nachtkonzert, das im Künstlerlokal namens "Streunender Hund" stattfand, wurden auch Werke von Debussy, Ravel, Franck, Richard Strauss, Reger, Stravinskij, Skrjabin und Michail Gnesin aufgeführt. Vjačeslav Karatygin hielt einen Vortrag "Neue Musik"¹⁷. Unter den Besuchern des berühmten Lokals waren die Dichter Vladimir Majakovskij, Velimir Chlebnikov und Anna Achmatova, verschiedene Künstler, Theaterregisseure und Komponisten, einschließlich Prokof'ev und Arthur Lourié. Leider war es hier nicht üblich, Rezensionen zu schreiben. Wir können aber nicht daran zweifeln, dass die moderne Musik gut angenommen wurde.

Endlich kam am 4. /17. Dezember 1912 Schönberg persönlich nach Petersburg. Er wollte hier sein Werk *Pelléas und Melisande* dirigieren. Am Warschauer Bahnhof wartete auf ihn Ziloti, der sofort dem Gast seinen Pelzmantel zur Verfügung stellte (es war recht frostig). Beide gingen zur Probe. Schönberg blieb in Petersburg fünf Tage, wohnte im Dagmar Hotel. Er leitete drei Proben und natürlich

¹⁵ Vjačeslav Karatygin, Arnold Šenberg, S. 223.

¹⁶ Vasilij Kandinskij, A. Schönberg. Briefwechsel, Stuttgart 1993, S. 15.- Vgl. Arkadij Klimovickij, Šenberg v Peterburge, S. 61.

¹⁷ A(leksej) E. Parnis, R(oman) Timenčik, Programmy "Brodjačej sobaki". Pamjatniki kul'tury [Die Programme im "Streunenden Hund". Kulturdenkmäler], Leningrad 1983, S. 206.

das Konzert, besuchte Zilotis Haus sowie auch seine neuen Petersburger Bekannten¹⁸.

Die Petersburger Musiker taten ihr Bestes, um das Publikum auf das neue Avantgardewerk vorzubereiten. Ein von Richard Specht geschriebener Artikel "Arnold Schönberg" wurde ins Russische übersetzt. Der Musikkritiker Alexander Osovskij hatte einen längeren Aufsatz über Schönberg und sein Werk für das Beiblatt zum Konzertprogramm geschrieben. Das Konzert fand 8./21. Dezember 1912 statt. Es war ein bedeutendes Ereignis für das Petersburger Musikleben. Auch die Persönlichkeit des Dirigenten Schönberg machte Eindruck auf die Kritik. Ich führe hier die weniger bekannten Worte Karatygins an:

"Etwas Fürchterliches geschah auf dieser Bühne, wo der kleine Mann mit dem kahlen Schädel stand. Er hat einen brennenden, unruhigen Blick, nervöse und merkwürdige Gesten, die ihre entsetzliche, merkwürdige Pathetik - auch bei abgemessenen Bewegungen - bewahren. Er ist ganz beweglich, wie Quecksilber. Dieser winzige Mann sieht einmal wie ein chinesischer Gott aus, ein anderes Mal scheint er ein Held aus Hoffmanns Märchen oder aus einer Novelle von Edgar Allan Poe zu sein."¹⁹

Schönbergs Musik hatte endlich Erfolg. Zum ersten Mal untersuchte die musikalische Kritik seine Musiksprache. Karatygin schrieb:

"Schönberg verfißt das Dynamische in der Kunst, die ewige Veränderlichkeit der Form im Bewußtsein des Künstlers, einen Prozess und nicht ein Resultat. (Hier findet man merkwürdigerweise Berührungspunkte mit Skrjabin; Schönberg kennt unseren Meister nicht und trotzdem hat er mit ihm einen gemeinsamen harmonischen Grund, indem er immer mehr Quartstrukturen und verschiedene modifizierte Nonenakkorde benützt)."

¹⁸ Arkadij Klimovickij, Šenberg v Peterburge, S. 66-67.

¹⁹ Vjačeslav Karatygin, Arnold Šenberg, S. 222.

Nachdem Karatygin die Orchestrierung und die Länge von *Pelléas* kritisierte, kam er zu dem Schluß:

"All das kann nur als äußerer Mangel qualifiziert werden angesichts der großen Begabung, die sich in jedem einzelnen Takt [...] in der erstklassigen Dekorationspolyphonie zeigt".

Dieser Artikel von Karatygin, der in der Zeitung "Reč" (1912, Nr. 339)²⁰ veröffentlicht wurde, zog die Aufmerksamkeit von Stravinskij auf sich. Er schrieb aus Clarence an Karatygin:

"Lieber Vjačeslav Gavrilovič! Gerade habe ich Ihre Rezension zu Zilotis Konzert gelesen, wo Schönberg seinen *Pelléas* dirigierte. Aus Ihren Zeilen habe ich erfahren, dass Sie wirklich das Wesentliche in Schönberg verstehen und mögen. Schönberg ist tatsächlich der wunderbare Künstler unserer Zeit." (26./13.12.1912)²¹.

Die Reaktion von Mjaskovskij, dessen kritische Meinung wir noch zu besprechen haben, ist auch von großem Interesse. Die Vorurteile Mjaskovskijs stammen aus seiner Erziehung, die von der russischen Klassik bestimmt wurde. Allerdings gewann Mjaskovskij im Jahre 1911, als er seine 2. Symphonie beendet hatte, schon andere Neigungen: zu den "neuen Eindrücken" zählt er auch *Pelléas* von Schönberg. Er beschreibt *Pelléas* als "das bedeutendste Ereignis in der Konzertsaison":

"Hier ist die Musik, wo man kein Liebäugeln spürt, weder mit dem Volk noch mit den Fachleuten. Dieses Werk ist allzu lang, sehr verwickelt in seiner Darstellung und reich in der Thematik [...] aber gleichzeitig liegt ihm die eiserne Logik zugrunde [...] Die feurige Musik dauert fast eine Stunde und trotzdem [...] erregt sie immer mehr Aufmerksamkeit und Begeisterung."²²

²⁰ Ebd., S. 223-224.

²¹ Ebd., S. 232.

²² N(ikolaj) Ja(kovlevič) Mjaskovskij, T. 2: "Peterburgikie pis'ma" [Bd. 2: "Briefe aus Petersburg"], Moskau 1964, S. 108.

Noch größeren Eindruck auf Mjaskovskij machte Schönbergs Partitur der *Gurre-Lieder*. In seinem Brief vom 16. Mai 1913 an Vladimir Deržanovskij schrieb er:

"Wunderschönes Werk; in der Musik ist es eine direkte Fortsetzung Tristans; sie ist flammend wie ein Vulkan und zart wie eine Rose; sie ist natürlich, fließend und nobel (keine Spur von Platttheit), 'archizentrisch' und ganz sentimental; teuflisch lang, aber so weise, dass man sie in einem Atem ohne Ermüdung und Langweile spielen kann. Mein Traum ist es, eines Tages dieses Stück auf die Bühne zu bringen."²³

Sein Traum ist am 30. November 1927 in Erfüllung gegangen, als das Orchester der Leningrader Philharmonie unter der Leitung von Nikolaj Malko das Großwerk Schönbergs aufgeführt hat. Damals hat Dmitrij Šostakovič zugehört, der auch die Proben besuchte. An demselben Abend hat Marija Judina das Klavierkonzert von Křenek gespielt.

Nach seiner Rückkehr aus Petersburg hatte Schönberg einen extensiven Briefwechsel mit Ziloti; diese Briefe wurden von Arkadij Klimovickij veröffentlicht²⁴. Besprochen wurden die Werke, die Schönberg während seines nächsten Besuches in Petersburg aufzuführen beabsichtigte. Es ging um *Fünf Orchesterwerke op. 16*, die *Kammersinfonie Nr. 1*, *Lieder mit Orchester* und *Pierrot lunaire*. Die um zwei Jahre verschobene Reise wurde wegen des ersten Weltkrieges unmöglich. Erst in den 20er Jahre hat Fritz Stiedry die *Fünf Orchesterstücke* in Leningrad aufgeführt.

Auch Moskau hat sich für das Musikschaffen Schönbergs interessiert. In der Saison 1923/1924 hat die Musikabteilung der Aktiengesellschaft "Meždunarodnaja Kniga" mehrere Notenausstellungen veranstaltet, u.a. eine Ausstellung von Noten und Büchern, die in Deutschland von 1914 bis 1923 veröffentlicht worden waren. Während der Ausstellungen gab man Konzerte moderner Musik - so ge-

²³ Ebd., S. 357.

²⁴ Arkadij Klimovickij, Pis'ma Šenberga k Ziloti [Briefe Schönbergs an Ziloti], in: Muzykal'naja akademija 1995, Nr. 4/5, S. 170-174.- Vgl. auch Muzykal'naja akademija 1996, Nr. 1, S. 217-221.

nannte "Musikausstellungen". Am ersten Konzertabend am 24. September 1923 wurden von Schönberg die *Klavierstücke op. 11, Nr.1* und das ganze op. 19 (Interpret: Pavel Kovalev) sowie auch Lieder aus op. 2 aufgeführt. Am 8. Oktober wurden wieder die Lieder aus op. 2 und op. 6 aufgeführt²⁵. Zu diesen Konzerten wurde wahrscheinlich der schöne Artikel von Nikolai Roslavec unter dem Titel "Pierrot lunaire" geschrieben:

"Von nun an war Schönberg ein Revolutionär, ein Erfinder, der alle heiligen Grundlagen bricht und neue Wege geht. In seinem 'Pierrot lunaire' tritt er schon als kräftiger Meister des Klanggefühls in der Form hervor. Sicher und vermessen lehnt Schönberg ewige Begriffe der Menschen von der Schönheit in der Musik ab." (Zeitschrift "K novym beregam", 1923, Nr. 3)²⁶.

In den 20er Jahren machte Schönbergs Buch "Harmonielehre" die russischen Musiker auf sich aufmerksam. 1922 und 1923 unternahm Vladimir Ščerbačev eine Studienreise nach Dresden. Er schrieb an seine Frau:

"Ich konnte mich nicht davon abhalten und habe die 'Harmonielehre' von Schönberg gekauft [...] Dieses Buch ist eine Quelle der Weisheit. Es vereint eine Tiefe der Harmonik und detaillierter Darstellung mit einer Weite der modernen Ansicht eines solchen Komponisten wie Schönberg. Das Buch hat so interessante Kapitel über die 'Richtlinie' in der Harmonik [...] und vieles andere."²⁷

"Es geschieht ein Drama mit mir", schreibt er in einem anderen Brief vom 5. August 1923, "wenn ich etwas von Schönberg oder von Reger lese, halte ich mich für einen erschütternden Dilettanten. Ich

²⁵ Archiv Gosudarstvennogo central'nogo muzeja muzykal'noj kul'tury imeni Glinki. Fond 3 (Deržanovskij) [Archiv des Staatlichen Zentralen Museums der Musikkultur "Glinka", Fond 3 (Deržanovskij)], Nr. 3057, 3061.

²⁶ Nikolaj Roslavec, Lunnyj P'ero, in: K novym beregam [Zu neuen Ufern] 1923, Nr. 3, S. 28.

²⁷ V(ladimir) V(ladimirovič) Ščerbačev, Stat'i. Materialy. Pis'ma [Aufsätze, Dokumente, Briefe], Leningrad 1985, S. 178-179.

kann nichts dafür, ich fühle, dass mein Kopf anschwillt, mir wird wehmütig und langweilig, und dann will ich in den Zoo rennen oder nackt auf einem Esel irgendwo durch eine Allee reiten."²⁸

Die Kampfgenossen Schönbergs Anton Webern und Alban Berg haben ebenfalls Spuren in Schaffen und Gedanken der russischen Musiker hinterlassen. Vor 1920 bedeutete der Name Webern in Russland nichts. In den 20er Jahren dagegen bemerkt man deutlich unterschiedliche Meinungen über seine Musik. In der Zeitschrift "Sovremennaja Muzyka" (1924, Nr.4) erschienen "Notographische Notizen" mit abwertenden Urteilen. Deren Verfasser war wahrscheinlich Nikolai Mjaskovskij (laut kryptischer Unterschrift N. M.):

"Die kleinen Stückchen op. 7 für Violine und Klavier von Anton Webern, eines orthodoxen Schönberg-Schülers, sind vor allem als Zeugnis dafür berechtigt, wie mächtig die Schraubstöcke der Schönberg'schen Schule sind, aber im übrigen sind sie bemerkenswert und auch kurz wie ein Hühnerschnabel."²⁹

Grundlegend von diesen unfreundlichen Worten unterscheidet sich die weitsichtige Rezension von Nikolai Roslavec:

"Jedes aus diesen winzigen Werken von Webern darf zu Recht eine musikalische Perle genannt werden [...] So bald werden diese Werke nicht auf dem Konzertsaal erklingen. Das ist wohl auch nicht nötig. Sie sind zu intim, um Eigentum des 'großen Publikums' zu werden."³⁰

Ein aufrichtiger Bewunderer der Musik Weberns war Igor Stravinskij. Im Gespräch mit Robert Craft äußerte er: "Webern, diese Sphinx, hat ein vollständiges Fundament sowohl für das zeitgenössische Lebensgefühl als auch für den zeitgenössischen Stil gelegt."³¹

²⁸ Ebd., S. 188.

²⁹ N. M. Notografičeskije zametki [Notographische Anmerkungen], in: Sovremennaja muzyka 1924, Nr. 4, S. 123.

³⁰ Nikolaj Roslavec, Anton Webern. Vier Stücke für Geige und Klavier op. 7, in: K novym beregam 1923, Nr. 1, S. 63.

³¹ Igor' Stravinsky, Dialogi [Dialoge], Leningrad 1971, S. 104 (russ.).

Seinerseits empfand Webern eine entsprechende Sympathie für die Miniaturen Stravinskijs. Den Vokalzyklus *Pribautki* [Scherzlieder] für Stimme und Instrumentalensemble hatte Webern in Wien 1919 gehört. Ebenda war auch Stravinskijs Vokalsuite *Katzenwiegenlieder* für Kontra-Alt und drei Klarinetten zur Auführung gekommen. Drei Tage später schrieb Webern an Berg: "Strawinsky war herrlich. Wunderbar sind diese Lieder. Mir geht diese Musik ganz unglaublich nahe. Ich liebe sie ganz besonders. Etwas so unsäglich Rührendes wie diese Wiegenlieder. Wie diese 3 Klarinetten klingen! Und ‚Pribautki‘. Ah, mein Lieber, etwas ganz Herrliches. Diese Wirklichkeit (Realismus) führt ins Metaphysische."³²

Das russische Publikum ist der Musik von Alban Berg in Leningrad am 13. Juni 1927, dem Tag der Premiere seiner Oper *Wozzeck*, begegnet. Das war auch der Anlass für Bergs Besuch. Den *Wozzeck* gab die Akademische Oper unter der Leitung von Vladimir Dranišnikov, der zwei Jahre vorher auch den *Fernen Klang* von Schreker dort aufgeführt hatte. Man hatte sich in Leningrad zur Premiere von *Wozzeck* sorgfältig vorbereitet. Am 2. Februar 1927 dirigierte Erich Kleiber die Opersuite *Drei Bruchstücke aus Wozzeck*, nachdem Nikolaj Mjaskovskij im Auftrag der Universal Edition Wien geschrieben hatte (diesen unveröffentlichten Brief habe ich in Wiener Stadt- und Landesbibliothek gefunden):

"Wunderschöne Suite, die bei der Aufführung Erfolg haben muß. Ich hoffe darauf, dass man sie auf die Bühne bringt. Für die Aufführung wäre es aber erwünscht, ein kleineres Orchester zu haben [...] Die letzte Nummer - 'Berg. Sieben frühe Lieder' - behalte ich bei mir und bitte Sie mir zu berechnen."³³

Die offene Sympathie Mjaskovskijs für Berg steht im Gegensatz zu seiner negativen Auffassung von der Musik Gustav Mahlers und Weberns. Einen weiteren Hinweis gibt noch ein unveröffentlichter Brief, wieder aus dem Wiener Archiv. Sechs Monate vor Alban

³² Typoskript des Briefwechsels Schönberg - Berg - Webern in der Musiksammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek.

³³ Musiksammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek.

Bergs Tod, am 5. Januar 1935, sandte der Direktor der russischen Abteilung der Universal Edition, Abram Dzimitrovski, die Partitur *Lulu* von Berg an Nikolai Mjaskovskij. Dabei schrieb er:

"Ihre kurzen sachlichen Bemerkungen über 'Lulu' haben mich besonders interessiert. Der Dirigent Pella [...] ist ein moderner Dirigent und besonders durch seine 'Wozzeck'- Aufführungen bekannt geworden. Er studiert jetzt auch die 'Lulu-Suite' und meiner Ansicht nach ist er eben der richtige Mann für Aufführungen dieser Suite. Er wird Sie in Moskau übrigens bestimmt besuchen und Sie können Ihre Meinungen über das Werk austauschen. Erwin Stein werde ich Ihre Grüße bestellen und natürlich auch Ihre Äußerungen über 'Lulu' wiedergeben. Er wird sich bestimmt freuen. Auch Berg habe ich mitgeteilt, dass ich Ihnen 'Lulu' geschickt habe und Sie diese sehr interessiert hat."³⁴

Aus dem Brief von Dzimitrovski wird auch klar, welche Rolle Mjaskovskij in der *Wozzeck*-Aufführung in der UdSSR spielte: "Ihre Meinung erwies sich so überzeugend, dass diese Oper in Leningrad aufgeführt wird" (Brief in russischer Sprache vom 7. Juni 1927, Archiv RGALI)³⁵. Allerdings war es in Leningrad klar, dass das Theaterpublikum zur Aufnahme der avantgardischen Oper vorbereitet werden musste. Die Kritiker Nikolaj Malkov und Boris Masing wandten sich an Asaf'ev. Masing schrieb ganz offen: Bald kommen 'Wozzeck' und 'Der Sprung über den Schatten'; nur Sie können Ihr maßgebliches Schutzwort für die neue Musik gegen die Reaktion sagen; Ich nutze die Möglichkeit zu sagen, dass niemand außer Ihnen - weder früher noch später - davon schreiben wird." (8. Mai 1927)³⁶.

Asaf'ev hat sieben Artikel über Berg in Leningrader und Moskauer Zeitungen, Zeitschriften und Artikelsammlungen veröffentlicht. Sein Schluss war "[...] ich weiß keine moderne Oper (außer weniger wertvollen), die mehr verständlich und mehr rational begründet wäre

³⁴ Ebd.

³⁵ Rossijskij Gosudarstvennyj Archiv Literatury i Iskusstva (RGALI) [Russisches Staatsarchiv für Literatur und Kunst], Fond 2040, opis' 2, Nr. 140.

³⁶ Materialy k biografii B. Asaf'eva [Materialien zur Biographie Boris Asaf'evs], hrsg. v. A(ndrej) N(ikolaevič) Krjukov, Leningrad 1981, S. 125.

[...] Es gibt kein pathetischeres, emotionaleres und beeindruckenderes musikalisches Drama als 'Wozzeck'.³⁷

Die Generalprobe fand am 12. Juni 1927 statt. Anwesend war das ganze musikalische Leningrad. Die Spuren von diesem gemeinsamen Interesse bewahrt ein "Album" des Opernregisseurs Vladimir Brender. Unter den vielen Autographen prominenter Musiker gibt es einen Gruß von Alexander Glazunov an den Regisseur mit der Bemerkung: "Generalprobe der Oper 'Wozzeck'" (S. 27) (siehe Beilage I), Karikatur und Autograph des Komponisten Vladimir Deševov (S. 25) und schließlich ein Autograph von Alban Berg (S. 29) (siehe Beilage II)³⁸.

Nach der Premiere gab Juri Šaporin in seinem Haus einen Empfang für den Gast. Der Pianist und Musikwissenschaftler Michail Druskin erinnert sich an diesen Abend: "Berg, ein großer und schöner Mensch, der Alexander Blok oder Oskar Wilde ähnlich sieht, hat hauptsächlich geschwiegen [...] Er brachte nur ein Hoch auf Georg Büchner (den Verfasser des 'Wozzeck') aus und schien überhaupt mit der Aufführung zufrieden zu sein."³⁹ Druskin hat sich nicht geirrt. Nach seiner Rückkehr nach Wien schrieb Berg an Asaf'ev (11. Mai 1928): "[...] ich glaube, dass der 'Wozzeck' nirgends besser verstanden wurde als in Leningrad. Drum freut es mich ja auch so, dass sich diese Oper 'am Spielplan' hält. Außer Berlin hat sich in Deutschland ja doch keine Bühne an diese Musik gewagt; von Österreich und den Ententeländern gar nicht zu reden."⁴⁰ Unter den Zuhörern der Oper war während der Proben und bei den Aufführungen der nächsten Saison immer Dmitrij Šostakovič anwesend. Zu jener Zeit hatte er schon seine *Erste Symphonie* geschrieben. Diese Symphonie dirigierte im folgenden Jahr Robert Heger in Wien. Alban Berg, der die Aufführung besuchte, schrieb an Šostakovič (Bergs Autograph befindet

³⁷ Boris Asaf'ev, Muzyka "Wozzecka" [Die Musik des Wozzek], in: Novaja muzyka 1927, Nr. 4, S. 35.

³⁸ RGALI, Fond 2956, Brender, opis' 1, Nr. 82, listy 25, 27, 29 [Brender, Verzeichnis 1, Nr. 82, Briefe 25, 27, 29].

³⁹ Michail Druskin, Issledovanija. Vospominanija [Forschungen. Erinnerungen], Leningrad 1977, S. 211.

⁴⁰ RGALI, Fond 2658, opis' 1, Nr. 492, list 1, oborot' [fol. 1v]. Veröffentlicht in: Materialy k biografii B. Asaf'eva, S. 136 (russ.).

sich auf der Rückseite des Briefes von Berg und Dzimitrovski an Asaf'ev): "Mein lieber Herr Schostakowitsch, ich habe mich unge-
mein gefreut, Ihre Symphonie kennenzulernen. Ich finde sie, nament-
lich den 1. Satz, famos! Dies klingt wirklich sehr gut und ich gratu-
liere Ihnen herzlich dazu! Ihr Berg" (29. November 1928; siehe
Beilage III)⁴¹. "Ich habe diesen Brief nie bekommen und auch von
Asaf'ev kein einziges Wort darüber gehört," - sagte später Šostako-
vič⁴².

In Leningrad trat Alban Berg in Kontakt mit dem russischen
Dichter Michail Kuzmin, welcher den Text des *Wozzeck* in die russi-
sche Sprache übersetzt hat. Berg schrieb an Kuzmin einen freund-
schaftlichen Brief⁴³.

1935, nachdem Mjaskovskij sein Interesse für *Lulu* so überzeugt
geäußert hatte, geriet die Partitur in die Hände Vladimir Ščerbačevs.
Wie wir früher schon gesehen haben, war Ščerbačev überhaupt sehr
kritisch gegen sich. Er war wieder ratlos geworden: "Ich habe gestern
Alban Bergs Partitur 'Lulu' (das sind die symphonischen Fragmente
aus seiner Oper) und Hindemiths Suite 'Mathis der Maler' von
Stiedry geliehen. Schon nach flüchtigem Durchblättern dieser Werke
fühle ich mich total verwirrt [...] Ich weiß nicht mehr, wer recht hat,
wir oder sie, aber ich fühle schreckliche Löcher in meiner Technik,
in meinem Urteil über die Kunst. Jedenfalls stelle ich fest, dass ich
provinziell, epigonal und rückständig in meiner Musik bin, obwohl
ich ihre Musik zur Zeit weder fühle noch verstehe. Das ist aber ein
großes Thema."⁴⁴

Wir wollen jetzt zur Rezeption der deutschen Musik in Russland
in den 20er und 30er Jahren übergehen. Vor allem interessiert uns die
Rezeption der Musik von Paul Hindemith, dem kühnsten und reg-

⁴¹ RGALI, Fond 2658, opis' 1, Nr. 492, list 4b, oborot [fol. 4bv]. Sm [siehe]: Mate-
rialy k biografii B. Asaf'eva, S. 141 (russ.).

⁴² Die Memoiren des Dmitrij Schostakowitsch, aufgezeichnet und hrsg. v. Solo-
mon Volkov, Hamburg (Knaus) 1979, S. 73.

⁴³ RGALI, Fond 232 (Kuz'min), opis' 1, Nr. 108, list 1, oborot [fol. 1v]. Der Brief
vom 20.10.1927 ist veröffentlicht: Solomon Volkov, Lasar' Fleischmann, Alban
Berg i Michail Kuzmin [Alban Berg und Michail Kuzmin], in: Russian Litera-
ture Triquarterly 1976, Nr. 14, S. 452.

⁴⁴ V (ladimir) V (ladimirovič) Ščerbačev, Stat'i. Materialy. Pis'ma, S. 246-247.

samsten unter den deutschen Avantgardisten. Als die russischen Komponisten sich nach den Kriegen und der Revolution einen Zugang zur europäischen Musik verschaffen wollten, wollten sie sich nicht mehr darauf beschränken, Anhänger Schönbergs oder Hindemiths zu sein. Sie wußten die freien Kontakte in den 20er Jahren zu schätzen. Alles im deutschen und österreichischen Raum, was diese Kontakte ihnen gegeben haben, war für sie gleich wertvoll.

Man lernte die neue Musik in kleinen Zirkeln kennen, die manchmal im gehobenen Stil "Gesellschaften" genannt wurden. Ivan Sollertinskij war ein Stammgast mehrerer Zirkel. Darunter gab es einen Zirkel, wo man Bruckner und Mahler studierte. Er nannte sich "Bruckner-Mahler-Enthusiastenverein"⁴⁵. Der Komponist und Musikwissenschaftler Jurij Tjulin schreibt in seinen Memoiren: "Vladimir Ščerbačev erzählte mir über einen kleinen Zirkel von Komponisten, die sich jeden Montag zum Zweck des gemeinsamen Musizierens sammelten [...] Der jüngste und der begabteste Teilnehmer dieses Zirkels war der 14jährige Mitja Šostakovič. Sie interessierten sich u.a. für die moderne ausländische Musik, die sie aus verschiedenen Quellen bekommen hatten. Sie haben schon damals Werke von Stravinskij, der französischen 'Groupe de Six', von Hindemith, Křenek und [...] von Schönberg kennengelernt."⁴⁶ Unter allen deutschen und österreichischen Komponisten in den 20er und 30er Jahren kannte das russische Musikauditorium am besten die Musik von Hindemith. Der Komponist kam mehrmals nach Leningrad. Mit dem Amar-Quartett, in dem er die Viola spielte, besuchte er Leningrad im Dezember 1927. Es gab damals fünf Konzertabende (am 6., 10., 13., 17. und 20. Dezember). In der Saison 1928 und 1929 gastierte er in Leningrad und Moskau mit der Aufführung seiner Quartette, dem *Trio op. 34*, der *Sonate für Viola* und der *Kammermusik Nr. 5*. Es gab einen Briefwechsel mit Nikolaj Malko, der diese Kammermusik während des Gastspiels dirigierte. Noch vor Hindemiths Reise nach Russland und auch danach, nämlich von 1924 bis 1936, spielte man seine Musik in den russischen Konzertsälen. 1936

⁴⁵ Ljudmila Micheeva, I (van) I (vanovič) Sollertinskij. *Žizn' i issledovanija* [I. I. Sollertinskij. Leben und Forschungen], Leningrad 1988, S. 38.

⁴⁶ Jurij Tjulin, *Junye gody D. D. Šostakoviča* [Jugendjahre Dmitrij Schostakowitschs], in: Dmitrij Šostakovič, Moskau 1967, S. 74.

führte Fritz Stiedry die Symphonie *Mathis der Maler* auf, die in Deutschland schon verboten war. Den Spielplänen nach war das *Capriccio für Cello und Klavier op. 8* das letzte Werk Hindemiths, das vor dem Zweiten Weltkrieg in der UdSSR aufgeführt wurde. Es spielten der Cellist Leonid Adamov und Boleslav Javorskij, ein ausgezeichnete Pianist⁴⁷.

Die allgemeine Meinung über Hindemith hat Viktor Beljaev im ersten Heft der Zeitschrift "Sovremennaja Muzyka" (1924) geäußert: "Überall, wo der Kampf für die neue Kunst geschieht, sehen wir in erster Linie den Kämpfer Paul Hindemith."⁴⁸ Über ihn schrieben in Russland Musikwissenschaftler, Komponisten und Interpreten. Was war an der Figur Hindemiths so attraktiv? Viktor Beljaev schrieb: "Einerseits ist Hindemith der regsamste unter den modernen deutschen Komponisten, andererseits ist er zur Zeit auch der begabteste."⁴⁹ Hinzu kommt, dass Hindemith die Gattung Konzert erneuerte, indem er eine Wende vom "Orchester-Monster" zum Solistenensemble mit individueller polyphoner Technik vollzog. "Das Liniengefühl in der Polyphonie ist bei Hindemith so entwickelt wie es wahrscheinlich nur bei einem deutschen Komponisten entwickelt sein kann."⁵⁰

Wollen wir die Musik von zwei russischen Komponisten - Alexander Mosolov und Gavriil Popov - betrachten. Mosolov war von den Neuheiten von Hindemith begeistert und schrieb über ihn den Artikel "Neue Kammerkonzerte von Paul Hindemith"⁵¹ (op. 36 Nr. 1, 2, 3). Zweifellos beeinflusste Hindemith auch den Stil von Mosolovs *Konzert Nr. 1 für Klavier und Kammerorchester*. Doch bei aller Begeisterung für den Kammerstil Hindemiths fanden Mosolov wie auch der Musikkritiker Beljaev Angriffspunkte in seiner Musik. Beljaev bemerkt, dass Hindemiths Werk "sprunghaft sei, dass sein Material

⁴⁷ Tamara Levaja, Oksana Leont'eva, Paul Hindemith, Moskau 1974, S. 345.

⁴⁸ Viktor Beljaev, Paul Hindemith, in: *Sovremennaja muzyka* 1924, Nr. 1, S. 3.

⁴⁹ Ebd., S.4.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Alexander Mosolov, *Novyje kamernyje koncerty P. Chindemita* [Neue Kammerkonzerte von Paul Hindemith], in: *Sovremennaja muzyka* 1925, Nr. 11.

nicht immer anspruchsvoll und interessant ist."⁵² Mosolov meint in derselber Richtung:

"[...] charakteristisch für seine Musik ist wohl ein "Kontrastkult". Dieser Kontrast zeigt sich in einer unmittelbaren Gegenüberstellung von Fragmenten, die thematisch wunderschön sind und an Expression alle Versuche der deutschen Komponisten überbieten, mit Fragmenten, die in einer improvisatorischen Manier geschrieben sind. Diese Manier ist häufig unbehaglich, schlampig in thematischer und harmonischer Hinsicht und manchmal kraftlos und einförmig."⁵³

Erstaunlicherweise hält sich Mosolov in seiner eigenen Musik gerade an diese Manier. Nehmen wir zum Beispiel den zweiten Teil seines Konzerts *Thema con concertini*. Hier nimmt er absichtlich dem Posaunenthema den melodischen Charme. Trotz eines scheinbaren Improvisationscharakters ist es tatsächlich eine unvollständige Reihe aus 11 sich nicht wiederholenden Tönen. Man hat das Gefühl, dies sei noch nicht das Thema, sondern Intervallmaterial dafür. Dieses Gefühl verstärkt sich in den Variationen, indem sich jede folgende Variation an das Ende der vorhergehenden anfügt. Die letzte Variation (tutti unisono in Vierteln) ist eigentlich das Thema, sozusagen ein "Endthema", das erst nach allen Variationen vorgestellt wird. Nach Viktor Beljaev hat Mosolov Stilportraits seiner Zeitgenossen - von Stravinskij bis Hindemith - integriert. Es ist nicht ausgeschlossen, dass er die Ähnlichkeit des Avancienmarsches aus der *Kammermusik Nr. 5 für Viola und Kammerorchester* von Hindemith und das Piccolothema in der Schlagzeugkadenz bei Mosolov gemeint hat.

Der Kritiker Anton Uglov schrieb über das Konzert von Mosolov: "Der Charakter seiner Musik ist herb und streng. Sie kennt 'weder süße Töne noch Gebet', sie ist antipsychologisch, ganz irdisch und materiell, zuweilen von Maschinenrhythmen durchsetzt. Mosolov ist ein musikalischer Konstruktivist."⁵⁴

⁵² Ebd., S.7

⁵³ Ebd., S. 18.

⁵⁴ Anton Uglov, Pervyj koncert Sofila [Erstes Konzert der Sowjetischen Philharmonie (SoFil)], in: "Izvestija" 17.10.1927.

Wenn wir jetzt die Frühwerke von Gavriil Popov betrachten (er war ein Schüler von Vladimir Ščerbačev), können wir auch hier eine eigenartige Mischung der verschiedensten Einflüsse beobachten. Am 1. Mai 1925 schrieb er in seinem Tagebuch:

"Gestern habe ich die Suite aus 'Petruška' von Stravinskij für Klavier und die Suite '1922' von Hindemith gekauft. Ich bin unheimlich glücklich. 'Petruška' ist solche Pracht, solche Freude und Licht! Und Hindemith? Dieser brennende Urbanismus beschleunigt das Blut und schärft die Gedanken."

Weiter schreibt Popov über sein neues Klavierwerk *Expression*:

„Meine *Expression* (Februar 1925) ist ein neuer Schritt in meiner Entwicklung, ein Schritt in die Richtung der deutsch-österreichischen Schule der modernen Komponisten. Der Einfluß Schönbergs - meines neuen, wundervollen Komponisten - wirkt sich auf die Kürze, auf die Kontraste aus [...] Farbe, um des musikalischen Gedankens und nicht um der Farbe wegen [...] Stravinskij, Schönberg, Hindemith, Prokof'ev [...] das sind meine Sterne."⁵⁵

Wir beobachten hier eine Kreuzung von "Stilelementen, die weit voneinander entfernt sind". Dies ist ein Merkmal der sogenannten "Schule von Ščerbačev", der seinen Studenten sagte: "Für die erhabene Verwirklichung eines Konzepts sind die weitesten manchmal auch unerwartete Assoziationen und Parallelen möglich. Suchen Sie sie bei Brahms oder Reger! Schlagen Sie bei Mahler und Stravinskij, Mozart und Scarlatti nach."⁵⁶

Mir scheint, dass sich die Idee der stilistischen Kreuzung am besten in der Musik von Gavriil Popov ausprägt. Ein Kritiker, der seinen Artikel mit dem Kryptononym "B'As" unterschrieb (Boris Asaf'ev!), behauptete dagegen: "Dem Charakter und den Mitteln seiner Musik nach steht Popov unter allen zeitgenössischen Kompo-

⁵⁵ Gavriil Popov, *Iz literaturnogo nasledija: Stranicy biografii* [Aus dem literarischen Nachlass. Seiten der Biographie], Moskau 1986, S. 223-224.

⁵⁶ V(alerian Michailovič) Bogdanov-Berezovskij, *Dorogi iskusstva* [Wege der Kunst], Leningrad 1971, S. 45.

nisten einigen Werken Hindemiths am nächsten, genauer: dessen kammerinformatischer Dynamik."⁵⁷ So kann man im Stil des frühen Gavriil Popov eine außergewöhnliche Zusammenkunft von emotionaler Lyrik und strenger Linearität nicht verkennen, worüber auch Boris Asaf'ev schrieb. Er meinte "die Voraussetzungen der Schule Ščerbačevs, die jetzt in eine deutliche Tendenz umgeschlagen ist - eine Tendenz, die aus der Revolutionszeit stammt. Diese Schule versucht die Rechte des Emotionalen mit den streng konstruktiven Prinzipien der modernen Polyphonie zu verbinden."⁵⁸

Diese Merkmale findet man im *Septett op. 2* von Gavriil Popov (1926/27), das Ščerbačev gewidmet ist. Die vierteilige Komposition des Septetts ist an der klassischen Tradition des Sonatenzyklus orientiert. Allerdings schreibt Popov statt des konventionellen Allegro-Satzes den ersten Satz als ein Moderato cantabile. Er beginnt mit einem langsamen Thema im Charakter eines russischen Volksliedes. Es ertönt quasi von fern und ist begleitet von einer "wiegenden" Figur in Klarinette und Fagott. Das witzige Scherzo deckt eine andere Begabung des Komponisten auf: seinen erfinderischen Humor. Viktor Beljaev schrieb: "Die Kraft Popovs zeigt sich in seiner melodischen und thematischen Erfindung, in seiner Fähigkeit zur natürlichen Entwicklung der Musikgedanken."⁵⁹

Jetzt sind wir nah an jener Grenze, an der die "neue" Rezeption der deutsch-österreichischen Musik in Russland vom Staat unterbunden zu werden begann. Das erste Zeichen der Offensive gegen die sowjetische Avantgarde war der Angriff 1927 von Seiten der "Russischen Assoziation der proletarischen Musiker". Das bedeutete aber noch nicht das totale Verbot der neuen Kunst. Gerade im Jahre 1927 fand noch die *Wozzeck*-Premiere in Leningrad statt. Allerdings schon nach zwei Jahren schreibt Asaf'ev an Berg (8. Juli 1929): "Bei uns hat jetzt eine andere Richtung in der Musik den Sieg davongetragen - die Richtung der Musik der Vergangenheit und des Epigonentums,

⁵⁷ B'as, G. N. Popov, in: *Sovremennaja muzyka* 1927, Nr. 25, S. 64-65.

⁵⁸ Igor' Glebov, *Russkaja simfoničeskaja muzyka za 10 let* [Zehn Jahre russische Sinfonik], in: *Muzyka i revolucija* 1927, Nr. 11, S. 28.

⁵⁹ Viktor Beljaev, Gavriil Popov, in: *Gazeta "Žizn' islucstva"* 1928, Nr. 1.

und deshalb bekommen weder ich noch meine Freunde *Wozzeck* so bald wieder zu hören."⁶⁰

In seiner Antwort am 5. August 1929 berichtete Berg über die in einer sowjetischen Zeitung gedruckte Skandalrezension, die in allen westlichen Zeitungen wiedergegeben wurde. Hier ist ein Ausschnitt aus dieser Rezension in freier deutscher Übersetzung:

"Wozzeck ist "konterrevolutionäre Musik". Die in Moskau tagende Kommission der kommunistischen Partei für Musikpflege hat Richtlinien aufgestellt, die russische Musik, die sich noch ganz in den Händen des Bürgertums befindet, zu proletarisieren. Opernwerke wie *Jonny spielt auf* und *Wozzeck* werden als konterrevolutionäre Musik bezeichnet, die von einer dem Proletariat feindlichen Harmonik getragen sind. Künftig sollen die Tonkünstlervereinigungen nur Tonwerke wiedergeben, die dem sozialistischen Aufbau und dem Kampf des Proletariats gegen die kapitalistischen Elemente in Stadt und Land dienen."⁶¹
(Beilage IV)

In den 30er Jahren bewegten sich Russland und Österreich (gar nicht zu reden von Deutschland) in gemeinsamer Richtung: Verbot des Avantgardismus. Im Dezember 1935 bezeichnete Ivan Sollertinskij in seinem Nachruf Alban Berg als "einen der begabtesten Komponisten des modernen Europas, den Verfasser eines der besten abendländischen Werke, die nach dem Krieg entstanden sind, der Oper *Wozzeck*" (in: "Sovetskoe Izkusstvo")⁶². Dabei erinnerte Sollertinskij daran, dass im Dritten Reich alle Werke von Berg verboten wurden, die Ursache sei "Kulturbolschewismus". Sollertinskij wußte noch nicht, dass in zwei Monaten auch Šostakovič zum "verbotene Komponisten" erklärt werden würde. In seinem Nachruf lobt er Berg und äußert sein Vorurteil gegenüber seinen Zeitgenossen: "In Berg haben wir einen Komponisten mit riesiger Begabung und hohem

⁶⁰ RGALI, Fond 2658, opis' 1, Nr. 454, list 2, oborot 2 [fol. 2v, das Autograph ist in russischer Sprache mit deutscher Übersetzung], veröffentlicht in: Materialy k biografii B. Asai'eva, S. 146 (russ.).

⁶¹ RGALI, Fond 2658, opis' 1, Nr. 492, list 6/7, oborot [fol. 6/7v].

⁶² RGALI, Fond 672, opis' 1, Nr. 790, Ms.

Ethos verloren. Dadurch unterscheidet sich Berg von Stravinskij und Hindemith sowie auch von den neuesten Impressionisten und Urbanisten."⁶³ Der Musiker, der den russischen Hörern Gustav Mahler nahegebracht hatte, der ihnen die Musik von Schönberg und Berg erklärte, schrieb dies ohne darüber nachzudenken, in welchen Kontext seine Worte im totalitären Russland geraten könnten.

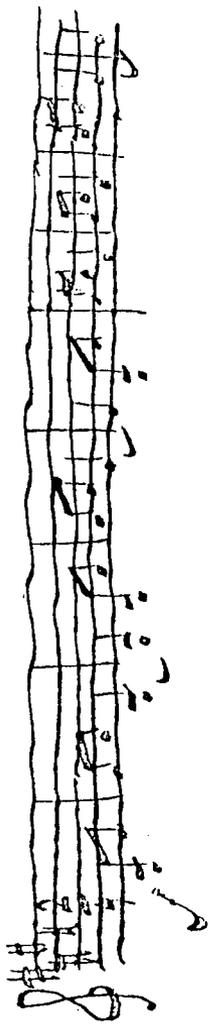
In der UdSSR brachen schwere Zeiten an. 1940 durfte Gavriil Popov noch in seinem Tagebuch notieren: "Schostakowitsch und Prokof'ev sind Komponisten von Weltklasse, wie Hindemith, Schönberg, Stravinskij, Křenek, Richard Strauss"⁶⁴. Ganz anders sah eine öffentliche Aussage in Bűßermanier oder ein öffentlicher Brief aus. Im Februar 1948, kurz nach dem Parteibeschluss "Über die Oper *Große Freundschaft* von Vano Muradeli" hat Sergej Prokof'ev verzichtet, an der Versammlung der Moskauer Komponisten und Musikwissenschaftler teilzunehmen. Er schrieb stattdessen einen Brief, in dem er sein Frühwerk für formalistisch erklärte. Er durfte seine Landsleute nicht im Stich lassen, und hat trotzdem einen Stein in Richtung Wien geworfen: "Die tonale und diatonische Musik gibt viel mehr Möglichkeiten als die atonale und chromatische, was wir besonders gut an Schönberg und seinen Anhängern sehen, die in eine Sackgasse geraten sind."⁶⁵ Wusste Sergej Prokof'ev noch, dass er 1911 dem Petersburger Auditorium gerade die Musikwerke Schönbergs offenbart hatte? So zeigt sich russische Musikgeschichte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit einem hoffnungsvollen Anfang und einem frustrierenden Schluss.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Gavriil Popov, *Iz literaturnogo nasledija*, S. 275.

⁶⁵ *Pis'mo Prokof'eva Sobraniju moskovskich kompozitorov i muzykovedov* [Brief Prokof'evs an die Versammlung Moskauer Komponisten und Musikwissenschaftler]. Zit. nach: Prokof'ev o Prokofieve. *Statji i interview* [Prokof'ev über Prokof'ev. Aufsätze und Interviews], hrsg. v. Viktor Varunz, Moskau 1991, S. 220.

Allegro (Pauzando, 2^o a 4^{ta})



Владимир Александрович Брендер
на дареном маме на именины ей

12 мая 1927 А. Ткачев

(Терапевтическая психиатрия им. Боткина)

Alban Berg, zu freundlichen
Erinnerung an die Wozzeck-
premiere, die mir nach
Anwesenheit von ...
12./6. 27

Beilage III

Mein Lieber Herr Sostakowitch, ich habe mich
"ungewöhnlich" besinnlich über Ihre Symphonie können, zu
Cernov. Ich finde sie, namentlich den 1. Satz,
formal! Das klingt wirklich sehr gut und ich
prelsche Ihnen herzlich dazu!
Ihr Berg

Bei dieser Gelegenheit, die wirklich eine
infinidische war, mußte ich Sie, liebevoll
Herr Asafjew, auf das Aller herzlichste!
Ich anständig erzeuge.
Altenberg

Beilage IV

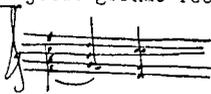
1919

5.8.29

Mein lieber verehrter Herr Professor, Ihr Brief hat mich wieder riesig gefreut. Gerade in diesen Tagen, wo mich Nachrichten aus Moskau trafen, die mich aufrichtig be- trübten, waren mir die Beweise Ihrer Treue und Anhänglich- keit doppelt wertvoll. Sie haben es ja gewiss auch gehört. Hier in Europa brachte es fast jede Zeitung:

Was ist „konterrevolutionäre Musik“. Die in Moskau tagende Kommission der Kommunisti- schen Partei für Musikpflege hat Richtlinien auf- gestellt, für die russische Musik, die sich noch ganz in der Hand des Bürgertums befindet, zu pro- letarisieren. Opernwerke, wie „Jonny spielt a u“ und „Bozza“, werden als konterrevolu- tionäre Musik bezeichnet, die von einer dem Proletariat feindlichen Harmonik getragen seien. Ständig sollen die Tonkünstler-Bereinigungen nur Tonwerke wiedergeben, die dem sozialistischen Aufbau und dem Kampf des Proletariats gegen die kapitalistischen Elemente in Stadt und Land dienen.

Wie ist das eigentlich zu verstehen? Ich hatte bisher das Gefühl, daß nicht sobald etwas gut genug für das Proletariat ist. Auch in der Harmonik nicht. Und nun hat es den Anschein, als wäre das Billige, das in der Kunst für die Bourgeoisie längst Verbrauchte jetzt gerade recht für das Volk; als wür- de es genügen,



zu sagen, also Dürfti- ges zu spenden, wo

unsereiner Neues und Reiches schenken will:



100

Nach langer Pause bin ich wieder an/der Arbeit. Ich habe soeben eine große Konzertarie beendet. Mir eine hohe Stimme und Orchester, nach einem Gedichtzyklus „Der Wein“ von Baudelaire. Da singt die Seele des Weines im Fasse: „...und dies bereitet mir die größte Labe, wenn eines Arbeit-Matten Mund mich hält...“ und wieder geschieht dies in einer Harmonik, die Moskau für eine „dem Proletariat feindliche“ bezeichnen würde! Schade!

Haben Sie, mein lieber Herr Professor, denn kein gutes Bild von mir? Hier habe ich nur eine kleine ganz gut gelungene ~~u~~ Amateur-Fotografie, da/ß ich anbei beilege

Ich bin sehr, sehr unglücklich, daß ich Sie bei Ihrem langen Besuch in Deutschland und Oesterreich nie sah. Eine solche Gelegen/hätt gibt es nicht so bald wieder, und wir werden immer älter und auf einmal ists zu spät....

Aber brieflich wollen wir immer in Verbindung bleiben, dies hofft zuversichtlichst Ihr Sie herzlichst grüßender
aufrichtig ergebener



Albert Berg