

Detlef Gojowy

B-A-C-H, Neobarock und Neoklassizismus in der russischen Musik

Moderato

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Nbsp. 1: Nikolaj Andreevič Roslavec: 3. Streichquartett (1920)

Dieses 1920 komponierte, dritte Streichquartett¹ von Nikolaj Andreevič Roslavec ist vielleicht das eindrucksvollste Beispiel einer programmatischen B-a-c-h-Studie in der russischen Musik der 20er-Jahre, das zudem weitere Elemente eines bewusst „strengen Satzes“ umfasst – nämlich eine Binnenfuge inmitten des Werkes. Nicht, dass dies der einzige Fundort eines bewusst ausgespielten B-a-c-h-Motivs wäre – Roslavec’ Lehrer Sergej Nikiforovič Vasilenko verwendete dieses Motiv im Initialteil seines I. Quartetts, op. 58², Dmitrij Micheevič Melkich es 1923 als Hauptmotiv in seiner Zweiten Klaviersonate op. 11, *Sonata di sollevazione*³, oder Aleksandr Abramovič Krejn in seinem Sinfonischen Dithy-

¹Staatsverlag Moskau/Universal Edition (im Folgenden abgekürzt M/UE) 1928.

²M/UE 1928.

³M 1925, S. 3, 3. Akkollade, S. 4, Takt 1 u.a. als Hauptmotiv.

rambos *UdSSR, Stoßbrigade des Weltproletariats / SSR – udarnaja brigada mirovogo proletariata*⁴ op. 48.

Für Nikolaj Roslavec war dieses Dritte Quartett nicht so sehr ein Ausgangspunkt seines Aufbruchs „in neue, nie erhörte Klangwelten“ als vielmehr schon die End- oder doch eine wichtige Zwischenstation auf seinem künstlerischen Wege, der ihn seit 1913 zu seinem „neuen, festen System der Tonorganisation“ geführt hatte – in Gestalt von Tonkomplexen oder, wie er sie nannte, „Synthetakkorden“ von zumeist sechs bis acht Tönen von unwandelbarer Intervall bzw. Skalenstruktur, die auf der Grundlage der Zwölf-Halbton-Skala alle denkbaren Transpositionen eingehen konnten, so wie im klassischen Dur-Moll-System Dreiklänge und Septakkorde in ihren verschiedenen Lagen auf den sieben Stufen dieser diatonischen Skalen Platz nehmen konnten. Nur waren es jetzt nicht mehr nur sieben Stufen wie bisher, sondern zwölf. Nur ein Schritt war es bis zu der Idee, in der Abfolge solcher Transpositionsstufen eine logische Regelung anzustreben, und so war Nikolaj Roslavec in seinen *Deux Compositions / Dva sočinenija* schon 1915 zu einem Urmodell dessen gelangt, was sechs Jahre später in Arnold Schönbergs Kompositionssystem „mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ als Zwölftonreihe Gestalt gewinnen sollte. Wobei übrigens auch andere Prinzipien der Schönbergschen Dodekaphonie in diesen frühen Werken schon eine Rolle spielen: nämlich die der unveränderten Ton-Reihe und ihrer Verarbeitung in Umkehrung und Krebslauf⁵. Im Werk von Roslavec bildete das Dritte Quartett nach einer expressiv-avantgardistischen Frühphase seit 1913 den Ausgangspunkt einer eher „klassizistischen“ Periode, in der er auch zu neuen Anwendungen seiner dodekaphonen Techniken kam, etwa indem im Violinkonzert von 1925 zwei komplementäre Sechstonkomplexe – die einander ausschließen und zum vollen Zwölftonvorrat ergänzen – in polyphoner Verarbeitung einander gegenüber treten – das Orchester spielt den einen, die Solo- Violine den anderen Komplex; die Gestalt dieses Komplexpaares entspricht der 26. Trope bei Josef Matthias Hauer⁶.

⁴M 1932, Takte 27/28.

⁵Dazu Detlef Gojowy, Nikolaj Andreevič Roslavec, ein früherer Zwölftonkomponist. In: *Die Musikforschung* 22/1 (1969), S. 22-38.

⁶Josef Matthias Hauer, Die Tropen und ihre Spannungen zum Dreiklang. In: *Die Musik* XVII/4 (Januar 1925), S. 257f. und 254ff.

Die frühen russischen Zwölftonmodelle stehen hier nicht eigentlich zum Thema; zu erinnern bleibt aber, dass der Begriff „Dodecafonia“ selbst 1911 in der *Rivista Musicale Italiana* von dem Komponisten und Theoretiker Domenico Alaleona für die zwölfstufige Einteilung der Oktave (unter anderen Einteilungen) geprägt worden war⁷, dass also die Idee der Zwölftonmusik einzelnen Ausprägungen dodekaphoner Kompositionstechnik vorausgegangen war. Zu dieser Idee gehörte die der unbedingten Gleichwertigkeit aller zwölf Halbtonstufen und die daraus erwachsende Notwendigkeit, sie auch in der Notenschrift deutlich zu machen, so dass also auf Kreuze und b's als Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen verzichtet werden müsse. Zwei Beispiele gibt es dafür in der frühen russischen Avantgarde: die Zwölftonschrift von Nikolaj Obuchov, nach eigenem Zeugnis entwickelt am 8. Juli 1915⁸, und die von Jefim Golyscheff (Golyšev), praktiziert in seinem *Trio in Zwölfton-Dauerkomplexen*⁹, das 1925 in Berlin bei Schlesinger erschien und dessen Ausgangspunkte nach dem Zeugnis Herbert Eimerts¹⁰ ins Jahr 1914 zurückreichen.

Beide Notationen markieren die „schwarzen Tasten“ nicht mehr mit Akzidenzien, sondern mittels eines liegenden Kreuzes auf der betreffenden Notenlinie oder im betreffenden Zwischenraum. Obuchov entwickelte seine Notation in Russland, Golyšev lebte 1914 bereits in Berlin „im Umkreis“ Ferruccio Busonis, der nicht nur einer der berühmtesten Pianisten seiner Zeit war, sondern auch einer der kühnsten Visionäre und nachhaltigen Vordenker der Neuen Musik. In beider Hinsicht reichte seine Wirksamkeit nach Russland, wo er aus früherer Lehrtätigkeit begeisterte Schüler und Anhänger wie die Pianistin Maria Barinova gefunden hatte und als Virtuose immer wieder gefeiert wurde – auch sein bahnbrechender *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*

⁷„I moderni orizzonti della tecnica musicale“ und „L'armonia modernissima“, a.a.O., S. 382-420 und S. 769-838.

⁸Boris de Schloezer, Nicolas Obouhow. In: *La Revue Musicale* 290/291 (Paris: Richad-Masse 1972), S. 41-54.

⁹Berlin: Schlesinger 1925.

¹⁰Herbert Eimert, Zum Kapitel „Atonale Musik“, in: *Die Musik* XVI/22 (September 1924), S. 899ff., speziell S. 902; ders., *Atonale Musiklehre*, Leipzig: Breitkopf 1924, S. 3; ders., *Lehrbuch der Zwölftontechnik*, Wiesbaden: Breitkopf 1950, S. 57f.

hatte nach einem zunächst bescheidenen Triester Debut 1907 bereits 1912 eine russische Übersetzung durch Viktor Kolomijcov erfahren: *Eskiz' novoj estetiki muzykal'nogo iskusstva*¹¹, bevor er in der Insel-Ausgabe von 1916 im deutschen Kulturraum zur Breitenwirkung kam und Hans Pfitzner zu seiner Polemik gegen die von ihr ausgehende „Futuristengefahr“¹² veranlasste. Busonis persönliche pädagogische Bedeutung bestand nicht zuletzt darin, dass er jungen experimentierenden Neutönern seinen Rat und seine unschätzbare Ermutigung auf ihren Wegen zu unerhörten Klangwelten angedeihen ließ – diese Unterstützung verdankten ihm gerade Komponisten der aufbrechenden russisch-jüdischen Intelligenz wie Leo Ornstein, Arthur Lourié, der genannte Jefim Golyscheff¹³ und nicht zuletzt Arnold Schönberg, den er wirksam förderte¹⁴. Um zu unserem Thema zurückzukehren, das wir nur scheinbar verlassen haben: Einer der frühesten Versuche einer Zwölftonnotation ohne Kreuze und b's geht eben auf Ferruccio Busoni zurück. Im September 1909 entwickelte er seinen *Versuch einer organischen Klavier-Notenschrift*¹⁵ in der Überzeugung, „daß unsere heutige Oktave nicht mehr aus sieben Intervallen besteht, sondern aus zwölf, und daß jedes dieser zwölf Intervalle seinen eigenen Platz auf dem Notensystem haben müsse“. Es darf nun geraten werden, an welchem Beispiel Busoni diesen Versuch exemplifizierte? An Johann Sebastian Bach, versteht sich – an dessen *Chromatischer Fantasie und Fuge d-Moll* (BWV 903).

Das Verhältnis Busonis zu Bach ist ohnehin musikgeschichtsbe-
kannt aus seinen virtuosen Bach-Bearbeitungen und überlieferten
Interpretationen, wie er sie auch auf russischen Gastspielen dar-
bot. Man hört sie heute durchaus als ästhetischen „Versuch“ und
zwar keineswegs im Sinne einer „Entdeckung der Langsamkeit“
oder gar einer antiromantischen, emotionell keimfreien „Haus-
musik“, wie denn überhaupt die Klassiker-Interpretationen Bu-

¹¹Sankt Petersburg: Andrej Diderichs 1912, in Rostov vertrieben durch L.G. Adler.

¹²Gesammelte Schriften, Augsburg: Filser 1926, Bd. 1, S. 185-136.

¹³Hierzu Detlef Gojowy, Ferruccio Busoni als Wegbereiter der Neuen Musik. In: Kongressbericht Ljubljana 1997, S. 162-169.

¹⁴Jutta Theurich, Der Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni 1903-1919 (1927), Phil. Diss. Berlin 1979.

¹⁵Leipzig: Breitkopf & Härtel o.J., Nr. 26 449.

sonis in ihrer Art ästhetische Experimente darstellen – er hat nie ein und dieselbe Stelle auf dieselbe Weise gespielt und war überhaupt der Meinung, dass eine einmal gefundene künstlerische Lösung keine Wiederholungsversuche erfahren solle. Dieser Satz wurde sehr wichtig für einen seiner – eigentlich nicht: Schüler, sondern Anbeter und bewussten Nachfolger, der im Zusammenhang „Bach und Russland“ jetzt in unseren Blick rücken muss: den erwähnten Arthur Lourié, neben Roslavec wohl der wichtigste Vertreter der frühen russischen Avantgarde.

In seinen frühen Klavierwerken eine Art Debussy-Nachfolge an-tretend (gelegentlich nahm er in Kontrafiguren auf dessen Titel Bezug), gelangte er um 1912 an einer Kernstelle seiner Komposition *Ivresse* zu jedenfalls planvoll eingesetzten Zwölftonkomplexen, in seinen *Synthesen* 1914 dann zu einer planmäßigen Abfolge zwölftöniger und nichtzwölftöniger (doch genau definierter) Tonkomplexe in einer festgelegten, sich krebsläufig spiegelnden Reihung. 1915 dann schuf er in seinen denkwürdigen, Pablo Picasso gewidmeten *Formen in der Luft* (*Formes en l'air / Formy vo vozduché*) das Urbild dessen, was uns heute als „graphische Partitur“ geläufig ist, und stellte in der Petersburger Futuristenzeitschrift *Strelec* den Entwurf einer Viertelton-Notation nebst einem eigenem Vierteltonpräludium in dieser Notationsweise vor.

Vorangegangen war 1912 sein Kontakt mit Busoni und seine nähere Bekanntschaft mit dem Petersburger Kunstmäzen Nikolaj Kul'bin, dessen Thesen zur „Freien Musik“ man 1912 in Franz Marcs und Wassily Kandinskys Münchner *Blauem Reiter* lesen konnte – 1910 waren dieselben Thesen in Petersburg auf französisch erschienen. Kul'bin führte ihn in die avantgardistischen Künstlerkreise der Petersburger Symbolisten, Akmeisten und Futuristen ein, wo er als einziger Komponist zu ihrem musikalischen Wortführer wurde und zusammen mit dem Maler Georgij Jakulov und dem Lyriker Benedikt Livšic im Januar 1914 das denkwürdige Futuristenmanifest „Wir und der Westen – unsre Antwort an Marinetti“ („My i Zapad – naš' otvet' Marinetti“) unterzeichnete – eine kühne, sich in den Entwicklungen des Jahrhunderts als prophetisch erweisende Vision von der Ver-

schmelzung der Künste¹⁶. In diesen Kreisen befreundete er sich u.a. mit Anna Achmatova, deren Gedichte er als einer der ersten vertonte, und die ihm ihrerseits zahlreiche Gedichte widmete – verbunden waren sie auch durch gemeinsame Odessaer Jugenderinnerungen: Lourié hatte dort seine Schülerjahre verbracht, und Anna Achmatova stammte aus den Gartenkolonien am Stadtrand – in ihrem Gedicht *A gdě-to est*‘ scheint 1915 einiges von diesen Erinnerungen aufbewahrt:

Denn irgendwo gibt es das einfache und lichte Leben,
Durchschaubar, warm und fröhlich . . .
Da spricht mit dem jungen Mädchen durch den Zaun
Der Nachbar gegen Abend, und nur die Bienen hören
Das zärtlichste aller Gespräche.
Und wir, wir leben feierlich und schwierig,
Und zelebrieren den Ritus unserer bitteren Begegnungen,
Während überraschend ein unvernünftiger Windstoß
Uns die kaum begonnene Rede abschneidet, –
Und nicht für irgendetwas tauschten wir nicht die prächtige
Granitne Stadt des Ruhmes und des Unglücks,
Der breiten Flüsse glitzernde Eisschollen,
Die sonnenlosen dunklen Gärten
Und die kaum vernehmbare Stimme der Muse ein.

Stimme der Muse / Golos’ Muzy betitelte Lourié 1919 seinen Liederzyklus, in dem er dieses Gedicht nebst zwei anderen Anna Achmatovas vertonte, schon in der „granitnen Stadt des Ruhmes und des Unglücks“. Louriés Librettistin und Vertraute seiner späten Jahre, Irina Graham, weiß zu berichten: „Anna Achmatova empfing Lourié im kleinen Gastzimmer ihres Hauses in Carskoe Selo, das sie mit Gumilev bewohnte; er spielte ihr aus Monteverdis *Orfeo* vor und eine Chaconne von Bach, die er für einen Konzertauftritt übte – jene selbe Chaconne, die Anna Achmatova in einer ihrer Widmungen zum ‚Poem ohne Held‘ erwähnt“¹⁷. Und das liest sich dann – 1956 – so:

¹⁶Nachweise hierzu bei Detlef Gojowy, Arthur Lourié und der russische Futurismus, Laaber 1993.

¹⁷Ebd., S. 68, siehe auch Irina Graham, Arthur Sergeevič Lourié – Biographische Notizen. Deutsch von Dorothee Eberlein, Hindemith-Jahrbuch Mainz 1979, S. 202.

Polno mne ledenet' ot stracha, Lučše kliknu Čakonu Bacha, A za nej vojdet
čelovek, On ne stanet mne milym mužem, No my s nim takoe zaslužim, čto
smutitsja Dvadcatyj Vek [...]¹⁸.

Also: „Genug mir, vor Angst zur erstarren. Lieber leg ich mir
die Chaconne Bachs auf, und dahinter erscheint ein Mensch. Er
wird nicht mein lieber Gatte sein, aber wir beide haben etwas
fertiggebracht, dass das 20. Jahrhundert aufhorchte.“

Nein, Lourié wird nicht ihr lieber Gatte sein, er wird 1922
nach Frankreich emigrieren, nach dem schließlich als erfolglos
erkannten Versuch, im Kulturministerium Anatolij Lunačarskij
als Musikkommissar einiges für die Freiheit der Kunst in dem
jungen Sowjetstaat zu bewirken; Zeitgenossen wie Leonid Sabaneev
schrieben ihm hierbei immerhin Verdienste zu¹⁹. Wie andere
Futuristen und Künstler der Avantgarde, vorab sein verehrter
Freund Aleksandr Blok, der in seinem Poem *Dvenadcat'*
(*Die Zwölf*) die bolschewistischen Revolutionäre mit den Jüngern
Jesu identifizierte, hatte sich Lourié der Oktoberrevolution ver-
pflichtet, so wie zu jener Zeit Kandinsky und Chagall, die ihr als
Kunstkommissare dienten, oder Vsevolod Meyerhold als Theater-
kommissar. Wenn sich Claudia Łukasiewicz als Freundin der
Familie Šostakovič im August 1921 an Lunačarskij um ein Stipen-
dium für den jungen Dmitrij wandte²⁰, könnte dieses Gesuch
eben auf Louriés Schreibtisch positiv entschieden worden sein.
Aber der Sowjetterror konnte auch damals schon diesen und je-
nen treffen, auch Intellektuelle in Diensten der Sowjetmacht, wie
das Beispiel von Anna Achmatovas erstem Mann lehrte, dem
Dichter Nikolaj Gumilev: Obschon von Gor'kij in die Verlagslei-
tung von *Vsemirnaja literatura* berufen und obwohl er bei den
verschiedensten Sowjet-Institutionen Vorträge hielt, wurde er im

¹⁸Anna Achmatowa, Poem ohne Held, hg. v. Fritz Mierau, Leipzig: Reclam
1982, S. 150.

¹⁹Leonid Sabaneyeff, *Modern Russian Composers*, London 1927, S. 238f.:
„It must be stated in all fairness that he managed, during those times
so trying to the art of music, to save many musical values and to defend
with diplomatic adroitness the interests of ‚left wing art‘, so dear to him
personally ...“.

²⁰Sof'ja Chentova, *Molodye gody Šostakoviča* [Jugendjahre Šostakovičs], Le-
ningrad/Moskau 1975, S. 91.

August 1921 als Konterrevolutionär angeklagt und mit 60 weiteren Opfern kurzerhand erschossen²¹.

Lourié kehrte von einer Dienstreise nach Berlin, wo er Busoni wiedertraf, und Paris, wo er sich mit Strawinsky befreundete (später dann verfeindete), 1922 nicht nach Russland zurück, und die Sowjetmacht hat ihm diesen Weggang bis in ihre letzten Tage nie verziehen – er blieb offiziell totgeschwiegen im Unterschied zu anderen Emigranten wie Aleksandr Glazunov oder Fedor Šaljapin, Nikolaj Medtner oder Sergej Rachmaninov, denen postum Gnade widerfuhr.

Frankreich aber wies den bolschewistischen Kommissar 1923 zunächst wieder aus; den Winter 1923-24 verbrachte er in Deutschland; erst 1924 verhalf ihm einflussreiche Fürsprache zur Rückkehr nach Paris. Aus Wiesbaden 1924 datiert seine Komposition *For Pipe smokers / Capriccio sur un thème de J. S. Bach*, die er (wohl nach dessen Tode 1925) dem Andenken von Erik Satie widmete.

Vom unumgänglichen und subversiven Neoklassizismus

In der zeitgenössischen Kunst waren die „Zeichen der Zeit“ in ganz Europa beträchtlich umgeschlagen. Was immer symbolistische Kunstpraxis an Weihe, Mystik und Esoterik hervorgebracht hatte, in Russland z.B. Aleksandr Skrjabin mit seinen Visionen von einem menscheitserlösenden Gesamtkunstwerk²², dies schien in jenen Jahren nach dem Ersten Weltkrieg mit einem Male Mumpitz, Gerümpel von vorgestern geworden, von der die Generation der 20er-Jahre – auch Roslavec, auch Šostakovič! – nur noch Abstand gewinnen mochte, in Deutschland z.B. besonders von Richard Wagner. Das Banale und Alltägliche, das Unterhaltsame und Triviale rückte jetzt ins Zentrum künstlerischen Interesses, daneben auch das aufregend Exotische. Auf Debussy und Strawinsky wirkten die Frühformen des Ragtime und Jazz

²¹Wolfgang Kasack, Lexikon der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts, München: Sagner i.K. 1992, S. 434.

²²Manfred Kelkel, Alexandre Scriabine, Paris: Fayard 1999; Karin Germerdonk, Sinfonie und Poeme, Aachen: Shaker 1997.

befruchtend, Darius Milhaud entdeckte als Französischer Kulturattaché in Rio de Janeiro die brasilianischen Tangoklänge des Kinopianisten Ernesto Nazareth, die dort in keinem Konservatorium hätten erklingen dürfen, und griff seine Themen auf²³.

Gerade Frankreich war das Zentrum jenes Neoklassizismus, der sich von den Weihevorstellungen des Wagner-Jahrhunderts entschlossen freikämpfte, der stattdessen Haydn und Rameau auf den Schild hob (Šostakovič wird dann in den Schlusskadenz seines I. Klavierkonzerts op. 35 das Thema von Haydns 7. Klaviersonate D-Dur zitieren!), der eine Musik propagierte, die man nicht mehr mit geschlossenen Augen hören sollte, Satie brachte die Idee einer „musique d’ameublement“ auf: einer nicht mehr dem Ausdruck verpflichteten, sondern einfach nur wie ein Möbelstück vorhandenen Musik²⁴.

Gegenstände und Bilder werden musikalisch bedeutsam. Blumen zum Beispiel – in Italien hatte der erwähnte Domenico Alaleona nach all seinen Theorien zur halbtönigen und mikrotonalen Unterteilung der Oktave 1918 wieder ganz brav diatonische, motivisch etwas mechanistische Blumenportraits komponiert: *Cinque impronti* unter dem Titel *La Città Fiorita: Rosa Bianca, Crisantemo, Biancospino, Lilium, und Camelia*²⁵. Einen *Catalogue de fleurs* komponierte Darius Milhaud 1920 immerhin noch nach Texten von Lucien Daudet, aber in seinen *Machines agricoles*, op. 56, war es schon ein simpler Ausstellungskatalog landwirtschaftlicher Maschinen gewesen, den er in Musik setzte²⁶. Von impressionistischer Bilderfreude führten Wege hinüber in eine „neue Sachlichkeit“.

Auch Lourié setzte die avantgardistischen Höhenflüge seiner *Formen in der Luft* nicht fort (Busoni hätte ihm sowieso von dergleichen Wiederholungen abgeraten!); das Jahr danach schrieb er nach den Eindrücken eines Ferienaufenthalts seine *Pastorale de la Volga*, und da geht es wieder ganz diatonisch her, ebenso

²³Detlef Gojowy, Ernesto Nazareth – ein brasilianischer Zeitgenosse von Alexander Skrjabin und Scott Joplin, Hamburg: Wagner 1980 (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 4), S. 163-180.

²⁴Grete Wehmeyer, Erik Satie, Regensburg: Bosse 1974.

²⁵Milano: Ricordi 1922.

²⁶Madeleine Milhaud, *Catalogue des œuvres de Darius Milhaud*, Genève und Paris: Zlatkine 1982, S. 474.

1917 in den *Acht Szenen aus russischer Kindheit*, auf Russisch *Royal' v dětskoj*²⁷ seinem Töchterchen Anna gewidmet, gewissermaßen eine Kontrafigur zu Debussys *Childrens' Corner*. Und was die trivialen Gegenstände unterm Gesichtspunkt „neuer Sachlichkeit“ betrifft, so hatte es ihm eine Zigarrenreklame angetan und ihn 1917 zu einem Ballett im Stile futuristischer Kurzdramen angeregt:

Upman / Kuritel'naja Šutka – Upman / Smoking Sketch.

Darsteller: Dandy (4 Ausführende) / Chinese. Auf der Bühne die Plakatwand einer großen Stadt. Auf der rechten Seite, in der Kulisse: ein riesiges Zigarrenplakat Upman, einen Dandy darstellend, der auf dem Hintergrund der Stadt tanzt. Von links ein Plakat; Ein Chinese auf dem Hintergrund von Arbeitervierteln. Der Rhythmus des Dandy ist sprunghaft, stoßend. Puppenhaft und zerbrechlich. Der Rhythmus des Chinesen ist tönend, kreisend. Der Tanz wird ausgeführt unter Ausrufen: **Hipp, Hipp! Stopp! Jiilàyy!**/ Dauer: 2 1/2 Minuten²⁸.

Solches waren die Vorstationen, wenn Lourié nun in der Emigration wieder zu komponieren begann, im neuen – ihm nicht ganz neuen – neoklassizistischen Geiste. Tabak sollte wieder eine Rolle spielen – diesmal eine englische Gebrauchsanweisung für eine Pfeife – und dazu die Sammlung von Musikstücken, die einer Anna gewidmet waren, in diesem Fall das zweite *Notenbüchlein* der Anna Magdalena Bach von 1725, „Erbauliche Gedanken eines Tabakrauchers: So oft ich meine Tabaks-Pfeife, Mit gutem Knaster angefüllt, zur Lust und Zeitvertreib ergreife, So gibt sie mir ein Trauerbild Und füget diese Lehre bei, daß ich derselben ähnlich sei ...“ (BWV 415). Ob alle Stücke in diesem Büchlein wirklich von Bach seien oder Echtheitszweifel an ihnen begründet, spielte für die Mitwelt von 1924 noch keine Rolle – für seine eigene Vertonung der englischen Gebrauchsanweisung hat Lourié die erste Strophe der Notenbüchlein-Arie als objet trouvé zum Eingangssatz gewählt und die letzte Strophe als Epilog folgen lassen. Das Stück liegt in Fassungen für Stimme und Klavier und für Stimme und Orchester vor – für die Klavierfassung benutzte Lourié

²⁷Mit Illustrationen von Petr Miturič, Petersburg: Staatsverlag 1920.

²⁸Mit Illustrationen von P.A. Mansurov, Petersburg: Staatsverlag 1919.

einfach die Seiten der Breitkopfschen Druckausgabe²⁹. Die Satzfolge lautet beidemal: „Epigraphe Aria de J. S. Bach / Hymne of smokers / Pipe time / Pipe Valse / Pipe-trot / March / Epilogue J. S. Bach“.

Solch sozusagen respektloser Umgang mit klassischem Material lag durchaus im Geist des Neoklassizismus, der ganz und gar nicht zusammenfiel mit dem, was Ferruccio Busoni als „Junge Klassizität“ vorgeschwebt hatte, sondern der das klassische Erbe nach seinem „Materialwert“ einer eigenen, skeptischen Dramaturgie unterwarf. In Bertolt Brechts dramaturgischen Schriften über den „Materialwert“ der Dramen Schillers und Hebbels heißt es dazu: „Wie kommen wir dazu, diese für andere Theater geschriebenen und mit uns unbekanntem Argumenten verteidigbaren, aber sicher talentvollen Monumente vergangener Kunstanschauungen, jede Verantwortung vor unseren Zeitgenossen schlichtweg ablehnend, einfach wie Katzen in Säcken zu übernehmen?“ Brecht rühmte in diesem Zusammenhang den Regisseur Leopold Jessner: „Durch wohlüberlegte Amputationen und effektvolle Kombinationen mehrerer Szenen gibt er klassischen Werken oder wenigstens ihren Teilen, deren alten Sinn das Theater nicht mehr herausbringt, einen neuen Sinn. Er hält sich dabei also an den Materialwert der Stücke“³⁰.

Diese Sätze umfassen in nuce die Konzeptionen jenes „Theateroktober“, in denen der junge Šostakovič u.a. unter den Fittichen von Vsevolod Meyerhold aufwuchs und seine Nase komponierte, und die seinen Stil prägten – nicht nur seinen, sondern den seiner Generationsgenossen überhaupt, seinen aber dabei vielleicht in ganz besonderem Maße und in besonderer Konsequenz: sozusagen mit Haut und Haaren bis in die intimen Strukturen seiner Melodik, Harmonik und Formarchitektur³¹.

²⁹Manuskript, wie vom Verfasser beschrieben (Detlef Gojowy, Arthur Lourié der Futurist, Hindemith-Jahrbuch 1979, S. 173f.) im Pariser, von Jean Laloy verwalteten Lourié-Nachlass, inzwischen Sacher-Stiftung Basel.

³⁰Bertolt Brecht. Gesammelte Werke, Frankfurt: Suhrkamp 1967, Bd. 15, S. 105ff.

³¹Detlef Gojowy, Neue sowjetische Musik der 20er-Jahre, Laaber 1980; ders., Formentwicklungen bei sowjetischen Neoklassizisten. In: C. Dahlhaus et al. (Hg.), Kongressbericht Bonn 1970, Kassel: Bärenreiter 1971, S. 357-261; ders., Schostakowitsch und der „Theateroktober“ – Theatralische

Wo ein neoklassisches Kunstwerk klassische Modelle aufgreift, geschieht dies nicht mehr in verklärender Adoration, sondern skeptisch und literarisch, mit einem Zug zur ironischen Distanz und grotesken Konstellation. Präludien und Fugen von Šostakovič nähern sich dem Bachschen Vorbild weniger in der Nachahmung als in der Anspielung. Sie erfordern den „wissenden Hörer“, der das Vorbild kennt und dem seine souveräne Manipulation Vergnügen bereitet, transportieren aber in der überlieferten Form womöglich neue Inhalte – so erkennen jüdische Betrachter etwa in Präludium und Fuge fis-Moll aus op. 87 durchaus Motive der von Šostakovič so geschätzten jiddischen Volksmusik.

Šostakovič entwickelte ein ganzes satirisches Arsenal an harmonischen Verfremdungen. Ihre Mittel sind horizontale und vertikale Diskontinuitäten, die die Erwartungsmuster des Hörers Überraschungen aussetzen. Die neoklassizistische, neu entdeckte Diatonik erweist sich als gebrochene und gespielte Diatonik. Immer wieder bei Šostakovič zu beobachten ist eine Technik des rücken- und sich verschiebenden Melodieniveaus, das ich als „eristische Modulation“ zu bezeichnen versucht habe – „Eristik“ im Sinne des philosophischen Begriffes für eine Scheinlogik, dazu eine Halbtonmelodik, die mit dem Halbton so umgeht wie die klassische Melodik mit dem Ganzton – beides ist z.B. recht hübsch an den Themen seiner 9. Sinfonie zu beobachten.

Hand in Hand damit geht eine Diskontinuität der vertikalen Beziehungen, die geradezu ein Stilmerkmal der Šostakovič-Generation ausmacht. Während die vorangegangene Avantgarde der 10er-Jahre, Skrjabin und auch Roslavec eingeschlossen, den musikalischen Satz vom Klang her dachten und konstruierten – einem entfalteten, hochdifferenzierten, „unerhörten“ Klang wohl gemerkt von üppiger Phantasie, aus dem sich dann alles vertikale Geschehen entwickelte, der aber eine vertikale Einheit voraussetzte und als solche Einheit zu entschlüsseln war –, kann in der nachfolgenden Stilepoche nichts mehr als vertikale Einheit sinnvoll analysiert werden. Begriffe wie „Polyphonie“ und „linearer

Strukturen der Harmonik Schostakowitschs. In: Klaus Wolfgang Niemöller und Vsevolod Zaderackij (Hg.), Internationales Dmitri-Schostakowitsch-Symposium Köln 1985, Regensburg: Bosse 1986, S. 540-565.

Kontrapunkt“ nähern sich dem Problem, reichen aber zu seiner Beschreibung nicht aus, da beide noch die Vorstellung von einer vertikalen Geschlossenheit voraussetzen, und gerade sie wird nun verlassen zu Gunsten einer eventuell permanenten Polytonalität, wobei von der weiträumig ausgespielten, ungelösten Spannung harmonisch disparater simultaner Linien eine durchaus dramatische Wirkung ausgehen kann und bei Šostakovič ausgeht.

Die baukastenartige Zersplitterung der klassischen Formen, welche die vorangegangene Generation bei aller Aufblähung und Aufweichung doch noch in Umrissen bewahrt hatte, bis hin zur wiederholungslosen, durch nichtthematische Parameter definierten Form wie in der 2. und 3. Sinfonie von Šostakovič bildet dann ein eigenes Kapitel neoklassizistischer Innovation.

Dass dieser subversive Klassizismus nichts zu tun hatte mit einer würdigen Klassizität, wie man sie der großen Sowjetepoche für angemessen erträumte, ist den Ideologen des Sozialistischen Realismus durchaus nicht entgangen. Marian Koval', der schon in den 20er-Jahren als Gegner des „klassenfeindlichen Jazz“ einen Komponisten wie Joseph Schillinger, Freund übrigens von Šostakovič, in die Emigration getrieben hatte³², meldete sich nach den ZK-Beschlüssen von 1948, die das Werk von Šostakovič, Prokof'ev, Chačaturjan, Mjaskovskij, Gavriil Popov und Visarion Šebalin als „volksfremd und formalistisch“ brandmarkten, mit einer dreiteiligen Artikelserie über den „kompositorischen Weg Dmitrij Šostakovič“ in der *Sovetskaja Muzyka* zu Wort: „Tvorčeskij put' D.D. Šostakoviča“³³, und wird „Neoklassizismus“ durchaus als eine unter anderen bürgerlichen Unarten erkannt. Zur 4. Sinfonie, von der 1948 immerhin ein Klavierauszug erschienen war, bevor sie für weitere vierzehn Jahre in der Verfemung verschwand, heißt es dort³⁴:

Wenn wir uns in die 4. Sinfonie [...] vertiefen, bemerken wir mit Verwunderung, dass wir in die Klangwelt der Oper *Die Nase* geraten sind. Als wenn es Šostakovič peinlich gewesen wäre, dass in seinen vorangehenden Werken einige harmonische und melodische Lichtblicke vorkamen, kehrt er nun mit

³²Detlef Gojowy, Joseph Schillinger, Komponist und Utopist. In: Jürgen Arndt und Werner Keil (Hg.), *Jazz und Avantgarde*, Hildesheim: Olms 1998 (= Hildesheimer Musikwissenschaftliche Arbeiten 5), S. 126-139.

³³Nr. 2/1948, S. 47-61, Nr. 3/1948, S. 31-43 und Nr. 4/1948, S. 8-19.

³⁴Dito Nr. 3/1948, S. 37-41.

neuem, unersättlichem Vernichtungsdrang zu Antimelodik, Disharmonie und Atonalität zurück.

Der Triumph der unausgesetzten Kleinen Sekunde herrscht von den ersten Takten an. Dazu gesellt sich noch der „kompositorische Anspruch“ auf „Neoklassizismus“ [folgt Notenbeispiel der Anfangstakte].

„Neoklassizismus“ ist in seinem Wesen eine parasitäre Erscheinung. Das ist nicht die Rückwendung zur Vergangenheit um der Entwicklung der progressiven Traditionen klassischer Musik willen, auf der Suche nach Musterbeispielen, wie sich hohe Inhaltlichkeit mit künstlerischer Vollendung der Form verknüpft. Sondern es ist die Rückkehr zur Vergangenheit zwecks Flucht aus der Gegenwart. Der Komponist greift die Form der Klassiker auf, oftmals zitiert er sogar das musikalische Material selbst, dabei entstellt er es aber absichtlich. Das ist irgendwie leichter als von sich aus zu komponieren und von den Schlägen des eigenen Herzens und den Regungen des eigenen Verstandes auszugehen! Die Schule der „Neoklassiker“ ist nur in einer Hinsicht harmonisch: Sie korrumpiert auf dieselbe Weise Vergangenheit und Gegenwart. Für die modernistische Metalogik, die das Gefühl für Musik verloren hatte, wurde der Neoklassizismus zum Rettungsring – er erlaubte den Zuhörern, sich ein bisschen von dem urbanistischen Zähneknirschen zu erholen.

Für Šostakovič erwies sich der „Neoklassizismus“ als nützlicher Schirm, um seine melodische Armseligkeit zu verdecken, und er entlieh ihn mit Vergnügen von den deutschen Expressionisten und ihrem Impresario: Vladimir Ščerbačev. Am Beispiel der Fuge aus dem 1. Satz der 4. Sinfonie kann man ermessen, wohin „Neoklassizismus“ führt. Das Thema der Fuge ist völlig gegenstandslos, ohne Zielstrebigkeit, seine Verirrungen kann man ohne Ende fortsetzen [folgt Notenbeispiel]. Das Auftreten der zweiten Stimme – des Comes – bringt keine neue Qualität in den Klang der Fuge. Gegenstandslosigkeit multipliziert sich mit Gegenstandslosigkeit, und anstelle einer Unannehmlichkeit muss der Hörer deren zwei erfahren [Notenbeispiel]. Auf diese Weise zwei Seiten lang umherirrend, fügt der Komponist schließlich eine dritte Stimme hinzu. Es kümmert ihn überhaupt nicht, ob sich diese Stimmen vereinigen, welche Menge an Dissonanzen daraus entsteht (je mehr, desto besser!) und welchen Eindruck dies auf den Hörer macht. Der Hörer seinerseits muss auch noch diese Beschimpfung seines Gehörs ertragen: [Notenbeispiel].

Aber das ist noch nicht alles. Mit sadistischer Niedertracht und auf strenge Weise der „klassischen“ Form folgend, lässt der Komponist noch eine vierte formalistische Schlange heraus, und alle vier Schlangen wüten nun in hässlicher Verstrickung gegen das menschliche Gehör und die menschlichen Nerven. Ob dieser Folter müsste sich der große Bach im Grabe herumdrehen und sich fragen: Hat dieses schamlose formalistische Bacchanal wirklich einen Ursprung in meiner Musik? [Notenbeispiel] Die Fuge ist schließlich zu Ende. Aber der Hörer hofft vergebens, dass mit der Fuge nun auch seine Qualen beendet seien. Der Komponist fällt mit ganzen Klumpen dissonierender Akkorde über ihn her, die die Aufgabe haben sollen, eine „tragische Kulmina-

tion“ darzustellen – tragisch sind sie in Wirklichkeit nur für das menschliche Gehör. [Notenbeispiel]

Aus der Musik der 4. Sinfonie kann man ein ganzes Wörterbuch chaotischer, neuropathischer Zusammenklänge herleiten: disharmonischer, zufällig aufgehäufter Klänge. Solche Beispiele gibt es auf jeder Seite dieses Werkes. Die Phantasie versucht zu begreifen, was für eine Gestalt der Komponist in dieser seiner Musik verkörpern will. Und da kommen einem sofort die *Drei phantastischen Tänze* op. 1 von Šostakovič ins Gedächtnis. Ja, es ist derselbe Pierrot. Nur: dieser Clown hat sich völlig verändert. An die Stelle seiner elegischen Trauer trat Verrücktheit. Er krümmt sich in einem urbanistischen Tanz, jammert mit durchdringender Stimme, krampft sich in epileptischen Anfällen oder rennt auf der Stelle, als wollte er sich selbst überholen. Er versucht zu lachen, aber sein Lachen klingt fremd oder kläglich, wie das Lachen eines Irren. Plötzlich erstarrt er in Erschöpfung; eine unkonturierte Linearität, nicht beseelte Melodik, bezeichnet seinen Zustand. Dann beginnt wieder aufs Neue dieses Laufen, eine mechanische Bewegung wird von der anderen abgelöst, auf diese Bewegung schichten sich den Verstand verfinsternde Akkorde. Das Tempo wird immer schneller – drängt zum Entsetzen, zur Katastrophe. Und schließlich folgen Trauer und Erstarrung im ersterbenden, sich entfernenden Flimmern der Celesta [Notenbeispiel vom Schluss]. Pierrot ist tot. Die Sinfonie ist zu Ende. Sollertinskij^[35] hat seine Leser betrogen.

Nach den Artikeln in der *Pravda* konnte die 4. Sinfonie nicht mehr aufgeführt werden. Dies wäre auch eine Herausforderung der öffentlichen Meinung gewesen.

So viel zur sowjet-offiziösen Bewertung des Phänomens „Neoklassizismus“ – es mag deutlich sein, dass es sich nicht allein um die Person Šostakovičs handelte, sondern über eine ganze Stilepoche ein Urteil gesprochen ist. Wie man sie bezeichnen will, hat keinen Einfluss auf die Tatsache, dass sie existierte, und der Hinweis auf den Leningrader Komponisten und Hochschullehrer Vladimir Ščerbačev, von dem wirklich wichtige Impulse zu einem neuen linearen Stil, auch zur Auflösung der klassischen Formschemata ausgegangen sind, wie man an seiner 1. Sinfonie aus dem Jahre 1914³⁶ verfolgen kann, scheint nicht unzutreffend. Jener neue lineare Stil, der sich in der russischen Musik während der 20er-Jahre geradezu mit der Ausnahmslosigkeit eines Naturgesetzes Bahn brach (Misch- oder Übergangsformen

³⁵Ivan Ivanovič Sollerstinskij war zuvor mit einer zustimmenden Besprechung der 4. Sinfonie von 1942 zitiert.

³⁶M/UE 1929.

gibt es kaum), nahm seinen Ausgang vielfach vom Leningrader Konservatorium und löste eine „spätromantische Moderne“ ab, die mit dem Stichwort „Skrjabin-Nachfolge“ nicht unzutreffend bezeichnet wäre. In meiner Dissertation, die sich mit dem Programm zeitgenössischer Musik im sowjetischen Staatlichen Musikverlag (GOSIZDAT) der 20er-Jahre analysierend beschäftigte³⁷ – dieser Verlag war nach der Revolution vom Musikkommissar Arthur Lourié aus dem Bestand der enteigneten privaten Musikverlage gegründet worden und wahrte bis etwa 1930 tatsächlich eine allseitige stilistische Neutralität – habe ich die beiden Stilrichtungen als „spätromantische“ und „lineare“ Moderne zu kennzeichnen gesucht. Zur spätromantischen Moderne wären etwa Aleksandr Abramskij, Anatolij Aleksandrov, Nikolaj Čemberdži, Anatolij Drozdov, Aleksandr Dzegelenok, Sergej Evseev, Samuel Feinberg, Michael Gnesin, Aleksandr Krejn, Boris Ljatošinskij, Dmitrij Melkich, Nikolaj Mjaskovskij, Leonid Polovinkin, Jurij Šaporin, Aleksandr Šensin, Vasilij Širinskij, Sergej Vasilenko, Aleksandr Vepruk oder Aleksandr Žitomirskij zu zählen, zur „linearen Moderne“ Vladimir Deševov, Dmitrij Kabalevskij, Jurij Karnovič, Lev Knipper, Klimentij Korčmarev, Heinrich Litinskij, Aleksandr Mosolov, Gavriil Popov, Sergej Prokof'ev, Vladimir Ščerbačev, Josef Schillinger, Visarion Sebalin und eben Dmitrij Šostakovič. Anzumerken bleibt, dass die atonalen Tonsatztechniken Komplex und Reihe und andere Vorstöße in neue Tonräume eher und öfter ihren Ausgang in den 10er-Jahren, in der spätromantischen Moderne nahmen – das gilt für Roslavec, Obuchov, Golyšev und selbst für den frühen Lourié, während die „linearen“ Neoklassizisten sich dafür kaum noch interessierten: Für sie stand die Neuentdeckung der Diatonik in ihren dramatischen Brechungen zum Programm – Brechungen, die ohne die Erfahrungen der vorangegangenen atonalen Epoche freilich nicht denkbar schienen. Eine Ausnahme bildet eine Jugendsünde des Glière-Schülers Boris Aleksandrov junior, Sohn des Komponisten der Sowjetischen Nationalhymne und sein Nachfolger als Leiter des Aleksandrov-Ensembles der Roten Armee, der in seinen

³⁷Detlef Gojowy, *Moderne Musik in der Sowjetunion bis 1930*, Phil. Diss. Göttingen 1966; ergänzte Buchausgabe: ders., *Neue sowjetische Musik* (wie Anm. 31).

*Zwei Stücken / Deux Morceaux*³⁸ 1928 raffinierte Zwölftonreihen- und Komplextechniken in den neuen linearen Stil zu integrieren suchte. Übrigens strahlten solche avantgardistischen Impulse sehr häufig vom ukrainischen und weißrussischen Süden und Westen aus – dorthier stammten Roslavec, Obuchov und Mosolov – mit einem nicht geringen Anteil an jüdischen Komponisten wie Ornstein, Golyscheff, Lourié und Schillinger.

„Neobarock“ und Bach-Nachfolgen

Inwieweit man von einem „Neobarock“ in der „linearen Moderne“ allein wegen ihrer polyphonen Denkweise sprechen kann, ist eine Definitionsfrage – eine breite „Alte-Musik-Bewegung“ wie in Deutschland scheint es in den 20er-Jahren nicht gegeben zu haben. Eine Quartett-Suite von Heinrich Litinskij³⁹ greift wohl Strukturen auf, die an die Organum-Technik der Notre-Dame-Schule erinnern, sonst blieb aber, von Šostakovič abgesehen, das Feld archaisierender Modelltypen weitgehend unbestellt. Die Neuentdeckung der Barock- und Renaissancemusik, zu der es vor dem I. Weltkrieg allerdings Ansätze gegeben hatte⁴⁰, datiert dann eher ins „Tauwetter“ der 50er- und 60er-Jahre und ist mit Namen wie Andrej Volkonskij, Rudolf Baržaj, Lydija Davydova und dem Ensemble „Madrigal“ verbunden.

Diese Einschränkung betrifft wohlgerne nicht Bild, Ansehen, Bedeutung und Nachwirkung von Johann Sebastian Bach selbst, der von Michail Glinka über Nikolaj Rimskij-Korsakov bis zu Sofia Gubaidulina von allen Generationen der russischen Musik als „Übervater“ gesehen und verehrt wurde. Wo immer die Kaiserlich Russische Musikgesellschaft ihre schönen spätklassizistischen Konservatorien gründete, die bis heute ihren Dienst tun, dort wird in den Konzertsälen unter den sie schmückenden

³⁸M 1928. Die Stücke wurden in späteren Aufzählungen verschwiegen.

³⁹Nr. IV, M/UE 1931.

⁴⁰A.E. Parnins und R.D. Timenščik, Programmy „Brodjačej Sobaki“ [Die Programme im „Streunenden Hund“ = Petersburger Künstlerlokal der Symbolisten, Akmeisten und Futuristen]. Pamjatniki Kul'tuy. Noveye Otkrytija, Ežegodnik 1983 [Kulturdenkmäler, Neue Entdeckungen, Jahrbuch 1983]. Leningrad: Nauka 1985, S. 160-257.

Büsten oder Reliefs bedeutender Komponisten das Bild des Thomaskantors niemals fehlen.

In den 20er- und 30er-Jahren standen die Klassiker oft auf dem Prüfstand grundsätzlicher Erörterungen. „Zurück zu Beethoven“ lautete eines der Diskussionsthemen, das in den Auseinandersetzungen zwischen Roslavec und den Vertretern des Assoziation Proletarischer Musiker um die Verpflichtungen gegenüber dem klassischen Erbe geführt wurde; zu „Mozart in uns allen“ bekannte sich kein Geringerer als Aleksandr Glazunov⁴¹, und kein Geringerer als der sowjetische Volkskommissar und Diplomat Georgij Vasil'evič Čičerin, mit Gustav Stresemann Unterzeichner des Rapallo-Vertrages, suchte in seinem Buch „Mozart, eine Forschungsstudie“ / „Mocart, issledovatel'skij etjud“, 1930?)⁴² das Bild des Klassikers auf nichtbürgerliche Weise neu zu begründen. Es wäre ein seltsamer Zufall, wenn der Visionär und Systematiker Roslavec mit Bach nichts angefangen hätte – seine Vorlesungen über die Entwicklung der Musik vor Bach⁴³ blieben nach seiner Verfemung und Ausschaltung jedoch unveröffentlicht. Einen 365 Seiten starken „Entwurf einer Musikästhetik“⁴⁴ gründete der bekannte russische, nach Frankreich emigrierte Musikologe Boris de Schloezer, fast ein Schwager von Skrjabin (seine Schwester Tatjana wurde die zweite, nicht legitimierte Frau des Komponisten), eben auf das neu gewertete Werk Johann Sebastian Bachs, er heißt im französischen Original auch nur *Introduction à J.-S. Bach*. Zu den großen Namen der russischen Bach-Forschung zählten u.a. Čajkovskijs Freund und Schüler Sergej Taneev, Aleksandr Veprik und Michail Druskin.

Zwei weniger bekannte Beispiele russischer Bach-Nachfolge möchte ich zum Schluss ansprechen. Das eine wäre das amerikanische Spätwerk des Volkskommissars Arthur Lourié. Mit dem Zusammenbruch aller seiner Utopien von einem freiheitlichen Sowjetsystem, das sich als Mordregime erwies, hatte es auch einen

⁴¹Detlef Gojowy, Alexander Glasunow, sein Leben in Bildern und Dokumenten, München: List 1986, S. 82f.

⁴²Kto pisal o muzyke [Wer schrieb über Musik], Band R-È, Moskau: Sovetskij kompozitor 1979, S. 202.

⁴³Marina Lobanova, Nikolaj Andreevič Roslavec und die Kultur seiner Zeit, Frankfurt u.a.: Lang 1997, S. 177.

⁴⁴Deutsch von Horst Leuchtman, Hamburg u.a.: Ellermann 1964.

tiefen Bruch in seinen ästhetischen Intentionen gegeben: Aus dem radikalen futuristischen Revolutionär, dessen Thesen künftige Mechanisierung und Technisierung der Musik hellwach vorausgesagt hatten, aus diesem Saulus der Neuen Musik war sozusagen ein reformkritischer Paulus geworden, übrigens durchaus unter christlich-katholischem Einfluss seines Freundes, des Philosophen Jacques Maritain, dessen eigene Kunstästhetik⁴⁵ wiederum von Louriés Anschauungen geprägt wurde. Nicht mehr die „unanfechtbare Selbständigkeit der Rhythmen“ wie 1914 im Petersburger Futuristenmanifest, sondern das Primat der Melodie und der Intuition verfocht er in seinen Schriften zur Melodik seit Ende der 20er-Jahre⁴⁶ und verfolgte dies in seinen Kompositionen bis zur Einstimmigkeit. Seine neuerliche Ablehnung eines „objektiven“ Musikideals⁴⁷ brachte ihn auch mit Strawinsky auseinander. Sein Schaffen ordnete sich zwanglos ein in den melodiefreudigen Pariser Klassizismus und hatte Erfolg, fast wäre seine Ballettoper *Das Festmahl während der Pest* in der Saison 1940/41 auf den Pariser Spielplan gekommen – ein Sujet von Puškin, denn seine Musik, die zunächst so gern französisch gesprochen hatte, wandte sich immer stärker den heimatischen russischen Wurzeln zu. Zur Uraufführung kam es nicht mehr, sondern zum Krieg, und wieder drohte ein Mordregime. Lourié hatte das Glück, aus dem besetzten Paris über die unbesetzte Zone in die Vereinigten Staaten zu entkommen, wohin ihm Sergej Kussewitzky das Visum besorgt hatte; so blieb ihm das Gaskammer-Schicksal seiner Kollegen Pavel Haas, Victor Ullman oder Gideon Klein erspart, allerdings nicht die Vergessenheit. Was er unmittelbar nach dieser zweiten Emigration in seinem Artikel „Notes on the ‚New Order‘“⁴⁸ über die Situation im besetzten Frankreich mitteilte, ist ein aufwühlendes Dokument einer „Krise des Humanismus“, wie er sie sah: die deutschen Heere einstweilen unbesiegt und im

⁴⁵Jacques Maritain, *Creative Intuition in Art and Poetry*, Princeton University Press 1977.

⁴⁶Arthur Lourié, *De la mélodie*. In: Jean Mouton (Hg.), *Profanation et sanctification du Temps*, Paris: de Brouwer 1966, S. 15-30. Deutsch bei Gojowy, Arthur Lourié (wie Anm. 16), S. 178-189.

⁴⁷Siehe u.a. Arthur Lourié, „The Crisis in Form“. In: *Musical Quarterly* XXVII/2 (April 1941), S. 235-242.

⁴⁸*Modern Music New York* XIX/1 (November-Dezember 1941), S. 1-7.

Begriff, dem besetzten Europa eine so deklarierte „Neue Ordnung“ aufzuzwingen, Mitläufer und Mitdenker findend, die sich diesen Gedanken aneigneten – Gegenkräfte blieben einstweilen schwach und ohne ein dynamisches Konzept; Lourié zitiert Hermann Hesse, Paul Claudel und André Gide. In diese verzweifelte Zeit fällt die Komposition seines *Concerto da camera*, und hier knüpft nun seine Sprache direkt an die Melodik der Bachschen Passionen an.

A. Lourié. *Concerto da camera*. T. 2. *Aria*
Lento, ma non troppo (♩ = 66)

Violin (Solo)
 Violin
 Viola
 Violoncello
 Bass

Solo-Vln.
 Vln. (solo)

© Bärenreiter-Verlag, Kassel (c) mit freundlicher Genehmigung des Bärenreiter-Verlags, Kassel

Nbsp. 2 aus Lourié: *Concerto da camera*

Diesen Passionston wird er weiterverfolgen in seinen *Zaklinani-ja / Beschwörungen*, in denen er 1958 wieder als erster Verse seiner Freundin Anna Achmatova vertont, die in New Yorker Emigrantenzeitschriften erschienen – die V. *Zaklinanie* enthält ein direktes Zitat aus der Matthäuspassion. In der Heimat war die Dichterin, die im belagerten Leningrad den Kontakt zu Louriés Angehörigen bis zum Schluss gehalten hatte, inzwischen verfemt und verboten – nach den ZK-Beschlüssen über die Zeitschriften

Nbsp. 3 aus Lourié: *Zaklinanija / Beschwörungen* (1958)

Zvezda und *Leningrad* vom 14. August 1946, die sich zwei Jahre vor den Musikbeschlüssen des ZK insbesondere gegen sie, Osip Mandel'stam und den Satiriker Michail Zoščenko richteten, hatte es geheißen: „Die Dichtung der Achmatova steht dem Volk völlig fern. Es ist eine Poesie der oberen Zehntausend im alten höfischen Rußland, die dazu verurteilt sind, denen nichts mehr übrigbleibt als nach der 'guten alten Zeit' zu seufzen. Die Landgüter aus der Zeit Katharinas mit uralten Lindenalleen, Springbrunnen, Statuen und steinernen Bögen, mit Orangerien, Liebeslauben und baufälligen Wappen am Tor ... All dies sank in unwiderruffliche Vergangenheit.“⁴⁹ Gerade diese versunkene Welt wird nun das Thema von Louriés letzter Oper sein: *Der Mohr Peters des Großen / Arap Petra Velikogo* wieder nach Puškin, auf einen Kompositionsauftrag von Sergej Kussevitzky 1949, und er ver-

⁴⁹Nach Wolfgang Steinitz (Hg.), *Über Literatur* (Aufsätze und Beschlüsse), Berlin: Volk und Wissen 1952 (= Neue russische Bibliothek 31), S. 24-30 und 29-51; Gojowy, Arthur Lourié (wie Anm. 16), S. 243.

band mit dieser Oper die Idee, eine russische Barockmusik zu schaffen, wie sie zwar nicht existiert hat, aber existiert haben könnte. Die Arbeit zog sich ein Jahrzehnt hin, und die Oper blieb bis heute unaufgeführt. Irina Graham, seine Librettistin, wurde immer recht ungehalten, wenn jemand in deren Stil etwas anderes erblicken wollte als eben Barockmusik!

Wenn Šostakovičs Präludien und Fugen eine Kontrafigur zu Bachs *Wohltemperiertem Klavier* darstellen, so könnte das *Polyphone Konzert / Polifoničeskij koncert* des 1938 geborenen Jurij Bucko aus dem Jahr 1969 als Kontrafigur zur *Kunst der Fuge* gesehen werden. Das dreieinhalbstündige Werk für vier Tasteninstrumente – Celesta, Cembalo, Klavier und Orgel – besteht aus 19 Kontrapunkten nach altrussischen Neumengesängen in einer konsequenten Abfolge der Besetzungen, die alle Varianten und Kombinationen planmäßig ausschöpft; im alle Klangfarben umfassenden, letzten Kontrapunkt soll ein Chor mit der originalen geistlichen Melodie, dem *Raspev / Alles Leben preist den Herrn* hinzutreten. So konnte das Werk in der Sowjetunion nicht aufgeführt werden; die Uraufführung fand dann am 17. Mai 1981 in einer Produktion des Westdeutschen Rundfunks bei den Tagen Neuer Musik in der Universität Bonn statt.

Bekanntere Beispiele bewusster Bach-Nachfolge aus der jüngsten russischen Musik sind das Violinkonzert *Offertorium* von Sofia Gubajdulina über das Thema des „Musikalischen Opfers“ und *Morgentraum* von Edison Denisov mit dem Zitat des Fugenthemas D-Dur aus dem 1. Teil des *Wohltemperierten Klaviers*.

Марине Павловне Рахмановой
To Marina Rakhmanova

ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ КОНЦЕРТ
POLYPHONIC CONCERTO

Yu. BUTSKO

(1969г.)

Ю. БУЦКО

ТЕТРАДЬ I

КОНТРАПУНКТ I (Celesta solo)

(d = 69)

The musical score consists of six systems of music for Celesta. The first system is marked 'mp cantabile' and includes a tempo indication '(d = 69)'. The subsequent systems feature various rhythmic patterns and dynamics, including 'stacc.' (staccato) markings. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various note values and rests.

*) Тема: "О, великое милосердие грешным еси, Богородице пречистая". "Творение
Иоанна IV деспота Восточного".

с 9397 к

Nbsp. 4 aus Jurij Buckyo: Polyphones Konzert / Polifoničeskij koncertl, 1969

gidon kremer gewidmet
dedicated to gidon kremer

offertorium

sofia gubaidullina

The musical score is divided into several systems. The first system includes parts for 2 Flauti, 2 Fagotti, 3 Corni (F), 3 Trombe (B), and 3 Tromboni. The tempo is marked $d = 54$ and includes the instruction "I solo". The second system features the Coro and Tr-be parts, with a tempo change to "1 Poco più mosso $d = 60$ ". The third system shows the V-no solo part with dynamic markings p and f , and the instruction "sotto voce non vibr.". The fourth system includes Batt. II and V-no solo parts, with markings for "rittl", "bacch. molle", and "l.v.". The fifth system is for the Archi (strings), with markings for "div.", "gliss.", and "unis.".

© 1986 by Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg, for the entire world except Bulgaria, China, Corea, Cuba, Czechoslovakia, Hungary, Laos, Mongolia, Poland, Romania, U.S.S.R., Vietnam and Yugoslavia

Nbsp. 5 aus Sofia Gubajdulina: *Offertorium*

8. Bachfuge

Allegro risoluto

The musical score is arranged in several systems. The first system includes Violin II (VI. II), Violin I (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The second system includes Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Flute 3 (Fl. 3), Oboe 1 (Ob. 1), and Oboe 2 (Ob. 2). The third system includes Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.) voices, with lyrics: "Die Bach-fu - ge, die Bach - fu - ge". The fourth system includes the Archi (string) section. The score is written in a major key and 4/4 time, with a tempo marking of "Allegro risoluto".

Nbsp. 6 aus Edison Denisov: *Morgentraum*