

Revolution der Langschläfer



Abgesehen von einigen Volksliedzitaten bei Beethoven spielte **russische Musik** im Konzert der Großen bis 1870 nicht die geringste Rolle. Heute ist sie neben Klassik und deutscher Spätromantik der tragende Pfeiler des Konzertrepertoires. Volker Tarnow verfolgt den Sprung eines Entwicklungslandes in die musikalische Zukunft.

Ans Bett gefesselt: Glinka – oben auf einem Gemälde von Ilja Repin 1887 – konnte nur dort schreiben. Tchaikowsky – auf einem kolorierten Foto um 1890 – denkt über die Zukunft nach.

Sankt Petersburg, Februar 1889. Rimsky-Korssakoff und Glasunow kommen aus dem Mariinsky-Theater gewankt, „gleichsam berauscht“ von der russischen Erstaufführung des „Nibelungen-Ringes“. So hat es Glasu-

now überliefert. Von einer Ernüchterungsphase hat er nichts gesagt, aber die ließ nicht lange auf sich warten. An diesem Tag nämlich endete der Traum vom russischen Sonderweg in der Musik. Rimsky-Korssakoff sprach

von „zerbrochenen Idealen“ und folgte in „Mlada“ (1890) sofort den neuen. Bis ins hohe Alter hat er jede „Ring“-Aufführung besucht, wobei er sich in den Pausen gern mit einem jungen Mann namens Strawinsky über die Einleitungstakte des „Rheingolds“ unterhielt, jenen Es-Dur-Akkord, dem die gesamte Ideologie des „Mächtigen Häufleins“ zum Opfer gefallen war.

Was hatten der Theorie-Tyrann Stassow und sein komponierender „Polizeichef“ Balakirew in den vergangenen Jahrzehnten nicht alles getan, um eine eigenständige, von

So kam die Gilde nach und nach zur Vernunft. Bedauerlicherweise, könnte eingewendet werden, hatte doch die Unvernunft irgendwie besser zur russischen Realität gepasst. Während in Deutschland noch das Wahre, Gute, Schöne regierte und gesellschaftliche Verhältnisse von den Komponisten grundsätzlich chiffriert wurden, gebärdeten sich Mussorgsky, Balakirew, Borodin, Cesar Cui und anfangs halt auch Rimsky-Korssakoff wie schöngeistige Anarchisten. Die hedonistische Musikauffassung des Westens wäre für sie nur ein neues

Kleiber haben sie dirigiert.

Modest Mussorgsky indes vollbrachte etwas ganz anderes. In seinem Œuvre bündeln sich Tendenzen des russischen 19. Jahrhunderts mit unvergleichlicher Radikalität: der Hang zur Epik, die Empörung der Erniedrigten und Beleidigten, die Verachtung jeglichen Reglements. Anders als Beethoven und Wagner, deren Umwälzungen nie professionelle Kriterien in Frage stellten, zerstörte Mussorgsky sämtliche Gesetze des herrschenden Musikbetriebs. Ihn interessierten nicht die Lehrbücher der Professoren, die



Abb.: Ariola-Eurodisc

Tragisch-genial: Modest Mussorgsky.

Mussorgsky zerstörte sämtliche Gesetze des Musikbetriebs

fremden Einflüssen unberührte Schule zu gründen! Ausgehend von Väterchen Glinka und seinen Errungenschaften sollte sich die russische Musik unmittelbar aus den Tiefen der Volksseele erheben. Anton Rubinstains Konservatorium mied man wie die Pestilenz – „die Ketten der europäischen Scholastik“ (Stassow) sollten endlich gebrochen werden. Dilettantismus aus Faulheit und Dilettantismus aus Überzeugung schufen unvergessene Tonsetzertypen: Mussorgsky, ein tragisch-genialer Säufer; Borodin, ein Hobby-Komponist, der sein Werk nicht ernst nahm; Glinka, der nur im Bett schreiben konnte. Mit Zähnen und Krallen habe er seine Mitstreiter zur Arbeit antreiben müssen, erinnerte sich Stassow später. Doch nicht in jedem Russen steckte ein Oblomow; Tschaikowsky und Rimsky-Korssakoff wachten als erste auf; langsam sprach es sich herum, wie Hochschulen und Sonatensätze von innen aussahen.

Gefängnis gewesen, unentrinnbarer als Sibirien. Folglich bemächtigten sie sich der heimischen Folklore: Es war Musik unterdrückter Völker, gleichviel ob es sich nun um Lieder und Heldengesänge russischer, ukrainischer oder kaukasischer Herkunft handelte. Deren Schönheit, deren orientalischen Reiz hüllte man vorzugsweise in epische Gewänder; die wilden Fünf haben fast nur Lieder, Opern und Programmdichtungen hervorgebracht. Zwar bemühten sie sich auch um Sinfonisches, aber mit welch kläglichen Resultaten! Entweder gingen ihre Sinfonien gleich im pränatalen Stadium flöten, oder sie humpelten nach jahrzehntelangen Geburtswehen als Invaliden durch den Konzertsaal, als Fragment, höchstens als irrelevante Zweit- und Drittversion. Ein einziger Gattungsbeitrag behauptete sich auf dem internationalen Podium, Borodins großmächtige „Heldensinfonie“ von 1876. Toscanini und Carlos

Meinungen arrivierter Kritiker, die glanzvollen Premieren der oberen Zehntausend. Erstaunlicherweise hatte er damit anfangs sogar Erfolg: Das Publikum des 1874 uraufgeführten „Boris Godunow“ begriff instinktiv, welche Urgewalt hier zugange war. Auch die Zensoren begriffen es natürlich und holten das Stück vom Spielplan. Sogar den Kollegen war er zu weit gegangen; Cui schrieb flugs einen bösen Verriss, Rimsky-Korssakoff entschärfte die Partitur seines Schützlings gleich zweimal, Tschaikowsky war der „erdgebundene Charakter“ dieser Musik ohnehin ein Gräuel. „Eine Nacht auf dem kahlen Berge“ mag unterhaltsam sein, die zweite ist dann schon eher lästig. Bilder aus dem heidnischen Russland waren damals noch unerwünscht; die aufstrebende Kulturnation wollte sich nicht über Schwarzgötter definieren. Erstaunlich, dass auch die orthodoxe Religion ausschied. Tschaikowskys „Liturgie des Heiligen Chrisosto-



Foto: Horst Tappe

Ein Russe im Exil: Igor Strawinsky.

mos“ (1878) wurde vom Klerus konfisziert, Rimsky-Korssakoffs Chorwerke endeten in der Schublade, Mussorgsky wollte mit den Weihrauchschwenkenden Steigbügelhaltern des Zaren nichts zu tun haben. Nur der Klang russischer Glocken bewahrte als Glaubensmetapher eine neunhundertjährige christliche Tradition.

Weitaus stärker prägte Michail Glinka die Epoche. „Ein Leben für den Zaren“, urauf-

CD-Hinweise



Was man hören muss

Tschaikowsky, Sinfonien Nr. 4-6; Leningrader Philharmoniker, Mrawinsky (1960)
DG/Universal 2 CD 419745-2

Mussorgsky, Bilder einer Ausstellung, Eine Nacht auf dem kahlen Berge u. a.; Berliner Philharmoniker, Abbado (1993)

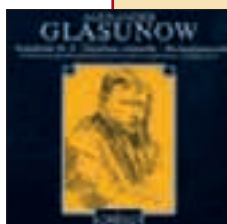
DG/Universal CD 4452382

Glasunow, Sinfonie Nr. 8 u. a.; Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, N. Järvi (1983)
Orfeo CD 093201 A

Tanejew, Sinfonien Nr. 2 und 4; Staatliches Russisches Sinfonieorchester, Polyansky (2001)
Chandos/Codæx CD 9998

Rachmaninoff, Orchesterwerke; St. Petersburger Philharmoniker, Jansons (1990-98)
EMI 6 CD 5 755102

Strawinsky, Sämtliche Ballette; Columbia Symphony Orchestra u. a., Strawinsky (1960-65)
Sony 6 CD SM6K87990



Was man hören sollte

Borodin, Sinfonie Nr. 2 „Heldensinfonie“, Eine Stepenskizze aus Mittelasien; **Tschaikowsky**, Romeo und Julia; Staatskapelle Dresden, Sanderling (1961)
Berlin/Edel CD 30392

Tschaikowsky, Klavierkonzert Nr. 1; **Mussorgsky**, Bilder einer Ausstellung (Klavierfassung); Horowitz, NBC-Sinfonieorchester, Toscanini (1943/47)
RCA/HM CD GD 87992

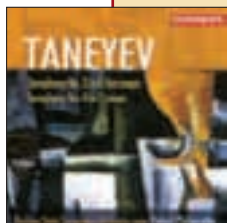
Tschaikowsky, Die 6 Sinfonien u. a., Staatliches Sinfonieorchester der UdSSR, Swetlanow (1967)
Scribendum/Gebhardt 6 CD SC 024

Rimsky-Korssakoff, Scheherazade; **Glasunow**, Die Jahreszeiten u. a.; London Symphony, Philharmonia Orchestra, Swetlanow (1978/79)
EMI 2 CD 5693612

Scriabin, Sinfonie Nr. 3; Concertgebouworkest Amsterdam, Kondraschin (1976)

Etcetera/Codæx CD KTC 1027

Strawinsky, Sinfonie in drei Sätzen, Psalmensinfonie, Sinfonien für Bläser; Berliner Philharmoniker, Rundfunkchor Berlin, Boulez (1999)
DG/Universal CD 457616-2



Was man hören kann

Glinka, Orchesterwerke; BBC Philharmonic, Sinaisky (2000)

Chandos/Codæx CD 9861

Tschaikowsky, Schwanensee, Domröschen, Nussknacker (Suiten); Wiener Philharmoniker, Karajan (1961/65)
Decca/Universal CD 466379-2

Arensky, Sinfonie Nr. 1, Tschaikowsky-Variationen u. a.; Staatliches Russisches Sinfonieorchester, Polyansky (2001)

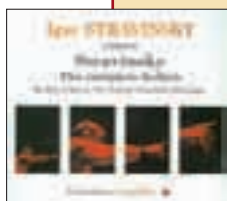
Chandos/Codæx CD 10086

Medtner, Sämtliche Sonaten; Hamelin (1996-98)
Hyperion/Codæx 4 CD A67221/4

Miaskowsky, Sinfonie Nr. 6; Göteborger Sinfoniker und Chor, N. Järvi (1998)
DG/Universal CD 4716552

Sakrale Chormusik: Werke von Bortnjanski, Tschaikowsky, Kalinnikow, Rachmaninoff, Gretschaninow

u. a.; St. Petersburger Kammerchor, Korniew (1993-96)
Philips/Universal 7 CD 4730682



geführt 1836, wurde immer wieder als Geburtsstunde der russischen Musik bezeichnet. Tschaikowsky allerdings hielt die Glorifizierung Glinkas für kontraproduktiv; er kritisierte, Glinka habe „in der Sphäre der Sinfonie (in seiner Kama-

fonie ein in Form und Melodik frappierendes Muster geliefert; zum anderen ist gerade diese „Pathétique“ eine der schwergewichtigsten Sinfonien überhaupt, ein Werk von epochalem Rang, das dank seiner Inspiriertheit, seiner

Tschaikowskys Fünfte markierte eine Wende

rinskaja und den beiden spanischen Ouvertüren) nur dilettantenmäßig gescherzt“. Es waren wohl Verlegenheitscherze. Glinka selbst hatte nach drei gescheiterten sinfonischen Anläufen bekannt, dass „es mir nicht gelang oder ich auch nicht dazu aufgelegt war, die deutsche Entwicklungsform des harmonischen Aufbaus zu überwinden“. Dies war durch die Variationentechnik der „Kamarinskaja“ (1848) in der Tat nicht zu leisten.

Borodin hantierte erfolgreicher mit der Sonatenform. Tschaikowskys 1874 revidierte 1. Sinfonie „Winterträume“ brachte dann folkloristisches Material und klassische Form diskret ins Lot. Auch die 2. und 3. Sinfonie galoppierten noch eifrig diese Sackgasse hoch und runter. Die Abkehr vom Petersburger Gedankengut vollzog sich definitiv mit der Fünften (1888) – sie markiert die geistige Geburt der russischen Musik. Es entstehen Werke von großer Individualität und Wirkungsmacht. Man hat in jüngster Zeit versucht, Tschaikowskys späte Sinfonik durch den Nachweis formaler Novitäten aufzuwerten. Das ist weder möglich noch nötig. Zum einen gibt es mottoähnliche Motive, die sich durch alle Sätze ziehen, schon bei Berlioz, und für das Adagio-Finale der „Pathétique“ hat Louis Spohrs 4. Sin-

technischen Vollkommenheit und seines Bekenntnischarakters den Schöpfungen von Beethoven, Brahms und Mahler in nichts nachsteht.

Tschaikowskys Sechste kehrte das Gesicht Russlands für immer nach Westen. Die beiden Großmeister der Jahrhundertwende, Alexander Glasunow und Sergej Tanejew, verdanken ihr unendlich viel. Beide artikulierten sich sowohl national wie polyglott, beide verbanden volkstümliche und akademische Elemente mit aktuellen Zeitströmungen. Glasunows 8. Sinfonie (1905) unterminiert die alte Bojarenherrlichkeit mit wagnerischer Harmonik; das von Mereschkowskis symbolistischem Roman „Julian Apostata“ angeregte Werk reflektiert dabei den Überschwang und die bange Furcht des Revolutionsjahres 1905. In Paris fand Glasunow, der mit Borodin und Liszt begonnen hatte, am Ende seines Lebens zum Jazz – die späten Kompositionen für Saxophon sind von irritierender Anmut. Eine immense Spannweite verrät auch Tanejews Schaffen; seine Oper „Oresteia“ (1895) antizipiert Strawinskys „Oedipus Rex“. Tanejew war berühmt für seine Kammermusik, gefürchtet wegen seines Kontrapunkts. Es scheint zurzeit, als könne er vom Image des eklektischen Scholastikers befreit werden,

und dann wird die hämmern-
de Wucht seiner 4. Sinfonie
(1898) auch westliche Kon-
zertsäle zum Einsturz bringen.

Glasunow und Tanejew wa-
ren keine Einzelfälle. In den
1890er Jahren explodierte der
russische Talentschuppen ge-

künstlerisch um Äonen hinter
sich; die Begegnung mit
Diaghilews Ballets russes und
der Kunstbewegung „Mir is-
kusstwa“ trug wesentlich dazu
bei. In „Petruschka“ (1911)
und in „Le sacre du prin-
temps“ (1913), noch entschie-

Strawinsky wurde zum Vollender der Schule

radezu, die Konservatorien
warfen überragende Musiker
in Divisionsstärke an die
Front. Lebemänner wie Anton
Arensky fanden nur noch we-
nig Verständnis. Mit dem Kom-
ponieren nach Gutsherrenart
war es unwiderruflich vorbei.
Parallel dazu befreite man sich
– auf den Spuren des Klassi-
kers Tschaikowsky – aus der
folkloristischen Leibeigen-
schaft. Zwar wurden Lesginka
und Kasatschok weiterhin
nach dem Prinzip der Mat-
roschkapuppen montiert,
aber Rachmaninoffs Meta-
Melancholie, Miaskowskys epi-
sche Monstrosität, Scriabins
Apotheose des Künstlertums
kamen ohne konventionellen
Landgeruch aus – die nationa-
le Schule hatte sich überlebt.

Einer allein bewahrte und
rettete die Tradition: Igor Stra-
winsky. Seine bekanntesten
Werke sind fast ausnahmslos
in Russland entstanden, fol-
gen ausnahmslos russischen
Sujets. Erst die kleine Puschk-
kin-Glinka-Oper „Mawra“
(1922) beendete diese Phase.
Mit dem „Mächtigen Häuf-
lein“ teilte Strawinsky den
Hass auf das, was Fürst Tru-
betzkoy, „pangermanoroman-
tischen Chauvinismus“ ge-
nannt hat; er zeigte auch die
gleiche Ablehnung alles Aka-
demischen, die gleiche Vorlie-
be für Märchenmotive. Über
jeden naiven Folklorismus er-
haben, ließ er seine Vorgänger

dener in „Les noces“ (1915)
verschränken sich vormoder-
ne, ja prähistorische Themen
mit avantgardistischer Tech-
nik. Dieser Spezialeffekt hat
Strawinsky den Ruf eines
Sado-Maso-Akrobaten einge-
tragen, der sich über das hu-
manistische Erbe mokiert.

Vielleicht versteht ihn bes-
ser, wer seine Kunst als zeitty-
pisches Emigrantenbekennt-
nis nimmt, als die tönende
Gestalt von Trubetzkoy's Eura-
sia-Lehre, derzufolge die Idee
Russlands und der russischen
Kultur nur außerhalb Russ-
lands existieren kann. Mit ei-
nem nicht nachvollziehbaren
Quantensprung hat der Apoll
des Ostens die Moderne er-
obert. Von seinen frühen Wer-
ken, etwa dem Glasunow-Pla-
giat der 1. Sinfonie (op. 1,
1907), führt keine Entwick-
lungslogik zum „Feuervogel“
(1910). Es ist, als habe die
Musikgeschichte einen Gedan-
ken aus „Krieg und Frieden“
illustrieren wollen: „Alles, was
wir verstehen, ist nichtig, und
groß und bedeutungsvoll ist
nur das, was wir nicht begrei-
fen.“ In diesem – und manch
anderem – Sinne darf Stra-
winsky als einer der größten
Komponisten des 20. Jahr-
hunderts genannt werden, der
Prototyp des modernen Künst-
lers schlechthin. Und russi-
scher als er kann sowieso nie-
mand sein, oder? Njet, nit-
schewo!



Bestellnummer: TLS 068

ROBERT BOSCH STIFTUNG

Aus den Briefen lesen

Hanns Zischler
Martina Gedeck

Leoš Janáček
Streichquartette Nr. 1 & 2

Janáček Quartett

