

UDK 78(47)»19«:78Stravinski

Svetlana Savenko (Moskva)

Stravinski in ruska glasba 20. stoletja

Stravinsky and Russian Music of the 20th Century

Ključne besede: neofolklorizem, recepcija, vpliv, sovjetska avantgarda, razvojni model

Keywords: Neofolklorism, perception, influence, Soviet avant-garde, developmental model

IZVLEČEK

ABSTRACT

Pretes tega pomembnega vprašanja predpostavlja dva aspekta: prvi je vezan na *recepcijo* glasbe Stravinskega v njegovi domovini, drugi na *vpliv* na prvotni pomen besede.

Glavne postaje recepcije Stravinskega:

1. 1910-1920. V tem desetletju se dela Stravinskega redno izvajajo v Rusiji. Reakcija javnosti in tiska je različna in deloma protislovna.
2. konec tridesetih do sredine petdesetih. V tem času glasba Stravinskega skoraj docela izgine iz koncertnega življenja ZSSR. Postane ciljna točka najtežje ideološke kritike, ki doseže svoj višek na pragu štiridesetih in petdesetih.
3. Obisk Stravinskega v ZSSR (1962) je odločilnega pomena za širitev njegovega vpliva.

Glavni dejavniki vpliva:

1. Po 1920ih je bil neposredni vpliv Stravinskega na rusko glasbo sprva odprt. Tedaj je bilo mogoče opazovati vrsto skladb »levih« skladateljev iz kroga Združenja za moderno glasbo, ki so glasbo Stravinskega pojmovali kot prenovljeno, aktualno rusko tradicijo.
2. Ožvitev vpliva Stravinskega se je začel v šestdesetih letih, bržkone v povezavi z »novim folklornim valom«, nacionalno usmerjenimi deli mladih skladateljev, ki so večidel pripadali »sovjetski avantgardi«.

Resumé: delo Stravinskega je bilo idealen model za razvijanje ruske glasbe 20. Stoletja.

The discussion of this important question presupposes two different aspects: the first one is connected with the *perception* of Stravinsky's music in his fatherland, the second with the *influence* of his music in the specific sense of the word.

The most important stations of the perception of Stravinsky:

1. 1910-1920. Stravinsky's works were regularly performed in Russia during this period. The reaction of the audience and the press was various and partly controversial.
2. End of the 30's to the middle 1950's. In this period Stravinsky's music has almost disappeared from the USSR concert life. It became the target for most violent ideological criticism, which reached its zenith at the threshold of 1940's 1950's.
3. Stravinsky's visit to the USSR (1962) had a crucial meaning for the expansion of his influence.

The main factors of the influence:

1. After the 1920's the direct influence of Stravinsky on the Russian music was at first rather obvious. At that time, one could observe it through a whole set of compositions by "leftist" composers from the circle of The Association Of Modern Music; they understood Stravinsky's music as a renewed, contemporary musical tradition of Russia.
2. A revival of the influence of Stravinsky's music began in the 1960's, probably in connection with "the new folkloristic wave" in the national oriented works of young composers, who belonged to a large extent to "the Soviet avant-garde".

Resumé: Stravinsky's work was ideal as a model for the development of the Russian music in the 20th century.

Der Einfluß Strawinskys auf die russische Musik des 20. Jahrhunderts ist eine unumstrittene Tatsache und bedarf auf den ersten Blick keiner besonderen Beweise. Wahrscheinlich war das der Grund dafür, daß bislang, soweit bekannt, noch keine umfassende Untersuchung zu diesem Problem unternommen wurde, weder in Rußland, noch außerhalb des Landes. Das Thema verdient jedoch Aufmerksamkeit. Es kommt schließlich des öfteren vor, daß offensichtliche Dinge bei näherer Betrachtung nicht ganz gewöhnliche und sogar überraschende Eigenschaften offenbaren können. Als naheliegendes Beispiel kann man das Standardwerk Richard Taruskins »Strawinsky and the Russian Traditions« (Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1996) nennen. Für den westlichen Leser, den eigentlichen Rezipienten des Buches, bedurfte allein die Anwesenheit dieser Beziehungen einer besonderen Behandlung (teilweise mit krimiartigem Charakter). Für die russischen Fachleute, für die es seit langem keinen Zweifel an den russischen Wurzeln des Werks Strawinskys gab, besteht der Reiz des Buches in den brillant dargestellten Details, die die akribische Studie zum Stils Strawinskys begleitet.

Aber die Musik Strawinskys hatte nicht nur Eltern und Großeltern, sondern auch Kinder und Enkel. Nicht alle von ihnen können als erwünscht und legitim angesehen werden. Bekanntlich kann man sich aber seine Kinder, wie auch die Eltern, nicht aussuchen. Vieles in dieser Hinsicht wurde vom ziemlich ungewöhnlichen Schicksal der Musik Strawinskys in seinem Heimatland vorbestimmt.

Entsprechend dem europaweiten Ruhm in den 1910-1920er Jahren, der mit *L'Oiseau de feu* begann und sich ständig steigerte, wuchs der Bekanntheitsgrad Strawinskys in dieser Zeit allmählich auch in Rußland. Seine Musik wurde vorwiegend als neuer russischer Stil aufgefaßt. Selbstverständlich gingen damals die Meinungen darüber stark auseinander. Über *Petruschka* war in der russischen Presse zu lesen, es sei »ein russisches Gesöff mir einem leichten Aroma von französischem Parfüm« und »eine Verunglimpfung der nationalen Volksmusik« (so Andrej Rimsky-Korsakov, der Sohn von Strawinskys Lehrer und kurz davor noch Strawinskys Freund). Für den Komponisten Nikolaj Mjaskovsky dagegen war *Petruschka* ein Meisterwerk gerade der russischen Kunst, und Strawinsky selbst ein würdiger Nachfolger der Tradition seines Lehrers Nikolaj Rimsky-Korsakov. Strawinsky war mit dem neuen russischen Stil in den 1910-1920er Jahren nicht allein, auch andere Komponisten experimentierten in einer ähnlichen Richtung. So arbeitete Aleksandr Kastalsky, ein Kenner der russischen Kirchen- und Volksmusik, seit 1911 am Zyklus *Volksfeiern in Rußland*, der unter anderen auch das russische Hochzeitsfest darstellen sollte. Bei den Besprechungen über die Veröffentlichungsaussichten des Werkes tauchte der Name Strawinsky auf. Es war Sergej Rachmaninov, der zu Kastalsky sagte: »Ich will Sie zu dieser Arbeit überreden <...> Jeder würde Ihnen soviel Geld bieten, wie Sie nur wollen, wenn Sie sie ihm abtreten würden. Für Strawinsky wäre es ein wahres Juwel. Er wird Ihnen hunderttausend dafür anbieten.«¹ Tatsächlich plante zu dieser Zeit Strawinsky seine *Svadebka (Les Noces)*, was Rachmaninov natürlich nicht wissen konnte. Kastalsky hatte jedoch andere Aufgaben: Er arbeitete an den ethnographischen Restaurationen, die auf den Volksmusikbearbeitungen basierten, und verurteilte scharf den neuen russischen Stil Strawinskys.

¹ Zit. nach: Svetlana Zvereva. *Aleksandr Kastal'skij*. Moskva: Vusovskaja Kniga, 1999, 146-147.

Die früheren Ballette von Strawinsky sind in Rußland ziemlich schnell bekannt geworden, allerdings nur in der jeweiligen Konzertifassung: Im zaristischen Rußland kamen sie auch nicht mehr auf die Theaterbühne.

Änderungen zeichneten sich erst 1918 ab, als die Oper *Le rossignol* unter Regie von Vsevolod Meyerhold aufgeführt wurde (die Uraufführung fand am 30. Mai statt). Die 20er Jahre waren für das Schicksal von Strawinskys Werken in Rußland besonders günstig: Es wurden *Renard* und *Pulcinella* aufgeführt, ferner *Oedipus Rex*, *L'histoire du soldat* in der Konzertaufführung sowie *Capriccio pour piano et orchestre*, *Symphonies d'instruments à vent*, *Ragtime* und andere kleinere Werke. Ein sehr bemerkenswertes Ereignis war die russische Erstaufführung der *Svadebka (Les Noces)* am 12. Januar 1926 in der Leningrader Musikkapelle unter der Leitung von Michail Klimov und unter Mitwirkung des 19-jährigen Dmitrij Šostakovič als Pianist. Gerade diese in Leningrad aufgeführten Werke Strawinskys zählte Šostakovič zu seinen Lieblingsstücken. Für ihn waren Strawinsky und Petr Čaikovskij die größten russischen Komponisten, alle anderen einschließlich Prokof'ev stehen auf seiner Rangliste viel weiter unten.² Was die eigene Opera des jungen Šostakovič angeht, so kann man dort auch einen musikalischen Nachhall Stravinskij's finden, wie zum Beispiel in den akzentuierten schlagenden Akkorden am Schluß des Scherzo aus der 1. Symphonie,³ die, nebenbei gesagt, Strawinsky so hoch eingeschätzt hat. Man darf vermuten, daß das grosse Interesse, das der junge Šostakovič für Schlagzeug in seiner Oper *Die Nase* gezeigt hat, nicht ohne Strawinskys *L'histoire du soldat* erweckt war. Daß Strawinsky auch bei anderen jungen russischen Komponisten beliebt war, zeigen andere Beispiele: *Fragmente für Nonet* von Aleksej Životov (1929), in dem klangliche Assoziationen mit *L'histoire du soldat* und *Petruschka* entstehen. Die Massenszenen aus *Petruschka* dienten als Modell für den Trödelmarkt im 1. Akt von Vladimir Deševovs Oper *Eis und Stahl* (1930).

Im Zusammenhang mit den Aufführungen von Strawinskys Werken erschienen musikwissenschaftliche Texte in Form von Erläuterungen zu Konzertprogrammen, von Kritiken und Rezensionen sowie schließlich als spezielle Forschungen. Alle drei Bereiche vertrat Boris Asaf'ev (Igor' Glebov): Er schrieb Texte zu fast allen Aufführungen der Werke Strawinsky; als Resultat seiner Studien veröffentlichte Asaf'ev 1929 seine *Kniga o Stravinskij* [Buch über Strawinsky], die erste große russische Forschungsarbeit über Strawinskys Musik, die der Komponist selbst hoch eingeschätzt hat.

In den 1930er Jahren änderte sich die Stellung Strawinsky in Rußland aus politischen Gründen. In den zwanziger Jahren gab es noch keine feste Trennung zwischen emigrierten und in der Heimat lebenden Komponisten; die Grenzen waren oft fließend. Nun mit der wachsenden Isolation der Sowjetunion wurde der Wohnsitz eines Komponisten zum Hauptkriterium.

Die Situation veränderte sich nicht auf einmal, obwohl man chronologisch eine Grenze bestimmen kann: 1929, das sogenannte »Jahr des großen Umbruchs«, der Anfang der Kollektivierung und Zerstörung der Bauernwirtschaft, das Ende der NÉP und der privaten Initiative. Die Werke Strawinskys verschwinden allmählich aus den

Vgl. Dmitrij Šostakovič. 'Anketa po psihologii tvorčeskogo prozessa'. In: *Dmitrij Šostakovič vpiš'mach u dokumentach*, hrsg. von Irina Bobykina. Moskva: GZMMK imeni Glinki [Glinka Staatsmuseum], 2000, 475.

³ Diese Beobachtung machte Levon Hakopjan.

sowjetischen Konzertsälen. Am 13. Januar 1934 schrieb der Komponist Gavrili Popov in sein Tagebuch: »Waren am 11.[Januar] in der Kapelle [in Leningrad]. Hörten *Oedipus* und *Svadebka* von Strawinsky.«⁴ Man kann vermuten, daß hier von einer der letzten Aufführungen dieser Werke in der damaligen Sowjetunion die Rede ist. *Oedipus Rex* war überhaupt die letzte neue große Komposition Strawinskys, die das sowjetische Publikum dann zu hören bekam.

Das Verschwinden der Werke aus dem Konzertleben war freilich nur die erste Stufe in diesem Prozeß. Es folgten weitere. Ende der zwanziger Jahre konnte man noch Partituren, Bücher und Zeitschriften aus dem Ausland bekommen und diese sogar in sowjetischen Notenläden kaufen (es gab einen speziellen internationalen Dienst, die sogenannte *Meždunarodnaja kniga*); bald war auch das nicht mehr möglich.

Neue Werke waren so gut wie unzugänglich geworden: Z. B. wurde Strawinskys *Psalmensinfonie* nicht öffentlich aufgeführt, nur die Partitur war erhältlich. Šostakovič, der von ihr fasziniert war, bearbeitete sie eigenhändig, um sie mit den Studenten in der Kompositionsklasse zu spielen. Die *Psalmensinfonie* hatte eine spürbare Wirkung auf das Werk Šostakovičs der zweiten Hälfte der 1930er Jahre. Gemeint sind die »neoklassische« oder vielmehr neobarocken Züge der 5. und 6. Symphonie und des Klavierquintetts. Diese Werke klingen zwar kaum nach Strawinsky, viel wichtiger ist aber die Richtung der Stilentwicklung, die hier eingeschlagen wurde.

Als Höhepunkt der negativen Einstellung zu Strawinsky und den anderen emigrierten Komponisten kann man die Resolution des Zentralkomitees von 1948 »Über die Oper *Die große Freundschaft* von V. Muradeli« einschließlich der nachfolgenden öffentlichen Erörterung dieses Dokuments betrachten. In Tichon Chrennikovs Rede wird Strawinsky »Apostel der reaktionären Kräfte in der bürgerlichen Musik« genannt; sogar seine 'russischen' Werke - *Petruschka*, *Les noces*, *Le rossignol*, *Mavra* - wurden beschimpft. Über *Le Sacre du Printemps* sagte Chrennikov, daß dieses Werk ein Ausdruck von russischem »Asianismus« in »ungestümen, chaotischen, bewußt derben und schrillen Klängen« sei.⁵ Selbstverständlich war in diesen Jahren keine Note von Strawinsky in den sowjetischen Konzertsälen zu hören.

Die Wende kam mit der »Tauwetterperiode« Mitte der 1950er Jahre, als nach dem Tod Stalins eine Liberalisierung des politisch-öffentlichen und besonders des Kulturlebens stattfand. Gerade in dieser Zeit traten die Komponisten der neuen Generation auf den Plan, die bei Strawinsky und vor allem in seinen »russischen« Werken etwas aktuelles für ihr eigenes Schaffen hörten. Es galt, die unterbrochene Linie der nationalen Tradition wiederherzustellen. Es geht dabei um die »neue Folklorewelle« der 1960er Jahre, also um eine Richtung, die nicht nur bei russischen Komponisten deutlich ausgeprägt war, sondern auch bei ukrainischen, litauischen, georgischen und armenischen Komponisten aus der damaligen Sowjetrepubliken. Die Hinwendung zur nationalen Folklore und zu archaischen Schichten der Musikpraxis (z.B. zu den Gattungen der alten Kirchenmusik) bedeutete für den jungen Komponisten keinesfalls einen konservativen Rückfall. Die Idiome der Folklore erschienen in ihrer Musik durch eine neue, sogar avantgardistische Musiksprache gebrochen, ähnlich wie bei Strawinsky in seinen »russischen« Werken der

Gavrili Popov. *Iz literaturnogo nasledija*. Moskva: Sovetskij Kompositor, 1986, 254
Sovetskaja muzyka, Nr. 1 (1948), 59-60.

1910er-1920er Jahre. Als Beispiel bietet sich ein Werk Édison Denisovs (1929-1996) an, eines der führenden Persönlichkeiten der sowjetischen Avantgarde der 1960er Jahre. Es geht um seine Kantate *Klagelieder* für Sopran, Klavier und Schlagzeug auf Originaltexte der Begräbnisklagelieder aus Nordrußland (1966). Es besteht kein Zweifel, daß dem Komponisten *Svadebka* (*Les Noces*) als Modell diente, ob es ihm bewußt war oder nicht. Dafür sprechen die Volkstexte und die Instrumentalbesetzung (Kombination von Klavier und Schlagzeug). Die Melodik hat aber eine ganz anderen Basis: Bei Strawinsky waren es sogenannte *popevki* - archaische Motive von kleinem intervallischen Umfang, bei Denisov sind es thematische Zwölf-tonkomplexe, die seriell aufgebaut sind. Auch hier gibt es im übrigen Gemeinsamkeiten mit der *Svadebka*: die »Schluchzer«-Vorschläge in der Vokalstimme, die an den Part der Braut bei Strawinsky erinnern. Es mag sein, daß die Kombination von Volkstexten und Dodekaphonie nicht ganz organisch und das Endergebnis diskutabel waren. Aber es ist nicht zu leugnen, daß der junge Komponist damals Mut und Innovationsgeist bewiesen hat.

Eine große Bedeutung für die neue sowjetische Musik hatte Strawinskys Besuch in der UdSSR im Oktober 1962. Strawinsky hatte mit diesem Besuch lange gezögert und betrachtete ihn schließlich als eine Art kulturträgerischer Aktion. Er hat sich darüber beim Treffen mit jungen Musikern in der Leningrader Philharmonie direkt geäußert. Ein Augenzeuge, der Komponist Karen Chačaturjan, notierte damals in seinem Tagebuch: *Es ist kein Heimweh, also keine Sentimentalität. Ich wollte kommen, weil ich dachte, mein Besuch kann eurem Musikleben helfen. <.> Die russische Kunst in der ersten Jahrhunderthälfte war ja führend in der Welt. Mein Besuch soll den Musikern helfen, den toten Punkt entschlossen zu überwinden. Darin sehe ich meine Mission, meine Aufgabe.*⁶

Der Einfluß Strawinskys, der in der russischen Musik für eine lange Zeit unterbrochen war, lebte wieder auf. Er ging nicht ausschließlich von seinen »russischen« Werke aus, einflußreich waren auch die neoklassischen Versuche Strawinskys, vor allem in der Konzertsart. Vom Neoklassizismus stammte die Polystilistik Alfred Schnittkes und anderer sowjetischer Komponisten. Die serielle Komposition, für die Strawinsky während des erwähnten Treffens mit jungen Musiker energisch eintrat, wurde von vielen sowjetischen Komponisten eher über den Umweg der Musik Strawinskys als nach den Originalen der neuen Wiener Schule rezipiert. Einige russische Komponisten haben die Entwicklung Strawinskys praktisch wiederholt, vom Neofolklorismus zum Neoklassizismus und zur Polystilistik, schließlich zur Dodekaphonie. Das gilt z.B. für das Werk Rodion Ščedrins in den 1960-1980er Jahren. Sein Weg war allerdings in viel kürzerer Zeit zurückzulegen, als beim Pionier Strawinsky.

Auch heute noch begegnen Reminiszenzen an Stravinskis Schaffen. Permanent »rückfällig« zeigt sich der Komponist Leonid Desjatnikov (1955). In seinem Zyklus *Russkie sezony*, eigentlich *Saisons russes* (2000), deren Titel sowohl mit den Vier Jahreszeiten als auch mit der Djagilevs Entreprise eine Affinität aufweist, wird im Rahmen eines neofolkloristischen Werks wieder auf *Svadebka* zurückgegriffen.

... Vier Jahre vor Stravinskis Besuch in Rußland schrieb ihm sein alter Freund Petr Souvtchinsky aus Paris folgendes: *Es heißt immer »Glinka und Puškin«. Und damit ist gemeint, daß Glinka ein Puškin der Musik war. Meiner Meinung nach trifft das nicht zu.*

Der »Puškin der Musik« wurde 78 Jahre nach Glinka geboren (fast ein Jahrhundert!), so daß die russische Musik sowohl hinter der russischen Literatur als auch hinter der westeuropäischen Musik zurückgeblieben ist. Dieser »Puškin« waren Sie. Ein Puškin zu sein heißt universal zu sein, also die Zukunft in sich zu enthalten. Und irgendwann <..> werden die zukünftigen russische Musiker verstehen, daß sie alle von Stravinskij herkommen«...¹

Ich schließe mich diesem tiefen Gedanken Souvtchinskys an und möchte mit einer Paraphrase dieses Gedankens zum Ende kommen: Das Werk Strawinskys war für die russische Musik des 20. Jahrhunderts das **ideale Modell**, das ihre besten, künstlerisch freien und universalen Seiten bestimmte.