

IRINA SUSIDKO - PAVEL LUTSKER
Moskau

ZWISCHEN TRADITIONALISMUS UND MODERNISIERUNG: MUSIKAUSBILDUNG IN RUSSLAND

1. Historische Wurzeln und Voraussetzungen für den aktuellen Stand der Musikausbildung in Russland

Die russische Musikkultur, wie die kulturelle Bildung im Allgemeinen, durchläuft derzeit eine Phase, in der keine deutlichen Parallelen zum Westen erkennbar sind. Diese Aussage galt schon früher, jetzt aber, unter den Bedingungen einer sich verschärfenden politischen und humanitären Krise (seit nunmehr zwei Jahren), gilt sie umso mehr. Die Konfrontation zwischen dem Festhalten an Traditionen und dem Interesse an neuen, aktuellen Trends war im Selbstbewusstsein der russischen kulturellen Gemeinschaft offenbar weniger stark ausgeprägt als in den meisten westlichen Ländern. Einige diesbezügliche Initiativen, soweit sie heute überhaupt erkennbar sind, gehen hauptsächlich vom Staat aus. Der generelle Trend ist konservativ, wenn nicht sogar ultrakonservativ. Doch ein so spezieller Bereich wie die Musikpädagogik ist von solchen Initiativen meist nicht betroffen. Die Gründe dafür sind vielfältig: Teils hat es mit Provinzialismus zu tun, weit mehr aber mit einer engen Praxisorientierung unserer Ausbildung und mit scheinbar „natürlichen“ Tendenzen in der Entwicklung des russischen Staats und der russischen Gesellschaft.

Praxisorientierung ist ein zentraler Punkt. Das heutige System der Musikausbildung in Russland bildete sich hauptsächlich in den 1920er Jahren heraus und hat sich bis heute kaum verändert erhalten. Es eröffnete einem sehr breiten Personenkreis den Zugang zu musikalischer Bildung und bestand aus drei Stufen: Grundschule, Berufsschule, Hochschule (Konservatorium). Dieses System zielte auf die Fertigkeiten eines Musikberufs ab (d.h. auf den ausübenden Musiker).¹

In diesem Aufsatz sind russische Personen- und Ortsnamen sowie bibliographische Angaben nach der in der deutschsprachigen Slawistik gebräuchlichen Wissenschaftlichen Transliteration der kyrillischen Schrift wiedergegeben. Für die redaktionelle und sprachliche Durchsicht bedanken sich die Verfasser herzlich bei Lorenzo Bianconi und Andreas Wehrmeyer.

¹ Vgl. B. JAVORSKIJ, *Doklad v AKMUZO*, 1921, Moskau, Rossijskij Nacional'nyj Muzej Muzyki, Fonds 146, Hs. Nr. 5797 (17 Bl.). Siehe auch: I. SUSIDKO - P. LUCKER, *Zum aktuellen Stand der professionellen Musikausbildung in Russland*, in dieser Zeitschrift, 11, 2021, S. 1-12, <https://doi.org/10.6092/issn.2039-9715/13969> (letzter Zugriff 8. Nov. 2024).

Diesbezüglich gibt es eine deutliche Abweichung von einem der Grundziele der Musikpädagogik, wie sie im Westen verstanden wird – nämlich jeden Interessierten dazu zu befähigen, Musik zu hören und zu verstehen. Natürlich ist nur ein sehr kleiner Prozentsatz unserer Schulkinder später als professioneller Musiker tätig, aber auch der Rest bekommt immerhin eine Vorstellung dessen, wie man Musik macht und wie man sie verstehen soll. Wenn russische Kindermusikschulen oft ironisch als ‚kleine Konservatorien‘ bezeichnet werden, so ist das nur partiell ein Kompliment, sondern auch eine Kritik am starren System ihrer Ausbildung. Wie gesagt, nur ein sehr kleiner Prozentsatz wird Berufsmusiker, aber jeder erhält eine solide instrumentale Schulung – mit obligatorischen Tests und Prüfungen. Aus aktueller ökonomischer Sicht mag ein solches System, das sich ganz offensichtlich den Ideen des sowjetischen Sozialismus verdankt, kostspielig erscheinen. Dennoch existiert es bis heute fort.

Ein weiteres Merkmal der russischen Musikpädagogik ist, dass sie neben der Vermittlung des Instrumentalspiels ein umfangreiches Beiwerk weiterer, historisch orientierter Disziplinen einschließt: das obligatorische Studium einer breiten Palette ausgewählter musikalischer Werke und musikhistorischer Epochen – und das sowohl für Kinder an der Musikschule als auch für Teenager an Berufsfachschulen und für Studenten an Musikhochschulen. Dieser Ansatz hat indirekt auch eine praktische Bedeutung: Die Studierenden erhalten eine Fülle an direkter oder kontextbezogener Information über das musikalische Repertoire, das sie aufführen lernen sollen. Dieser Kanon an historischer und ästhetischer Bildung erweist sich als Hauptgrundlage unserer Musikkultur. Er begünstigt einen allgemeinen Trend zur Erhaltung und Bewahrung der Tradition – und nicht zu ihrer Transformation.

2. *Auf den Wellen der Modernisierung und Rückkehr zum Traditionalismus*

Diese Merkmale der gesellschaftlichen und staatlichen Entwicklung beeinflussen auch unsere Wahrnehmung der aktuellen westlichen Agenda (wenn man überhaupt von einer solchen im Singular sprechen darf...). In der Entwicklung der russischen Kultur zeigen sich einerseits markante Phasen der Modernisierung (Erneuerung) – und andererseits, gleichsam als Gegenpol dazu, Phasen der Stabilisierung und Stärkung traditioneller Elemente. Diese Phasen haben ihren eigenen Rhythmus, der nicht immer und nur gelegentlich mit dem des Westens übereinstimmt. In Russland gab es in den letzten hundert Jahren bereits Situationen des Bruchs mit der historischen Vergangenheit – am radikalsten in den 1910er und 1920er Jahren, als auf der Welle revolutionärer Ideen versucht wurde, das klassische Erbe „vom Dampfer der Moderne zu werfen“² (russische Futuristen, Proletkult – gemeint ist die kulturrevolutionäre

² Zitiert aus: D. BURLJUK - V. KHLEBNIKOV - A. KRUCHENYH - W. MAJAKOWSKIJ, *Poschbjochina obschbestvennomu wksu* („Ein Schlag ins Gesicht des

Bewegung von Künstlern und Musikern nach der russischen Oktoberrevolution von 1917).³ Es war ein Moment, in dem die Phasen gesellschaftlicher und künstlerischer Modernisierung in Europa und in Russland zeitlich zusammenfielen. Die Kunst der russischen Avantgarde wurde dabei von den Ideen der Erneuerung in einer Weise erfasst, die sie an die Spitze vergleichbarer Bewegungen in ganz Europa rückte. Allerdings erlebte die russische Gesellschaft auch eine Zeit der stärksten konservativen Reaktion auf die Avantgarde. Diese Reaktion dauerte, vereinfacht gesprochen, von der Mitte der 1930er bis zur Mitte der 1980er Jahre und gipfelte im Jahr 1948 – der Zeit von Stalins „Kampf gegen den Kosmopolitismus“ und der Ablehnung, ja der Leugnung jeglicher Avantgarde-Manifestationen in der Kunst.

Das führt uns zum Thema des „Einflusses ideologischer Filter“ auf Inhalte und Repertoire von Bildungsangeboten. Diese Disposition hat die russische Tradition sehr stark geprägt. Zu unterschiedlichen Zeiten erlebten wir das Diktat ideologischer Bevormundung unter beiderlei Vorzeichen – von Traditionalisten und Konservativen wie auch von Avantgardisten und Erneuerern. In den 1920er Jahren forderten die Ideologen des Futurismus ebenso wie der Proletkult, die Kunst vergangener Jahrhunderte zu begraben. Für die einen trug sie den Stempel der Unfreiheit und Ungerechtigkeit der alten ausbeuterischen Gesellschaft, für die anderen entsprach sie nicht den Idealen des Proletariats, in dessen Namen die neue Gesellschaft zu errichten sei. Wir auch haben unsere Stadien der *Cancel Culture* mehr als einmal durchlaufen müssen, sie gingen sowohl von gesellschaftlichen Impulsen als auch (ungleich häufiger) von staatlichen Direktiven aus. Erinnern wir uns daran, wie Tschaikowsky wegen seines verdächtigen „dekadenten Pessimismus“ von Konzertprogrammen und aus Fortbildungskursen gestrichen wurde, oder wie das Libretto von Glinkas Oper *Ein Leben für den Zaren* umgetitelt und umgestaltet wurde, um den ihm vermeintlich inhärenten Geist eines „untertänigen Monarchismus“ zu verbergen bzw. verschleiern. Doch schon einige Jahrzehnte später erklärten die Ideologen einer neuen Generation die ursprüngliche Glinka-Oper für hochheilig, verziehen die emotionalen Wirrungen Tschaikowskys und erhoben Mussorgsky, Borodin und Rimsky-Korsakow zu vermeintlich volksnahen und allseits verständlichen Ikonen, um damit aus der Musikkultur Russlands jede Erwähnung der „Modernisten“ Strawinsky, Debussy, Ravel und Mahler sowie der Neuen Wiener Schule auszuschließen. Und auch diejenigen, deren Avantgarde man erst kurz zuvor anerkannt (und begrüßt) hatte – z.B. Schostakowitsch und Prokofjew –

öffentlichen Geschmacks“), Futuristisches Manifest, *Poschchjochina obschbestwennomu wkesu*, Moskwa, G. Kuz'min & S. Dolinskij, 1912 (18. Dezember), S. 3-4.

³ M. LYNN, *Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*. Berkeley - Los Angeles - Oxford, University of California Press, 1990; P. GORSEN - E. KNÖDLER-BUNTE, *Proletkult*, Bd. I: *System einer proletarischen Kultur: Dokumentation*; Bd. II: *Zur Praxis und Theorie einer proletarischen Kulturrevolution im Sowjetrussland: 1917-1925: Dokumentation*, Stuttgart, Frommann-Holzboog, 1974-1975.

wurden gezwungen, sich selbst des „Formalismus“ zu bezichtigen und diesen abzuschwören. Umwertungen dieser Art sind den Gebildeten unter den Musikliebhabern in Erinnerung und lebendig geblieben.

Was der Westen heute erlebt, erscheint uns als Ergebnis einer erneuten „Umwertung aller Werte“ (Nietzsche), die ihre Grundlage in der wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Transformation der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, einschließlich der sie begleitenden Modernisierungswellen in Ethik und Ästhetik, hat. Das Ergebnis ist eine Absage an die Autorität der Vergangenheit, eine kritische Bewertung ihrer Errungenschaften im Hinblick auf ideologisch neue *Gender*-Konzepte, das Aufkommen neuer Säkularisierungstendenzen und neuer gesellschaftlicher Strömungen des „Multikulturalismus“. Begünstigt durch die Situation der Globalisierung haben diese Veränderungen ihren Dreh- und Angelpunkt in der Aufkündigung des „klassischen“ Status von Geschichte.

3. Multikulturalismus? Eber Westernisation mit einem Schuß Eklektizismus

In Sachen Globalisierung gehört Russland nicht zu den Initiatoren dieses Trends, und vielleicht reagiert es gerade deshalb so zurückhaltend auf diese gegenwärtig grassierende Diskussion. Denn Russland ist ein multinationales und multikonfessionelles Land, weshalb uns die Probleme des Zusammenlebens verschiedener Kulturen und Bekenntnisse schon hinreichend bekannt sind. Man versuchte sie seit den 1920er Jahren durch einen gemeinsamen, multinationalen Nenner zu lösen, indem man den Weg einer aktiven *westernisation* z.B. der asiatischen Republiken der Sowjetunion beschritt.

Das spiegelt sich auch in unserem Bildungssystem. Und so sind die akademischen europäischen Musikinstrumente und -praktiken nicht der einzige Weg, um in Russland den Musikberuf zu ergreifen. In den Bildungsgängen der Schulen, Fachschulen bzw. Hochschulen sind über die traditionellen Instrumente hinaus auch die sogenannten ‚Volksinstrumente‘ vertreten, z.B. Balalaika, Domra, Volksharfe und Knopfakkordeon, sowie in den östlichen Landesteilen Yataga, Chanza und andere Instrumente mehr. Ferner gibt es Studiengänge für akademischen Chor- oder Volksgesang (russischen, tatarischen, burjatischen usw.) in der jeweiligen Ausrichtung Ensemble- oder Sologesang. Im Laufe des 20. Jahrhunderts erlebten die Volksmusikpraktiken in unserem Land eine Art ‚Verwestlichung‘ – durch die Erlangung eines professionellen Status, die Formierung zu regionalen Musik-, Tanz- und Theatergruppen und die Aufnahme in die Programme philharmonischer Konzerte. Mit der Übernahme von derlei Standards kultureller Organisiertheit ging notwendig auch eine inhaltliche Anverwandlungen einher. Das allein schon deshalb, weil das Studium von Volksinstrumenten und Volksmusikpraktiken grundsätzlich an die obligatorischen Grundkurse zur europäischen Musikkunst gekoppelt blieb. Dieser Umstand ließe sich (aus unterschiedlichen Perspektiven)

bei Bedarf kritisieren – doch derlei Kritik lässt sich in unserem Land bislang noch nicht vernehmen. Weiter unten versuchen wir zu erklären, warum.

Diskussionen um neue Richtungen und Trends haben in Russland bislang keine besondere Resonanz gefunden – zumindest im Bereich der professionellen Musikausbildung. Man orientiert sich nach wie vor am musikgeschichtlichen Kanon der akademischen Tradition, dessen zeitlicher Endpunkt an den meisten Hochschulen mit den 1970er Jahren erreicht ist. Erst nach der politischen und gesellschaftlichen Neuausrichtung des Landes in den 1990er Jahren begann auch die zeitgenössische akademische Musik verstärkt in die Lehrpläne der Musikhochschulen einzudringen, zunächst vor allem in Gestalt zusätzlicher, fakultativer Lehrveranstaltungen – z.B. „Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts“ oder „Musik des 21. Jahrhunderts“. Das Gleiche gilt für das Studium der Gebiete Popmusik, Jazz und Rock, die bei weitem nicht überall in den Lehrprogrammen präsent sind, und falls überhaupt im Status von Zusatzangeboten. Im Allgemeinen kann die Entwicklung der Musikausbildung (wie auch der kulturellen Allgemeinbildung) hinsichtlich des Verhältnisses von Modernisierung und traditioneller Tendenzen als eklektisch bewertet werden.

4. Russische Musikkultur als Folge der westlichen Kulturexpansion

Vor diesem Hintergrund lässt sich die Dominanz des Eklektizismus als kultureller und pädagogischer Trend in Russland unschwer verstehen und erklären. Die meisten Pädagogen, Forscher und aktiven Künstler sind gegenüber allen Arten von ideologischem Druck misstrauisch, da viele in der Vergangenheit zu Opfern ideologischer Intoleranz wurden. Aus diesem Grund sind mancherlei Probleme und Modediskurse, mit denen Kollegen an westlichen Konservatorien und Universitäten konfrontiert sind, bisher noch kaum für die russische Bildung virulent geworden – und dürften es, soweit abzusehen, auch nicht so rasch werden.

Die zurückhaltende und neutrale Haltung der russischen Musikkenner und -liebhaber gegenüber den aktuellen Diskussionen und Tendenzen im Westen erklärt sich, neben allem Gesagten, auch aus den Grundzügen der russischen Musikkultur, wie wir sie selbst verstehen. Heute verstehen wir uns als fester Bestandteil der europäischen Musikgeschichte, doch das war nicht immer so. Erst seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts machten sich die Leistungen russischer Musiker auf europäischer Ebene bemerkbar. Im Gegensatz zu anderen entwickelten, „großen“ nationalen Musiktraditionen (italienische, französische, deutsche usw.) hat Russland eine vergleichsweise kurze europäische Karriere hinter sich; sie hat auch keine merklichen Spuren in der Musik Europas des späten Mittelalters, der Renaissance und des 17. Jahrhunderts hinterlassen. Andererseits blieb Russland an der für die meisten Länder West- und Mitteleuropas verbindlichen Grundlage der katholischen Kirchenmusik (um von der reformierten ganz zu schweigen) lange unbeteiligt.

Erst Ende des 17. Jahrhunderts trat es in den europäischen musikalischen Orbit. Doch zwischen der Zeit, als Nikolaj Diletsky in den 1670er Jahren seinen Traktat *Die Idee der musikalischen Grammatik* verfasste,⁴ und März 1845, als Hector Berlioz einige Werke Michail Glinkas in Paris aufführte,⁵ sollten mehr als anderthalb Jahrhunderte vergehen. Und erst mit Anton Rubinstein, Tschaikowsky und Rimsky-Korsakow, im Wesentlichen also seit den 1870er Jahren, agiert die russische Musik wirklich auf Augenhöhe mit den „großen“ europäischen Musiknationen.

Daher lässt sich bei ehrlicher und vorurteilsfreier Beurteilung argumentieren, dass die russische Musiktradition in ihrer heutigen Verfassung das Ergebnis einer eher späten Übernahme europäischer Normen ist, die sie auf höchst originelle Weise zu etwas Eigenem entwickelte. Und deshalb sehen wir ihren Weg (bewusst oder unbewusst) als Erfahrung einer starken Antwort auf die Herausforderungen des westlichen „Kulturkolonialismus“. Aufgrund dieser in der Summe günstigen, belebenden Erfahrung scheuen wir auch nicht davor zurück, sie auf andere ethnische Traditionen in unserem Einflussbereich auszudehnen und stehen den Maximen des Egalitarismus und der politischen Korrektheit skeptisch gegenüber.

Es ist schwer vorherzusehen, welche Trends in der Musikausbildung in Russland in naher Zukunft vorherrschen werden. Natürlich ist das Bild des glückseligen Konservatismus, das wir gezeichnet haben, nicht wolkenlos, da es weniger auf klar bewusste Prinzipien vertraut, sondern eher – unter gewissen Erosionen – durch Trägheit bedingt ist. So wurde bereits wiederholt versucht, den Unterricht in der Grundschule ökonomisch zu „optimieren“ und nur auf das Kennenlernen des Instrumentalspiels zu reduzieren. An den Hochschulen ist auch seitens staatlicher Stellen der Wunsch zu verspüren, eine Verkürzung und Vereinfachung des inhaltlich tief gefassten Grundzyklus zugunsten eines nur angewandten, fachbezogenen einzuführen. Heute ist es noch möglich, das insgesamt bewährte Ausbildungssystem in der Balance zu halten, jedoch erscheint die Situation in der nahen Zukunft völlig ungewiss.

i.susidko@gnesin-academy.ru

p.lutsker@gnesin-academy.ru

⁴ N. DILETSKY, *Ideja grammatiki muzykijskoj* (Hs.), Moskau, [ca.] 1678-79 (Rossijskaja Gosudarstvennaja Biblioteka, OR. Fond. 173. 1. № 107. 233 Bl.). Siehe: <https://viewer.rsl.ru/ru/rsl01004982432?page=2&rotate=0&theme=white> (letzter Zugriff 8. Nov. 2024).

⁵ Berlioz veröffentlichte auch den ersten großen Artikel über Glinka und sein Werk im Pariser Journal des Débats: H. BERLIOZ, *Michel de Glinka* (Feuilleton du Journal des Débats), «Journal des Débats» du 16 avril 1845, [Paris], S. 1-2 (auch in H. BERLIOZ, *Critique musicale*, VI: 1845-1848, Paris, Buchet/Chastel, 2008, S. 33-39).