

REGER-STUDIEN online
– ein Angebot des Max-Reger-Instituts Karlsruhe



Julia Krejnina (Yulia Kreinin)

Max Reger durch die Augen russischer Musiker:
Bewunderung und Ablehnung

veröffentlicht 17. Dezember 2021

Alle Rechte vorbehalten.
Max-Reger-Institut/Elsa-Reger-Stiftung
Pfinztalstraße 7
76227 Karlsruhe

Redaktion und pdf-Layout: Jürgen Schaarwächter

JULIA KREJNINA (YULIA KREININ)

Max Reger durch die Augen russischer Musiker: Bewunderung und Ablehnung

In Gedenken an meine Großmutter Revekka Kagan, meine erste Deutschlehrerin

Im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts war der Name Max Regers nicht nur international noch weitgehend unbekannt. Mit häufigem Konzertieren bemühte sich der junge Komponist dem entgegenzuwirken, und er fand an vielen Orten verständige und interessierte Geister, die seine Kunst als fortschrittlich anerkannten. Dies gilt auch für die gut informierte musikalische Gemeinschaft in Russland. Die erfolgreiche Konzertreise Regers nach Sankt Petersburg im Dezember 1906 wird in allen Biografien hinreichend hervorgehoben, und aus Regers Korrespondenz lässt sich ersehen, dass der Komponist über die Herzlichkeit des Publikums, der Kritiker und der Interpreten seiner Musik hoch erfreut war.¹

Dennoch sind zahlreiche Beiträge im russischen Feuilleton, die dem Komponisten Anfang des Jahrhunderts gewidmet sind, bis heute selbst in Russland nahezu völlig unbekannt geblieben.² Dabei spiegelte der Meinungsstreit über Regers Schaffen nicht

¹ Viktor Špinickij hat jene Briefe Regers in russischer Übersetzung veröffentlicht, die mit Regers begeisterten Eindrücken von seinem Besuch in Sankt Petersburg verbunden sind: *Max Reger: Pis'ma iz Peterburga* [Max Reger. Briefe aus Petersburg], in *Severnoe sijanie (Aurora Borealis)*, 2. Heft, Petrosawodsk 2001, S. 35–44, vor allem aber ders., *Maks Reger „Prošu slova! Iz epistoljarnogo i publizističeskogo nasledija* [Max Reger. „Ich bitte ums Wort!“ Briefe und Aufsätze], Moskau 2018.

² Nachdem 1966 ein erster Aufsatz von Helmut Niemann (*Max Regers Konzserterfolge in Rußland*) in den *Mitteilungen des MRI* erschienen war (16. Heft, 1966, S. 59–65), folgten zwei Publikationen russischer Musikwissenschaftler zu diesem Thema im Zusammenhang mit Jubiläen, dem 100. Geburtstag (1973) und dem 100. Todestag (2016). In der *Max-Reger-Festschrift 1973*, hrsg. von den Staatlichen Museen Meiningen, Meiningen 1974 (= *Südthüringer Forschungen*, Bd. 10), ist ein kurzer Beitrag der Verfasserin dieses Aufsatzes (noch unter dem Mädchennamen Schaltuper) enthalten mit dem Titel *Reger in Rußland*, S. 17–21; ihr Buch *Maks Reger – žizn' i tvorčestvo* [Max Reger – Leben und Werk], Moskau 1991, ist die erste und bislang einzige originäre monografische Studie zu Reger in russischer Sprache. Der Aufsatz von Marina Raku Reger und Russland erschien in *Max Reger – ein nationaler oder ein universaler Komponist?*, hrsg. von Helmut Loos, Klaus-Peter Koch u. Susanne Popp, Leipzig 2017 [2018] (= *Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig*, Heft 18), S. 1–17, online <https://ul.qucosa.de/api/qucosa%3A32297/attachment/ATT-0/>, mit einer überarbeiteten Version auf Russisch unter dem Titel

nur die Mannigfaltigkeit ästhetischer Standpunkte russischer Musiker, sondern zeugte manchmal auch von der Entstehung neuer Kunstrichtungen. Die umstrittene Position Regers als Vertreter der musikalischen ‚Moderne‘ war Herausforderung und Abschreckung zugleich. Nikolaj Mjaskovskij und Sergej Prokof’ev empfanden Reger zunächst als Neuerer, distanzieren sich aber später von ihm.

Nicht minder spannend ist die Entdeckung der historischen Parallelität des Schaffens Regers zu dem einiger seiner russischen Zeitgenossen, vor allem Sergej Taneev. Ohne die Werke voneinander zu kennen bzw. sie kaum kennend, gingen Taneev und Reger ähnliche Wege, um geistige Werte der Vergangenheit und auf deren Grundlage die Tradition zu bewahren.

Heute, im 21. Jahrhundert, ist uns das Wesen von Regers Musik, seine künstlerische Ausrichtung viel klarer, und viel verständlicher sind die Gründe für die verschiedenen Einschätzungen von Regers Schaffen. Von um so größerem Interesse sind für den Historiker Äußerungen russischer Musiker und jene Aspekte ihrer künstlerischen Praxis, die von verschiedenartigen geistigen Verbindungen zwischen der deutschen und der russischen Kultur zeugen.

„Max Reger ist schon nicht mehr der geheimnisvolle Unbekannte für unser Publikum, das – wenigstens im intimen Kreis der ‚zeitgenössischen Musikkunde‘ – mit einer Reihe seiner Werke bekannt gemacht worden ist. Die Werke wurden eher mit Wohlwollen als mit Befremden aufgenommen, obwohl dieser Erfolg teilweise durch Angst, als nicht fortschrittlich genug gestimmter Zuhörer zu gelten, hervorgerufen sein kann“, schrieb 1906 vor Regers Ankunft in Petersburg der Rezensent der *Russkaja muzykal’naja gazeta* [*Russische musikalische Zeitung*].³ Die musikalische Öffentlichkeit in Russland war 1905/06 bereits darüber informiert, dass Reger auch in seiner Heimat als nicht leicht verständlich galt, und kannte auch zahlreiche Einzelheiten seiner schöpferischen Tätigkeit. Im Zusammenhang mit der Aufführung seines Streichtrios a-Moll op. 77b am 2. November 1905 (das Zweite Quartetttreffen der IRMO, der kaiserlichen russischen Musikgesellschaft) teilte die *Russkaja muzykal’naja gazeta* ihren Lesern mit:

Muzyka Maksa Regera v Rossii: K voprosu o paradokсах istoričeskoj recepcii [Musik von Max Reger in Russland: zur Frage nach den Paradoxien der historischen Rezeption], in *Muzykal’naja Akademija* Nr. 4 (2019), S. 190–204, online <https://mus.academy/articles/muzyka-maksa-regera-v-rossii-k-voprosu-o-paradokсах-istoričeskoj-retseptsii>.

³ Anonym, Konzertkritik, in *Russkaja muzykal’naja gazeta* 13. Jg. (1906), 49. Heft, Sp. 1154. Vladimir Gurevič behauptet, dass anonyme Artikel über Konzerte normalerweise vom Chefredakteur Nikolai Findeisen geschrieben wurden (siehe Vladimir Gurevič, *Max Reger na stranicach Russkoj muzykal’noj gazety* [Max Reger in den Ausgaben der Russischen Musikzeitung] in *Aktual’nye problemy vysšego muzykal’nogo obrazovanija* [Aktuelle Probleme der Musikhochschulausbildung] 1(43), 2017, S. 13–18, Deutsch u. d. T. *Max Reger in den Ausgaben der Russischen Musikzeitung*, in *Max Reger – ein nationaler oder ein universaler Komponist?*, siehe Anm. 2, S. 18–29, online <https://ul.qucosa.de/api/qucosa%3A32298/attachment/ATT-0/>.



Годъ пятый.
Сезонъ 1905—6 г.

27^{tes} Abend für moderne Musik.
XXVII^й ВЕЧЕРЪ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ
 Похедълъникъ, 20 февраля 1906 года.
 Невскій 16, СПб. Музыкальная школа.
Montag den 20^{ten} Febr. 1906.
Max Reger-Abend

Исполнены будутъ нижеслѣдующія произведенія
Макса Регера:

1. Serenade, op. 77^a für Flöte, Violine und Viola.
 I Allegro. II Andante semplice con variazioni.
 III Presto.
Анализъ К. К. Швабъ, Л. И. Гебенъ
 Исполнить *К. К. Швабъ, Л. И. Гебенъ и Н. Е. Машковскій. З. Машковску*
2. a) Romanze } für Violine.
 b) Albumblatt, op. 87. }
 Исполнить *И. Р. Налбандианъ. И. Налбандиан*
3. Variationen und Fuge über ein Thema von I. S. Bach für Klavier, op. 81.
 Исполнить *В. В. Покровскій. В. Роговску*
4. Sonate für Violine und Klavier in Fis moll, op. 84.
 I. Allegro moderato, ma agitato.
 II. Allegretto, poco vivace.
 III. Andante sostenuto con variazioni.
 Исполняютъ *И. Р. Налбандианъ и А. Д. Медемъ*
5. Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven für 2 Klaviere, op. 86.
 Испол. *М. С. Высотская и И. А. Венгерова.*

Рояли фабрики Я. Беккера.
Начало въ 8^{1/2} часовъ вечера.

Печ. разр., С.-Петербургъ, 10 Февраля 1906 г. Прнет. 1 уч. Адм.
 № 10. Школьная, СПб. УЧ. ГОРОДА

Abbildung 1. Programmzettel des Sankt Petersburger Konzerts am 20. Februar 1906 mit zeitgenössischen Übersetzungen in deutscher Sprache.



Abbildung 2. Max Reger in seinem Leipziger Arbeitszimmer, Fotografie von C. Bellach für die Zeitschrift *Die Woche*, November 1907.



Abbildung 3. Aleksandr Ziloti in seinem Sankt Petersburger Arbeitszimmer, zeitgenössische Fotografie.

„Die Werke Regers [...] haben in den letzten 3–4 Jahren die Aufmerksamkeit der deutschen Konzertwelt auf sich gezogen und in seiner Heimat Verbreitung gefunden; Reger beginnt jene Achtung zu erlangen, die auch der erste Brahms genoss, nur mit dem Unterschied, dass Reger für manche ein Ungetüm ist, als welches Brahms selbstverständlich nie galt, selbst denen, die sein Talent nicht anerkannten.“⁴

In Petersburg wurden Regers Werke oft und erfolgreich aufgeführt. So war der XXVII. Abend für moderne Musik vollständig seinem Kammermusikschaffen gewidmet; laut Bericht des Rezensenten handelte es sich bei dem Konzert am 20. Februar 1906 um einen der gelungensten und interessantesten Abende des jungen Konzertzirkels, der Saal war zum Bersten voll.⁵ Und dieses Konzert war bei weitem nicht das einzige: 1906 erklangen in den Abenden für moderne Musik u. a. die Violinsonate fis-Moll op. 84, die Cellosonate g-Moll op. 28, das Streichtrio a-Moll op. 77b, die *Bach-Variationen* op. 81 für Klavier und die *Beethoven-Variationen* op. 86 für zwei Klaviere, außerdem die beiden Stücke op. 87 für Violine und Klavier sowie eine Reihe von Liedern.

Es ist nicht verwunderlich, dass Regers Ankunft in Petersburg im Dezember 1906⁶ bei Musikern und gebildeten Musikfreunden großes Interesse hervorrief. Er war von dem bekannten Pianisten, Dirigenten und Musikfunktionär Aleksandr Ziloti (1863–1945) eingeladen worden. Reger trat als Dirigent (aufgeführt wurde seine Serenade G-Dur für Orchester op. 95), Solopianist (Klavierpart im 5. *Brandenburgischen Konzert* Bachs unter Ziloti) und Ensemblespieler auf (Introduction, Passacaglia und Fuge h-Moll für zwei Klaviere op. 96, Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven op. 86, beide zusammen mit Ziloti, und als Klavierpartner von Eugène Ysaÿe in seiner *Suite im alten Stil* op. 93).⁷

Sogar in der Beschreibung des Äußeren und des Spiels des deutschen Gastmusikers wird das Verhältnis zu Reger dem Komponisten deutlich: Begeisterung der einen, gelassene Achtung der anderen, missgünstiger Ärger der dritten.

Ein Kritiker der *Russkaja muzykal'naja gazeta* schrieb über den Dirigenten Reger:

„[...] auf der Bühne erscheint ein junger beliebter blonder Mann. Ein für einen deutschen Professor typisches Äußeres [...] glatt rasierte Wangen, die Augen bebrillt, eine Physiognomie, auf der ein Lächeln unnatürlich erscheinen würde. Es entsteht der Eindruck, dieser Mensch sei von jener massiven Konzentriertheit, Gleichgültigkeit der Außenwelt gegenüber, Selbstvertrauen oder Vertrauen seiner Sache gegenüber, die auf den ersten Blick an pedantische Selbstgefälligkeit oder Stumpfheit eines Gelehrten grenzen könnte [...]. Er beginnt seine Serenade zu dirigieren. Als Dirigent tritt Reger in seiner Heimat fast gar nicht auf,⁸ trotzdem bietet er ein interessantes Schauspiel. Sein fülliger Körper beginnt durch die Musik zu leben, wird belebt, der Kopf, die

⁴ Anonym, Konzertkritik, in *Russkaja muzykal'naja gazeta* 12. Jg. (1905), 45. Heft, Sp. 1099.

⁵ Anonym, Konzertkritik, in *Russkaja muzykal'naja gazeta* 13. Jg. (1906), 9. Heft, Sp. 217f.

⁶ Zu dieser Thematik siehe auch Viktor Špinickij, „Wir wohnen nämlich fast direkt an der Newa“. *Max Regers Adressen in Sankt Petersburg*, in *imrg Mitteilungen* 30. Heft (2016), S. 6–10.

⁷ Reger weilte in Petersburg vom 10. bis zum 21. Dezember. Unter seiner Mitwirkung fanden drei Konzerte statt – am 15. Dezember im Saal des Adelsvereins, am 16. Dezember im Saal der Musikschule (Abend des Zirkels der ‚Modernen‘), am 19. Dezember im Petersburger Konservatorium.

⁸ Als Orchesterdirigent hatte Reger in der Tat erst im Februar 1906 in Heidelberg debütiert.

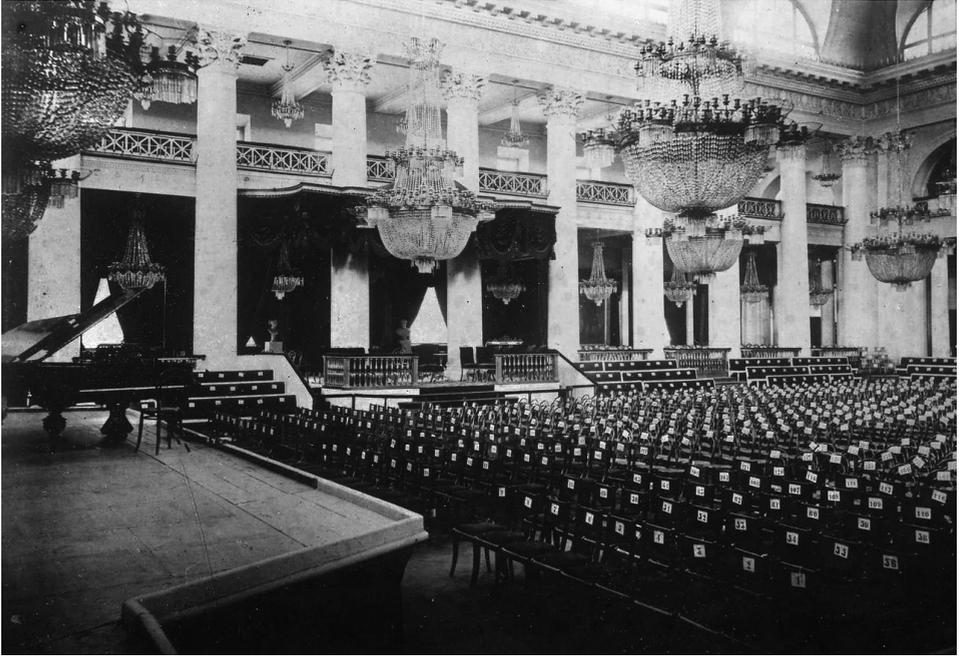


Abbildung 4. Der Große Saal des Adelsvereins Sankt Petersburg, zeitgenössische Fotografie.



Abbildung 5. Der Kleine Saal des Sankt Petersburger Konservatoriums, Fotografie, 1912.

Arme, der Wirbel, die Beine fügen sich unaufhaltsam dem Zauber und der Laune der Melodie, des Rhythmus und des Tempos. Bewundernswert ist die Vielfalt seiner Gesten: Bald segnet er das Orchester, bald bewirft er es mit Samen, bald bittet er es um Almosen, bald tanzt er ihm einen Mačiš vor. Es ist offenkundig, wie groß die Fülle überflüssiger hier verwendeter Gesten ist, denn eine tatsächliche, angestrebte Verbindung zwischen Dirigenten und Orchester existiert überhaupt nicht, und allzu oft entspricht die Aussagekraft des Orchesters bei weitem nicht dem Gestikulieren des Dirigenten.⁴⁹

Und über Reger als Pianist:

„Bei ihrer Aufführung [der *Beethoven-Variationen* op. 86 für zwei Klaviere] mit seinem routinierten Partner [Ziloti] erwies Reger sich als talentvoller und geschickter Pianist (auch ohne jegliche äußerliche Podiumsallüren wie bei der Aufführung der *Serenade* als Dirigent). Doch wird er von seiner Musik mitgerissen und versenkt sich in sie in gleichem Maße auch am Instrument. Die Haltung ist gänzlich eine alltägliche ohne sich um Hunderte von Augen zu kümmern. Er lehnt den Körper an, wirft den Kopf zurück, zuckt mit den Schultern ...“⁴⁰

Vjačeslav Karatygin beschreibt dasselbe Konzert auf etwas andere Weise:

„Reger ist ein interessanter Dirigent. Seine Gesten scheinen zuerst etwas träge, aber an jenen Stellen, die Energie erfordern, belebt sich seine schlaaffe, fettleibige Figur. Es scheint, als fange er in der Luft etwas ab, ziehe es an sich, stoße schwere Massen ab; seine Manier ist weder geziert noch trocken.

Reger als Pianist verwundert durch Weichheit, sogar Kraftlosigkeit seines Spiels, überzeugt aber dann: absolute Musik. Hier ist kein ‚Impressionismus‘ in der Aufführung erforderlich!“⁴¹

Als frisch, lebendig, plastisch ist Regers Dirigierstil von Sergej Prokof’ev beschrieben worden. In seiner Autobiographie erinnert er sich:

„Von den Konzerten dieser Zeit am interessantesten war das Siloti-Konzert am 2. Dezember,¹² in dem Max Reger seine G-Dur-Serenade dirigierte. Er dirigierte sehr interessant, ohne professionelle Korrektheit, jedoch gleichzeitig irgendwie erstaunlich überzeugend mit den Händen das erklärend, was er von dem Orchester wollte. Seine Gesten waren völlig natürlich und ungezwungen, so, wie wenn er sich nicht auf der Estrade, sondern bei sich zu Hause im Schlafzimmer, im Schlafrock, befände, aber das alles wirkte ganz selbstverständlich, legte gleichsam die Musik in den Mund.“⁴³

Im Großen und Ganzen war das Urteil der Sankt Petersburger Presse zweifellos wohlwollend: „[...] zu beneiden ist Deutschland, dessen schöpferisches musikalisches

⁹ Anonym, Konzertkritik, in *Russkaja muzykal'naja gazeta* 13. Jg. (1906), 50. Heft, Sp. 1206.

¹⁰ Ebdt., Sp. 1208-1209.

¹¹ Vjačeslav Karatygin, *Muzykal'naja Chronika Peterburga [Musikchronik Petersburg]*, in *Zolotoe Runo (La toison d'or)* 2. Jg. (1907), 1. Heft, S. 83.

¹² 15. Dezember nach zentraleuropäischer Zeitrechnung.

¹³ Sergej Prokof’ev, *Iz avtobiografii [Aus der Autobiographie]*, in *Sovetskaja Muzyka [Sowjetische Musik]* 36. Jg. (1972), 3. Heft, S. 48; deutsche Übersetzung nach *imrg Mitteilungen* 14. Heft (2007), S. 19–21, hier S. 19. – Eine weitere, umfangreiche Besprechung (von „-to.“) aus der *St. Petersburger Zeitung* von 17. 12. 1906 ist auf Deutsch abgedruckt in *Max Reger in seinen Konzerten. Teil 3. Rezensionen*, hrsg. von Ottmar u. Ingeborg Schreiber, Bonn 1981 (= Veröffentlichungen des MRI, Bd. 7/3), S. 157–159.

Genie augenscheinlich unerschöpflich ist sogar nach all dem unermesslich Großartigen, was es in den vorigen Jahrhunderten geleistet hat“, schrieb die *Russkaja muzykal'naja gazeta* nach Regers Auftritt im Kammermusikonzert am 19. Dezember zusammen mit Ziloti und Ysaÿe.¹⁴

Zur selben Zeit, 1905–1906, bildete sich ein Kreis russischer Liebhaber und Verehrer Reger'scher Musik. Es sei daran erinnert, dass Regers Einladung nach Russland von Ziloti ausging. Man kann davon ausgehen, dass einer der Gründe für die Annäherung Regers und Zilotis die gemeinsame Verehrung für Bach war; Reger hatte dem Russen bereits 1893 eine seiner Bach-Bearbeitungen gewidmet.¹⁵ Sowohl Reger als auch Ziloti zählten Bachs Schaffen zu einer der Grundlagen ihres Repertoires als Interpreten. Bemerkenswert ist, dass das *Fünfte Brandenburgische Konzert*, das unter Regers Mitwirkung erklang, in Russland wohl zum ersten Mal zu Gehör gebracht wurde (selbst für Ziloti war dieses Werk eine Entdeckung). Kurz vor Regers Ankunft schreibt Ziloti an Viktor Kolomijcov:

„Ich werde Dir Fragmente aus dem allerbedeutendsten Stück der gesamten Musikkultur vorspielen lassen – dem 5. Brandenburgischen Konzert von Bach, das bei mir Reger spielen wird. Bei mir altem Pianisten brennen die Wangen vor Scham, dass ich ein solches Werk nicht gekannt habe, und ich kann mich auch damit nicht entschuldigen, dass dieses Stück überhaupt niemand kennt.“¹⁶

Der aktivste Anhänger nicht nur der Musik, sondern auch der Ästhetik Regers war in Russland wohl Vjačeslav Karatygin (1875–1925). Er verfolgte aufmerksam alle Erstaufführungen von Regers Werken in Petersburg und reagierte auf sie.¹⁷ Nicht selten diente die Konzertaufführung eines Werkes dem Kritiker zum Anlass für eine ausführliche Bewertung von Regers Gesamtschaffen. So befasst er sich im Zusammenhang mit der Aufführung der *Romantischen Suite* für Orchester ausführlich mit der Idee des Organischen in der Polyphonie Regers:

„Reger ist, wie auch Bach oder Brahms, zuweilen schwer unmittelbar zu verstehen [...] seine Seele ist wie die Brahms'sche von komplizierter Polyphonie gepanzert. Dringt man durch diesem Panzer hindurch, so sieht man auf den ersten Blick, dass er nicht zufällig existiert. Kein verdrießliches Hindernis für die schnelle Erkenntnis des Wesens der Reger'schen Musik, sondern mit diesem Wesen auf engste verbunden. Reger versteht nicht anders zu sprechen als im Idiom der Polyphonie.“¹⁸

¹⁴ Anonym, Konzertkritik, in *Russkaja muzykal'naja gazeta* 13. Jg. (1906), 51./52. Heft, Sp. 1244.

¹⁵ Präludium und Fuge D-Dur BWV 532, für Klavier solo bearbeitet Bach-B1 Nr. 3.

¹⁶ Brief von Aleksandr Ziloti an Viktor Kolomijcov vom 24. 6. 1906, zitiert nach *Viktor Kolomijcov. Stat'i i pis'ma* [Artikel und Briefe], hrsg. von E. V. Tomaševskaja, Leningrad 1971, S. 71.

¹⁷ Außer Werken für Klavier, Kammermusik und Gesängen erklangen in Petersburg – sehr bald nach ihrer Entstehung – solch monumentale Orchesterwerke Regers wie der *Symphonische Prolog zu einer Tragödie* op. 108 und *Eine romantische Suite* op. 125 (1910–1913 aufgeführt) sowie das Klavierkonzert f-Moll op. 114 (1913). Nach der Revolution von 1917 erklangen 1925 die *Vier Tondichtungen nach A. Böcklin* op. 128.

¹⁸ Vjačeslav Karatygin, *Konzerte* [Konzerte], in *Apollon* 4. Jg. (1913), 10. Heft, S. 80.



Abbildung 6. Vjačeslav Karatygin, zeitgenössische Fotografie.

Ungeachtet der Verehrung seines Lieblingskomponisten, benennt der Kritiker auch Schwächen dessen Stils, namentlich die Zähigkeit und Opulenz der Reger'schen Orchestrierung (die Rede ist vom *Symphonischen Prolog zu einer Tragödie* op. 108).

„Dieser wunderbare Komponist, der in seinem Schaffen von Bach und Wagner ausgeht, hat offensichtlich noch nicht ganz den komplizierten Mechanismus des zeitgenössischen Orchesters bewältigt, obwohl viele musikalische Ideen Regers eher zum instrumentalen Typ gehören als zu irgendeinem anderen. Ob wohl einige Trockenheit und Schwerfälligkeit der Reger'schen Orchestrierung von der außerordentlichen Vorliebe des Verfassers für komplizierteste Polyphonie kommt, die leichter mit Hilfe von Orgelregistern als des Orchesters in koloristisches Gleichgewicht zu bringen ist? Oder tritt vielleicht in der Einförmigkeit der Tongebung eine besondere Absicht zutage wie bei Debussy, der manchmal seinem Orchester eine Orgel-Klaviertonfärbung zu verleihen bestrebt ist (im ‚Pelléas‘)?“¹⁹

Die Nüchternheit seines kritischen Verhaltens beibehaltend, war Karatygin doch imstande, die Hauptsache der künstlerischen Welt Regers zu hören und einzuschätzen – das Streben nach innerer Harmonie und transparenter Ausgewogenheit, das er in Mozarts Schöpfungen fühlte. Reger dürstete buchstäblich nach einer solchen Harmonie, aber gleichzeitig beherrschten seine Seele gegensätzliche Bestrebungen – man denke an seinen Wunsch, Brahms wie auch Wagner zu beerben. Auf Reger passen die Verse des russischen Dichters Evgenij Baratynskij:²⁰

¹⁹ Vjačeslav Karatygin, *Muzyka v Peterburge (sobytyja vesennego sezona 1910)* [Musik in Petersburg (Ergebnisse der Frühlingssaison 1910)], in *Ežegodnik imperatorskich teatrov* [Jahresschrift der kaiserlichen Theater], 1910, 4. Heft, S. 161.

²⁰ Evgenij Baratynskij, [ohne Titel], in *Stichotvorenija* [Gedichte], Kiev 1894, S. 116.

„In den Tagen grenzenloser Schwärmereien,
in Tagen unbezählbarer Leidenschaften
Lebte in mir ein irriger Genius,
Der Vertraute meiner Jugend.
Er näherte und vermehrte in mir
Die Glut unvereinbarer Bezauberungen.
Doch in der Tiefe meiner Seele
Lag das Ideal schönster Entsprechungen.“

Mit bewundernswerter Feinfühligkeit und Genauigkeit der Attribute selbst schrieb Karatygin noch 1913:

„Reger ist ein Kind seiner Zeit; ihn locken alle gegenwärtigen Qualen und Vermessenheiten. Andererseits fürchtet er beides und sucht nach einem Gegengift gegen die drohende Zersetzung der schöpferischen musikalischen Psyche; er sieht sie in der Kunst alter Meister. Reger verdichtet fürsorglich alle schwachen Seiten der gegenwärtigen Seele mit Hilfe von widerstandsfähigem Zement des Klassizismus, rettet sie vor Verfall durch kräftige polyphone Klammern und ist bestrebt sie organisch mit dem einheitlichen und starken Geist unserer Vorfahren zu verbinden.“²¹

Doch wie Karatygin selbst in einer seiner früheren Rezensionen bemerkt, rief Regers Musik nicht nur großes Interesse, sondern auch heftige Angriffe hervor. Einerseits schmähten ihn Musiker der älteren Generation, die den Komponisten für einen Zerstörer, einen Zertrümmerer der Grundlagen hielten. Laut Zeugnis von Aleksandr Ossovskij „trauerte Rimskij-Korsakov seelisch immer stärker um die junge Generation seiner Schüler, welche sich leicht für das ‚letzte Wort‘ der abendländischen Musik begeisterten“,²² zu dem er auch Reger zählte. Ganz offensichtlich gereizt nannte er, wie auch Cezar' Kjuj,²³ Reger einen Modernisten; er war überhaupt überzeugt, dass die Musik zeitgenössischer Komponisten (Debussy, Ravel, Skrjabin, Reger und andere) dem Publikum wider dessen Willen von Ziloti und Kusevickij aufgezwungen würden. Gleichzeitig gab es Stimmen, die Reger des Konservatismus beschuldigten, der Abkehr von der Gegenwart. Ein Kritiker behauptete, dass Reger „zu unserer Zeit eine seltsame Erscheinung sei. Formal klingt seine Musik stark nach einem gewissen Pseudoklassizismus, der öfter den Eindruck der Unaufrichtigkeit und sogar Koketterie macht.“²⁴

²¹ Vjačeslav Karatygin, *Novejšie tečenija v zapadnoevropeiskoj muzyke* [Neueste Strömungen in der abendländischen Musik], in *Severnye Zapiski* von Dezember 1913; Nachdruck in ders., *Izbrannye stat'i* [Ausgewählte Aufsätze], hrsg. von Ol'ga L'vovna Dansker, Moskau u. Leningrad 1965, S. 114f.

²² Aleksandr Ossovskij, *Vospominanija, issledovanija* [Erinnerungen, Untersuchungen], Leningrad 1968, S. 338. Wahrscheinlich war auch die Tatsache bedeutend, dass Rimskij-Korsakov prinzipieller Gegner des Eklektizismus war, und Reger hielt er zweifellos für einen Eklektiker.

²³ Brief Cezar' Kjuis an Marija Kerzina vom 4. 11. [1913], in Cezar' Kjuj, *Izbrannye pis'ma* [Ausgewählte Briefe], hrsg. von Izrail' Lazarevič Gusin, Leningrad 1955, S. 441.

²⁴ Klod Vol'fram [= Ernest Pingoud], *Richard Strauss i Maks Reger kak predstaviteli modernisma v sovremennoj nemeckoj muzyke* [Richard Strauss und Max Reger als Vertreter des Modernismus in der gegenwärtigen deutschen Musik], in *Russkaja muzykal'naja gazeta* 17. Jg. (1910), 16./17. Heft, Sp. 429.

Besonders typisch für die Presse jener Zeit empfinden wir die Einschätzung Regers von Viktor Kolomijcov:

„Noch hoffnungsloser [als Richard Strauss], meiner aufrichtigen Meinung nach, scheint mir ‚den neuen Gott‘ betreffend, der vor Kurzem (in Petersburg) zu Besuch gewesene Max Reger [...]. Technisch ist er bewundernswert kühn und erfinderisch (was übrigens einige Gleichförmigkeit seiner Verfahren nicht ausschließt), und mit dieser Seite seines Talents ist er bestrebt, das Fehlen eines ausdrucksvollen Melos in seinen Werken, mit dem er, gleich [Richard] Strauss, zweifellos nicht begabt ist, zu ersetzen.“²⁵

Dafür überrascht Regers Modulationsplan durch komplizierte Manieriertheit, durch Ballungen von Unerwartetem. Auf Schritt und Tritt ist es unmöglich, die Tonart zu bestimmen (vielleicht ersehen die Verehrer Regers ‚etwas Neues‘ eben in diesem ‚außerhalb einer Tonalität Stehenden‘?) [...]

Sehr bemerkenswert ist, dass Reger am besten solch alte Formen wie Variationen und besonders Fugen gelingen. In den Fugen erlangt er manchmal tatsächlich die Erfindungsgabe von Bach selbst – wenn wir dessen Plastik und Stilreinheit außer Acht lassen. Aber scheint Ihnen zu unserer Zeit eine solche Fachfertigkeit für einen ‚Neuerer‘ nicht seltsam?

Doch nicht in Fugen ist das gegenwärtige Schaffen bestrebt seine Ideale auszudrücken!“²⁶

Der Skrjabin-Verehrer Leonid Sabaneev sah in Regers Werk (wie auch in dem seiner Zeitgenossen Mahler und Strauss) ein Merkmal nicht der Evolution, sondern einer Art von regressiver Entwicklung. Der Kritiker empfand als Regress die Tatsache, dass die Genealogie aller drei deutschen Komponisten am besten nicht von Liszt und Wagner, sondern direkt von Beethoven aus zu verfolgen sei.²⁷

Dieselben Merkmale des Reger’schen Stils (Verwurzelung in den nationalen Traditionen, Hang zur Polyphonie) hielt Vjačeslav Karatygin gerechterweise nicht für eine rückwärtsgewandte Bewegung, sondern für die bedeutendsten künstlerischen Kennzeichen der Gegenwart:

„Die ungestüme Heftigkeit seines schöpferischen Geistes bändigt Reger, indem er sich an die Lebendigkeit und Gesundheit der alten Meister hält; oder auch umgekehrt, er füllt alte klassische Musikschläuche mit betäubendem, angenehmem Wein, der sich im Entstehungsprozess der gegenwärtigen Menschenseele bildet [...]. Explosionen von vulkanischem Pathos, die mit Perioden vollständiger Ruhe und Müdigkeit der Seele abwechseln, schwerfällige Zyklopenbauten, ganz plötzlich abgelöst von feinsten und durchsichtigen Anlagen, Zerrissenheit und Zerzaustheit der emotionalen Elemente von Regers schöpferischen Vorstellungen lassen uns ein typisches Geschöpf unserer Musikepoche und ihn mit der Gegenwart verwandt sehen. Seine Rettung sucht

²⁵ Der Vorwurf, keine Melodien schreiben zu können, traf Reger auch in der deutschsprachigen Presse häufig; nicht zuletzt mag dieser begründet sein in der Uneingängigkeit und ametrischen Ausformung seiner ‚musikalischen Prosa‘ (siehe die einschlägige Literatur zu Reger und der musikalischen Prosa, zuerst Susanne Popp, *Zur musikalischen Prosa bei Reger und Schönberg*, in *Reger-Studien 1. Festschrift für Ottmar Schreiber zum 70. Geburtstag am 16. Februar 1976*, hrsg. von Günther Massenkeil u. Susanne Popp, Wiesbaden u. a. 1978 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. I), S. 59–77.

²⁶ Viktor Kolomijcov, *Muzyka nastojaščego – Richard Wagner i poiski novych bogov [Musik und Gegenwart-Richard Wagner und die Suche nach neuen Göttern]*, in *Stat’i i pis’ma*, siehe Anm. 16, S. 39-40.

²⁷ Leonid Sabaneev, *Ėskizy muzykal’noj sovremennosti [Skizzen der musikalischen Gegenwart]*, in *Zavety 2. Jg.* (1913), 5. Heft.



Abbildung 7. Leonid Sabaneev, zeitgenössische Fotografie.

Reger selbst im Klassizismus. Und deshalb soll dieser tiefstinnigste und interessanteste von den deutschen Modernisten zu den ‚Neoklassikern‘ gezählt werden.“²⁸

Heute ist offensichtlich, dass der Kritiker die Bedeutung und Ausgerichtetheit der Reger’schen Kunst zutreffend bestimmt, indem er als einer der ersten den Begriff des „Neoklassizismus“ auf Reger angewandt hat. Karatygin deutet den Begriff „Neoklassizismus“ als „eine solche Strömung des Schaffens, solche künstlerische Denkweise, die in allen ihren Tollkühnheiten, allen Neuerungen, wie kühn sie auch sein mögen, nicht für einen Augenblick von den Traditionen der Komponisten früherer Epochen abweicht und die Tätigkeit seiner künstlerischen Fantasie unbeirrt auf die klassischen Normen der Stimmführung, harmonischen Logik und Formgestaltung stützt.“²⁹

In der russischen und sowjetischen musikwissenschaftlichen Literatur existieren verschiedene Meinungen über die Entstehungszeit neoklassizistischer Tendenzen: Michail Druskin datiert sie auf die 1920er-Jahre, Daniël Žitomirskij erwähnt ein zweimaliges Erscheinen des Neoklassizismus – vor und nach dem Zweiten Weltkrieg, und Michail Michajlov spricht von klassizistischen Tendenzen in Unterscheidung zum eigentlichen Neoklassizismus.³⁰ Eben diese letztgenannte Meinung gibt die Möglichkeit, den Unter-

²⁸ Vjačeslav Karatygin, *Novejšie tečenija v zapadnoevropejskoj muzyke*, siehe Anm. 21, S. 114.

²⁹ Vjačeslav Karatygin, *M. Reger* [Nekrolog], in *Chronika žurnala Muzykal’nyj Sovremennik* (1916), Nr. 22, S. 52–57; Nachdruck in ders., *Izbrannye stat’i*, siehe Anm. 21, S. 193.

³⁰ Siehe Michail Druskin, *Na perelome stoletij* [Um die Jahrhundertwende], in *O zapadnoevropejskoj muzyke XX veka* [Über die abendländische Musik des XX. Jahrhunderts], Moskau 1973, S. 23–24; Daniël Žitomirskij, *K izučeniju zapadnoevropejskoj muzyki XX veka* [Zur Erforschung abendländischer Musik des

schied zwischen der Haltung Regers und anerkannter Neoklassiker – Hindemith und Stravinskij – klar zu formulieren, und wird deshalb von der Verfasserin dieses Beitrags geteilt.

Die Feinfühligkeit und Einfühlungsgabe Karatygins, der die grundlegenden Eigenschaften der Reger'schen Kunst ganz korrekt wahrgenommen hat, ist ihm hoch anzurechnen. Es lässt sich nicht behaupten, Regers Verbindung von Altem und Gegenwärtigem sei von Seiten der Kritik gar nicht bemerkt worden. Doch nicht selten wurde dies als unnatürlich, als ästhetisch ungerechtfertigt angesehen. Schon im Jubiläumsjahr 1923, nur wenige Jahre nach Regers Tod, behauptete ein Kritiker in Reaktion auf mehrmalige Ausführungen Karatygins in der Presse, dass „bei Reger modernistische Elemente auf seltsame Weise mit jenen des ‚Neoklassizismus‘ verbunden sind, aber des Öfteren nicht zu einem organischen Ganzen verschmelzen.“³¹

Natürlich darf die Genauigkeit oder der Annäherungsgrad der Bewertungen in erster Linie mit der Begabung des Kritikers in Verbindung gebracht werden, mit dessen künstlerischen Feingefühl. Doch es scheint, dass in diesem Fall der Grund nicht nur in der Individualität des Kritikers liegt, sondern auch in der Persönlichkeit von Reger selbst. Das Nebeneinanderstellen verschiedener Haltungen – der romantischen und klassischen – war Reger auf seinem gesamten Schaffensweg eigen, und in einzelnen Werken trat bald die eine, bald die andere in den Vordergrund, wobei ihre Synthese mal mehr, mal weniger vollkommen sein konnte, und sich deshalb das Urteil auch von Fachleuten deutlich voneinander unterscheiden kann. Es ist auch zu berücksichtigen, dass die künstlerischen Ideale Regers nicht immer mit seiner realen künstlerischen Praxis zusammenfielen. Das größte, unerreichbare Vorbild für Reger blieb zu jeder Zeit Bach. Zwei Äußerungen Regers sind dafür besonders bezeichnend. „Gerade die neu aufwachsende Generation sollte man überall immer u. immer wieder an den Urquell musikalischen Schaffens u. göttlicher Kunst – Joh. Seb. Bach – hinweisen u. zualler[er]st den Leuten zeigen, was J. S. Bach eigentlich ist.“³² (1895, Reger ist 22). „Jede Orgelmusik, die nicht im Innersten mit Bach verwandt ist, ist unmöglich.“³³ (1900, Blütezeit der Reger'schen Orgelmusik). Das Diktum „B-A-C-H ist Anfang und Ende aller Musik“ begleitete Reger sein ganzes Leben lang.

XX. Jahrhunderts], in *Sovremennoe zapadnoe iskusstvo* [Zeitgenössische europäische Kunst], Moskau 1971, S. 203; Michail Michajlov, *O klassicistskich tendencijach v muzyke XIX-načala XX veka* [Über klassizistische Tendenzen in der Musik des XIX. Anfang des XX. Jahrhunderts], 1903, in *Voprosy teorii i estetiki muzyki* [Probleme der Musiktheorie und -ästhetik], Bd. 2, Leningrad 1963, S. 171–174.

³¹ E. Savič, *Muzykal'naja vystavka* [Musikausstellung], in *Teatr i muzyka*, [Theater und Musik], 1923, Nr. 37. Hierzu vgl. auch die Diskussion des ‚Historicist Modernism‘ in Bezug auf Reger, etwa in Antonius Bittmann, *Max Reger and Historicist Modernism*, Baden-Baden 2004 (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, Bd. 95) und Walter Frisch, *Reger's Bach and Historicist Modernism*, in *19th Century Music* 25. Jg. (2002), 2./3. Heft, S. 296–312, *Reger's Historicist Modernism*, in *The Musical Quarterly* 87. Jg. (2004), 4. Heft, S. 732–748 und *Historicist Modernism in Reger's Bach and Beethoven Variations*, in *Max Reger – ein nationaler oder ein universaler Komponist?*, siehe Anm. 2, S. 379–387), online <https://ul.qucosa.de/api/qucosa%3A32333/attachment/ATT-0/>.

³² Brief Regers an Ferruccio Busoni vom 11. 5. 1895, zitiert nach *Der junge Reger. Briefe und Dokumente vor 1900*, hrsg. von Susanne Popp, Wiesbaden 2000 (= Schriftenreihe des MRI, Bd. XV), S. 237.

³³ Brief Regers an Joseph Renner jr. vom 26. 11. 1900; Privatbesitz, Fotografie im Max-Regger-Institut.

Durch die Hinwendung zur Kunst des großen Bach vermochte Reger in der Tat Anregungen zur Erneuerung der zeitgenössischen Kunst zu finden. Polyphones Denken war Reger von Grund auf eigen, was die russischen Musiker – unter ihnen Karatygin und Asaf’ev – auch sofort fühlten. Im hier schon erwähnten Nekrolog bemerkt Karatygin, dass

„für Reger die Polyphonie kein musik-mathematisches Spiel ist, sondern eine genauso unumgängliche Form des musikalischen Denkens, wie es für unsere gewöhnlichen Gedanken Raum und Zeit sind. Auch denkt und fühlt er kontrapunktisch – eine höchst seltene Eigenschaft, umso wertvoller in unserer Zeit, doch zweifellos mit jeder Reger’schen Fuge beweisbar (er war ein großer Liebhaber und Meister dieser alten Form, in der sich inhaltsreiche und unnachahmliche technische Vollkommenheit die Waage halten)“.³⁴

Boris Asaf’ev, dessen Äußerungen stets Ergebnis aufmerksamen Sichhineinhörens in die Musik waren, behauptete, dass „Reger [...] die Polyphonie uneingeschränkt als lebendige Intonation³⁵ [empfand], und die Art und Weise seines Denkens [...] eben nach dieser und keiner anderen Technik der Aussage [verlangte]“.³⁶ Eben an einer solchen Haltung zur Polyphonie wird für gewöhnlich die Verwandtschaft zwischen Bach und Reger festgemacht.

Schon im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts waren diese ganz anderen, den Bach’schen nicht unähnliche Schaffensprinzipien Regers vielen Musikern völlig klar.³⁷ Der Kritiker Evgenij Braudo schreibt:

„[...] in Regers Komposition [...] fand eine prägende Verwirklichung jener für unsere Zeit bedeutsamen Strömung statt, die ‚Bachrenaissance‘ genannt werden könnte [...]. Doch in Regers Charakter fehlten die göttliche Ruhe und Beschaulichkeit, die dem Schaffen seines Lehrers eigen sind. Reger ist eine Persönlichkeit mit starken Willensimpulsen. Es zieht ihn zu Gefühlsfreuden des Lebens. Und im Kampf zwischen diesen zwei Polen, dem emotionalen, voller Ekstasen und dem ideellen, von dem Suchen nach einer endgültigen irdischen Wahrheit beseelten, entstehen Regers letzte Werke.“³⁸

Auf diese Weise war für den russischen Kritiker Reger auf keinen Fall „ein zweiter Bach“, wie er gelegentlich vor allem in seiner Heimat genannt wurde, da ihm als Grundlage seiner Kunst immer das spätrromantische Schaffen von Brahms und Wagner diene. Das Besondere der künstlerischen Welt Regers wird in großem Maß gerade durch die Verknüpfung von Bach’schen und romantischen Schaffensquellen bestimmt, was von den russischen Musikern auch klar wahrgenommen wurde (Braudos Urteil über Regers Schaffen ist dem obengenannten von Karatygin sehr nahe.)

³⁴ Vjačeslav Karatygin, *M. Reger* (siehe Anm. 29), S. 196.

³⁵ „Intonation“ ist Asaf’ev’s eigener Begriff, er meinte Intonation als Synonym für musikalische Sprache.

³⁶ Boris Asaf’ev, *Muzykal’naja forma kak process* [Die musikalische Form als Prozeß], Leningrad 1963, S. 250, Deutsch von Ernst Kuhn, Berlin 1976, S. 268. Asaf’ev fährt fort: „Ich erinnere mich, daß A. K. Ljadow nach seiner Rückkehr aus Leipzig zu mir sagte: ‚Wissen Sie, dort wird Reger auf besondere Weise gehört und geschätzt, doch worin dieses „Besondere“ besteht, ist nicht zu erfassen.““ (Ebdt.)

³⁷ Selbstverständlich ist der Unterschied im Schaffensmaßstab so offensichtlich, dass es keines Kommentares bedarf.

³⁸ Evgenij Braudo, *Muzyka posle Wagnera* [Die Musik nach Wagner], in *Apollon* 1. Jg. (1909), 1. Heft, S. 66.

Während Sankt Petersburg bei allen Kontroversen als damaliges Zentrum der Regerpflege in Russland bezeichnet werden kann, herrschte im anderen Musikzentrum des Reiches, in Moskau, größere Skepsis, nicht zuletzt sicher bedingt durch das Fehlen der persönlichen Begegnung mit Reger. Dass es auch hier überraschende Verbindungslinien gab, wird gleich offenbar werden, doch auch die Reger-Skeptiker sollen hier nicht unterschlagen werden. Wie Marina Raku mitteilt, zeigten die Musiker in Moskau in den Jahren 1905/06 kein großes Interesse an Reger. Dies war begründet darin, „dass in Moskau eine starke Opposition zu ihm existierte: Der so genannte ‚Medtner-Kreis‘ um den Komponisten und Pianisten Nikolaj Karlovič Medtner [...] und seinen Bruder, den Musikkritiker und berühmtesten Moskauer Dichter, Denker und Musiker.“³⁹ Christoph Flamm hat die Äußerungen der Metner-Brüder über Reger zusammengetragen, und jene Emilij Metners gegen Reger fasst er folgendermaßen zusammen:

„Reger sei zu keiner schöpferischen Sonatenform fähig; er kultiviere musikalisch wertlose Aphorismen (*Aus meinem Tagebuche* etc.); seine Lieder spotteten über Sinn, Stimmung, Tempi und Rhythmen der Gedichte; sein Kontrapunkt sei ein Zufallsprodukt ohne melodische oder rhythmische Klarheit und voll fehlerhafter (Oktav-) Parallelen; seine *Beiträge zur Modulationslehre* seien ‚völlig inhaltslos und äußerst schädlich‘; er sei ein Amateur, Philister und ‚Alltagskopf‘, zu keiner Themenentwicklung fähig, könne keine echte Klaviermusik schreiben (Klavierauszüge) und gebrauche mechanisch-unnatürlich asymmetrische Taktgruppen“.⁴⁰

Nicht in der Sache, sondern vielmehr vom Tonfall distanzierte sich Nikolaj Metner von seinem Bruder. Schon Anfang 1905 schuf er *Eine Unfuge an Max Reger gewidmet*. Und 1907, vermutlich unter dem direkten Eindruck des Reger-Konzerts, das er am 2. Januar 1907 im Münchner Bayerischen Hof hörte⁴¹ und nachdem er sich „bedrückt“ und „vernichtet“ fühlte,⁴² einen Canon à la Reger. Während in Moskau infolge der Berichterstattung langsam das Interesse an Regers Musik wuchs, blieb sie in Metners Kreis inakzeptabel: „All diese Schillings‘, Regers und sonstigen ‚Bahnbrecher‘“ bleiben „einfach Musikverbrecher, Kunsterbrecher“.⁴³

Regers musikalischer Stil, sein Versuch einer Synthese von Barock und Romantizismus macht ihn seinem russischen Zeitgenossen, dem gleichfalls in Moskau tätigen Sergej Ivanovič Taneev (1856–1915) verwandt. Sogar die Vorliebe beider Meister für bestimmte

³⁹ Marina Raku, *Reger und Russland* (siehe Anm. 2), S. 10.

⁴⁰ Christoph Flamm, *Der russische Komponist Nikolaj Metner. Studien und Materialien*, Berlin 1995 (= *studia slavica musicologica*, Bd. 5), S. 23.

⁴¹ Es erklangen, unter Mitwirkung des Komponisten, sechzehn Lieder, die Chaconne aus der Sonate g-Moll op. 42 Nr. 4 für Violine allein und die *Suite im alten Stil* op. 93. Vgl. auch Stefan König, „verstehen oder ... endgültig beseitigen“. *Nikolaj Medtner über Max Reger*, in *imrg Mitteilungen* 40. Heft (2021), S. 26–29, hier S. 26f.

⁴² Brief Nikolaj Metners an Aleksandr Gedike vom 4. 2. 1907, zitiert nach Flamm, *Der russische Komponist Nikolaj Metner* (siehe Anm. 40), S. 77.

⁴³ Brief Nikolaj Metners an Sergej Rachmaninov vom 30. 11. 1921, zitiert nach ebdt., S. 79.



Abbildung 8. Sergej Taneev in seinem Arbeitszimmer, zeitgenössische Fotografie.

Genres lässt sie einander ähneln: ein großer Anteil an Kammermusik, die Hinwendung zu Kantate und Oratorium, Klavier- und Vokalminiatur, völliges Fehlen (bei Reger) oder Minimum (bei Taneev) von Opernwerken. Doch die Ähnlichkeit beider Komponisten kommt auch in wichtigeren Aspekten zum Ausdruck. Eine ihrer ästhetischen Grundlagen war der Hang zu Barock und Klassizismus, die Verehrung großer Meister nicht nur als Vorfahren, sondern auch als Lehrer, die ihnen den Weg zur Weiterentwicklung der Musik wiesen. Reger sah die Wiederbelebung wohlproportionierter architektonischer Formen, die Bach und Mozart eigen waren, als einzig sinnvollen Weg. „Gott der Allmächtige möchte uns einen Mozart senden; der tut uns so bitter noth!“⁴⁴ wiederholte er vielmals in seinen Unterhaltungen mit Freunden.

Genauso ausgerichtet war das ästhetische Denken Taneevs: „Jeder Komponist sollte bestrebt sein, zur Vollkommenheit des Mozartschen Stil zurückkehren und ihn mit all den Errungenschaften der modernen Harmonik zu verbinden.“⁴⁵

Entsprechend seiner ästhetischen Haltung strebte Reger eine innere Erneuerung klassischer, tradierter Formen an. Mahler, der neue a-klassische⁴⁶ Formen schuf, blieb

⁴⁴ Brief Regers an Karl Straube vom 25. 6. 1904, zitiert nach *Max Reger. Briefe an Karl Straube*, hrsg. von Susanne Popp, Bonn 1986 (= Veröffentlichungen des MRI, Bd. 10), S. 59.

⁴⁵ Sergej Taneev. *Učenie o kanone [Die Lehre vom Kanon]*, Moskau 1929, S. 43, Deutsch von Andreas Wehrmeyer, Berlin 1994 (= *studia slavica musicologica*, Bd. 1), S. 42.

⁴⁶ Dieser Begriff wurde von Inna Barsova in Zusammenhang mit Gustav Mahlers Schaffen aufgestellt und in

Reger zeitlebens fremd. In der Ästhetik sowohl Regers als auch Taneevs ist beständig eine Zugehörigkeit „zu jenem Typ der künstlerischen Denkweise gegenwärtig, der als klassischer zu bezeichnen ist.“⁴⁷

Die Stilquellen beider Komponisten waren mannigfaltig und groß an Zahl – sie reichten von der alten bis zur zeitgenössischen Musik. Auch hier gibt es viel Ähnlichkeit, bis hin zur Analogie bei konkreten Kompositionstechniken. So gibt es zum Beispiel in Taneevs Präludium und Fuge gis-Moll op. 29 für Klavier einen, wie Ljudmila Korabel'nikova feststellt, geradezu stilistischen Kontrast zwischen ‚romantischem‘ Präludium und ‚klassischer‘ Fuge⁴⁸ (Beispiel 1a-b, S. 18f.). Gleichzeitig ist Taneevs Werk durch motivisch-thematische Verbindungen fast mathematischer Natur fest zu einer Einheit verschmolzen.

In Regers *Phantasie und Fuge über B-A-C-H* op. 46 für Orgel sind die beiden Teile genauso offensichtlich gegeneinander gestellt, und das monothematische Prinzip wird noch konsequenter befolgt; das Motiv *B-A-C-H* verschwindet nur kurzzeitig in der zweiten Fugenexposition (es handelt sich um eine Doppelfuge mit separaten Expositionen, das Motiv *B-A-C-H* erscheint in der ersten).

In vielen Werken Taneevs wird die Fuge zum Finale des Werks oder zu einem seiner Teile, und sie nimmt oft nicht nur das Material des vielthemigen Finales in sich auf, sondern auch Themen aus vorangegangenen Sätzen.⁴⁹ Ein ähnliches Verfahren lässt sich auch bei Reger finden – in den Finalsätzen von Variationswerken schafft er monumentale Fugen, häufig Doppelfugen, in deren Coda die Themen von Fuge und Variationen vereint werden. Zwei der bekanntesten Orchesterwerke Regers – die *Hiller-* und die *Mozart-Variationen* – enden mit einer solchen Themenverschränkung.

Trotz alledem war (abgesehen von der Verschiedenheit der nationalen Traditionen) Regers und Taneevs Naturell bei weitem nicht desselben Typs. Die ganze Geistesbildung von Taneev, seine Begeisterung für verschiedene humanistische Wissenschaften, seine Tätigkeit als Gelehrter unterscheiden sich stark von Reger, dem Musiker und Menschen eines völlig anderen Typus.⁵⁰ Sicher war die große Produktivität Regers (146 Werke in nur einem Vierteljahrhundert kompositorischen Schaffens!) durch ein ihn geradezu verzehrendes Bedürfnis nach Selbstäußerung bestimmt. Seine effiziente Arbeitsweise erlaubte ihm, in einem Bleistiftentwurf ein Werk komplett zu entwickeln, aus dem er dann fast immer sozusagen „ins Reine“ komponierte. Statt als konzertierender Künstler auf frühere Werke zurückzugreifen, zog er es vor, ein neues Werk zu schreiben, das in seinen Augen noch besser sein sollte. Die Ausarbeitung seiner Partituren mit Tinte zeichnet

ihrem Buch *Simfonii Gustava Malera [Gustav Mahlers Sinfonien]*, Moskau 1975 erläutert.

⁴⁷ Ljudmila Korabel'nikova, *Tvorčestvo S. I. Taneeva [Das Schaffen S. J. Taneevs]*, Moskau 1986, S. 243.

⁴⁸ Ebd., S. 190.

⁴⁹ Fugen sind in den Finali des Streichquartetts c-Moll op. 5, des ersten Quintetts G-Dur op. 14, des zweiten Streichquintetts C-Dur op. 16 und des Klavierquartetts E-Dur op. 20 enthalten.

⁵⁰ Gleichwohl kann man Paul Hindemith, dem Kenner und Verehrer von Regers Kunst, kaum zustimmen, wenn er behauptete: „Wenn aber ein Musiker je naiv, unbekümmert ums wissenschaftliche Erkennen und geradezu rabiat im impulsiven Erschaffen war, rabiat bis zur Leichtfertigkeit, so war es Reger.“ (Paul Hindemith, *Johann Sebastian Bach. Ein verpflichtendes Erbe*, Wiesbaden 1955, S. 19.)

Notenbeispiel 1a-b. Sergej Taneev, Präludium und Fuge gis-Moll op. 29 für Klavier,

Andante *cantabile*

p

cresc.

mf

dim. *p dolce* *mf* *cresc.* *dim.*

poco rit. *a tempo*

dim. *p*

cresc. *f* *dim.*

Präludium, T. 1–13, und Fuge, T. 1–14.

Allegro vivace e con fuoco

p

p marcato

cresc.

mf

p

cresc.

marcato

mf

The musical score consists of five systems of piano music. The first system shows the beginning of the piece with a piano (*p*) dynamic. The second system introduces a marked section (*p marcato*) and a crescendo (*cresc.*). The third system features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fourth system continues with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*). The fifth system concludes with a marked section (*marcato*) and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers (1-5) for both hands.

Notenbeispiel 2. Max Reger, *Konzert im alten Stil* op. 123, Partitur, II. Satz, T. 31–40

- a tempo [5]

Solo *sempre espress.*
mp

p

gedämpft
pp

- a tempo [5] Die beiden Soloviolen sollen hier nicht die Melodie der übrigen 1. Violinen decken.

p *sempre espress.*

espress.
p ben marc.
unis.
p

con Sordino
p

p

- a tempo [5]

sich durch das weitgehende Fehlen von Durchstreichungen oder Korrekturen aus, und er hatte es sich angewöhnt, mit der Geschwindigkeit eines professionellen Kopisten auch Orchesterpartituren zu Papier zu bringen. Nach eigenem Bekenntnis begann Taneevs Schaffensprozess mit der Aufstellung eines allgemeinen Plans, der eigentlich alle Einzelheiten der Kompositionsstruktur schon bestimmte (soweit Reger also ähnlich). In den Handschriften und Kladden Taneevs, die sein rationales Vorgehen bei der Entstehung seiner Werke bezeugen, sind langes Suchen nach thematischer Entwicklung, mühsame

The image displays a complex musical score for a piano concerto, consisting of multiple staves. The score is divided into two systems. The first system includes a grand staff (treble and bass clefs) and two additional staves, likely for a second piano or a specific instrument. Dynamics range from *mf* to *pp*. The second system features a grand staff with a *ff* dynamic and includes specific performance instructions: *sul E*, *sul A*, *sul D*, *divisi*, and *espress.*. The score is marked with a box containing the number '6' at the end of each system.

als Resultat eines Musiker-Architekten. Etwas einfacher gesagt: Der Klassizismus war von vorneherein der Natur Taneevs organisch eigen, während Reger seinem emotionalen Wesen nach zu den Romantikern gehörte, deren Streben zu klassischer Durchsichtigkeit von dem Bedürfnis nach etwas zeugte, was ihm selbst fehlte.

Es ist bemerkenswert, dass sogar das *Konzert „im alten Stil“* [meine Hervorhebung] op. 123 für Orchester, dem Bachs *Brandenburgische Konzerte* als Vorbild dienen, ganz offensichtlich das romantische Wesen von Regers Kunst spiegelt. Im Mittelsatz, einem Miniatur-*Largo* (Beispiel 2, S. 20–22), vollzieht Reger eine expressive Stilmodulation ‚von Bach zu Wagner‘, zur Wiedergabe einer ausweglosen Leidenschaft des *Tristan*.

Auch eines der bekanntesten und künstlerisch vollkommensten Werke Regers, *Phantasie und Fuge* über B-A-C-H op. 46, vereint in sich Bachs Tradition und das Steigerungskonzept Wagners. Das Werk bietet ein Musterbeispiel der romantischen Idee der Steigerungsfuge, die von Anfang an auf sehr fruchtbare künstlerische Weise in Konflikt zur Stabilität und Unveränderlichkeit des *B-A-C-H*-Motivs tritt.⁵¹ Regers Fugen liegen ganz einfache tonikal-dominantische Verhältnisse zugrunde, welche die Grundlage zur strukturellen Prägnanz der ganzen Komposition bilden.⁵² Das Motiv *B-A-C-H* – das erste Thema der Reger'schen Fuge – hält die Komposition nicht nur strukturell, sondern auch symbolisch zusammen. Reger nutzt das Motiv, stärker noch als manche Vorgänger, auch als satztechnischen Ausgangspunkt. Das Fugenprinzip und *B-A-C-H* selbst (für Reger ohnehin „Anfang und Ende aller Musik“) widerstehen unabänderlich jeglichen ‚Stürmen‘ – sowohl im dynamischen Bereich als auch jenem der Harmonik. Eben in dieser inneren Konflikthaftigkeit, im Kampf zwischen verschiedenen gerichteten Kräften – dem Vorwärtsdrängen der Fuge in drei Steigerungswellen und der Konstanz des *B-A-C-H* – liegt der Grund der ästhetischen Anziehungskraft von Regers Werk. Es sei hier an die Worte Sergej Eisensteins über die allgemeine, für das künstlerische Schaffen wesentliche Bedeutung des Konflikts erinnert:

„Ohne Konflikt existiert keine Kunst.

Sei es ein Zusammenstoßen von pfeilförmigen Gewölben mit unerbittlichen Schwerkraftgesetzen, der Kampf eines Tragödienhelden gegen verhängnisvolle Peripetien in der Tragödie,

Widerstreit zwischen funktioneller Bestimmung eines Baus und der Bodenverhältnisse und Baustoffe,

Überwindung der toten Metrik eines Gedichtkanons durch den Gedichtrhythmus.

Überall Kampf.“⁵³

Reger kam nicht selten zu überzeugenden künstlerischen Ergebnissen eben durch das Zusammenführen von entgegengesetzten Eigenschaften verschiedener Stile. Taneev ließ sich von anderen Prinzipien leiten, die Vladimir Protopopov in folgender These zusammenfasst: „Derart unterschiedliche musikalisch-stilistische Richtungen auf einen Nenner zu bringen, konnte nur gelingen, wenn man sich auf die beiden Richtungen gemeinsamen Momente stützte und diese dann weiterverarbeitete.“⁵⁴ Trotz allen oben

⁵¹ Nach der Terminologie von Klaus Trapp kultivierte Reger zwei Formentypen der Fuge – die „kleine“ und die „monumentale“ Fuge (siehe Klaus Trapp, *Die Fuge in der deutschen Romantik von Schubert bis Reger. Studien zu ihrer Entwicklung und Bedeutung*, Diss. Frankfurt am Main 1958). Den Typ der „kleinen“ Fuge erbt Reger von Bach, und sie erhielt keine wesentlich neuen Momente. Anders steht es bei der „monumentalen“ Fuge; zu diesem Typ gehört auch die Fuge aus Opus 46.

⁵² Darin besteht der Unterschied zwischen den Fugen Regers und denen seiner Zeitgenossen – Mahler, Strauss, Pfitzner; alle diese Komponisten waren sehr frei in der Behandlung der Tonartenanlage.

⁵³ Siehe Sergej Eisenstein, *Izbrannye proizvedenija v 6 tomach* [Ausgewählte Werke in 6 Bänden], Moskau 1964, Bd. 2, S. 41.

⁵⁴ Vladimir Protopopov, *O tematizme i melodike S. I. Taneeva* [Über die thematische Arbeit und die Melodik bei Taneev], in *Sovetskaja Muzyka* [Sowjetische Musik] 8. Jg. (1940), 7. Heft, S. 49f., Deutsch von Andreas Wehrmeyer u. Ernst Kuhn in *Sergej Taneev – Musikgelehrter und Komponist: Materialien zu Leben und Werk*, Berlin 1996 (= *studia slavica musicologica*, Bd. 3), S. 114.

aufgeführten Ähnlichkeiten Taneevs und Regers ist diese These eben für die besten Werke des deutschen Meisters kaum anwendbar.

Ihre Ähnlichkeit aber, die Parallelität im Suchen bei Reger und Taneev, das Bestehen ihrer Stile aus mannigfaltigen Eigenschaften ist in erster Linie durch ihre Zugehörigkeit zu ein und derselben Epoche bestimmt. Die Musikwelt von Reger und Taneev entstand dank der Suche nach neuen Ausdruckswegen während der Zeit der Jahrhundertwende, „dieser sehr reich bewegten Zeit, in der viele Strömungen, persönlich bestimmt und einheitlich geprägt doch auch wieder von der Epoche, sich überkreuzten und ineinander übergangen.“⁵⁵

Die Ähnlichkeit ästhetischer Einstellungen des deutschen und russischen Komponisten, ihre Hoffnung auf die Unerschöpflichkeit der klassischen Formen und polyphonischen Technik sprechen vor allem und am stärksten für eine typologische Verwandtschaft der beiden Zeitgenossen. Bemerkenswert ist, dass Taneev und Reger miteinander persönlich nicht bekannt waren, die Werke voneinander fast nicht kannten. Reger scheint sogar Taneevs Namen nicht gekannt zu haben. Nach den Tagebüchern Taneevs zu urteilen, hat Sergej Ivanovič nur zwei Mal Regers Musik im Konzertsaal gehört (das erste Mal war es ein bescheidenes Klavierstück aus dem Zyklus *Aus meinem Tagebuche* op. 82, das zweite Mal *Variationen und Fuge über ein Thema von Hiller* op. 100, das an ein- und demselben Abend mit Werken von Bach und Beethoven aufgeführt wurde; beide Konzerte fanden 1907 statt).⁵⁶ Teilweise lässt eine solch begrenzte Bekanntschaft dadurch erklären, dass Reger vorwiegend in Petersburg zu Gehör kam, Taneev aber enger mit Moskau verbunden war.

Die jungen Komponisten Nikolaj Mjaskovskij und Sergej Prokof'ev machten mit Regers Musik 1906 Bekanntschaft, als Reger in Petersburg gastierte. Beide Musiker empfanden Reger als Neuerer und keinesfalls als Klassiker. In der Tat lag das Neue schon in der Idee der stilistischen Vereinigung unterschiedlicher Ausgangspunkte, im Aufeinanderstoßen ‚verschiedener Musiken‘, gleich dem, wie es im *Konzert im alten Stil* geschieht. Aber auch einzelne Element der Tonsprache des Komponisten hatten nicht wenig Frisches und Bedeutendes an sich. Wahrscheinlich war die Begeisterung für Regers Musik kein Zufall für Mjaskovskij und Prokof'ev. Wie bekannt, begann ihre Bekanntschaft und Freundschaft mit der Aufführung von Regers Orchesterserenade op. 95 nach dem vierhändigen Klavierauszug. Nach seinen Erinnerungen hat die Serenade bei Prokof'ev „großes Interesse [hervorgerufen]: Mich verblüffte, dass Reger entfernte Tonarten mit Leichtigkeit einander gegenüberstellte, als ob es die erste oder fünfte Stufe wären.“⁵⁷ Die

⁵⁵ Thomas Mann, *Gerhart Hauptmann*, in ders., *Gesammelte Werke*, Berlin u. Frankfurt a. M. 1960, Bd. IX, S. 806.

⁵⁶ Taneev kannte ebenfalls Regers *Phantasie und Fuge über B-A-C-H*, die er zu Hause spielte. Regers Musik hatte für ihn keine Anziehungskraft – er schätzte ausschließlich die Meisterschaft seines Kollegen (siehe Sergej Taneev, *Dnevnik v trjech knigach 1894–1909* [Tagebücher in drei Bänden 1894–1909], hrsg. von Ljudmila Korabel'nikova, Bd. 3, 1903–1909, Moskau 1985, S. 277 und 368).

⁵⁷ Sergej Prokof'ev, *Iz avtobiografii*, siehe Anm. 13, S. 48 bzw. deutsch S. 19.



Abbildung 9. Sergej Prokof'ev, Fotografie aus der Sankt Petersburger Konservatoriumszeit.



Abbildung 10. Nikolaj Mjaskovskij, Fotografie von ca. 1901.

Begeisterung Prokof'evs für Reger war am ehesten mit der für jene Zeit ungewöhnlichen Reger'schen Harmonik verbunden, die aufs höchste mit enharmonischen Verschiebungen und elliptischen Fortschreitungen gesättigt ist. Der Eindruck von Regers Musik wird fraglos die harmonische Fantasie Prokof'evs befruchtet haben. Der Einfluss von Reger ist in einem der frühen Klavierstücke (Beispiel 3, S. 26) am offensichtlichsten, hier geht der Wechsel von Harmonie auf Grund von enharmonischen und melodischen Zusammenhängen mit derselben Schnelligkeit vor sich wie bei Reger.

Bei dem Vergleich der harmonischen Sprache von Reger und Prokof'ev gibt es selbstverständlich nicht nur Ähnlichkeiten, sondern auch wesentliche Unterschiede. Bei Reger ist die Tonalität oft „verwischt“, die Vielfalt von Abweichungen auf kurzen Strecken führt zur Verschleierung der Stabilität, zu ständiger Bewegung; bei Prokof'ev beeinträchtigen sogar maximal von der Tonika entfernte Akkorde, die zur Benutzung aller zwölf Töne tendieren,⁵⁸ die Festigkeit der tonalen Stabilität nicht. Nach der Beobachtung von Jurij Cholopov „besteht die Hauptidee der Prokof'evschen Modernisierung der Funktionsharmonik in der mächtigen Bestätigung des Tonikalen.“⁵⁹

⁵⁸ Vgl. auch Regers Nutzung einer vollständigen Zwölftonskala in der Themengestaltung der Fuge von Phantasie und Fuge d-Moll op. 135b für Orgel (1915).

⁵⁹ Jurij Cholopov, *Sovremennye čerty garmonii Prokofieva* [Zeitgenössische Züge in der Harmonik Prokof'evs], Moskau 1967, S. 450.

Notenbeispiel 3. Sergej Prokof'ev, *Réminiscence (Erinnerung)* op. 4 Nr. 1 (1908), T. 1–3 und 25–27

The image displays a musical score for the piece 'Tranquillo' by Prokofiev. It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The first system begins with the tempo marking 'Tranquillo' and a dynamic marking 'p'. The second system includes a 'rit.' (ritardando) marking and a 'f' (forte) dynamic marking. The score features various musical notations such as slurs, ties, and fingerings (e.g., '3' for triplets).

Und doch bemerkte Karatygin, der als einer der ersten Prokof'evs Talent anerkannte, Regers Einfluss auf Prokof'ev als offenkundig:

„Gibt es jemanden, an den im Großen und Ganzen der mittlere Teil des ersten Satzes [des zweiten Klavierkonzerts von Prokof'ev] erinnern kann, so kann es nur Reger sein. Er beinhaltet denselben wie bei dem vorzüglichen deutschen Neoklassiker vorhandenen Überfluss an gesunder Energie, großer Dichte der musikalischen Textur, edler Plastik der musikalischen Gestalt, fröhlicher und stürmischer Lebhaftigkeit, ein genauso überzeugtes wie überzeugendes Neuerertum, das eigentlich nie endgültig seinen Zusammenhang mit klassischen Denk- und Setzmethode zerreißt.“⁶⁰

In einer anderen Rezension drückt Karatygin diesen Gedanken noch kategorischer aus: „Viel frischer und lebendiger wirkt das Schaffen eines anderen russischen ‚Neoklassikers‘ – Prokof'evs. Auch er ist dem Einfluss deutscher Klassiker, aber nicht nur dem von Schumann und Brahms, sondern auch jenem des ‚Neoklassikers‘ Reger ausgesetzt.“⁶¹

Der Einfluss Regers auf Prokof'ev war nur vorübergehend, wenn wir nach den Erinnerungen des hervorragenden Pianisten Heinrich Neuhaus, einem der Propagandisten von Regers Schaffen, gehen können. In Erinnerung an das Jahr 1916 schrieb Neuhaus:

⁶⁰ Vjačeslav Karatygin, *Poslednij simfonicheski koncert v Pavlovske* [Letztes Sinfoniekonzert in Pawlowsk], in *Reč'* Nr. 231 von 1913.

⁶¹ Vjačeslav Karatygin, *Novejšie tečenija v ruskoj muzyke*, siehe Anm. 21, S. 151.

„Nach dem plötzlichen Tod von Max Reger veranstaltete die Redaktion der bekannten Zeitschrift ‚Apollon‘ in ihrem komfortablen Gebäude eine musikalische Totenfeier anlässlich des Ablebens des berühmten Komponisten. Es wurden nur Werke von ihm dargeboten. Dort war die ‚Crème‘ der Gesellschaft, unter ihnen auch Sergej Sergejevič. [Prokof’ev]. O[l’ga] N[ikolaevna] Butomo-Nazvanova führte herrlich die Lieder von Reger auf, begeistert wurde sie vom zerzausten V. G. Karatygin begleitet. Pavel Kochanskij (ein ausgezeichnete Geiger!) und ich spielten die Violinsonate c-Moll [op. 139] und danach mit dem Cellisten [Aleksandr] Strimmer sein Klaviertrio e-Moll [op. 102]. Zwischendurch trug ich einige kleine Klavierstücke vor. Das Publikum war sehr erregt und dankbar, sicherlich waren darunter viele Reger-Verehrer. Ein kurzes Gespräch mit Prokof’ev flößte mir den Eindruck ein, dass er Reger sehr tief verehrt, doch zu wenig Schärfe und Neuerertum in seiner Musik sieht. Kochanskij und ich waren jedoch sehr begeistert, weil wir Reger gern und voller Liebe gespielt hatten.“⁶²

Auch Mjaskovskijs Verehrung zu Reger veränderte sich innerhalb weniger Jahre nachdrücklich. 1903–1906 war er Kompositionsschüler von Ivan Ivanovič Kryžanovskij, einem der Begründer der Abende für moderne Musik. Im Kreis der ‚Modernen‘ verhielt man sich zu Reger jedenfalls mit Interesse und tiefer Verehrung. Als Mjaskovskij 1906 seine Abschlussprüfung am Petersburger Konservatorium machte, erwiesen ihm diese Tatsache und sogar Kryžanovskijs Name einen schlechten Dienst. Für den die Prüfungen entgegennehmenden Rimskij-Korsakov war der Geschmack der Reger und Strauss verehrenden ‚Modernen‘ völlig unannehmbar. Mjaskovskij ‚rettete‘ nur seine professionelle Fertigkeit in theoretischen Fächern.⁶³

Wenig später, schon 1912–1913, kritisierte Mjaskovskij Regers Musik stark, leugnete sogar dessen Meisterschaft, was aus einer Reihe von ihm verfasster Rezensionen⁶⁴ hervorgeht. So schrieb Mjaskovskij über den ersten Satz der Sonate a-Moll für Violoncello und Klavier op. 116: „Es schien uns oft, dass Reger mit der Sonatenform nie wirklich etwas anzufangen wusste, vorher war sie mechanisch und zugleich leblos, zusammenhangslos“;⁶⁵ nicht minder scharf kritisierte er den Stil des Klavierkonzerts: „völlige Unfähigkeit, einen Gedanken klar auszudrücken, ewiges Trampeln an einem Ort“.⁶⁶ Gleichwohl lässt sich in seiner früheren Schaffenszeit ein starker Einfluss der Tonsprache des deutschen Musikers, besonders in seiner Harmonik nachweisen (es ist erwähnenswert, dass Mjaskovskij im Klavierkonzert dennoch „das Vorhandensein interessanter Harmonien“ bemerkt⁶⁷).

⁶² Heinrich G. Neuhaus, *Kompozitor-ispolnitel’ [Komponist und Interpret]*, in *Sergej Prokof’ev. Materialy, dokumenty, vospominanija [Sergej Prokof’ev. Materialien, Dokumente, Erinnerungen]*, hrsg. von Semjon I. Šlifštejn, 2. Aufl. Moskau, 1961, S. 446.

⁶³ Alexej Ikonnikov beschreibt diese Episode auf Grund einer Unterhaltung mit Mjaskovskij (siehe ders., *Chudožnik našich dnej N. Ja. Mjaskovskij [Der Künstler unserer Tage N. J. Mjaskovskij]*, 2. Aufl. Moskau 1982, S. 81f.).

⁶⁴ *Nikolaj J. Mjaskovskij. Sobranie materialov v 2 tomach [Nikolaj J. Mjaskovskij. Materialiensammlung in 2 Bänden]*, hrsg. von Semjon I. Šlifštejn, Bd. 2. *Literaturnoe nasledie. Pis’ma [Literarisches Erbe. Briefe]*, 2. Aufl. Moskau 1964, S. 54, 113–114 u. 161.

⁶⁵ Ebdt., S. 54.

⁶⁶ Ebdt., S. 113.

⁶⁷ Ebdt.

Notenbeispiel 4. Nikolaj Mjaskovskij, Klaviersonate d-Moll op. 6, III. Satz, T. 1–21.

Largo espressivo

rall.

Andante con elevazione

mp molto cantando il tema

The musical score consists of five systems of piano and grand staff notation. The first system is marked *Largo espressivo* and features a prominent triplet in the right hand. The second system includes a *rall.* marking and a triplet in the right hand, with the tempo marking *Andante con elevazione* appearing. The third system continues the melodic line in the right hand. The fourth system shows a more active right hand with a triplet. The fifth system is marked *mp molto cantando il tema* and features a triplet in the left hand and a triplet in the right hand.

Wie Marina Raku richtig bemerkte: „Max Reger war den jungen russischen Musikern ein Vorbild, was die Befreiung von den Schulregeln betrifft. Das war für sie eine ernste und tiefe künstlerische Erfahrung.“⁶⁸

Die Bedeutung Regers für Prokof'ev und Mjaskovskij bestand auch in der Funktion eines Mittlers zwischen der Kunst des 19. und des 20. Jahrhunderts. Viktor Kolomijcov charakterisierte Reger sehr scharfsinnig als Komponisten der Übergangszeit: „Strauss und Reger und ihnen ähnliche ‚Anarchisten‘ sind nur typische Vertreter der Übergangszeit, einer angestrengt suchenden und deshalb aufrührerischen Periode der Kunst. An sich selbst begründen sie keine neue Ära, doch sind sie imstande, deren Entstehen zu beschleunigen, und sei es durch Reaktion auf ihre Tätigkeit.“⁶⁹

Doch wäre es ungerecht, die historische Bedeutung Regers nur auf die Funktion eines Mittlers zu beschränken. Reger, wie auch Taneev, war bestrebt, die großen polyphonen Traditionen der Vergangenheit neu zu beleben, indem er aus ihnen sowohl Inspiration als auch Anregung zur Erneuerung der ihm gegenwärtigen Kunst schöpfte. In ihren besten Werken erreichten beide Meister höchste künstlerische Vollkommenheit. In der Gemeinsamkeit ihrer Wege, später zu einer Magistrale der Musik des 20. Jahrhunderts geworden (es genügt an die polyphonen Werke von Šostakovič, Hindemith oder Ščedrin zu erinnern), drücken sich gemeinsame Entwicklungstendenzen der europäischen Musik am Jahrhundertbeginn aus, eine starke geistige Verwandtschaft der Kulturen Russlands und Deutschlands.

(Übersetzung Ljudmila S. Tovaljova)

⁶⁸ Marina Raku, *Reger in Russland*, siehe Anm. 2, S. 17.

⁶⁹ Viktor Kolomijcov, *Muzyka nastojaščego. Richard Wagner i poiski novych bogov* [Musik der Gegenwart. Richard Wagner und die Suche nach neuen Göttern], in ders., *Stat' i i pis'ma*, siehe Anm. 16, S. 40.