

lutionären Gegenwart ist natürlich nur eine scheinbare. Der zu einer theosophischen Mystik gelangte Solipsist ist eine Erscheinung der bürgerlichen Kultur, ein vollkommener Gegenpol zur Ideologie des Proletariats. In soweit wir der Auffassung sind, daß die Psychologie des Künstlers eine sozial bedingte ist und sein Schaffen eine Äußerung dieser Psychologie bildet, müssen wir zugeben, daß die künstlerischen Formen Scriabins, wie neu und „musikalisch revolutionär“ sie uns auch erscheinen mögen, ihrem Wesen nach der revolutionären Psychologie nicht nur nicht adäquat sind, sondern ihr sogar unendlich fern stehen.

Da es beinahe ausgemacht ist, daß die Musik das Wesen der Epoche später als die übrigen Künste widerspiegelt, muß man annehmen, daß noch ein bis zwei Jahrzehnte vergehen werden, ehe es ihr gelingen wird, die Psychologie des Proletariats auszudrücken: was diese Kunst neues, „musikalisch-revolutionäres“ hervorbringen wird, kann man natürlich nur ganz im allgemeinen mutmaßen. Es gibt kein Beispiel in der Geschichte der Musik, bei dem man nicht eine gewisse Vererbung aus der Vergangenheit feststellen könnte; die von einer neuen Klasse an die Kunst gestellten Anforderungen, die neue Auffassung der Kunst finden ihre Widerspiegelung in einer neuen Zusammenstellung der künstlerischen Formen dieser Kunst, wobei natürlich — in den neuen Kombinationen und Brechungen — keine einzige ehemalige Errungenschaft unbenutzt bleibt. Man kann die Prognose — selbstverständlich nur eine allgemeine — gewiß auf folgender Grundlage stellen: Es ist bekannt, daß von den drei Elementen der Musik — Rhythmus Melos und Harmonie — (im weiteren Sinne) der Rhythmus von der größten Anzahl der betreffenden Personengruppe aufgenommen wird; ein Mensch, für den die Musik ein organisiertes Geräusch darstellt, der nicht imstande ist, irgend eine Melodie aufzunehmen, reagiert dennoch bereits auf den einfachsten (Marsch- oder Tanz)-Rhythmus; viel geringer ist die Zahl jener Leute, die, außer auf den Rhythmus, auch noch auf das Melos und am geringsten ist die Anzahl jener, die auf Tongefüge reagieren. Man kann daher annehmen, daß die erste Periode der Hinzuziehung breiter proletarischer Massen zur musikalischen Kultur von Anforderungen der Mehrheit an den rhythmischen Teil der Musik begleitet sein wird; und wenn dies der Fall ist, so muß man voraussetzen, daß das neue, was die neue Musik in der ersten Zeit in spezifisch musikalischer Hinsicht hervorbringen wird, — auf dem Gebiet des Rhythmus liegen wird. Das Melos dagegen und besonders die Harmonie werden anfangs augenscheinlich zurückstehen und zweifellos eine vereinfachte Richtung einschlagen: das Melos wird sich den deutlicheren Konturen des Volksliedes und die Tongefüge allgemein zugänglicheren harmonischen Formen nähern. Atonie, Polytonie, Ultrachromatismus, jegliche Versuche der Erweiterung des Tonsystems, — all das, worin die Musiker unserer Tage leben, die in den meisten Fällen (wenn man Westeuropa im Auge hat) nicht von der Ideologie des Proletariats durchdrungen sind, — bildet den Gipfelpunkt der musikalischen Kultur der Vergangenheit und wird wohl schwerlich zuallererst in der Musik des Proletariats als unentbehrliche Vorbedingung, als Grundlage der ferneren Entwicklung Aufnahme finden. Auf Grund obiger Erwägungen muß man annehmen, daß die Musik, die eine Widerspiegelung der Revolution sein wird, sich auf den Rhythmus konzentrieren wird, dagegen hinsichtlich des Melos und der

Tongefüge in spezifisch musikalischer Hinsicht einem Rückschritt unterworfen sein wird, dafür aber den Massen näher treten und aus dieser Annäherung gleich Antäus neue Kräfte schöpfen wird. Man konnte in der zeitgenössischen russischen Presse außerdem lesen, daß die breiten Massen des neuen Publikums mit der musikalischen Kultur mit Auswahl bekannt gemacht werden müssen, daß, z. B. vom Pessimismus durchwehte Werke von den Konzertprogrammen zu entfernen sind, da sie der proletarischen Psychologie nicht entsprechen. Indem wir die Fragen der künstlerischen Politik beiseite lassen und auf dem Gebiete der Kunst verbleiben, nicht der berüchtigten „Kunst um der Kunst willen“, sondern einer als soziale Funktion aufgefaßten Kunst, sind wir der Ansicht, daß derartige Beschränkungen die Auffassung der musikalischen Kultur einseitig machen und gleichzeitig durch Mangel an Achtung für die Aufnahmefähigkeit des Kollektivs sündigen. Jedes musikalische Kunstwerk ist umso genialer, je mehr es die Anforderungen und Erlebnisse seiner Epoche, seines Volkes, seiner Klasse widerspiegelt, und ein Vertreter des Proletariats findet in der sechsten Symphonie von Tschai-kowsky den genialen Ausdruck einer bekannten sozialen Periode des russischen Lebens; wie fremd die betreffenden Empfindungen auch der neuen Klasse sein mögen, so liegt doch eine künstliche Verengerung ihres künstlerisch-musikalischen Gesichtskreises nicht im Interesse ihrer musikalischen Kultur. Warum muß man in den Museen für Malerei und Skulptur nicht eine entsprechende Auswahl treffen? Um konsequent zu sein, müßte man, z. B. den Vorschlag machen, die Museen der alten russischen Malkunst zu schließen. Solche Vorschläge werden jedoch nicht gemacht, denn es ist klar, daß die neue Kunst vom „neuen“ Menschen geschaffen werden wird, der die Welt anders auffaßt, als der „alte“ Mensch, aber sich die ganze künstlerische Erfahrung der Vergangenheit aneignet; aber da dieser neue Künstler, wie immer, seinem Kollektiv angepaßt sein wird, so muß auch das Kollektiv mit der gesamten musikalischen Kultur der Vergangenheit gründlich bekannt gemacht werden.

Wenn in der Epoche der französischen Revolution Volksfeste veranstaltet wurden, die Feste des 14. Juli, der Gleichheit, der Jugend, der Märtyrer der Revolution, der Kanonen- und Pulverproduktion usw.) arbeiteten die Komponisten dieser Epoche: Housse, Méhul, Catelle, Cerubini, am musikalischen Teil dieser Feste.

Es sind uns eine Reihe von Zeugnissen der Zeitgenossen erhalten worden, wie diese auf die Massen berechnete Musik die Massen elektrisierte. Viele Lieder wurden derart populär, daß sogleich Tausende von Stimmen einfielen, sobald die unmittelbar Ausführenden — die Sänger und Musiker — das Lied kaum begonnen hatten. In einer Zeitungsnotiz vom Jahre 1792, die dem Liede als Angriffs- und Verteidigungswaffe gewidmet ist, lesen wir: „Fügen wir das Lied unseren Kanonen bei — ersteres für die Hütten, letzteres für die „Schlösser“, und die Führer der Revolution wußten diesen die Massen organisierenden Teil der Musik wohl zu schätzen. Im Dekret vom 7. Mai 1794 fordert der Konvent alle Talente zu einem Wettbewerb auf, um Hymnen und bürgerliche Lieder zu verfassen; häufig wurden in der Nationalversammlung und im Konvent Reden gehalten, die die Bedeutung der Musik hervorhoben, es wurden Gesetzesprojekte über die Einführung einer musikalischen Chor-Ausbildung in