

ssm 18
studia
slavica
musicologica

Texte und Abhandlungen
zur osteuropäischen Musik

Dmitri Schostakowitsch und das jüdische musikalische Erbe

Dmitri Shostakovich and the Jewish Heritage in Music

(Schostakowitsch-Studien, Band 3)

VERLAG ERNST KUHN - BERLIN

studia slavica musicologica

Texte und Abhandlungen
zur slavischen Musik und Musikgeschichte
sowie Erträge der Musikwissenschaft Osteuropas

Band 18

Ernst Kuhn, Andreas Wehrmeyer und Günter Wolter (Hrsg.)

Dmitri Schostakowitsch
und das jüdische musikalische Erbe

Dmitri Shostakovich
and the Jewish Heritage in Music

(Schostakowitsch-Studien, Bd. 3)

2001
Verlag Ernst Kuhn - Berlin

Dmitri Schostakowitsch und das jüdische musikalische Erbe

Dmitri Shostakovich and the Jewish Heritage in Music

(Schostakowitsch-Studien, Bd. 3)

Mit Texten von Dethlef Arnemann, Kadja Grönke, Grigori Hansburg, Timothy L. Jackson, Nelly Kravets, Judy Kuhn, Gerhard Müller, Sigrid Neef, Marina Ritzarev, Esti Sheinberg, Per Skans, Solomon Volkow, Günter Wolter, Vladimir Zak, Izaly Zemtsovsky, Irma Zolotovitsky sowie Texten von Dmitri Schostakowitsch und einer Edition der "Anordnung Nr. 17" (1948) der Regierung der UdSSR über das Aufführungsverbot einzelner Musikwerke sowjetischer Komponisten

Herausgegeben von Ernst Kuhn, Andreas Wehrmeyer und Günter Wolter

2001
Verlag Ernst Kuhn - Berlin

Umschlaggestaltung von Marc Mühlbach

Standort: B
Signatur: MKA 6363
Akz.-Nr.:
Id.-Nr.:

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Dmitri Schostakowitsch und das jüdische musikalische Erbe = Dmitri Shostakovich and the Jewish heritage in music / mit Texten von Dethlef Arnemann ... Hrsg. von Ernst Kuhn .... - 1. Aufl.. - Berlin : Kuhn, 2001
(Schostakowitsch-Studien ; Bd. 3)
(Studia slavica musicologica ; Bd. 18)
ISBN 3-928864-75-0

Univ
Bibliothek
Bochum

Erste Auflage 2001
© 2001 by Authors and Translators
Verlag Ernst Kuhn - Berlin, Postschließfach 08 01 47, D-10001 Berlin
eMail: verlag-ernst-kuhn@vek.de
Internet: http://www.vek.de
Alle Rechte vorbehalten.
Printed in Europe

ISBN 3-928864-75-0
2002/6688

Inhaltsverzeichnis V

Editorische Notiz VIII

Vorbemerkung der Herausgeber IX

ERSTER TEIL: Schostakowitsch und das jüdische musikalische Erbe

Solomon Volkov (New York):
Dmitri Shostakovich's "Jewish Motive": A Creative Enigma (1985 and 1991)
(with an introduction and commentary by Timothy L. Jackson) 1

Timothy L. Jackson (Dallas, University of North Texas):
A Contribution to the Musical Poetics of Dmitri Shostakovich:
Observations on "Putting the Jew back in Christ" 19
I. The Jew and the Stigmata 28
II. The "Jewish Bach" 31
III. Bach's "Passion Narrative" and Anti-Judaism 33
IV. Putting the Composer-as-Self-Hating Jew back into Christ: Mahler 37
V. Putting Shostakovich-as-Jew back into Christ 39
VI. The Duality of Elmira's Anagram: The Jewish Ape as Mother of God 42
VII. *Hodie mecum eris in Paradiso*: The End of the Passion Narrative in the Viola Sonata 49
VIII. Shostakovich's "Jewish" Mussorgsky: The *Babi Yar* Symphony and *Khovanshchina* 51

Vladimir Zak (New York):
Jüdisches und Nicht-Jüdisches bei Schostakowitsch 56

Esti Sheinberg (University of Edinburgh, U. K.):
Shostakovich's "Jewish Music" as an Existential Statement 90

Irma Zolotovitsky (Tel Aviv):
Zufälliges und Nicht-Zufälliges in Schostakowitschs "Jüdischen" Kompositionen 102

Marina Ritzarev (Tel Aviv):
When Did Shostakovich Stop Using Jewish Idiom? 114
I. Introduction 114
II. Jewish Identity in the Russian Context 117
III. Thinking Jewish 122
IV. Thinking Musorgsky 124
V. Thinking Margins 127
VI. Thinking Love 128

Kadja Grönke (Universität Oldenburg):
"Für Judenfeinde bin ich wie ein Jud'" -
Rollenmasken und Identifikationen in der Musik Dmitri Schostakowitschs 131
I. Äsopische Sprache 131
II. Rollen und Rollenmasken 133
III. Identifikationen 135
IV. Das Jüdische als Maskierung, Aneignung, Identifikation und Selbstaussage 139
V. Kunstentwürfe, Selbstentwürfe, Sinnfragen 145

Izaly Zemtsovsky (Stanford University, USA):
Schostakowitsch und der Jiddischismus in der Musik. 150
Einleitung: Warum ich bislang noch nie über Schostakowitsch gearbeitet habe 150
I. Fakten, Rekonstruktionen und Vermutungen 153
II. Russische Juden und Russen als "Juden" 162
III. Die Melossphäre, der Jiddischismus und Schostakowitsch 170
Schluß: Schostakowitsch als *nomen plurale* 177

ZWEITER TEIL: Jüdisches bei Schostakowitsch in einzelnen Werken und Genres

Judy Kuhn (Manchester):
Looking Again at the Jewish Inflections in Shostakovich's String Quartets 180
I. The previous work on Shostakovich's Jewish inflections 180
II. Defining Shostakovich's "Jewish" idiom 184
III. Jewish idiom in other Shostakovich quartets 195

Sigrid Neef (Herstelle):
"Glory" oder "gorje" - Das jüdische Element in Schostakowitschs Opern
(unter Einbeziehung von Flejschmans Oper *Rothschilds Geige*) 200
I. In welcher Weise ist Jüdisches den Opern Schostakowitschs immanent? 200
II. Der "biblische Diskurs" 202
III. Der "geprügelte Held": *Die Nase* 203
IV. Exzentrische Unrast als Opposition gegen den verordneten Einheitsschritt 205
V. Juden als Wahlverwandte – *Rothschilds Geige* 206
VI. Themen der russischen Religionsphilosophie und des Alten Testaments 209
VII. "Leben bedeutet Verluste, der Tod Gewinn" 212
VIII. Aus der Allein-heit zur All-einheit 213
IX. *Rothschilds Geige* und Strawinskys *Psalmensymphonie* 215
X. *Lady Macbeth* – das Geschöpf als Mitwisser des Schöpfers 217
XI. Schönheit und positiver Gehalt bei Ehebruch, Mord und Selbstvernichtung? 220
XII. Die taktische Leugnung des biblischen Diskurses 224
XIII. "Glory" oder "gorje"? 227

Dethlef Arnemann (Hamburg):
Der jüdischer Tanz in Schostakowitschs *Erstem Violinkonzert* op. 77 - ein Tanz gegen den Tod? .. 229
I. Der Beschluß des ZK der KPdSU von 1948 229
II. Das jüdische musikalische Idiom 231
III. Das DSCH-Anagramm 237
IV. Die Darstellung des Bösen 240
V. Das Thema der Gewalt 246
VI. Das *Scherzo* als Sonatensatz 252
VII. Das Programm 256
VIII. Allgemeine Betrachtung des *Ersten Violinkonzerts* 265
IX. Anhang 269

Gerhard Müller (Berlin):
Die *Dreizehnte Symphonie* von Schostakowitsch 270

Grigori Hansburg (Charkow):
Die Reaktion der Pianistin Maria Judina auf Schostakowitschs *Dreizehnte Symphonie* 274

DRITTER TEIL: Schostakowitsch und die jüdischen Komponisten

Nelly Kravets (Tel-Aviv):
"From The Jewish Folk Poetry" Of Shostakovich And *"Jewish Songs"* Op. 17 Of Weinberg:
Music And Power 279

Per Skans (Uppsala):
Mieczysław Weinberg - ein bescheidener Kollege 298
I. Der Große Vaterländische Krieg 298
II. Kindheit, Jugend 299
III. Minsk 300
IV. Die Entdeckung eines Kontinents 302
V. Taschkent 303
VI. Die Rede vom "brotreichen Taschkent" 305
VII. Familie Michoëls 306
VIII. Die Begegnung 309
IX. Die Krise 1946 310
X. Die Katastrophe 1948 312
XI. Einmal Tadel, dann wieder Lob 318
XII. Lubjanka 319
XIII. Vierhändig 320
XIV. Die Musik 322
XV. Ein Quartettwettbewerb 323
XVI. Der Brief gegen *Die Zeugenaussage* 324

Günter Wolter (Hamburg):
"Geheimsprache der Dissidenz": Schostakowitsch und das jüdische Element bei Mahler 325

ANHANG

Dmitri Schostakowitsch:
Drei Vorworte 338
I. Vorwort zu *Neue Jüdische Lieder* (1970) 338
II. Vorwort zu Weinbergs Oper *Die Reisende* (1974) 339
III. Vorwort zu Weinbergs Oper *Die Madonna und der Soldat* (1975) 342

Ein historisches Dokument:
Die Anordnung Nr. 17 (1948) 344

Personenregister 348

Editorische Notiz:
Die Transkription originär russischer Namen und Begriffe erfolgt in den Beiträgen des Bandes aus dem deutschen Sprachraum nach den lesefreundlichen Regeln der Duden-Transkription, die auch dem des Russischen Unkundigen eine Vorstellung vom Klang der Worte vermitteln und die Aussprache erleichtern. Bei Eigennamen (z. B. Tschaikowsky, Cui, Rimsky-Korsakow usw.) gibt es insofern Abweichungen, wenn diese im Deutschen bereits in einer bestimmten Schreibweise eingeführt und in dieser allgemein gebräuchlich sind. Werktitel und Textincipits sowie Namen in bibliographischen Angaben sind jedoch zur Erleichterung der Recherche in der in Bibliotheken des deutschsprachigen Raumes gebräuchlichen Transliteration wiedergegeben.
In Beiträgen, die aus Ländern außerhalb des deutschsprachigen Raumes stammen, erfolgen sowohl Transkription als auch Transliteration russischer Eigennamen nach den in den jeweiligen Ländern üblichen Gewohnheiten (z. B. nach dem System der Library of Congress).

Vorwort der Herausgeber

Die Verbindungen zwischen dem russischen Komponisten Dmitri Schostakowitsch und der jüdischen Musikkultur sind wegen ihrer ungewöhnlichen Breite und Vielfältigkeit in den letzten Jahren immer stärker in das Blickfeld der internationalen Schostakowitsch-Forschung geraten. Unter vielen Wissenschaftlern besteht bereits ein fester Konsens darüber, daß das Thema "Schostakowitsch und die Juden" aus der Beschäftigung mit dem Komponisten und seinem Werk nicht mehr wegzudenken ist.

Herausgeber und Verlag hatten sich deshalb entschlossen, den dritten Band der *Schostakowitsch-Studien* dem Thema "Schostakowitsch und das jüdische musikalische Erbe" zu widmen. Wissenschaftler und Autoren aus den USA, England, Schweden, Deutschland, Israel und der Ukraine waren bereit, sich mit eigenen Beiträgen an diesem Band zu beteiligen und die *Schostakowitsch-Studien* damit zu einem internationalen Forum zu machen. Um dieser Entwicklung Rechnung zu tragen, hat das Herausgebergremium entschieden, beginnend mit diesem Band nicht nur deutschsprachige Beiträge, sondern auch solche in englischer Sprache in die *Schostakowitsch-Studien* aufzunehmen.

Die Beiträge sind in drei Themenblöcke geordnet: während im ersten Teil Grundsätzliches zum Jüdischen bei Schostakowitsch zur Sprache kommt, geht es im zweiten Teil um die Ausprägung des Jüdischen in den einzelnen Werken des Komponisten. Dem Verhältnis zwischen Schostakowitsch und jüdischen Komponisten (Mahler, Weinberg) widmet sich der dritte Teil.

Der Anhang bringt zum ersten Mal in deutscher Sprache Schostakowitschs Vorworte für die 1970 von Kompanejez herausgegebene Sammlung *Neue Jüdische Lieder* sowie für Mieczysław (Moissej) Weinbergs Opern *Die Reisende* (1974) und *Die Madonna und der Soldat* (1975).

Abgerundet wird der Band mit der deutschsprachigen Erstveröffentlichung eines Dokumentes der Regierung der UdSSR: der berüchtigten *Anordnung Nr. 17* [Prikaz No. 17] aus dem Jahre 1948, mit der damals in der Sowjetunion die Aufführung zahlreicher Musikwerke sowjetischer Komponisten verboten wurde. Erst ein Jahr nach Inkrafttreten wurde diese *Anordnung* auf persönliche Anweisung Stalins wieder außer Kraft gesetzt.[1]

[1] Vorausgegangen war das bekannte Telephongespräch zwischen Stalin und Schostakowitsch, in welchem der Komponist seine Absage für die Teilnahme an der sowjetischen Propaganda-Veranstaltung *Cultural and Scientific Conference for World Peace* im New Yorker Waldorf-Astoria-Hotel mit diesen Aufführungsverboten ("Vorhandensein von schwarzen Listen des Repertoirekomitees") begründete. Stalin versprach die Aufhebung dieser Verbote, und Schostakowitsch nahm

Soweit sich die Autoren auf Solomon Volkows [andere Namensformen: Volkov, Wolkow] Buch *Zeugenaussage* beziehen, haben sie nach den unterschiedlichen Ausgaben zitiert. Dies wird im jeweiligen Beitrag speziell angemerkt.

Der Ordnung halber sei noch darauf verwiesen, daß die von den Autoren in ihren Beiträgen vertretenen Auffassungen nicht immer der Meinung der Herausgeber bzw. die Position des Verlages wiedergeben.

Zum Schluß sei den Autoren der Beiträge ausdrücklich für ihre Mitarbeit gedankt. Dank gebührt auch Frau Ulrike Patow (Internationale Musikverlage Sikorski, Hamburg) und Herrn Per Skans (Uppsala) für die Beschaffung der Texte von Schostakowitschs Vorworten zu den Opern Mieczysław (Moissej) Weinbergs. Für zahlreiche Anregungen und Literaturhinweise bedankt sich Günter Wolter als Mitherausgeber bei Herrn Prof. Dr. Martin Geck (Universität Dortmund), Dethlef Arnemann (Hamburg) sowie wegen der konstruktiven Mitarbeit im Hinblick auf den Beitrag Solomon Volkows nicht zuletzt bei Herrn Timothy Jackson (University of North Texas).

Hamburg / Berlin, im Juli 2001

Ernst Kuhn *Andreas Wehrmeyer* *Günter Wolter*

- wie allgemein bekannt - an der Veranstaltung teil, die vom 25. bis 27. März 1949 stattfand (Ausführlicher vgl. hierzu: *Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch*, herausgegeben von Solomon Wolkow, Berlin 2000, S. 237 ff.).

Solomon Volkov (New York)

with an introduction and commentary by Timothy L. Jackson (Dallas)

DMITRI SHOSTAKOVICH'S "JEWISH MOTIF": A CREATIVE ENIGMA (1985 AND 1991)

In 1990, as a member of the board of directors of the Jewish Music Society in Toronto (a society, which included many prominent musicians and academics in the city), I proposed a lecture by Solomon Volkov on the Jewish aspects of Shostakovich's music. Shostakovich's own comments concerning Jews, Judaism, and Jewish music in *Testimony* (1979) seemed especially important. The Society believed that Volkov, with whom Shostakovich had collaborated on *Testimony*, might be able to shed additional light on the Jewish dimension of Shostakovich's thinking. In the 1980s, the only serious scholarly work on the Jewish dimension in Shostakovich was that of Joachim Braun, a Soviet émigré to Israel; while these publications were helpful, they were only of an introductory nature.[1] Volkov's presentation, it was hoped, would help to stimulate further discussion and research. Accompanied by his wife Marianna, Volkov delivered his lecture on Tuesday, March 5, 1991 at the Lipa Green Building of the Jewish Community Center of Toronto.

Volkov's lecture generated considerable interest in the Jewish community in Toronto, and also in the media. Shortly before Volkov came to Toronto, William Littler of the *Toronto Star* arranged to interview him; part of this interview was published in an advance article, from which I reproduce an excerpt:[2] "But it is *Testimony*, which he [Volkov] edited from personal conversations with Shostakovich in Leningrad and Moscow, that catapulted this former senior editor of the journal *Sovetskaya Muzyka* into the spotlight of world attention. 'It outraged me that the book was labeled anti-Soviet,' he recalled over afternoon tea in his Upper West Side apartment. 'Like Andrei

1 Joachim Braun, *Jews and Jewish Elements in Soviet Music*, Tel Aviv 1978; "Shostakovich's Vocal Cycle *From Jewish Folk Poetry: An Attempt in Interpretation of Style and Meaning*", in: *Russian and Soviet Music: Essays for Boris Schwarz*, ed. Malcolm H. Brown, Ann Arbor 1984, pp. 259-86; "The Double Meaning of Jewish Elements in Dmitri Shostakovich's Music", in: *Musical Quarterly*, lxxi, 1985, pp. 70-71.

2 William Littler, "Editor of Shostakovich book talks about the man", in: *The Toronto Star*, February 19, 1991, p. D4.

Sakharov, Shostakovich was not anti-Soviet, he was pro-human. But the real surprise to me was not the challenge to authenticity. (It was the failure of many Western critics to see the real Shostakovich in the book's pages.) We in the Soviet Union didn't realize how distorted the image of Shostakovich was in the West. In the 1930s terror you couldn't open your mouth. To do so was a death sentence. The only medium in which you could express yourself was music. Shostakovich's music expressed all the sorrow, rage and fear of being in the midst of the terror. When the Fifth Symphony was performed, people gathered in a festive mood, but when the symphony ended the audience wept. The people perceived the Fifth Symphony as a tragic work, a description of the horror in which they lived. The idea that it was 'a Soviet artist's reply to just criticism' only appeared as a short note in an evening newspaper. It doesn't come from Shostakovich at all and you won't find it in any Soviet books. Yet this is how all the critics and academics here believe it. The critics of *Testimony* said Shostakovich couldn't have been anti-Stalinist, and couldn't express himself against anti-Semitism. This is ridiculous. Kiril Kondrashin, who premiered Symphony No. 13 (*Babi Yar*), told me about the Russian soloist at rehearsal who said to Shostakovich, 'Why are you writing about anti-Semitism when there isn't any?' Shostakovich went off like a bomb. The rehearsal was ruined. He would not calm down. There isn't another non-Jewish major figure in 20th-century art who became so involved in his creative life with using Jewish themes and motifs.' Why? Volkov shrugs and smiles. 'Perhaps he identified with their struggle for freedom. Shostakovich's position, while unambiguous, has an unquestionable enigma about it. That is why I agreed to come to lecture on the subject.' Volkov doesn't presume to have a definitive answer to the enigma, but he does wish people in the West would finally acknowledge Shostakovich as the courageous, independent-minded, freedom-loving musician...."

When Günter Wolter contacted me in connection with the present volume, Volkov asked me to introduce and edit the text of a program note he had written for a concert of Shostakovich's "Jewish" works at the 92nd Street Y in New York in 1985. We also decided to add material from his 1991 lecture, which I transcribed. Since the contents of the 1985 program note and 1991 lecture overlap to some extent, with the lecture enlarging upon points made in the program note, I decided to integrate the texts. To differentiate the material, text from the lecture is identified within square brackets. Volkov's Toronto lecture initiated an on-going dialogue concerning the Jewish aspect of Shostakovich. I have reproduced my introduction to Volkov's lecture and a follow-up letter. Some of the ideas in this communication were further developed in my article "Dmitry Shostakovich: The Composer as Jew", which, at Volkov's recommendation, was included in *Shostakovich Reconsidered*, published in 1998. Even before publication, my article had begun to attract international attention. On June 10, 1996,

Volkov and I made presentations at the Israel Festival at a symposium named after my article; additionally, on 22 October 1997, I delivered the University Lecture at Oxford University on this topic.

INTRODUCTION TO VOLKOV'S 1991 TORONTO LECTURE (Timothy Jackson)

Ladies and Gentlemen, it seems like only yesterday and yet it was ten years ago, in 1981, that I first came to know of today's guest. At that time, I was still a struggling graduate student in New York City, trying to make ends meet and learn something about music at the same time. My roommate, also a musician, asked whether I had read the [then] new, highly controversial *Testimony. The Memoirs of Dmitri Shostakovich.* At that time, I was not particularly fond of Shostakovich's music. The music I had heard seemed bombastic and arrogant – and, after all, wasn't he one of Stalin's lackeys? So my initial reaction to my roommate's question was not particularly enthusiastic. No, I had not. But he persisted, insisting that I must read this book, that it would completely change my view of Shostakovich, and that it was interesting and even, in some parts, funny. Funny?!! Well, I grudgingly borrowed my friend's copy and began reading. The more I read, the more I realized that I had no idea whatsoever of who Shostakovich was and what his music was "all about". It quickly became apparent that the few opinions I had previously held about this composer were completely false.

I also realized that by getting a man like Shostakovich to talk, to open up and reminisce, Volkov had done humanity an enormous favor. For Shostakovich was a most interesting man, and what he had to say about music, art, history, politics, literature, etc. was bitter, sarcastic, insightful, amusing, informative, caustic, and sad. And the stories he told about his teacher Glazunov! How the early composition lessons were paid for with booze. And how Glazunov would sit at the back of the room with his straw and his paper bag and how the critical comments would become less and less distinct as the lesson progressed. But along with the humor there was much sadness – sadness for all those killed or destroyed by Stalin.

Although in *Testimony*, Shostakovich returns to the question of Jewish music and anti-Semitism in the Soviet Union at various points, the thought occurred to me that

today's speaker was in a unique position to shed light on this topic. The more I began to research it for myself, the more I realized that Shostakovich's concern for things Jewish and Jewish music was woven into the very fabric of his music, and that to fully understand his message, one would have to examine the Jewish motif in his music in detail. In the words of the Israeli musicologist Joachim Braun, "Dmitri Shostakovich's interest in Jewish matters – both musical and non-musical – is without precedent in the history of Russian or Soviet music....apart from its scope and persistence, Shostakovich's involvement with Jewish music and culture also differs from that of all earlier Russian composers in its very nature. The utilization of a 'pseudo-Jewish idiom' cannot be related either to 'folkloristic' concerns of a Mussorgsky or a Rimsky Korsakov...." Shostakovich infused his own language with the history, the sufferings, the joys, and the melodic structure of the Jews. But I will not presume to steal the thunder of our speaker, who has spent his life investigating these and many other related matters. Please join me in warmly welcoming our speaker, Mr. Solomon Volkov.

DMITRI SHOSTAKOVICH'S "JEWISH MOTIF": A CREATIVE ENIGMA
(Solomon Volkov, 1985 and 1991)

When a few years ago in New York I published *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich*, a book written earlier in the USSR in collaboration with the great Russian composer, among the reviews there appeared a sympathetic response in *The New Yorker*. Nevertheless, the author, George Steiner, was somewhat troubled by "the emphasis on the Jewish question and on Shostakovich's purported involvement in this question." Later I noticed that the significance Shostakovich imparted to and the emotional high temperature with which he treated everything to do with Jews in his memoirs sometimes elicited surprise and even incredulity – "Isn't the Jewish Volkov exaggerating Shostakovich's involvement with Jews?"

Usually I try to explain that if the manuscript had included all of Shostakovich's outpourings on the Jewish question, they would have taken up a much greater portion of the book. And, of course, there is this enormously impressive list of Shostakovich's compositions with Jewish subjects and themes.

To tell the truth, I'm not perfectly clear on the issue myself. There is definitely a riddle there. Rationally, I understood why Shostakovich would speak up heatedly against anti-Semitism at the slightest provocation. I admired him deeply for that. Still, it's one thing when a respected Gentile intellectual enters the fray against anti-Semitism and helps victimized Jews. Such occurrences are not unusual. It is quite another matter when a great composer (and Shostakovich is undoubtedly one of the twentieth century's mightiest creative figures), and a Pole by descent, as Shostakovich was, persists in using a Jewish "musical language" in his major works. Of course, Rembrandt immediately springs to mind. But in the visual arts, exotic Jewish material could be treated sometimes merely ornamentally. This is not the case with Shostakovich's music.

We could try to put this enigma into historical perspective. We should remember that in pre-revolutionary Russia anti-Semitism was institutionalized: Jews were only allowed to live in certain areas (the so-called Pale of Settlement); a special quota existed in universities, the *numerus clausus*, minimizing the number of Jewish students. After 1881, pogroms became commonplace in the Russian political landscape. The infamous "Protocols of the Elders of Zion", the most effective anti-Semitic fabrication of all times, was manufactured in Russia.

It would appear that the 1917 revolution, after which many Jews (such as Leon Trotsky) found themselves in high positions, would change this situation; after all, Lenin himself was part Jewish (on his mother's side). Anti-semitism officially became a criminal offense. Despite everything, it remained on the social scene, and the new leader, Joseph Stalin, partly out of personal conviction, partly from political motives, once again encouraged Judeophobia, at first cautiously, later through cruder methods.

Many Soviet intellectuals, not daring openly to oppose Stalin's line on political and ideological rapprochement with Hitler, were unhappy over Russia's alliance with anti-Semitic Germany. Among them was Shostakovich. In conversations with me, Shostakovich recalled: "My parents considered anti-Semitism a shameful superstition, and in that sense particularly I was given a very good upbringing."

Still, Shostakovich's attitude towards the Jews took a decisive turn after the first news of the Holocaust. In 1944 Shostakovich completed an orchestration of the opera *Rothschild's Violin* by his favorite pupil Veniamin Fleishman. The case of this opera,

based on a Chekhov story, is full of tantalizing loose ends. Fleishman had entered Shostakovich's composition class in the Leningrad Conservatory before World War II. When the front moved up to Leningrad itself, he joined the Volunteer Brigade. These were condemned men and almost none returned. They were poorly equipped, poorly armed, poorly trained, and they were just martyrs. Fleishman left behind no grave and no composition – except for *Rothschild's Violin*.

Shostakovich did something unique and, at the same time, traditional for the history of Russian music: he took Fleishman's draft and he finished the opera. Since these pages had been written at his request and with his encouragement, he was already deeply involved with it. So he completed the opera, he orchestrated it, and then he presented this opera to the world, to his colleagues, to everybody, as a composition by Fleishman.

Shostakovich claimed that there already was a substantial amount of orchestration; he just finished it. This kind of completion might seem unusual, but it wasn't. Think of *Prince Igor* by Borodin. It is a classic, although infrequently performed here in the West (recently they issued a not bad CD, its first complete recording in the West); but, in Russia, it's a classic. Everybody knows *Prince Igor* because it's also based on a very popular legend. The work is performed as Borodin's opera although Borodin's friends Rimsky Korsakov and Glazunov finished it. Glazunov claimed that the overture had been composed by Borodin because he remembered how Borodin had played it on the piano: Borodin had played it many times, but could not write it down – and then he died. Only when very drunk – and this happened not infrequently with Glazunov – would Glazunov concede that Borodin had never played the overture because he had never composed it; it was composed by Glazunov. Another example is such a classic of Russian music as Mussorgsky. Rimsky Korsakov also finished and orchestrated his major operas. Now the value of Korsakov's work is disputed; perhaps it is not so good. But if Korsakov had not made his completions, these works would never have been performed. Among Russian composers, there was a spirit of comradeship and understanding of cultural tradition, and therefore a need to complete unfinished work. So, as I said, it wasn't such an unusual thing for Shostakovich to complete Fleishman's opera.]

Shostakovich maintained that he had merely orchestrated the work of his late student. But the only thing available to researchers is the score, written from beginning to end in Shostakovich's characteristic handwriting. And all music historians by now

agree that, in *Rothschild's Violin*, most of the devices which manifest Shostakovich's "Jewish" style can be found. In my opinion, the opera is pure Shostakovich, a marvel, nervous and subtle.

[Shostakovich always "pushed" this opera saying that it is a brilliant work which should be performed and recorded and nobody paid much attention to it. Nobody was interested because it was a work by some Fleishman, a Jewish name, a Jewish subject. It was very suspect. So it wasn't staged until twenty-five years later.[3] I together with other like-minded friends in Leningrad, started a doomed thing called The Experimental Studio for Chamber Opera. Of course, we didn't think it was doomed, otherwise we wouldn't have started it – but we learned soon enough. The first thing that we really wanted to do was to perform this totally forgotten opera. I was convinced, like everybody else, that it was written by Fleishman and only finished by Shostakovich. It was then 1968, twenty-five years after Shostakovich had completed this work. I tried to find out where Fleishman's original drafts were. Apparently, there were none. The only thing that was available to us was a huge score written from the first note to the last in very characteristic Shostakovich handwriting, and it was typical of Shostakovich's work, brilliant Shostakovich.]

In April 1968, The Experimental Studio for Chamber Opera, of which I was the artistic director, presented the premiere of *Rothschild's Violin* in Leningrad. Shostakovich himself could not attend; his son, Maxim, the conductor, came in his stead as a guest of honor. My friend Yuri Kochnev conducted. It was a memorable evening. [We staged the opera; the premiere was a success and there were brilliant reviews. A few days later, we were summoned to the high cultural official in Leningrad, who wasn't even present at the premiere, and he said to me (as the artistic director of the doomed enterprise) and my friend (the music director): "Do you know what you did? You aided and abetted an enemy because this opera of yours is pure Zionism and you are helping our Zionist enemies." It wouldn't have helped to try to explain to him that the opera was based on a short story by Chekhov, who probably knew something about Zionism in the early part of the century, but wasn't really much involved with it; indeed, Chekhov was generally not philo-Semitic at all in his outlook. But this particular story dealt compassionately with a Jew, a very poor Jew whose name was Rothschild. That was probably the reason for the official's reaction: he presumed that an opera called *Rothschild's Violin* would be about the famous and very rich Roth-

3 See *Shostakovich Reconsidered*, eds. Allan Ho and Dmitry Feofanov, London 1998, pp. 128-133.

schilds who were connected with the Zionist cause. But the important thing for us was that any further performances were banned: end of discussion. This was a severe blow for us, for our studio, and for Shostakovich, who was devastated when he learned about it....[4]

When Shostakovich first completed this opera, it was the start of Shostakovich's involvement with the Jewish theme and subject in his music. You should remember that the later years of the Second World War were when the first news of the Holocaust started to arrive, when the Soviet intelligentsia first learned that something terrible had happened to the European Jews. I think that, among many other factors – some psychological, some personal in nature – these initial reports of the Holocaust were instrumental in drawing Shostakovich's attention to the fate of the Jews.[5] In this opera, Jews are characterized sympathetically. Although I believe it to be to a significant extent the work of Shostakovich, it is heart-rending, uncharacteristically warm, even sentimental.] For Shostakovich *Rothschild's Violin* represented unhealed guilt, pity, pride, and anger. As he recalled later: "The Jews of became the most persecuted and defenseless people of Europe. It was a return to the Middle Ages. Jews became a symbol for me. All of man's defenselessness was concentrated in them."[6]

Apparently, Shostakovich identified with the Jewish people. Such identification was characteristic for some Russian intellectuals. Marina Tsvetayeva, arguably the greatest Russian poet of the twentieth century (on whose poems Shostakovich later based a vocal cycle), compared the exclusion of poets to that of the Jews:

> In our most Christian of worlds
> Poets are Yids.[7]

4 See also Volkov's interview in 1991 with Galina Drubachevskaya, published in: *Muzykal'naya Akademiya* (Moscow), 1991, No. 3, pp. 3-14; also in: *Shostakovich Reconsidered*, the relevant passage appears in pp. 317-19.

5 As I have argued in: "Dmitry Shostakovich: The Composer as Jew" (*Shostakovich Reconsidered*, p. 608), Shostakovich was concerned with the fate of the Jews *before* the news of the Holocaust arrived in Europe.

6 Volkov is quoting *Testimony. The Memoirs of Dmitri Shoshtakovich*, New York [1979] 1990, p. 157.

7 From "The Poem of the End". See my article, in: *Shostakovich Reconsidered*, p. 607, footnote 18.

But Shostakovich went further: in 1944, when the composer was thirty-eight, his Piano Trio appeared. [Shostakovich's next work connected with the Jewish theme really startled the Soviet audience....However, nobody in an official position reacted much because during the war it was more or less acceptable to speak about Jews – and about Jews being victims of fascism. For Stalin, it was important to win the war....Stalin sent Jewish actors and writers to the United States to collect money there for the war effort, and they were very successful. They brought back huge sums. So the Jewish theme wasn't underground. Perhaps, more than for the general audience, it was for Shostakovich's immediate circle that this trio was a bigger shock and surprise. You see, Shostakovich was considered a modernist, avantgarde composer. He composed a lot of music prior to this trio and never used anything resembling Russian folk melodies. Suddenly, for the first time, this trio uses a folk melody, or at least a melody resembling it. And this melody is not Russian, not Polish, but Jewish. That was a real shock.] Let's imagine James Joyce suddenly using a powerful rendering of Sholem Aleichem in his *Finnegans Wake*; Shostakovich's experiment was that audacious.

For me, the trio is one of the most shattering of Shostakovich's "Jewish" opuses.... Shostakovich depicted the tragedy through the use of Jewish dance motifs. It reminds me of "Playing for Time", the recent controversial TV-movie, written by Arthur Miller, about an all-woman orchestra in Auschwitz. Why Shostakovich decided on this approach and how he pulled it off is still a mystery to me. To this day this music is, without any doubt, the most striking of all possible commentaries on the Holocaust.

Shostakovich himself gave a possible explanation when he said that Jewish folk music "is multifaceted and can appear to be happy while it is tragic. It's almost always laughter through tears. This quality of Jewish folk music is close to my ideas of what music should be. There should always be two layers in music. Jews were tormented so long that they learned to hide their despair. The express despair in dance music."[8]

[Then there was an interlude. The war ended. Stalin didn't have any use anymore for Jews or for the Jewish Anti-fascist Committee that existed at the time. The state of Israel was created. The weapons with which the State of Israel fought the Arab forces in 1948 were Soviet weapons. The Soviet Union supplied, through Czechoslovakia, the weaponry for Israel because Stalin really believed at the beginning that this young

8 Again, Volkov is quoting from *Testimony*, p. 156.

state would be socialist, would be Soviet-oriented, and would cause a lot of trouble for the British. That was the most important thing for him. But as things developed, he saw that it wasn't working out that way and he started to perceive things differently. After Golda Meir's visit to Moscow in 1948 – Moscow Jews greeted her enthusiastically – Stalin, with his suspicious mind and his old anti-Semitic prejudice, started to see Jews as citizens whose loyalty might be more to this new state of Israel than to the Soviet Union. Everything came together. In December 1948, he disbanded the Soviet Jewish Committee; he arrested a lot of Jewish intellectuals; some were shot. Jewish culture in the Soviet Union, which was basically Yiddish, was driven underground, and it became very dangerous to have anything to do with things Jewish. Precisely at this time Shostakovich composed his next Jewish work, "From Jewish Folk Poetry". And then he composed two other major works, the First Violin Concerto and the Fourth Quartet, in which Jewish melodies are again prominent. It was a very dangerous enterprise. He was risking a great deal because he could be accused of being a Zionist sympathizer – as we were later. But at that time [1948], you could be shot for this.]

Again, as it was in pre-revolutionary Russia, a situation arose where liberalism was identified with philo-Semitism, while anti-Semitism was equated with Stalinism. [As you know, things got worse and worse, culminating in the infamous "Doctor's Plot" in 1952. At this time there was a real danger of genocide – of the Holocaust repeating itself in the Soviet Union. Here, in the West - many leftist intellectuals were Jews – nobody really understood what was happening in the Soviet Union....What was really at stake then was the existence of the Jewish population in the Soviet Union. There were rumors at the time that there were definitive plans drafted and approved by Stalin to ship the entire Jewish population to the Far East. Supposedly, there were barracks ready; transportation was ready; the talk was also about a letter signed by prominent Jewish personalities of the time asking Stalin to protect the Jewish population from the population at large by shipping all of the Jews far away to the "safety" of the Far East or Siberia. And, of course, in this "safety" they would all die in a few years.] Shostakovich composed his "Jewish" works privately, "for his desk", as the Russians put it; they would only be heard after Stalin's death.

Only fate saved Soviet Jewry because something terrible would have happened. I remember this time. I was a child of almost nine years old. And I remember it. It was a nightmare. My parents tried to conceal from me the horrible extent of what was going on. I was living in Riga, where, I was told later, it wasn't so openly, nakedly anti-Semitic. But I still remember it being a fearful, bad time for the Jews. In this atmosphere, Shostakovich composed several major works in which he again, through echoes of Yiddish folklore, speaks with compassion about the fate of the Jews – exiles on the brink of extinction who miraculously survived. And once again, this theme is blended into an autobiographical motif: the lone individual against the raging, stupid mob.

[The moment Stalin died, Shostakovich started to try to have these works performed – and he succeeded. This was both a musical and political event. These works were performed in an atmosphere where everyone still remembered how it was just a few years ago. Then, even the word "Jew" was suspect; it was a very difficult thing to say openly and proudly, "I am a Jew." The word itself was "dirty". And, in this atmosphere, in a country that had just been lashed by a vicious wave of anti-Semitism, a great composer had dared to present publicly works that spoke of the Jews with pity and compassion. For a prominent composer like Shostakovich to come and perform – he participated in performances of his vocal cycle – pieces based on Jewish folk poetry was an act of extreme courage. Perhaps the audiences at these concerts never fully understood their *musical* value. I remember when, in 1955, my parents returned in great excitement from a chamber concert: Shostakovich and several singers had performed his vocal cycle *From Jewish Folk Poetry*. As I said in my preface to *Testimony*, my parents came home from the concert very excited. What I didn't say was that they didn't like the music at all. They went for the first time in their lives to hear Shostakovich because he wrote a Jewish composition, and they didn't like the music; it was too complicated for them. But it was a *political* statement of extreme importance.] Once again, one can only guess at the inner creative motives that may have led Shostakovich to compose this dark and moving sequence of scenes (in fact, it is more like a miniature chamber opera) from Jewish life. In conversations with me, Shostakovich commented: "I think that the Russian intelligentsia remains intractably opposed to anti-Semitism, and that the many years of trying to enforce anti-Semitism from above have not had any visible results."

[Then there was an interlude and Shostakovich composed an instrumental cycle, *The Twenty-four Preludes and Fugues.* Some of them had Jewish melodies. Then, in 1960 – a very important juncture in Soviet history – he came out with a major symphonic work, the *Babi Yar* Symphony. Once again, I remember very vividly when the *Literary Gazette*, where Yevtushenko's poem, *Babi Yar*, about the plight of the Jewish people and anti-Semitism, was published. It was like a holiday; everybody kissed everybody. It was an incredible event. Yevtushenko remembers to this day how he would be accosted by absolutely unknown people who would come up to him on the street

and kiss him. I don't know if it's true, but I was told that they named a street after him in Tel Aviv after this poem appeared. Probably, it's true because the poem was translated into all existing languages. Yevtushenko once told me over sixty languages. It made him famous, and to this day anytime Yevtushenko gives a poetry reading anywhere, he reads *Babi Yar*. That is his trademark. At the time [1960], Shostakovich really believed in Khrushchev's reforms and that some of the serious ills of the Stalinist past could and would be cured by Khrushchev. He wanted to participate in this process so he composed the *Babi Yar* Symphony. He started with *Babi Yar*. First he wanted to set it as a symphonic poem; then he added other parts and it became a symphony.

The history of performing the symphony is high adventure in itself. It was conducted by the famous Soviet conductor Kyril Kondrashin, who later defected. He met me in the United States in the Watergate Hotel in Washington D.C., and I recorded his remarks about how the government tried to pressure both Shostakovich and Kondrashin into not performing the symphony and how they failed.[9] They tried all kinds of dirty tricks – but on a small scale. Nobody wanted to take responsibility for doing this. At the time, Shostakovich was world famous. Nobody wanted to publicly announce that he was forbidden to perform his symphony, so they tried to sabotage it. They failed. The performance was a political demonstration. People wept. People stood up. People applauded. Everybody knew that the authorities had just attempted to thwart it. There were no reviews, no television, no radio. Nothing. This was absolutely unbelievable in view of the reputation that Shostakovich enjoyed at the time.] Interestingly, in the sermonizing Thirteenth, Shostakovich didn't extensively use Jewish motifs. Instead the overall idiom is pointedly Russian.

Together, Shostakovich's "Jewish" compositions constitute one of the most important – and in the realm of music, unprecedented – statements on the fate of Jews in the twentieth century. And, for me, they still present one of this century's most intriguing artistic enigmas. [The *Babi Yar* Symphony was, for the public, the culmination of Shostakovich's involvement with the Jewish theme, and it became one of his most famous symphonies. But, for me, the issue is not so simple. You see, in my view, this theme is somewhat broader; I would formulate it as "art and the Holocaust". When you try to come to grips with this theme, you find that it has different levels, different aspects. First, there is the most obvious and simple level. It's terrible

9 See "The Thirteenth Symphony and Other Matters", in: *Shostakovich Reconsidered*, pp. 513-18.

when something like the Holocaust happens. Everybody agrees that to write about the Holocaust and to speak out against the Holocaust is a natural thing, a humanitarian thing. Nobody would argue with this.

Then there is, of course, the political level, which is somewhat more complicated. For political reasons – and you all understand why it is so – there is a need to remind people about the Holocaust, to write about the Holocaust. Just a few days ago, there was a report in *The New York Times* about a book in Japan that says that the Holocaust never existed; it is a best seller. It boggles the mind. I believe that in Canada too there was, some time ago, a famous – or infamous – case about someone who tried to challenge the existence of the Holocaust. As long as there are such individuals around, everything that will remind people again and again that there was this catastrophe, there was this debacle, should be done, and nobody will argue with that.

Then there is the psychological level, which is, again, even more complicated. This is a question of how you personally are involved with the issue of "art vis-à-vis the Holocaust". At this level, your personal experiences are very important. For me, it is very important that all of my grandparents died in the Holocaust, both on the maternal and paternal sides. They were unable to leave Riga when the Germans came. They stayed behind and they all died; there are no traces of them. Nothing. Now we know that there was a huge ghetto in Riga. But it was something that was not talked about. So it was a surprise to me when I realized how much the Holocaust is discussed here; it is correct, and important. But still – and this where the psychological aspect enters – I'm uncomfortable discussing this issue because I was raised in an atmosphere where it wasn't talked about. It was just assumed that, yes, such a horrible thing did happen and you weren't supposed to articulate it.

Finally, there is the artistic level, which is yet even more complex. This is because, when we are concerned with art, we need to speak about something called "quality". Quality vis-à-vis the Holocaust is, in my view, extremely important. Disappointing here in the West is the low level of so many B movies and TV movies of the week dealing with the Holocaust. Now, on the political level, they are important but, as art, they are *Kitsch*; and they trivialize the Holocaust. To be sure, they are popular. People cry in front of their TV sets. Maybe this is good. But I am uncomfortable even with the play and film about Anne Frank. I am just uncomfortable. It did not surprise me when I learned that Anne Frank's father bowdlerized her diaries when they were first published many years ago. I suspected that something was wrong with them and this

feeling of wrongness, that something was missing, was subsequently justified. Yes, they deleted everything from her diary where she discussed her sexual feelings. She was a healthy young girl and it was absolutely natural for her to discuss these feelings in her private diary. But her father refused to publish her original diary because he wanted to make a saint out of her. He didn't realize that Anne wasn't running for president; she wasn't supposed to be a saint and wasn't applying for the job of being saint. This censorship wasn't lying, but it trivialized the actual, real feelings of people who were involved in the catastrophe. This is why, for me, so much of the art that deals with the Holocaust is just *bad* art.

Once in a while, an artist succeeds in creating a symbol, a work of art, something that will symbolize a certain situation or political period. For me, such a symbol for modern war is Picasso's *Guernica*. It was created for the Spanish Civil War, but it transcends that particular war; indeed, I regard it as a perfect symbol for all modern wars. I think that, in the same sense, Shostakovich created a symbol for the Holocaust – a *musical* symbol. It's just impossible to convey the horror and dread of the Holocaust in words. Not long ago, I was watching the movie *The Music Box*. It is a very good movie, good theater; the acting is also excellent. I was very involved until the Jewish witnesses started to describe in words what had happened to them – all the horror. That was the weakest point since words cannot relate the actual horror. But, for me, music has occasionally been able to do this. Not all music and not even – among Shostakovich's works – the Thirteenth (*Babi Yar*) Symphony, which is effective more on the political than artistic level (I feel that it is somewhat too moralistic, too didactic for me to accept it completely on strictly artistic terms). But in the Trio's Finale, which Shostakovich composed during the war when he first heard of the Holocaust, he succeeded in creating a perfect musical symbol for it. He took a Jewish dance – not a real folk Jewish melody (he composed something resembling a Jewish melody) – and he created a horrible Dance of Death. This is very "Jewish" because Jews are able to express horror through dance. When I first heard this dance, I cried; whenever I hear it, I have to hold back tears.

Why? Why did Shostakovich do it? Why did this great composer create this absolutely unique piece? It never happened before or after. Why did a composer not of Jewish descent produce such a long list of extremely important and – in the case of the trio – definitive statements on the fate of the Jews in the twentieth century? You may be outraged by the fate of the Jews, you may sympathize with them, you may be moved, you may go and sign petitions, you may speak out against persecution, you may do all of these noble, good things, *but you don't compose music*. You don't express yourself about this particular issue in music. The act of composing music is so intimate and so deeply rooted that to imagine someone of Shostakovich's stature would compose one work after another intertwined with the Jewish fate – that is still a mystery to me, a great mystery that I will contemplate for a long time.]

A Follow-up Letter to Solomon Volkov from Timothy Jackson

June 10, 1991

Dear Solomon,

Please excuse my very late reply to your letter of April 10, 1991. I have been preoccupied with various research projects. I have, however, been thinking deeply about the question of "artistic impulse" which you raised at the end of your lecture. I thought that, by means of this letter, I would give you a taste of my ideas on this question. I am planning an essay on the subject to be called: "The Enharmonics of Despair and the Jewish Motif in Shostakovich". What artistic impulse compelled Shostakovich to incorporate Jewish musical elements into the most personal of his compositions? As you rightly observed, it is good that Shostakovich was sympathetic to the Jews, but moral compulsion cannot be equated with artistic compulsion, which relates solely to artistic content and quality. I believe that I have found an important part of the answer to the question of Shostakovich's artistic impulse, which builds directly upon arguments and observations you presented in your lecture.

In his various writings on Jewish music, Idelsohn suggests that the characteristic Jewish *Steigers* are diatonic realizations of oriental models. Specifically, he claims that "the Jews of the Occident employ the same scales (as the Jews of the Orient but with) steps of the semitone system." Thus, he regards the Ashkenazy "Freigish" (E-F-$G^{\#}$-A-B-C-D-E) and altered Dorian (D-E-F-$G^{\#}$-A-B-C-D) as diatonic renditions of Eastern modes. It seems to me that this is far from "incontrovertible fact". Just as Yiddish is fundamentally a German dialect distorted by the superimposition of Jewish features, so too it seems plausible to regard the "Freigish" and altered Dorian Steigers as based on Western models distorted by a characteristically "Jewish chromaticism".

If we regard the *Steigers* as distortions of Western models created by Jewish chromaticism (my term), let us examine the technical and religious-poetical bases of this chromaticism more closely. Specifically, in the "Freigish", the $G^{\#}$ represents a displacement of G ($^{\#}\hat{3}$ displaces $\hat{3}$). In my "Enharmonics of Faith" article, I argued that in Western religious music, sharps may represent the "risen" or "resurrected" and flats the "fallen" and "unredeemed".[10] The displacement of the G to $G^{\#}$, which rises up to A ($\hat{4}$) may therefore represent a typically Jewish yearning for redemption, the messianic dream of a downtrodden people. The F natural, however, which is a semitone above the tonic, "falls" to E ($\hat{1}$). This "fallen" F, which could also be regarded as a displacement of $F^{\#}$ of diatonic E minor, represents the "fallen", "unredeemed" status of the Jewish people in the Diaspora. The juxtaposition of the downward-falling F and the upward-yearning $G^{\#}$ embodies the typical "laughter through tears" of Yiddish music. And the typically "Jewish" augmented second is the pain of this dichotomy. In the altered Dorian with the $G^{\#}$, this same painful augmented second recurs, but this time between $\hat{3}$ and $^{\#}\hat{4}$. The tritone between $\hat{1}$ and $^{\#}\hat{4}$ emphasizes Jewish yearning for redemption (represented by the perfect fifth between $\hat{1}$ and $\hat{5}$).

Now let us turn to Shostakovich's own characteristic chromaticism and see how he may relate it to Jewish chromaticism. Many writers have remarked on Shostakovich's penchant for $^{b}\hat{4}$. However, there is an enharmonic dimension to his use of $^{b}\hat{4}$ that seems to have passed completely without comment. The progression E-$F^{\#}$-$G^{\#}$=A^{b}-G-F-E presents a situation in which $\hat{3}$ is displaced upwards to $^{\#}\hat{3}$ (G to $G^{\#}$) – "yearning for redemption" already familiar from the Jewish "Freigish" – but this "yearning" is frustrated or "hammered down" by the enharmonic reinterpretation of $^{\#}\hat{3}$ as $^{b}\hat{4}$ ($G^{\#}$ as A^{b}), which then forces a tonal-spiritual "collapse" through $\hat{3}$ (G) to $\hat{1}$ (E). Many of Shostakovich's works embody a perceptual shift from entirely sincere and almost nostalgic longing for an ideal state – how man should, would, and could be – to ironic portrayal of real-life oppression and evil. This shift is frequently reflected in flatward enharmonic reinterpretation.

In the traditional enharmonic model for redemption employed in much of Western music, the "fallen" flat or natural is reinterpreted as its "risen", enharmonically equivalent sharp. The process of redemption is represented by the direction of the enharmonic transformation, i.e. by the sharp direction. But in this model, Shostakovich

10 Here, I am referring to a theory of enharmonic religious symbolism described in "The Enharmonics of Faith: Enharmonic Symbolism in Bruckner's *Christus factus est* (1884)", in: *Bruckner Jahrbuch 1987-88*, Linz 1990, pp. 4-20.

reverses the direction of the enharmonic transformation so that it moves in the flat direction from a "higher" to a "lower" state, i.e. from elevation to depression. For this reason, one finds in Shostakovich not an "Enharmonics of Faith" but an "Enharmonics of Despair".[11]

What was the artistic impulse, then, that drew Shostakovich to Jewish music? Shostakovich intuited that Jewish chromaticism, representing the dichotomy of transcendence and pain (manifested in the *Steigers*) could be assimilated within his own personal enharmonic despair metaphor. Specifically, the *Steigers* could be integrated into the despair metaphor by transforming sharpward yearning tones into flatward collapsing tones. In the "Jewish" works, within the despair metaphor, characteristic chromatic tones of the "Freigish" and the altered Dorian are "crushed" by their enharmonic equivalents in the flatward direction. In this ultimate denial of the Jews' own chromatic longing for transcendence, Shostakovich discovers a potent symbol for their murder in the Holocaust and, by extension, for totalitarian destruction of man's spiritual life. In Shostakovich's "Jewish" works, chromaticism representing yearning for transcendence experiences tonal – and poetic – debasement. Thus, the Jewish catastrophe becomes fully integrated within and intensifies Shostakovich's indigenous enharmonics of despair.

[I omit an abstract of technical analyses that appeared in the article.]

Although, on the surface it is as if Joyce quoted Sholem Aleichem, my technical analysis of the Trio reveals Shostakovich's symbiosis of Jewish chromatic symbolism and his own personal enharmonic symbolism at the very deepest structural level. It is this chromatic-enharmonic debasement-symbolism, i.e. this intrinsically musical representation of the event, which enables Shostakovich to find a truly valid and quality representation of the Holocaust, i.e., a representation which does not cheapen the subject but, in fact, places it within a profound spiritual framework. Thus, Shostakovich's Trio and, I think, Eighth Quartet are truly valid Holocaust statements on al three levels (political, psychological, and artistic).

11 "'Schubert as John the Baptist to Wagner-Jesus' — Large-scale Enharmonicism in Bruckner and his Models", in: *Bruckner Jahrbuch 1991-93*, Linz 1995, pp. 61-108. Ideas articulated in this letter to Volkov were further developed in the section "The Enharmonics of Despair and 'Jewish' Chromaticism", in: "Dmitry Shostakovich: The Composer as Jew" (*Shostakovich Reconsidered*, pp. 619-32).

At some level, there appears to be a kind of uncanny "synchronicity" (Carl Jung's term) to Shostakovich's discovery and use of the Jewish motif. This is to say that, in some strange way, just when Shostakovich's language needed the Jewish element to achieve its fullest profundity along came the Holocaust and the subsequent oppression of Jews under Stalin. But perhaps this synchronicity is an illusion created by the tightness of the technical symbiosis as I have described it. Furthermore, it should be pointed out that Shostakovich's interest in Jewish music *predates* news of the Holocaust.

[The letter closes stating the hope, now fulfilled, that Volkov would publish the text of his Toronto lecture.]

Timothy L. Jackson (Dallas)

A CONTRIBUTION TO THE MUSICAL POETICS OF DMITRI SHOSTAKOVICH: OBSERVATIONS ON "PUTTING THE JEW BACK IN CHRIST"[12]

"The Jews bear the wounds [*piaga*] of modernity".
Lombroso, *La donna delinquente* (1894)

For Vladimir Ashkenazy

Encouraged by a small circle of friends, I began to consider further the enigma of the Jewish aspect of Shostakovich's creative persona. When I presented the kernel of this article at the AMS meeting in New York in 1998, it was greeted with oppressive silence. Of course, everyone was eagerly anticipating the upcoming debate between Allan Ho and Dmitry Feofanov, the authors of *Shostakovich Reconsidered*, and Richard Taruskin. In the *New York Times* report "Shostakovich, a Loyal Son or Not?", I appeared in the obligatory photograph, along with my fellow panelists, being harangued by Taruskin; but there was no mention of my lecture.[13] Perhaps the reporter had arrived only after my prelude was at an end?

But was my lecture irrelevant to the ensuing polemics? The issue of Shostakovich's "loyalty" – if one wants to pose such overly simplistic questions – *is* connected with Shostakovich's Jewish identity. In the summer of 1949, the same composer who produced *The Song of the Forests,* with its not-unsophisticated 7/4-meter culminating panegyric to Stalin, immediately went on to write the Fourth Quartet, among the most "Jewish" of his many Jewish works. The public affirmation of the composer-as-Soviet is qualified by the composer-as-Jew. In other words, music in the genre of Soviet Realism at its best is counterbalanced by the "Jewish" music. The composer-as-Jew expresses himself both through secret allusions to *chazanut* and *Klezmer* in public

12 An earlier version of this article was presented at the National Meeting of the American Musicological Society in Boston in October 1998 on October 31. Timothy L. Jackson is Associate Professor of Music Theory, University of North Texas.

13 James K. Oestreich, "Still in Debate: Shostakovich, a Loyal Son or Not?", in: *New York Times*, Monday, November 2, 1998.

works such as the Fifth and Seventh Symphonies, for example, and in unequivocally Jewish works composed in private "for the desk" such as the Fourth Quartet. In dangerous circumstances, the composer-as-Jew hides behind the composer-as-Soviet.

Perhaps my subject as defined by my earlier article, "Dmitri Shostakovich: The Composer as Jew", with its profound artistic implications, does not exist.[14] One might think this, reading through recent biographies like Elizabeth Wilson's *Shostakovich. A Life Remembered* (1994) and Laurel Fay's *Shostakovich. A Life* (2000), where one finds the obligatory mentions of Shostakovich's overtly Jewish works, especially post-1944, but the whole issue of the composer's *long-term self-identification as a Jew* never arises.[15] In one of his *New York Times* pieces, Richard Taruskin even claimed *en passant* that I had sought to link Shostakovich with the Jews and the Holocaust in order to render him above criticism, thereby excusing his putatively cozy relationship to the Communist regime. To be sure, that the issue of Shostakovich's self-identification as a Jew has been swept under the carpet or underestimated by both Russian and Western biographers is an aspect of reception history fully worthy of study – but beyond our present purview.

Here, we shall consider Shostakovich's music *as music* in its technical, semantic, and intertextual dimensions – its structures and their *topoi*. If we want to understand how Shostakovich tropes Bach, Mahler, or Mussorgsky, for example, we need to know something about how the music "works" – Bach's, Mahler's, and Shostakovich's. If we can perceive the soul only through the body, we can discern the meaning of music only through its notes.[16] Mahler said that it is not the notes themselves but rather what is behind them that matters; but, as a gloss, I would hasten to add that it is only *through* a combination of syntax and *topoi* that we can intuit the semantic. Our intuitions are, of course, anathema to logical positivists; but any analysis worthy of the name involves some risk-taking. My friends – serious musicians like Volkov, Ashkenazy, and some others who are interested in how the notes "work" – would not permit me to drop the subject. No, they said. You are onto something very important here – crucial, in fact, not just for Shostakovich, but Western art music. So, I continued to think about Shostakovich, "the Composer as Jew", and these are the circles of my thoughts.

14 See my article "Dimtry Shostakovich: The Composer as Jew", in: *Shostakovich Reconsidered*, eds. Allan Ho and Dmitry Feofanov, London 1998, pp. 597-642.

15 Laurel E. Fay, *Shostakovich. A Life*, New York 2000; Elizabeth Wilson, *Shostakovich. A Life Remembered*, Princeton 1994.

16 Too much writing about music moves too quickly to the semantic, as if to compensate for insufficient command of the syntactic.

*

In Shostakovich, the intertextual dimension is an essential part of the semantic. Shostakovich himself pointed out intertextualities on a number of occasions and encouraged musicologists to investigate them. In a passage not yet discussed – or debated – in the literature, Shostakovich in *Testimony* calls attention to a connection between Mussorgsky's opera *Khovanshchina*, which he orchestrated in 1959, and his own *Babi Yar* Symphony, completed in 1962: "Working with Mussorgsky clarifies something important for me in my own work.... Something from *Khovanshchina* was transferred to the Thirteenth Symphony.....But for a true musicologist, with a musical education and musical goals, this [i.e., investigating this connection] could be fruitful, albeit hard, work. That's all right, let them sweat a little."[17]

In a similar way, Shostakovich pointed to another intertextuality in a letter to a young pianist and composer Elmira Nazirova, who had studied with him in 1947, and then communicated with him from April 1953 through September 1956. In a letter to her, Shostakovich drew attention to an intertextuality, this time between the horn mottoes in the first song of Mahler's *Das Lied von der Erde* and the third movement of his Tenth Symphony, suggesting that musicologists should pursue it:

> "Paradoxical as it may sound, the real meaning of the mysterious horn theme is revealed not in the Tenth Symphony itself but in another work. Shostakovich himself unravels it in a letter to Elmira Nazirova dated 17 September 1953. He tells her here how the day before he had played one of his favorite compositions, Mahler's *Das Lied von der Erde*, and explains the content of the first movement in the following way: there are people living in a town. Once in a while the terrible cry of a giant monkey is heard coming from the cemetery, located out of town. In China monkeys are the symbol of death, of cruel fate and of all kinds of misfortunes. The citizens listen to the cries with fear. Shostakovich then explains his reason for retelling the story. The notes of the ominous cry of the monkey are the same ones which make the horn theme of his Tenth Symphony. Shostakovich even includes a brief musical example in the letter, remarking that this coincidence would be an interesting topic for musicological research."[18]

It is interesting that Elisabeth Wilson refers to Nazirova as "the *Azerbaijani* pianist and composer" [my emphasis] as do Ho and Feofanov.[19] I believe that the critically important factor in Shostakovich's relationship with Nazirova was her *Jewishness* (she

17 *Testimony. The Memoirs of Dmitri Shostakovich as Related to and Edited by Solomon Volkov*, trans. Antonina W. Bouis, New York 1979, 3rd edition, 1990, p. 240.

18 *Shostakovich in Context*, ed. Rosamund Bartlett, New York 2000, p. 163.

19 Wilson, p. 263; *Shostakovich Reconsidered*, p. 183.

later emigrated to Israel): as I shall attempt to show, it was as a young *Jewish* woman that she would play a symbolic role as a female counterpart to his own Jewish compositional persona: for reasons to be explained, she becomes a Jewish Mary to his Jewish Christ. It should be noted that there is a pattern to the way Shostakovich chose a few young *Jewish* musicians to play an essential part in his inner compositional world; in addition to Nazirova, I am thinking of Veniamin Fleishman and Solomon Volkov. Notice also the striking parallel between Fleishman, Volkov, and Nazirova: all were essentially "tools" for artistic purposes; none of them could be numbered among Shostakovich's few longtime friends or closest associates, and yet his relationships with them were of tremendous artistic significance. As the Israeli musicologist Nelly Kravetz observes: "Shostakovich was possessed by the need to communicate with a woman he knew practically very little about and whom he saw only occasionally."[20] Kravetz also adds, "Elmira Nazirova admitted in my interview with her that after the premiere of the Tenth Symphony on 17 December 1953, she had a feeling that her mission had come to an end."[21] Volkov has never claimed that he was Shostakovich's "close friend"; rather, he was a collaborator.[22]

It is worth reviewing some of the observations of Kravetz, who was allowed to read some of the materials and interviewed Nazirova in Israel; she observes that

> "There can be no doubt that the third movement [of the Tenth Symphony] has an autobiographical meaning. There is clearly a 'concealed programme' which manifests itself in the linking of two monograms which are personifications for Shostakovich himself (D[e]SCH) and for Elmira Nazirova (EAEDA).... Elmira Nazirova claims... that she received a letter from Shostakovich (unfortunately lost) in which he specifically wrote that DSCH were his initials spelled out in musical notes. According to Nazirova's testimony, *Shostakovich also told her that his monogram contained Eastern colouring* [my emphasis]."[23]

As fascinating as what is articulated here is what is left unsaid but implied. Nazirova reports Shostakovich used the word "Eastern", which, in this context, is a code-

20 Kravetz, in: *Shostakovich in Context*, p. 160.

21 Ibid.

22 See *Shostakovich Reconsidered*, p. 78: "Volkov openly admits that he was never an intimate friend of the composer – the type that would have dinner with the family – and, in *Muzykal'naya Akademiya*, also rejects Tishchenko's oft-repeated claim that he has 'pose[d] as a friend of Shostakovich': 'I have never once said such a thing! This is absolute nonsense! I never claimed I was a friend of Balanchine nor a friend of Milstein. I was a collaborator in their projects. They had faith in me. My task was not to let them down.'"

23 Kravetz, pp. 161-62.

word for "Jewish". In other words, Shostakovich communicates to Nazirova, an Azerbaijani Jew – i.e. an Oriental or Eastern or Sephardic Jewish - woman, that his own musical anagram also has an "Eastern" - read "Sephardic-Jewish" - colouring. The combination of the two anagrams, then, seems to signify for Shostakovich the *Jewish* nature of their relationship: his persona "as Oriental Jew" has a special relationship with this young Jewish woman.

There are many further Jewish aspects to the semiotic complex. As has been suggested, Shostakovich introduces the Elmira anagram with a reference to his setting of Pushkin's poem (the second of the Op. 91 *Four Monologues*), "What is in my name for you?"[24] The first song – "Fragment" - sets up this question in the second song with the dramatic entrance of the Wandering or Eternal Jew (*der ewige Jude*), Ahasuerus:

> "In the hovel of a Jew the dim light of a small lamp
> Glimmers in a corner; in front of the lamp
> An old man reads the Bible.
> His white hair straggles onto the book.
> Over an empty cradle a young Jewess weeps...."

At the end of "Fragment", the Wandering or Eternal Jew – the personification of eternal Jewish suffering - appears at the door. Recall that Ahasuerus participates in the Passion: he is reputed to have been condemned to eternal wandering by Jesus for having struck him on the way to the crucifixion. Thus, in Christian popular culture since the Middle Ages, Ahasuerus represents Jewish guilt through complicity in deicide, the Jews being condemned to eternal suffering. In Pushkin's monologue, Ahasuerus becomes the personification of that suffering:

> "Midnight strikes from the town's clock tower.
> Suddenly a heavy hand knocks at the door;
> The family is startled; the young Jew,
> Puzzled, rises and opens the door.
> A stranger enters holding in his right hand a wanderer's staff."

Thus, it is Ahasuerus who, by implication, poses *second* song's initial query: "What does my name matter to you?"

Not only has Shostakovich's self-representation as a Jew been downplayed; the same is true of Mahler. Indeed, if we are to understand Shostakovich's Jewish compositional persona, we must understand Mahler's; this is because, in Shostakovich, the two personae engage in dialogue. Unfortunately, since Mahler scholarship has tiptoed

24 Wilson, p. 263.

gingerly around this issue – even the most recent work – it is of little help; more significantly, it has failed to connect Mahler's self-stigmatization with his music. Here, we can only intimate that Mahler internalized Wagner's musical typology for the Jewish male - more specifically, Wagner's transmogrification of stereotypical features of the Jewish male body into a vocabulary of musical caricatures – that could then be manipulated to serve his own discourse. As I have proposed elsewhere, the stigmata of Jewishness is *the* central issue in the narrative concerning Mahler's troubled relationship with the Gentile Alma – a meta-symphonic narrative initiated in the last two movements of the Fifth Symphony and continuing through the Tenth.[25] This is not say that Mahler's self-representation as Jewish Christ is the only narrative in his music – of course there are different intertwining narratives – but it is of central importance – an importance that cannot be overstated.

As Sander Gilman observes, "The poisoned image of the Jewish male is a post-medieval construct that assumed its modern form and special virulence only toward the end of the nineteenth century."[26] This is the context in which we must place the self-hating Jewish author Otto Weininger, who articulated wide-spread belief when he claimed in 1903 that Jews and women have much in common – including a predisposition to hysteria. Max Nordau described in painful detail an image of the contemporary male Jew as one who is physically out of control – pathetically clumsy, tripping over his own feet, unable to stand erect.

The scholarly literature concerning Shostakovich's compositional relationship to Mahler is simply "off" through its failure to recognize the centrality of the Jewish issue – and specifically the problem of the persona as a Jewish Christ – as *the* connecting tissue. Furthermore, in both Mahler and Shostakovich, the Jewish issue must be contextualized within a larger private theology whereby the composer associates himself – as symphonic protagonist – with Christ, and his female counterpart – Alma Maria/Elmira Nazirova – with Mary. As I shall further suggest, this kind of theologizing of the psychosexual relationship with the Beloved is not new with Mahler and Shostakovich, but rather develops a nineteenth-century discourse, most notably in Schumann and Brahms.

The German musicologists – for example Dorothea Redepenning and Michael Koball – have rightly called attention to Sollertinsky's role in bringing Mahler's music to Shostakovich's attention.[27] Interestingly, Redepenning argues that "Mahler's influ-

25 See my discussion of Mahler in: Timothy L. Jackson, *Tchaikovsky, Symphony No. 6 (Pathétique)*, Cambridge 1999.

26 Sander Gilman, *The Jew's Body*, New York 1991, p. 146.

27 Michael Koball, *Pathos und Groteske. Die deutsche Tradition im symphonischen Schaffen von Dmitri Schostakowitsch*, Berlin 1997.

ence on Shostakovich – that is, in the years 1932 until 1939, that is, from *Lady Macbeth* to approximately the Sixth Symphony – cannot be sufficiently investigated."[28] It is not only what Sollertinsky could publish in his 1932 Mahler book that is important (for this see Koball), but what he and Shostakovich discussed in private. Here, we might infer that the Jewish dimension was part of their discourse during the terror in the thirties, since Shostakovich dedicated his Piano Trio, Op. 67 (1944), with its prominent "Jewish" Dance of Death Finale, to Sollertinsky's memory: what could not be openly stated in words could be said in music. Simply noting parallelisms between specific passages or gestures in Mahler and Shostakovich in a logically positivistic manner will not suffice: we must elucidate the inner narrative structures to determine the points of intersection.

Cultural encodings of the Jewish male body have important consequences for music. The "grotesque" in Mahler – and Shostakovich – is connected with self-representation as Jew. Drawing on Wagnerian *topoi*, Mahler represents "Jewish" traits in his persona through excessively fast tempi, deliberately awkward articulation and dynamics, guttural and disjointed harmonic language, heterophonous orchestration, and violin mistunings reminiscent of Jewish popular music or *Klezmer*. Here, we may suggest that both Mahler and Shostakovich, in projecting their Jewish personae, internalize the popular mythology of the physiological deficiencies of the Jewish male body. Mahler is reported to have suffered a limp – a typical attribute of the Jewish foot. Interestingly, Bruno Walter consulted Freud in 1906 - three years before Mahler – complaining of a "hysterical affliction" resulting in the temporary paralysis of his conducting arm.

Mahler crucifies his persona as *both* a damned Jew – Ahasuerus – and as a Jewish Christ. Thus, for Mahler - and for Shostakovich following in Mahler's footsteps - the autobiographical identity of the symphonic protagonist blurs: he is Ahasuerus *and* Christ. Indeed, the *Jewish* Christs of Mahler and Shostakovich bear the stigmata of Jewishness, as does the Wandering Jew. To reconcile with Alma, to achieve redemption in "this most Christian of worlds", Mahler must overcome the Jew in himself, if not annihilate it (see my discussion of *Das Lied von der Erde* below). Mahler's "Jewish-Trauma" and "Ahasuerus-Complex" – as aptly described by Constantin Floros –

28 Dorothea Redepenning, "Mahler und Schostakowitsch", in: *Das Gustav-Mahler-Fest Hamburg 1989. Bericht über den Internationalen Gustav-Mahler-Kongreß*, Kassel-Basel-London-New York 1991, p. 346.

were assimilated by Shostakovich's creative persona in the 1930s – *before* the Holocaust.[29]

Returning to the third movement of Shostakovich's Tenth Symphony, the relationship of Shostakovich-as-Jewish Christ/Ahasuerus to Elmira-as-Jewess is intensified by further musical references: these include Mahler's *Das Lied von der Erde*, not simply the first song with its lamenting ape, but also the last ("Der Abschied") in which Mahler-as-Ahasuerus bids farewell to a world hostile to Jews (see the discussion below), and Shostakovich's First Violin Concerto (1947). Furthermore, Elmira's anagram contains within itself the second subject of the slow movement of Shostakovich's Fifth Symphony. If, as I suggested in my earlier article, this motive is the "Amen" of *Chazanut*, Elmira's anagram contains yet a further reference to Shostakovich's and Elmira's Jewishness.[30] To understand these overlaid and concatenated intertextualities in their full complexity, we must explicate Shostakovich's self-representation not only as the Ahasuerus but as a *Jewish* Christ.

*

Much of the literature on the so-called "Jewish aspect" of Shostakovich's music has focused on works composed during the latter part of WW II and the immediate post-war period, but Shostakovich's preoccupation – one might almost say – obsession with the Jews and their destiny began significantly earlier in his career (I have maintained) and continued through his last period.[31] That Shostakovich's Jewish compositional persona *antedates* 1944 is one of the nuggets of critically important biographical information to be found in *Testimony*.[32] I have suggested that,

> "from 1936 on, the composer's attitude towards the Jews changed profoundly. In this second phase of 'Jewish identity', the references to Jewish music were no longer simply exotic flavouring, satirical commentary or references to Mahler (as in the first phase). Rather, in this period of fear and mass terror, secret references to Jewish music assumed a new symbolic and autobiographical significance. Allusions to Jewish music referred not merely to the Jews, but pointed to 'Shostakovich-as-Jew' – to the artist as outcast, whose life, like that of a Jew, could be snuffed out any minute at the whim of a tyrant or hostile populace."[33]

29 Constantin Floros, *Gustav Mahler I. Die geistige Welt Gustav Mahlers in systematischer Darstellung*, Wiesbaden 1977, see especially "Das Juden-Trauma und der Ahasver-Komplex", pp. 90-94.

30 Jackson, "The Composer as Jew", pp. 609-11.

31 Ibid., pp. 606-9.

32 See especially my discussion of the Seventh Symphony, where I quote Shostakovich's remarks in *Testimony* concerning the symphony's connection with the Psalms of David (ibid., p. 617).

As I argued in my earlier study, the Fifth Symphony (1937) marks a turning point in Shostakovich's thought because it incorporates Jewish symbolism to represent the composer as a "crucified" Christ. In this present study, I shall expand upon my original hypothesis, placing special emphasis on Shostakovich's self representation as a *Jewish* Christ (as opposed to a *Christian* Christ). I shall attempt to show that a *Jewish* Passion narrative continues through Shostakovich's oeuvre until his very last work, the Viola Sonata (1975).

A central strand of Shostakovich's thought concerns reinventing the Christian Jesus of the Bach Passions, himself, and his countrymen as martyred Jews. This in accord with Shostakovich's statement in *Testimony*: "The Jews became the most persecuted and defenseless people of Europe. It was [in the '30s] a return to the Middle Ages. Jews became a symbol for me."[34] Whereas in the Western Christian tradition to which Bach belongs, Jesus is represented as non-Jewish while the Jews are stigmatized as the guilty Other, Shostakovich transforms Bach's Christian Jesus back into a Jewish Jesus and, simultaneously, a Jewish self.[35] Furthermore, if, like Mahler, Shostakovich assumes the stigmata of a *Jewish* Christ, he does so in a fundamentally different way: unlike Mahler, his self-representation as a Jewish Jesus is not tinged with self-hating caricature but rather self-affirmation in teeth of tyranny.

In support of this hypothesis, I shall trace the continuing development of a Passion narrative through Shostakovich's earlier works - the Fifth Symphony (1937), the Twenty-four Preludes and Fugues (1950) – and its continuation in *Khovanshchina* and the *Babi Yar* Symphony. Taking my cue from Shostakovich's statement in *Testimony*, I shall propose that Mussorgsky's Old Believers, compelled to commit mass suicide by Peter the Great's troops, metamorphose into Shostakovich's Jews murdered by the Nazis at *Babi Yar*; simultaneously, Mussorgsky's heroine Marfa transforms into Yevtushenko's and Shostakovich's Anne Frank. In light of this "Jewish" reading of *Khovanshchina*, I explore Shostakovich's multifaceted interpretation of the opera and the symphony's first movement as expressed, in part, by his newly composed postlude to the Mussorgsky and the last movement of the *Babi Yar* Symphony ("A Career").

33 Ibid., p. 608.

34 *Testimony*, p. 157.

35 For a path-breaking discussion of the Other in music, see Susan McClary, *Georges Bizet. Carmen.* Cambridge Opera Handbooks, 1992, especially pp. 35-36.

The Jew and the Stigmata

"With charcoal, I drew the frame of the living-room window of our Brooklyn apartment. I drew the strip of wood that divided the window and the slanting bottom of the Venetian blind a few inches from the top of the window. On top – not behind this time, but on top – of the window I drew my mother in her housecoat, with her arms extended along the horizontal of the blind, her wrists tied to it with the cords of the blind, her legs tied at the ankles to the vertical of the inner frame with another section of the cord of the blind. I arched her body and twisted her head.....For all the pain you suffered, my mama. For all the torment of your past and future years, my mama.....I created this painting – an observant Jew working on a crucifixion because there was no aesthetic mold in his own religious tradition into which he could pour a painting of ultimate anguish and torment."

Thus Chaim Potok's budding Chasidic artist Asher Lev describes his "Brooklyn Crucifixion", the work which both heralds his artistic maturity and precipitates his expulsion from his native New York Jewish community. Lev's problem – which he paraphrases as a "lack of an aesthetic mold" - raises a fundamental question: given that the *topoi* of Western art and music are so intimately bound up with Christianity, is it possible to achieve an artistic language of compelling rhetoric *without* Christian symbolism, which *per se* seems to force itself upon the Muse? Like Lev, neither Shostakovich nor his revered model Mahler could renounce Christian symbolism in their art; but what they could do is to reinvent it from a Jewish perspective.

Since its inception, Christianity has been uneasy about – even embarrassed by its Jewish origins. While generally admitting that Jesus was a Jew, Christian theology and art have been most reluctant to portray him – and even Old Testament Israelites – as Jewish; rather, Christianity has revalued its central protagonists as Gentiles. More specifically, its iconography has bestowed emphatically non-Jewish features upon Christ, often representing him as blond and uncircumcised. Among visual artists, Rembrandt stands as a unique exception in his sympathy for Jews, and his representations of Christ as a Jew.

In countless paintings of the Mother and Child, Jesus's penis is represented as both tumescent – intimating the Resurrection – and *uncircumcised*, even though Christ, like all Jewish males, was supposed to have been circumcized.[36] Concerning this, Leo Steinberg, one of the most original and gifted art historians of our time, observes:

36 For a pioneering treatment of penis symbolism in Christian art, see Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, New York 1983. However, Steinberg does not discuss the anti-Semitic dimension of Renaissance sexual iconography.

> "In view of the infinite merit which Christian doctrine attached to the Circumcision of Christ, the refusal of Renaissance art to acknowledge its visual effect remains an unexplained puzzle; and Renaissance scholarship has evaded the problem...."[37]

Steinberg goes on to suggest an explanation; it is worth following his argument in some detail. He rejects the explanation that Christian artists were unfamiliar with the appearance of the circumcized penis by observing that (circumcised) Muslim slaves were common in Italy. Michelangelo (creator of the uncircumcized David) is known to have dissected the body of a Moor, hence "his [Michelangelo's] case cautions us against laying contented ignorance on generations of studious artists engrossed in the subject of the male nude."[38]

Steinberg's solution to this conundrum, then, is to suggest that visual artists could not countenance the "mutilation" or "imperfection" of the body created by circumcision:

That Renaissance artists took an unequivocal stand on this matter is a fact recorded in all their pictures and sculptures. Depicting the nude infant Christ at whatever age, they willingly paid the price of inaccuracy to spare the revered body the blemish of imperfection.[39]

I propose a radically different solution with profound implications, not only for visual iconography but for music as well: the emphasis placed on Christ's *uncircumcision* (the neologism is intended to represent the deliberate negation of circumcision) – as a rhetorical ploy - is a visual manifestation of the broader rhetoric of "taking the Jew out of Christ". Christian art – and also its music – seeks to eliminate all "Jewish" features from Jesus and – reciprocally – to stigmatize Christ's adversaries with such features. It does not suffice to de-Judaize Christ himself; his mother and all of his immediate followers - with the exception of the betrayer Judas, who is invariably given "hyper-Jewish" features – must be de-Judaized. As a corollary, Christ's persecutors at the crucifixion must be identified by Jewish – not Roman - attributes. Furthermore, the heroic and the Jewish *topoi* are incompatible; that is why Michelangelo's David is conspicuously *uncircumcised*. The emphasis that the artist places on the uncircumcised genitalia is not simply a reflection of Michelangelo's homosexual tendencies but a manifestation of a massive campaign of de-Judaizing rhetoric that permeates all of the arts: the Jewish and the heroic are incompatible.

37 Ibid., p. 157.
38 Ibid., p. 158.
39 Ibid., p. 159.

If this broad-based rhetoric denying Christ's Jewishness bespeaks long-standing deeply rooted Western anti-Judaism and anti-Semitism, the projection of the Aryan Christ by Schopenhauer, Wagner, Chamberlain, Hitler, and the "German Christians" of the Nazi period is simply reformulation of a long-standing tradition.[40] Thus Hitler could regard himself as the incarnation of Wagner's Parsifal, the *Aryan* Messiah, come to purge the world not only of the false Jewish Messiah, but of the Jews themselves:

> "Back in the villa [Wahnfried], Hitler vowed to solve the Parsifal question 'in the spirit of the Master' [Wagner]....Hitler had been pronounced 'Saviour of Germany' and, as he stood by the Master's grave, had recognized in the solid stone 'the granite foundation' of his *Weltanschauung*....But behind this determination, as Chamberlain had convinced him, lay the force of destiny. Born out of the nation's grief, he was preordained to become its saviour. It was not he who acted but providence that acted through him. The claim to infallibility inevitably followed – contradiction was blasphemy. His friends noted his increasingly Messiah-like behaviour."[41]

In Shostakovich's Fifteenth Symphony, the Aryan Messiah of Wagner and Hitler - as the truly false Messiah – collides with Shostakovich himself as the *Jewish* Messiah.[42]

In his later symphonies, Mahler assumes the stigmata of the Jew as defined by Wagner ("limping" rhythm, shrill, womanly, i.e. Jewish, tessitura etc.), coding his thematic material autobiographically in terms of both gender and race. While the musical stigmata of the Jew in Wagner have been discussed, the carry-over of this iconography into Mahler and Shostakovich has yet to be explored systematically.[43] As I have observed elsewhere:

40 For an overview of Christianity's efforts to de-Judaize Christ, see George L. Mosse, *Toward the Final Solution: a History of European Racism*, New York 1978, especially chapter 9, "Infected Christianity", p. 128 ff. For more on the ramifications of Protestant anti-Judaism and anti-Semitism, which began with Luther and culminated in the so-called "German Christians" of the Third Reich, see Susannah Heschel, "Nazifying Christian Theology: Walter Grundmann and the Institute for the Study and Eradification of Jewish Influence on German Church Life", in: *Church History* 63 (1994), pp. 587-605.

41 Joachim Köhler, *Wagner's Hitler. The Prophet and his Disciple*, trans. Ronald Taylor, Cambridge 2000, p. 177.

42 See my discussion of the Fifteenth Symphony: "'Death is a master from Germany': A 'Jewish' Reading of the Finale of the Fifteenth Symphony" (Jackson, "The Composer as Jew", pp. 632-38).

43 See Marc A. Weiner, *Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination*, Lincoln-London 1995.

> "[In the Sixth Symphony,] making the first group his own, the second Alma's (thus, for autobiographical reasons, he [Mahler] reverses Otto Weininger's characterization of the first theme as "Gentile" and the second as 'Jewish')....he explicitly identifies the first movement's affirmative, exuberant second theme as a characterization of Alma, which is sharply contrasted with his own grim first group march material; Mahler himself describes the trombone solos in the Seventh as one of that symphony's 'typically Jewish things. (I am a Jew you know).'"[44]

Mahler's comments in the *Particell* of the Tenth Symphony make clear his self-identification with the crucified Christ of the Passion when he quotes Jesus's words on the Cross: "Erbarmen!! O Gott! O Gott! Warum hast du mich verlassen?" and "Dein Wille geschehe!" Mahler designates the Fourth Movement: "Der Teufel tanzt es mit mir." This code is unequivocal: Mahler as a self-hating, cloven-hooved (and therefore *Jewish*) Christ dances with the Devil.[45] Shostakovich follows Mahler to his own personal Golgotha: through concatenated references to both Bach's and Mahler's Passion narratives, he too unabashedly crucifies and redeems himself – but as a proudly *Jewish* Christ: unlike Mahler's Jewish Christ, Shostakovich's Jewish-Jesus is no self-hater.

The "Jewish Bach"

Intertextuality is the essential vehicle of Shostakovich's "Jewish" semantics. Shostakovich analyzed the *St. Matthew Passion* and Mahler's Tenth Symphony with his composition class in the late thirties.[46] From this analysis, it was not a huge step to

44 Jackson, *Tchaikovsky*, p. 92.

45 On the Jewish foot, see Sander Gilman, *Jewish Self-Hatred: Anti-Semitism and the Hidden Language of the Jews*, Baltimore 1986; *The Jew's Body*; and especially "Feet: Clubfoot, Heroic Foot" (Weiner, pp. 261-306).

46 Ian MacDonald (*The New Shostakovich*, Boston 1990, p. 143) mentions that Shostakovich studied the *Matthew Passion* with his Conservatoire class in the late thirties. There is also evidence that he went through the sketches for Mahler's Tenth Symphony. I am grateful to Dr. Michael Koball for sending me the relevant passage from Iwan I. Sollertinsky, *Gustav Mahler: Der Schrei ins Leere*, trans. Reimer Westendorf, Berlin 1996, p. 69. From Sollertinsky's remarks concerning Mahler's marginalia, I am guessing that he acquainted Shostakovich with the facsimile of the sketches, which had been published in 1924. Between 1922 and 1932, Sollertinsky reports the following performances in Leningrad: Mahler's First Symphony four times, the Second five times, the Third and Fourth each twice, the Fifth four times, the Seventh and Ninth each once, and *Das Lied von der Erde* three times, under such well-re-

recompose aspects of the Bach Passions and Mahler's late works and, through this intertextuality, create meaning. Considering the Fifth Symphony, the Fourth Quartet, the F sharp minor Prelude and Fugue, the Viola Sonata, and the "Babi Yar" Symphony, and his orchestration and completion of Mussorgsky's *Khovanshina* under the rubric of "Passion-narratives", Shostakovich's rhetoric of representing himself as a crucified *Jewish* Christ – substituting his Jewish for Bach's Christian Christ - becomes *the* rosetta stone to unlocking the semantic contents of his oeuvre.

In Sollertinsky's book on Mahler, which appeared in German translation in 1996, we find the following passage:

> "Only sketches for the Tenth Symphony [by Mahler] (more precisely, the Eleventh) have survived. It was planned in a five-movement format: an Adagio and four Scherzi. An arrangement which recomposes the paradoxical structure of the Ninth Symphony in an even more intensified form. Two movements were completed, the first, Adagio, and the third, Intermezzo (with the title 'Purgatorio' – 'Purgatory'), and in this form – in the practical edition by Křenek, who prepared the full score – it has been performed several times. The Adagio is a solemn movement. In the many Scherzo episodes dominate fearful convulsions, an almost epileptic tension of the nerves, and demonic paroxysms. *The sketches contain marginal annotations that suggest an almost insane mode of thinking* [my emphasis]. The symphony testifies to painful agony, and produces a singularly dark impression. It is said that, prior to his death, Mahler had asked that it be completely destroyed."

Sollertinsky characterization of Mahler's annotations as "an almost insane mode of thinking" bespeaks a lack of appreciation for Mahler's symphonic persona-as-Christ; however, I believe that Shostakovich intuited Mahler's theologizing of his domestic drama – as we shall see, Shostakovich's music suggests it. Yet how little recent Mahler scholarship has understood Mahler's theologizing of the symphonic narrative is revealed by David Matthew's discussion of these marginalia; he too fails to recognize their full import when he observes only that:

> Below "Erbarmen!" [a possible reference to the cry of the wounded Amfortas in *Parsifal*] Mahler has also written "O Gott! O Gott! Warum hast du mich verloren?" (O God, O God, why hast thou forsaken me?): Christ's words from the cross. This outburst perhaps marks the climax of Mahler's lifelong tendency towards self-dramatization in his music; it certainly reveals the depth of his anguish.[47]

spected Mahler conductors as Bruno Walter, Otto Klemperer, Alexander Zemlinsky, and Fritz Stiedry (see Redepenning, p. 346).

47 David Matthews, "Wagner, Lipiner, and the 'Purgatorio'", in: *The Mahler Companion*, eds. Donald Mitchell and Andrew Nicholson, Oxford 1999, p. 515.

The prominent role of both Jewish and Christian *topoi* in Shostakovich's music may seem surprising – if not anathema - for a composer working in an officially atheist, Soviet society. Surely this network of superimposed references to Bach and Jewish liturgical song or *Chazanut* and Jewish popular music or *Klezmer* infuses Shostakovich's output with religious – i.e. subversively anti-Communist – symbolism. One might be tempted to call Shostakovich a "Jewish Bach" because he combines *Chazanut* and *Klezmer* in Bachian counterpoint in his Preludes and Fugues, which are obviously modeled on the *Well-Tempered Clavier*. Furthermore, if we may assert that "Bach takes the Jew out of the crucified Christ", through deliberate allusions to Jewish music within his own Passion narratives (i.e. by employing Jewish semantic markers) "Shostakovich puts him back!" But to decode Shostakovich's Passion narratives and his "*re*-Judaization" of himself-as-Christ, we must first consider Bach's own "Passion narrative" and the theological and historical bases for his paradigmatic de-Judaization of Jesus.

Bach's "Passion Narrative" and Anti-Judaism

The "Passion narrative", as realized in Bach's *St. John* and *St. Matthew Passions*, relates the story of Christ's betrayal, his trial, and crucifixion. Great emphasis is placed on Christ as non-Jew, crucified by his primary enemies, the Jews. "Ein Judensohn aber doch kein Jude" ("the son of a Jew but nevertheless no Jew") – with these telling words, Zelter in a letter to Goethe describes his pupil Mendelssohn; in accordance with long-standing tradition, Zelter is at pains to de-Judaize the young musical Messiah.

Bach disassociates Jesus from the Jews by emphasizing their role as agents of his crucifixion and – by extension - their personification of all evil. The Romans are just the tools of Jews. The charge of deicide is based upon the Gospel of Matthew 27:25, where as in the *St. Matthew Passion's* No. 50d, the Jews cry: "Sein Blut komme über uns und uns're Kinder" ("Let his blood be upon us and our children"). As Stefan Rohrbacher observes, "to the mind of antique and medieval expositors, the 'self-execration' which the Jews themselves had extended to future generations showed their complicity in the crucifixion – an interpretation that was backed by other passages from the scriptures."[48] Matthew's charge of deicide is further developed by the Church Fathers, especially Origen (d. 253-54), Augustine (d. 430), John Chrysostom (d. 407), and Jerome (d. 420), who identifies the Jews with the Antichrist. Following

48 Stefan Rohrbacher, "The charge of deicide. An anti-Jewish motif in medieval Christian art", in: *Journal of Medieval History* 17 (1991), pp. 297-321.

directly from this theology of deicide, in medieval literary and pictorial sources of the Passion, the Jews are frequently represented even as the "prime movers" – with the Romans relegated to onlookers. This is also the case, for example, in the earliest known text for the well-known Oberammergau Passion play, where the Jews surpass the Romans in their zeal for Christ's death, taunting Mary with implements of the crucifixion. In the medieval pictorial tradition, Christ's Jewish persecutors are marked by their distinctively "Jewish" headgear. In the later Middle Ages, this tradition intensified; for example, in a twelfth century depiction of the Flagellation on the bronze doors of S. Zeno Maggiore, Verona, all of Christ's persecutors wear Jewish conical hats. Rohrbacher concludes that such representations are "far from being a mere oddity in the realms of art history", remarking that "to those who were confronted with these graphic accusations, they were not a concern of the past, as the Passion and crucifixion were far more than historical events."[49]

While disassociation of Jesus from the Jews was deeply rooted in Catholic Christianity, it gained new impetus under Martin Luther. In his influential late book *Von den Jüden und ihren Lügen* (*Concerning the Jews and their Lies*, 1568), Luther roundly condemned the Jews as "stubborn" and "obstinate" for their refusal to adopt the Christian reinterpretation of the Old Testament. He fully endorsed the view of the Church Fathers that "the Jews had made themselves guilty not only for the death of Christ; through this, they had desecrated God's Old Testament prophesy to reveal Himself in Christ as a man; and for this, they had brought down God's anger upon themselves, which had been revealed by the destruction of the Temple and the continuing exile."[50]

In the aftermath of the Holocaust, much post-war Bach scholarship has sidestepped the issue of Bach's Lutheran anti-Judaism. Given the common misperception that morality and artistic genius are necessary corollaries, Bach scholars have been reluctant to admit Bach's anti-Judaism – if not anti-Semitism. However, if we are forced to confess that Wagner's virulent anti-Semitism is worked into his operas without compromising their artistic quality, then we must allow that Bach's morally reprehensible anti-Judaism is worked into the structure of his music without affecting its artistic integrity. How could it be otherwise? As a Protestant theologian in tones, Bach was a devoted follower of Luther, who was anti-Jewish from a theological perspective and also virulently anti-Semitic.

49 Ibid.

50 Dagmar Hoffmann-Axthelm, "Bach und die *perfidia Iudaica*: Zur Symmetrie der Juden-*Turbae* in der Johannes-Passion", in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 13 (1989), pp. 31-54, here p. 42.

It is interesting in terms of Bach reception history that, in his recent study of the *St. John Passion*, Michael Marissen attempts to mitigate Luther's - and Bach's – position, which is embarrassing to contemporary Protestantism.[51] While admitting anti-Judaism to be fundamental to Luther's and Bach's ideology of the Passion, Marissen attempts to soften Luther's – and, by extension, Bach's – anti-Jewish ideology by claiming that "Lutheran theology's anti-Judaism did not incorporate the long-sanctioned condemnation of Jews as the 'Christ killers'."[52] He argues that Luther did not believe the Jews alone to be guilty of Jesus' crucifixion, pointing to Luther's assertion that "You should be terrified.....by the meditation on Christ's passion. For the evildoers, the Jews, whom God has judged and driven out, were only the servants of your sin; you are actually the one who, as we said, by his sin killed and crucified God's son."[53] Another recent student of this aspect of the Bach's Passions, Renate Steiger, comes to similar conclusions; for example, she calls attention to the circumstance that the disciples' question in the Passover scene "Herr, bin ich's?" (No. 9 in the *St. Matthew Passion*) is answered in the chorale "*Ich* bin's, *ich* sollte büssen...." [my emphases]. This, according to Steiger, "is the theological perspective from which Bach contemplates the Passion."[54]

However, another recent commentator Dagmar Hoffmann-Axthelm, points out that Luther's view of the Jews as "mediators" for Christians' sins does not excuse – or destigmatize – them in Luther's eyes: "In the events of Good Friday are manifested – from a Christian-Lutheran perspective – the double sinfulness of the Jews: the betrayal of Jesus to Pilate, and the refusal to discern God in Christ and instead of this holding on blindly and stubbornly to their own beliefs."[55] From this she concludes that: "Therefore the Lutheran cantor [Bach], when he came to compose a Passion of Christ in the spiritual sense of a musical Good Friday sermon, posed himself a twofold problem: he had to find the most compelling expression for the healing effected by the suffering and death of Christ, he also had to find the musical means to express Lutheran anger at 'the Jewish people's skepticism, blindness, and stubbornness'."[56] In its condemnation of the Jews, Lutheran doctrine was harmonious with the Catholic rite, which for centuries had stigmatized the Jews as "perfidious" in its Good Friday ritual. Bach's personal library included Johannes Müller's monumental tome *Judaismus oder Jüdenthum. Das ist: Ausführlicher Bericht von des Jüdischen Volcks Un-*

51 Michael Marissen, *Lutheranism, Anti-Judaism, and Bach's St. John Passion. With an Annotated Literal Translation of the Libretto*, New York 1998.

52 Ibid., p. 25.

53 Ibid., p. 26.

54 Renate Steiger, "Bach und Israel", in: *Musik und Kirche* 50 (1980), p. 16.

55 Hoffmann-Axthelm, p. 46.

56 Ibid.

glauben, Blindheit und Verstocken [*Judaism or Jewishness. That is an exhaustive report on the Jewish people's lack of faith, blindness, and stubbornness*]. At a time when 1200-page volumes were not inexpensive, Bach must have really wanted to own this book, if not read it. Müller concludes his "exhaustive report" advocating the merciless steps that he believes appropriate if both Jews and Christians refuse to follow his and Luther's recommendations: the Jews should be banished and, brandishing a citation from Luther which equates Jews with the devil, he threatens Christians sympathetic to Jews with eternal perdition.[57]

Hoffman-Axthelm contends that Bach's anti-Judaism has musical consequences: in the *St. John Passion,* for example, the "perfidious" Jews - with their stubborn adherence to the "old" law - are associated with the strictures of the fugue, while the Christians, "redeemed" from that law, can celebrate their faith in the "liberated" and "freer" forms of chorale and aria. I would take Hoffmann-Axthelm's argument considerably further by suggesting that, throughout his representations of the New Testament in its relationship to the Old (i.e. Judaism in its relationship to Christianity), Bach transmutes Luther's emphatic anti-Judaism into music in many other dimensions, musical and textual.

In the introduction to the *St. Matthew Passion* – a movement that I believe had special significance for Shostakovich (see below) - Bach employs the pastorale topic of the pedal point in conjunction with anti-Jewish rhetoric in the libretto to de-Judaize Christ. The pedal point (with its bagpipe associations) connotes the rustic setting of the Nativity and Epiphany. Text and music combine to make clear that the Passion opens with the Epiphany of a non-Jewish – i.e. *uncircumcized* – Christ. How do Bach and his librettist emphasize that Christ, by establishing the New Law, has abrogated the Old Covenant (including circumcision)? Consider that the freely inversional counterpoint of ascending and descending tetrachords (E-$D^{\#}$-D-C-B and E-$F^{\#}$-$G^{\#}$-A) represents the dual nature of the man-God, the pain of his crucifixion (the chromatic descending tetrachord) and the glory of his compensating resurrection (the chromatic ascending tetrachord). When the Old Magi looks beneath the Messiah's loincloth, he is afforded the glimpse: Bach's Jesus is "without blemish" – i.e., *uncircumcized* – perfectly intact. To emphasize the non-Jewishness of Jesus himself, the narrator contrasts him ("a spotless Lamb") with the by-implication less-than-spotless Jewish "daughters" of Jerusalem or Zion. Bach's rhetoric arising from this contrast between the virginal Jesus and the non-virginal "daughters" cries out: "Not a Jew!" Of course, these "daughters" are representatives of the Jews as a whole, who continue to question that Jesus is the Messiah; they are the doubters who resist the most emphatic persuasion; even worse, they have turned away the man-God's love and refused to accept him as

57 Ibid., pp. 43-45.

their legitimate husband. The rhetorical ploy is to place blame upon "*our* guilt" [my emphasis], that is, not just upon the narrator himself but the recalcitrant "daughters", i.e. Jewesses, i.e. Jews. Yes, *this* is why Jesus is being crucified:

Come ye daughters, share my mourning;
See Him! – Whom? – The Bridegroom Christ.
See Him! - How? – A spotless Lamb.
See it – What? – His patient love.
Look! – Look where? – On our guilt.
Look on Him. For love of us
He himself His Cross is bearing.

Anti-Jewish rhetoric continues throughout the *St. Matthew Passion* in obvious and less flagrant ways and on different planes, both musical and textual. In their *turba* fugues, for example, the Jews are stigmatized not least by their "incorrect" handling of the rules of fugal entry. In the "Lass ihn kreuzigen" fugues of the *St. Matthew Passion* (Nos. 45b and 50b), the final entry occurs "incorrectly" at the fourth rather than fifth; the Jews consistently "get it wrong" i.e. they cannot correctly understand and interpret their own "law". Most important for the present study, Bach's stereotyping of Jews through "awkward" – even "hysterical" – "incorrect" voice leading and rhythm would have tremendous import for Mahler and Shostakovich in their self-portraits as Jewish Christs. Lombroso was right: already in the eighteenth century, the Jews bear the stigmata of modernism.

Putting the Composer-as-Self-Hating Jew back into Christ: Mahler

Shostakovich's model for his self-portrayal as a *Jewish* Jesus is Mahler. As already pointed out, in his highly autobiographical music, Mahler assumes the stigmata of a self-hating *Jewish* Christ. The protagonist as Jewish Jesus overcomes his Jewishness only in the final bars of the Tenth Symphony. This discourse is explicit in the marginalia of the Tenth Symphony, if not implicit in the earlier symphonies. Important for our deliberations is that, in his Ninth and Tenth Symphonies, Mahler re-crucifies Bach's Christ as himself; but, as a self-hating Jew, Mahler assigns his Bachian Christ typically "Jewish" stigmata. Mahler's transmogrification of Bach then provided Shostakovich with a model for his own Bachian intertextuality.

That Mahler had Bach "on his mind" in his later years – at the same time as he was preoccupied with representing himself as "crucified" - is underscored by the fact that he equipped his composing hut with an edition of Bach's complete works, the only music – besides his own - that he felt necessary to have on hand. Indeed, Bach's Passion narrative can be said to inform Mahler's Ninth and Tenth Symphonies – transformed, of course.

Through deliberately "twisted" references to Bach - and more specifically to the Passions – Mahler, represents himself as a "crucified" *Jewish* Jesus - publicly crucified by the Viennese critics and privately by his troubled marriage to the youthful Gentile Alma-Mary. (Just as he identified himself with Christ, Mahler associated Alma *Maria* [my emphasis] with the Virgin-Bride of Christ – the *Mater gloriosa* of the Eighth Symphony – which is, in part, why he dedicated the short score to her.)

Consider Mahler's obvious references to Bach in the Ninth Symphony. The *fugatos* in the *Rondo-Burleske* are clearly Bach-inspired; indeed, these furiously "awkward" contrapuntal episodes connote the "hysterical" Jewish *turbae* fugues of the Passions. The last movement – the Adagio – is similarly Bachian, a deformation of the chorale variation. Furthermore, the sparse counterpoint of its episodes in C$^{\#}$ minor, which alternate with the chorale's increasingly intense transformations, have an "empty" two-part "invention-like" character.

As Gilman observes, "the medieval association of Jews with the Devil gave rise to a set of popular beliefs bearing on the bodily peculiarities of the Jews, ascribing to them horns, a tail, an odor (*foetor judaicus*), mysterious skin diseases, and even male menstruation." It was widely believed that Jews could be identified by their way of walking because of their affinity with the devil. With the characteristic directness that carries over into Bach's music, Luther refers to the Jews as "the devil's own sons and daughters", besmirching them as cloven-, club-, or flat-footed. Furthermore, as Gilman observes concerning the Jewish foot, the Jew's tendency to suffer from hysteria was – by the eighteenth century – associated with his limp: "The association of hysteria with the impairment of gait can be traced back to the eighteenth century. It remained a truism of medical science through the decades. The hysterical and the limping Jew are related in the outward manifestation of their illness: both are represented by the inability of the limbs to function 'normally', and by the disruption of their gait....."[58] Thus, in the first movement of the Ninth Symphony, Mahler already stigmatizes himself as a "Jewish" Jesus – thereby initiating the symphonic Passion narrative - with the awkwardly "limping" rhythm. Mahler, as a club-footed and smelly Jewish Christ, is then crucified in the Rondo-Burleske, jeered at by the crowd in the infuriated *turbae*-like fugatos – at this point in the marriage, Alma is said to have

58 Gilman, *The Jew's Body*, p. 144.

locked Mahler out of her bedroom, complaining that he smelled and failed to satisfy her sexually. Finally, in the harmonically "twisted", "tortured" chorale and "empty" invention-like episodes, the Jewish Mahler-Jesus is mourned and laid to rest. But even in death, this Mahlerian Jewish Messiah fails to achieve resurrection, since his Adagio-chorale devolves into a painful parody of a Bach chorale. This Passion narrative then continues through the Tenth Symphony, as I have explained elsewhere.[59]

Putting Shostakovich-as-Jew back into Christ

Since Mahler's composer-as-Christ limps and stumbles about like a stereotypical Jew, his treatment of the Passion discourse inverts Bach's de-Judaized Messiah. Following in Mahler's footsteps, Shostakovich in his Passion narratives also "puts the Jew back into Christ"; but, unlike Mahler, in drawing his own self-portrait as a Jewish Christ, he *celebrates* the Jew rather than the anti-Semitic stereotype. For example, Shostakovich's Chassidic dance finales to his Piano Trio and Fourth Quartet make the resurrection of his *Jewish* Christ explicit.

Ironically, Christian symbolism of the Passion dominates Shostakovich's putatively most Soviet work: the Fifth Symphony (1937). In his analysis of this symphony, Richard Taruskin acknowledges that intertextual allusions illuminate the slow movement's commemorative "meaning". Suggesting that the string sonorities at figure 86 connote Russian Orthodox vocal funeral chants, he further proposes that the flute melody which these chords introduce evokes Mahler's *Das Lied von der Erde*, specifically *Der Einsame im Herbst*.[60] In my own published commentary on this passage, I hypothesized a different – but possibly simultaneous allusion – namely to Jewish synagogue chant, more specifically to the ubiquitous "Amen cadence" of *Chazanut*.[61] But I maintained that the movement's most striking – and unequivocal - intertextual allusion is to Bach's C sharp minor fugue from the *Wohltemperierte Clavier* in the violins at figure 78, and especially at the climax (fig. 89), where the Fugue's second subject is quoted almost verbatim. For Bach, the tetrachordal motive C$^{\#}$-B$^{\#}$-E-D$^{\#}$ and its variants connote the "cross" and, by association, the crucifixion and the Passion. Furthermore, Shostakovich's deployment of Bach's crucifixion motive discloses the larger discourse overarching the symphony, namely "the Passion narrative".

59 Jackson, *Tchaikovsky*, pp. 94-96.
60 Jackson, "The Composer as Jew", pp. 609-17.
61 Ibid., p. 610.

The prominent appearance of Bachian crucifixion themes in the Fifth Symphony is no doubt connected with Shostakovich's Passion – and all Russia's Passion - during the Terror. As I have proposed, in the Adagio, "the 'crucifixion' theme graphically intimates Shostakovich-as-Jesus has been brought before Stalin-as-Pilate, and stands accused of heresy by the Party 'high priests'."[62] Extending this interpretation, the "cruciform" – i.e. the "crucifixion" - motive (or motto) D-B^{b}-A-C$^{\#}$, presented in the Fifth Symphony's opening measures, is of tremendous significance for this overarching Passion narrative. Over the course of the first movement's exposition and development, the bass recomposes the sixth C$^{\#}$-A. More specifically, the bass ascends by step through the sixth C$^{\#}$-A across the movement, resolving to D (the definitive tonic arrival or DTA) only at reh. 37: C$^{\#}$ (m. 1) – Eb (reh. 9, the second subject) – F (reh. 17, the development, prolonged through to the recapitulation of the second subject, reh. 33) – G - A^{b} (reh. 35) – A (reh. 35 + 5). In other words, the large-scale voice leading, which is structured as a massive V-I auxiliary cadence (with the tonic arrival delayed until beginning of the recapitulation), is conceived as a colossal "enlargement" of the opening crucifixion motive.[63] This same initial "crucifixion" motive is also recomposed in enlargement in the Finale, which moves from D to the middle section in B flat, and from there to A and C sharp (indeed, it is *this* motivic connection that provides the rationale for the unusual middle section in B flat.

Clearly, the crucifixion *topos* alludes to the *turbae* associated with the Jews' cries for Christ's crucifixion (specifically with the above-cited "Lass ihn kreuzigen" in the *St. Matthew Passion*, A-G$^{\#}$-C-B). Insofar as Shostakovich conceived this symphony autobiographically, i.e. as giving voice, in part, to his own travails (as well as those of millions of his countrymen), through the large-scale composing out of the "crucifixion motive" he refers to the Passion narrative. And if the flute theme in the *Largo* at figure 84 (C-G-F) alludes to the "Amen motive" of *Chazanut*, then it plays a crucial part in this narrative: Shostakovich identifies himself as a *davening* (praying) Jew in Gethsemane and thereby re-inserts himself – as a persecuted Jew - back into Bach's Gentile Christ.

What is the significance of the putatively triumphant arrivals on D major in both the first and last movements (the Finale, in particular, recalls the *Et resurrexit* of Bach's B minor Mass)? Is Shostakovich a Johannine Jesus who triumphantly foreordains his own crucifixion and, through it, assures the resurrection of mankind in a bright (Soviet?) future; or are the D major apotheoses intended as ironical celebrations of a Matthean – and Mahlerian - Jesus abandoned by his God at the last? And what about the Finale's allusion to "Regeneration", the first of the *Three Romances on Poems* by Pushkin op. 46a (1936)? Let us reconsider this much-debated question in light of our interpretation of the symphony as a Passion narrative. Recognizing that a definitive answer to these interrelated questions remains marvelously elusive, in the context of the symphony's Passion narrative, we might suggest that Shostakovich opts for the Johannine Jesus who foreordains his own crucifixion and assures his triumphant resurrection, i.e. "regeneration". Then, fortunately for Shostakovich, the Soviets could read into the Finale what they wanted: the apotheosis of Stalin and a bright Soviet future; but, from the composer's perspective, this interpretation was purely fortuitous. Prophetic of future developments is his self-identification - through the *combination* of references to Bach, *Chazanut*, Mahler, and himself - as a martyred *Jewish* Jesus.

Developing further this hypothesis of Shostakovich's association of crucifixion and Jewish symbolism, it is significant that the tetrachordal cell of his anagram D-Es-C-H is identical to the "crucifixion motive" of the C sharp minor Fugue and the "kreuzige" motive in the *St. Matthew Passion*. If the tetrachordal "crucifixion motive" D-B^{b}-A-C$^{\#}$ in the Fifth Symphony is *generically* related to the tetrachordal anagram D-Es-C-H, then the Fifth Symphony's linkage of the "crucifixion motive" with the Jewish "Amen cadence" can be heard to prefigure other analogous combinations; for example, the F sharp minor fugue's amalgamation of crucifixion symbolism with *Chazanut*, and the Eighth Quartet's combination of the anagram with the "Jewish theme" from the Piano Trio, and the Viola Sonata's combination of allusions to *Klezmer* and the *Crucifixus* from Bach's B minor Mass (see below). In all of these "autobiographical" works, through the combination of motives with Bachian and Jewish connotations, Shostakovich unequivocally identifies himself as both "Jewish" and "crucified", i.e. he alludes to his own Passion as a *Jewish* Christ.

In the Fourth Quartet (1949), the dialogue with Bach's Passions continues. The first movement, with its long tonic pedal points and quasi-imitative upper voices recalls the *Kommt ihr Töchter* opening movement of the *St. Matthew Passion*. Again, through the evocation of the Baroque Pastorale, the listener is drawn into the Nativity scene. But where Bach emphatically contrasts the virgin Jesus with the non-virginal "daughters" of Jerusalem crying out "*Not* a Jew!" – "*Not* one of *them*" - Shostakovich's triumphant *Klezmer*-dance Finale – semantically marked as a quintessentially *Chassidic* resurrection – confirms "Yes, yes but nonetheless a Jew!": when the Old Magi peers beneath the loincloth of Shostakovich-as-Messiah, what he sees is *circumcized*.

62 Ibid., p. 615.

63 For a discussion of large-scale auxiliary cadences in symphonic contexts, see my "Observations on Crystallization and Entropy in the music of Sibelius and other composers", in: *Sibelius Studies*, Cambridge 2001, pp. 175-274.

Timothy L. Jackson: *A Contribution to the Musical Poetics of Dmitri Shostakovich*

The Duality of Elmira's Anagram: The Jewish Ape as Mother of God

In the Tenth Symphony's third movement, the primary thematic materials representing the composer as Jew are the opening theme of the Scherzo of the First Violin Concerto (slowed down) and the D-E^{b}-C-B anagram. In the Concerto, the first theme's "limping" rhythm incorporates the stigmata of the protagonist's Jewish limp. It is noteworthy that, in the Concerto, the contrasting (second) theme – the melody clearly identifiable as a "Jewish" *Klezmer* tune (rehearsal 42) - first occurs in E minor, a tritone away from the tonic Bb minor: for Shostakovich, the tritone between 1 and #4 in the altered Dorian *Steiger* also functions as a "Jewish" semantic marker. In the Concerto, the *Klezmer* second theme, with its connotations of ecstatic Chassidic dance, signals the potential triumph of the Jewish Christ, fulfilled when it attains the tonic Bb major at the end of the movement (rehearsal 65). The Tenth Symphony replays the polarity of the first "limping" theme and *Klezmer* dance theme by replacing the *Klezmer* theme with the anagram of the beloved consort. But, corresponding to the *Klezmer* theme in the Concerto, Elmira's theme, through its reference to Elmira Nazirova herself, becomes a Jewish theme for redemption. In this connection, it should also be mentioned that Elmira's last name "Nazirova" is derived from the Hebrew root *nzr*, which means "to separate" or "dedicate oneself" – i.e., her name incorporates the notion of "consecration to God". In Biblical times, a Nazirite was a layman who, by taking a vow not to cut hair, drink, or touch corpses, attained a status resembling that of the High Priest. (Samson, for example, was a Nazirite.) Surely, Shostakovich, with his sensitivity to names, could not have been oblivious to the connotations of Elvira's surname.

The most startling aspect of Elmira's anagram (the horn call) – which functions as a kind of ostinato - is its transformation into the cry of Mahler's ape, as pointed out by Shostakovich himself. In other words, Elmira *becomes* Mahler's crying ape. What does her metamorphosis signify? To answer this question, we must consider the significance of the ape for Mahler and Shostakovich, and its role in the larger semantic context.

Let us consider the semantics of Shostakovich's combination of his own anagram with Elmira's. The paradigm for the composer's self-representation with his beloved may be found in Schumann's and Brahms's "tonal theology": transformation of the self into Adam/Christ and Clara into Eve/Virgin becomes central to the symphonic discourse of redemption. As I have observed,

> "This concept of Woman as simultaneously Temptress and Redemptress, derived from Christian theology, permeates Western art and music. In Medieval and Renaissance iconographies, the Virgin and Eve are frequently depicted together. Sometimes Eve is shown accepting the apple from the Serpent, while the Virgin crushes him beneath her feet; on other occasions, the Virgin tramples Eve instead, crushing her like the Serpent...The next step, the synthesis of 'Eve-Mary' in a single woman, discovers an especially powerful Northern advocate in Munch's *Madonna* (1895), where the bare-chested Temptress, who beckons with an alluring gesture of sexual abandon, is nevertheless depicted with the Virgin's halo. A similar conception of Woman – i.e., as both Temptress precipitating the Fall and Redemptress, the 'healer' and 'portal' to resurrection and immortality - underlies Brahms's and Schumann's representations of Clara....This projection of the 'Eve-Mary' synthesis onto Woman implies as its corollary that the male protagonist – the narrative persona - must assume the complementary synthetic identity of "Adam-Christ". Through Eve's Temptation, Adam falls, succumbing to Original Sin, which Christ expiates, through his suffering on the Cross. Thus, Schumann's, Brahms's.... symphonic self-projections must experience Adam's fall and Christ's agony: as '*men* of Sorrows', they must be crucified before they can be resurrected."[64]

In their symphonies in C – specifically Schumann's Second and Brahms's First – Schumann and Brahms "theologize" their relationship with Clara: bestowing a theological dimension upon

> "'the quest' for the beloved Woman as Redemptress in Schumann's Second Symphony [and] Brahms's First Symphony....both exalts and universalizes the domestic drama. In Schumann's Second, the 'motto' trumpet calls interpret the 'search' for Clara in eschatological terms: in the Finale's apotheosis (as in Michelangelo's *Last Judgement* in the Sistine Chapel), Clara-Mary appears triumphantly at the side of the resurrected Schumann-Christ. Brahms's First Symphony begins *'in höchster Not'* with Clara-Eve: the first movement plays out the Temptation, the Fall, and the expulsion from Eden. Only through Faith – represented by the Chorale in the Finale – can the paradigmatic dichotomy shift from 'Adam-Eve' to 'Christ-Virgin'."[65]

Furthermore, the shift from C minor to major at the conclusions of these symphonies associates the "pure", diatonic key of C major with transformation of the beloved from the "fallen" state of Eve to the "redeemed" state of the Virgin:

> "the 'search' for C major....connotes the 'quest' for the beloved as Redemptress: as the agent of the hero's psycho-sexual and spiritual rebirth, she becomes associated with....the C major tonic: to 'return' to unchromaticized – i.e. 'unsullied' - C major as the

64 Ibid., pp. 177-79 and pp. 238-39. For further discussion of composers' and artists' self-representations as Christ, see my *Tchaikovsky*, pp. 50-56.

65 Jackson, "Observations on Crystallization and Entropy", p. 242.

'goal'....of the large-scale....progression is to 'come home' to the pure, diatonic 'Mary-*not* Eve' so that which was 'dismembered' can be 'resurrected' Christ-like ('*re*-erected'?) in her womb. Thus, when Schumann represents Clara as 'longed-for goal', he structures the outer movements of his *Fantasy* and the Finale of his Second Symphony as over-arching auxiliary cadences into C major. When Brahms, in his First Symphony, portrays 'reconciliation' with Clara as *his* Redemptress – and relives the joyful agony of 'displacing' his mentor – he recomposes Robert's over-arching auxiliary cadences into C major."[66]

In the third movement of his Tenth, Shostakovich analogously theologizes the domestic drama, the protagonists (Shostakovich and Elmira) assuming the dual characters of Adam/Christ and Eve/Mary. Through his own anagram, with its cruciform symbolism, Shostakovich associates himself with Christ, and through Elmira's anagram, with its "perfect" fifths and fourths, she becomes the redemptive figure of the "pure" Virgin. The motion from C minor to C major at the end, albeit with the added sixth A, again connotes "coming home" to "pure, diatonic, *Mary*-not-Eve". As I suggested at the outset, Elmira's Jewishness was important to Shostakovich: just as he is a Jewish Christ, his consort too is Jewish. And she is: her anagram is marked "Jewish" by her secret "Eastern" (read "Jewish") identity (and also by her motive's built-in reference to the "Amen" of *Chazanut* from the Fifth Symphony). But, as we shall see, associations with the outer songs of Mahler's *Das Lied* put a different twist on Shostakovich's take on the Schumann-Brahms-Clara convention.

A number of writers have suggested that, in both Mahler and Shostakovich, the horn call-motive represents "Nature"; this is true – generically; but for Mahler – and, by implication, Shostakovich - the ape has other, more specific connotations, which have been identified as "Darwinian" by Mahler scholar Morten Solvik in an as-yet-unpublished paper.[67] Donald Mitchell calls attention to the fact that both Hans Bethge (the "translator" of Li-Tai-Po) and Mahler intensify the appearance of the ape, which had been picturesque rather than profoundly disturbing in Li-Tai-Po's original poem.[68] Concerning the ape's appearance in the first song of *Das Lied*, Solvik observes that

66 Ibid.

67 Morten Solvik, "Mahler, Darwin, and the Threatening Side of Nature", paper delivered at the International Bruckner Conference, Connecticut College, 1994. I am grateful to the author for sharing his text prior to publication.

68 Donald Mitchell, *Gustav Mahler. Songs and Symphonies of Life and Death*, London 1985, p. 163. Mitchell contines: "Bethge chooses to use the monkey as an image of disquiet or worse, and to step up its sinister aspect, but that was not, I think, always how the Chinese saw (or heard) it."

"the 'wild and ghostly form' used to such effect here constituted far more than a mere poetic device, for at this time the ape had become closely associated with the evolutionary theories of Charles Darwin. The animal had long appeared in the bestiaries and art of Europe depicting such traits as vanity, greed, and lasciviousness, but by the end of the 19th century the creature's appearance was charged with the implications of a biological debate that reached far beyond scientific circles. Darwin's teachings on the evolution of species challenged traditional assumptions regarding humanity's presumably privileged place in the universe. As our supposed animal forebear, the controversial ape quickly found its place in the iconography of the day."[69]

In support of the ape's Darwinian connotation, Solvik traces its iconography in the late nineteenth- and early twentieth century art. Among the works Solvik cites is Max Klinger's "Die Darwinsche Theorie" (1875), which "depicts the human struggle to comprehend and to accept the implications of Darwin's thinking." He describes and interprets Klinger's drawing as follows:

"We see an old and learned thinker with one hand on a book, the other on a skull. This gesture by itself suggests the haunting representation of mortality and knowledge in 'Der heilige Hieronymous' (1521) by the Nuremberg Renaissance master Albrecht Dürer. But in Klinger's drawing philosophic contemplation is broken by a gruesome spectacle: feeling a hand on his right shoulder the old man turns his head with fear and suspicion to behold an ape carrying a child in swaddling cloth. In old age the man sees from whence he came: in his life he began as a child, but in the larger sense it is to the ape he owes his origins. The man's glance betrays an unwillingness to accept such a conclusion. At the far left, drawing back a curtain that nearly conceals him, a cleric views the setting with a sense of grim helplessness. His back is turned to us as if leaving the scene, but his stare fixes on the child, the symbol not only of humanity but of Christ. Klinger's drawing questions both church and science and calls to our attention the disturbing conclusions we must draw about our place in the scheme of life. The ape is figuratively and literally the central figure in this work, the dominating presence who pushes man aside and whispers in his ear the terrible truth."[70]

Implied in Solvik's remarks concerning Klinger (and, by extension, Bethge and Mahler), the ape interposes herself into the traditional Christian iconography of Mother and Child ("an ape carrying a child in swaddling cloth... the child, the symbol not only of humanity but of Christ"). Shostakovich's transformation of Elmira's anagram into the cry of Mahler's ape may be understood to parallel Klinger's iconogra-

69 Solvik, ibid.

70 For another of this drawing in a slightly different context see Hans-Georg Pfeiffer, *Max Klingers (1857-1920) Graphikzyklen. Subjektivität und Kompensation im künstlerischen Symbolismus als Parallelentwicklung zu den Anfängen der Psychoanalyse*, Giessen 1980, pp. 26-27.

phy for the Darwinian overthrow of theology whereby the Virgin is replaced by the ape. Elmira's anagram, then, becomes a paradoxical symbol of both faith and anguish, comfort and despair, the dual nature of Woman as Temptress and Redemptress, Eve and Virgin, ape and Mother of God, Virgin-as-Jewess, the Jewish Mother (*Yiddische Mama*) and Bride of Shostakovich-as-Jewish Christ. Furthermore, Shostakovich's substitution of Mahler's ape for the Jewish mother of God as progenitor asserts the profound nihilism of the Eternal Jew for whom the only release is non-being: it is at this point that Shostakovich-as-Jewish-Christ and Shostakovich-as-Eternal Jew coincide.

Although Shostakovich's letter to Almira refrains from mentioning the final song of *Das Lied von der Erde* – "Der Abschied" - the third movement of the Tenth Symphony clearly refers to it as well, these references to "Der Abschied" clarifying the complex semantics. The final chord of the Shostakovich movement is identical to that of the Mahler, i.e., the same C-E-G-A pentatonic sonority.[71] Furthermore, the tremendous emphasis placed on Shostakovich's anagram (D-E^{b}-C-B) parallels the new figure E^{b}-D-B-C – comprising the identical pitches - which is introduced by Mahler in the orchestral Death March beginning at rehearsal 41 (see especially mm. 325, 334, and 342), which leads into the setting of the last poem. In the short score for this passage, where the tam-tam enters for the first time, Mahler designated it "Grabgeläute" ("Death knell").[72]

Concerning the "friend" in Wang-Wei's poem, he is "Freund Hain" ("Friend Death", as an early critic remarked); as Stephen Hefling observes, "the purported dialogue between two poets [Mong-Kao-Jen and Wang-Wei] becomes an interior monologue and, ultimately, the ecstatic fusion of Death with the persona represented by the singer."[73] Critically important – yet unmentioned in Hefling's analysis – is the identity of that persona. His attributes are those of "the wanderer", the Wandering or Eternal Jew. Identifying Mahler's persona as the Wandering Jew also clarifies the reference to the Passion through the cruciform symbolism of the figure E^{b}-D-B-C, which is introduced in the Death March at rehearsal 41: through this reference to the

71 David Fanning, *The Breath of the Symphonist. Shostakovich's Tenth*, London 1988, p. 57: "Yet the final harmony, which adds a tonic C to the cadential harmony of the previous section, offers a kind of reconciliation, crystallising the horn theme into a static object and reminding us that, after all, it can be related to the main material of the movement. It may not have anything like the same emotional directness as the end of *Das Lied von der Erde* which its harmony so closely resembles, but as a clear gaze into the face of despair it is perhaps the best that can realistically be hope for."

72 A facsimile of this page is provided in: Stephen Hefling, *Mahler. Das Lied von der Erde*, Cambridge 2000, p. 105.

73 Ibid., p. 106.

Passion, the music underscores Ahasuerus's identity and "explains" – i.e. "justifies" – his terrible sentence. The "drink" of the first song becomes, in the concluding song, a "drink of parting" – namely poison – which is, at the same time, is a welcome "release". Indeed, for Ahasuerus, condemned to eternal suffering for his denial of Christ, death signifies merciful release from the punishment Christ had meted out: death opens to him the only "homeland" which he can ever know, the realm of death:

"Er stieg vom Pferd, und reichte ihm den Trunk
Des Abschieds dar. Er fragte ihn, wohin er führe
Und auch warum, warum es müsste sein.
Er sprach, seine Stimme war umflort. Du mein Freund
Mir war auf dieser Welt das Glück nicht hold.

Wohin ich geh? Ich geh, ich wandre in die Berge
Ich suche Ruhe für mein einsam Herz."

[He alighted from his horse and proffered him the drink
Of parting there. He asked him whither he was faring
And also questioned why, why it must needs be so.
He spoke, and his voice was veiled: O my friend,
While I was in this world
My lot was hard.

Where do I go? I go, I wander in the mountains,
I seek but rest, rest for my lonely heart.]

If the Virgin is the Second Eve (as described above), then to substitute an ape for her is to debunk the myth of the divine origins not only of man but Christ. For if man were born of ape rather than Eve, the Virgin could not have liberated Christ from Original Sin through the Immaculate Conception, nor could Christ, through his sacrifice on the cross, have redeemed man from Original Sin. How devastating, then, is Shostakovich's transformation of Elmira's anagram into Mahler's motive of the crying ape, for it is nothing less than nihilistic denial of the divinity of man, the Son of Man, and the Virgin. In this way, Shostakovich relives Ahasuerus's denial of Christ.

I do not interpret the pentatonic C major at the end of both the Mahler and Shostakovich as conforming to the nineteenth-century redemption paradigm. The contrast of Ahasuerus, who can only find "release" in death, with the eternal beauty of *this* world – which the nihilistic Jew must renounce - could not be more bitter: in her study of "[Otto] Weininger and Nazi Ideology", Barbara Hyams calls attention to the fact that Dietrich Eckhart, Hitler's mentor, described Weininger as "the only decent Jew", a

sentiment echoed by Hitler. Weininger was to be lauded because he had possessed the courage to draw the necessary consequences and rid the world of himself-as-Jew by committing suicide.[74] Unfortunately, this ideology – the same ideology that led to Weininger's suicide in 1903 - lurks in the background of Mahler's and Shostakovich's music.

The Eighth Fugue of the Twenty-four Preludes and Fugues (1950): The *Mater dolorosa* as *Yiddishe Mama* and the Disciples as Yeshiva *Bochers* at the Foot of the Cross. The reference to synagogue chant in the subject of the Fugue in F sharp minor – the Eighth Fugue of the Twenty-Four Preludes and Fugues Op. 87 – is unequivocal. With its emphasis on the plangent E flat, the subject clearly evokes the *Freigish* on D, although in context F sharp is prolonged as tonic. Other especially striking features of the subject include the prominent rising tritone A-Eb (motive 't'), and the descending tetrachord D-$C^{\#}$-B-A (motive 'x', mm. 7-9). Shostakovich's three-voice fugue may refer to Bach's three-voice Sinfonia IX in F minor. In the Bach, notice the emphasis on the rising tritone Bb-E (motive 't', m. 2) and the descending tetrachord F-C (motive 'x', F-E-E^{b}-D-D^{b}-C, mm. 1-2).

Although putatively "absolute" music, some of Bach's keyboard works make reference to the Passion.[75] Bach scholars are generally agreed, for example, that the Sinfonia in F minor takes the Passion as its subject, this *topos* being activated by allusions to the cross and lamentation. The cross is suggested by the "reaching over" motive ('y', a^{b1}-g^{1}, b^{b1}-a^{1} in m. 1, and 't'), which implies conceptual voice "crossing", while "lamentation" if not the "deposition" is evoked by the semitonal *appoggiature* and the *basso lamento*, i.e. the descending tetrachord filled in chromatically, F-E-E^{b}-D-D^{b}-C ('x'). In m. 17, Bach portrays himself as crucified Christ by combining his anagram B-A-C-H with two statements of the "reaching-over" cross motive 'y'.

There are further striking correspondences between Shostakovich's Fugue in F sharp minor and Bach's Sinfonia in F minor. Both are three-voice pieces in which the subject is combined with two countersubjects in triple counterpoint (notice the Trinitarian symbolism). Furthermore, in both works, one of the countersubjects is clearly derived from the subject as a composed out "echo". In Bach, the second countersubject in the bass (mm. 3-5) clearly contains the cross motive 'y' and the tritone motive 't' of the subject. Similarly, in the Shostakovich, one of the countersubjects echoes the subject by imitating its tritone motive 't' and descending fourth 'x' (see the bass in mm. 9-15). In both pieces, the three-voice combination also has Trinitarian connotations

74 Barbara Hyams, "Weininger and Nazi Ideology", in: *Jews and Gender. Responses to Otto Weininger*, eds. Nancy A. Harrowitz and Barbara Hyams, Philadelphia 1995, p. 160.

75 As mentioned above, the C sharp minor fugue from the *Wohltemperierte Clavier*, Book I, alludes to the crucifixion through its "cruciform" subject.

whereby one voice, the countersubject, "hovers" echo-like, evoking the Holy Ghost. Yet a further parallelism between these pieces concerns their large-scale construction. In both, the descending tetrachord from the subject (motive 'x') is stated in enlargement over the course of the composition as a whole. In Bach, the bass is controlled by the descending fourth progression F (m. 1) – E^{b} (m. 15) – D^{b} (m.24) – C (m. 34); similarly, in Shostakovich, the bass composes out the descending tetrachord $F^{\#}$ (m. 1) – E (m. 55) – D (m. 66) – $C^{\#}$ (m. 78), while the upper voice counterpoints this with the rising tetrachord A (m. 1) – B^{b} (m. 35) [– C^{b} (m. 43)] – C (m. 56) – D (m. 79).

But most significantly, Shostakovich represents the crucifixion of Christ-as-*Jew* by combining the Bachian crucifixion symbolism with *Chazanut*. Because Shostakovich's fugal subject is semantically marked as a *Jewish* liturgical melody – it clearly evokes the penitential *Kol nidre* - , his Christ who endures death – the descending tetrachord – and resurrection – the counterpointing ascending tetrachord – is explicitly identified as *Jewish*. Thus, Shostakovich's fugue unequivocally "inverts" Bach's anti-Jewish Passion rhetoric, transmuting it into an explicitly Jewish Passion. As elsewhere in Bach's music, the *topoi* of lamentation represent Christ's grieving followers at the foot of the Cross: the *Mater dolorosa* comforted by Mary Magdalena, St. John, and other faithful. But whereas Christian art and music traditionally de-Judaize these figures contrasting them with the Jewish crowd, Shostakovich *re*-Judaizes them (after all, *all* of the protagonists in the Christ drama were Jewish) by associating their grieving descending semitonal *topos* – the *sospiri* (sighs) – with both *Chazanut* and *Klezmer* music. He accomplishes this feat not only by referring to *Chazanut* in the fugue, but by setting up the "grieving" semitone motive in the Prelude in the manner of a pseudo-*Klezmer* melody. By transposing the Bachian *sospiri* from the *Klezmer* context in the Prelude to *Chazanut* in the fugal Lamentation, in Shostakovich's hands the *Mater dolorosa* is transformed back into her Jewish original: a grieving *Yiddishe Mama*.[76]

Hodie mecum eris in Paradiso: The End of the Passion Narrative in the Viola Sonata

Two of the intertextual elements in the Viola Sonata (1975) are well known: firstly, the second movement derives from the musical portrait of the unscrupulous gamblers in the unfinished opera of that name dating from 1941-42, and secondly, the fina-

76 The ethos of this fugue is similar to that of the first song of *From Jewish Folk Poetry*, where a Yiddishe Mama mourns her dead child Moishele. Notice the correlation between the fugue subject's rising *sospiri* (mm. 5-7) and the analogous motive at the beginning of the Jewish song.

le quotes extensively from the first movement of Beethoven's "Moonlight" Sonata. But there are other important intertextualities in the Viola Sonata which deserve careful consideration. Specifically these are: the superimposed chromatic descending tetrachords in the last movement clearly allude to Bach's *topos* of the chromatic descending fourth in many works connected with the Passion, such as the "Crucifixus" of the Mass in B minor, and also to the second movement of Haydn's *Die Sieben Letzte Worte unseres Erlösers am Kreuze* (*Hodie mecum eris in Paradiso*). Additionally, the music in the second movement derived from *The Gamblers* also evokes *Klezmer* music.

When Shostakovich composed the Viola Sonata, he suspected that he was a dying man; indeed, he finished correcting the proofs only two days prior to his death. The work exudes the valedictory quality of "a last will and testiment". The reference to *The Gamblers* is indeed significant because its *Klezmer* idiom may obliquely mourn a death that still weighed heavily upon him, namely that of his Jewish student Veniamin Fleishman, killed in combat in September 1941 in the defense of Leningrad. I say this because the *Klezmer* idiom in *The Gamblers* may refer obliquely to Fleishman's Jewishness, or more specifically, to his Jewish opera project *Rothschild's Violin*. Furthermore, the impulse to finish *The Gamblers* may have been eclipsed by the need to complete *Rothschild's Violin*; perhaps Shostakovich could not bear bringing his own *Shyster* opera to conclusion while Fleishman's languished incomplete.[77] In any case, the Viola Sonata's re-use of *Klezmer* music from *The Gamblers* seems, at this ultimate juncture, to want to "complete" important unfinished business from much earlier in the career – business stemming from "Jewish" opera projects.

In my view, it is this *linkage* of the *Klezmer* idiom with Bachian Passion symbolism that continues analogous conjunctions in the Fifth Symphony and the F sharp Minor Prelude and Fugue. Here again, the combination of the references to Bach and Jewish music provides the semantic key: it is Shostakovich-as-Christ who now as a *Shyster-Christ* - a connotation evoked by the *Klezmer* idiom - calls God's/the Romans'/the Jews' bluffs but looses the bet and is crucified.

77 Under Shostakovich's tutelage and with his encouragement, Fleishman worked on an opera based on Chekhov's *Rothschild's Violin* from 1939 until his death in combat in the defense of Leningrad in September 1941. The precise role played by Fleishman in the development of Shostakovich's Jewish identity remains mysterious. Nevertheless, it is noteworthy that, as Fleishman's *Rothschild's Violin* languished unfinished, Shostakovich began to work on *The Gamblers*, his own third operatic effort, in December 1941. That he continued to think about *Rothschild's Violin* while working on *The Gamblers* is revealed by a letter expressing the hope of completing the Fleishman opera, which dates from May 1942. If Shostakovich found himself unable to conclude *The Gamblers* he was determined to finish *Rothschild's Violin*, which he finally was able to do in February 1944.

Supremely important here is the confrontation between the "German" heroic – the Bach, Haydn, and Beethoven allusions – and the *Shyster* ironic; there is, in the Viola Sonata (as in the Finale of the Fifteenth Symphony, with its allusions to the *Ring*), an ironic dialectic between "the Germanic heroic" (possibly connoting "muscular Socialism") and the *Shyster*. Significantly, the *Shyster* cannot escape his Destiny: for all his sophistry, Shostakovich-as-Jesus-*Shyster* cannot break the chain of events culminating inexorably in his death – i.e., in his crucifixion. Like the Bach *Crucifixus,* the Viola Sonata's concluding movement composes out a massive enlargement of the chromatically descending tetrachord. More specifically, notice that the opening subject superimposes two descending fourths (g^1-$f^{\#1}$-e^1-d^1 and d^1-$c^{\#1}$-b-a, motive 'x'). Motive 'x', enlarged by a semitone to C#, is then composed out in enlargement in the bass across the Finale: g^1 (reh. 62) – $F^{\#}$ (reh. 77+7) – E – D – $D^{\flat}$, resolving to C (reh. 79). (Like the first movement of the Fifth Symphony, the movement is structured as a large-scale V-I auxiliary cadence, here G – C.) In this valedictory utterance, through multiple statements of the descending tetrachord as a varied ostinato, Shostakovich refers to the descending tetrachord ostinato in Bach's *Crucifixus*; thus, Shostakovich-as-Christ choreographs his own burial: "Et sepultus est".

And, through an allusion to Haydn's fantasy on the words "Today you will be with me in paradise", Shostakovich celebrates his own vision of paradise. Through his death on the cross, Christ sheds all earthly dross assumed at his descent into and assumption of the flesh. Both Haydn and Shostakovich represent this rite of "purification" by re-siting the descending tetrachord from its initial context of "dark" C minor to "pure" C major. In Haydn, C-$B^{\flat}$-Ab-G (mm. 3-4) becomes C-B-A-G (mm. 83-84); Shostakovich analogously "purges" the minor tetrachord C-$B^{\flat}$-$A^{\flat}$-G of its chromatic "dross" to become C-B-A-G, which is ultimately abbreviated to C-G in the final bars (reh. 82 ff.).

Shostakovich's "Jewish" Mussorgsky: The *Babi Yar* Symphony and *Khovanshchina*

The Jewish Passion discourses intertwined in Shostakovich's work from the Fifth Symphony to Viola Sonata contextualize his "Jewish" reading of Mussorgsky. Beginning with the Second Piano Trio in E minor (1944) - with a Jewish Dance of Death as its finale - a *Holocaust* narrative intersects with the Passion discourse initiated earlier in Shostakovich's career (i.e. with the Fifth Symphony) so that *the entire Jewish people* – not just Jesus - is "crucified" (i.e., "martyred"). Indeed, the parallel Shostakovich wants to draw between *Khovanshchina* and the *Babi Yar* Symphony depends upon *parallel* martyrdoms of Jesus-as-*Jew* and the Jewish people as a whole. Again, the

concept of "inverting" Bach is crucial to Shostakovich's rhetoric. Significantly, the composer originally planned a Bach-like "*Babi Yar* Cantata" setting only the single Yevtushenko poem; only later did he decide to expand the work into a multi-movement "symphony" through the addition of further settings of Yevtushenko's poetry.

According to Taruskin, Shostakovich's decision to recapitulate the "Dawn" theme (with which the opera opens) at its conclusion is a form of kow-towing to Soviet historical ideology. As Taruskin explains, Shostakovich was "brought up to accept the Soviet view of Russian history, in which Peter's reforms were portrayed even more unambiguously as positive than they had been by the nineteenth century 'statists'." By reprising the Dawn theme as a coda to the opera, Shostakovich (Taruskin complains) thereby "condemns" the Old Believers and "completes the equation of the Old Believers with Ivan Khovansky's Streltsy as representatives of benightedness."[78]

In light of the foregoing consideration of Shostakovich's larger Passion narrative, I would like to propose a different, "Jewish" reading. The epithet "Old Believer" connotes those who believe in the "Old Covenant" – i.e. those who refuse to change – i.e., "update" – their faith, in other words, the Jews. In Shostakovich's "Jewish" reading of Mussorgsky, the Old Believers are "redeemed" as the heroic representatives of faith, and, as such, are analogous to the Kievan Jews martyred at Babi Yar. Exhibiting Jewish "steadfastness" in their belief in the one God, at the end of the opera the Old Believers intone their own equivalent of the "Shema Yisroel" ("Hear O Israel"), the prayer that pious Jews utter as they are about to die: "We are spreading the truth of the Lord,/ Nothing can take our faith from us." And as martyrs, they are accorded a redemptive vision of God.

Furthermore, within this larger redemption narrative, which elevates and sanctifies the Old Believers, there is a smaller but central plot concerning a love triangle composed of Prince Andrey Khovansky, Marfa, and Emma. Before the opera begins, Marfa and Andrey have enjoyed an amorous relationship; but the Prince has deserted her to pursue Emma. Particularly noteworthy is the explicit religious affiliation of the competing heroines: Marfa is identified as an Old Believer, while Emma is a German Lutheran. If the Old Believers exhibit Jewish traits, then Marfa (as one of them) certainly embodies the characteristics that were – at least in popular imagination and operatic tradition – widely attributed to Jewesses: unbridled sensuality combined with supernatural powers: in the second act, she reveals her prophetic powers, while in the

78 Taruskin laments Shostakovich's conclusion, preferring to let the Old Believers, whom he characterizes as "the only characters in the drama who have displayed any redeeming humane characteristics whatever….. trudge off to their mass suicide, accompanied by the sober strains of their psalm", thus ending the opera with "quiet pessimism".

third, she discloses her sensuality. In a surprising turn of events at the opera's conclusion, Andrey is reunited with Marfa, the Old Believer/Jewess, in death.

The parallel I cited at the outset that Shostakovich himself draws between *Khovanshchina* and *Babi Yar* supports this reading of the Old Believers as the Jews. Of course it is immaterial whether Mussorgsky himself construed the Old Believers as Jews – most probably he did not; but Shostakovich is free, of course, to read – or misread – Mussorgsky from his own "Jewish" perspective. Furthermore, that Mussorgsky completely ignores doctrinal particulars and simply represents the Old Believers as a separate social-religious group leading a precarious existence on the "edge" of Russian society and politics empowers Shostakovich's reading. It matters little that the Old Believers in *Khovanshchina* commit mass suicide by walking into the fire, while the Jews in the *Babi Yar* Symphony are murdered by the Nazis; Shostakovich discerns a parallelism in the redemptive martyrdoms of both groups.

Significantly, Andrey Khovansky shares the fate of the Old Believers/Jews – he dies with them – rather than being united with Emma, who represents the "reformed" religion, i.e. Lutheran Christianity. If Shostakovich identifies with his protagonist Khovansky, the opera becomes a Passion narrative in which the hero – the composer-as-Jew – ultimately participates in the Old Believers' - i.e., the Jews' - martyrdom. And if transforming the hero into a Jew is central to Shostakovich's reading of *Khovanshchina*, this "conversion" is also absolutely central to his setting of Yevtushenko's *Babi Yar*. Finally, if Luther and Bach in their Passions can be said to "extract" the Jew from Christ, Yevtushenko and Shostakovich "reinsert" him into the protagonist of their *Babi Yar* Symphony-Cantata; like Khovansky, their persona (a non-Jew) assumes the destiny – and, through this, the identity - of the Jewish Christ. The *Babi Yar* Symphony opens with the Gentile's assumption of the stigmata of Jesus as Jew:

> "I feel now that I am a Jew…..
> And here I hang on the cross and die,
> And I still bear the mark of the nails."

While the persecuting crowd in the narrative sections of Bach's Passions is Jewish, the *turba* of the *Babi Yar* Symphony "inverts" Bach's Jews by transforming them into Russian-Gentile hoodlums perpetrating pogroms:

> "I'm kicked to the ground, I'm powerless,
> In vain I beg the persecutors.
> They guffaw 'Kill the Yids! Save Russia!'"

Now, considering Shostakovich's reading of Khovanshchina as an "inverted" Bachian Passion narrative, let us re-evaluate his decision to reuse the Dawn music at the end. In the Bach Passions, the concluding movements are peaceful, serving as a "Ruhe sanft" for both Jesus and the individual Christian: Christ is gently laid to rest in the human heart. And Bach's individual Christian, by internalizing Jesus's sacrifice, assures himself of redemption at the Last Judgement. Shostakovich's Russian persona discovers his vocation in a very similar way: by remembering the Jews' martyrdom. In *Khovanshchina*, after the Old Believers die in the flames, the sung part of the opera concludes with a question posed by the Russian People - a question addressed to the "inarticulate" soil of Mother Russia herself:

"You have lived in confusion
And duress,
You lived and sighed.
Who shall now
Comfort you, calm you,
Dearest mother?"

If, for Stasov and Mussorgsky, the question was rhetorical, for Shostakovich, it is not. But since Mother Russia's inarticulate voice can only respond through the non-verbal medium of "absolute" music, the return of the Dawn music as a postlude must provide the ineffable answer: Mother Russia will heal by enfolding the martyred Old Believers/Jews peacefully in her bosom. Similarly, in the *Babi Yar* Symphony's first movement, the Jews sleep softly and eternally in Russian soil, the precipice of the Babi Yar ravine serving as "their crude gravestone". As in the Bach Passions, the Symphony's peaceful last movement, "Career", is an avowal of faith. Shostakovich buries the martyred Jews in his heart, thereby internalizing the Holocaust, the Jewish Passion and expression of faith becoming ingrained in his iconoclastic, non-conformist "Jewish" soul:

"I believe in their sacred belief.
Their belief is my courage."



Klinger: *Die Darwinsche Theorie* (1875), Zeichnung

Vladimir Zak (New York)

JÜDISCHES UND NICHT-JÜDISCHES BEI DMITRI SCHOSTAKOWITSCH[79]

"Die höchste Natur des Menschen ist die Erkenntnis der Einheit des Geistes mit der gesamten Natur."[80] Das sind Worte des großen, mit den weisen Lehren des Maimonides[81] aufgewachsenen europäischen Philosophen Baruch Spinoza. In der Kunst des von Kriegen und Haß geschüttelten 20. Jahrhunderts sind die auf Stärkung des Zusammenhaltes der Welt gerichteten Ideale des Judentums klar erkennbar. Ein offensichtliches Paradoxon! Auch den russischen Realisten Schostakowitsch versteht man viel besser, wenn man sich die Kunst des jüdischen "Märchenerzählers" Marc Chagall vor Augen hält. Das wohl anschaulichste Symbol, das dieser Künstler geschaffen hat, ist seine Version der "Wölfin vom Kapitol": ein Bild[82] mit einer ganz "gewöhnlichen" Milchkuh, die ein Lamm und ein Menschenkind säugt, denn für Chagall stand schon damals außer Zweifel, daß beide, das Kind des Menschen und das Lamm Gottes, die gleiche Ernährerin und Mutter haben.

Eine Philosophie der Annäherung alles Lebendigen auf der Erde, die sich auf eigene Weise auch in der Musik von Schostakowitsch niederschlägt. Denn wenn sich Musik von Richard Wagner und Michail Glinka miteinander verbindet und in der Musik von Schostakowitsch wieder erklingt, wenn das "leichtfüßige" Marschthema aus Rossinis *Wilhelm Tell* bei Schostakowitsch zum Attribut einer modernen Tragödie wird (all das geschieht in der *Fünfzehnten Symphonie*), so ist es für uns ganz offensichtlich, daß Schostakowitsch jedwede Erscheinung aus der Kunst der Vergangenheit und Gegenwart einer eigenen Sicht- (bzw. Hör-)weise unterordnet. Das betrifft auch deren Stile und Genres, einschließlich der orientalischen. Deshalb ist der Komponist im Grunde auch überall "zu Hause", sei es in Rußland (als "Fortsetzer Mussorgskys"),

79 Copyright © 2001 by Vladimir Zak. Übersetzt aus dem russischen Manuskript des Autors von Ernst Kuhn. Russischer Originaltitel: "O motivach evrejskich i ne evrejskich". Copyright © für die deutsche Übersetzung: 2001 by Ernst Kuhn.

80 Aus: Spinoza, *Ethik*, hier aus einer russischen Fassung übersetzt. Quelle: E. Brojtman (ed.), *Znamenitye evrei* [Berühmte jüdische Persönlichkeiten], Moskau 1992, S. 342.

81 Moses Maimonides (1135-1204), bedeutendster jüdischer Religionsphilosoph des Mittelalters. (Anm. d. Übers.).

82 Gemeint ist Chagalls Ölbild *"Rußland, den Eseln und den Anderen"* aus dem Jahr 1911 (befindet sich in Paris, Centre Georges Pompidou), das zu seinen Hauptwerken gehört. (Anm. d. Übers.).

sei es im Westen, sagen wir: in Deutschland (der "zeitgenössische Bach"), sei es in Usbekistan (ein "Förderer des Makoms"),[83] ja sogar in Indien (der "Rabindranath Tagore der Gegenwart!").

Das Panorama einer musikalischen Vereinigung der Welt zeigte sich bei Schostakowitsch stets besonders deutlich. Bereits in den vierziger Jahren hatte der Moskauer Konservatoriumsprofessor Lew Masel in einer Arbeit über die Stilzüge des Meisters zu Recht folgendes festgestellt: "Die Zusammenführung eines gewaltigen Erbes ermöglicht stärkste Kontraste musikalischer Abbilder und Gestalten, darüber hinaus aber auch die Konfrontation verschiedener ästhetischer Prinzipien und musikalischer Denktypen".[84] Juri Korew sah hierin gleichsam *polyglotte* Züge bei Schostakowitsch, die uns allen "Rätsel aufgeben" und uns dazu anhalten, für die jähen Wendungen im Schaffen des Komponisten nach Erklärungen zu suchen.[85]

Schostakowitsch eignete sich Züge der "Polystilistik" Gustav Mahlers, mit denen dieser verschiedene, völlig unähnliche Elemente der musikalischen Sprache auf einen gemeinsamen Nenner bringt, anfänglich auf sehr subtile Weise an, hatte dann aber als wahrer Neuerer das Feld der Wechselwirkung zwischen Eigenem und Fremdem sehr stark ausgeweitet. Worin besteht denn die "Fremdheit" des Materials? Und warum erscheint es überhaupt "fremd"? Wohl doch nur deshalb, weil wir nicht in der Lage sind, die Gemeinsamkeiten und das Verbindende zu erkennen! Und damit sind wir bereits bei der Grundthese Schostakowitschs, von der er in seinen Überlegungen ausgegangen ist!

Es ist doch ganz offensichtlich, daß das "Fremde" nicht mehr als solches erscheint, wenn man es mit gütigen Augen betrachtet und in ihm das zu erkennen versucht, was einem selbst nahesteht. Auf dieser psychologischen Grundlage beruht auch das globale System des Zusammenhalts der Menschen und Völker. Die jüdische Mentalität und damit auch die jüdische Musik wurden somit für Schostakowitsch als russischen Komponisten zu Komponenten des Schaffensprozesses, sie wurden unentbehrliche Elemente seines symphonischen Stils.

Die Meisterwerke Schostakowitschs entstanden in der Epoche des Totalitarismus, in der das Leben jedes einzelnen von uns ununterbrochen von einem grausamen Sy-

83 "Makom" = usbekisch-tadshikisches Tonsystem mit verschiedenen Melodiemodellen.

84 Lev Mazel', "Zametki o muzykal'nom jazyke Šostakoviča" [Anmerkungen zur Musiksprache Schostakowitschs], in: G. Ordžonikidze (ed.), *Dmitrij Šostakovič*, Moskau 1967, S. 354. Masel weist darauf hin, daß diese "Anmerkungen" von ihm bereits zwanzig Jahre zuvor geschrieben worden und unveröffenlicht geblieben sind. Die Zeit ihrer Niederschrift ist demnach etwa in der Mitte der vierziger Jahre anzusetzen.

85 Jurij Korev, "O Pjatnadcatoj simfonii Šostakoviča" [Über Schostakowitschs *Fünfzehnte Symphonie*], in: *Sovetskaja muzyka*, Heft 9/1972.

stem der Machtausübung kontrolliert wurde und kleinste Verfehlungen mit drakonischen Strafen geahndet wurden. Parallelen zu den Erbauern der Pyramiden im alten Ägypten erscheinen da gar nicht so abwegig. Die (schon seit der ägyptischen Gefangenschaft!) gleichsam "auf Widerstand programmierte" Psyche der Juden forderte entschieden ein Ende der "Macht der Finsternis" und die Entlassung in die Freiheit. Und mußten nicht genau diese Töne in der Musik Schostakowitschs auf "Resonanz" stoßen? Sie thematisierte doch den Prozeß der Herausbildung der Persönlichkeit, also den Widerstand gegen (offene und verdeckte) Despotie?!

Der Totalitarismus erzeugte eine Atmosphäre unvorstellbaren Argwohns. Hinaus erwuchs der dann noch eine weitere sozialpsychologische Dominante, die sowohl im Alltagsleben als auch in der unverstellten (aufrichtigen!) Kunst Schostakowitschs ununterbrochen wirksam war: es war der *Zweifel,* also genau das, was für die jüdische Mentalität so ungemein typisch ist. Wer auf der Welt zweifelt mehr als ein Jude? Und wer, wenn nicht ein Jude, muß beim Behaupten der Wahrheit vor allem seine Zweifel überwinden? Und die ewige jüdische Selbstironie, auf die Sigmund Freud in seinem Buch über den Humor[86] eingegangen ist, hat nicht auch sie hier ihre Ursprünge?

Offensichtlich erklärt das auch die besondere Anziehungskraft der Kunst jüdischer Komiker, ganz gleich, ob diese nun in Amerika (Victor Borge, Jacky Mason, Woody Allen) oder in Rußland (Arkadi Raikin, Gennadi Chasanow) zu Hause sind. Aber es gab wohl nur einen einzigen Komponisten, der die Selbstironie "zur einer absoluten Größe" erhob, sie unerbittlich werden ließ. Dieser Komponist war Schostakowitsch.

Der Zweifel an sich selbst war von Schostakowitschs psychologischer Tonalität nicht zu trennen, und die sich hieraus ergebende Konsequenz, ein ständiger innerer Kampf, gehört zu den wichtigsten emotionalen Befindlichkeiten und gedanklichen Inhalten seiner Musik. Und ich entferne mich sicher nicht allzu weit von der Wahrheit, wenn ich hinzufüge: Bei Schostakowitsch war die Grenze von der gesunden Fähigkeit, über sich selbst lachen zu können, in die krankhafte Selbstgeißelung fast erreicht - eine Folge seiner leichten Verwundbarkeit und der übersteigerten Gewissenhaftigkeit gegenüber allem, was ihn umgab.

"Warum liegt jemand, der mir nahesteht, im Krankenhaus, ich selbst aber bin gesund?" - "Warum sind alle aus meiner Umgebung im Gefängnis, ich selbst aber in Freiheit?" - Diese unzähligen Warum-Fragen, die aufgrund der kuriosen Gegebenheiten des sozialen Systems von Tag zu Tag quälender wurden und die Norm in Absurdität, das Absurde aber zur Norm verwandelten, peinigten das Herz des Komponisten. Auf Schostakowitsch konnte man ohne weiteres den verallgemeinernden Aus-

86 Sigmund Freud, *Jokes and Their Relation to the Unconscious*, translated from the German and edited by James Strachey, New York 1960.

spruch des bekannten jüdischen Philosophen Martin Buber beziehen, den dieser an alle Mit-Juden gerichtet hatte, deren Psyche durch die erhöhte Dosis einer derartigen Selbstanalyse Schaden genommen hatte: "Wenn wir lediglich normal sein wollten, würden wir bald überhaupt nicht mehr existieren."[87]

Für Juden gehört es zur Norm, auf eine Frage mit einer Gegenfrage zu reagieren. Auch für Schostakowitsch. In seiner Musik ist die Aufreihung fragender Intonationen derart evident, daß man mitunter versucht ist zu fragen: Handelt es sich hier womöglich um das Stenogramm eines jüdischen Dialogs, in dem bejahende Aussagen fast gänzlich durch Fragen und Ausrufe ersetzt sind?

"Zum Raube lächeln, heißt den Dieb bestehlen,
Doch selbst beraubst Du Dich durch nutzlos Quälen."[88]

Es scheint, als wären diese klugen Worte des Herzogs aus Shakespeares *Othello* direkt auf die Juden gemünzt. Doch leider können Juden schon deshalb nicht "zum Raube lächeln", weil ihnen schon wieder neues Ungemach ins Haus steht. Und wenn in der jüdischen Geschichte, ja sogar in der tagtäglichen Lebenspraxis der Juden die Vergangenheit "die Zukunft bewahrt", das Vergangene als Zeuge, Staatsanwalt, Verteidiger und Ankläger in Erscheinung tritt, so gibt es Vergleichbares auch in der Musik von Schostakowitsch: Auch hier tritt die Diskussion des Vergangenen mit dem Heutigen in den Vordergrund.

Als höchste Instanz in der Beurteilung erweisen sich die Gemütsbewegungen des Zeitgenossen, der die Geschichte seiner Vorfahren in sich trägt. Deshalb findet man auch in der Musik von Schostakowitsch kaum Stellen, an denen vom Druck der vergangenen Epochen etwa "abstrahiert" würde. Dasselbe trifft zu auf die geistige Welt der Juden, auf deren eigene Kunst. Sogar in Mark Warschawskis scheinbar so unprätentiösen Liedchen *Ejfm pripitik* verwandelt der unterrichtende Rebbe den Elementarunterricht für die ABC-Schützen in eine unvergeßliche Lehrstunde für die nachfolgenden Generationen.

Musik ist dem Menschen vom Allerhöchsten eingegeben, mit anderen Worten: all das, was im gegebenen Moment erklingt, steht zwangsläufig in einem Wechselverhältnis zu dem, was vor Tausenden von Jahren erklungen ist. Das ist das jüdische Verständnis von wahrer Musikalität, die jüdische Lösung dieses Rätsels. Und auch die eigentliche Idee der Kontinuität ist für einen Juden durchaus keine Abstraktion,

87 Zit. nach: Boris Paramonov, *Portret evreja* [Porträt eines Juden], New York 1995. Ein gleichnamiger Artikel von Paramonov, der ebenfalls dieses Zitat enthält, findet sich in der russischsprachigen Zeitung *Novoe Russkoe Slovo* (New York), Ausgabe vom 10. April 1996, S. 7.

88 Zit. nach der deutschen Übersetzung von Wolf Graf Baudissin, in: William Shakespeare, *Gesammelte Werke in drei Bänden*, hg. von H. J. Meinerts, Bd. 3, Gütersloh o. J., S. 801.

sondern ein lebendiges Gefühl, das ununterbrochen genährt, ja sogar mit Inbrunst herbeigewünscht wird.

Der bekannte Astrophysiker Iossif Samojlowitsch Schklowski, ein großer Freund jüdischer Lieder, hat einmal bekannt, daß diese Musik (sei es nun die gebetsartige Einleitung zur Melodie *Rebe Elimelach* oder die temperamentvolle Anrufung des Herrn durch den *Balagole* (= Fuhrmann, Anm. d. Übers.) in seiner Phantasie Abbilder und Gestalten der uralten Vorfahren erzeugte.

"Wo mögen sie nur gewesen sein?", fragte sich Iossif Samojlowitsch, "in Babylon, in Spanien oder noch in Judäa? Und wohin sind sie dann von dort weiter gezogen? Wer hatte sie aufgenommen? Und, das wichtigste, wer wird ihre Nachkommen später einmal aufnehmen?"

Aus dem Moment in der Gegenwart zog sich ein Faden in die Ewigkeit.[89]

Zeitschnitte dieser Art finden sich auch an den von tiefer Nachdenklichkeit erfüllten Stellen in der Musik Schostakowitschs. Es ist, als verlöre man sich in der Geschichte der Menschheit, als versenke man sich in jene bedeutsame Verknüpfung der Zeitalter, die es mit sich bringt, daß die Vergangenheit (vertreten in Gestalt einer altertümlichen Sarabande, Chaconne oder - besonders häufig - einer Passacaglia!) nicht etwa als etwas Museales beschworen wird, sondern völlig lebendig in unserem Heute existiert und bestimmend wird für den künftigen Tag.

Ich habe, als ich bei Schostakowitsch zu Hause war, diese Verbundenheit mit der Ewigkeit sehr stark empfunden: in der Wohnung spürte man sie am ständigen Schlag der vielen Wand-, Tisch- und Standuhren, und in seinen Partituren war "Klangfarben-Dramaturgie" der ständige Hinweis auf die Unvergänglichkeit der Zeit (deshalb auch die so bedeutsamen Gongs, Tam-tams und Glocken als Anrufungen aus weiter Ferne und eindrückliche Warnsignale). In einem jüdischen Herzen trifft dergleichen unverzüglich auf starke Resonanz.

89 Die Wiedergabe der Gespräche mit Iossif Schklowski bezieht sich auf das Jahr 1982. Schklowski war mit Klara Zak-Freidheim, der Schwester des Verfassers dieser Zeilen, befreundet und fand sich oft bei ihr ein, um Lieder zu singen. Das Paradoxe der Situation bestand darin, daß meine Schwester todkrank war und er die jüdischen Lieder mit einer besonderen "Bedrückung" vortrug, wodurch sich der Charakter dieser Folklore noch intensivierte und sich das Schmerzbetonte der Intonationen noch stärker mitteilte.
"Geben Sie Obacht", meinte Schklowski, "beim Anhören jüdischer Musik sehen wir gleichsam die Leiden derer, die der Prophet Moses seinerzeit aus Ägypten herausführte. Das längst Vergangene verwandelt sich auf wundersame Weise in Gegenwärtiges, und die verschiedenen Epochen verdichten sich zu einem kompakten Gebilde, als würden sie zusammengepreßt. Genau darin besteht das Wesentliche."

Als Iwan Iwanowitsch Sollertinski, ein Musikkritiker, der Schostakowitsch sehr nahestand, 1944 verstarb, schuf Schostakowitsch sein *Klaviertrio* - ein Werk mit einer jüdischen Melodie im Finale. Der Tod seines russischen Freundes, und ein jüdisches Thema... Aber genau so war es. Das jüdische Thema auf dem Gipfelpunkt der Entwicklung als maximale Offenbarung und höchste Zuspitzung des Tragischen. Beim Hören dieser wunderbaren Musik ist man immer wieder überrascht von der Zurückhaltung in der Bekundung tiefster Empfindung. Eine edle Zurückhaltung: Trotz allem Elend, das dich betroffen hat, unterdrückst du den Aufschrei! Tränenkrämpfe fallen dich an, aber du weinst nicht. Und findest den Ausweg ... in der Aktion. In einer musikalischen Symbolhandlung. In welcher? Die Antwort auf diese Frage liegt wiederum in Schostakowitschs Verständnis der tragischen Geschichte des jüdischen Volkes, das sich in den Worten spiegelt: "Die Juden wurden so lange gequält, daß sie es gelernt haben, ihre Verzweiflung zu verbergen. Ihre Verzweiflung drücken sie in Tanzmusik aus."[90].

Mit dieser "verdeckten Form" des menschlichen Geistes ("Verzweiflung im Tanz") erreicht Schostakowitsch noch eine Vertiefung des Tragischen, also dessen, was insgeheim gemeint war. Und die Realisierung des musikalischen Subtexts gelingt auf geniale Weise: allein mit Hilfe der Instrumente, ohne Choreographie oder erläuternde Worte. Das, was wir im Finale des *Klaviertrios* hören - eine überaus ausdrucksvolle Tanzmelodie mit einer aufdringlich betonten, gleichsam fatalen Rückkehr in die Molltonart des Ausgangs - ist eine "Musik der Todgeweihten": ein Todestanz, in welchem der Körper gleichsam dem Rhythmus des Sterbevorgangs folgt, die Seele sich jedoch dagegen aufbäumt.

Dieses einzigartige "psychologische Duell" in der Musik Schostakowitschs ist in der phänomenalen Interpretation durch Ljubow Jedlina (Klavier), Rostislaw Dubinski (Violine) und Valentin Berlinski (Violoncello) sehr eindrucksvoll umgesetzt worden. Ihre Schallplattenaufzeichnung[91] war auch die Referenzaufnahme für ein Konzert im Moskauer Zentralen Haus der Künstler (CDRI), das für Studenten des Werkzeugmaschinenbaus veranstaltet wurde. Damals spielten die Pianistin M. Korsunskaja, die Violinistin I. Iljina und die Cellistin O. Klobukowa, und ich hatte im Auftrag des Komponistenverbandes einen Einführungsvortrag zu halten. Jedoch...

"...über die Geschichte der Juden durfte in der Epoche des Totalitarismus nicht gesprochen werden. Es war strengstens verboten!" Schostakowitsch hielt sich nicht an dieses Verbot, war sich aber bewußt, daß seine Worte erst nach seinem Tode bekannt werden würden, und zwar durch Veröffentlichung im Westen. Die hier von mir zi-

90 Solomon Volkow (Hg.), *Zeugenaussage. Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch*, Hamburg 1979, S. 176.

91 *Melodija* SM 03723-4.

tierten Worte stammen aus seiner *Zeugenaussage* (freimütige Gespräche mit dem Musikwissenschaftler Solomon Volkow), einem überaus ungewöhnlichen Buch. Irgendetwas daraus zu zitieren, war zu sowjetischen Zeiten selbstverständlich verboten: die wirkliche Bedeutung des "jüdischen Themas" bei Schostakowitsch konnten die Hörer damals nur erahnen. Und so war ich auf dieser Veranstaltung nach meinem Einführungsvortrag "Die Musik der Kriegsjahre", der von den oben genannten Musikern so ausgezeichnet "illustriert" wurde, fürbaß erstaunt, als sich mir ein Mathematikdozent mit folgenden Worten anvertraute:

> "Das Finale des Trios beschreibt genau die Tragödie, welche mein Bruder erlebt hat. Er diente während des Krieges gegen Hitler als sowjetischer Offizier und geriet bei Minsk in einen Kessel der Faschisten. Als diese dann der verbliebenen Schar unserer Kämpfer ein Ultimatum stellten, was die Unsrigen ausschlugen, da sie bis zur letzten Patrone kämpfen wollten, sagte mein Bruder: 'Wenn schon sterben, dann mit Musik!' Und er sang für seine Gefährten im Unglück die Melodie eines *Frejlechs*. Es war dieselbe Melodie, die in unserer Familie bereits seit Großvaters Zeiten bekannt ist. Diese Melodie gleicht der Melodie von Schostakowitsch wie ein Ei dem anderen... Woher ich davon weiß? Einer der Unsrigen (auch ein Jude) ist damals wie durch ein Wunder am Leben geblieben: es gelang ihm, durch einen Sumpf aus dem Kessel zu entkommen. Er hat das Ende des Krieges noch erlebt. Er war dabei, als mein Bruder fiel. Nach dem Krieg hat er uns aufgesucht, alles erzählt und mir geschildert, wie die letzten Minuten im Leben des Bruders gewesen sind."

Erst heute gebe ich hier wieder, was mir der Mathematikdozent damals erzählte. Und ich muß daran denken, daß diese "Verzweiflung im Tanz" (also das, was Schostakowitsch im Sinne hatte, als er dieses jüdische Thema wählte) das traurige Schicksal vieler Juden gewesen ist, sogar wenn sie gar nicht tanzen konnten. Und so war es durchaus kein Zufall, daß der bedeutende Choreograph Leonid Jakobson, der seinerzeit Schostakowitschs Ballett *Das goldene Zeitalter* auf die Bühne gebracht hatte, auch ein Ballett mit einem tragischen Szenarium konzipierte: deutsche Faschisten zwingen Juden vor ihrer Ermordung zu tanzen. Und zu dieser Szene sollte nach dem Willen des Choreographen das jüdische Thema aus dem Finale von Schostakowitschs *Klaviertrio* erklingen. War das nur ein künstlerischer Einfall, nur eine Choreographie dieses Ballettkünstlers?

Nein, es entsprach genau der grauenhaften Realität jener Zeit. Erinnern wir uns, daß zur Abfahrt der "Juden"-Züge ins Krematorium von Auschwitz (also zur Liquidierung der Passagiere) ein Symphonieorchester spielte: Jüdische Musiker wurden gezwungen, in diesem Orchester zu spielen. "Man schlug die Juden, und man folterte sie! Dann wurden sie erschossen! Und zu allem spielte die Musik!" erinnert sich der

polnische Komponist und Dirigent Leopold Koslowski, ein ehemaliger Gefangener des Krakauer Ghettos.[92]

Dieser "Tanz der Todgeweihten" taucht bei Schostakowitsch noch ein zweites Mal auf: zu einem der beeindruckenden Höhepunkte im hochdramatischen *Achten ("Autobiographischen") Streichquartett*.

In diesem Zusammenhang seien hier die Worte des bekannten New Yorker Rabbiners Rav Aryeh Katzin zitiert:

> "In den 'Stimmen aus ferner Vergangenheit' meinte ich den gespannten Nerv der Tragödie unserer Zeit zu vernehmen, ich hörte das Stöhnen meines Volkes und empfand dessen unvergänglichen Schmerz. Aber ich vernahm auch den Appell, der an jeden von uns gerichtet ist. Ich begriff, daß ich mich auf die Welt der physikalischen und mathematischen Formeln, der ich mich zunächst gewidmet hatte, nicht beschränken durfte. Ich verstand, daß es ein großer Segen war, sich die geistige Sphäre des jüdischen Volkes erschließen zu können - eine Sphäre, die auch den genialen russischen Künstler befruchtet hatte und jene Horizonte erweiterte, innerhalb derer er die Welt hörend erlebte. Es scheint schier unbegreiflich: Wie können zwei Violinen, eine Bratsche und ein Cello den Eindruck hervorrufen, man höre eine große Symphonie, in der die konflikthaften Kollisionen der Zeiten stürmischen Ausdruck finden? Angesichts der Unendlichkeit geistiger Bewegung empfindet man die im Klang umgesetzte Tragik des jüdischen Tanzes als Ausdruck der Idee des Ewigen, der Ewigkeit des Seins. Der Ewigkeit eines durch nichts und niemanden zerstörbaren Lebenswillens! Gibt es in der Musikliteratur noch irgendetwas Vergleichbares? Hat vielleicht noch irgendwer einen Tanz geschaffen, mit dem auf Dich als Hörer so direkt und unabweisbar 'Winke des Schicksals' gerichtet sind?"[93]

Wahrscheinlich verleitet die jüdische Mentalität zu übertriebener Gestik im Alltag und dementsprechend auch zu einer über Gebühr scharfen Sensibilität bei der Aufnahme der einen oder anderen musikalischen Geste. Aber haben nicht die Lehren aus der Geschichte die Juden dazu gezwungen, für die verallgemeinernde Sprache der Gesten ein präzises und klares Verständnis zu entwickeln? Denn letztere trat oft an die Stelle der konkreten verbalen Sprache, die ja stets mit der Gefahr einherging, auf irgendein Wort "festgenagelt" zu werden. Möglicherweise hat deshalb die chassidische Tradition dem Tanz auch stets eine ganz besondere Bedeutung zugemessen. Und Schostakowitsch? Auch bei ihm gehört die Empfindung des Pantomimischen zu den

92 Dokumentaraufnahmen im Film *Die letzten Juden Osteuropas*.

93 Rabbiner Rav Aryeh Katzin gehört zu den Führern der New Yorker jüdischen Gemeinde. Er ist Begründer und Chefredakteur der populären russischsprachigen amerikanischen Zeitung *Evrejskij mir* [Die jüdische Welt], Vorsteher der gleichnamigen Synagoge und Direktor der New Yorker *Sinai Academy*. Das hier angeführte Zitat entstammt einem Gespräch, das der Verfasser im März 1995 mit dem Rabbiner geführt hat.

festen Merkmalen des symphonischen Stils, ja oft ist bei ihm gerade das Tänzerische (ob nun offen oder verdeckt oder mit tiefgreifendem Subtext) die Basis für den "Pulsschlag des Genres". Aber auch in seiner Melodik gibt es jene rein rezitativische Aufteilung der Gesten, als handele es sich um ein Gespräch, in dem höchst eindrucksvoll "mit den Händen geredet wird" und etwas überaus Gewichtiges, das gleichsam aus der Luft erhascht wird, zur Sprache kommt...

Es sei hier besonders betont, daß Schostakowitschs jüdisch thematisierte Kompositionen in geradezu idealer Weise zur Herausbildung eines höchst originellen Genresystems beigetragen haben - eines Systems, in welchem das Tänzerische mit dem für Schostakowitsch typischen Deklamationsstil engstens verbunden ist. Und dieses System wurde jedes Mal für die künstlerische Aufgabe, zu deren Lösung das entsprechende Werk geschaffen wurde, aufs neue konkretisiert.

Ich erinnere mich noch sehr gut an die Uraufführung des Vokalzyklus *Aus jüdischer Volkspoesie*, die am 20. Januar 1955 in Moskau stattfand. Dieses Werk war eine quasi chiffrierte, in allegorischer Sprache gehaltene Antwort des Komponisten auf die bestialische Ermordung des herausragenden jüdischen Schauspielers und Regisseurs Solomon Michailowitsch Michoëls durch die Schergen Stalins. (Michoëls war als Theatermann vor allem mit Shakespeare-Dramen berühmt geworden, namentlich durch seine Verkörperung des König Lear.)

Damals bei der Moskauer Uraufführung des Vokalzyklus, wo die Luft im Saal zum Zerreißen gespannt war, fiel mir auf, daß sich Schostakowitsch, um die wahrhaft Shakespearischen Kollisionen unversöhnlicher Lebenskonflikte zum Ausdruck zu bringen, erneut dem Tänzerischen zugewandt hatte. Im sechsten Stück des Zyklus (*"Der verlassene Vater"*) war das ein seelenloser Walzer, der für die Kälte eines verhärteten Herzens stand. Wie aber verhielt es sich in den übrigen Stücken? Ich erinnerte mich an den gedankenvollen Hinweis des Komponisten, daß die Juden es schließlich gelernt hätten, Verzweiflung in ihren Tänzen zu sublimieren. Aber besteht nicht darin auch das eigentlich Shakespearische bei der Darstellung einer Tragödie? Und betrifft das gleiche nicht auch die musikalische Umsetzung des jüdischen Geistes?!

In der letzten Theaterarbeit, die dem Regisseur Solomon Michoëls zu realisieren vergönnt war,[94] hatte er das Grundanliegen der Regie ("löscht die Kerzen, blast aus

94 Es handelte sich um das Stück *Frejlechs* aus dem Jahre 1945, einer musikalisch-literarischen Produktion auf der Grundlage der jüdischen Musikfolklore, die Michoëls zusammen mit dem Kodirektor des Moskauer Jiddischen Theaters Benjamin Suskin herausgebracht hatte. Michoëls und Suskin erhielten für diese Aufführung Stalinpreise. Suskin wurde dann ein Jahr nach dem Mord an Michoëls verhaftet und 1952 zusammen mit anderen Juden aus der sowjetischen Kulturszene umgebracht. (Anm. d. Übers.)

die Traurigkeit!"), Bitterkeit und Leid, welche der Mensch sein Leben lang zu tragen hat, zu überwinden, ebenfalls mit einem "nicht enden wollenden Tanz des Volkes" zum Ausdruck gebracht.

Verzweiflung zu verbergen bedeutet, die Last von Unglück und Kummer zu mindern. Der Tanzwirbel im siebenten Stück (*"Die große Not"*) fegte die depressiven Gedanken hinweg, die vom Menschen Besitz ergreifen wollten. Im Abschiedsdialog des vierten Stücks (*"Abschied"*) erklang ebenfalls ein Tanz. Ja sogar im *"Wiegenlied"* (zweites Stück des Zyklus) mit seiner "Trauer, dunkler als die Nacht" hörte man Tanzrhythmen. Der jüdische Tanz besaß eine Kraft, mit der er gegen Trennung, Hunger und Krankheiten, Gefängnis und Verbannung widerstehen, ja sogar den Tod herausfordern konnte. Das alles ging auf Schostakowitschs *Klaviertrio* zurück. In der Musik des Vokalzyklus beeindruckte jedoch am meisten, daß die Hörer in jeder Intonation sich selbst wiederfanden, darüber hinaus ihre Eltern, Großeltern, Kinder und Enkel. Ohne jeden Zweifel! Der Tanzcharakter verband sich ganz natürlich mit der für das jüdische Volk charakteristischen Art der Rede. Niemand hatte eine derart präzise Wiedergabe des Jüdischen in der Musik jemals zuvor erlebt! Man konnte meinen, Schostakowitsch habe Gespräche von Juden direkt aus dem Leben gegriffen und aufgezeichnet.

Die weichen Tanzbewegungen im *"Wiegenlied"* erfaßten das Lallen des Kindes und verbanden es mit anrührendem Humor. Es schien, als habe Schostakowitsch für diese Musik reale Kinderstimmen vom Tonband abgehört und ihre naiv und in typisch jüdischer Manier übertrieben intonierten Ausrufe wiedergegeben ("gib uns einen Apfel, damit die Augen nicht weh tun!"; "gib uns Sonnenblumenkerne, damit der Kopf nicht weh tut!"; "gib uns ein Häschen, damit nicht läuft das Näschen", usw.). Diese Formen der Rede verbanden sich mit Elementen des Tänzerischen mal auf bizarre Weise (*"Warnung", "Das schöne neue Leben", "Lied der Hirtin"*), mal dergestalt, daß ein ganz erstaunlicher "Tanz" entstand, in dem "ununterbrochen geredet wurde" (*"Die große Not"*). Das alles gewürzt mit kraftvollen jiddischen Ausrufen wie "Hopp, hopp! Oj, oj"! - Akzidentien, die auch in der jiddischen Folklore zur allgemeinen Tanzlexik gehören.

Von neuem dachte ich an Michoëls' *Frejlechs*, vor allem an die Stelle, an der damals der Dirigent und Komponist Lew Pulwer dem Vater der Braut als dem Ehrengast der Hochzeitstafel "das Wort erteilte" zu dem berühmten jüdischen Volkslied *Nochemke, majn zun* [Nochemke, mein Sohn]. Die ersten drei Phrasen des Liedes hatten in Lew Pulwers Deutung einen ausgesprochen deklamatorischen Charakter. Danach stützte sich die Melodie auf eine "verdeckte Tanzbewegung", die sich aus einer inneren Regie des Liedes ergab.

Wahrscheinlich hatte sich auch Schostakowitsch Lieder wie *Nochemke* zum Muster erkoren, um daraus seine musikalische Dramaturgie zur Interpretation des Worttextes zu entwickeln. Nur daß es sich jetzt bereits um ein "symphonisches Reden" handelte: das Tänzerische erweiterte auf erstaunliche Weise das "Emotionale der Artikulation". Natürlich dachte man sofort an Michoëls' Inszenierung des Stücks *Tewje, der Milchmann* und an die hier ausgedrückte subtile und traurige Ironie, ferner an Michoëls' Fähigkeit, die "Last der Bitterkeit" durch Optimismus erträglicher zu machen. Der Schauspieler Michoëls ließ nur in kritischen Momenten die von ihm verkörperte Tewje-Gestalt aus ihrer Zurückhaltung heraustreten, und zwar mit Worten, die das Pathos wahrhafter Tragik in sich trugen: "O bitteres Elend! Man kann tun, was man will... schreien, aufbegehren, Vorwürfe machen... Der Herrgott ist weit oben im Himmel, wir aber hier unten, tief unten auf der Erde..."[95]

Dieser tragische Monolog des Tewje in der Verkörperung durch Michoëls kam mir sofort in den Sinn, als anschließend das achte Stück des Vokalzyklus (*"Winter"*) erklang: es war der Höhepunkt des ganzen, gipfelnd in der Apotheose: "Schreit nur, Kinder, weint!" Schostakowitsch hatte sich erlaubt, diese Worte offen und direkt auszusprechen, während er bei anderen "Äußerungen des jüdischen Volkes" - genau wie der Milchmann Tewje - lieber mit Andeutungen Vorlieb nahm. In Schostakowitschs hochkomplizierter Poetik war die "übertragene Bedeutung" ein entscheidendes Mittel zur gedanklichen Verarbeitung der Realität.

So paradox es erscheinen mag, aber das Thema der verdorbenen Kindheit und des harten Winters ("wir halten es nicht mehr aus, und wir können nicht schweigen!") wies musikpsychologisch äußerst subtil auf das Finale des Zyklus, in welchem nun das "Glück" postuliert wurde. Das Glück der Sowjetmenschen, an dem sogar die alte Ehefrau eines jüdischen Schusters Anteil hatte, die nun ihren Gatten ins Theater führen konnte...

Auf den ersten Blick eine kuriose Konstellation: ein jüdisches Schtetl, bedroht von Hunger und Kälte... und das Aufblühen eines intellektuellen und geistigen Lebens unter dem Sozialismus. Genau so! Und deshalb handelt es sich in dem einen Fall um einen Aufschrei über Armut und Elend, im anderen Fall um den Aufschrei (!) über das sogenannte Glück. Ich wiederhole: um den Aufschrei! Als Besucher der Moskauer Uraufführung hatten wir die "beiden Aufschreie" sofort auch als solche verstanden, erfühlt und miteinander verglichen, obwohl der *"Winter"* ein einziges Stöhnen war, während sich das *"Glück"* im wesentlichen auf liedhafte "Freude"-Intonationen stützte.

95 Aus dem Drama *Tewje der Milchmann*, einer Schauspielfassung von Scholem Alechems Roman *Geschichten Tewjes des Milchhändlers* aus dem Jahre 1894.

Im Rahmen der Gesamtdramaturgie hatten sich die Gegensätze einander angenähert: sowohl in der Art der Proklamation des Höhepunktes als auch in der Deutung ihrer Dynamik. Nicht von ungefähr finden sich in beiden Vokalterzetten des Zyklus "Cluster" aus kleinen Sekunden: eine ganz bewußte Hervorhebung und Akzentuierung, die wie ein Schluchzen klingt... Jahre werden vergehen, bis es die israelische Musikwissenschaftlerin Bella Berginer-Tavger endlich offen ausspricht,[96] daß in *"Glück"*, dem Finale des Vokalzyklus von Schostakowitsch, das als "Fall der Kremlärzte" bekanntgewordene Verbrechen des Jahrhunderts vorausgesagt wird.

Alles spricht dafür, daß Frau Berginer-Tavgers These der Wahrheit sehr nahekommt. Schostakowitsch hatte ja die Komposition des Vokalzyklus *Aus jüdischer Volkspoesie* lange vor dem berüchtigten "Fall der Kremlärzte" beendet. Als er Ende der vierziger Jahre die entsprechenden Volkstexte hierfür auswählte, muß er irgendwie bereits geahnt haben, daß unsere "Jesuiten" ausgerechnet den Ärztestand, einen Berufszweig, in dem das jüdische Volk seit Jahrhunderten (ja schon seit Rambans[97] Zeiten!) Hervorragendes geleistet hatte, für den Beginn ihres schändlichen Treibens wählen würden. Deshalb also dieser "Aufschrei über das Glück", in dem die Phrase "unsere Söhne konnten Ärzte werden" (der ewige Traum jüdischer Eltern) auf dem Höhepunkt der Melodieentfaltung erscheint und mit einem wahren Feuerwerk an Harmoniefarben koloriert wird. Was überwog also in dieser so "freudig gestimmten" Musik: die offene, herzzerreißende Tragik oder die bittere Ironie?

Tatsächlich war es die Ironie des Schicksals, bezogen auf ein ganzes Volk, das nur um Haaresbreite der vollständigen Vernichtung entgangen war. Und so ergänzte der emotionale Höhenflug in *"Glück"* auf sehr natürliche Weise das Pathos des *"Winters"*: die jüdischen Kinder hätten schreien und weinen sollen, als sie... Ärzte wurden.

Das also war es, "was man nicht mehr aushalten und worüber man nicht mehr schweigen konnte". Und hier lag auch der zutiefst verborgene Subtext des schwerfälligen Tanzes vom "jüdischen Glück".

Unter den Hörern, die bei der Uraufführung des Vokalzyklus von Schostakowitsch zugegen waren, befanden sich vor allem auch jene, die den Anfang der fünfziger Jahre miterlebt hatten. Sie erinnerten sich gut daran, wie die "Professoren und Giftmi-

96 Ich beziehe mich hier auf den (noch ungedruckten) Beitrag der Musikwissenschaftlerin Bella Berginer-Tavger zur Internationalen Konferenz "Schostakowitsch in der sich verändernden Welt", die 1994 in Sankt Petersburg stattgefunden hatte.

97 Ramban = volkstümlicher jüdischer Name für Rabbi Moische ben Nachman (bzw. spanisch: Bonastrug da Porta) (1194-1270), einen herausragenden jüdischen Gelehrten seiner Zeit und Führer der spanischen Juden. (Anm. d. Übers.)

scher" Wowsi,[98] Feldman und Kogan[99] verhaftet wurden und wie Etinger[100] an den Folgen der Folter starb, die er bei Verhören erdulden mußte. Das war eine Hörerschaft, die den Höhepunkt in *"Glück"* ("unsere Söhne konnten Ärzte werden") als Verallgemeinerung jener Tragödie verstand, welche die Juden in der UdSSR betroffen hatte.

"Haben Sie das gehört?", flüsterte damals mein Nachbar, ein älterer Jude, und zupfte energisch an meinem Jackett. Ich war - wie die anderen Zuhörer auch - völlig versteinert.

Es war ein Schock! Ein Schock für den ganzen Saal! Sekundenlang dachten alle nur eines: "Die Ärzte! Stalin! Unsere Söhne!..." Auf seltsame Art verwischte das förmlich elektrisierte Gehör die Grenzen der Worte, ließ die sozial am meisten relevanten Begriffe miteinander verschmelzen und dann alles in jenen Untiefen der Angst versinken, welche in diesem "glücklichen" Land herrschte. Was war das anderes als das "bittere Lachen des König Lear"? Klang hier nicht dessen Leitmotiv, das in unserer Vorstellung zusammen mit Michoëls' biblischer Stimme wieder lebendig geworden war: "Ich bin ins Hirn gehaun."[101]

Und der brennende Schmerz aufgrund der klaffenden Wunde wäre wahrscheinlich weniger stark gewesen, hätte Schostakowitsch seine Musik nicht als - äußerlich "schicklichen", ja sogar "respektablen" - Tanz angelegt. Zeigte sich die Verzweiflung so in einer neuen "Verschwörung"?

Tewje der Milchhändler, der seine Tochter Godl auf dem Weg zu ihrem Gatten, einem verurteilten Revolutionär, nach Sibirien begleitet, äußert verwirrt: "Vergeblich suchst Du mich damit zu trösten, es gäbe jetzt neue Zeiten und der knarrende Wagen

98 Michael Wowsi, Cousin von Solomon Michoëls, im Krieg Chefarzt der Roten Armee und der höchstrangige jüdische Kremlarzt. Starb 1956 an den Folgen der Haft. (Anm. d. Übers.)

99 Es wurden zwei Professoren mit dem Namen Kogan in den "Fall der Kremlärzte" hineingezogen. Prof. Boris Borissowitsch Kogan (geb. 1896) wurde "medizinischer Mord" an Shdanow und anderen Kremlführern zur Last gelegt, Prof. Michail Borissowitsch Kogan (geb. 1901) starb unter der Folter im November 1952. (Anm. d. Übers.)

100 Jakow Etinger war der erste Kremlarzt, der verhaftet wurde. Er starb an den Folterungen noch vor Bekanntgabe des "Ärztekomplotts". (Anm. d. Übers.)

101 Vgl. Shakespeare, *König Lear*, vierter Akt, sechste Szene, hier zitiert in der Übersetzung von Wolf Graf Baudissin, in: William Shakespeare, *Gesammelte Werke in drei Bänden*, hg. von H. J. Meinerts, Bd. 3, Gütersloh o. J., S. 765.
Der bekannte russische Theaterwissenschaftler Boris Singermann weist darauf hin, daß Michoëls für seine Verkörperung der Gestalt des König Lear als Leitmotiv für den Aufbau der Rolle genau diesen Satz gewählt hatte. (Vgl.: B. Zingerman, "Michoels - Lir" [Michoëls als König Lear], in: *Michoels*, Moskau 1981, S. 378). Beim Hören von Schostakowitschs Filmmusik zu *König Lear* sollte man diesen Umstand nicht außer acht lassen.

des alten Lebens würde bald endgültig zusammenbrechen. Ich kann kein 'Knarren' vernehmen und höre nur den Schlag der Peitsche."[102] Die Hörer der Uraufführung von Schostakowitschs Vokalzyklus verstanden das tänzerisch angelegte *Finale* genau in dieser Bedeutung. Aber, wie so oft in der Musik dieses Komponisten, war hier "im übertragenen Sinne" eine stattliche Anzahl weiterer Ideen eingebunden. Eine davon war zweifellos die Vorstellung von einer heraufdämmernden besseren Zukunft. Die Schlußthese des Finales ("Es leuchtet ein Stern über uns") verwies direkt auf Puschkins "Glaub nur, mein Freund! Einst wird sie anbrechen, die Morgenröte eines zauberhaften Glücks!" Auch der Milchhändler Tewje glaubt daran, allerdings auf seine Weise. Und plötzlich, nachdem er die Heimat, seine geliebte Ukraine, verlassen hat und sich im fernen Amerika befindet, macht er sich fröhlichen Mut mit den Worten: "Mach weiter so, Tewje, solange noch Seele und Körper beieinander sind!" Diese im Volke verwurzelte, urgesunde Haltung eines unerschütterlichen Optimisten unterstützte auch Michoëls mit allen Kräften, die ihm zur Verfügung standen. Wahrscheinlich wollte auch Schostakowitsch uns allen Mut machen, an die Zukunft glauben lassen...

Heute, in den neunziger Jahren, trifft Schostakowitschs *"Glück"* hier in Amerika immer wieder auf eine begeisterte Reaktion des Publikums und wird als eine prachtvolle "Festtagseinlage mit traurigem Beiklang" verstanden. Damals jedoch, während der Moskauer Uraufführung in den fünfziger Jahren, mischte sich der "bejahende Tonfall" mit offen ausgedrücktem Schmerz. Mein Nachbar unter den Hörern, der alte Jude, variierte beim Herausgehen aus dem Saal den Schlußsatz des Finales auf eigene Weise (womit er freilich der eigentlichen Idee des Komponisten sehr nahe kam): "Ein Stern leuchtet über uns! Oj, oj, oj! Oj, oj, oj!" Und da war sie nun wieder, die Vieldeutigkeit eines jüdischen Ausrufs, wie wir sie zuvor in zahlreichen Stücken des Vokalzyklus von Schostakowitsch so plastisch gehört hatten! In der Wiederholung dieses "Oj!" lag soviel an Schwermut und Trauer... Aber in demselben "Oj!" gab es auch einen Funken Hoffnung... auf Erlösung von allem Kummer. Und eine solche Hoffnung, war sie nicht auch eine Art "Glück" für uns?

* * *

Das Wesen des Dialogs, den Schostakowitsch mit der jüdischen Musik führte, ist aufgrund der Vielfalt seiner Aspekte schwer zu erschließen. Stellen wir uns nur einmal die Frage: Wenn sich Schostakowitsch hineinversetzt in die unglückliche jüdische Frau eines mittelalterlichen Ghettos und in ihrer Person den Verlust eines Kindes

102 Aus: *Tewje der Milchmann.*

beweint (Verse von Alexander Puschkin), wenn wir dann als Hörer sofort eine Beziehung bilden zum Vokalzyklus *Aus jüdischer Volkspoesie,* denn wir erkennen das Motiv aus dem ersten Stück (*"Totenklage"*), wie sollen wir dann aber erklären, daß sich dasselbe (oder ein sehr ähnliches) Motiv in Werken wiederfindet, die mit jüdischer Thematik nicht das geringste zu tun haben?

Die Antwort darauf muß im künstlerischen Bewußtsein des Komponisten gesucht werden. Und hier stoßen wir auf das hochinteressante Problem der Strukturierung der Tonart, jenes wohl am meisten spezifischen Ausdrucksmittels der Musik, welches Juri Cholopow die "Koordination zwischen den Tönen des Tonhöhensystems" genannt hat.[103]

Seit altersher glaubte man zurecht, daß sich alle Töne einer Melodie einer bestimmten tonartlichen Färbungstruktur unterordnen, von der eine direkte Wirkung auf den Hörer ausgeht. Der Charakter der Tonart wurde mit Lauten aus der Natur verglichen - mit dem Gesang der Vögel, dem Plätschern des Wassers, dem Auf- und Untergang der Sonne... Die Tonart organisierte die Klangkoloristik - nahm also gleichsam in aphoristischer Form die Züge des Volkscharakters an, war verantwortlich für Trauer und Frohsinn, Gram und Schwermut, Leichtsinn und Selbstversenkung. Wenn wir auf Schostakowitschs tonartliche Strukturen achten, wird klar, daß in einigen überaus wichtigen Teilbereichen des Ausdrucks diese Strukturen mit denen der jüdischen Musik identisch sind![104]

Diese Aussage ist nun von prinzipieller Bedeutung, um sich über die Gründe klar zu werden, die für die Ähnlichkeit nicht-jüdischer Werke Schostakowitschs und der jüdischen Musik verantwortlich sind. Im gewissen Sinne mag diese in der Kunst einzigartige Erscheinung paradox erscheinen. Kein anderer als Schostakowitsch kann eine solche Einzigartigkeit für sich in Anspruch nehmen. Niemand! Weder Glinka noch Balakirew, weder Rimsky-Korsakow noch Mussorgsky!

103 Vgl. Juri Cholopov, *Garmonija. Teoretičeskij kurs* [Theorie der Harmonik. Ein Studiengang], Moskau 1988, S. 28.

104 Wenn wir hier davon sprechen, daß die tonartlichen Strukturen Schostakowitschs mit denen der jüdischen Musik identisch seien, meinen wir natürlich nicht eine direkte Analogie zwischen Tonreihen oder sogar tonartlichen Zellen, denn selbst wenn diese völlig miteinander übereinstimmten, bliebe die Unwiederholbarkeit von Schostakowitschs Individualstil erhalten. Es geht uns vielmehr vor allem um die Übereinstimmung der auf eine farbliche Verdichtung gerichteten Tendenzen, was schon für sich genommen eine gewisse Gemeinsamkeit in der emotionalen und psychologischen Gestimmtheit der Musik nach sich zieht, oder besser gesagt: eine Gemeinsamkeit ihres uns die Tiefe menschlicher Gemütsbewegungen eröffnenden Wesens.

Das Jüdische bei Schostakowitsch mag in eine andere Nationalkultur eingebettet sein, *geht jedoch nicht in ihr auf!* Darin besteht das klangliche Phänomen zahlreicher seiner Werke. Ein typisches Beispiel ist bei ihm die Verknüpfung eines sogenannten "Mussorgsky-Themas" mit dem repetitiven jüdischen "Vor-sich-hin-Sprechen" in der Funktion eines ostinaten Kontrapunkts (im *Zweiten Konzert für Violoncello und Orchester*). Für unser Hören ist es von besonderem Interesse, daß dieser "jüdische Kontrapunkt" als "Ergebnis" aus dem "Mussorgsky-Thema" hervorgeht. Dieses Balancieren zwischen Russischem und Jüdischem, gleichzeitig aber auch der Zusammenklang von beidem ist für den Stil von Schostakowitsch geradezu charakteristisch.

Der jüdische Intonationscharakter wird mitunter als eine Art "flimmernde Erscheinung" lebendig, die mal auftaucht (oft nur für einen Moment!), mal verschwindet. Das ist die Folge des besonderen, von Schostakowitsch ununterbrochen betriebenen Spiels mit der modalen Struktur, mit dem er verhindert, daß sich einer der beiden nationalen Charaktere nachdrücklich verfestigen kann.

Was ist hier Eigenes, was Fremdes? Es gibt darauf keine Antwort. Es ist eine neue Synthese, in der alles organisch zusammenpaßt. Und auch hierin zeigt sich der Stil Schostakowitschs, der die verschieden geschichteten nationalen Nuancierungen seinem Willen unterzuordnen versteht. So kann es im *Elften Streichquartett* beispielsweise geschehen, daß altrussische Gesänge mit Elementen der jüdischen Liturgie verflochten werden. Oder daß sich in der fis-Moll-Fuge der *24 Präludien und Fugen* das jüdische Gebet von den Intonationen eines russischen Klageliedes nicht trennen läßt. Und kaum jemand wird zwischen einem der russischen Motive aus dem zweiten Satz der *Neunten Symphonie* und der *"Totenklage"* des Zyklus *Aus jüdischer Volkspoesie* einen sauberen Trennungsstrich ziehen können. Der israelische Musikwissenschaftler Joachim Braun hat in seiner sehr subtilen Detailanalyse des Zyklus auf doppelte Ursprünge dieser "musikalisch geformten Rede" hingewiesen: einerseits auf die "Vokaltraditionen Dargomyshskis und Mussorgskys", andererseits auf die "Kantillationen der altjüdischen liturgischen Gesänge".[105] Hier vereinen sich Schichten weit voneinander entfernter Kulturen zu einem beeindruckenden Unisono!

Man sollte annehmen, etwas Ähnliches müsse in Schostakowitschs *Ouvertüre über russische und kirgisische Themen*[106] geschehen sein. Aber keinesfalls! Denn Schostakowitsch beschreitet in seiner meisterlichen Bearbeitung der Folklore beider Völker noch einmal die alten Pfade Glinkas und des *Mächtigen Häufleins*. Und so er-

105 Joachim Braun, *Evrejskie pesni Šostakoviča* [Die jüdischen Lieder von Schostakowitsch], hg. vom Weltrat der jiddischen Sprache und jüdischen Kultur,Tel Aviv 1989.

106 Schostakowitschs *Ouvertüre über russische und kirgisische Themen* op. 115 wurde 1963 uraufgeführt. Sie trägt die Widmung: "Zu Ehren der Hundertjahrfeier des freiwilligen Anschlusses Kirgisiens an Rußland". (Anm. d. Übers.)

gibt sich, daß das Russische in dieser Partitur von Schostakowitsch ganz klar als das Eigene erkennbar wird, während das Kirgisische sich nach einer zuvor zurechtgelegten Weise in der Palette des Komponisten auflöst. Das ist kein Wunder, denn in der Ausgangsstruktur von Schostakowitschs mnodalen Idiomen ist das Kirgisische nicht vertreten. Auch die Hispanismen in Schostakowitschs *Spanischen Liedern* sind an sein künstlerisches Koordinantensystem "angepaßt". All das ist von Meisterhand mit einem zauberhaften künstlerischen Gespür vorgenommen, so daß sich das Fremde auch hier in Eigenes verwandelt.

Doch halten wir fest: Sobald der Komponist an einem "Mussorgsky-Thema" oder dem "Tanz der Todgeweihten" arbeitet, *muß er nicht das authentisch Russische dem Jüdischen anverwandeln*, braucht er auch nicht dem Jüdischen "Gewalt anzutun", um es in ein ungewohntes Intonationsmilieu "zu zwängen". Das Paradoxe besteht darin, daß das Fremde hier schon vom Ursprung her auch das Eigene ist. *Es wird als Eigenes hervorgebracht und nicht erst zu Eigenem umgeformt.*

In diesem Zusammenhang ist eine spezielle Diskussion der Frage interessant, wie Schostakowitsch die jahrhundertelangen Kontakte zwischen Russischem und Jüdischem gleichsam erahnt und für uns offengelegt hat.

Es ist bekannt, daß bereits zu Zeiten der Kiewer Rus jüdische Musik mit Begeisterung aufgenommen worden ist. Fürst Wladimir-"Krasnoje-Solnyschko" konnte sich an jüdischen Liedern, die aus dem benachbarten Khanat der Chasaren ins Land kamen, einfach nicht satthören (interessante Einzelheiten dazu hat Prof. Zemtsovsky herausgefunden).[107] Ja, man kann sogar noch weitergehen! Nach einer gut fundierten These israelischer Forscher existierte ein Chasarenreich, das sich zum jüdischen Glauben bekannte, auf dem Gebiet des heutigen Rußlands und der Ukraine bereits lange vor der Gründung der Kiewer Rus![108]

In welcher Weise vollzog sich nun die Annäherung zwischen der jüdischen und der slawischen Kultur? In welchem Stadium haben sich die verschiedenartigen Erscheinungen gekreuzt? Und - besonders interessant! - welche (überaus stabilen) Abläufe sorgten dafür, daß die slawische Kultur weiterhin fähig blieb, auch auf jene Kulturen zu verweisen, die im Laufe einer langen Geschichte ihre Wegbegleiter ge-

107 Izaly Zemtsovsky, *Jewish musical Allusions in Russian Epics*. Talk at City University of New-York Graduate Centre, March 1995 (Manuscript).

108 In diesem Zusammenhang sei zumindestens auf die folgenden Arbeiten verwiesen:
A) Julius Brutzkus,. "The Khazar Origin of Ancient Kiev", in: *Slavonic and East European Review*, XXII (1944), pp. 108-124;
B) Paul Wexler, The Ashkenazi Jews: *A Slavo-Turkic People in Search of a Jewish Identity*, Columbus, Ohio 1993;
C) Maria Ritzarev, *Russian Music before Glinka*, Bar-Ilan University (Manuscript).

wesen waren? Nach der Lektüre von Grigori Golowinskis bemerkenswertem Buch *Komponist und Folklore*[109], das unter anderem Analysen von russischen Klageliedern enthält, tönten ohne aktives Zutun plötzlich in mir die Melodien, die ich einst von meinem Großvater Schmuil Choroschij, einem brillanten Kenner und ausgezeichneten Interpreten des Chasanuts,[110] kennengelernt hatte.

Werden die Bindungen zwischen den Kulturen, die es irgendwann einmal gegeben hatte, von Schostakowitsch etwa "rekonstruiert", um dann auf dieser Grundlage neue aufzubauen? In der Tat: würde es die "Affinität" einer Erscheinung zu einer anderen nicht geben, hätten wir also in musikalischer Hinsicht nicht den starken Hang bzw. die "emotionale Assonanz" des Russischen zum Jüdischen, wäre dann eine derart natürliche und präzise Einbettung des Jüdischen in den Organismus der russischen Musik überhaupt vorstellbar? Erklärt das nicht auch, warum im Chasanut gleichsam Anklänge an russische Klagegesänge zu vernehmen sind und auch umgekehrt die Intonationen der russischen Klagelieder von Motiven des Kantorengesangs durchsetzt sind? Das ist aber noch längst nicht alles! Warum finden sich beispielsweise in den wesentlichen Elementen des Hauptmotivs von César Cuis *Orientalischer Romanze* Anklänge an Intonationen von Tschaikowskys *Slawischem Marsch* oder sogar Glinkas *Walzer-Phantasie*? Sind das nicht alles Symptome für eine Kreuzung von Slawischem mit Orientalismen des "Russischen Ostens"?

Wo aber *beginnt* dieser "Orient"? Vielleicht in den Gesängen aus dem Chasaren-Khanat, von denen der Kiewer Fürst Wladimir nicht genug bekommen konnte?

Wahrscheinlich ja, denn war nicht auch alles, was im 19. Jahrhundert über die Grenzen des Jüdischen hinausging und allgemein als aus dem "Russischen Orient stammend" angesehen wurde, in Wahrheit ganz unauffällig mit dem "genetischen Code" des Jüdischen verbunden?

Interessant ist auch, daß die "Gene" der "slawischen" Melodie in Glinkas Klavier-*Polka* (einer Melodie, die Glinka in Polen auf einer jüdischen Hochzeit gehört hatte), ein Jahrhundert später "zu neuem Leben erwachten" und im 20. Jahrhundert in eindeutig jüdischer Gestalt zu Tage traten (und zwar in einer Komposition des deutschen Juden Paul Dessau).[111] Ist ein derartiges "wechselseitiges Hin- und Hergleiten" zwischen dem Jüdischen und Slawischen etwa zufällig?

109 Grigorij L'vovič Golovinskij, *Kompozitor i fol'klor*, Moskau 1981.

110 Chasanut: die Kunst jener professionellen und angesehenen Sänger (Chasanim), die von der Gemeinde berufen wurden, um in der Synagoge die liturgischen Hymnen oder das Gebet selber vorzutragen. (Anm. d. Übers.)

111 In dem Lied *"Die Freude"*, bearbeitet von Paul Dessau. In: Paul Dessau, *Elf jüdische Volkstänze*.

In einer grundlegenden Arbeit des amerikanischen Musikwissenschaftlers Richard Taruskin (ich meine sein zweibändiges Werk über Igor Strawinsky) wird sehr überzeugend auch auf erstaunliche Kontakte zwischen der (jüdischen) Klesmer-Musik und den klassischen russischen Beiträgen zur Musik des 20. Jahrhunderts hingewiesen.[112]

Oder nehmen wir die Popularmusik der ehemaligen Sowjetunion: Wenn sie auch weit von dieser Kunst entfernt ist, so sind auch an ihr die Prägungen dieser "Fremdkultur" zu erkennen, ein Umstand, der nach Meinung der militanten "Patrioten" des heutigen Rußland das "Ursprüngliche des Slawischen" verunreinigt und verunstaltet. Aber die Praxis zeigt, daß das Ewige seine Lebenskraft überall offenbart. Es dringt sogar in Stilschichten ein, in denen man es am wenigsten erwartet. Das mag erklären, warum das Jüdische zeitweilig sogar in den Intonationen des (russisch-)sowjetischen Massenliedes unüberhörbar war, angefangen von den Melodien des Dmitri Pokrass, der als Begründer des Genres gilt, bis hin zu den originellen Umsetzungen von spezifischen Zügen des Genres in den Schöpfungen von Wladimir Schaïnski.[113] In der Regel geht ein derartiges Eindringen jüdischer Elemente ins Russische als spontan und unbewußt vor sich. Doch der Vorgang als solcher ist real existent!

Das alles ist keinesfalls aus der Luft gegriffen und wird vor allem durch das Schaffen von Schostakowitsch belegt. Denn hier feiert die wechselseitige Verschränkung der Kulturen ihren vollständigen Triumph! Deshalb ist auch das Verhältnis von Jüdischem und Russischem bei Schostakowitsch weniger ein solches zwischen Eigenem und Fremdem, sondern vielmehr die Bewegung scheinbar paralleler, sich letzten Endes aber doch kreuzender Linien.[114]

Indes erscheint es lohnend, sich einmal die ganze Kompliziertheit und Vielschichtigkeit der Ursachen zu vergegenwärtigen, die für ein derart natürliches Eindringen jüdischer Elemente in die Musik Schostakowitschs verantwortlich waren. Ein Künst-

112 Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*. Berkely and Los Angeles 1996.

113 Wladimir Schaïnski (geb. 1925), Violinist (Schüler Lew Zeitlins, später Mitglied bekannter Estraden- und Unterhaltungsorchester) sowie Komponist populärer Lieder. Schaïnski wurde besonders mit seinen Liedern für Kinder (*Lied des Krokodils Gena* usw.) bekannt und erhielt zahlreiche Auszeichnungen und Preise. (Anm. d. Übers.)

114 Interessant ist auch folgendes: Wenn man das jüdische Thema aus dem Finale des *Klaviertrios* op. 67 hört, beginnt man unwillkürlich das erste Motiv, welches sich bei Schostakowitsch wiederholt, mit einem berühmten Ostinato Prokofjews in Zusammenhang zu bringen (gemeint ist die Wahnsinnsszene der Ljubka aus der Oper *Semjon Kotko*). Bei Prokofjew ähnelt diese Melodiewendung, die bei ihm für einen aufdringlichen, unabweisbaren Gedanken steht, sehr stark einer jüdischen Beschwörung, während sie bei Schostakowitsch im "Tanz der Todgeweihten" aus dem Finale des *Trios* einen eindeutig jüdischen Charakter trägt. Das legt von neuem den Gedanken nahe, daß das parallel laufende Russische und Jüdische *genetisch* miteinander identisch ist und seine Wurzeln in einer fernen Vergangenheit hat.

ler hat seine Vorlieben vor allem dort, wo seinen emotionalen und ästhetischen Neigungen am besten entsprochen wird. Und in der Vorstellung von Millionen Hörern hat auch jeder Komponist sein eigenes spezielles Betätigungsfeld. Vernimmt man beispielsweise den Namen "Ogiński",[115] stellt man sich sofort eine lyrisch-sentimentale Polonaise vor. Oder versuchen Sie einmal, den Namen "Aram Chatschaturjan" laut auszusprechen! Augenblicklich sehen Sie sich mit dem unverwüstlichen Temperament des *Säbeltanzes* konfrontiert!

Warum wohl distanziert sich der bekannte russische Schriftsteller Witali Korotitsch (ein kompromißloser Kritiker des Stalinismus) von Meinungen, die Isaak Dunajewski für einen Stalinisten halten?[116] Weil Korotitsch sich bei der Würdigung des Talents von Dunajewski völlig darüber im klaren ist, daß dessen Wesen in einer Affinität zur Konfliktlosigkeit, zu Festtagsstimmung und zur Sonnenseite des Daseins besteht. Aus dem gleichen Grund mag Jacques Offenbach jenen scharfen Konflikten aus dem Wege gegangen sein, an denen die Epoche der *Schönen Helena* so reich gewesen ist.

Und in der Tat: Erscheinungen von der Art des "Franzosen" Offenbach, des "Russen" Dunajewski sowie der "Amerikaner" Gershwin und Berlin sind typisch jüdische "Beweise vom Gegenteil", bzw. wenn man will: sozialpsychologische Protestformen der jüdischen Natur, mit denen sie die "ewige Traurigkeit" herausfordert, und zwar im Namen eines "aufbegehrenden" Frohsinns. Das erklärt vielleicht auch, warum der jüdische "Galgenhumor" so "empörend" und aufreizend wirkt (man denke nur an Igor Guberman!).[117]

Schostakowitsch (und zwar kein anderer so sehr wie er!) wird von uns vor allem mit der Verkörperung des Tragischen in Verbindung gebracht. Auch das ist ein Typ von Begabung, der als bestimmendes Merkmal die Tiefe der Seele zur Voraussetzung hat. Was Wunder, daß dieser tief sondierende Künstler stets nach einem Halt suchte, auf den er sich stützen konnte, wenn er der Tragik des Seins musikalischen Ausdruck gab. Oft waren es jüdische Motive, die diesem Bedürfnis entgegenkamen.

Es waren ja nicht nur die tragischen Verfolgungen. Die Juden der Diaspora hatten immer unter anderen Völkern gelebt. Und die Kunst der Juden hatte (bei all ihrer Eigenart) stets auch Berührungen mit der Kunst anderer Völker, so daß sie eine Fülle an künstlerischen Erscheinungen in sich aufnahm.

115 Michal Ogiński (1765-1833), polnischer Komponist und Politiker.

116 In diesem Sinne ein Beitrag für die Moskauer Zeitschrift *Ogonjok*, Heft 33/1988.

117 Igor Guberman ist ein aus Rußland stammender, heute in Israel ansässiger Verskünstler, dessen meisterhafte Satiren und humoristischen Werke bei den eingewanderten russischen Juden als wahre "Enzyklopädien des Lachens" ein hohes Ansehen genießen.

Kein anderes Volks war so mobil und in ständiger Wanderung begriffen, konnte somit aber auch in überaus aktiver Reflexion die Eindrücke von Zeit und Kunst aufnehmen und verarbeiten. Aus diesem Grund verweist die israelische Musikwissenschaftlerin Talila Eliram darauf, daß in den rauhen Kampfliedern aus den Kriegen für die Unabhängigkeit des Landes Israel uralte Motive aus dem gelobten Land mit lyrischen, in der europäischen Romantik überaus populären Motiven von Mendelssohn, Schubert und Schumann verschmolzen sind.[118]

Natürlich soll damit nicht gesagt werden, daß Jüdische wäre allem anderen überlegen. Schließlich ist es kein Zufall, daß Stephen Blum, ein amerikanischer Professor, mit dem ich mich häufig über Ethnomusikologisches unterhalte, beispielsweise von der georgischen Mehrstimmigkeit derart begeistert ist, daß er sie ein "Wunder der Schöpfung des menschlichen Geistes" nennt. Der persische *dastgach* gilt ihm als ein "uraltes Rätsel des Zaubers der Einstimmigkeit". Doch in der Kunst der Juden gab es etwas, wodurch sich Schostakowitsch besonders angezogen fühlte. Es war eine Art Quintessenz des Tragischen und eine Verdichtung des "Minore", was sich über Jahrhunderte hinweg in der Welt der jüdischen Intonationen akkumuliert und herauskristallisiert hatte.

"Dieser verfluchte Jude bringt es fertig, sogar die fröhlichsten Stücke wie Klagelieder zu spielen", äußert eine der Personen in Tschechows Erzählung *Rothschilds Geige*. Das ist genau beobachtet, denn auch fröhlichste Stücke wie Trauerlieder zu spielen, das muß man erst einmal zuwege bringen! Übertragen ausgedrückt: "Ein Jude könnte gar nicht anders."

"Fang du nicht auch noch an zu weinen...!", sagt sich die Schalmei in den Versen der jüdischen Volkspoesie, die vom "glücklichen Leben" unter der Sowjetmacht berichten. Diese Stimmung läßt sich auch leicht im Intonationsgefüge des *"Liedes der Hirtin"* aus der *Jüdischen Volkspoesie* von Schostakowitsch wiederfinden, wo durch das Tänzerische eine Selbstzügelung eintritt und die Gefühlsaufwallungen unterdrückt werden. Aber auch eine Spiegelung des an die Kunst gerichteten einfachen und naiven (eindeutig unerfüllbaren!) Wunsches: "Fröhlicher soll meine Schalmei erklingen!" Soll? Fröhlicher aber geht es nicht, denn es handelt sich hier nicht um das übliche Wesen einer Schalmei, sondern um ein anderes: um das jüdische Wesen!

Schostakowitsch folgte hier eindeutig jener Spielart der "Philosophie der Freude", die bei den Juden verwurzelt ist: Freude wird zwangsläufig durch ein Prisma von Traurigkeit betrachtet. Das ist die Mentalität des jüdischen Volkes. Schostakowitsch hatte das genau gespürt und sich in diese Mentalität versetzt. Diese Einfühlung betraf

118 Talila Eliram, die sich der Erforschung des israelischen Liedes widmet, hat diese Auffassungen in Briefen an den Verfasser dargelegt.

auch jene Motive der jüdischen Folklore, die gleichsam speziell für ihn bestimmt waren.

An dieser Stelle sei eine interessante Tatsache aus dem Alltagsleben des Komponisten erwähnt, in der sich das ganze Wesen seiner Weltauffassung widerspiegelt: Zilja Abramowna Kogan, Ärztin des ehemaligen Komponistenverbandes der UdSSR, berichtete 1995 bei einem Aufenthalt in Boston der Musikwissenschaftlerin Marina Kazewa, wie sie als Schostakowitschs behandelnde Ärztin einmal versucht habe, den aufgeregten Komponisten zu besänftigen. Er war ständig in Sorge wegen seiner alten Kinderfrau (sie war damals wohl über neunzig), deren Stöhnen er gehört hatte. "Wie soll man arbeiten, ja überhaupt leben können, wenn jemand stöhnt", habe er entnervt immer wieder hervorgebracht.[119] Schostakowitschs Tochter Galina berichtet über den Vater: "Wenn wir Kinder krank waren, war er so aufgeregt, daß er nächtelang keinen Schlaf finden konnte."[120]

Würde man mit einem Computer alles von Schostakowitsch Geschriebene auf den wichtigsten Leitgedanken hin untersuchen, käme man zweifellos auf das "Motiv des Stöhnens". In dieser Hinsicht aber bot die jüdische Folklore dem Komponisten eine unendliche Skala von Nuancen! Bedenkt man noch hierbei, daß Schostakowitsch bereits in frühen Jahren mit dem jüdischen Volksschaffen in Berührung gekommen war, erklärt sich auch die Übereinstimmung des Intonationsaufbaus im Zyklus *Aus jüdischer Volkspoesie* mit einzelnen Melodiefloskeln der Oper *Lady Macbeth.* (Als Symbol mag gelten, daß Nikolai Semjonowitsch Leskow, der Autor der Erzählung, die dem Opernlibretto zugrunde lag, auch Verfasser einer *Geschichte der Juden*[121] gewesen ist.)

Eine spezielle Untersuchung verdienen zweifellos jene Intonationen bei Schostakowitsch, die mit der sogenannten (instrumentalen) Klesmer-Musik zusammenhängen, darüber hinaus aber auch die Art und Weise ihrer Entfaltung durch den Komponisten. Die jüdischen Ensemblemusiker haben diese Musik jahrhundertelang auf Hochzeiten und zu Begräbnissen gespielt. Man kann nur bedauern, daß zu Zeiten der jüdischen Schtetl-Kultur die Möglichkeiten der Tonaufzeichnung noch nicht überall gegeben waren: manche Musiker, etwa jener Saschka aus Kuprins Novelle *Gam-*

119 Mündliche Mitteilung der Musikwissenschaflerin Marina Kazewa (Boston) im Jahre 1995.

120 Zit. nach: Sofija Chentova, *V mire Šostakoviča* [In der Welt von Schostakowitsch], Moskau 1996, S. 80.

121 Gemeint ist der Traktat *Evrei v Rossii* [Die Juden in Rußland], St. Petersburg 1884 (Neuausgabe: Moskau 1990), ein Werk, das u. a. auch bei dem bekannten Religionsphilosophen Wladimir Solowjew höchste Wertschätzung gefunden hatte. (Siehe hierzu den Brief Solowjews an Leskow vom 20. März 1890, veröffentlicht in: *Literaturnaja gazeta*, Ausgabe vom 23. September 1992). (Anm. d. Übers.).

brinus, hätten es wahrscheinlich mit bekannten europäischen Virtuosen aufnehmen können. "Er mußte nur die Geige in die Hand nehmen und mit dem Bogen über die Saiten fahren, als sie sofort zu reden begann! Ja, und auf welche Weise! Es war, als würde sie mit menschlicher Stimme sprechen!" So begeistert schildert Scholem Alechem seine Gestalt *Stempenju,* die Verkörperung eines realen Musikers aus dem jüdischen Schtetl.[122]

Der weltbekannte Jascha Heifetz war der Sohn eines Klesmer-Musikanten! Und wer weiß, ob Isaak Stern, Wladimir Horowitz, Efrem Zimbalist, Josef Szigeti und Emil Gilels so bedeutende Musiker geworden wären, hätte es in ihren frühen Jahren den Einfluß des Milieus der Klesmerim nicht gegeben. Traditionen der Kunst der Klesmerim haben zahlreiche Musikkulturen Europas beeinflußt und deren Merkmale verändert, sei es in der Ukraine, in Polen, in Rumänien, in Moldawien oder in Deutschland. Hierbei haben die Klesmerim jedoch die Züge der eigenen Kunst stets bewahren können. Ihre Ensembles unter den Juden in Ost- und Westeuropa hatten seit dem Mittelalter einen eigenen Musizierstil entwickelt, den es auch heute noch gibt. Schostakowitsch vernahm in dieser Musik eine ganze Welt voller Eigenart und Tiefe, eine Welt mit großer Sensibilität gegenüber allem, was sie umgab.

"Die jüdische Volksmusik ist von großer Eigenart", schrieb er wörtlich.[123] Doch als er im *Finale* seines *Klaviertrios* auf die jüdische Folklore zurückgriff, formte er dieses Material nach seiner eigenen Art, d. h. er rekonstruierte die symmetrisch-periodische Formstruktur des Klesmer-Tanzes, intensivierte deren Dynamik durch innere Asymmetrien und steigerte in der Phrase des Höhepunktes die "vom Modus ausgehende Wirkung" durch unerwartete Wiederholungen. So erklärt sich auch die Erregung, die dieses Thema ausstrahlt. Eine weitere Erklärung für die ungewöhnliche Impulsivität dieses Themas ergibt sich auch daraus, daß sich alle Exponenten des "beklemmenden" Tonfalls dieses Mal ausgesprochen nachdrücklich präsentieren und hierbei wie *unterdrücktes* Stöhnen und Seufzen, wie *heimliche* Ausrufe der Bitterkeit und Verzweiflung wirken.

Man betrachte einmal die Notenbeispiele in dem hervorragenden Buch der amerikanischen Forscherin Kay Kaufman Shelemay (*Music, Ritual, and Falasha History*).[124] Man findet klar ausgeprägte Kennzeichen einer israelischen Archaik, wie sie in die jüdische Liturgie Eingang gefunden haben: die gleichen Urbilder des "beklemmenden" Modus wie in Schostakowitschs Thema des "Tanzes der Todgeweihten" sind mit eindeutigen Akzenten bezeichnet (auf der erhöhten vierten, erhöhten sechsten und erniedrigten zweiten Stufe). Dorische und phrygische Figuren aus uralter Zeit sind nach jüdischer Manier in eine tragische Handlung verwoben. Als wäre das ganze jüdische Volk seit König Salomons Zeiten in einem Tanz der Solidarität mit den als Holocaust-Opfer ermordeten Brüdern. Und genau auf dieser freien Grundlage einer durch künstlerische Initiative bestimmten Eigenständigkeit der erneuerten Folkloremotive nutzt Schostakowitsch den jüdischen Intonationscharakter und erreicht damit wohl die höchste Stufe, auf der sich ein Komponist die Folklore erschließen kann.[125]

Natürlich war bei Schostakowitsch die "eigene Vorstellung vom Gehörten" stets in allem ausschlaggebend, ob es sich nun um ein umintoniertes Detail oder um ein beliebiges Werk des musikalischen und künstlerischen Erbes handelte. Fanfaren brachte man beispielsweise seit eh und je mit einem Triumph, einem Siegesruf und mit dem Moment des Heroischen in Zusammenhang. So kannte man es aus den Werken Mozarts, Beethovens und Tschaikowskys. Schostakowitsch aber läßt uns in seinem bemerkenswerten, gänzlich auf Fanfarenklängen aufbauenden Klavierlied *Königlicher Auszug*[126] diese "Trompetensignale" als deftige Parodie auf den Militarismus empfinden. Diese Umdeutung bedeutet die vollständige Verwandlung eines semantischen Zeichens, mit dem unser Ohr seit langem vertraut war. Und die Fanfaren klingen plötzlich (wie so häufig bei Schostakowitsch) als "Selbstbezichtigung".

122 Das Zitat stammt aus Scholem Alechems Roman *Stempenju*. Ausführlicher über die Klesmer-Musik vgl.: M. Beregovskij, *Evrejskaja narodnaja instrumental'naja muzyka* [Die jüdische instrumentale Volksmusik], Moskau 1987 und das in diesem Buch enthaltene Nachwort von M. Goldin, "Klezmerskaja muzyka Ukrainy" [Die Musik der Klesmerim in der Ukraine]. Darüber hinaus: Mark Slobin (ed.), *Old Jewish Folk Music. The Collections and Writings of Moshe Beregovski*, Philadelphia 1982.

123 Zitat aus dem Vorwort von Schostakowitsch zu: *Novye evrejskie pesni* [Neue jüdische Lieder], Moskau 1970.

124 Kay Kaufman Shelemay, *Music, Ritual, and Falasha History,* Michigan 1989.

125 Und zwar nicht nur die Folklore! Die Psychologie des jüdischen Wesens wird mitunter auch auf solche Musik Schostakowitschs extrapoliert, die eigentlich gänzlich frei von jüdischen Motiven ist. Der Tanzwirbel im Finale der *Neunten Symphonie* erschien uns (besonders in der Rezeption der ersten Nachkriegsjahre) als paradoxe Fortsetzung jenes tragischen Berichtes, den wir zuerst in den Kriegsjahren gehört hatten, und zwar im "Tanz der Todgeweihten" aus dem *Klaviertrio* zum Gedenken an Sollertinski. Der Krieg war nun zu Ende, und der rasende, überaus denkwürdige Tanzwirbel im Finale der ersten Symphonie nach Kriegsende "entriß" gleichsam die Todgeweihten der Vollstreckung des Todesurteils. Aber diese Erlösung erschien irgendwie nicht ernst gemeint, wie ein böses Spiel. Verweist das nicht auf die jüdische Groteske der Auswegslosigkeit, auf die Groteske des Ekstatischen, die hier so meisterhaft von dem großen russischen Komponisten in Szene gesetzt wird?

126 Lied Nr. 6 (nach einem englischen Volkstext) aus dem Zyklus: *Sechs Romanzen nach Worten englischer Dichter* für Baß und Klavier op. 62 (1942). (Anm. d. Übers.)

Warum eigentlich hatte Schostakowitsch eine so hohe Meinung von den Liedparodien seines Freundes Isaak Glikman?[127] In dessen "munterer Mär" über den "stählernen Volkskommissar" Lasar Kaganowitsch fand Schostakowitsch zu seiner großen Freude jeweils die "Kehrseite", und zwar sowohl im Text als auch in der Melodie. Isaak Glikman war praktisch den Traditionen seines genialen Freundes gefolgt und hatte das Klischee ins genaue Gegenteil verkehrt. An zahlreichen Beispielen aus der Musik Schostakowitschs läßt sich beobachten, wie er die seit je her eingebürgerte (und im Ohr der Allgemeinheit so fest verankerte) Semantik der Fanfarenklänge unterwandert und ad absurdum führt, beispielsweise im "Thema des feindlichen Einfalls" aus der *Siebenten Symphonie*. Selbstredend findet sich in dieser Marschmelodie ein deutlicher Hinweis auf Fanfarenmotive: die Quarten- und Quintensprünge im punktierten Rhythmus zu Beginn des Themas formieren sich schließlich zu einer "Skala der Abschreckung". Aus dem Inneren dieser Intonation zeigen sich die Fanfaren-Quinte und sogar ein Fanfaren-Dreiklang in einer "Drohgebärde", d. h. sie schimmern durch die metrisch betonten Töne der Melodie (als sogenannte "Linie der verdeckten Skala") hindurch. Soll das jedoch ein Triumph oder ein Siegesruf sein? Oder etwa ein Appell zu Tapferkeit und Heldentum? Doch wohl eher das Gegenteil! Es sind "Fanfaren der Feigheit und Niederlage"! Und in dieser Hinsicht auch Indikatoren für Schostakowitschs Neuerertum, das in der Gestalt dieses "Themas des feindlichen Einfalls" deutlich wird.

Diese Feststellungen stehen in direktem Bezug zur Deutung jener Intonationssphäre, die mit der Alltagsmusik der Zeit Schostakowitschs (Gassenhauer etc.) verbunden ist. In der Ästhetik Schostakowitschs ist dies ein ganz spezielles Problem, das seine tiefen Wurzeln besitzt. Vergegenwärtigen wir uns jene Seiten in der Bibel, die von den Schwierigkeiten des Übergangs zum Monotheismus handeln. Den Volksmassen verständlich waren die in gewisser Weise konkreten Götzengestalten. Man konnte sie sehen, betasten und als etwas Reales empfinden. Als eine ganz einfache Tatsache. Unverständlich hingegen war ihnen ein Gott außerhalb jeder Darstellung - ein Gott als ein überall und stets anwesendes geistiges Wesen. Und weiter?

Schostakowitsch, der in der Zeit des "Horst-Wessel-Liedes" komponierte, identifizierte mit den "Götzengestalten" jene Motivfetzen der Straße, in denen er eine den Massen verständliche "Einfachheit" und "bildhafte Konkretheit" verkörpert sah. Obwohl er den oben erwähnten Dunajewski und dessen Begabung beispielsweise durch-

127 Gemeint sind die parodierenden Kompositionsversuche von Isaak Dawidowitsch Glikman, der damit unter anderem einen hohen sowjetischen Funktionär, den Volkskommissar für Verkehrswesen Lasar Kaganowitsch aufs Korn genommen hatte. Einiges davon ist mit Noten und Texten abgedruckt im Anhang von: Dmitri Schostakowitsch, *Chaos statt Musik. Briefe an einen Freund*, herausgegeben und kommentiert von Isaak Glikman, Berlin 1995, S. 334-337.

aus akzeptierte, vermied er selbst jeglichen "Kult einer Masse", welche die Menschen in Marschkolonnen verwandelte und die individuelle Persönlichkeit in feste Gruppen preßte. Schostakowitsch sah darin keinen Zusammenschluß, sondern die Isolierung, ja sogar Auflösung der Persönlichkeit - eine gut gesteuerte kollektive Psychose, mit der die Vernunft von der Analyse der wahren Zustände abgehalten werden sollte. Und in der Regel vernahm Schostakowitsch in diesen Gassenhauer-Motiven eher eine negative Aufladung, die jeglicher Geistigkeit entgegenstand.

Die seinerzeit von Gustav Mahler als Indikator des Zusammenbruchs jeglicher Geistigkeit bewußt gemachte Trivialität "primitiver Machtentfaltung" wurde von Schostakowitsch zu einer konstanten Größe erhoben. Hierzu gehören Motivfetzen der genannten Art wie z. B. die Befehle des Hausverwalters *Schwonder* aus Bulgakows Novelle *Das Hundeherz*.[128] Sie symbolisierten die Negation der Moral und bestätigten den Pöbel als Kultobjekt. Immer wieder findet man bei Schostakowitsch "karikierte" Märsche, parodierte Romanzen, Modetänze wie Tango, Foxtrott und Cancan. Aus Rimsky-Korsakows *Goldenem Hahn* (verkörpert in der Gestalt des Zaren Dodon) war die klassische Tradition der Karikatur unter Zuhilfenahme eines Motivs aus dem unverwüstlichen *Zeisig-Lied* auf Schostakowitsch übergegangen.

"Wenn das Wasser im Rhein
gold'ner Wein wär..."

heißt es in einem bekannten Walzerlied, das die Wünsche der Spießer jener Zeit ziemlich genau zum Ausdruck bringt.

Eine geschickt verabreichte Injektion mit Schostakowitschs Humor war dazu angetan, die Gestalt der auf der Straße dominierenden Melodiewendungen Waldteufels vollständig zu verändern. Schostakowitsch "konkretisierte" die grotesken Porträts und bediente sich hierfür bei uns weit verbreiteter Operetten- und Schlagermelodien (z. B. der Melodie "O bajade-ra, tararim-tararam", die im Ballett *Der helle Bach* als Mittel der Satire auftaucht).

Allerdings ist in diesem Zusammenhang auch eine Differenzierung der Begriffe unerläßlich. Motivfloskeln sind im Wert durchaus nicht einfach gleichzusetzen. Es kam durchaus vor, daß der Komponist das Gewöhnliche und Einfache, das ja auch einen ursprünglichen "Edelstein" des Ungewöhnlichen und Attraktiven in sich barg, im Chaplinschen Sinne aufnahm. Und dann wurde diese Motivfloskel zum Ausdrucksträger eines gewichtigen Gedankens. Für Schostakowitsch war der "Vierertakt der städtischen Alltagsmusik" mitunter etwas ganz Ähnliches wie für Bernhard Shaw die

128 Michail Bulgakows Novelle *Das Hundeherz* (entstanden 1925) erschien erstmalig im Jahre 1968 in einer russischen Exilzeitschrift in Frankfurt am Main. (Anm. d. Übers.)

Hauptheldin seines Stückes *Pygmalion*: Diese verwandelt sich bekanntlich aus einer ungebildeten und groben Person in eine ausgesprochene Schönheit.

Es gab auch den Fall, daß sich ein Gassenhauer-Motiv, welches betont schnoddrig daherkam und ästhetisch eher abstoßend wirkte, Schritt für Schritt sein Wesen veränderte und menschlich ansprechendere Züge annahm. Es ging sogar noch weiter: Schostakowitsch begann Sympathie für die Natur dieses Motivs und sogar für dessen äußere Gestalt zu empfinden (etwa in der Art, wie man Sympathie für ein obdachloses, in Lumpen gehülltes Waisenkind empfinden würde) und machte es zum Helden eines tragischen Geschehens von gewaltiger emotionaler Spannung.

Wenn wir im *Zweiten Cellokonzert* den Ruf der Kringel feilhaltenden Straßenverkäufer vernehmen, denken wir da etwa nicht an viele Gestalten der *Geschichten aus Odessa* von Isaak Babel?[129] Und: ist diese Intonationssphäre etwa bei Schostakowitsch auf Ablehnung gestoßen? Hat er sie etwa als "abgeschmackt" empfunden? Wohl kaum. Natürlich war er sich im klaren darüber, daß bei diesem Material ein gewisser Hang zum Banalen besteht, aber er sah (bzw. hörte) auch das Menschliche darin, das sich schließlich bei ihm in musikalischen "Novellen" und "Romanen" niederschlug, und zwar mit jener gewaltigen humanistischen Kraft, wie sie einem Meister von Range Schostakowitschs auch ansteht. Er sah in diesem, von ihm "gewählten" Material den Keim für eine intensive Entwicklung. Und was wurde schließlich, sagen wir einmal, aus dem bewußten Motiv des Kringel feilhaltenden Straßenverkäufers, dessen Intonationen genetisch mit der städtischen jiddischen Folklore engstens verbunden sind?

Meine Eindrücke von der Uraufführung des *Zweiten Cellokonzertes*, die 1966 in Moskau stattfand, werden mir immer unvergeßlich bleiben. Der Solist war damals Mstislaw Rostropowitsch. Das "Kringel-Motiv" wuchs unter dem Cello-Bogen dieses großen Virtuosen und musizierenden Philosophen zu einer künstlerischen Darstellung von großer Tragik: das Groteske trat in den Hintergrund und machte einer herzzerreißenden Stimmung Platz. Auf dem Höhepunkt verband sich das "Kringel"-Motiv mit einem Schicksalsthema, das ziemlich deutlich an das Fatum-Thema in Tschaikowskys *Vierter* erinnerte - eine paradoxale, aber in ihrer Wirkung einzigartige Verflechtung, die der Komponist ganz in den Vordergrund stellte. Rostropowitsch verdichtete in seiner Interpretation die Ausrufe des Soloinstruments bis hin zu höchster

129 Der literarische Stil Isaak Babels ist untrennbar verbunden mit der Spezifik der in Odessa verbreiteten jiddischen Lexik. Auf einer musikalischen Folklore in unmittelbarem Umfeld dieser geistigen Atmosphäre hatten auch die führenden Vertreter der sowjetischen Unterhaltungsmusik wie Isaak Dunajewski und der auch als Sänger berühmte Leonid Utjossow ihr Schaffen aufgebaut. Schostakowitsch näherte sich ihnen Ende der 20er Jahre an. Sein Interesse an diesem jiddischen Musikdialekt aus Odessa erwies sich als ziemlich stabil.

Verzweiflung, so daß ihm der gedankliche und emotionale Höhepunkt des Konzertes zu einer Verallgemeinerung von Shakespearischen Dimensionen geriet. In den Tönen seines Cellos hörte ich den Aufschrei des von Michoëls verkörperten *König Lear* angesichts der erdrosselten Lieblingstochter Cordelia. Natürlich lag in dem Pathos des Ganzen der Ausdruck des Mitfühlens und Mitleidens.

Wie aber konnte das "Symbol aus Odessa" mit dem Fatum-Thema Tschaikowskys verbunden werden? Aus technischer Sicht handelte es sich hier um eine eher elementare Aufgabe: in den ersten beiden Phrasen des "Kringel"-Motivs fiel die melodische Stütze immer wieder auf den selben Ton (auf die sogenannte Terz der Tonart), so daß dieses "Motiv aus Odessa" mit dem Motiv Tschaikowskys leicht zu verknüpfen war, denn auch hier war die Wiederholung der Terz (die fatale Konzentration auf das Unveränderliche) das Hauptprinzip des Themenaufbaus. Aber Schostakowitsch ging es nicht nur um die Anwendung dieses von vornherein gewählten Kongruenzprinzips, eines Systems der Wiederholung diametral entgegengesetzter Themen, sondern er hatte sich auch in die Seele jedes einzelnen dieser Themen versenkt. Angesichts des tragischen Gehalts, den dieses kleine banale Motiv, aber auch die Verbindung von Banalem und Erhabenem in sich trug, sah er voraus, daß sich die Intonationen aus der Welt Isaak Babels zwangsläufig in solche von wahrhaft Shakespeareschen Dimensionen verwandeln würden. Und genau aus diesem Grund bekam das "Straßenmotiv aus Odessa" die Hauptrolle in seinem "instrumentalen Theater". Das Genre des Instrumentalkonzertes erlangte auf diese Weise symphonische Maßstäbe und begann sich in breitem Zugriff den Konstellationen des menschlichen Daseins zuzuwenden.

Die Moskauer Kritikerin Liana Genina hatte schon recht, als sie feststellte, das musikalische Ohr Schostakowitschs "sammelt die auf der Straße des Liedes herumliegenden und noch glimmenden Zigarettenreste".[130] Diese "weggeworfenen Kippen" blieben in seiner Phantasie überaus lebendig. Gleichsam unvorbereitet und spontan nahmen sie dann bei ihm musikalische Gestalt an. Diese Spontaneität war jedoch nur scheinbar: Was da an die Oberfläche trat und als kleines Motiv aus dem Arsenal des "Intonationsgedächtnisses" auf den Weg geschickt wurde, war im Inneren des Komponisten lange vorbereitet und in seinem Unterbewußtsein herangereift. Sofia Chentowa verweist darauf, daß bereits der junge Schostakowitsch (im Jahre 1933) Intonationen aus Odessa verwendete, und zwar nachdem er dort den Schlagerkomponisten Miron Jampolski kennengelernt hatte, der mit dem Lied "Užasno šumno v dome Šneersona" [Ein schrecklicher Lärm bei den Schnejersons] weithin bekannt geworden

130 Diese bildliche Formulierung findet sich in dem Buch: Liana Genina, *Muzyka i kritika: kontakty - kontrasty* [Musik und Kritik: Kontakte und Gegensätze], Moskau 1978.

war.[131] Schostakowitsch montierte die übermütig-frechen Wendungen dieses Liedchens in sein *Erstes Klavierkonzert*. Nach dessen Uraufführung sagte er zu seinem alten Freund Abram Ashkenazi: "Ich habe da ein kleines jiddisches Motiv in das Konzert eingebaut. Ein wunderbares Motiv..."

Ja, das "Fremde" war für Schostakowitsch das "Eigene", und zwar durch und durch. So konnte es auch völlig organisch mit seinem Personalstil verwachsen. Bezeichnend in diesem Zusammenhang ist der Umstand, daß das "Motiv der Kringel-Verkäufer von Odessa" unter merklichem Einfluß einer Intonation steht, die wohl als die am meisten auf die Person Schostakowitsch bezogene zu gelten hat: die Tonfolge D-S-C-H. Sie spielt in vielen seiner Werke eine gewaltige Rolle, so daß sich die Frage stellt, wie sie entstanden ist.

Schostakowitsch verwendet das Ton-Monogramm D-S-C-H, mit dem er direkt auf seinen Namen hinweist, beginnend mit der *Zehnten Symphonie* (1953) immer wieder in seiner Musik. In der *Zehnten* zeigt es sich mit ständig verändertem Akzent: Mal stützt sich die Melodie auf den ersten Ton "d", mal auf den zweiten "es", dann auf den dritten oder auf den vierten... Diese bizarren Umstellungen in der Akzentuierung modifizieren dann auch die Genregestalt der Musik, durchleuchten gleichsam ihren tragisch getönten Scherzo- und Tanzcharakter... Wir Hörer werden dabei zu Ohrenzeugen eines erregenden Reports über das dramatische Schicksal des Komponisten.

Eine Fortsetzung dieses Berichts über sich selbst bot Schostakowitsch dann in seinem "Autobiographischen [Achten] Streichquartett" (1960). Hier erweitert sich das aus vier Tönen bestehende Thema mitunter zu einem aus fünf Tönen, weil auch noch der erste Buchstabe des Vatersnamens aufgenommen wird: D-D-S-C-H (Dmitri Dmitrijewitsch Schostakowitsch). Wie aber zeigt sich diese Unterschrift im "Profil"? Welche Assoziationen erweckt dieses thematische, von Schostakowitsch so aktiv in symphonischen und kammermusikalischen Werken verwendete Monogramm? Eine Urform davon findet sich bereits in Schostakowitschs frühen Filmmusiken. Aufs engste hiermit verwandte Intonationen zeigen sich dann im Vokalzyklus *Aus jüdischer Volkspoesie* (1948). Man erinnere sich nur an die wunderbare Stelle, an der die Verliebten voneinander Abschied nehmen (die Worte "Ja bez tebja, ty bez menja" [Ich ohne dich, du ohne mich] aus dem vierten Stück des Zyklus: ein für Schostakowitsch typischer Ausdruck des "jüdischen Stöhnens". Vergleicht man den Intonationskomplex des "Stöhnens" im Vokalzyklus *Aus jüdischer Volkspoesie* mit dem autobiographischen Thema D-S-C-H, wird klar, daß das zweite sich gleichsam aus dem ersten entwickelt. Somit ist das DSCH-Monogramm eigentlich eine Modifikation des jüdischen Motivs.

131 Sof'ja Chentova, *Udivitel'nyj Šostakovič* [Der erstaunliche Schostakowitsch], St. Petersburg 1994.

Die Nähe zwischen dem Bild des "Stöhnens" und dem Monogramm wird durch einen breiteren Assoziationskreis noch mehr erhärtet: Im Scherzocharakter des *Achten Streichquartetts* (mit dem fünftönigen Monogramm D-D-S-C-H) erkennt man ganz klar, wie die Traurigkeit jüdischer Tänze mit dem "Todestanz" verbunden ist, also mit jenem unverhüllt jiddischen Thema, welches Schostakowitsch aus dem Finale des *Klaviertrios* in das *Achte Streichquartett* übernommen und dort für den Höhepunkt verwendet hatte. Ganz klar: der dramaturgische Aufbau des *Achten Streichquartetts* läßt keinerlei Zweifel daran, daß das DSCH-Monogramm mit der jüdischen Intonationswelt verwandt ist. Übrigens enthält auch das gesamte "Autobiographische Quartett" (mit den Selbstzitaten von Schostakowitsch, die mit tragischem Pathos aufgeladen sind) Parallelen zu jener Fähigkeit jüdischen Geistes, das Eintreten schrecklicher Ereignisse lange im voraus zu empfinden.

Auf der Chagall-Ausstellung im New Yorker *Jewish Museum* waren die Parallelen zwischen dem *Achten Streichquartett* von Schostakowitsch und Chagalls *Selbstbildnis mit sieben Fingern*[132] überhaupt nicht zu übersehen. Verwandt erschienen sowohl der allgemein expressive Gestus als auch die Hochspannung des "Zitat-Materials". Hierdurch traten der Charakter des DSCH-Themas und (hierzu analog) die Züge von Chagalls Selbstporträt viel intensiver zutage. Eine sehr starke Wirkung hatte beispielsweise Chagalls Selbstzitat aus dem Bild *"Rußland, den Eseln und den Anderen"*, welches vor brüllend schwarz-rotem (blutigem!) Hintergrund die Figur einer Bäuerin zeigt, deren Kopf sich vom Körper gelöst hat und davonfliegt. Chagalls surrealistische Malweise vermittelt sehr eindringlich die gewittergeladene Atmosphäre des herannahenden Krieges, Schostakowitschs "Autobiographisches Streichquartett" hingegen die Empfindung einer vollständigen Unterdrückung der Persönlichkeit. So sehr sich im einzelnen die Ausdrucksweisen der beiden Künstler auch unterscheiden mögen, wir sehen (und hören) die Tragödie des sich in Gewalt zerfleischenden 20. Jahrhunderts.

Es ist symptomatisch, daß auf dem Höhepunkt der Anfangsperiode im Eingangssatz *"Babij Jar"* der *Dreizehnten Symphonie* (zu den Worten: "mne segodnja stol'ko let, kak samomu evrejskomu narodu" [Ich hab' heute soviel Jahr, wie auf dem ganzen Volk der Juden lasten])[133] ein Motiv erscheint, welches dem Monogramm-Thema und dem schmerzerfüllten Stöhnen im vierten Stück des Zyklus *Aus jüdischer Volkspoesie* (zu den Worten "Ja bez tebja, ty bez menja" [Ich ohne dich, du ohne mich]) sehr nahesteht. Das Ganze geht einher mit einer für Schostakowitsch typischen "Kompression des Tonumfangs": die schmerzlich beklommene Skala reduziert sich auf den

132 Chagalls *Selbstbildnis mit sieben Fingern* (Öl auf Leinwand) stammt aus den Jahren 1911 bis 1913 und befindet sich im *Stendelijk Museum* (Amsterdam). (Anm. d. Übers.).

133 Textpassage in der Nachdichtung von Waldtraut Lewin.

Umfang einer verminderten Quarte. Und genau diese vagabundierende Intonation des Leidens vernehmen wir besonders häufig in Episoden (manche sehen sie sogar!), die an Chagalls Bild *Der gefallene Engel* erinnern. Der Schmerz in den Intonationen aus der Oper *Lady Macbeth*, aus den Symphonien und den Streichquartetten führt direkt hin zu diesem Bild von Chagall, weil hier der Ausdruck des persönlichen Leides zur Weltkatastrophe gesteigert wird. Und wenn am Anfang des ersten Satzes ("Babij Jar") der *Dreizehnten Symphonie* das Crescendo der Bässe sich zu einem durchdringenden "Aufschrei der Blechbläser" steigert, sehen wir das glutheiße Schwarz-Rot des Chagall-Bildes vor uns, also den Bildhintergrund, auf dem der Engel vergeht.

Lösen sich die Kataklysmen in Schostakowitschs Musik eigentlich immer zu einem lichten Ausweg? Oder haben bei ihm nur die Katharsis der Finali oder die Widerspiegelung von Erinnerungen an unwiederbringlich Verlorenes beseelende und vergeistigende Wirkung?

Nein. Es gibt bei Schostakowitsch eine Partitur, von der man in den Worten jüdischer Spruchweisheit sagen könnte: "Blindwütigen Verfolgern hilft keine Arznei". Die gesamte Intonationsdramaturgie dieses Werkes läßt keinerlei Platz für ein Motiv der Hoffnung: es handelt sich um eine "in Musik gesetzte Anti-Utopie", wollte man sich der Terminologie des bekannten Moskauer Musikkritikers Mark Aranowski bedienen.[134] Gemeint ist Schostakowitschs *Vierte Symphonie*.

Im letzten Abschnitt dieser Arbeit wollen wir uns nun dieser Partitur zuwenden und sie mit Chagalls Ölbild *Die weiße Kreuzigung*[135] vergleichen, wobei das eine wie das andere Kunstwerk von uns mit Schostakowitschs späteren Versuchen der tragisch getönten Umsetzung des jüdischen Melos von uns in Beziehung gesetzt wird. Schostakowitschs *Vierte Symphonie* entstand im Jahre 1936, Chagalls Bild 1938. Man braucht hier weder Musikforscher noch Kunstwissenschaftler zu sein, um sofort und unmittelbar zu empfinden, wie stark diese beiden Werke geistig miteinander verbunden sind.

An dieser Stelle sei die von mir schriftlich fixierte Äußerung einer amerikanischen Konzertbesucherin eingeflochten, wie ich sie am 20. April 1996 nach der Aufführung der *Vierten Symphonie* durch das New Yorker *Philharmonic Orchestra* unter Valery Gergiev im *Lincoln Center* niedergeschrieben habe:

134 Eine solche Wortwahl findet sich schon im Titel von Aranowskis Aufsatz "Muzykal'nye antiutopii Šostakoviča" [Schostakowitschs musikalische Anti-Utopien], in: Mark Aranovskij (ed.), *Russkaja muzyka i XX vek* [Die russische Musik und das 20. Jahrhundert], Moskau 1997.

135 Dieses 1938 in Frankreich geschaffene Bild befindet sich heute im *Art Institut of Chicago*. (Anm. d. Übers.).

> "Alles Wunderbare, Zauberhafte und Zarte ist in dieser Musik ohne Gewicht und vergänglich, es befindet sich völlig im Würgegriff einer grausamen Macht, die alles umher blitzartig verwandelt. Blitzartig! Ein leichtfüßig dahinschwebender Walzer wird von derben Stiefeln brutal niedergetreten. Ein unvorhersehbares 'Etwas' greift einem regelrecht an die Gurgel. Aufblitzende Gedächtnisfetzen versuchen an Momente der Freude zu erinnern, doch ohne Erfolg. Die Erinnerung zerbröselt. Was bleibt, ist ein alles unter sich erdrüc??kender Marsch. Ein Trauermarsch... Ein Marsch der Zukunft... Das Ganze ist ein in Musik gesetztes Porträt der Willkür."

Und so ist es tatsächlich: Schostakowitschs *Vierte Symphonie* ist ein Fresko des Grauens. Man findet hier einen riesigen Umfang an hochexpressiver Klangmalerei: von furchterregendem Rascheln und Rauschen bis hin zu einem markerschütternden Fortissimo. Im *Scherzo* vernehmen wir als Symbol von Unfreiheit und Kerkerhaft "Klopfzeichen auf den Heizungsrohren" (eine Deutung von Gennadi Roshdestwenski) - Realien in Stalins Sowjetreich des Jahres 1936 und eine klare Vorhersage der *Allgemeinen Inquisition*. Ganz wie in Kafkas prophetischen Romanen. Auch die Parallelen zu Chagall liegen völlig klar auf der Hand. Der jüdische Maler, der einst mit Michoëls zusammengearbeitet hatte, spiegelte in seiner Kunst ebenfalls die dreißiger Jahre und offenbarte eine historische Perspektive. Seine in Frankreich geschaffene *Weiße Kreuzigung* symbolisiert den Alptraum des Zusammenwirkens zweier von rücksichtsloser Zerstörungswut besessener Kräfte: der dunklen Volksmenge mit den roten Fahnen und der tollwütigen Figur des Stürmers in brauner Uniform. Die Roten (Bolschewiki) stürzen die auf dem Bild weißen Häuser um und zünden sie an, die Braunen (Nazis) verwüsten eine Synagoge. Die Juden laufen in alle Richtungen auseinander und scheinen verloren. Niemand kann sich retten. Die Zerrissenheit der Welt wird an der Zerstückelung der Kompositionselemente und in deren koloristischer Kontrastsetzung deutlich. Beides gibt es sowohl bei Schostakowitsch als auch bei Chagall. Ein einheitliches Bild vereint hier Musik und Malerei: eine grandiose Apokalypse als das Werk von blindwütigen Leuten, die vor Raserei den Verstand verloren haben.

Ich habe dann die Amerikanerin gefragt, ob sie in der Musik der *Vierten Symphonie* etwas Jüdisches gehört habe. Ihre Antwort:

> "Ich vernehme hier Motive aus der ganzen Welt, darunter auch jüdische. In dem tänzerischen Duett der Bläser (Piccoloflöte und Baßklarinette), das von finsterer Selbstironie erfüllt und von einem nicht abweisbaren, überaus aufdringlichen Rhythmus besessen zu sein scheint, glaube ich einen Zusammenhang mit dem später entstandenen jüdischen 'Tanz der Todgeweihten' aus dem *Finale* des *Klaviertrios* zu hören..."

Die Äußerungen dieser musikliebenden Hörerin erscheinen berechtigt: die sich unentwegt wiederholenden Intonationen der Baßklarinette im Finale der Symphonie

sind ein Ostinato, das sich aus dem Hauptthema des Trauermarsches entwickelt hat. Es ist eigentlich fast identisch mit diesem Hauptthema, nur daß es sich jetzt nicht mehr um einen Trauermarsch, sondern um einen Todestanz handelt. Die Amerikanerin fuhr fort:

> "Der ausgezeichnete russische Dirigent Valery Gergiev wählte ein überaus schlüssiges Programmkonzept, indem er den Zyklus *Aus jüdischer Volkspoesie* zusammen mit der *Vierten Symphonie* aufführte. Obgleich es zwischen den beiden Werken anscheinend keine direkten Beziehungen gibt, läßt sich doch eine gewisse Verwandtschaft erkennen. Nach dem Trauermarsch im Finale höre ich beispielsweise Fragen und Antworten (wie im ersten Stück des Vokalzyklus: 'Wer wurde geboren?' - 'Moischele, Moischele!' - 'Und wer ist gestorben?' Die gleiche Antwort: 'Moischele, Moischele!' Das alles geschieht in den Streichern. Es ist zwar kein Zitat, aber doch ein Dialog, der mit dem jüdischen Vokalzyklus überaus verwandt erscheint)."

Was hier von dieser aufmerksamen Hörerin angesprochen wird, spannt einen Faden von der *Vierten Symphonie* hin zu anderen Werken von Schostakowitsch. Möglicherweise, und das wäre besonders bemerkenswert, erwächst bereits in der Motorik der Symphonie (und in ihrem Ostinato-Charakter) die musikalische Symbolik des "Todestanzes". Diese Symbolik steigert sich (gestützt auf jüdische Intonationen) zu ungewöhnlich starker emotionaler Wirkung, zuerst im *Finale* des *Klaviertrios* von 1944, dann im *Scherzo* des *Violinkonzertes* von 1947 und schließlich im Finale des *Vierten Streichquartetts* von 1949. All das ist bereits eine Reaktion des Komponisten auf den Holocaust und den Stalinschen Antisemitismus. Schostakowitschs *Vierte Symphonie* ist für Juden eine Vorhersage des Holocaust, genau wie Chagalls *Weiße Kreuzigung*. Bald wird man Juden nach dem Leben trachten, bald sterben jüdische Kinder, doch die alles verzehrende Flamme erfaßt auch die Christusgestalt, die zentrale Figur des Bildes. Die Botschaft dieser Werke? Die kluge russische Lyrikerin Marina Zwetajewa hatte einst ihr Gedicht *An die Juden* mit einem Appell an die ganze Menschheit beschlossen:

> "Mit dem letzten Deiner Söhne, Israel,
> tragen wir in Wahrheit Jesus Christus zu Grabe."

Jetzt, in diesem Augenblick, höre ich gerade die *Sonate für Viola und Klavier,* und zwar in der genialen Wiedergabe durch den Viola-Künstler Juri Baschmet. Es ist jenes Werk, mit dem Schostakowitsch seinen Schaffensweg beschlossen hat. Wie Irina

Schostakowitsch bezeugt, ist die Sonate im Krankenhaus wenige Tage vor dem Ableben des Komponisten entstanden. Er selbst hat sie nicht mehr hören können.

Schostakowitsch, weit fern von allem, was nichtig und eitel ist, befand sich bereits auf dem Weg in die Ewigkeit. In Ruhe das Geschaffene überdenkend, überrascht er als wahrhaft Großer unter den Komponisten unser Ohr mit wunderbar ausdrucksvollen Anspielungen auf Beethovens *Mondscheinsonate.* Unmittelbar danach berührt er uns (als wäre dies sein eigentliches Anliegen) mit der Weisheit der Juden: wir hören in der *Sonate* ein neues, tänzerisch angelegtes Motiv aus dem Intonationsvorrat dieses uralten Volkes. Ein jüdisches Motiv. Dessen Nobilität, Menschlichkeit und schlichte Schicksalsergebung hatten ihm offensichtlich dabei geholfen, sich von der "sündigen Welt" zu verabschieden und in das Reich der Gerechtigkeit einzutreten, das heißt zurückzukehren in den Schoß DESSEN, der den Menschen die Gesetze des EWIGEN SEINS geschenkt hatte...

Esti Sheinberg (Edinburgh)

SHOSTAKOVICH'S "JEWISH MUSIC" AS AN EXISTENTIAL STATEMENT

A relatively large amount of Shostakovich's musical works includes material related to Jewish culture in some way or another.[136] Given that Shostakovich was not Jewish himself and, moreover, lived within a Soviet anti-Semitic environment that was highly suspicious and rejecting of Jewish people and culture, this high proportion intrigued musicologists, musicians and listeners (Braun 1984, 1986, 1989; Jackson 1998, Sheinberg 1994 and 2000). Quite often, however, these interpretations tend to rely on the historical circumstances of Shostakovich's life: his many Jewish friends, his sympathies with persecuted minorities and especially with Jews, and his possible identification with the feeling of persecution, being himself a persecuted artist. Even when works such as the song cycle *From Jewish Folk Poetry*, his second Piano Trio or eighth String Quartet are analysed, it is more often than not that the interpretation seems biased by expectations created by former assessments of political and historical circumstances. The song cycle *From Jewish Folk Poetry*, op. 79, for example, has been described several times, and the work analysed within its historical context (Braun 1984, 1986, 1989). This approach was criticised, but no alternative interpretation for this particular case was suggested (Taruskin, 1997 and 2000). I would like to propose a semiotic approach to this work and to Shostakovich's "Jewish" works in general, and thus point at such a possible alternative.

The historical events and situation of the year 1948, when *From Jewish Folk Poetry* was written, follow two parallel paths. On the first path are displayed the procedures of Shostakovich's condemnation by the Central Committee of Soviet Composers; the other path, completely unrelated to the former, tells about the persecution of the Jewish people in the Soviet Union. The chronology of events was often reported and retold:[137] On the 10 of February The Central Committee of Soviet Composers accused Shostakovich and other leading composers of "formalism" and "anti-people" tendencies, an accusation to which Shostakovich had to respond with a "public confession". The 15 of May saw the declaration of Independence of the state of Israel – an event that would induce the Soviet formal policy against "cosmopolitans" (a term that, in the Soviet jargon, pointed at the Jewish people) in the Soviet Union in the

136 For a full list of these works see Braun, 1986.

137 For a clear and explicit presentation of this chronology see also Fay, 2000: 167-8.

following months and years. On the 20-29 May *The International Congress of Composers and Musicologists* in Prague supported the decision of the Central Committee. This time, however, there was an addition: a condemnation of "cosmopolitanism". It was in the same month, May, as reported by Natalia Mikhoels, the daughter of the Yiddish actor Solomon Mikhoels, that Shostakovich visited their home asking about the pronunciation of certain Yiddish words and about the rhythmic flow of the original folk texts of what later became his op. 79. In June and July appeared two articles in *Sovyetskaya Muzyka*, calling the music of Shostakovich "worthless" and "fallacious". Shostakovich marked the first eight songs of his op. 79, *From Jewish Folk Poetry*, with the dates 1-29 August. They were first performed privately on the 25 of September (his birthday). The three last songs are dated 10-24 October, probably pointing at the fact that they were added as an afterthought, and were not part of the original plan of the work. Unlike chronological reality, however, historical reality is contrived from the perceptions of events by the people who took part in them and those who live thereafter.[138] It is hard to believe that the chronological events of 1948 did not combine in the perception of the people, including Shostakovich, who experienced them and their outcomes. The historical reality in which Shostakovich lived and to which he reacted was thus an amalgam of the above events: in his experience, the social rejection of the individual was reflected in the social rejection of a people: persecution echoed persecution. Therefore, Braun's interpretation is so convincing. On the other hand, it is definitely not the exclusively correct one.

Undoubtedly, anti-Semitism in Russia was known and prevalent regardless of the particular circumstances of 1948 and much before. In fact, the Jewish people were the most persecuted minority in Russia at least since the 19th century. Anti-Semitism is deeply rooted within the Russian consciousness, and Judaism continued being disfavoured in Russia long after Stalin's death: there were no love relationships between the Jewish people and Khrushchev, Kosigin, Brezhnev nor with the present president, Putin. What made 1948 a special year in the history of anti-Semitism was that the Jewish people became *formally* unfavourable. In fact, although not formally imposed, this attitude continued until well after Stalin's death. The fact that it was not wise to mention Jews in a favourable light is apparent, for example, in what is *missing* in the Soviet reports about Shostakovich's op. 79. For example, David Rabinovich speaks about the sympathy Shostakovich felt for "ordinary people" (1959: 124), while Lyudmilla and Dmitri Sollertinsky – as late as 1979! - report only the "strong impression" that "the texts" made on Shostakovich, and then go on to the vivid musical imagery and realistic intonation, without referring at all to national questions (1979: 128).

138 An interesting approach to this issue and its application to music can be found in: Monelle, 1998.

Not only anti-Semitism did not start at 1948, but also Shostakovich himself did not start feeling persecuted at that time, but twelve years earlier, in 1936, with the scandal about his opera *Lady Macbeth from the Mtzensk District*. This feeling of persecution was not connected with the Jewish fate until much later, since his use of Jewish motifs started only in his Second Piano Trio (1944). Regardless of that, Shostakovich's friendship with many Jewish people and his objection to anti-Semitism are well recorded, (Volkov: 118-9; Natalya Vovsi-Mikhoels in Wilson: 227-232; Braun 1986: 740, 743; Fay: 169). Still, this cannot explain his continued, insistent *musical* interest in *Jewish music*. The fact that his most blatant protest against anti-Semitism, using Yevtushenko's text for the first movement of his 13th Symphony, does not use *any* of his so-called "Jewish musical elements" which *do* appear in other works of his (Braun 1986), makes this point even stronger. It could be argued that Shostakovich's work with his Jewish student, Venyamin Fleishman, enhanced the potential "persecution analogue" and brought it into light after Fleishman's death in 1943. On the other hand, and beyond any political or ethical sympathy, this acquaintance could also deepen his knowledge of Jewish music as an aesthetic entity. It does seem, then, that Shostakovich's revolt against anti-Semitism, which may have been strengthened by his own feeling of persecution, is not the main, and definitely not the sole reason for his interest in Jewish music.

Almost all the Shostakovich scholars agree that he was attracted to Jewish music because of its ambiguities. Joachim Braun (1986), relying on the general context of Russian culture and on the apparent coincidence of the events in 1948, interprets his use of ambiguous Jewish motifs as signs for the composer's own dissidence. Timothy Jackson goes even further in his specification of meanings, presenting intricate quotations and bizarre parallelisms and arriving at some remarkably imaginative results. However, the relatively large amount of Jewish, and Jewish-like, folk elements in other works by the composer, both earlier and later than op. 79 points at an interest that goes beyond political actuality, something that may be related to the composer's *aesthetic* preferences. Indeed, Fay (2000: 169) perceptively observed that

> "the deeply aesthetic nature of his engagement with Jewish folklore and music should not be underestimated. The inflected modes of Jewish music went hand in hand with his own natural gravitation toward modes with flattened scale degrees. Shostakovich was attracted by the ambiguities in Jewish music, its ability to project radically different emotions simultaneously."

However, she also raises the option that the composer wanted to express compliance with the party's demands for simple, folk-like music, and that he made a simple mistake by choosing the "wrong ethnic group" (Idem: 170). This assumption is not

only unsubstantial, but also unconvincing: Shostakovich was not as stupid as to believe that "a folk is a folk is a folk, and it doesn't matter which folk idiom you choose for your works as long as it is a folk idiom". He knew what would be perceived as a "right ethnic group" and what would not. He knew Stalin was Georgian and was familiar with his likes and dislikes. There could be no mistake in the calculated risk that Shostakovich took in writing these songs, and a proof for that is his refraining from publishing them, beyond in private performances, until well after Stalin's death. Even the implied idea that it was only aesthetics that attracted Shostakovich to Jewish music is not wholly convincing. The composer's world was deeply rooted in the traditional Russian approach to art, according to which art must have a *content*, a *message*, something beyond the purely "beautiful" or "entertaining" that connects art to human life. Richard Taruskin raises the possibility that the chronological juxtaposition of events was merely coincidental (1997: 473-4 and 2000: 6) and opts for a broad historical and cultural exegesis of music as an "uncontrollable play of subtexts". This is, obviously, a true statement. However, it refers to music in general, and thus leaves unattended the distinct, specific characteristics of Shostakovich's "Jewish" music.

Ambiguity in all its forms, and particularly musical ambiguity, is a subject that had always fascinated Shostakovich (Sheinberg, 2000: 3-4). His fascination with inflected modes and their combinations and their predilection over the traditional major-minor Western system clearly point at his interest in the musically ambiguous. This preference appears even in his "musical signature", the famous DSCH motif, which also forms, in fact, part of the octatonic mode.[139] East-European Jewish music, with which Shostakovich was acquainted, is also inherently ambiguous due to its mixture of euphoric and dysphoric elements. It is this similarity between the semiotic correlations of East European Jewish modes and his own characteristic modal inflections, that created the close musical kinship of Shostakovich with Jewish music.

When commenting on the variety of meanings ascribed to Shostakovich's music in various periods, Taruskin referred to Schiller, who spoke about the finite intent of the author of a work versus the infinite meanings that the listeners can ascribe to it. This is an undeniable truth that was extensively described by many scholars.[140] I would suggest, however, that Shostakovich's music transcend Schillerian aesthetics. Taruskin rightfully calls music an 'uncontrollable play of subtexts' (1997: 472).

139 The similarity between the octatonic mode and the renders his DSCH "signature" can also be seen in Dolzhanskii's analysis of what became to be know as the "Alexandrian pentachord" in Shostakovich's music (Dolzhanskii, 1966).

140 The most obvious example are, of course, Umberto Eco's famous *The Open Work* and "The Role of the Reader".

However, Shostakovich's artistic achievement is not in allowing the discovery of the many – in fact, infinite - specific meanings that could be ascribed to it, but his manifestation of the point in which this simultaneous existence becomes the very meaning of the aesthetic message. Irony is the foremost purport of Shostakovich's unique artistic persona. More than anything else, his music is an ironical musical discourse, "irony" perceived in its widest philosophical sense.[141] I will argue that, although Shostakovich may have felt committed to Jewish music for its *representation* of the Jewish people's suffering and his affinity to it, he was far more interested in the *signification* with which it correlated: the irony of human existence. In other words, I would like to propose that his so-called "Jewish" music is structured and planned to express ambiguity not because Shostakovich wanted to dissimulate some "true meaning" nor because it allowed an infinite number of specific interpretations, but because his theme directly correlates with "ambiguity" as a concept. This is the very purport and subject of his musical discourse, a direct correlative of the Bakhtinian idea of the carnival and of unfinalizability:[142] an artificial unit that professes an infinite number of meanings. Such a unit correlates with and reflects the human condition, with its characteristic unresolvable mixture of contradictory meanings. As I have stated elsewhere, I would like to propose that Shostakovich's main artistic statement is that *music correlates with human existence* (Sheinberg, 2000: 318). Shostakovich expresses Existential Irony in his music. He achieves this by the superimposition of musical cultural units that intrinsically contradict each other, and particularly those inspired by the Jewish musical idiom.

There is evidential support to this statement, both from the information that was available to him and from quotations of his own words. Shostakovich was acquainted with Jewish music even before his work with his Jewish student, Venyamin Fleishman, and the orchestration of Fleishman's opera *Rotschild's Violin* after the young man's death in 1943. For example, he knew well Gnesin's music for Meyerhold's 1926 production of Gogol's *The Government Inspector*, which included a suite that was supposed to be performed at the ball in the Mayor's house by a Jewish Orchestra (Sheinberg: 2000: 301-2, see also Braun, 1989: 32).[143] Shostakovich also knew Gnesin personally (Shneyerson, 1984: 253). In an article written in 1961 Gnesin wrote:

141 Irony as the *main* message of Shostakovich's music has been detected before, but only as part of his political purport (Fanning, 1988), or as part of the perception of music in general as an 'uncontrollable play of subtexts' (Taruskin 1997 and 2000).

142 See Morson, Saul and Caryl Emerson (1990) *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*, p. 36 ff.

143 For an analysis of this work and its influence on Shostakovich see Sheinberg, 2000:301-9.

> "The amusing and the comical are accompanied here, in some places, by 'the laughter through tears', though – at the same time – it does not trespass the borders of seriousness, which characterizes the presentation of subject-matters in 'serious' humourous or deep satirical production."[144]

These words are echoed in Volkov, quoting Shostakovich:

> "I think, if we speak of musical impressions, that Jewish folk music has made the most powerful impression on me. I never tire of delighting in it; it is multifaceted, it can appear to be happy while it is tragic. It is almost always laughter through tears.
> This quality of Jewish folk music is close to my idea of what music should be. There should always be two layers in music. Jews were tormented for so long that they learned to hide their despair. They express despair in dance music. (...) I can say that Jewish folk music is unique. (...) This is not a purely musical issue, this is also a moral issue."[145]

The content of this quotation is supported with the information provided by the poet Aron Vergelis, who quoted Shostakovich:

> "It seems I comprehend what distinguishes the Jewish melos. A cheerful melody is built here on sad intonations... the 'people' are like a single person... Why does he sing a cheerful song? Because he is sad at heart."[146]

Shostakovich's statement that Jewish music made the most powerful impression on him is telling. Even considering the obvious restrictions under which he was, it is yet significant that he spoke about Jewish *music*, as a separate issue from the sympathy he may have felt toward Jewish people. As mentioned above, most East-European Jewish folk music is ambiguous by definition because it combines dysphoric and euphoric elements. The traditional klezmer's music, for example, is based on dance accompaniment patterns, which are euphoric by nature. This kind of rhythmic "oom-pah" accompaniment appears also in much of the non-Jewish East-European dance music, and is alluded to by Shostakovich himself, much before he became engaged in Jewish music, within completely different contexts, such as violent and/or satirical scenes. There are such instances in his first opera, *The Nose*, and in his second opera,

144 Gnesin, 1961: 197.

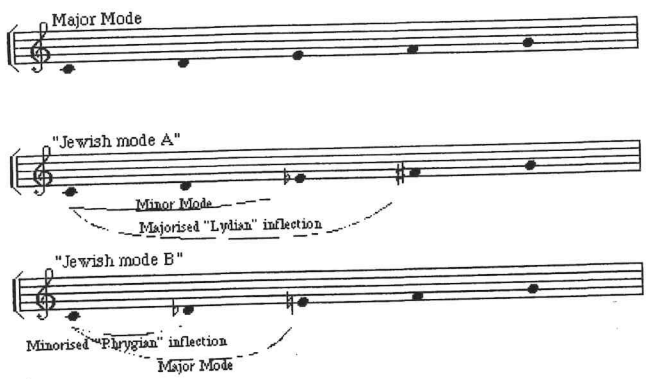
145 Volkov, 1979: 118. The long-standing discussion whether Volkov quoted Shostakovich's words in a personal interview or took the quotation from other sources of the composer's writings is completely irrelevant here, since all I point at is Shostakovich's attitude toward Jewish music.

146 Quoted in Fay, 2000: 169. Unfortunately I have no access to Vergelis' book, which was Fay's source.

Lady Macbeth from the Mtzensk District.[147] This kind of accompaniment pattern haunts also the *pogrom* scene in the 13th Symphony, *Babi-Yar*. All these scenes are dance-like, euphoric and energetic, all share the same accompaniment texture. All, except the crowd-scene in *The Nose*, which is atonal, use clear Major chords and tonalities, and all of them refer, in one way or another, to Russian folk music.

Unlike Russian music, however, Jewish music does not use major modes, but rather ones that sound "distorted" (or, in the politically correct version, "inflected") to Western ears. These modes use a combination of major and minor characteristics, including their augmented and diminished inflections (such as we would find, for example, in the Lydian or Phrygian modes, respectively), creating thus an amalgam of contradictory euphoric and dysphoric messages (Example 1):

Example 1

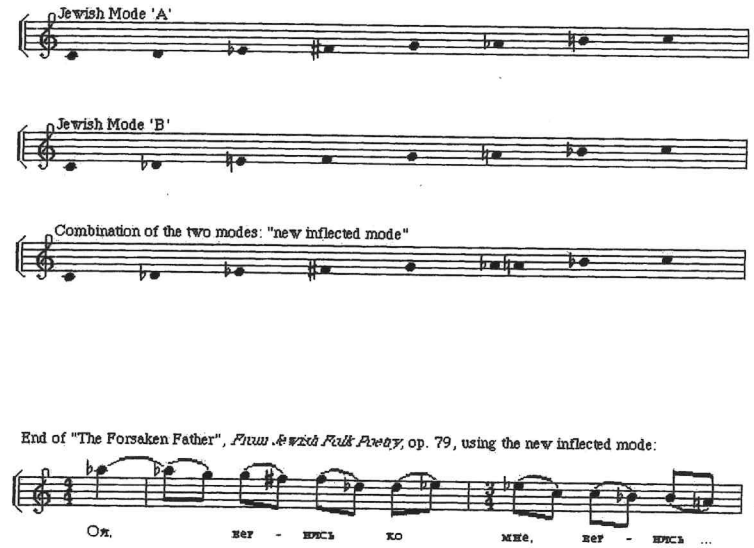


The combination of ambiguous modalities with euphoric dance-patterns begets music that is both "familiar" and "distorted", and conveys a purport that, although euphoric, is yet highly uncomfortable. The result as it can be seen in finale of Shostakovich's Second Piano Trio or in the *Song of Poverty* in his song cycle op. 79, *From Jewish Folk Poetry*, is excruciatingly moving. As Braun had already noted, the modes that

147 For example, in the 12th scene of *The Nose*, where the policemen abuse the woman who sells pretzels, or at the end of this scene and beginning of the next one, accompanying the policeman on his way to return Kovalyev's nose. In *Lady Macbeth* this pattern accompanies the grotesque dance of the priest, after Boris Tymofeyevich's death, the gang-rape of Aksinya the frivolous courting scenes of Sergeii. See also Sheinberg, 2000: 233-238 and 246-247.

Shostakovich uses are often not genuinely "Jewish", but rather stylisations of our cultural perception of what "Jewish music" sounds like. As shown in the musical example above, Jewish modes tend to the minor, with an augmented second between the third and fourth degree, or start with a minor second ("Freigish" mode) with the augmented second between the second and third degree. Even independently, these two modes convey to the Western listener a feeling of "distortion". Shostakovich, however, goes further, inventing new modes out of combinations of the existing ones. His new modes enhance, emphasise and develop the *amalgam* of euphoric and dysphoric musical purport, exaggerating the feeling of distortion, as he does, for instance, at the end of "The Forsaken Father" song (Example 2).

Example 2



To demonstrate the co-existence of all these layers of meaning I will use as example the last song of Shostakovich's *From Jewish Folk Poetry* op. 79, titled "Happiness". The simplest technique of incongruity, the one between text and music, does not happen here. This is because the text itself bears inner incongruities, where the dysphoric implications are hidden within the apparently jolly caricature. These incongruities go beyond Shostakovich's changes, where he replaced the original "sun" for "star", hinting at the Jewish yellow star that had to be worn by Jewish people under

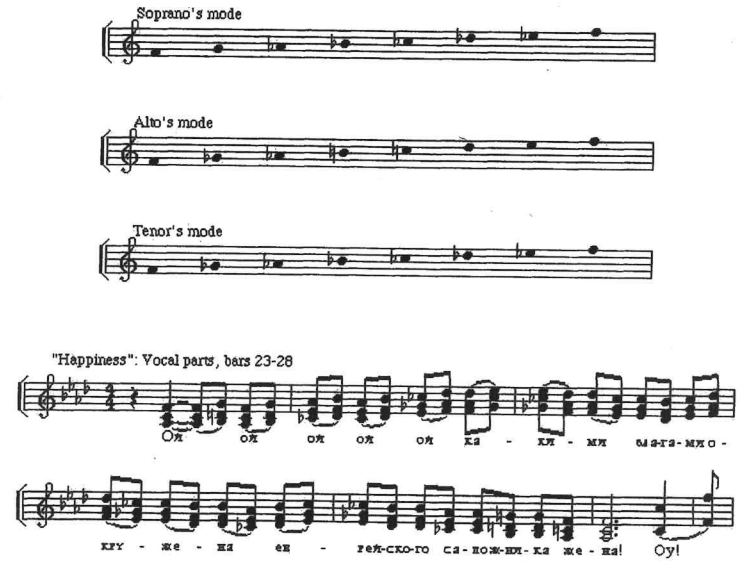
Nazi occupation, but also to the symbol of the Soviet Union (Braun, 1986 and 1989). Obviously, they also go beyond his eerily prophetic replacement of "engineers" for "doctors" (Ibid., and see also Taruskin 1997 and 2000).

The original satirical dysphoria of the Yiddish text lies in the description of "Sore, shosterke" (Sarah, cobbler's wife) who believes that everything is fine and happy now, that they are blessed with life under Soviet rule. The blatant incongruity of this text with the reality within the writers and readers of that poem lived is, thus, the first and simplest layer of meaning of the song. Even simpler is the textual caricature, which echoes the image, prevalent in Jewish jokes, of the controlling, domineering wife who "takes her man by the arm", in this case - to the theatre, and displays her social success by sitting in the stalls "until late". The music reinforces this caricature with its heavy, exaggeratedly pompous march that asserts Sore's overpowering (but unsubstantiated) self-confidence, making the whole passage something which lies between the satire and the burlesque, with not much of the dysphoric in it except its minor modality. The real dysphoric meaning, however, becomes almost palpable in Shostakovich's ingenuous utilisation of the Yiddish ambiguous "Oy!" which, meaning both "oh!" and "alas!", and thus functions as a dysphoric *and/or* euphoric exclamation.

Here the information given by Natalya Vovsi-Mikhoels, reporting that Shostakovich visited them around May 1948 and asked about pronunciations and exact meanings of certain Yiddish words is revealing. In the original Yiddish text the first "oy!" is unequivocally euphoric, while the second one could be ambiguously interpreted, either as a continuation of her delight, or as the narrator's ironic comment: "Oy Sore, Shosterke, welche Naches hob ich do gehat oyf mayne alte yorn! Oy!" ("Oh, Sarah, cobbler's wife, how come I got these pride and pleasure in my elder years! Oh!").

What Shostakovich does is to interpret the first part of the sentence as euphoric, bursting here, for the first time in the song, into a major chord, and the second "Oy!" as dysphoric, in a highly inflected mode with its dysphoric correlation to "Alas!". The musical ambiguity here is not inherent just in the passage's modal structure, but is also part of the harmony. Shostakovich superimposes here three different inflections of the same mode, letting the singers sing in thirds and sixths. This creates an ambiguous combination of "tonal" and "consonant", that correlate with the "familiar" and "clear", and therefore with the euphoric, together with the modal "inclarity" and the strong feeling of "distortion", which correlates with the uncomfortable and dysphoric. Singing in sixth-chords, there never occurs a harmonic dissonance. Nevertheless, the resulting harmony sounds eerie and ghost-like, and Sore's euphoric purport of 'how lucky I am' is haunted, in spite of the apparent general consonance, by an acute dysphoric feeling. (Example 3).

Example 3



The sudden emptiness of the octave that closes the phrase adds to the general chilling effect, combining the euphoric energy of a fourth-skip with the dysphoric minor tonality and the bizarre sudden aggression of the unison, emphasising the inner turbulence of the whole passage, sung *f-fff*.

The inspected musical examples cannot be interpreted as an exclusive interest in Jewish heritage nor only as a purist aestheticist interest, but also at a fascination with the ethos that lies behind the music. It signifies both the existential, eternal ambiguity of music as an aesthetic ideal, and the ethical ideal of Jewish tradition: every happy event is tinged with mourning, and every sad event is tinged with praise. In Jewish weddings a glass is broken to commemorate the destruction of Jerusalem's Temple; in Jewish funerals the Kaddish, a prayer of praise and glory to God, is said. Life in general is perceived and accepted as a mixture of dysphoric and the euphoric. I have suggested that Jewish music, by its "laughing through tears", that is, by expressing

dysphoric purport through euphoric devices, is for Shostakovich indeed a "moral issue", in that it *signifies existential ambiguity*.

This interpretation does not negate any other interpretation of these texts. In fact, I would like to suggest a triple, or three-layered structure of correlations, which could cover this "uncontrollable play of subtexts": on the first, most obvious level, there are all the correlations with the historical actuality. To this layer belong Shostakovich's sympathy with persecuted people, with his Jewish friends, and his own feelings of persecution. The second layer is his aesthetic preference of "inflected modes". Here Shostakovich's connection with the Russian Formalists, who encouraged parody and parodying techniques as a defamiliarising structural device is clearly perceptible (Sheinberg, 2000: 153 ff.). The third layer relates to a possible correlation between the aesthetic and ethical domains. Shostakovich's statement that this is *what music should be*, meaning *all* music, cannot be apprehended just as an aesthetic preference, at least not as far as the word "aesthetic" is perceived in a traditionally Western purist interpretation. This Bakhtinian "carnivalistic celebration of contradictions" is particularly apparent when Shostakovich uses Jewish musical idioms, where the combination of euphoric and dysphoric musical elements create a plurivocal, unfinalizable purport of infinite accretion. Jewish music is the only folk music that reflects existential ambiguity as an *ethical* approach to life, that of "laughter through tears". When Shostakovich says that this is how music should be, he actually says that this should be the ideal ethical approach to our existential condition: an ambiguous mixture of laughter and tears, an existential celebration of the resigned.

Bibliography:

Braun, Joachim (1984) "Shostakovich's Song Cycle *From Jewish Folk Poetry*: Aspects of Style and Meaning." in: *Russian and Soviet Music: Essays for Boris Schwarz*, ed. by Malcolm Brown. Ann Arbor, UMI Research Press.

---------- (1986) "The Double-Meaning of Jewish Elements in Dmitri Shostakovich's Music", in: *Le Musique et le Rite Sacre et Profane*: Vl. II. ed. by Marc Honegger et Paul Prevost. Strasbourg, pp. 737-757.

---------- (1989) *Shostakovich's Jewish Songs.* Tel-Aviv, World Council Yiddish and Jewish Culture and Institute Yad Lezlilei Hashoa.

Dolzhanskii, Alexander (1966) "Alexandriiskiy pentachord v muzyke Shostakovicha", in: *A. Dolzhanskii: Izbrannie Stat'i*. 1973, Leningrad, Muzyka,. pp. 86-120.

Fanning, David (1988) *The Breath of a Symphonist: Shostakovich's Tenth.* London, Royal Musical Association.

Gnesin, Mikhail (1961) "O yumore v muzyke" in: *Stat'i, Vospominaniy, Materiali,* ed. by R. V. Gl'ezer. Moscow, Sovetskii Kompozitor.

Jackson, Timothy L. (1998) "Dmitry Shostakovich: The Composer as Jew", in: *Shostakovich Reconsidered*, ed. by D. Feofanov and Allan Ho, London, Toccata Press, pp. 597-640.

Monelle, Raymond (1998) "Music's Transparency", in: *Les universaux en musique: actes du quatrième congrès international sur la signification musicale.* Paris, Sorbonne, pp. 11-30.

Rabinovich, D. (1959) *Dmitri Shostakovich.* London, Lawrence and Wishart.

Sheinberg, Esti (1994) "Jewish motifs in the music of Dmitri Shostakovich", in: *The Edinburgh Star*. No. 19, pp. 22-25.

Shneyerson, Grigory Mikhaylovich (1976) (ed.) *D. Shostakovich: Stat'i i Materiali.* Moskva, Sovetskii kompozitor.

Sollertinsky, Dmitri and Ludmilla (1979) *Pages From The Life of Dmitri Shostakovich.* Translated by Graham Hobbs and Charles Midgley. 1980, New York, Harcourt Brace Jovanovich.

Taruskin, Richard (1997) *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton, Princeton University Press.

-------- (2000) "Shostakovich and Us", in: *Shostakovich in Context,* ed. by Rosamund Bartlett, Oxford, Oxford University Press.

Irma Zolotovitsky (Tel Aviv)

ZUFÄLLIGES UND NICHT-ZUFÄLLIGES IN SCHOSTAKOWITSCHS "JÜDISCHEN" KOMPOSITIONEN[148]

Die Verbindungen zwischen Schostakowitsch und der jüdischen Musikkultur - ein ungewöhnlich breites und vielfältiges Problem, das die Forscher nicht von ungefähr beschäftigt - erscheinen geradezu unerschöpflich: Trotz ständig neuer Forschungsergebnisse eröffnen sich aus dem zeitlichen Abstand immer noch weitere Facetten. Sowohl in Rußland als auch im Westen gibt es über Schostakowitschs "jüdische" Werke inzwischen eine stattliche Literatur, ob zum Vokalzyklus *Aus jüdischer Volkspoesie,* zur *Dreizehnten Symphonie ("Babij Jar")* oder zu den zahlreichen weiteren Werken, in denen das Jüdische in der Intonation, im Genre oder in der Mentalität auch für ungeschulte Ohren unüberhörbar ist. Dennoch entsteht der Eindruck, daß all das, was bislang auf diesem Gebiet geforscht worden ist, nur die sichtbare Spitze eines "Eisberges" erfaßt hat. In dessen unsichtbarem Teil schlummern nach wie vor zahlreiche unbeantwortete Fragen, möglicherweise aber auch das, was man das "Rätsel Schostakowitsch" nennen könnte und was wohl für immer vor fremden Augen verborgen bleiben wird. Alfred Schnittke sagte einmal: "Schostakowitsch, das ist eine riesenhafte Figur, die sich auf rationale Weise nicht erklären läßt."[149]

Möglicherweise hatte sich auch Vladimir Zak von diesen Überlegungen leiten lassen, als er den Titel seines als Buch erschienenen Essays *Šostakovič i evrei?* [Schostakowitsch und die Juden?] mit einem Fragezeichen versah. Ja, er ging sogar noch weiter: nach Reflexionen und Disputen mit sich selbst, gleichsam geführt, um einen solchen vielverheißenden und ungewöhnlichen Titel zu rechtfertigen, erklärte er entschlossen: "Das Fragezeichen muß bleiben!"[150] Natürlich ist es verlockend, in das "Allerheiligste" von Schostakowitschs Künstlertum einzudringen, die Beweggründe für sein Schaffen und vor allem den Nährboden, aus dem es trotz allen wahrhaft tragischen persönlichen Lebensumständen unter dem totalitären Regime gespeist

148 Copyright © 2001 by Irma Zolotovitsky. Übersetzt aus dem russischen Manuskript der Autorin von Ernst Kuhn. Russischer Originaltitel: "O slučajnom i neslučajnom v 'evrejskich' opusach Šostakoviča". Copyright © für die deutsche Übersetzung: 2001 by Ernst Kuhn.

149 *Besedy s Al'fredom Šnitke.* Sostavitel' i avtor vstupitel'noj stat'i A. V. Ivaškin [Gespräche mit Alfred Schnittke. Herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von A. V. Ivashkin], Moskau 1994, S. 82.

150 Vladimir Zak, *Šostakovič i evrei?* [Schostakowitsch und die Juden?] (russ.), New York 1997, S. 10.

wurde, zu begreifen - doch das Thema "Schostakowitsch und die Juden" wird stets ein Teil dieser Forschungen sein müssen.

Ziele und Aufgaben des vorliegenden Beitrages sind allerdings viel bescheidener: sie beziehen sich ausschließlich auf Episoden und Tatsachen, die unmittelbar mit den beiden "jüdischen" Werken Schostakowitschs zusammenhängen: mit dem Vokalzyklus *Aus jüdischer Volkspoesie* und der *Dreizehnten Symphonie*.

Nachdem im Januar und Februar 1936 nacheinander die beiden *Prawda*-Artikel "Chaos statt Musik" und "Heuchelei als Ballett" erschienen waren, schrieb Schostakowitsch an den Komponisten Andrej Balantschiwadse:

> "Ich habe inzwischen allerhand durchgemacht, viel hin und her überlegt. Einstweilen bin ich dabei zu folgender Auffassung gelangt: Meine *Lady Macbeth* ist trotz all ihrer großen Mängel für mich ein Werk, dem ich nicht die Kehle durchbeißen kann. Möglicherweise habe ich Unrecht, und vielleicht fehlt mir auch einfach der erforderliche Mut. Aber mir scheint, daß es nicht nur zur Vernichtung der eigenen Kompositionen erheblichen Mutes bedarf. Auch für deren Verteidigung ist Mut vonnöten. Weil aber letzteres derzeit unmöglich und nutzlos ist, werde ich in dieser Hinsicht überhaupt nichts unternehmen. Jedenfalls denke ich weiterhin über das Vorgefallene intensiv nach. Das wichtigste ist Aufrichtigkeit... Wenn ich auch schwer von Begriff scheinen mag, so bin ich doch sehr ehrlich in meinem Schaffen..."[151]

Ja, Schostakowitsch war tatsächlich ehrlich in seinem Schaffen, und das diente ihm übrigens auch als eine Form der Selbstverteidigung. Aufrichtigkeit als Position eines Künstlers, der trotz allen Hindernissen, trotz des methodisch hartnäckigen Drucks "von oben" und schließlich auch trotz der offenen Verfolgung durch die verschiedenen Machtorgane unbeirrbar seinen Weg ging. Er hatte sich mit der Situation als etwas Unvermeidlichem abgefunden und bemühte sich dem Regime gegenüber um den Anschein von Loyalität, um sich die Möglichkeit des Schaffens zu erhalten, also das zu tun, was er als die wichtigste Berufung seines Lebens erkannt hatte.

Allmählich zeichnete sich ab, daß es die Juden und die Intelligentsia waren, auf die es der Moloch des sowjetischen totalitären Systems vor allem abgesehen hatte. Ein trauriger Witz jener Zeit lautet: "Geben Sie es zu, Sie sind Jude!" - "Aber nein, ich habe nur ein intelligentes Gesicht!"

Als nach den ZK-Beschlüssen vom 14. August 1946 "Über die Zeitschriften *Zvezda* und *Leningrad*" die gemeine Hatz auf die führenden Kulturschaffenden erneut einsetzte, hatten die Lyrikerin Anna Achmatowa und der Schriftsteller Michail Sost-

151 Zitiert nach: Ljudmila Micheeva, *Žizn' Dmitrija Šostakoviča* [Das Leben Dmitri Schostakowitschs], Moskau 1997, S. 188.

schenko eine unermeßliche Schmähkritik zu erleiden. Aber das war nur der Beginn einer sorgfältig geplanten Kampagne. Danach folgten die Beschlüsse "Über das Repertoire der Schauspielhäuser" und "Über den Spielfilm *Das große Leben*", mit denen die führenden Theater- und Filmschaffenden aufs Korn genommen und höhnisch verspottet wurden. Man glaubte nun, daß auch die Musik bald an die Reihe käme. Dazu kam es tatsächlich, jedoch nicht gleich, sondern etwas später. Zunächst fanden in allen Künstlerverbänden einschließlich des Komponistenverbandes endlose Versammlungen statt, auf denen die ZK-Beschlüsse diskutiert werden mußten: die Partei hatte die Kunstschaffenden verpflichtet, auf die Kritik der Partei zu reagieren und ... Reue zu zeigen (die Standardformel jener Zeit hieß: "Kritik und Selbstkritik"). Die Wolken zogen sich zusammen, und die drückende, stickige Stimmung im Land verhieß nichts Gutes.

Am 13. Januar 1948 verübte das Sowjetregime eine seiner hinterhältigsten und schrecklichsten Untaten: den Mord an Solomon Michoëls, dem großen jüdischen Schauspieler, Regisseur, Theatermann und Kulturpolitiker. Schon damals zweifelte niemand daran, daß es sich um ein sorgfältig geplantes und gut vorbereitetes Verbrechen handelte, keinesfalls jedoch um einen gewöhnlichen Autounfall, wie in einer offiziellen Mitteilung verbreitet.

Schostakowitsch erfuhr davon, als er sich im ZK-Gebäude auf einer turnusmäßigen Versammlung befand, auf der er zum wiederholten Male massiven Angriffen ausgesetzt war. "Formalismus" und "volksfeindliches Schaffen" lauteten die Vorwürfe, und man erwartete von ihm einen reuevollen Auftritt. Wie Natalja Michoëls, die Tochter des Regisseurs, berichtet, eilte Schostakowitsch direkt vom ZK-Gebäude am Staraja Plostschad zu ihnen nach Hause, umarmte erst sie, dann ihren Gatten (den Komponisten Moissej Weinberg) und sagte kaum hörbar: "Ich beneide ihn!"[152] Schostakowitsch war der Familie Weinberg-Michoëls sehr herzlich verbunden: oft hatte er ihr in komplizierten Lebenssituationen geholfen. Von dem kompositorischen Talent seines Freundes Weinberg hatte er eine hohe Meinung. So konnte er sich hier ganz unverstellt geben und diesen schrecklichen Ausspruch tun. Viele Jahre später, fast gegen Ende seines Lebens, hat er dann diesem Gedanken in seiner *Suite nach Versen von Michelangelo Buonarotti* auch musikalisch Ausdruck gegeben:

> "Süß ist mir der Schlaf, doch mehr noch, Stein zu sein,
> Wenn ringsum Schande und Verbrechen herrschen:
> Nicht fühlen, nicht sehen - das ist Erleichterung..."

152 So Natalja Michoëls im Gespräch mit der Verfasserin dieser Arbeit.

Aber das war erst viel später. Damals, im Jahre 1948, muß er, der über viele Jahre hindurch mit "gerechter Kritik durch die Partei" verfolgt und gehetzt worden war, wahrscheinlich eine gewisse Gemeinsamkeit mit dem ewig gehetzten und unterdrückten Volk der Juden empfunden haben.

Am 10. Februar 1948 erschien der ZK-Beschluß "Über die Oper *Die große Freundschaft* von Wano Muradeli". Es war offensichtlich, daß die Oper Muradelis, der nicht zu den bedeutendsten sowjetischen Komponisten zählte, nur einen Anlaß bildete, um wieder einmal mit frischer Kraft auf jene einzuschlagen, die der Partei "gefährlich" erschienen waren. Nicht schwer zu erraten, daß als Erster in dieser Reihe Schostakowitsch genannt wurde, dann kamen die übrigen: Prokofjew, Mjaskowski, Chatschaturjan, Schebalin und Popow. Viele Jahre später erinnerte sich Wano Muradeli: "Der ZK-Beschluß über meine Oper war so formuliert, daß die Zugehörigkeit zur 'Gruppe der Kriminellen' unter den Komponisten davon abhängig gemacht wurde, ob und wie stark man mit der Person Schostakowitsch im Bunde war."

Unmittelbar nach dem ZK-Beschluß wurde der Erste Allunionskongreß der sowjetischen Komponisten einberufen, der am 19. April 1948 begann. Wie und in welcher Atmosphäre dieser Kongreß verlief, darauf lohnt es sich etwas ausführlicher einzugehen. Die heutige Lektüre des stenographischen Berichts über den Kongreß vermittelt einen Eindruck von der Absurdität des Ganzen mit seinem wahrhaft barbarischen Anliegen, das Rad der gesamten Kultur- und Zivilisationsgeschichte zurückzudrehen. Akademiemitglied Boris Assafjew ließ in seinem Eröffnungsvortrag kein gutes Haar an den Vertretern "der bourgeoisen Welt Europas und Asiens" und verurteilte deren Literaten, Philosophen, Künstler und natürlich Komponisten mit Ausdrücken, die "ihren Verdiensten" entsprachen. Zu den geschmähten Tonschöpfern gehörten Schönberg ("der allerheiligste Papst der Atonalisten"), Berg und Webern ("neuropathische Mystiker") und Messiaen ("der neu erschienene Messias des musikalischen Modernismus"). Von den sowjetischen Komponisten fand sich nur ein Name in Assafjews Vortrag: der Name Schostakowitsch. Dessen *Neunte Symphonie* nannte er ein "formalistisches Machwerk", "unwürdig für unsere Musikkunst" und sogar "eine Beleidigung". Anschließend hörte man die bekannten Ausdrücke einer bereits fest herausgebildeten Phraseologie. Die mildesten davon waren: "Pseudo-Neuerertum", "volksfeindliche formalistische Richtung", "Verachtung der besten Traditionen der Klassiker" usw.[153]

Die Zielscheibe, auf die der Kongreß in den folgenden Tagen seine Pfeile abfeuern würde, war damit klar und unmißverständlich benannt. Im zweiten Teil des Eröffnungsberichtes, der von Tichon Chrennikow, dem Generalsekretär des Komponi-

153 *Pervyj vsesojuznyj s'ezd sovetskich kompozitorov*, stenografičeskij otčet [Erster Allunionskongreß der sowjetischen Komponisten, Stenographischer Bericht], Moskau 1948, S. 7-23.

stenverbandes verlesen wurde, kam dann auch der Name Schostakowitsch gleich mehrmals vor - stets im Kontext einer vernichtenden Kritik, die sich nur wechselnder Ausdrücke bediente: "bedingungslose Verneigung vor der dekadenten Kunst des Westens", "formalistische Perversionen in der Musik", "Kosmopolitismus der musikalischen Sprache" usw.[154]

Übrigens war der Ausdruck "heimatloser Kosmopolit" damals eines der "gängigsten" Etikette, mit denen man fortschrittliche Kulturschaffende bedachte, wobei noch ein spezieller Subtext hinzukam, wenn es sich um die sogenannten "Personen jüdischer Nationalität" handelte. In die Begriffe "Kosmopolit" und "Kosmopolitismus" ließ sich sehr viel hineinlegen: einerseits verwiesen sie auf eine gewisse Fremdheit, andererseits enthielten sie eine eindeutige Anspielung darauf, daß die Juden aufgrund ihres historischen Schicksals über die ganze Welt zerstreut sind, so daß sie - wie man meinte - auch kein Heimatgefühl oder Patriotismus entwickeln können. Man stelle sich vor, was Schostakowitsch, der damals unter den Zuhörern saß, empfunden haben mußte (in jener Zeit bat man ihn noch nicht ins Präsidium, das geschah erst später, und zwar als *sie* ihn brauchten!), als diese Lawine an paranoiden Beschuldigungen und Vorwürfen über ihn ausgeschüttet wurde. Was mag er damals gedacht haben? Verständlicherweise können wir heute nur mutmaßen. Erinnern wir uns seiner Worte, daß es "unmöglich und nutzlos" sei, sich gegen eine solche Hatz zur Wehr zu setzen. Wahrscheinlich war ihm bewußt, daß verbale Erwiderungen nichts bringen würden. Dennoch mußte er in den letzten Tagen des Kongresses mit einem "Beitrag zur Diskussion" auftreten - man zwang ihn dazu mit Hilfe eines in Sowjetzeiten weithin üblichen Tricks: Vor Beginn der turnusmäßigen Sitzung verlas man den Brief einer "Gruppe von Delegierten" mit der kategorischen Forderung, die "genannten Genossen" (der erste auf dieser Liste war natürlich Schostakowitsch) sollten Stellung nehmen und dem Kongreß berichten, wie sie "künftig ihre Arbeit gestalten werden, um endgültig und unwiderruflich mit dem Formalismus zu brechen..."[155] Schostakowitschs "Diskussionsbeitrag" war wie immer im Tonfall sehr zurückhaltend und ließ keinerlei Rückschlüsse auf seine tatsächliche emotionale Befindlichkeit zu. Mit dem ihm eigenen Scharfsinn, geschützt von der in derartigen Fällen Rettung verheißenden Maske der Naivität des Genies, zollte er der obligatorischen und ihm abgeforderten Selbstkritik seinen Tribut und erklärte, er sei "kein guter Redner", "kein sehr guter Theoretiker" und wahrscheinlich ein "ganz miserabler Publizist". Das war es dann. Nichts Konkretes war von ihm über jene Werke zu hören, die einer so vernichtenden Kritik ausgesetzt worden waren. Lediglich zu Beginn seines Beitrages räumte er kurz ein, daß "die Partei im Recht"

154 Ebd., S. 24-60.
155 Ebd., S. 283-284.

sei, um dann abschließend zu erklären, er ziehe es vor, "auf die Kritik mit neuen Werken zu antworten".[156]

In der Tat ließ die Antwort nicht lange auf sich warten, nur entsprach sie ganz und gar nicht den Vorstellungen der "führenden Genossen": Schostakowitsch komponierte noch im gleichen Jahr 1948 den Vokalzyklus *Aus jüdischer Volkspoesie*.

Ljudmila Michejewa schreibt, ausgehend von Schostakowitschs eigenen Worten, die Idee zu diesem Zyklus wäre *zufällig* entstanden, und zwar an den Auslagen eines Buchgeschäfts, wo Schostakowitsch einen Sammelband mit jüdischen Volkstexten in russischer Übersetzung in die Hand genommen und gekauft hatte.[157] Doch der "Zufall" wird wohl nur darin bestanden haben, daß ausgerechnet dieser Sammelband in das Gesichtsfeld des Komponisten geraten war. Entscheidend war doch Schostakowitschs damals bereits herangereifte innere psychologische Bereitschaft für das jüdische Thema, die sich unter dem Einfluß verschiedener Lebens- und Schaffensumstände herausgebildet hatte. Im emotionalen Bereich waren das vor allem Leid und Mitgefühl. Das eine wie das andere hatte er in den langen Jahren der letzten Zeit im Überfluß durchlebt und erlitten. Um jedoch den jüdischen Charakter in der Musik *so, wie er es tat,* wiederzugeben, war allein ein geniales Gespür für Intonationen, wie er es besaß, nicht ausreichend, man mußte selbst durch diese Leiden gegangen sein.

"Schostakowitschs eigene Erfahrung der Wirklichkeit setzte in erster Linie ein Mitfühlen voraus, und genau das hört man auch in seiner Musik", erinnerte sich der Dirigent Igor Blashkow, der viele Werke Schostakowitschs aufgeführt und für die Schallplatte eingespielt hat.[158] Ein zweiter Umstand lief darauf hinaus, daß das jüdische Thema als eine Art Prüfstein für die Schaffensfreiheit, d. h. eines unveräußerlichen Teils der vom Staat (in diesem Fall: *vorgeblich*) garantierten Bürgerrechte gelten konnte. Das bedeutete, daß schon allein eine Behandlung dieses Themas unter den Bedingungen der sowjetischen Wirklichkeit staatsbürgerlichen Mut erforderte. Zu einem dritten wichtigen Faktor waren die Besonderheiten von Schostakowitschs musiksprachlichem Individualstil geworden, speziell die Struktur seines Intonationssystems und die Art seines tonalen Denkens. Marina Sabinina verwies in ihrem Buch auf zwei hochwichtige, mit der jüdischen Folklore verbundene Ausdruckselemente in Schostakowitschs "jüdischen Liedern" und machte geltend, diese Elemente hätten "seit eh und je auf ganz natürliche Weise zu seinem Stil insgesamt" gehört, und sie seien bereits in der *Lady Macbeth*, im Finale des *Klaviertrios*, im *Vierten*

156 Ebd., S. 343-346.
157 Micheeva, S. 270.
158 Igor Blažkov, "Vstreči s Šostakovičem" [Begegnungen mit Schostakowitsch], in: L. G. Kovnackaja (Hg.), *Šostakovič: Meždu mgnoveniem i večnost'ju*, St. Petersburg 2000, S. 489.

Streichquartett, im Scherzo des *Violinkonzertes* sowie in einigen der *24 Präludien und Fugen* anzutreffen gewesen.[159] Tatsächlich aber besitzt Schostakowitschs Intonationssystem, das in seinem Umfeld unendlich viele Modifikationen des "alexandrinischen Pentachords" (ein Terminus des Musikwissenschaftlers Alexander Dolshanski) hervorbringt, einen so hohen Grad an Individualität und ganzheitlicher Geschlossenheit, daß sogar etwas von außen Hereingetragenes ganz organisch und unablösbar mit ihm verschmilzt. Das betrifft insbesondere die jüdischen Intonationen, denn die ihnen eigenen Ketten absteigender Chromatismen und eine Melodiebildung über die erniedrigten Stufen der Molltonleiter gehören ebenfalls zum Arsenal der von Schostakowitsch verwendeten Intonationsmittel.

Beim Komponieren dieses "jüdischen" Vokalzyklus ließ Schostakowitsch alle Bitterkeit des Leidens und des Mitfühlens einfließen, all das, was sich in seinem Herzen in den Jahren der Erniedrigungen und Verfolgungen angesammelt hatte und nun in der tragischen Wirklichkeit des Jahres 1948 für ihn noch realer und schrecklicher geworden war. Ja mehr noch, Schostakowitsch hatte sich hier quasi selbst "in die Haut eines Juden versetzt" und dadurch den emotionalen Aspekt aufs Äußerste zugespitzt. (Die Idee einer solchen Identifikation mit den Juden fand später ihren Ausdruck in Jewtuschenkos Gedicht "Babij Jar" und dann natürlich auch in Schostakowitschs gleichnamiger Symphonie). Indessen kann man fast mit Sicherheit davon ausgehen, daß Schostakowitsch über das weitere Schicksal seines Vokalzyklus nicht die geringsten Illusionen hegte.[160] Gründe zur Skepsis hatte er mehr als genug. Das jüdische Thema in Literatur und Kunst unterlag einem stillschweigenden, aber jedermann bekannten Tabu, das offiziell unter verschiedenen pseudopatriotischen Losungen verdeckt wurde.

Daß dem so war, davon konnte sich Schostakowitsch ein weiteres Mal auf dem bereits erwähnten Komponistenkongreß überzeugen, und zwar angesichts eines Vorkommnisses, das wohl kaum seiner Aufmerksamkeit entgangen war.

Folgendes war geschehen: Am Tage nach der Eröffnung mit den beiden erwähnten Hauptreferaten und ihrer vernichtenden Kritik an Schostakowitsch begannen die Koreferate der Vorsitzenden der Komponistenverbände in den Unionsrepubliken, in denen die "Gedanken" (wenn man sie als solche bezeichnen kann) der beiden Hauptreferenten in allen nur denkbaren Erscheinungsformen abgewandelt und weiter ausge-

159 Marina Sabinina, *Šostakovič-simfonist* [Der Symphoniker Schostakowitsch], Moskau 1976, S. 284.

160 Bekanntlich fand die Uraufführung des Vokalzyklus *Aus jüdischer Volkspoesie* dann erst im Januar 1955 statt. Man konnte also davon ausgehen, daß eine Zeit der allgemeinen Veränderungen eingetreten und eine gewisse Abschwächung des Drucks in der "jüdischen Frage" zu spüren war.

sponnen wurden. Als erstem wurde Andrej Stogarenko,[161] Vorstandsmitglied des ukrainischen Komponistenverbandes, das Wort eingeräumt. Dieser bewährte sich zunächst in seiner Rede als tapferer Kämpfer gegen den "Formalismus" und "bürgerlichen Modernismus", dann folgten einige Namen, und schließlich konnte man wortwörtlich das folgende hören:

> "Bedeutende Mängel finden sich auch in *Klebanows Symphonie 'Babij Jar'* (besonders in deren viertem Satz), die die Tragödie von Babij Jar' völlig falsch als passive Hinnahme des Todes widerspiegelt. Die ganze Symphonie ist von einem Gefühl der Ausweglosigkeit erfüllt. Klebanows Musik pervertiert die historische Wahrheit über die sowjetischen Menschen, die als Kämpfer für die Freiheit und Unabhängigkeit ihres Volkes in den Tod gegangen sind. Andere Komponisten haben ein völlig falsches Verständnis von den Aufgaben, die für die Entwicklung der nationalen [gemeint ist natürlich: der ukrainischen] Musikkultur unter den Bedingungen der sozialistischen Sowjetordnung anstehen."[162]

Was jedoch tatsächlich mit Klebanows Symphonie geschehen war und welches Schicksal sie später erwartete, sei hier jetzt erläutert, denn heute ist wohl kaum noch bekannt, daß es vor Schostakowitschs *"Babij-Jar"-Symphonie* schon einmal eine Symphonie mit diesem Titel gegeben hatte.

Dmitri Klebanow[163] hatte seine *Erste Symphonie* mit dem programmatischen Titel *"Babij Jar"* im Jahre 1945 komponiert. Schon nach den ersten Proben wurde klar, daß

161 **Andrej Jakowlewitsch Stogarenko** (geb. 1902), Komponist von Oratorien, Symphonien und Instrumentalkonzerten. Ab 1948 Sekretär des Vorstandes des Sowjetischen Komponistenverbandes, von 1968 bis 1989 gleichzeitig Vorsitzender des Ukrainischen Komponistenverbandes. 1946 und 1952 Träger des Stalinpreises, 1972 Volkskünstler der UdSSR, 1982 Held der sozialistischen Arbeit. (Anm. d. Übers.)

162 *Pervyj vsesojuznyj s'ezd sovetskich kompozitorov*, S. 65.

163 **Dmitri Lwowitsch Klebanow** (1907-1987), der als Komponist einen wesentlichen Beitrag zur Entwicklung der ukrainischen Musikkultur geleistet hat, war von seiner Nationalität her Jude. Er absolvierte 1927 die Kompositionsklasse bei Prof. Semjon Bogatyrjow am Charkower Institut für Musiktheater und besuchte anschließend den Meisterkurs im Fach Dirigieren bei Hermann Adler. Unter seinen zahlreichen Kompositionen finden sich zwei Opern, neun Symphonien, fünf Instrumentalkonzerte sowie mehr als 30 Kammermusikwerke für verschiedene Besetzungen (darunter sechs Streichquartette, Vokalzyklen, Schauspiel- und Filmmusiken, Musik für Fernsehspiele).
Ein fester Bestandteil von Klebanows künstlerischem Wirken war die pädagogische Tätigkeit, der er mehr als fünfzig Jahre seines Lebens widmete. Als Professor am Lehrstuhl für Komposition und Instrumentation (einige Jahre lang war er auch dessen Leiter) zeichnete er für die Ausbildung mehrerer Komponistengenerationen verantwortlich. Seine Schüler stehen heute in der zeitgenössischen Musik an würdiger Stelle. Seine gewaltigen künstlerischen und pädago-

dieser Symphonie der Weg in den Konzertsaal versperrt war. Wie üblich waren dann zur Generalprobe die "für die Repertoirepolitik der Theater und Konzertvereinigungen verantwortlichen" Kulturfunktionäre aus verschiedenen Parteiinstanzen und Behörden erschienen. Sie waren nichts anderes als die Vertreter der staatlichen Zensur. Das, was sie damals zu hören bekamen, verschlug ihnen allerdings die Sprache ob seiner Dreistigkeit: das gesamte Themenmaterial der Symphonie war durchzogen von ausgesprochen jüdischen Intonationen. Zur Trauer-Apotheose des Finales sang der Sopran eine Vokalise im Stile der synagogalen Gesänge, die sehr stark an das jüdische Totengebet (Kaddisch) erinnerte. Der Skandal war perfekt.

Nicht nur, daß hier rein jüdisches Melos zu hören war, was schon allein völlig inakzeptabel war. Hier waren auch tiefere, politische Momente berührt. Schon die Konzeption der Symphonie stand im Widerspruch zu jener offiziellen Lesart, nach der Babij Jar ein Ort war, an *dem sowjetische Menschen ihr Leben verloren hatten* (so die verhüllende offizielle Formel). Kein Hinweis darauf, daß diese Menschen *Juden* waren, geschweige denn darauf, daß es sich um einen barbarischen Vernichtungsakt handelte, und zwar *um Völkermord an den Juden* und daß hier nicht nur einfach *Menschen ihr Leben verloren hatten.* Doch all das sprach ohne Worte aus dieser Musik.

Selbstverständlich konnte das nicht hingenommen und verziehen werden. Die Aufführung der Symphonie wurde sofort (also noch im Jahre 1946) verboten, und die Abstrafung des Komponisten erfolgte unmittelbar nach dem Komponistenkongreß. Klebanow verlor seinen Posten als Vorsitzender der Charkower Abteilung des Komponistenverbandes und mußte viele Jahre auf die Verleihung des Professorentitels warten. Übrigens wurde damals auch Schostakowitsch von seinem Posten im Komponistenverband entfernt (er war Vorsitzender der Leningrader Abteilung) und aus dem Lehrkörper des Konservatoriums entlassen.

Somit war für Klebanows *Symphonie "Babij Jar"* der Komponistenkongreß zu einer Art Schlußakkord geworden: Die Symphonie wurde aus den Konzertsälen verbannt, und wie es damals schien, für alle Zeiten. Erst 1990, also 45 Jahre später, wurde die Symphonie in Kiew öffentlich aufgeführt, und zwar dank der Anstrengungen des Dirigenten Igor Blashkow, der auch die Aufführung leitete.

Auch Schostakowitsch, der solchen Fällen niemals gleichgültig gegenüberstand, war mit Sicherheit nicht entgangen, was Klebanow damals erleben mußte. Umso mehr, als sich die beiden bereits seit langem aus Leningrad kannten: Klebanow hatte 1928 nach Abschluß des Konservatoriums auf der Suche nach neuen musikalischen

gischen Erfahrungen haben in seinem Buch *Iskusstvo instrumentovki* [Die Kunst der Instrumentation] (Kiew 1972) Widerspiegelung gefunden. (Anm. v. I. Zolotovitsky)

Eindrücken ein ganzes Jahr in der Newa-Stadt verbracht. 1937 hatte Klebanow durch die Inszenierung seines Balletts *Aistjonok* [Das Störchlein] am Moskauer Bolschoi-Theater größere Bekanntheit erlangt. Es handelte sich um das erste sowjetische Ballett, das für Kinder komponiert worden war. Den Part des Kätzchens hatte damals die 12jährige Maja Plissezkaja übernommen: sie war noch an der Ballettschule des Bolschoi-Theaters.

Zwei Jahre später kam am Bolschoi-Theater Klebanows zweites Ballett *Swetlana* heraus. Somit besteht keinerlei Zweifel, daß Schostakowitsch, als auf dem Kongreß von den "bedeutenden Mängeln" der Symphonie Klebanows die Rede war, genau wußte, worum es hier ging und das ihm auch der eigentliche Hintergrund dieser Vorgänge bewußt war. Vielleicht faßte er bereits damals den Plan, ein Musikwerk über "Babij-Jar" zu schreiben. Möglicherweise aber fand dieser Gedanke auch Eingang in das Unterbewußtsein Schostakowitschs und schlummerte dort bis in die Zeit jenes kurzzeitigen politischen "Tauwetters", in der er dann in der unwiederholbaren Eigenart des Schostakowitsch-Stils künstlerische Gestalt annahm und als ein neues Werk ins Leben trat.

Das aber war viel später, erst 14 Jahre danach, und diese Zeitspanne mußte erst einmal bewältigt und durchlebt werden. In den auf das Jahr 1948 folgenden Jahren verdichtete sich die drückende Atmosphäre bis zur Katastrophe, und zwar - wie üblich - vor allem wegen der "jüdischen Frage": 1952 wurden die führenden jüdischen Schriftsteller erschossen, was gleichsam die Vernichtung der jüdischen Kultur bedeutete, und das Jahr 1953 brachte den "Fall der Kremlärzte", von dem ebenfalls in der Mehrzahl Juden betroffen waren. Gleichzeitig liefen die Vorbereitungen zur Massendeportation der Juden, die dann nur deshalb nicht mehr stattfand, weil der "Führer der Völker" inzwischen gestorben war.

Nach dem Tode des schrecklichen Tyrannen regte sich hier und da eine leise Hoffnung auf Veränderungen im Lande, aber all das blieb verhalten und vage. In dieser Situation schuf Schostakowitsch im Sommer 1953 die *Zehnte Symphonie* - eine seiner persönlichsten, kompliziertesten und psychologisch sehr tief lotenden Schöpfungen. Die Uraufführung stieß bei der Kritik auf uneinheitliche Resonanz, die dann in eine ausführliche Diskussion überging, welche jahrelang nicht enden wollte. Man warf Schostakowitsch erneut vor, seine Musiksprache sei zu kompliziert, die Gesamtkonzeption der Symphonie unklar, das emotionale Kolorit düster, das "mißlungene" Finale unlogisch usw.

Erst im Jahre 1955 konnte man im gesellschaftlichen Leben tatsächlich den Beginn von Veränderungen spüren. Nun erst erklangen (und zwar mit riesigem Erfolg!) in öffentlichen Aufführungen jene Musikwerke Schostakowitschs, die bereits 1948 komponiert worden waren: das *Erste Violinkonzert* und der Vokalzyklus *Aus jü-*

discher Volkspoesie. Drei Jahre später erging dann ein neuer Beschluß des ZK der KPdSU, der die Fehler des Beschlusses von 1948 verurteilte und in dem unter anderem auch von "ungerechtfertigter Kritik" zu lesen war. Das lang erwartete "Tauwetter" war gekommen, und nun begannen auch neue Winde zu wehen!

Im Kontext der jetzt spürbaren neuen Wirklichkeit mit ihrer erklärten Tendenz, die Wahrheit über die jüngste Geschichte zu erfahren und zu offenbaren, selbst wenn sie schrecklich sein mochte, konnte ein Werk wie Schostakowitschs *Dreizehnte Symphonie* kein Zufallsereignis sein, wenngleich die Idee zu dieser Symphonie in gewissem Maße spontan entstanden sein mochte. Isaak Glikman erinnert sich, daß er es war, der Schostakowitsch im September 1961 die Ausgabe der *Literaturnaja gazeta* mit Jewtuschenkos Gedicht *"Babij Jar"* gebracht hatte. Noch am Abend des gleichen Tages habe dann Schostakowitsch bei ihm angerufen und erklärt, er würde über diesen Text "unbedingt ein vokalsymphonisches Poème" schreiben.[164] Das war der Beginn der Entstehung einer Symphonie mit ungewöhnlich reichem Gehalt und vielen Deutungsmöglichkeiten. "Ich weiß noch nicht, welche Form diese Komposition haben wird, aber inhaltlich soll sie dem Gewissen gewidmet sein, dem menschlichen Gewissen",[165] mit diesen Worten beschrieb der Komponist sein Konzept, als er daran ging, die *Dreizehnte Symphonie* zu komponieren.

Das jüdische Thema wurde hier aus einer neuen Perspektive beleuchtet und erfuhr damit eine fast publizistische Zuspitzung. War die emotionale Grundlage der "Jüdischen Lieder" noch das Mitfühlen und Mitleiden, so hatte die Symphonie einen ganz anderen Kern: der tiefe Schmerz um die Toten und die zornige Geißelung des schrecklichen, Antisemitismus genannten menschlichen Übels waren hier zu einer besonderen Einheit zusammengeschmolzen. Allerdings war der Antisemitismus nur eines von vielen Symptomen (wenn auch ein sehr wichtiges, vielleicht sogar das wichtigste) einer schwer kranken Gesellschaft, in der Furcht herrschte und Karrierismus, Diskriminierung und andere Übel an der Tagesordnung waren. Als Schostakowitsch für seine Symphonie diese Konzeption entwarf, muß ihm völlig klar geworden sein, mit welchen Schwierigkeiten er zu rechnen hatte. Das kleine Quantum "Freiheit" hatte ihn nicht so trunken gemacht, etwa an die Stabilität und Wahrhaftigkeit der neuen politischen Situation zu glauben. Deshalb war er der Ansicht, sein Vorhaben müsse sofort und ohne Verzögerung umgesetzt werden. So schrieb er an Isaak Glikman: "Ich rechne nicht mit einer vollständigen Anerkennung

164 *Pis'ma k drugu: Pis'ma D. D. Šostakoviča k I. D. Glikmanu.* Sost. i kommentarii I. D. Glikmana [Briefe an einen Freund. Schostakowitschs Briefe an Isaak Glikman. Herausgegeben und kommentiert von I. Glikman], Moskau 1993, S. 173. (dt. Ausgabe: D. Schostakowitsch, *Chaos statt Musik. Briefe an einen Freund*, Berlin 1995, S. 190).

165 Ebd., S. 190 (dt. Ausgabe: S. 207).

dieser Komposition, aber sie nicht schreiben, das kann ich nicht."[166] Wahrhaftig eine Symphonie, die, (seinen eigenen Worten zufolge) dem "menschlichen Gewissen gewidmet", gleichzeitig auch eine Angelegenheit seines eigenen Gewissens geworden war.

Eigentlich war bereits der Umstand, daß in seinem Schaffen das so "unbequeme", schmerzliche und gefährliche "jüdische Thema" auftauchte und präsent blieb, eine Angelegenheit seines Gewissens. Darüber hinaus aber war es das Ergebnis *seiner freien Wahl,* nach der Kabbala ein Ausdruck der wichtigsten Bestimmung des Menschen auf dem Weg zu Willensfreiheit und Unsterblichkeit.

166 Ebd., S. 175 (dt. Ausgabe: S. 192).

Marina Ritzarev (Tel-Aviv)

WHEN DID SHOSTAKOVICH STOP USING JEWISH IDIOM?[167]

Introduction

There are twelve Shostakovich compositions with Jewish subjects or Jewish compositions in which he participated, as presented by J. Braun[168] and which I take as my point of departure, (although there is a broader interpretation of the subject[169]):

(1) Edition and orchestration of V. Fleishman's opera *Rothschild's Violin*, 1943;
(2) *Trio for Violin, Cello and Piano*, Op. 67, 1944;
(3) *Concerto for Violin and Orchestra*, Op. 77, 1947-48;
(4) *From Jewish Folk Poetry*, Vocal Cycle for Soprano, Contralto, Tenor and Piano, Op. 79, 1948;
(5) *Quartet No. 4* for Two Violins, Viola, and Cello, Op. 83, 1949;
(6) *24 Preludes and Fugues for Piano*, Op. 87, 1950-51;
(7) *Four Monologues on texts by A. Pushkin* for Voice and Piano, Op. 91, 1952;
(8) *Concerto for Cello and Orchestra No. 1*, Op. 107, 1959;
(9) *Quartet No. 8* for Two Violins, Viola and Cello, Op. 110, 1960;
(10) *Symphony No. 13* for Bass Solo, Bass Choir, and Orchestra, texts by Y. Yevtushenko, Op. 113, 1962;
(11) *From Jewish Folk Poetry*, Version for Voice and Orchestra, Op. 79a, 1963;
(12) Editor-in-Chief of Song Collection *New Jewish Songs*, compiled by Z. Kompanejets.

167 The article was written as a part of the project supported by *The Memorial Foundation for Jewish Culture*.

168 Braun, Joachim. "The Double Meaning of Jewish Elements in Dmitri Shostakovich's Music", in: *Musical Quarterly*, LXXI/1, 1985, pp. 68-80.

169 K. Meyer retrospectively extrapolates L. Bernstein's 'Amen' cadence in his *Jeremiah* Symphony on *Largo* from Shostakovich's *Fifth Symphony* (Jackson, Timothy L., with an Appendix by Klaus Meyer. "The Composer as Jew", in: *Shostakovich Reconsidered*, ed. A. B. Ho and D. Feofanov, London, 1998, pp. 597-640). However, I do not share this view, since the motif containing descent fourth and second is the most common for East European folklore including Russian, and for twentieth-century art music as well. Considering any search for quotations to be unsafe in our field on the one hand, and the absence of criteria for Jewish music on the other hand, I limit the reference to Jewish music in Shostakovich's music to what is most commonly perceived as Jewish idiom in the Russian context, thus accepting Braun's conception.

Among other issues that he raises concerning Jewish topics in Shostakovich's work, Braun notes that

> "the more hidden the meaning, the stronger is the ethnic coloring of the music, and the more intense is the Jewish musical idiom. Conversely, the more open and direct the meaning, the less Jewish is the music, and the more doubtful is its ethnic provenance."[170]

Developing this idea in another work, the scholar considers the case of the first movement of the Thirteenth Symphony, *Babi Yar*, in which the Jewish musical element is totally absent.

> "There can be no doubt about the central critical concept of the composer in his work, and about his attitude to anti-Semitism. The Jewish musical idiom cannot add anything to the clear intention of the text, and is, in fact, superfluous. On the contrary, the idiom here is Russian – Russian chimes, Russian modes, Russian vocal setting."[171]

If we exclude the two, minor, latter issues from the above-mentioned list of twelve, we will see that the last Shostakovich composition that actually deals with a Jewish topic is *Symphony no. 13*. In this article, my concept arises from the co-existence of three factors concerning *Babi Yar*: 1) the idea of protest against anti-Semitism found unequivocally clear expression in the poetic text; 2) no particularly Jewish idiom was displayed in the music; and 3) *Babi Yar* was the last strong Jewish inspiration that found expression in Shostakovich's music, until the end of his life, 13 years later.

In Soviet music, full of subtexts, a remarkable parallel with Shostakovich – though not associated with Jewish topics - exists in the creative work of Sergei Slonimsky (b. 1932, St. Petersburg). This prominent composer[172], one generation younger than Shostakovich, and having grown up in the atmosphere of the half-forbidden cult of Shostakovich in the late 1930-40s, inherited this subtextuality as a norm of creative thinking. In one of his first mature works, *Sonata for violin solo* (1960), written in me-

170 Braun, op. cit., p. 76.

171 Braun, Joachim. Shostakovich's Jewish Songs *From Jewish Folk Poetry, op. 79*: Introductory essay with original Yiddish Text Underlay. Tel-Aviv, 1989, p. 21.

172 The non-Russian reader can learn about this composer from: Bialik, Michail. "Der Komponist Sergej Slonimskij: Eine Porträtskizze", in: *International Journal of Musicology*, Elliott Antokoletz, Michael von Albrecht (eds.), Peter Lang. Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1998. Vol. 6, pp. 395-412; Ritzarev, Marina. "The Ballet *Icarus* by Sergei Slonimsky as an Ethical Key to the Composer's Music", in *Twentieth Century European Narratives: Tradition & Innovation*, Proceedings of the Sixth Conference of the International Society for the Study of European Ideas (ISSEI), 16-21 August, 1998, Haifa University, Israel CD ROM, ISBN 965-555-067-2, 2001.

mory of the Leningrad composer Yuriy Balkashin (1923-1960, husband of Galina Ustvolskaya), Slonimsky used a serial theme, structurally associated with a radiating retreat from the central tone, consequently dissolving in some universal space. The same theme appeared in several other significant (and always instrumental - sic!) compositions by Slonimsky of the 1960s, including the ballet *Icarus* (1965-71). His last application of the theme is found in his chamber opera *The Master and Margarita* (after Bulgakov's novel, 1970-72) linked this time with the mention by the Master and Yeshua of immortality. The meaning of this theme as a leitmotif of immortality in his previous works could now be interpreted as that of a composer (or other cultural hero) dying, but his work (contribution to humanity, civilization and culture) living on.[173]

After *The Master and Margarita* this leitmotif appears to have ceased to haunt the composer. We cannot of course know whether Slonimsky's dealings with this theme before the opera were unconscious, preconscious or conscious. What we observe, however, is that *after being associated with a specific verbal text and therefore finally decipherable, the theme was abandoned in his music*, probably as a result of transferring thought from the unconscious to the conscious, if we are to accept Freud's psychoanalytical approach to such a phenomenon.

If we extrapolate from the above to Shostakovich's dealings with Jewish subjects, we find a similar result: when the idea found its ultimate expression in the verbal text (or rather when the composer found it in the text by Evgeniy Evtushenko), it passed from the un- or pre-conscious to the conscious and stopped tormenting the composer.

While the above notion forms the basis to my paper, in order to understand fully the end process of the psychological phenomenon one must first examine its beginnings. Only then can we reach an assumption as to whether the Jewish trend in Shostakovich's work that preceded the *Thirteenth* was unconscious or not. (The creation of *Babi Yar* leaves no doubt that in this work, at least, it was a fully conscious act). We shall begin by considering the composer's attitude to Jews throughout his lifetime.

If we examine the record of Shostakovich's creative work and the list of his associates, the composer can be recognized as a kind of "honorary Jew" and a godfather of Jewish music on the Russian soil. If not actually the first to use the Jewish idiom, he was considered to be the first to elevate it to the level of tragedy, to borrow Prince Vladimir Odoevsky's comment on Mikhail Glinka, in articulating Glinka's historical

173 Rytsareva, Marina. *Kompozitor Sergei Slonimsky*, St. Petersburg, Kompozitor, 1991, p. 65.

importance as the founder of Russian classical music.[174] The significance of the Jewish element for Shostakovich is undeniable, indicating that at some moment in time he underwent identification with the Jewish people, as noted by many scholars.[175] Before considering his creative biography from this angle, however, we should first note the dual nature of the approach of Russian society to the Jews.

Jewish Identity in the Russian Context

The attitude of Russian society toward Jews has never been constant and is always defined by the socio-political circumstances at any given historical moment. However, ignoring any specific positive or negative bias of one attitude or another, there is always a duality: on the one hand, there is an idealization of Judaism and its spiritual legacy (whose bearers are recognized as *evrei*, descendants of the ancient Hebrew people); while on the other hand there is a disdain toward the "merchants", *zhidy*. Good or bad, the Jews are always the "Other". Since Russian Jews were ghettoized in the Pale of Settlement and their lives and customs were mostly unknown to the Russian population, their otherness only intensified. "Otherness" always includes element of fear and fallacy, which remain a noticeable component of both friendly and hostile attitudes. Jews were allowed to live in the capital and other big cities only if they met certain criteria, either if they converted to Russian Orthodoxy, or if they belonged to certain guilds, like jewelers. However, even having converted, they remained Jews in the public perception for their non-Slavic appearance and the tension in social behavior that resulted from their realization of being "Other".

Literature and the publishing business in Russia also played a significant role in shaping Russian public opinion about Jews. The end of the eighteenth century witnes-

174 Odoevsky, V. F. *Muzykal'no-literaturnoe nasledie* (Musical-Literary Legacy). Ed. by G. Bernandt. Moscow 1956, p. 119.

175 First to note this was Braun ("The Double Meaning of Jewish Elements in Dmitri Shostakovich's Music", p. 76), who mentioned two works where Jewish melodies appeared alongside D-S-C-H leitmotif of his self-identification: Scherzo from the Violin Concerto and the Eighth String Quartet. See also: McCreless, Patrick, "The cycle of structure and the cycle of meaning: the Piano Trio in E minor, Op. 67", in: *Shostakovich Studies*, ed. by David Fanning. University of Manchester, Cambridge University Press, 1995, pp. 115-136; Taruskin, Richard. *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton University Press, Princeton, 1997, pp. 473-475; Zak, Vladimir. *Shostakovich i evrei?*, "Kiev", New York 1997; Jackson, Timothy, op. cit; Sheinberg, Esti, *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich: A Theory of Musical Incongruities*, Ashgate, London 2000, pp. 276, 301-319.

sed a broad stream of publications on the history and religion of ancient Jews. Inherited from Old Believers (who, however, had become completely marginalized by the end of the eighteenth century), this relation to the Jewish subject was probably a consequence of the Russian Enlightenment on the one hand and an echo of the Emancipation of Jews in Napoleonic France on the other. The situation changed in the next century.

> "Comparatively few Jews appear in the pages of nineteenth-century Russian literature, and the rare portraits of Jews created by Russia's great writers are, with very few exceptions, either crude and malicious caricatures or, more rarely, idealized unreal romantic figures. In this respect there is no appreciable difference between the aristocratic Byronic poet Lermontov and the plebeian and earthy novelist Gogol. The Jew emerges as an equally despicable creature in the prose of the reactionary Dostoyevsky and of Dostoyevsky's personal and literary foe, the otherwise liberal and enlightened Turgenev. Most Russian writers simply preferred to shun Jewish themes altogether."[176]

Although in nineteenth-century Russian music, both Serov and Rubinstein developed biblical themes, the public influence of opera and especially oratorio was incomparably less than that of literature.

By the turn of the century, paralleling the intensive processes of liberalization and democratization, the remarkable revision of public opinion toward Jews could be seen in philosophy, literature and other spheres.

> "Major writers such as Nikolai Leskov (1831-95), Vladimir Korolenko (1853-1921), Maxim Gorky (1868-1936), Alexander Kuprin (1870-1938), and Leonid Andreyev (1871-1919) attempted to 'understand' the Jews as human beings. Yet even these authors failed to penetrate beneath the outward manifestations of anti-Jewish persecutions and prejudice and, while expressing sympathy for the Jew's plight, made no serious attempt to explore the complex problem of the Russian Jew's tragic predicament."[177]

The widespread participation of Jews in the Russian revolutionary movement made their presence in the post-revolutionary communist establishment natural. All these processes that led to the factual emancipation of Jews, caused a deep change in Russian public consciousness and led to breaking the social barriers at the family level,

176 Friedberg, Maurice. "Jewish Themes in Soviet Russian Literature", in: *The Jews in Soviet Russia*, ed. Lionel Kochan. With an Introduction by Leonard Schapiro. 3rd Edition. Institute of Jewish Affairs, London, Oxford University Press, Oxford, London, New York, 1978, p.198. The author also refers to Joshua Kunitz's *Russian Literature and the Jew*, New York, 1929.

177 Ibid, p. 198.

increasing intermarriage between Russian and Jews, initially among two social spheres: the artistic intelligentsia and the revolutionaries. Both sides celebrated inter-identification, responding to the ideals of Freedom, Equality and Brotherhood and breaking the normative canons of old Russia.

It is possible that Shostakovich's family did not share this outlook (the vague folklore that hints at their anti-Semitism is somewhat indirectly confirmed by the absence of Jewish names among associates of the family around 1910). However, Dmitri's joining the musical community of St. Petersburg, where the number of Jews dramatically exceeded the five-percent norm established by the Tsar for students of Jewish origin, may have reconciled him to interaction with Jews. Moreover, his teacher Maximilian Steinberg, son-in-law of Nikolay Rimsky-Korsakov – the conscience of Russian music – was a Jew.[178] Therefore, belonging to the St. Petersburg microculture of musicians meant the priority of professional interests over nationalistic ones and the inter-identification of musicians.

Shostakovich's worship of Mahler and strong interest in Schoenberg – both of which were influenced by Ivan Ivanovich Sollertinsky (1902-1944), whose unique significance for Shostakovich's spiritual world is commonly known – must have repressed his anti-Semitic views (if any such existed), and contributed to his philosemitic reactions. Furthermore, no matter how close and intimately intertwined Russians and Jews could be in any given group or social circle, Jewish identity in the eyes of the gentile intelligentsia (at least in Russia) has always been associated with their dramatic history, which – strongly mythologized – confers a touch of specific charisma (belonging to the "chosen people") on every Jew in the perception of the masochistic Russian soul. If one accepts the widespread Jewish opinion that deep in the heart of every Russian dwells an anti-Semite, I would argue that in the same heart also dwells a philosemite (or at least it did until half a century ago when official anti-Semitism achieved its goal to a great extent). The proportions vary, mirroring those of

178 In the course of Shostakovich's studies with Steinberg, the Shostakovich and Steinberg families made friends, even considered sharing the same "communal" apartment during the campaign to increase the number of occupants per flat in 1922 ("Shostakovich v dnevnikakh M. O. Shteinberga." Publication and comments by Olga Dansker, in: *D. Shostakovich: mezhdu mgnoveniem i vechnost'yu: dokumenty, materialy, stat'i* [D. Shostakovich: Between a Moment and Eternity: Documents, Materials, Articles], edit. Lyudmila Kovnatskaya. St. Petersburg: "Kompozitor", 2000, p. 83-148)

the Jews themselves: from the complete loss of identity in the self-hating "assimilated" Jew to the pride and integrity of the Orthodox ghettoized Jew.[179]

Being ashamed of anti-Semitism is one of the crucial ethical features that characterizes that mysterious, or at least undefined, social category of *Russian intelligentsia*. Curiously enough, it couples with another concept that is also not entirely clear – that of the Jew. Since such identity is neither an ethnic,[180] nor a religious (the majority of modern Jews are secular) concept, what remains, I believe, is a *traditional social identity*, which coincides with the concept *Russian intelligentsia* in so many points that it was little wonder that at the end of the 1980s – far into the *glastnost* epoch –a short epigram made the rounds: "What is the Russian intelligent? It is a Jew". This piece of folklore reflects the quite traditional Russian intelligentsia striving for identification with the Jews, which received its extreme articulation in the works of the Russian writer Andrei Siniavskii published in Paris in the mid-1950s – mid-1960s under the pseudonym Abram Tertz[181] and belonging to "a special order of men among whom there existed a special code of honor and loyalty, in contrast with the rest of society".[182]

Within the space of non-Jewish society Jews could be either ghettoized or marginalized (including self-ghettoization and self-marginalization), which is actually the same since a ghetto is an organized margin. A similar "space" is occupied by the intelligentsia, which traditionally was forced to channel

> "the quest for self-expression and individuality – especially in its acute, rebellious forms – into the realm of thought, which, for this reason, became the opium of the civilized, their only substitute, *pale* (my italics) as it was, for action,"

179 On Jewish identity see: Krajewski, Stanislaw: "Jewish Identity in a Non-Jewish World", in: *Christian Jewish Relations*, vol. 20, no. 3, 1987, pp. 8-25; Stonequist, Everett: "The Marginal Man: A Study in Personality and Cultural Conflict", in: *Contribution to Urban Sociology*, ed. By Ernst W. Burgess and Donald J. Bogue. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1964, p. 334.

180 In this I follow the findings of the linguistics scholar Paul Wexler. See for example his *The Ashkenazic Jews: A Slavo-Turkic People in Search of a Jewish Identity* (Columbus, Ohio: Slavica Publishers, 1993) and *The Non-Jewish Origins of Sephardic Jews* (Albany: State University of New York Press, 1996).

181 Margaret Dalton, *Andrei Siniavskii and Julii Daniel': Two Soviet "Heretical" Writers*. Colloquium Slavicum, Bd. 1, Jal-Verlag, Würzburg 1973.

182 Levin, Nora, *The Jews in the Soviet Union since 1917: Paradox of Survival*. Vol. II., I. B. Taurus & Co. Ltd. Publishers, London - New York 1988, p. 649.

as Isaiah Berlin put it in his discourse on Russian intellectual history.[183] Marginalization is a feeling shared by both the intelligentsia and the Jews in Russia, and this could be the reason why Shostakovich began to identify himself with Jews, not in the honeymoon period of free intellectual thought of the Russian-Soviet intelligentsia and its inter-identification with Jews in the 1920 - early 1930s, but when the Russian intelligent in him became marginalized. This first occurred in *The Fourth Symphony* as a reaction to the campaign started with the *Pravda* editorial "Muddle Instead of Music". The symphony was so obviously marked by the influence of Mahler that one can talk about his identification with this composer, whose Jewish identity was responsible for so much of the tragic overtones in his music. (The next stage of Shostakovich's identification with Mahler seems to occur in the *Tenth symphony*, where the opening theme from *Das Lied von der Erde* was cited[184] and his monogram D-Es-C-H first appeared.[185] In this connection I would suggest that among the many possible sources for the composer's discovery of this monogram, so suitable to his style, one source may have been one of the closing themes of the same Mahler's opus: *E flat-H-C, E flat-D-H-C* in flutes and oboes from the sixth part *Der Abschied*, (rehearsal 41), possibly borrowed by Mahler himself from Dvořak's *Stabat Mater* (part II, *Quis est homo, qui non fleret*).

The second critical wave of marginalization experienced by Shostakovich may have resulted from the loss of Sollertinsky. Ivan Ivanovich Sollertinsky, Russian in origin, was Shostakovich's closest friend and a rare internationalist. One of the key figures in Shostakovich's intellectual development, Sollertinsky was a phenomenally talented man of Renaissance stature, a great humanist and enlightener possessing absolute memory (a polyglot, of course), as well as a superb knowledge of world culture. Probably inheriting from his grandfather, a dissident Ryazan' priest, a special talent of preaching, he gave public introductory lectures to wide audience in the Large Hall of the Leningrad Philharmony. His contribution to the culture of the pre-war Leningrad population, including the major sector of industrial workers, cannot be overestimated.

Sollertinsky was born in Vitebsk, in 1902. Although he was brought to St. Petersburg in 1906, at the age of four, it is important to mention the peculiarity of Vitebsk's social anthropology, which probably influenced his parents' views. Vitebsk (which

183 Introduction to Marc Raeff, ed. *Russian Intellectual History* (New York, 1966, p. 5).

184 Kravets, Nelli: "Novyi vzglyd na *Desyatuyu simfoniu* Shostakovicha and Beseda Nelli Kravets s El'miroi Nazirovoi", in: *D. D. Sostakovich: Collection of articles to the 90th anniversary*. Ed. L. Kovnatskaya, "Kompozitor", St. Petersburg 1996, pp. 228-248.

185 Klimovitsky, Arkady: "Eshche raz o teme-monogramme *D-Es-C-H*" in: *D. D. Sostakovich: Collection of articles to the 90th anniversary*. Ed. L. Kovnatskaya, "Kompozitor", St. Petersburg, 1996, pp. 249-268.

was also the native town of Marc Chagall), is a Russian town located within the Pale of Settlement. At the time that Sollertinsky was born its residents numbered 52% Jews, many of whom had been exiled from Moscow soon after Tsar Alexander II's assassination in 1881 by the *narodovol'tsy*, a movement in which Jews had actively participated. The educated and quite assimilated newcomers eventually constituted the progressive Jewish movement *Haskala* ("Enlightenment"), which later formed the background for the Jewish socialist organization *Bund*.

Joining the culture of St. Petersburg in the stormy revolutionary years, Sollertinsky encountered many educated Jews (mostly converted to Greek Orthodoxy) who, becoming an indispensable part of the Russian intelligentsia, played a role no less than their counterparts in Vienna and contributed much to the intellectual life of this pro-Western Russian capital. Sollertinsky, must have developed into a powerful advocate of the Jewish impact on European culture, as evident from his studies on Mahler (1932), Offenbach (1933), and Schoenberg (1934). Setting the tone for the attitude to Jews among intelligentsia circles, he was probably perceived by Shostakovich as a kind of link between pure "Russianness" and the other peoples and cultures, in which the cultural image of the Jews was seen in the Judeo-Christian tradition as contributing to the basic values of humanity and civilization. It is possibly such thoughts and feelings that, combined with the powerless rage and grief of the composer at the loss of such a great man and great friend, rose to the surface when he worked on his *Second Piano Trio* in memory of Ivan Sollertinsky, 1944, with its highly memorable secondary theme in the Finale, traditionally perceived as "typically Jewish".

Thinking Jewish

Not entirely negating, although disputing the commonly shared opinions about such immediate stimuli for Shostakovich's first use of a Jewish idiom in this composition resulting from his work on finishing Fleishman's opera together with the information about the Nazi death camps, which must have reached Shostakovich by that time,[186] I argue that these circumstances must rather have been complementary to the

186 The score by his student who was killed in the war was by no means Shostakovich's first encounter with Jewish music. Growing up in St. Petersburg where the *Society for Jewish Folk Music* was active from 1908-mid-1930s, Shostakovich, must of course have heard quite a lot of Jewish folk and art music. Moreover, the 1930s witnessed the publication of more collections of Jewish folk songs than ever before or after this decade (Z. Skuditsky and M. Viner, *Folklor*-lider, Moscow (2 vls.) 1933 and 1936; M. Beregovsky, *Jidišer muzik-folklor*, Moscow 1934; M. Beregovskyi and I. Fefer, *Yidishe folklider*, Kiev 1938; Y. Dobrushin and A. Yuditsky, *Yidishe folklider*, Moscow, 1940; and others); the studies on Jewish music also proliferated, including those of interaction between Jewish and Ukrainian folklore (Skuditsky, 1935; Beregovsky, 1936). One would have had to be absolutely deaf not to have absorbed this musical material, at least partly. This was a remarkable rise of Jewish music in Russia, of which Shostakovich had to be aware no less than his student Fleishman. As for the other stimulus – knowledge of the mass killing the Jews – it also came earlier. The massacre of Babi Yar committed on Yom Kippur in 1941 was reported in the Soviet press. There is also a probability that the composer, having a certain access to the upper echelons of the Soviet establishment knew about Karsky's (whose real name is Jan Kozilevsky, the hero of the Polish Resistance) addressing the British Prime Minister in 1942 concerning concentration camps and the mass execution of Jews.

phenomenon of identification. I believe, rather, that a deeper discourse on identification with the Jews would probably show this to have been only partial and quite indirect. Rather it was an identification with those Russians who sympathized with or were compassionate toward Jews, somewhat like the Russian awareness of the Jews and the trend in Russian literature developed by Leonid Andreev, Korolenko, Kuprin, Gorky and Leskov in the end of the nineteenth and first half of the twentieth century.

If we "think Jewish" in relation to this theme in the Finale of his *Second Piano Trio*, we can easily hear its likeness to the klezmer dance music in the *bulgarish* style, characterized by the Dorian mode with a raised fourth, which relates to the repertoire "originating in Bessarabia as the *bulgărească*, then spreading as the klezmer bulgarish to parts of Eastern Ukraine".[187] However, not all the listeners in the world "think Jewish" as they listen to it. The theme is also heard as following the classical scheme and rooted in European rhetoric of "strong" (*fis-g-c-c-c* of the first five bars) and "weak" (*a-g-g-fis-a*) motifs, in this case motifs of "fear and mourning". Moreover, the initial motif of this theme, *f sharp-g-c* is the inversion of the crucial cell of the primary theme of *The Seventh – c-g-f sharp*, and it is more Shostakovich's own style than any stylization. As for the notorious "iambic prima", this is a typical European device of melodic development rooted in popular dance music and filling romantic art music (Chopin, Schubert).

The probable conclusion, therefore, is that this particular theme is not as Jewish as we might have thought. As a great master of art music, Shostakovich clearly had little need to copy folk melodies: an indicative touch here and there was enough for him to hint (if he needed to transmit a message) and to be understood by the listener. I suggest that whether or not he did indeed deliberately "hint Jewish", this theme came to be perceived as Jewish retrospectively, after Shostakovich had written his vocal cycle

187 Feldman, Walter Z.: "*Bulgărească/Bulgarish/Bulgar*: The Transformation of a Klezmer Dance Genre", in: *Ethnomusicology*, Vol. 38, No. 1, 1994, p. 1.

From Jewish Folk Poetry. Casting its light on his other works, this cycle made people "think Jewish" in regard to Shostakovich's work perhaps more than the composer himself had intended. "What made Shostakovich's music the secret diary of a nation was not only what he put into it but what it allowed listeners to draw out", notes R. Taruskin in this context.[188] We, musicologists, quite helplessly floating between our interpretation of a composer's intentions and a listener's quite unpredictable perception, might be consoled by the fact that even linguists suffer from the same problem despite the seeming clarity of the language. "Each reader had a distinctive personal style of reading and interpreting", notes Norman N. Holland in connection with his discourse on the concept of identity.[189] One of his definitions notes:

> "Identity... is a way of thinking about personality as living out ever-new transformations of a basic identity theme, much as a musician plays variations on a melody. In a musical theme and variations, the timbres, tones, tempi, or intervals may change – the melody can even turn upside down – but we find something in all those notes that remains constant, and that is what we call the theme."[190]

Thinking Musorgsky

In 1965, defending Evtushenko against criticism of the low quality of his poetry and his preaching banal morality (all in connection with *The Thirteenth*) Shostakovich wrote:

> "Perhaps Christ said it better, probably even best of all. But that doesn't deprive Pushkin, Lev Tolstoy, Dostoevsky, Chekhov, J. S. Bach, Mahler, Musorgsky, and many others of the right to speak about it. Moreover, I believe they have an obligation to speak about it, as does Evtushenko."[191]

The above quote serves to identify those composers whom Shostakovich admired and whose music more than any others, echoes in his own.

188 Taruskin, Richard: *Defining Russia Musically:Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton University Press, Princeton 1997, p. 475.

189 Holland, Norman N.: "Identity and Psycholinguistics", in *Psychoanalysis and Language* (Psychiatry and the Humanities, vol. 3, ed. Joseph H. Smith, New Haven and London, Yale University Press, 1978, p. 177.

190 Ibid, pp. 174-175.

191 Cited by Fay, Laurel: *Shostakovich: A Life*. Oxford University Press, 2000, p. 229.

The "holiness" of Musorgsky was inherited by Shostakovich from the St. Petersburg tradition, and did not relate solely to Musorgsky's stylistic innovations. Like every Judeo-Christian cult, especially in Russia, Musorgsky's image was that of a populist martyred cultural hero searching for the Truth. Shostakovich's work on the orchestration of *Boris Godunov* (1939-40) and, later, on *Khovanshchina* (1951-52) meant much more for him than a lucky commission. Through Musorgsky – and here the fictional character of *yurodivïy* contributed as a key figure– Shostakovich may have identified himself with the marginalized social stratum.[192]

Returning to the discussed theme from the *Second Piano Trio*, I would also suggest that any perception of the theme as Jewish is possibly conditioned by its association with what we know as *Jewish à la Musorgsky*. "Thinking Musorgsky", i. e. recalling "Samuel Goldenberg et Schmuyle" from *The Pictures at an Exhibition*, we can see many similarities in their structures. *F sharp-g-c* reminds *b flat-f-e* of Samuel Goldenberg (since *b flat-f-e* is equal to *c-g-f sharp* it is additional "proof" for those who like to make *The Seventh Symphony* a Jewish work also, and Taneev's Symphony as well), while the "weak" part of the theme is reminiscent of Schmuÿl. The two have in common the monotonous repetition of the hasty, disparate and helpless motif containing an element of recitative; the general descent of this part of the theme in the range of the sixth, an organ point in the bass voice. Another, perhaps more indirect resemblance, but worth noting, is the incongruity between the tonality in which the music is notated and its real sound. Playing "Schmuÿl" in *F sharp minor* one can see that the music is composed in diatonic Aeolian mode without any occasional, while written with five flats at the clef it is full of occasionals, demanding a special tension of intonation by the performer. The entire *C minor* theme of Shostakovich (in the exposition) is notated in *E major*, continuing the previous section, it is also full of occasionals and its initial tone *F sharp* sounds more stable than it usually is in *C minor*.

It may seem paradoxical that although Shostakovich's attitude to the Jews dramatically differed from that of Musorgsky, his musical idea of a Jew differs little (if we insist that the theme under consideration has deliberate Jewish connotations). It is important, however, to bear in mind, that the Musorgsky known to us today, intrinsically revised by Taruskin, who underscored his populism and complex anti-Semitism,[193]

192 This traditional Russian-Soviet perception of Shostakovich's inner pathos was summarized by S. Volkov in his preface to *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich, as related to and edited by Solomon Volkov*. Transl. by Antonina W. Bouis. New York: Harper and Row, 1979, pp. xxv-xxvii.

193 On Musorgsky's anti-Semitism see his *Musorgsky: Eight Essays and an Epilogue*, 2nd printing, Princeton University press, 1997, p. 379-383, from where it is appropriate to cite here: "Like many anti-Semites, Musorgsky drew a fundamental distinction between the *yevrei*, the biblical Hebrews or Israelites, who symbolized proud archaic manliness and nationhood, and the *zhid*,

was not the Musorgsky idolized by Shostakovich. In the context of 1930s Soviet public consciousness, there existed an image of Musorgsky as a nationalistically colored martyr, an image that had been shaped by Stasov and ideally suited both the Soviet authorities and the Russian intelligentsia. The title "Samuel Goldenberg and Schmuÿl" from *The Pictures at an Exhibition*, appeared in Soviet editions only as a subtitle and only in the score of Ravel's orchestration published in the end of the "thaw" (Muzyka, 1963), with the official title being *Dva evreya: bogatyi i bednyi* (Two Jews: the rich and the poor). Schmuÿl was a "class ally" of the Soviet people. Whatever Mussorgsky meant – creating a grotesque image of a Jew from his anti-Semitic feelings or not – for Shostakovich this was a figure for compassion, marginalized and with no rights, even more so than *yurodivÿy* since he belonged to a minority and was among its lowest rank. Here Jewishness functions as a traditional social identity. Gentiles from the intelligentsia, when marginalized, sometimes begin to identify themselves with Jews (sometimes, of course, in contrast, they become jealously anti-Semitic, when Jews succeed in the same field).

Another Jewish aspect in Shostakovich's music is associated with the grotesque as E. Sheinberg convincingly shows, noting "a considerable influence of Gnesin on Shostakovich's 'Jewish works', for example, in the *Second Piano Trio* (1944) and in his *From Jewish Folk Poetry* (1948)".[194] She traces its musical source to Michael Gnesin's music for Meyerhold's production of Gogol's *The Government Inspector* in 1926.

Gnesin's Jewish origin (he was the son of a rabbi and grandson of an entertainer, *badkhan*) did not prevent him from error in understanding Jewish musical life in Russia (probably influenced by Meyerhold's error)[195] and, consequently, from doubly misinterpreting the style of the Jewish orchestra that played at the Ball at the Mayor's House (first, a Jewish orchestra playing at the ball was quite usual, and indeed popular music ensembles in Russia were mostly Gypsy or klezmer (the latter in the areas closer to the Ukraine and Belorussia); and second, when performing for gentiles, klezmer groups never played Jewish music but rather a co-territorial repertoire of popular European dances[196]). Gnesin nonetheless established (partly influenced by Musorgsky) the special function of Jewish music in the Russian theatre of the grotesque.

the contemptible diaspora Jew encountered in everyday life, who embodied nothing more than petulance, rootlessness, and greed." (P. 380)

194 Sheinberg, Esti, *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich: A Theory of Musical Incongruities*, Ashgate, London, 2000, p. 301.

195 The summary of Meyerhold's interpretation of Chekhov's *Cherry Orchard* might be found in Sheinberg, op. cit, p. 300.

196 Feldman, op. cit, p. 9-10.

"The perception of Jewish music and dance as an outlet for a grotesque *Übermarionette* functions as a cultural unit in twentieth-century Russian literature and theatre. As such it appears in Chekhov's *Cherry Orchard*, in Vakhtangov's production of *Hadybbuk* and in Meyerhold's production of *The Government Inspector*."[197]

Thinking Margins

When dealing with the concept of Jewish music it should be remembered that Jewish music is no less an unclear phenomenon than that of the Jew himself (how could it be otherwise?). To cite Mark Slobin:

"The mirage of Jewish music evaporates as you gaze at it, replaced by vision of a group of Jews singing whatever they like, from any local source. Yet even while they share musical repertoires, memories, and tastes with non-Jews, they remain a people apart with a deeply internal sense about music".[198]

This "deeply internal sense about music" is reflected in the manner that expresses the spirit of the performers, actually their identity. Since the Jewish identity includes marginalization as one of its determinants, the same must be sought in Jewish music.

Music of the margins is what defines Jewish music in any culture and gives it its emotionally arresting expression, like Gypsy or Black music. Jewish musical culture as a world phenomenon – not only popular/traditional/folklore but art music too – is the trans-subculture of a marginalized social sector to which Jews belong for a complex of socio-historical reasons. "Thinking margins", in this theme from the *Second Piano Trio* we would probably hear first of all the heavy "oom-pah" that resonated in the musical environment of the margins and extremities of the European part of the Russian Empire and concentrated in the special musical milieu of Odessa – the only major multinational city in Tsarist Russia open to all Jews with no professional restrictions – which consequently acquired Ukrainian, Moldavian, Belorussian, Polish, and Russian, Jewish and Gypsy folklore.[199] In an amusing parallel between Andrei

197 Sheinberg, op. cit, p. 307.

198 Slobin, Mark: "Learning the Lessons of Studying Jewish Music", in: *Judaism*, 44, 2 (1995), p. 222.

199 Ritzarev, Marina. "Songs of Russian Emigrants and Marginal Tradition", in: *Twentieth Century European Narratives: Tradition & Innovation*, Proceedings of the Sixth Conference of the International Society for the Study of European Ideas (ISSEI), 16-21 August, 1998, Haifa University, Israel CD ROM, ISBN 965-555-067-2, 2001; Zemtsovsky, Izaly. "Underground Styles as a Feature of a Totalitarian Culture: the Case of Russian Music", in: *Verfemte Musik,*

Siniavskii and Shostakovich, relating to the Odessan style, Siniavskii "chose the pen name 'Abram Terz', the hero of an underworld ballad in the tradition of the Jewish freebooters of Odessa, immortalized in the early stories of Isaac Babel,"[200] while Shostakovich, playing the game "My Favorite Melody" at a party during New Year's Eve festivities (1966), spontaneously played an "Odessan ditty 'Pretzels, Buy My Prezels!'... as if in the grip of youthful nostalgia". Four months later he used a "remarkably similar" theme in his *Second Cello Concerto*, a theme whose appearance he was unable to explain.[201]

Finally, it is worth recalling the style of songs of Russian-Soviet singers-song-writers – the entity of freedom for the Russian intelligentsia. For about the half a century of its development – from the late 1950s until the present – they have been and still are based on Odessan folklore.

Identification with the marginalized is probably the juncture where the Jew Mahler (identifying with the marginalized intellectual individual in an alien society) and the Russian Musorgsky (empathizing with the Russian People who have no rights in their own land) meet in Shostakovich, amalgamating in the Jewish overtones to his music. The Finale of Shostakovic's *The Fourth*, the most Mahlerian of his symphonies, ends similarly to *Boris Godunov*, with a lonely and marginalized figure left on the scene.

Thinking Love

The deep psychological process of identification with the Jews appears to have been expressed not only in Shostakovich's creative work, but also in the romantic side of the composer's life. After his first serious love affair with Tatiana Glivenko and marriage to Nina Varzar (both women were non-Jewish), he met the delightful and intelligent Jewish girl Elena Konstantinovskaya, the princess-like fair-haired beauty with celestial-blue eyes and the complexion of Meissen porcelain to match her miniature-statuette figure. Their romance was so stormy that Shostakovich was prevented from divorcing Nina only by the news of Nina's pregnancy.[202]

Komponisten in den Diktaturen unseres Jahrhunderts, Dokumentation des Kolloquiums vom 9-12 Januar 1993 in Dresden. Ed.: Joachim Braun, Peter Lang, 1995, pp. 200-201.

200 Levin, Nora: op. cit, p. 649.

201 Fay, Laurel: op. cit., pp. 247-248; *Pis'ma k drugu: Dmitri Shostakovich - Isaaku Glikmanu*, comp. I. Glikman, Moscow, 1993, p. 212; Khentova, Sofia: *Rostropovich.* St. Petersburg 1993, p. 116.

202 Fay, op. cit., pp. 79-80.

While Shostakovich's first affair with a Jewish woman in 1934-35 occurred against the background of the official philosemitic atmosphere, when it was considered a kind of *bon ton* among party functionaries to marry Jewish women, his next and final love affair with a Jewish woman – Irina Antonovna Supinskaya – coincided with the wave of official recognition of the Jewish tragedy of WWII, indirect and reluctant as it was. In 1960, *Anna Frank's Diary* was published in Moscow, in Russian translation, with an introduction by Elya Ehrenburg (whose rank as a "state Jew" permitted him to touch upon the Jewish problem in his works). At the same time Andrei Siniavskii was still publishing his works in Paris, revealing the problem of anti-Semitism in the Soviet Union. Whereas sympathising with Jews murdered by the Nazis was permitted, mentioning the indigenous anti-Semitism was forbidden. Official half-recognition of the Jewish problem matched Shostakovich's romance with a half-Jewish woman, whose difficult life experience reflected the fates of millions of Jews, half-Jews and non-Jews, from the dramatic to the tragic.

Shostakovich's impatient enthusiasm to compose a major work on the text of *Babi Yar*, which should be noted as an act of fully conscious identification with the central message that a true Russian can not be an anti-Semite – coincided with a fully conscious and unequivocal decision to marry the woman with Jewish identity. The main addressee of his reports about advancing on both fronts – composing *The Thirteenth* and marrying Irina Supinskaya – was his dearest friend and confidant, met through and "guaranteed" by Sollertinsky in 1931, Isaak Davydovich Glikman, whose being a Jew must have been of no little importance for Shostakovich. His letters to Glikman from May 31 to July 14, 1962 reflect both events simultaneously. In his notes to the published letter of July 14, Glikman wrote:

> "Shostakovich considered it of extreme importance to present for my judgment his young wife and *The Thirteenth symphony*. For both his deeds, (marriage and symphony), seeming so unlike each other, Dmitri Dmitrievich seemed convinced that he needed my evaluation."[203]

It is remarkable, that when describing Irina Antonovna in a letter to his other dear friend, Vissarion Yakovlevich Shebalin (similar in content to what he had written to Glikman), he did not mention the question of her nationality,[204] while in the letter to Glikman this appears to have been important for him, as if to prove his loyalty-up-to-identification once again. By this marriage, Shostakovich *de facto* identified himself

203 *Pis'ma k drugu*, p. 180.

204 The text of this letter as published in *Sovetskaya muzyka* in 1982 (pp. 75-85), however, must be compared with the original, since any mention of anything Jewish would most probably be censured.

with Jews, not only in his work, but in his life too. Nothing could have been more real and deliberate. The conscious had taken over from the subconscious.

In his philosemitic expression, Shostakovich never stepped beyond the bounds of permitted freedom to feel Jewish. (His manner of "enthusiasm, unsteadiness in beliefs and sincere but cautious friendship" was perspicaciously noted by Valerian Bogdanov-Berezovsky in 1925,[205] although people, especially experiencing deep suffering, change.) One sees this not only in regard to *The Thirteenth* whose text was officially published, but also in *From Jewish Folk Poetry* (the cycle was first contemplated in May 1948 when Stalin supported establishment of the State of Israel and the short-lived euphoria of Soviet Jews could be openly displayed). But such permissiveness did not last long during his lifetime. In Russia, with her thousand years of Christianity, Jews, like other minorities have never been granted real equality (except for those three tragic decades following the revolution).

When Reason reaches crisis, irrationalism, obscurantism and eschatological moods substitute it and the main weapon of the authorities lies in manipulating prejudices that find their outlet in the persecution of minorities, especially Jews, maybe because Jewish aspirations, as if granted by their ancient history and the parental role of Judaism in regard to Christianity – are not automatically accepted.

Having grown up in the revolutionary epoch that symbolized Reason, Shostakovich belonged to a generation whose humanistic ideals brutally clashed with the reactionary.[206] It should be noted that Andrei Siniavskii was also brought up in a family of pure revolutionary idealists. As a writer he had no recourse to instrumental music as a means of expression. Defending his ideals, he had no choice but to become a dissident and clearly state in words the Truth so necessary for the Russian intelligentsia. Shostakovich twice tested the boundaries of permitted freedom for the Russian intelligentsia in its solidarity with Jews (*From Jewish Folk Poetry* and *The Thirteenth symphony*) and twice was reminded of its instability, thus retrospectively almost being turned into a dissenter according to the widespread opinions of his admirers. All this only went to prove that instrumental music was the only relatively safe niche for a Soviet composer where his conscious and subconscious, as well as various social identities (often misinterpreted as national) played out their secret drama.

205 Kovnatskaya, Lyudmila: "Shostakovich and Bogdanov-Berezovsky (20-e gody)", in: *D. Shostakovich: Between a Moment and Eternity: Documents, Materials, Articles)*, edit. Lyudmila Kovnatskaya. St. Petersburg: "Kompozitor", 2000, p. 54.

206 Ritzarev, Marina: "Shostakovich's Posthumous Image and Romantic Tradition", paper presented at the symposium *Shostakovich 25 Years On*, Glasgow, October 2000. Publication on-line, forthcoming.

Kadja Grönke (Universität Oldenburg)

"FÜR JUDENFEINDE BIN ICH WIE EIN JUD"[207]

Rollenmasken und Identifikationen in der Musik Dmitri Schostakowitschs

Äsopische Sprache

Im totalitären Sowjetstaat wird die Fähigkeit, politisch Unliebsames so auszudrücken, daß es zugleich als politisch angepaßt verstanden werden kann, für kritische Künstler zur Voraussetzung ihres Überlebens. Eine solche "äsopische Sprache"[208] erscheint bei Schostakowitsch besonders stark ausgeprägt. Er praktiziert das Orwellsche "Doublespeak", dieses Maskieren von künstlerischen Wahrheiten mit Hilfe einer scheinbaren Affirmation des politischen Systems, nicht nur auf der künstlerischen Ebene, sondern auch auf der menschlichen.

Nach außen hin bleibt Schostakowitsch lebenslang ein loyaler Sowjetbürger, der seine Pflicht als Repräsentant seiner Heimat erfüllt, sich seinen gesellschaftlichen Aufgaben und seiner Funktionärstätigkeit nicht entzieht, kulturpolitische Deklarationen verliest und sie, wenn gefordert, auch dann mit seinem Namen unterzeichnet, wenn sie aus fremder Feder stammen.[209] Er bedient die erwünschte Sprache des Staates, wann immer das Einlenken hilft, sein Dasein, seine Musik und die Existenz von ihm nahestehenden Menschen vor der Vernichtung zu bewahren. Widerstandslos

207 Aus: Dmitri Schostakowitsch, *Symphonie Nr. 13*, Text von Jewgeni Jewtuschenko; zit. nach der deutschen Übersetzung von Jörg Morgener, abgedruckt in der Taschenpartitur des Sikorski-Verlags, Hamburg.

208 "Dieser Mann hatte zu Lebzeiten eine äsopische Sprache entwickelt, ähnlich dem Orwellschen 'Doublespeak', die ihn in seiner Musik auszusprechen befähigte, was im öffentlichen Leben den Tod bedeutet hätte." Michael Koball, *Pathos und Groteske - die deutsche Tradition im symphonischen Schaffen von Dmitri Schostakowitsch*, Berlin 1997, S. 9 und S. 14.

209 Vgl. Dmitri Schostakowitsch, *Chaos statt Musik. Briefe an einen Freund*, hrsg. und kommentiert von Isaak D. Glikman, dt. Ausg. hrsg von Reimar Westendorf, Berlin 1995; Solomon Volkow (Hg.), *Zeugenaussage. Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch*, Hamburg 1979, hier: Ausg. München 1989; Daniel Shitomirski, *Blindheit als Schutz vor der Wahrheit*, Berlin 1996, S. 232. – Entsprechend verweist Michael Koball auf "zahlreiche Bedeutungsschichten" auch bei den offiziellen Dokumenten: Es sei zu differenzieren zwischen solchen Dokumenten, die von Schostakowitsch "im Bewußtsein der Zensur geschrieben wurden und solche[n], unter die er nur seine Unterschrift setzte." Michael Koball, "Vom Machwerk zum Authentikum", in: Günter Wolter / Ernst Kuhn (Hg.), *Dmitri Schostakowitsch - Komponist und Zeitzeuge* (Schostakowitsch-Studien Bd. 2), Berlin 2000, S. 12.

akzeptiert Schostakowitsch die Kritik der Partei und gelobt öffentlich Besserung, sobald dies angezeigt ist. Indem er seine Wortwahl ganz der Diktion der offiziellen Kulturpolitik anpaßt, bleibt die im Vortragsstil auch mitschwingende Alibi-Funktion[210] folgenlos. Denn die Konstanz seiner äußeren Haltung verleiht seinen Worten existenzerhaltende Glaubhaftigkeit.

Prominentestes Beispiel für solch ein verbales Erfüllen der offiziellen Erwartungshaltung ist die Etikettierung seiner ***Fünften Symphonie*** als "praktische, schöpferische Antwort eines sowjetischen Künstlers auf gerechtfertigte Kritik" – eine Formulierung, die Schostakowitsch willig aus einer der ersten Rezensionen der Symphonie übernimmt. Mit diesem Schlagwort lenkt er die Rezeption der Musik in die gewünschte Richtung und gibt allen staatstreuen Kritikern die Möglichkeit, sich auf jene Seiten der Partitur zu konzentrieren, die dieses Werk zu einer künstlerischen Manifestation des Sozialistischen Realismus machen. Denn offenkundig erfüllt die Musik die politisch-ästhetischen Hauptforderungen nach Parteilichkeit (Themenwahl und -behandlung müssen in Übereinstimmung mit der Parteilinie stehen), Volksverbundenheit (Verständlichkeit, Patriotismus, eventuell Volkssprachlichkeit und Verwendung von Volksmusik), Konfliktlosigkeit (Ausschluß aller negativen Erscheinungen sowie ein betont optimistisches, heroisches Ende) und Widerspiegelung der idealen zukünftigen Gesellschaft ebenso nachdrücklich wie den Erziehungsauftrag von Kunst.

Vor allem aber durch sein verbales Bekenntnis, das diesen Erziehungsauftrag am Komponisten selbst veranschaulicht, gelingt es Schostakowitsch, sich mit der viersätzigen, in Themenbildung, Instrumentation und Harmonik deutlich dem 19. Jahrhundert verpflichteten *Fünften Symphonie* 1937 künstlerisch und politisch zu rehabilitieren und die existenzbedrohende Situation, in die er 1936 durch die *Pravda*-Kritik an seiner Oper *Lady Macbeth aus Mzensk* geraten ist, von sich abzuwenden. Durch die Akzeptanz des Epithetons von der "gerechtfertigten Kritik", durch sein äußerlich loyales Verhalten, seine bereitwillige Bußfertigkeit und durch bestimmte Züge seiner Musik besteht an der Glaubwürdigkeit des Komponisten kein Zweifel – und so bewerten die Verfechter des Sozialistischen Realismus ihn nunmehr als staatstreuen, einsichtigen und besserungswilligen Sowjetkünstler und hören die Musik der neuen Symphonie als das, was der Komponist ihnen vordergründig zu hören gibt: als ein Werk, das die Parteirichtlinien getreu und vorbildlich erfüllt.

210 "[...] in dem Sinne, daß durch Wortwahl wie Tonfall Aussagen so lanciert werden, daß eine zweite hinter der Oberfläche liegende Bedeutungsebene hörbar wird". Sigrid Neef, "Infragestellungen. Der Künstler und die Macht – das kann doch nicht alles gewesen sein, oder Sterben tun immer nur die anderen", in: Wolter / Kuhn, S. 33.

Mit gleichem Recht aber lassen sich die äußere Form[211], die prägnanten Melodien und das kraftvoll strahlende Finale der *Fünften Symphonie* als eine auskomponierte Fabel interpretieren, hinter der sich die Möglichkeit verbirgt, die vordergründig wahrgenommenen musikalischen Fakten tiefergründig zu deuten. Denn die extreme Ausrichtung an den ästhetischen Prinzipien des Sozialistischen Realismus enthält in ihrer Überanpassung letztlich eine äsopische Aussage. Das bedrückende Gefühl des "Zu-viel", das sich gerade in den 35 Schlußtakten mit ihrem permanenten Einpeitschen und Einpauken der Dominante-Tonika-Schlußkadenzierung über Tonika-Orgelpunkt einstellt, kann ebensogut als Demontage der sowjetischen Nutzen- und Wertvorstellung von Kunst gehört werden.

Rollen und Rollenmasken

Die unterschwellig mitkomponierte Demontage bleibt jedoch wie hinter einer Maske verborgen und verhindert somit nicht, daß Schostakowitsch von nun an die Rolle eines staatstreuen Sowjetkomponisten, ja *des* repräsentativen sowjetischen Staatskomponisten zufällt.

"In der Regel wird [...] jedermann bei einer neu zu übernehmenden Rolle [...] die Erfahrung machen, daß es für sie nicht nur ein bestimmtes Repertoire von Verpflichtungen und Anrechten gibt, sondern auch eine bestimmte Rollenmaske, die er sich aneignen muß, um seine Rolle wirkungsvoll ausüben zu können."[212] Schostakowitsch akzeptiert die ihm zugeschriebene Rolle und erfüllt sie, indem er zugleich die dazugehörige Rollenmaske[213] auf sich nimmt und ausbaut.[214] Durch sein offizielles Auftreten, Reden und Handeln wirkt er jedem Zweifel an seiner Bereitschaft, die gesellschaftliche Erwartung an ihn willfährig zu erfüllen, entgegen. Er scheint die entsprechende Rollenmaske so vollkommen als sein eigentliches Gesicht adaptiert zu haben, daß ihre Glaubwürdigkeit in Ost und West bis zu seinem Tod im Sommer 1975, ja bis zu der Veröffentlichung der von Solomon Volkow 1979 veröffentlichten *Zeugenaussage* keinem Zweifel unterliegt.

211 Auffällig ist die gegenüber der symphonischen Norm vertauschte Reihenfolge der Binnensätze: Das heroische Finale folgt auf einen höchst nachdenklichen, grüblerischen langsamen Satz und wirkt dadurch unvorbereitet und aufgesetzt.

212 Gottfried Eisermann, *Rolle und Maske*, Tübingen 1991, S. 166.

213 "Die Maske umfaßt [...] unter Benutzung der äußeren Rollenmerkmale und ggf. der Rollenutensilien die Miene, Sprechweise, Gestik und Haltung und äußert sich in Auftreten und Verhalten." Ebd., S. 172.

214 "[..] wir [haben es] also bei der Maske mit einem selbständigen, wenngleich von der Rolle nicht unabhängigen Bestandteil der Rollentheorie zu tun. Mehr noch, sie ist für ihr Verständnis nicht allein, sondern auch für ihre Handhabung ganz unerläßlich." Ebd., S. 173.

Die Anpassung zeigt sich auch im künstlerischen Bereich, denn Schostakowitsch erfüllt die Rollenerwartungen an einen Staatskomponisten, indem er auf Bestellung, umgehend und widerstandslos genau die affirmativen und politisch eindeutigen Werke komponiert, die man von ihm verlangt: Musiken für das Gesangs- und Tanzensemble des NKWD, einen *Marsch der sowjetischen Miliz* für Blasorchester, *Die Glocken von Noworossijsk* zum Andenken an die Helden des Großen Vaterländischen Kriegs (d. h. des Zweiten Weltkriegs), das *Lied von den Wäldern* als Preislied für Stalins Aufforstungspläne und manches mehr.

Die dienstfertige Erfüllung der staatlichen Erwartungshaltung kann freilich wiederum als Überanpassung, als ein äsopisches Verhalten gesehen werden, welches keinen anderen Zweck verfolgt, als unter dem Deckmantel von Fügsamkeit eine Nische für ganz andere künstlerische Aussagen einzurichten. Hinter der äußeren Fassade scheint sich etwas zu verbergen, was heute in postkommunistischer Zeit gern als das eigentliche, das wahre Gesicht von Dmitri Dmitrijewitsch Schostakowitsch angesehen wird.

Die Frage aber bleibt, ob die perfekt adaptierte Rolle nicht schließlich doch ein Teil der eigenen Identität, die Maske nicht irgendwann doch ein wesentlicher Bestandteil der Person wird. Wie der "eigentliche" Mensch Schostakowitsch beschaffen ist und ob das Phänomen Schostakowitsch sich überhaupt eindeutig erfassen und festlegen läßt, bleibt selbst dann offen, wenn sein musikalisches Gesamtwerk zu Rate gezogen wird. Denn dabei muß festgestellt werden, daß "der Staatskomponist" bei weitem nicht die einzige Rollenmaskierung darstellt, der Schostakowitsch sich bedient.[215]

Seine künstlerische Produktion ist eher ein Pandämonium unterschiedlichster Masken: der des Grotesken, des Ironischen, Satirischen, Trivialen, Klassizistischen, Avantgardistischen ... Zwar vertuscht er die Uneigentlichkeit und die Mehrdeutigkeit solcher Kompositionsweisen durch unverfängliche Titelgebungen, Widmungen oder verharmlosende Werkkommentare, aber neuere Forschungen[216] legen nahe, Schostakowitschs Werke auch in den autonomen Gattungen durchaus szenisch, agierend und darstellerisch aufzufassen: "Wie aufrührerisch man immer seine Musik empfinden und bewerten will - es kam bei Schostakowitsch gewöhnlich weniger

215 So hat Pawel Filonow seinen Eindruck des Künstlers und seiner Musik gemalt: als ein Prisma von Gesichtern und Masken, als eine brüchige Zusammenstellung gleichwertiger Kopfstudien, bei der sich keine Grenze zwischen Mensch und Maskierung ziehen läßt.

216 Detlef Gojowy, "Absurde Szenenfolgen für 2 Violinen, Viola und Violoncello" und Michael Koball, "Pathos und Groteske – Dmitri Schostakowitsch und das 'Symphonische Ich'", beides in: Schostakowitsch-Gesellschaft e. V. (Hg.), *Schostakowitsch in Deutschland* (Schostakowitsch-Studien Bd. 1), Berlin 1998, S. 79-90 und S. 91-115.

darauf an, welches Modell er benutzte, als darauf, was er daraus machte. Eine Vielfalt von Modellen begegnet uns [...] von Anfang an. Wir müssen im Auge behalten, daß dies alles Theater-Masken sind"[217], formuliert Detlef Gojowy am Schluß seiner Untersuchungen zu den Streichquartetten – ein Hör- und Deutungsexperiment, das zweifellos zu überraschenden Dechiffrierungen anregen kann.

Identifikationen

Um wirkungsvoll zu sein, muß eine Rollenmaske die gesamten Lebensäußerungen überdecken. Das gilt um so mehr in einem totalitären Staat, in dem selbst der Privatbereich der Menschen nicht frei von Bespitzelung und Kontrolle bleibt. Wer sich einer Maske "zur Verhüllung seiner 'wahren' Identität bedient, [wird also] darauf aus sein, sie möglichst 'wahr', d. h. täuschend herzustellen und zu tragen."[218] Dementsprechend zeigt Schostakowitschs äußeres, offizielles Verhalten eine maximale Identifikation mit der von ihm jeweils erwarteten Rolle.

Im Zuge der Maskierung durch unterschiedliche musikalische Idiome wird dem Komponisten immer wieder eine offenkundige Identifizierung mit dem von ihm verwendeten Material attestiert. Vor allem in den späten Vokalwerken scheint sich Schostakowitsch der vertonten Dichtung in selbstreflektierender Absicht zu bedienen.[219] Bei seinen Liederzyklen handelt "es sich nicht mehr um ein Abbild des Texts oder ein Porträt des Dichters, sondern vor allem um ein Selbstbildnis des Komponisten"[220]. Aufgrund der "sowohl historischen wie psychologischen Parallelen"[221] von Dichter und Komponist wird "das Zusammenfallen des lyrischen Ichs der Gedichte mit dem lyrisch-musikalischen Ich des Komponisten"[222] vor allem bei der *Suite nach Gedichten von Michelangelo Buonarotti* op. 145 betont.

217 Gojowy, S. 89 f.

218 Eisermann, S. 172.

219 Vgl. Kadja Grönke, "Kunst und Künstler in Schostakowitschs späten Gedichtvertonungen", in: Wolter / Kuhn, S. 112-161.

220 Marie-Luise Bott, "'Kein Buch – ein Lied, eine Stimme'. Marina Zwetajewas Lyrik, vertont von Dmitri Schostakowitsch, Alfred Schnittke und Sofia Gubaidulina: Kompositorisches Selbstbildnis und kritisches Zeitporträt", in: *Individualität* (Zürich), Heft 28 (Dezember) 1990, S. 69.

221 Sebastian Klemm, *Dmitri Schostakowitsch – das zeitlose Spätwerk* (Schostakowitsch-Studien Bd. 4), Berlin 2001, S. 326.

222 Sebastian Klemm, "Untersuchungen zum Verhältnis von Text und Musik in Schostakowitschs 'Suite nach Worten von Michelangelo' op. 145", in: Wolter / Kuhn, S. 97.

Eine weitere Rollenmaske, die wiederholt unter dem Aspekt der Identifikation untersucht wird, ergibt sich aus Schostakowitschs kompositorischer Verwendung volksmusikalischer Idiome. Hier ist das Äsopische seines Tuns besonders brisant.

Vordergründig steht die Zuwendung zur Volksmusik in Zusammenhang mit Schostakowitschs Rolle als Staatskomponist. Die sozialistisch-realistische Forderung nach Volkstümlichkeit, Breitenwirkung und Allgemeinverständlichkeit von Kunst läßt sich natürlich am einfachsten durch Verarbeitung von Volkskunst erfüllen, denn hier können eine weitreichende Bekanntheit des Materials, eine Vertrautheit mit typischen Wendungen und eine breite Akzeptanz der Verarbeitungsformen vorausgesetzt werden. Dementsprechend arbeitet auch Schostakowitsch Volkstexte, Volksliedmelodien und volkstümliche Musiziermodelle in einzelne Werke ein. Diese Werke lassen sich in drei Gruppen gliedern.

An erster Stelle stehen politisch-patriotische Gebrauchsmusiken mit traditionellem russischem Liedgut: Beiträge für zwei Programme des Gesangs- und Tanzensembles des NKWD, *Zwei russische Volksliedbearbeitungen* für Chor op. 104, eine *Ouvertüre über russische und kirgisische Volksthemen* für Orchester op. 115. Diese Werke entsprechen der Rollenmaske eines sowjetischen Staatskomponisten.

An zweiter Stelle sind Werke zu nennen, die sich mit textlichen und musikalischen Zeugnissen der russischen Revolution beschäftigen: *Zehn Poeme nach Revolutionsgedichten* für Chor op. 88 und die *Elfte Symphonie* op. 103 ("Das Jahr 1905") mit ihren zahlreichen instrumentalen Zitaten revolutionärer Lieder. Diese zweite Werkgruppe ist nicht nur durch die zeitgeschichtliche Perspektive der ausgewählten Vorlagen von der ersten geschieden, sondern auch durch den höheren gattungsästhetischen Anspruch zumindest der *Elften Symphonie*: Die folkloristischen Vorlagen dienen nicht mehr einer Gebrauchskunst, sondern einem autonomen Werk, dem sie zugleich ein inneres Programm, eine semantische Aussage verleihen. Und diese Aussage entspricht vollkommen Schostakowitschs Technik der äsopischen Ausdrucksfindung: Vordergründig scheint die Verherrlichung der Revolution politisch affirmativ zu sein; gleichzeitig aber zeigt die Rückbesinnung auf die geistigen Ideale des anbrechenden 20. Jahrhunderts, wie sehr diese Ideale im Laufe der Zeit pervertiert und – gerade nach der sowjetischen Niederschlagung des Ungarn-Aufstands – degeneriert worden sind.[223] Die Frage nach einer Identifikation mit dem

223 Daß gerade dieser Aspekt für Schostakowitsch wichtig war, zeigt sich, wenn er eines der Revolutionslieder aus der *Elften Symphonie* auch in seinem *Achten Streichquartett* zitiert – und zwar ein Klagelied mit dem bezeichnenden Text: "Unsterbliche Opfer, ihr sanket dahin, wir stehen und weinen, voll Schmerz, Herz und Sinn. Ihr kämpftet und starbet für kommendes Recht, wir aber, wir trauern, der Zukunft Geschlecht. Einst aber, wenn Freiheit dem Menschen erstand, und all euer Sehnen Erfüllung fand: Dann werden wir künden, wie ihr einst gelebt, zum Höchsten der Menschheit empor nur gestrebt." – Dieses Lied kann eindeutig auch als Klage darüber verstanden werden, daß die Ziele der Revolution noch nicht erfüllt sind. (Liedtext zit. nach Karen Kopp, *Form und Gehalt der Symphonien des Dmitri Schostakowitsch*, Bonn 1990, S. 332 f.; dort zit. nach Annemarie Stern, *Lieder gegen den Tritt. Politische Lieder aus fünf Jahrhunderten*, Oberhausen 1972, S. 140.)

verwendeten Material kann folglich erst nach Auflösung der äsopischen Doppeldeutigkeit gestellt werden und erweist sich als Frage nach Schostakowitschs Revolutionsverständnis.

In der dritten Werkgruppe (die sich mit der *Elften Symphonie* in gewissem Sinn berührt) wird eines vollends offenbar: Gerade indem Schostakowitsch die sozialistisch-realistische Forderung nach Volkstümlichkeit erfüllt, unterläuft er sie auch, denn hier wendet er sich zwar eindeutig ethnisch verwurzelter Musik zu, aber bezeichnenderweise eben nicht der russischen. Die beiden *Suiten für Jazzorchester* (1934 und 1938) zieht er zwar zurück, da ihre ethnischen Wurzeln mit dem Feindbild Amerika kollidieren. Aber die *Spanischen Lieder* für Mezzosopran und Klavier op. 100 und vor allem die Lieder *Aus hebräischer Volkspoesie* für Sopran, Alt, Tenor und Klavier bzw. Orchester op. 79 und 79a öffnen einen Ausblick gerade nicht auf das politisch favorisierte russische Volksgut, sondern auf die reiche Palette anderer Nationalmusiken.

Damit bewegt sich Schostakowitsch in einer Grauzone des offiziell zwar Legalen, aber Mißliebigen. Denn speziell der jüdischen Kultur ist in der Sowjetunion zwar per Gesetz vollständige Entwicklungsfreiheit garantiert. Aber nach einer kurzen Blütezeit unmittelbar nach der Revolution häufen sich Anfang der 1930er Jahre erneut die Repressionen. Es gibt keinerlei Stätten der Kulturförderung wie Schulen oder Theater (die 1948 per Dekret geschlossen werden), "und der hebräische Sprachunterricht ist sogar verboten."[224] "Nach der Gründung des Staates Israel verschärfte sich die Situation noch mehr. Jeder Ausdruck jüdischer Nationalkultur wurde von jetzt an als westlich orientiert, als 'imperialistisches Kulturgut' gesehen. Die paradoxe Situation des de jure Erlaubten und Geförderten, de facto aber Unerwünschten, sogar Feindlichen begleitete jede Äußerung des Jüdischen in der UdSSR."[225]

Schostakowitsch dürfte sich der Ambivalenz seines Tuns durchaus bewußt sein, zumal seine kompositorische Beschäftigung mit dem Judentum ihn mehr als einmal antisemitischen Beschimpfungen aussetzt. Dennoch bilden die Lieder *Aus hebräischer Volkspoesie* mit ihrer unüberhörbaren Kombination jiddischer Texte (in russischer Übersetzung), jüdischer und hebräischer Melodien und ostjüdischer Musi-

224 Joachim Braun, "Das Jüdische im Werk Dmitri Schostakowitschs", in: Detlef Gojowy (Hg.), Studien zur Musik des XX. Jahrhunderts in Ost- und Ostmitteleuropa, Berlin 1990, S. 105.

225 Ebd.

ziermodelle keinen Einzelfall. In seiner Instrumentalmusik bedient sich Schostakowitsch bereits ab Mitte der 1940er Jahre kontinuierlich immer wieder eines jüdischen Idioms[226], und zwar bevorzugt in autonomen Kompositionen von besonders hohem künstlerischem Anspruch wie dem *Vierten Streichquartett* oder den *24 Präludien und Fugen* für Klavier op. 87. Im Gegensatz zu seinen offiziellen Werken gerade der ersten Nachkriegsjahre schreibt Schostakowitsch hier insgesamt deutlich "komplexer, abstrakter"[227] und auf eine Weise, die "die Kenner – und sein eigenes Gewissen – befriedigte".[228]

Demnach ist die Hinwendung zu einer ethnisch mitgeprägten Musiksprache verbunden mit ihrer kompositorischen Aufwertung, und ihre stilistische Aneignung stellt nicht so sehr eine Maskierung der eigenen Musik durch ein fremdkonnotiertes Element dar, sondern kann vielmehr als ein Akt der Aneignung durch Integration, als eine komponierte Identifikation gedeutet werden: Das Fremde wird zu einem selbstverständlichen Bestandteil der eigenen musikalischen Ausdrucksweise umgeschmolzen, ohne darüber seinen Verweischarakter zu verlieren. "Daß Schostakowitsch aufgrund eigener Verfolgungen in der Stalin-Ära, der im übrigen auch jüdische Sowjetbürger ausgesetzt waren, mit ihnen bis zur Identifikation sympathisierte, wird durch seine in der 'Zeugenaussage' wiedergegebenen Äußerungen vollauf bestätigt."[229] "Für Schostakowitsch war es die selbstverständliche Solidarität eines Humanisten und Demokraten gegenüber einer verfolgten Minderheit."[230]

Durch die vom sowjetischen Staat praktizierte und auch in der Bevölkerung verbreitete antisemitische Grundhaltung läßt sich das Aufgreifen jüdischer Folklore nur mit sehr viel Naivität als Exemplifikation der Leitgedanken einer sozialistisch-realistischen Kulturpolitik rechtfertigen. Vielmehr erweist sich gerade vor diesem Hintergrund die Verwendung jüdischer Musiziermodelle und Originalmelodien als ein weiteres Beispiel für Schostakowitschs äsopisches Singen und Sagen. Unter dem

226 Braun weist darauf hin, daß sich die Verwendung jüdischer Vorlagen in solchen Zeiten häuft, die für Schostakowitsch einerseits geprägt sind durch den Verlust von Freunden (Benjamin Flejschman, dessen Oper *Rothschilds Geige* er vollendet, Iwan Sollertinski, dem er sein *Klaviertrio* op. 67 widmet) und die andererseits Kumulationsphasen des praktizierten Antisemitismus sind (Ende des II. Weltkriegs, Stalinistischer Antisemitismus zwischen 1948 und 1952 und die Phase des Eisernen Vorhangs nach 1959).

227 Boris Schwarz, *Musik und Musikleben in der Sowjetunion. Von 1917 bis zur Gegenwart*, Wilhelmshaven 1982, S. 403.

228 Ebd.

229 Günter Wolter, "'Das Etikett *Volksfeind* blieb für immer an mir kleben'", in: Ernst Kuhn (Hg.), *Volksfeind Dmitri Schostakowitsch. Eine Dokumentation der öffentlichen Angriffe gegen den Komponisten in der ehemaligen Sowjetunion*, Berlin 1997, S. XLV.

230 Gojowy, S. 85.

Deckmantel der Volkskunst versteckt sich offenkundig ein Loyalitätsbekenntnis zu einer ethnischen Gruppe, deren Unterdrückung und Diffamierung zugleich eine Spiegelfunktion für die aktuelle Situation der russischen Intelligenz im stalinistischen und poststalinistischen Rußland übernimmt. "Als Sprache des inneren Widerstands, der moralischen Auflehnung hat Joachim Braun Schostakowitschs in vielen Werken anklingende Vorliebe für die Skalen und Rhythmen der jiddischen Volksmusik identifiziert."[231] "Eben die Hinwendung zu Klängen, die man als jüdisch einordnete, wurde in der Sowjetunion als Akt der Auflehnung verstanden."[232]

Das Jüdische als Maskierung, Aneignung, Identifikation und Selbstaussage

Nicht in allen Werken ist der Bezug auf jüdische Modelle derart offenkundig wie in den Liedern *Aus jüdischer Volkspoesie*. Für die übrigen Kompositionen dieser Gruppe gilt Joachim Brauns Beobachtung: "The more hidden the meaning, the stronger the ethnic pigmentation of the music"[233] und umgekehrt. Während die *24 Präludien und Fugen* op. 87 von ihrer Faktur her so komplex sind, daß der Komponist den jüdischen Aspekt nur durch die Verwendung von Originalmelodien offenlegen kann, weist die Musik der *Dreizehnten Symphonie* für Baß, Männerchor und Orchester, des *Monologs* op. 91 Nr. 1 (und in gewissem Sinne auch der Oper *Rothschilds Geige* von Benjamin Fleischman, die Schostakowitsch vollendet) im Grunde keinerlei jüdische Stilmerkmale auf, da bereits der Text eindeutig auf diesen Aspekt hinzielt und kritisch Stellung nimmt.

Für den Kopfsatz seiner ***Dreizehnten Symphonie*** wählt der Komponist engagierte Verse von Jewgeni Jewtuschenko. Das dichterische Mahnmal für den Mord an 34.000 Juden, die 1941 in der Schlucht Babij Jar bei Kiew von einem SS-Sonderkommando erschossen wurden, erfolgt in einer bewußt formalisierten Aufzählung von Identifikationen. Schostakowitsch setzt sie vokal-instrumental so in Musik, daß die

231 Ebd., S. 84.

232 Ebd., S. 85.

233 Joachim Braun, "The Double-Meaning of Jewish Elements in Dmitri Shostakovich's Music", in: Marc Honegger / Paul Prevost (Hg.), *La musique et le rite sacré et profane*, Vol. II. Actes du XIIIe Congrès de la Société Internationale de Musicologie, Straßburg 1986, S. 746. – Anders formuliert: "Das Jüdische in der Musik von Schostakowitsch ist eine Funktion der musikalischen Form und der Zugänglichkeit, oder sagen wir der Offenheit der Bedeutung des Werkes. Je esoterischer und verborgener der Sinn der Musik und abstrakter die musikalische Form, desto intensiver die jüdische Färbung, die jüdische Pigmentation der Musik. Und im Gegenteil je klarer die Bedeutung, je direkter der Text, desto zweifelhafter wird die jüdische Provenienz der Musik, unauffälliger ihre ethnische Angehörigkeit." Braun, "Das Jüdische im Werk Dmitri Schostakowitschs", S. 118.

Worte in jedem Augenblick klar und deutlich zu verstehen sind. Dadurch macht er den Dichter zu seinem Sprachrohr. Er verwandelt Jewtuschenkos Identifikation mit der jüdischen Leidensgeschichte in ein "mea res agitur": "Mir scheint, jetzt bin ich auch ein Jude. Da bin ich, schleppe mich durch das alte Ägypten. Und da bin ich, an das Kreuz geschlagen. Mir scheint, daß ich Dreyfus bin. Mir scheint, ich bin ein Knabe in Bialystok. Mir scheint, ich bin Anne Frank. Ich bin jeder hier [in Babij Jar] erschossene Greis. Ich bin jedes hier erschossene Kind."[234]

Diese Aufzählung von imaginierten Identifikationen verbinden Dichter und Komponist mit ihrer direkten Stellungnahme: "O mein russisches Volk, ich weiß, du bist im tiefsten Innern international; oft aber schmückt sich mit deinem reinen Namen, wer Dreck am Stecken hat; wie niederträchtig, daß sich Antisemiten 'Bund des russischen Volks' genannt haben! Wenn der letzte Antisemit der Welt auf ewig begraben sein wird, dann [erst] kann die Internationale ertönen." Gedicht und Symphoniesatz enden mit der Schlußfolgerung: "Jüdisches Blut fließt nicht in meinen Adern, aber für alle Antisemiten bin ich wie ein Jude, und darum bin ich ein echter Russe!"

Diese spitzfindige Wendung ändert nichts daran, daß die *Dreizehnte Symphonie* zu einem Politikum wird. Das Werk kann erst nach zähen Kämpfen und nur ohne Abdruck des Texts zur Uraufführung gelangen. Und dennoch – oder deswegen – zählt Schostakowitsch die *Dreizehnte* fortan zu seinen wichtigsten Werken. Ihr Text bringt auf den Punkt, was der Komponist in seinen anderen jüdisch konnotierten Werken durch die Musik praktiziert: nämlich die Maskierung des Eigenen durch etwas Fremdes, die Aneignung und Einbettung des Fremden in die eigene Tonsprache und die Identifikation mit diesem Fremden – ein Dreischritt, der es ihm schließlich ermöglicht, das Fremde als Medium für eine Selbstaussage zu nutzen.

Durch das Fehlen musikalischer Verweise auf jüdische, speziell ostjüdische Eigenheiten der Skalenbildung, Rhythmik und Tonalität ist die Art der Selbstaussage in der *Dreizehnten Symphonie* allerdings zwangsläufig eine andere als in den textfreien Partituren, denn für die komponierte Identifikation mit der dichterischen Aussage bedient sich Schostakowitsch in der Symphonie vor allem einer Maske – nämlich der Maske eines fremden Worts.

Obwohl der zitierte Text des Kopfsatzes, den der Komponist wie eine Selbstaussage vertont, selbstbewußt die Stimme gegen Unterdrückung, Intoleranz und geistlose Macht erhebt, kann er nicht ohne sein dichterisches und musikalisches

234 Hier und im folgenden werden verkürzt Auszüge aus Jewgeni Jewtuschenkos Poem *Bab'ij Jar* übersetzt. Die Übersetzung folgt dem russischen Original, so wie es in der Partitur von Schostakowitschs Symphonie wiedergegeben ist, und nicht der singbaren Nachdichtung Jörg Morgeners in der Sikorski-Taschenpartitur.

Gegenstück gedeutet werden: Der vierte (vorletzte) Symphoniesatz, *Ängste*, setzt zwar die Anklage von Unterdrückung und Willkür fort, schränkt sie aber nicht mehr auf die Situation der Juden ein. Unter deutlichem Bezug auf die Stalin-Zeit mit ihrer "heimlichen Angst vor der Denunziation" und ihrer "heimlichen Angst vor dem Klopfen an der Tür"[235] wird erkennbar, welche seelische Deformation die fortgesetzte Bespitzelung und das gegenseitige Mißtrauen zur Folge haben.

Der kontrastierende Bezug zwischen dem ersten und dem vierten Satz der Symphonie legt nahe, daß Schostakowitsch sich selbst eigentlich in der Position des Schwachen sieht. Seine Identifikation mit der jüdischen Leidensgeschichte erfolgt offenbar weniger aus kämpferischem Protest als aus der Gleichartigkeit der Angst-Erfahrungen. Denn der 1906 geborene Komponist hat im Verlauf seines Lebens so nachhaltig die immerwährende Bedrohung durch ein totalitäres Regime erlebt und auf so einschneidende Weise bestimmte Wiederholungserfahrungen gemacht, die dem eine Generation jüngeren Dichter Jewtuschenko fehlen, daß die offene Anklage wohl eher einen Wunsch als eine realistische Verhaltensform darstellt. So entscheidet sich Schostakowitsch einmal mehr für ein äsopisches Vorgehen: Jewtuschenkos im Gedicht vorgefundenen Worte "für alle Antisemiten bin ich wie ein Jude, und darum bin ich ein echter Russe" ermöglichen dem Komponisten, ein Bekenntnis auszusprechen, ohne es selbst formulieren zu müssen. Da er dieses Bekenntnis musikalisch aber nicht stützt und die Partitur keine jüdischen Elemente enthält, kann die Vertonung im Krisenfall als unspezifische Reproduktion einer Fremdaussage gedeutet werden. – Tatsächlich wurde bei der Uraufführung primär der Text getadelt, weniger aber die Musik.

Während Schostakowitsch seine Identifikation mit dem Jüdischen in der *Dreizehnten Symphonie* durch das Dichterwort maskiert, versteckt er es in Werken wie dem ***Vierten Streichquartett*** hinter der Maske einer textfreien, rein autonomen Komposition von komplexer Struktur und vielfältigem Deutungspotential. Jüdische Musiziermodelle verschmelzen hier nahtlos mit Schostakowitschs eigener Schreibweise; typische Stilelemente der Folklore erweisen sich zugleich als typische Kompositionsmerkmale von Schostakowitsch. Durch diese eigenschöpferische Aneignung und Einverleibung wird die Identifikation mit dem Jüdischen eindeutig zu einer Selbstaussage. Gleichzeitig aber kann der ethnische Charakter der Musik immer auch geleugnet und das Werk neutral interpretiert werden – ein Verfahren, das für die sowjetische Musikwissenschaft insgesamt kennzeichnend ist. Bis in die 1980er Jahre

235 So lautet eine Passage aus Jewtuschenkos Gedicht *Ängste*. Im Unterschied zu den anderen vier Sätzen der *Dreizehnten Symphonie* greift Schostakowitsch hier nicht auf bereits vorliegende Verse zurück, sondern das Gedicht *Ängste* wird von Jewtuschenko ausdrücklich zu dem Zweck der Vertonung durch Schostakowitsch geschrieben.

hinein wird in der russischsprachigen Forschung vermieden, in bezug auf Schostakowitsch den Einfluß jüdischer Musik überhaupt zu benennen.

Schostakowitsch komponiert sein *Viertes Streichquartett* in einer Phase starken kulturpolitischen Drucks unmittelbar nach der ZK-Resolution von 1948. Dieser sogenannte Historische Beschluß ("Über die Oper *Die große Freundschaft* von Wano Muradeli") setzt eine Reihe von Resolutionen zu den Bereichen Literatur, Theater und Film fort und fordert die Erfüllung der Grundsätze des Sozialistischen Realismus auch auf dem Gebiet der Musik. Unter bewußtem Bezug auf den Schostakowitsch-Verriß *Chaos statt Musik* von 1936 werden die wichtigsten sowjetischen Komponisten – an erster Stelle wieder Schostakowitsch – vehement einer antikünstlerischen Haltung und ihr Werk der "volksfremden, formalistischen Perversitäten"[236] beschuldigt.

Die Resolution von 1948 fällt in das Jahr der Staatsgründung Israels, welche den Antisemitismus in der Sowjetunion mit erneuter Heftigkeit aufflammen läßt. "Der Jude galt als Prototyp eines ewig heimatlosen ('Ahasver') und daher unpatriotischen Intellektuellen, der auf keine Weise an dem Kampf des Proletariats Anteil nahm."[237] In dieser Phase, in der Schostakowitsch – wenn auch aus anderen Gründen – ebenfalls starken Repressionen ausgesetzt ist, wendet er sich komponierend intensiv der jüdischen Musik zu und bekennt sich so zu einer Art Leidensgemeinschaft. Zwischen 1948 und 1960 entstehen das *Erste Violinkonzert*, die Lieder *Aus jüdischer Volkspoesie* in Klavier- und Orchesterfassung, das *Vierte Streichquartett*, die *24 Präludien und Fugen* für Klavier op. 87, die *Monologe* für Baß und Klavier op. 91, das *Erste Cellokonzert* und das *Achte Streichquartett*. In ihnen werden "dissidence and opposition [...] substituted by the jewish element"[238]; und im *Achten Streichquartett* gelingt es Schostakowitsch, durch die zusätzliche Verknüpfung jüdischer Intonationen mit seiner kompositorischen Namenssigle (der Notenfolge D-Es-C-H), "seine eigene Persönlichkeit mit dem Schicksal des jüdischen Volkes zu verbinden und Gemeinsamkeiten herauszuarbeiten."[239]

In all diesen Werken ist es letztendlich nicht entscheidend, ob Schostakowitsch in den jüdisch konnotierten Passagen tatsächlich authentisch jüdische Musik verarbeitet. Vielmehr kommt es darauf an, daß "sie von sowjetischen Juden als jüdisch empfun-

236 "Über die Oper 'Die große Freundschaft' von Wano Muradeli. Resolution des ZK der KPdSU vom 10. Februar 1948, in: *Sovetskaja Muzyka*, Dezember 1948, S. 3-8.

237 Kadja Grönke, *Studien zu den Streichquartetten 1 bis 8 von Dmitri Schostakowitsch*, Diss. Univ. Kiel 1993, S. 66.

238 Braun, "The Double-Meaning...", S. 750.

239 Dethlef Arnemann, *Jüdische Musik im Schaffen von Dmitrij Schostakowitsch*, Mag.Schr. Univ. Hamburg 1989, S. 51.

den"[240] werden. Dieser rezeptorische Aspekt hilft Schostakowitsch, das Äsopische seiner textfreien Musik aufrechtzuerhalten. Denn in weiten Passagen kommt er tatsächlich ganz ohne jüdische oder hebräische Originalmelodien aus. Die ethnische Konnotation entsteht erst dadurch, daß Stilmerkmale, die einzeln genommen wenig Verweiskraft besitzen, da sie sowohl in ostjüdischer Musik als auch in Schostakowitschs Musik regelmäßig vorkommen, in ihrer kumulierten Verwendung eher als typisch jüdisch empfunden werden – allerdings ohne dabei den Rahmen von Schostakowitschs Personalstil zu sprengen.

Paradigmatisch läßt sich eine solche eigenschöpferische Anverwandlung des ostjüdischen Musizierstils im Finale des *Vierten Streichquartetts* nachvollziehen. In der *Zeugenaussage* bezeichnet Schostakowitsch dieses Werk als kompositorische Reaktion auf antisemitische Tendenzen.[241] An der Partitur arbeitet er für seine Verhältnisse relativ lange; allein für den folkloristisch gefärbten Schlußsatz benötigt er ein Vierteljahr. Nach der Vollendung hält er die Musik bis nach Stalins Tod zurück (die Uraufführung erfolgt erst am 3. Dezember 1953), da die Komplexität der kammermusikalischen Faktur und die Häufung jüdisch anmutender Stilmittel zuvor kulturpolitisch eindeutig nicht opportun sind.

Das Finale des *Vierten Quartetts* vereint übermäßige Intervallschritte, die aus bestimmten Abarten modaler Skalen[242] abgeleitet sind, mit einem Begleitmuster, das einen Nebenakzent auf der metrisch eigentlich unbetonten Taktzeit erzeugt,[243] und benutzt spezielle Motiv-Typen wie die jambische Prime (eine meist auftaktige Kette fallender Tonwiederholungen mit gebundenen Zwischenintervallen). Diese Merkmale lassen sich mit der Musik des Ostjudentums in Beziehung setzen, in der sie immer wieder erklingen. In ihrer Häufung können sie bitonale Effekte hervorrufen, wie sie ebenfalls für jüdische Musik charakteristisch sind. Diese ethnisch konnotierbaren Kompositionselemente ergänzt Schostakowitsch durch weitere volkstümlich anmutende Strukturen, nämlich durch eine starke Melodiebezogenheit mit Verzicht auf kontrapunktische Gegenstimmen, durch eine Reihung kleinteiliger Melodien und durch ein Umspielen von deutlichen Zentraltönen. Darüber hinaus steht Wiederholung vor Variation, und gemeinsam mit zahlreichen Vorhaltbildungen gibt das wiederkehrende Klagemotiv einer fallenden Sekunde der Melodik ein melancholi-

240 Ebd., S. 3.

241 Volkow, S. 177.

242 Braun ("The Double-Meaning...") spricht von dem sogenannten freigischen Modus, einer Abart des Phrygischen mit kleiner Sekunde zu Beginn und erhöhter dritter Stufe, und dem ukrainischen Modus, einer Variante des Dorischen mit erhöhter vierter Stufe.

243 Braun ("The Double-Meaning...") und Arnemann beschreiben dieses Verfahren als "um-pa".

sches Kolorit, das Schostakowitschs Vorstellung von der inneren Tragik jüdischer Musik entspricht.[244]

All diese kompositorischen Merkmale erscheinen auch außerhalb des Finalsatzes und bilden für sich genommen jeweils prägende Stilelemente von Schostakowitschs eigener Musik. Durch die Häufung der Mittel dominiert jedoch der Bezug auf das Jüdische. Auffällig ist aber, daß sich die Verarbeitung der ethnischen Elemente nicht von der Setzweise der vorausgegangenen drei Quartettsätze unterscheidet. Der jüdische Tonfall ist folglich kein Selbstzweck, sondern nur ein Aspekt der motivisch-thematischen Arbeit und geht nahtlos in die autonom musikalische Gestaltung des Quartettganzen ein.[245]

In seiner Gesamtkonzeption bildet das *Vierte Quartett* die folgerichtige Synthese dessen, was Schostakowitsch sich in seinen ersten drei Streichquartetten Werk für Werk kompositorisch erarbeitet: Erstmals ist ein (auch für die späteren Quartette entscheidendes) zyklisches Konzept erkennbar, das auf einer kompositorischen Verknüpfung aller Einzelsätze durch gemeinsames Material basiert und den Schwerpunkt des kompositorischen Ablaufs auf den Schlußsatz legt. Für das *Vierte Quartett* spezifisch ist der Versuch, von Satz zu Satz eine fortschreitende Orientierung an einem zeitgenössischen harmonischen Idiom und eine Verdichtung der innermusikalischen Arbeit zu verwirklichen. "Jeder Einzelsatz scheint an einem bestimmten historischen Entwicklungsstand der Harmonik orientiert zu sein. Die Quint-Quart-Klänge des Kopfsatzes und seine zweistimmig-lineare Führung der Oberstimmen erinnern an Satzweisen der sogenannten Vokalpolyphonie. Der zweite Satz erweitert die leeren Quintklänge durch Terzen zur klassischen Dur-Moll-Tonalität und setzt an die Stelle horizontaler Orientierung ein vertikales, harmoniebezogenes Moment. Der dritte Satz schließlich führt die Dur-Moll-Orientierung ins Dissonante, das Finale trägt bitonale Züge. Parallel zu dieser harmonischen Progression verläuft eine Entwicklung von linear geführten, selbständigen Einzelstimmen über ein Melodie-Begleit-Schema zu motivisch-thematischer Arbeit. Letztere ist in den beiden Schlußsätzen prägend."[246]

244 Vgl. Volkow, S. 176: Die jüdische Volksmusik "ist so facettenreich. Sie kann fröhlich erscheinen und in Wirklichkeit tief tragisch sein. Fast immer ist sie ein Lachen durch Tränen."

245 So gesehen, erscheint es folgerichtig, daß Schostakowitsch keine Originalmelodien verwendet. Ganz in diesem Sinne hebt Schostakowitsch am *Fünften Streichquartett* von Wissarion Schebalin (einem Werk auf slavische Themen) positiv hervor, daß dort kein reines Zitieren, sondern eine schöpferische Anverwandlung des volkstümlichen Tonfalls angestrebt sei, womit Schebalin den Kern der Volksmusik selbst getroffen habe. Dmitri Schostakowitsch, "Tvorčestvo Šebalina", in: *Pravda*, 23. Mai 1943, S. 3. Eine Übertragung dieses Ideals auf das kompositorische Konzept des eigenen *Vierten Streichquartetts* erscheint plausibel.

246 Grönke, *Streichquartette*, S. 302 f.

Im Finale demonstriert Schostakowitsch den gewissermaßen fortschrittlichsten Stand des musikalischen Materials. Ausgearbeitet wird dieser avancierte Materialstand allerdings anhand einer besonderen Häufung ostjüdischer Musiziermodelle. Je nachdem, welchen analytischen Blickwinkel man einnimmt, treten entweder das Avantgardistische oder die Volksmusik, entweder der Bezug zum 20. Jahrhundert oder zu historischen Schichten ältester Herkunft in den Vordergrund. Durch Schostakowitschs besondere Kompositionsweise und durch die Einbettung in das künstlerische Konzept des Quartettganzen erweisen sich diese beiden scheinbar entgegengesetzten Pole jedoch als zwei zusammengehörige Seiten ein und derselben Medaille.

Diese Doppelung ermöglicht natürlich aufs neue eine äsopische Deutungsweise. Denn das Quartett kann auch ganz ohne Bezug auf das Jüdische als ein rein autonomes Werk ohne semantische Aspekte interpretiert werden. Die Mehrdimensionalität der kompositorischen Faktur unterstützt diese autonome Deutung. Andererseits wirft gerade sie viele Fragen auf: Warum setzt Schostakowitsch im Finalsatz die Maske jüdisch konnotierten Musizierens auf? Welchen Zweck verfolgt seine komponierte Aneignung dieser ethnischen Musiziersphäre? Was besagt seine musikalische Identifikation mit dem Jüdischen? Liegt hier die Möglichkeit einer Annäherung an das Phänomen Schostakowitsch?[247]

Kunstentwürfe, Selbstentwürfe, Sinnfragen

In seinem *Vierten Streichquartett* verzichtet Schostakowitsch auf jeden Textbezug. Anders als z. B. im *Achten Quartett*[248] ignoriert der Komponist auch die Möglichkeit, durch das Zitieren einer ursprünglich vokalen Originalmelodie die semantische Deutung in eine bestimmte Richtung zu lenken. Ein unverfänglicher Titel, eine altehrwürdige Gattung, eine unverdächtige Besetzung, eine nach außen hin ganz traditionsorientierte musikalische Form und eine im Detail auch als autonom kompositorische Problemstellung auffaßbare Ausarbeitung machen es unmöglich, die komponierte Identifikation mit dem Jüdischen so eindeutig auf eine formulierbare Aussage zu bringen wie in der *Dreizehnten Symphonie*.

Gerade weil die Identifikation musikalisch so dicht und komplex ist, liegt es nahe, daß die intendierte Aussage von besonderer Brisanz ist. Indem Schostakowitsch die

247 Vgl. die Erörterungen zu Beginn des Kap. *Rollen und Rollenmasken*.

248 Im *Achten Streichquartett* zitiert Schostakowitsch einen Auszug aus seinem *Klaviertrio*, welcher auf eine jüdische Originalmelodie zurückgeht, und außerdem ein Revolutionslied und einen Auszug aus seiner Oper *Lady Macbeth von Mzensk*. Der verschwiegene, aber indirekt mitzitierte Text dieser Melodien bestätigt den Klagegestus des *Achten Quartetts*.

jüdischen Musizierelemente so dicht in seinen eigenen Stil einbindet, daß Eigenes und Fremdes nicht mehr auseinanderzuhalten sind, nutzt er die Verweiskraft der jüdisch konnotierten Elemente offenkundig dazu, in diesem Quartett auch eine Aussage über sich selbst zu machen.[249] Und wenn diese Selbstaussage nur unter der Maske eines gewissermaßen neutralen Werks erfolgen kann, so dürfte sie dem offiziellen Bild des sowjetischen Staatskomponisten deutlich entgegenstehen. Bei der Frage nach dem Selbstbild, das Schostakowitsch von sich hat und musikalisch vermittelt, scheint das *Vierte Quartett* also aufschlußreicher zu sein als die *Dreizehnte Symphonie*, denn in dem Kammermusikwerk verbirgt sich eine mehrfach verschlüsselte Selbstaussage, die tiefer geht als das Bekenntnis gegen den Antisemitismus in der Symphonie.

Schon die Symphonie legt freilich die Vermutung nahe, daß es Schostakowitsch nicht (nur) um die Anklage eines gewaltbereiten, geistlosen Judenhasses geht, sondern daß seine Identifikation mit dem jüdischen Volke auf der Gleichartigkeit von Leiderfahrungen beruht. In der *Zeugenaussage* heißt es ganz in diesem Sinne: "Für mich wurden die Juden zum Symbol. In ihnen konzentrierte sich die ganze menschliche Schutzlosigkeit."[250] Dementsprechend zieht der Komponist die Verbindung zu den Opfern des Stalin-Regimes ("Ich denke ständig an diese Opfer"[251]), zu denen er offenkundig auch sich selbst zählt.

Im Zusammenhang mit solchen Bekenntnissen betont Schostakowitsch, daß "Kunst mit dem Leben zu tun hat, [mit] lebendigen Tragödien, mit Ermordeten und Gefolterten"[252], und daß sie "die Zerstörerin des Schweigens"[253] ist. Daraus ergibt sich zwangsläufig eine gesellschaftliche Aufgabe sowie die Fragen, wie der Komponist selbst diese wahrnimmt und welchen Sinn er seinem Komponieren beimißt. Denn wenn Schostakowitsch Macht, Gewalt und Unrecht nicht direkt anklagt, sondern sie auf äsopische Weise in seiner Musik reflektiert, dann wird diese Reflexion nur demjenigen verständlich sein, der ohnehin weiß, wovon die Rede ist. Dementsprechend wird sie auch nur denjenigen bewegen und verändern, der ohnehin zu Bewegung und Veränderung, zu Nachdenken und Einsicht bereit ist. Solche Menschen aber sind – so lehrt es die Geschichte – zumeist die Opfer. Die Täter dagegen sind in der Regel nichts als Funktionäre der Macht und als solche geistlos – eine Aussage, die sich ebenfalls aus vielen Werken Schostakowitschs heraushören läßt, zum Beispiel aus der *Siebten* und *Achten Symphonie*.

249 Vgl. Arnemanns (S. 51) Beobachtung über die Verbindung von jüdischer Intonation und D-Es-C-H-Namenssigle in Schostakowitschs *Achtem Streichquartett*.

250 Volkow, S. 177.

251 Ebd., S. 176.

252 Ebd., S. 179.

253 Ebd., S. 178.

Wenn Kompositionen, in denen Leiderfahrungen thematisiert und äsopisch verschlüsselt als Selbstaussage hörbar werden, zusammengedacht werden mit solchen Werken, welche die Geistlosigkeit der Macht erfassen, ließe sich mit aller gebotenen Vorsicht folgende Hypothese entwickeln:

In Schostakowitschs Musik wird Leid auf seine Ursachen befragt. Diese wurzeln in willkürlicher Macht und blinder Gewalt und sind ohne Gefahr für das eigene Leben nicht zu benennen. Aber sie lassen sich indirekt im Medium der Kunst darstellen, denn Kunst besitzt die Möglichkeit, Phänomene des Lebens und Phänomene des Geistes in abgewandelter Form wiederzuspiegeln. Zwar ist Kunst nicht Wirklichkeit, aber Wirklichkeit kann in Kunst überführt werden. Dadurch wird Kunst zu einer Maske, hinter der sich Wirklichkeit verbirgt; und je stärker die Maskenhaftigkeit betont wird, desto mehr wächst das Verlangen nach einem kritischen Blick hinter diese Maske. Der Wunsch nach Entlarvung steigert sich. Auf diese Weise wächst die Chance, das Böse der geistigen Reflexion zugänglich zu machen, es schließlich in Sprache zu fassen und es dadurch sozusagen zu bannen. Ist dieser Schritt erst einmal vollzogen, haben auch Widerstand und Gegenkräfte eine Entwicklungsbasis gewonnen.[254]

Diesen Weg beschreitet Schostakowitsch in seinen jüdischen Kompositionen. Hier bedient er sich der Maske eines ethnischen Idioms, in dem das Schicksal der Juden stets hörbar mitschwingt. Es wird vorgeführt, damit der Hörer es zur Kenntnis nehmen und sich mit ihm und seinen Ursachen und Verursachern auseinandersetzen kann.

Eine entscheidende Erkenntnis kommt hinzu: Da sich der Komponist mit diesen Werken offenkundig ganz identifiziert, identifiziert er sich auch mit dem Leid des jüdischen Volks. Dadurch gewinnt er eine Möglichkeit, sich selbst zu definieren. Die Musik hilft ihm, seine eigenen Leiderfahrungen zu erkennen, zu benennen und zu bewältigen. In den jüdischen Werken gilt, was Sigrid Neef anhand des zitatreichen *Achten Streichquartetts* prägnant formuliert hat: "Sinn dieser Selbstzitate war Selbstrettung durch Spurensicherung."[255]

Damit übernehmen die Werke im jüdischen Melos eine wichtige Übergangsfunktion in Schostakowitschs Gesamtwerk, und es ist bezeichnend, daß die meisten der ethnisch konnotierten Kompositionen in der krisenreichen Zeit zwischen 1948 und 1960 entstehen und das Jüdische darüber hinaus im ***Achten Streichquartett*** eine Synthese mit einer anderen Art von Selbstaussage eingeht.

254 Ein Urbild für diesen Denkansatz zeigt die Märchenfigur vom bösen Rumpelstilzchen, welche, sobald sie beim Namen genannt wird, keine Macht mehr besitzt und sich selbst vernichtet.

255 Neef, S. 42.

Das *Achte Quartett* ist deutliches Zeichen eines Wandels in Schostakowitschs Ausdrucksweise und Selbstauffassung. Benötigt er in den Jahren zwischen 1948 und 1960 noch den Umweg über das jüdische Melos, damit er auf äsopische und maskenhafte Weise zu einer Erkenntnis über sich selbst gelangen kann, so vermag er ab dem *Achten Streichquartett*, Selbstaussagen mehr und mehr in einer unverstellten Sprache zu formulieren.

Und er muß dies auch, denn dieser musikalische Wandel wird begleitet von einem Wandel des Leidbewußtseins. Spricht Schostakowitsch in der Phase zwischen 1948 und 1960 unter der Maske des Jüdischen vor allem von seinen Leiderfahrungen im Stalinismus, von Macht und Ohnmacht, Willkür und Unterdrückung, so abstrahiert er im Alter mehr und mehr von diesen historischen Konkretisierungen. Die zeitspezifische Komponente löst sich auf in der allgemeinmenschlichen Erfahrung der Endlichkeit und des Sterben-Müssens. Verstärkt durch eigene schwere Krankheit, wird das Zur-Sprache-bringen von Gewalt abgelöst durch ein Sprechen über den Tod.[256]

Dieses Sprechen über den Tod ist zugleich ein Benennen der eigenen Lebens(end)ängste, wobei Schostakowitsch keinen Umweg über fremde Idiome mehr geht. Seine Partituren werden karger, sparsamer, aber auch substantieller – mit einer deutlichen Konzentration auf das Wesentliche. Sie lassen das Ringen um eine Musik erkennen, die von der Geißel der Zeit befreit ist und "nach Überwindung der Zeitgrenzen [...] die Sehnsucht nach Weiterleben und Bleiben"[257] erfüllt. Es entwickeln sich Züge eines Spätwerks.[258]

Die Auseinandersetzung mit dem Tod weckt die Frage nach der eigenen, zwiespältigen künstlerischen und menschlichen Existenz. In der Beschäftigung mit lyrischen Texten thematisiert Schostakowitsch immer wieder unterschiedliche Facetten seines realen oder idealen Lebensentwurfs,[259] aber der Versuch einer Selbstbestimmung – sowohl was seine reale Vergangenheit angeht als auch hinsichtlich seiner idealen ethisch-ästhetischen Position – erweist sich als ein Prozeß, der bis zum Ende seines Lebens nicht abgeschlossen ist.

"Ich denke viel über das Leben, den Tod und die Karriere nach", schreibt Schostakowitsch am 3. Februar 1967 an Isaak Glikman. "Ich bin enttäuscht von mir selber. Genauer gesagt davon, daß ich ein sehr grauer, mittelmäßiger Komponist bin. Ich blicke von der Höhe meiner 60 Jahre auf den 'zurückgelegten Weg' [...]. Da mir

256 Vgl. ebd., S. 36 und S. 38.

257 Klemm, *Zeitloses Spätwerk*, S. 332.

258 Die kompositorischen Merkmale von Schostakowitschs Spätwerk hat Sebastian Klemm in seiner Dissertation vorbildlich untersucht und problematisiert.

259 Vgl. Grönke, "Kunst und Künstler...", S. 160 f..

noch 10 Jahre zu leben bleiben, wird sich dieser schreckliche Gedanke durch all diese Jahre schleppen ... Nein! Ich wollte nicht an meiner Stelle sein. Allerdings, das Komponieren von Musik – ein krankhafter Hang – verfolgt mich. Heute habe ich 7 Romanzen nach Worten von A. Blok beendet."[260] – Trotz aller Selbstzweifel, wie sie auch durch seine späten Vokalkompositionen deutlich belegt sind, bleibt bis zu seinem letzten Krankenhausaufenthalt die Sorge um sein Werk erhalten – zumindest um einige ausgewählte Partituren. Seine Arbeit bleibt ihm Lebensmittelpunkt und Lebenssinn. Das karge, intensive Spätwerk bezeugt, daß Schostakowitsch in seinen letzten Lebensjahren den Umweg über die Maske nicht mehr benötigt, um das zu sagen, was er durch seine Musik über sich selbst und seine Zeit kundtun möchte.

260 Schostakowitsch, *Briefe...*, S. 245 f.

Izaly Zemtsovsky (Stanford University, USA)

SCHOSTAKOWITSCH UND DER JIDDISCHISMUS IN DER MUSIK[261]

Einleitung
Warum ich bislang noch nie über Schostakowitsch gearbeitet habe

Obwohl ich mich viele Jahre meinem Forschungsthema "Die Folklore und der Komponist" gewidmet habe, bin ich nie auf die Idee gekommen, den folkloristischen Elementen bei Schostakowitsch nachzuspüren.[262] Vielleicht war das ein großer Fehler. Indes habe ich auch immer geglaubt, daß der Folklore-Aspekt bei Schostakowitsch trotz einiger Fälle, in denen er ganz offensichtlich und zuweilen in einzigartiger Weise Folklore-Elemente verwendet,[263] für ihn doch nicht so entscheidend gewesen ist, wenn man sein Schaffen insgesamt und besonders seine Symphonien betrachtet. Zudem vertrat Schostakowitsch selbst die Ansicht – was allerdings erst später bekannt wurde –,

261 Aus dem russischen Manuskript übersetzt von Hans Joachim Grimm und Ernst Kuhn. Originaltitel: "Šostakovič i muzykal'nyj idišizm". Die Veröffentlichung der Übersetzung erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Autors. Copyright © 2001 by Izaly Zemtsovsky, Copyright der deutschen Übersetzung: © 2001 by Verlag Ernst Kuhn.
Zum Begriff des "musikalischen Jiddischismus" vgl.: Izaly Zemtsovsky, "'Jiddischismus' in der Musik: Bewegung und Phänomen", in: Jascha Nemtsov / Ernst Kuhn (Hrsg.), *Jüdische Musik in Sowjetrußland. Die Jüdische Nationale Schule der zwanziger Jahre* (studia slavica musicologica Bd. 15), Berlin (im Druck).

262 Nur einmal, und zwar in den Kommentaren zu meinem Sammelband *Toropeckie pesni: Pesni rodiny Musorgskogo* [Lieder aus Toropez, der Heimat Mussorgskys], Leningrad 1967, S. 120, habe ich eine Intonationsparallele angeführt, die mir außerordentlich bedeutsam schien – eine Totenklage, deren Intonationskern thematisch sehr eindringlich an den ersten Satz der *Fünften Symphonie* von Schostakowitsch erinnerte: zwei aufeinanderfolgende Sexten, die eine aufsteigend, die andere absteigend. Ich tat das in der Hoffnung, ein Schostakowitsch-Forscher würde diesen Umstand bemerken, denn er bestätigt meiner Meinung nach indirekt den tragischen, unausgesprochenen Subtext der großen Symphonie. Die Musikwissenschaftler haben meinen Hinweis jedoch geflissentlich übersehen. Offensichtlich waren sie damals weder analytisch noch ideologisch vorbereitet, einen derartigen Text sowie einen solchen unausgesprochenen Subtext zu rezipieren.

263 Sowie auch ungeachtet der bei Schostakowitsch vorkommenden überaus interessanten, aber äußerst wenig bekannten versteckten Parallelen zur Musik der mündlichen Tradition, wie auch ihre phänomenalen Transformationen. Sie warten noch darauf, erforscht zu werden.

ein Komponist solle vor allem "Schöpfer" sein, und zwar mit "einer eigenen Individualität", keinesfalls jedoch nur ein "sachkundiger Folklore-Bearbeiter".[264]

Mein persönliches Problem bestand jedoch darin, daß ich einfach nicht wußte, wo ich als Folklorist und Ethnomusikologe analytisch effektiv bei Schostakowitsch ansetzen sollte. Einerseits hatte seine Musik natürlich zahllose Verbindungen zum Musikleben der Zeit und zum Alltag jener Jahre, andererseits jedoch behandelte er nach meinem Empfinden – ähnlich wie Beethoven oder Mahler zum Beispiel – die Folklore nicht als eine Art "Urquell", sondern stand gewissermaßen zu ihr in einer Weise parallel, wie es bei voneinander unabhängigen Welten möglich ist. Wenn ich seine Musik hörte, fühlte ich mich buchstäblich in eine besondere *Schostakowitsch-Welt* versetzt, in der alles – selbst scheinbar gut Bekanntes – nach den strengen musikalischen Gesetzen dieser *Welt* radikal umgestaltet wurde und einen neuen Sinn bzw. – genauer gesagt – neue Sinngebungen erhielt. Kurzum, *Schostakowitsch als Weltenschöpfer* erschien mir als Musiker und Vertreter der musikalischen Analyse weit interessanter als alle möglichen "Intonationsquellen" seines Schaffens, darunter auch die aus der Folklore.

Daß ich mir Schostakowitschs weltenschöpferischer Wucht bewußt wurde, verdanke ich – wie mir erst jetzt klar wird – indirekt auch Alexander Naumowitsch Dolshanski, einem meiner großartigen Professoren am Konservatorium. Er entdeckte als Erster eine besondere Tonarten- und Skalenstruktur in Schostakowitschs Musik[265] und nutzte diese Entdeckung zu einem grundlegenden theoretischen Versuch, das *musikalisch* Besondere der künstlerischen Welt des Komponisten "formelhaft" zu erfassen. (Damals war das fast eine Heldentat, was sich heute ein Musikwissenschaftler kaum noch vorstellen kann. Immerhin bleibt mir für immer unvergeßlich, wie uns in den Jahren 1951 bis 1953 ein Pädagoge der dem Leningrader Konservatorium angegliederten Musikschule empfahl, die Partituren von Schostakowitschs Symphonien ausschließlich (!) als Hilfsmittel zur Orchestrierung zu benutzen). Dolshanski bestand jedoch darauf, der modalen Struktur von Schostakowitschs Musiksprache, also ihrer essentiellen Substanz, Originalität und Logik zu bescheinigen.

264 Ich meine seinen Beitrag vom Februar 1941 zur Diskussion über die Symphonie von Boris Seidmann. Ausführlicher siehe dazu: Sofija Chentova, *Molodye gody Šostakoviča* [Schostakowitschs Jugendjahre], Bd. 2, Leningrad 1980, S. 217 (die Verfasserin zitiert aus dem Protokoll einer Versammlung des Lehrstuhls der Kompositionsfakultät des Leningrader Konservatoriums).

265 Siehe A. N. Dolžanskij, "O ladovoj osnove sočinenij Šostakoviča" [Über die tonartliche Grundlage der Werke Schostakowitschs], in: *Sovetskaja muzyka*, Heft 4/1947, (Nachdruck im Sammelband *Čerty stilja D. Šostakoviča* [Wesenszüge des Stils von Dmitri Schostakowitsch], Moskau 1962.) Siehe auch den Artikel "Aleksandrijskij pentachord v muzyke D. Šostakoviča" [Der alexandrinische Pentachord in der Musik von Dmitri Schostakowitsch], der erst nach dem Tode des Verfassers erschienen ist: A. Dolžanskij, *Izbrannye stat'i* [Ausgewählte Artikel], Leningrad 1973.

Allein schon die Tatsache, daß eine derartige Struktur *als Grundlage für ein musikalisches Weltengebäude* fungierte, erschien uns damals überaus vielsagend. Vor dem Hintergrund dessen, daß Melodik- und Tonart-Probleme in der russischen Musikwissenschaft (und der Musik-Folkloristik!) stets in den Vordergrund gerückt wurden, stellte sich nun heraus, Schostakowitschs Musik war ein in sich geschlossenes System und keinesfalls "Wirrwarr statt Musik". Aber dessen nicht genug: Eine wesentliche Komponente dieses Systems war nicht nur (und zuweilen nicht einmal so sehr) das russische Volkslied, sondern etwas verdächtig "Jüdisches". Es war ja kein Zufall, daß sich die meisten Musikbeispiele in Dolshanskis Artikel über den "alexandrinischen Pentachord" auf Schostakowitschs Zyklus *Aus jüdischer Volkspoesie* und das durch seinen "jüdischen Charakter" berühmte Finale des "Klaviertrios zum Gedenken an I. I. Sollertinski" (Opus 67) bezogen. Wir dürfen nicht vergessen, daß Jüdisches in den weit zurückliegenden Jahren meiner Studentenzeit (1951 bis 1961) aus dem russischen Leben überhaupt und aus dem Musikleben insbesondere praktisch verbannt war.[266] Wenn der große russische Komponist Schostakowitsch "Jüdisches" in seine Musiksprache aufnahm, so klang das ungewöhnlich und bedeutete damals etwas ganz Besonderes.

Inzwischen hat sich auch meine eigene Schostakowitsch-Rezeption in gewisser Weise verändert: einerseits bin ich persönlich geistig gewachsen und empfinde mein Zeitalter anders, andererseits vollziehen sich wahrscheinlich auch im musikwissenschaftlichen Denken intensive Entwicklungen. Für mich ergeben sich jetzt Fragen, für die neue Hypothesen notwendig sind. Wenn Schostakowitsch früher für mich kein Thema war und ich offensichtlich auch nicht in der Lage war, über ihn zu arbeiten, so kann ich heute gar nicht anders als über ihn zu schreiben. Schostakowitschs Musik erfaßt immer neue Hörergenerationen und bietet unter anderem die glückliche Gelegenheit, auch etwas prinzipiell Wichtiges über den heutigen Zugang zum "Jüdischen" in der Musik unserer Tage zu verstehen und wohl auch in das Wesen dieses rätselhaft "Jüdischen" vorzudringen.

Besonders interessant ist, daß hier drei Faktoren zusammenkommen: Erstens, daß sich ein russischer Komponist in seiner Musik dem Thema des Jüdischen und den jüdischen Intonationen zuwendet, obwohl er – zweitens – nicht direkt aus jüdischer Musik "zitiert", was sich aber – drittens – beim unmittelbaren Hören seiner Musik dennoch nicht als Identifikationshindernis erweist, so daß die Hörer – wenn auch nicht alle, so doch viele, und wenn auch nicht in allen Fällen, so doch in den meisten – sie eindeutig als "jüdisch" identifizieren. Daß diese Faktoren gerade auf diese Weise zusammentreffen, ist nach meiner Meinung mit den bewährten traditionellen ethno-musikologischen Methoden nicht befriedigend zu erklären.

266 Der erste nach dem Krieg veröffentlichte (großartige) Band Moissej Beregowskis (1892-1961) mit jüdischen Volksliedern und Volksmelodien erschien beispielsweise erst 1962.

Bevor man jedoch hierfür andere heuristische Möglichkeiten einer ethno-musikologischen Analyse anbietet und erörtert, sollten einige Fragen beantwortet werden.

Vor allem sollten wir uns irgendwie davon überzeugen, ob Schostakowitsch tatsächlich die Möglichkeit hatte, sich mit der einen oder anderen jüdischen Musikrichtung vertraut zu machen, damit diesbezügliche Spekulationen nicht in der Luft hängen bleiben. Notwendig wäre auch, und sei es nur hypothetisch, zu versuchen, die inneren Gründe dafür zu erkennen, warum er sich gerade diesem Intonationskreis zuwandte, und zwar gerade in den Jahren 1943 bis 1962. Weiterhin sollte – und sei es nur als Arbeitsgrundlage – eine akzeptable Methode angeboten werden, um sich die einzigartigen künstlerischen Ergebnisse der entsprechenden Schaffensperiode gedanklich zu erschließen und sie einer Analyse zugänglich zu machen.

Diesen Fragen möchte ich meinen nachstehenden Essay widmen.

I

Fakten, Rekonstruktionen und Vermutungen

Ich glaube, daß es heutzutage wohl niemandem praktisch möglich ist, all die relevanten Fakten aus Schostakowitschs Biographie in gewünschter Vollständigkeit zusammenzutragen oder zumindest zu rekonstruieren, um den tatsächlichen Umfang seines Wissens über jüdische Intonation wenn schon nicht zu analysieren, so doch wenigstens annähernd zu erkennen. Dennoch gibt es Hinweise darauf, daß Schostakowitsch bedeutende und denkwürdige Begegnungen mit jüdischer Musik tatsächlich gehabt hat oder aber mit an Wahrscheinlichkeit grenzender Sicherheit gehabt haben konnte. Vergessen wir allerdings dabei nicht die phänomenale Musikbegabung des Komponisten und sein außerordentlich zähes und präzises musikalisches Gedächtnis! Musikalische Erfahrungen, die ihn beeindruckt hatten, blieben dort für lange Jahre gespeichert.

Ich möchte mich hier nur auf einige Tatsachen und Annahmen beschränken, die, wie ich meine, sehr sorgfältig zu beachten sind.

1.) Zu Anfang des Jahres 1928 war Schostakowitsch als Musikdramaturg und Pianist im Theater Wsewolod Meyerholds tätig. Es gibt Hinweise darauf, daß Schostakowitsch, nachdem er bereits seine *Erste Symphonie* geschrieben hatte, als Pianist im Theaterorchester beschäftigt war und in dieser Funktion an der Aufführung von Gogols *Re-*

visor mitwirkte.[267] Die Musik zu dem Stück hatte Michail Gnessin (1883-1957) geschrieben. Eine hervorragende Musik. Es handelte sich um seine Orchestersuite, bekannt geworden unter dem Namen *Das Jüdische Orchester auf dem Ball beim Stadthauptmann* (Opus 41). Die Partitur wies nicht nur Humoristisches und Groteskes, sondern auch ein ausgesprochen jüdisches Kolorit auf. Sehr wirkungsvoll spielten Gnessin und auch Meyerhold auf eine in der Vergangenheit geübte Praxis an, in der russischen Provinz Klezmer-Gruppen zum Spielen in russisch-ukrainische Häuser einzuladen.[268] Eine eingehende vergleichende Analyse könnte zeigen, daß Gnessins Partitur dem jungen Schostakowitsch ganz bestimmt im Gedächtnis haftengeblieben ist. Zumindest findet Joachim Braun im Klavierpart eines der Lieder aus dem Zyklus *Aus jüdischer Volkspoesie* (Nr. 5) eine unbestreitbare Ähnlichkeit mit dem *Freilechs*, der Gnessins Suite zu Grunde liegt.[269] Zu vergleichen wären auch die Orchestrierung, die harmonische Faktur, die modale Eigenart (einschließlich der von Gnessin entdeckten Verquickung des gleichnamigen Dur und Moll, um das "neutrale" Terzenspiel der Volksmusikanten nachzuahmen) und der Umgang mit den von den Komponisten verwendeten Genremodellen. Eine kürzlich erschienene Untersuchung hat sowohl auf Ähnlichkeiten als auch auf Unterschiede einiger Momente bei Gnessin und Schostakowitsch aufmerksam gemacht.[270]

267 Diese Tatsache erwähnt auch der Komponist selbst. Siehe das Buch: G. Pribegina (Hrsg.), *D. Šostakovič o vremeni i o sebe: 1926-1975* [D. Schostakowitsch über die Zeit und über sich selbst: 1926-1975], Moskau 1980, S. 349-350. Dieses Buch ist zwar äußerst tendenziös zusammengestellt, doch die erwähnte Erinnerung ist durchaus vertrauenswürdig.

268 Vgl. den Hinweis von Nikolai Rimsky-Korsakow (dem Lehrer von Michail Gnessin), der sich auf die Mitte des 19. Jahrhunderts bezieht und die Provinzstadt Tichwin im Gouvernement Nowgorod betrifft: "Das Tichwiner Ballorchester bestand lange Zeit aus ganzen zwei Mann: einem gewissen Nikolai, der auf der Geige Polkas und Quadrillen heruntersägte, und einem Tamburinvirtuosen, Kusma mit Namen, der von Beruf Maler war und ein Trunkenbold dazu. Später dann fanden sich in Tichwin drei jüdische Musikanten ein (Geiger, Zimbalist und Tamburinschläger), die Nikolai und Kusma in den Schatten stellten und sich sehr bald großer Beliebtheit erfreuten." N. A. Rimski-Korsakow, *Chronik meines musikalischen Lebens,* übers. von Lothar Fahlbusch, Leipzig 1968, S. 22. Wie Michail Gnessin selbst bezeugt, "konnte sich Wsewolod Meyerhold, der Regisseur der Aufführung, noch daran erinnern, daß es in seiner Kindheit üblich war, zu Bällen und Hochzeiten jüdische Musikanten zu verpflichten." R. Glezer (Hrsg.), Michail Gnesin: *Stat'i. Vospominanija. Materialy* [Michail Gnessin: Artikel. Erinnerungen. Materialien], Moskau 1961, S. 198.

269 Vgl. Joachim Braun, *Evrejskie pesni Šostakoviča* [Jüdische Lieder von Schostakowitsch], Tel Aviv 1989, S. 32 (Tabelle) und S. 53 (zit. nach dem russischen Teil der Publikation, die dreisprachig – in jiddisch, russisch und englisch – erschien).

270 Esti Sheinberg, *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich: A Theory of Musical Incongruities,* Aldershot 2000, pp. 300-309.

2.) Wenn man Aron Vergelis glauben darf,[271] hat Schostakowitsch den Komponisten Lew Michailowitsch Pulver (1883-1970) gut gekannt. Ich hatte Gelegenheit, Lew Michailowitsch kennenzulernen und mir (in Aufzeichnungen) seine Schauspielmusiken anzuhören, die er zu den überaus beliebten Aufführungen des Granowski-Theaters komponiert hatte. (Dieses Theater, das der einst so bekannte jüdische Regisseur Asarch [russ.: Alexej Michailowitsch] Granowski organisiert hatte, hieß ab 1925 Goset [= Gosudarstvennyj Evrejskij Teatr = Staatliches Jüdisches Theater], und sein künstlerischer Leiter wurde 1929 Solomon Michoëls). Von 1922 bis 1949, d. h. bis zu jenem verhängnisvollen Tage, als praktisch alle jüdischen Einrichtungen in der ehemaligen Sowjetunion geschlossen und aufgelöst wurden, arbeitete Pulver als Komponist, Dirigent und – wie es damals hieß – Musikdramaturg am Staatlichen Moskauer Jüdischen Theater (so wurde es danach dann genannt). Neben zahlreichen Bearbeitungen jiddischer Volkslieder und Filmmusiken schrieb Pulver die Musik zu mehr als vierzig Inszenierungen jüdischer Stücke. Alles von ihm Geschriebene trug ausschließlich jüdischen (genauer gesagt: jiddischen) Charakter. Bearbeitet und meisterlich umgeformt hat Pulver ausgesprochen typische Volksweisen, Lieder- und Instrumentalmelodien, und zwar sowohl solche, die er aus eigener Kindheit und Jugend kannte, als auch die, welche ihm Sussman [russ.: Sinowi] Kisselhof (1878-1939), der (vorwiegend in Weißrußland tätig gewesene) herausragende Sammler jiddischer Musikfolklore, großzügigerweise zur Verfügung gestellt hatte. Pulver zu kennen und nicht die jiddische Intonation zu hören, war in jenen Jahren praktisch unmöglich. Bereits Mitte der sechziger Jahre hat Schostakowitsch als Redakteur des erst 1970 (offensichtlich im Zusammenhang mit dem Rummel um Lenins hundertsten Geburtstag) erschienenen Sammelbandes *Novye evrejskie pesni* [Neue jüdische Lieder], "klammheimlich etwas aus den Liedern zu den Aufführungen [des Staatlichen Jüdischen Theaters - I. Z.] mit in den Sammelband aufgenommen", wie Sofia Chentowa schreibt.[272]

3.) Bekannt ist, daß Schostakowitsch auch mit dem prominenten jüdischen Schauspieler Solomon Michoëls (1890-1948) und dessen Familie, insbesondere mit der Tochter Natalja und Michoëls' Schwiegersohn, dem Komponisten Moissej (Mieczyslaw) Weinberg (1919-1996), freundschaftlich verbunden war. Wenn Persönlichkeiten eines solchen Ranges miteinander verkehren, hat das auch immer Auswirkungen auf sie selbst. Sofia Chentowa vertritt die These, daß die Nachricht von Michoëls' Ermordung

271 Vgl. Aron Vergelis, *Straž u vorot* [Der Wächter am Tor], Moskau 1988, S. 283.

272 Sofia Chentova, *Plamja Bab'ego Jara: Trinadcataja sinfonija D. D. Šostakoviča* [Die Flamme von Babij Jar: Die Dreizehnte Symphonie von D. D. Schostakowitsch], St. Petersburg 1997, S. 101. (Es gibt auch eine deutsche Variante dieses Buches: Sofia Chentowa, *Schostakowitschs Babij Jar: die 13. Symphonie*, übers. von Frigga Horstmann, Berlin 1996).

sich auf die Arbeit am *Violinkonzert* ausgewirkt hat, und daß der Zyklus *Aus jüdischer Volkspoesie* auch als ein Requiem für Michoëls aufgefaßt werden könnte.[273]

> "Moissej Weinberg gehörte zu den Musikern, die Schostakowitsch am nächsten standen. [...] Konzerte mit Werken von Weinberg pflegte Dmitri Dmitrijewitsch niemals zu versäumen".[274]

Weinberg hat in seinem Schaffen die jüdische Linie intensiv weiter verfolgt, und Schostakowitsch war mit diesen Werken gut vertraut. Es ist auch bekannt, daß Schostakowitsch während seiner Arbeit am Zyklus *Aus jüdischer Volkspoesie* (op. 79) Michoëls' Tochter konsultiert hat, und zwar wegen der "Aussprache und des Klangs bestimmter Wörter im Jiddischen sowie des ursprünglichen Textrhythmus" bei jenen Liedern, die er nach den ins Russische übersetzten Textversionen für seinen Zyklus ausgewählt hatte.[275] Nicht ausgeschlossen ist, daß Schostakowitsch Aufführungen besucht hat, an denen Michoëls mitwirkte und zu denen die Musik von Lew Pulver stammte. Das geniale Können des jiddischen Schauspielers muß die Seele des Komponisten unmittelbar angesprochen haben. Bezeichnenderweise sprach Grigori Kosinzew, der Filmregisseur, der mit Schostakowitsch über vierzig Jahre zusammengearbeitet hat, bei Michoëls von einer "ins Ekstatische gewendeten Vergeistigung", und er verglich ihn mit Schostakowitsch.[276]

Angesichts solcher Tatsachen und Rekonstruktionen ist es meiner Meinung nach sehr wesentlich, daß Schostakowitsch durch die Kontakte zu Michoëls, zu Lew Pulver und besonders zur Theaterarbeit der beiden durchaus eine bestimmte emotionale Vorstellung von einem so markanten Phänomen des russischen Judentums wie von den ekstatischen und zuweilen rasend wirbelnden Rundtänze der Chassiden gewinnen konnte. Diese Tänze besaßen eine wahrhaft schamanische Ausstrahlung und wurden

273 Ebd., S. 38, *Mysli Michoelsa o Šostakoviče* [Gedanken von Michoëls über Schostakowitsch], siehe in dem Buch: S. M. Michoels, *Stat'i. Besedy. Reči* [Artikel, Unterhaltungen, Reden], Moskau 1960.

274 L. V. Micheeva, *Žizn' Dmitrija Šostakoviča* [Das Leben von Dmitri Schostakowitsch], Moskau 1997, S. 341. Robert R. Reilly, Musikkritiker bei einem katholischen Newsletter im Internet, behauptete kürzlich sogar, gerade Weinberg habe während der Arbeit an dem Zyklus *Aus jüdischer Volkspoesie* den größten Einfluß auf das "Jüdische" der Musik Schostakowitschs ausgeübt (siehe "Light in the Dark: The Music of Miecyslaw Vainberg", in: *Music Crisis*, February 2000, p. 3).

275 Braun, *Evrejskie pesni*, S. 46.

276 Grigorij M. Kozincev, *Sobranie Sočinenij v pjati tomach* [Gesammelte Werke in fünf Bänden], Bd. 4, Leningrad 1984, S. 289. Von ihm stammt auch die überaus interessante Gegenüberstellung "der Sprache Babels und der Instrumentierung Schostakowitschs" (siehe ebd., Bd. 2, Leningrad 1983, S. 425).

mehrfach im Jüdischen Theater aufgeführt.[277] Waren es vielleicht gerade die Erinnerungen an die "leidenschaftliche Verinnerlichung" im Musizieren der Chassiden, die (natürlich unterbewußt) im geistigen Ohr des Komponisten wieder auflebten, als er 1944 das leidenschaftliche Finale zu seinem Trio schrieb?

4.) Laut Sofia Chentowa soll Solomon Gerschow (1906-1989), Schüler von Marc Chagall und Kasimir Malewitsch sowie Altersgenosse und Freund des jungen Schostakowitsch, diesen angeblich nicht nur mit der Malerei, sondern auch mit der Folklore der Juden bekannt gemacht haben.

> "Eine von Gerschow vorgesungene Melodie, von den Intonationen her im Volkston gehalten, hat der Komponist in das Finale des *Klaviertrios* zum Gedenken an Iwan Sollertinski aufgenommen."[278]

Ohne hier in Abrede zu stellen, daß sich die beiden Freunde möglicherweise über Musik unterhalten haben (und in guter Erinnerung daran, daß Gerschow sehr gesellig war), fällt doch auf, wie verschwommen diese Aussage ist. Dabei wäre sie von großer Wichtigkeit, hätte Frau Chentowa es unternommen, die von Gerschow "vorgesungene und von den Intonationen her im Volkston gehaltene Melodie" aufzuzeichnen, als dieser ihr freundlicherweise ein Interview gewährte, oder hätte sie zumindest das von Gerschow Gesungene mit den entsprechenden Stellen in der Musik von Schostakowitsch verglichen.

So muß also derzeit unklar bleiben, wie der genannte Hinweis zu verstehen ist. Vielleicht dahingehend, daß Schostakowitsch eine ihm vorgesungene Melodie vollständig verwendet hat, diese aber wahrscheinlich keine authentische "Volksmelodie", sondern nur eine von "den Intonationen her im Volkston gehaltene" Melodie gewesen ist. Ich kann mich natürlich irren; jedoch scheint mir, die Melodie im Finale des *Zweiten Klaviertrios* hat vor Schostakowitsch nicht existiert – nirgendwo und zu keiner Zeit. Wahrscheinlich war Alexander Dolshanski der Wahrheit viel näher, als er seinerzeit (hinsichtlich dieses Finales) vorsichtig formulierte: "Die Tanzrhythmen werden zur Grundlage für Melodien, die mal zum Tanzen auffordern, mal aber auch voll von Bitterkeit und Leiden sind und sich z. T. auf Intonationen der jüdischen

277 Ich erinnere mich noch an die großartige Ballettminiatur *Der Hochzeitszug*, die Leonid Weniaminowitsch Jakobson (1904-1975) in Leningrad nach der Musik des Finales vom *Zweiten Klaviertrio* inszeniert hatte (ich glaube, es muß Anfang der siebziger Jahre gewesen sein). Soweit mir in Erinnerung ist, war diese angebliche Alltagsszene aus dem jüdischen Leben als eine tragische Groteske angelegt. Schostakowitsch hatte der eindrucksvollen Deutung Jakobsons nicht widersprochen, was natürlich nicht heißt, daß er sie für die einzig mögliche hielt.

278 S. Chentova, *Šostakovič. Žizn' i tvorčestvo* [Leben und Werk Schostakowitschs], Bd. 2, Leningrad 1986, S. 240.

Volksmusik stützen".[279] Wobei, wie ich vermute, nicht Intonationen der "jüdischen Volksmusik" generell gemeint sind, sondern vielmehr bestimmte Genres in der chassidischen Musik. Wenn Gerschow auch dem Komponisten etwas Jüdisches vorgesungen hat (beispielsweise einen *Nigun*, d. h. eine traditionelle Melodie ohne Worte), was er dann im weiteren umgestaltet, transformiert und umgedeutet oder – wie wir sagen – *umintoniert* haben mochte, so konnte es sich bei dem im Unterbewußtsein präsenten Modell für ein derartiges Umintonieren (ich erlaube mir die Vermutung) um jenes Phänomen handeln, das in der jüdischen geistigen Tradition bekannt, von grundlegender Bedeutung und zugleich vieldeutig ist. Ich meine das sogenannte *Gilgul*,[280] d. h., auf die Musik bezogen, das Phänomen der klanglichen Umgestaltung. Gemeint ist hier die Umwandlung praktisch jeder "entlehnten" Melodie vor dem Hintergrund der eigenen geistigen Konzeption und reichen musikalischen Praxis. Besonders bezeichnend sind hier die Erfahrungen der künstlerischen Transformationen, die sich in den Aufführungen des Moskauer Jüdischen Theaters niedergeschlagen haben – die des Chassidismus. In bezug auf Schostakowitsch jedoch sind wir verpflichtet, dieses Phänomen noch weit umfassender zu deuten – als **künstlerische Umgestaltungen** in dieser oder jener Form, die sich ständig und ununterbrochen vollziehen.

Natürlich bestehe ich nicht auf der hypothetischen Rekonstruktion eines Typs der Hinwendung Schostakowitschs zu jüdischer Musik, wie er hier vorgeschlagen wird, und ich bestehe auch nicht unbedingt auf der Assoziation mit den chassidischen Tänzen – andere Hörer mögen ganz andere Assoziationen haben –, aber ich wollte zumindest von ihr sprechen. Ich sehe hier nicht einfach nur ein Spiel der Phantasie und auch nicht ein willkürliches Assoziieren, sondern eine prinzipielle Nähe, sozusagen die Nähe einer Schaffensmethode: Die musikalische Umgestaltung jedes beliebigen "Ausgangsmaterials" nach dem Konzept und dem Primat der "leidenschaftlichen Verinnerlichung". Und wie mir scheint, kann diese Nähe auch durch eine musikwissenschaftliche Analyse des entsprechenden musikalischen Textes großartig untermauert werden. (Das Finale des *Zweiten Klaviertrios* bietet beispielsweise eine hervorragende Möglichkeit für eine derartige Analyse. Die Leser dieses Beitrages mögen sich hier die Musik des Finales vergegenwärtigen).

279 A. Dolžanskij, *Izbrannye stat'i* [Ausgewählte Aufsätze], Leningrad 1973, S. 131. Vgl. bei Ljudmila Michejewa (S. 256-257): "ihm (dem Finale - I. Z.) liegen zwei Tanzthemen zugrunde, die ein deutlich jüdisches Kolorit aufweisen". Trotz des Wortes "deutlich" ist die letzte Formulierung verschwommener als Dolshanskis vorsichtige Beobachtung.

280 Mit dem Begriff *Gilgul* (= hebr.: Verwandlung, Umwandlung) wurde (vor allem in den kabbalistischen Schriften) die Reinkarnation bezeichnet. (Anm. d. Übers. nach einem Hinweis von Jascha Nemtsov)

Obwohl ich es derzeit nicht beweisen kann, bin ich fest davon überzeugt, daß nicht nur Gerschow oder Weinberg Schostakowitsch Melodien "im jüdischen Stil" vorgesungen haben. Das hätte beispielsweise auch der Russe Iwan Sollertinski (1902-1944) tun können, denn der verlebte seine Jugend in Witebsk – d. h. in einer Stadt, die für ihre starke und vielköpfige jüdische Gemeinde bekannt war (vor der Revolution bildeten Juden mehr als die Hälfte der Stadtbevölkerung!), besaß ein hervorragendes Gedächtnis und hätte ohne weiteres seinem Freund etwas Liebgewonnenes aus dem Musikrepertoire der Witebsker Juden vorsingen können. Aber, wie gesagt, das sind nur Spekulationen, an die ich selber gern glauben möchte...

5.) Wenden wir uns nun der von Joachim Braun aufgestellten Liste der "jüdischen" Werke Schostakowitschs zu.[281] Die Liste beginnt mit dem Jahr 1943, als Schostakowitsch daran ging, *Rothschilds Geige* – die Oper seines hochbegabten Schülers Wenjamin Fleischman (1913-1941) nach der gleichnamigen Erzählung von Anton Tschechow – zu redigieren und deren Instrumentation fertigzustellen.[282] Tschechow gehörte bekanntlich zu Schostakowitschs Lieblingsautoren. So hatte er dessen Erzählung seinem Schüler Fleischman, der aus einer Gegend nach Leningrad gekommen war, die noch vor kurzem Teil des berüchtigten "Ansiedlungsrayons" gewesen war, als Libretto empfohlen. Nach Fleischmans tragischem Tod schrieb Schostakowitsch 1942 an seinen Schüler Orest Jewlachow, wie sehr ihm dieses Werk des ums Leben gekommenen Komponisten am Herzen liege, und daß er fürchte, es könne durch die Kriegswirren verlorengehen. Schließlich vermochte Schostakowitsch Klavierauszug und Partitur von Fleischmans Oper so weit zu vollenden (allerdings erst 1960), daß sie aufgeführt und veröffentlicht werden konnte (zur Veröffentlichung kam es dann erst 1965). Das letzte der eigenen Werke Schostakowitschs in Brauns Liste, bei denen Schostakowitschs künstlerisches Interesse an jüdischer Musik (und nicht nur an jüdischer Thematik) ganz offensichtlich ist, stammt interessanterweise auch aus dem Jahr 1960.

Daß die Liste mit der Arbeit an Fleischmans Oper beginnt, ist mehr als aufschlußreich. Fleischmans Musik verwendet nicht einfach nur traditionelle jüdische Intonationen, sondern sie ist auch ein bedeutungsvoller Versuch der künstlerischen Weiterent-

281 Diese Liste erschien zunächst in einer Zeitschrift (Joachim Braun, "The Double Meaning of Jewish Elements in Dmitri Shostakovich's Music", in: *The Musical Quarterly*, no. 1/1985, pp. 70-71) und später in der bereits erwähnten Publikation von 1989 *Evrejskie pesni Šostakoviča*, S. 42 f. (ich nenne hier die Seiten im russischen Teil des Buches).

282 Ausführlicher über die Oper siehe: G. L. Golovinskij, "S ljubov'ju k čeloveku (ob opere V. Flejšmana *Skripka Rotšil'da*)" [Mit Liebe zum Menschen (zu Fleischmans Oper *Rotschilds Geige*)], in: *Sovetskaja muzyka*, Heft 5/1962, S. 28-34.

wicklung des jüdischen Musikdenkens.[283] In Schostakowitschs Kompositionsklasse hatte Fleischman seit dem zweiten Studienjahr (d. h. ab 1938-39) langsam und beharrlich an der Oper gearbeitet. Wenn man der kategorischen Behauptung von Ljudmila Michejewa-Sollertinskaja Glauben schenken darf, so hat, "wie Zeitgenossen bezeugen, Wenjamin Fleischman ihn (Schostakowitsch - I. Z.) mit jüdischer Folklore bekanntgemacht".[284] Jedoch eine nicht durch konkrete Namen und Fakten untermauerte "Zeugenaussage von Zeitgenossen" ist sehr vage und erlaubt keinesfalls einen derart kategorischen Ton. Für uns steht außer Zweifel, daß Schostakowitsch nicht nur eine, sondern eine ganze Reihe, wenn nicht überhaupt eine Fülle von Quellen hatte, um jüdische Folklore und im umfassenderen Sinne jüdische Musik kennenzulernen. Einige davon sind vermutlich oben genannt worden. Dabei konnte der Kontakt zu Fleischman durchaus eine dieser Quellen gewesen sein, möglicherweise war sie sogar eine der wichtigsten und am meisten *vorausschauenden*, denn Schostakowitsch hat sich ja später um Fleischmans Musik künstlerisch gekümmert und sich dabei in diesen gewissermaßen hineinversetzt.

Wesentlich ist für uns auch die nicht weniger plausible Annahme, daß der einfallsreiche Fleischman bei den Zusammenkünften mit seinem genialen Lehrer die für beide aktuellen Probleme einer zeitgemäßen Verwendung des jüdischen Musikidioms bestimmt zur Sprache gebracht hat. Hieraus erwuchs offensichtlich bei beiden ein vertieftes schöpferisches Interesse an Ausdrucks- und Konzeptmöglichkeiten, die das originelle jüdische Melos und dessen gehaltlicher und struktureller Unterschied zum russischen Melos dem Komponisten bietet. Schostakowitsch wird beispielsweise zugeschrieben, daß er sich mehrfach über die eigenständige "Vielschichtigkeit" und innere Widersprüchlichkeit der jüdischen Musik geäußert habe, verbunden mit der Aussage, daß diese Eigenständigkeit seinen eigenen Idealen in der Musik nahekomme.[285]

283 Als erster analysierte Grigori Golowinski Fleischmans Oper in dem besagten Aufsatz, aus dem hier die folgenden Stellen zitiert seien: "Von jüdischer Folklore ausgehend, gibt Weniamin Fleischman den verbreiteten Typ der tragikomischen Tanzlieder wieder [...] Während jedoch im Volksschaffen das Wesen des Abbildes den Kontrast zwischen dem t e x t l i c h e n Gehalt und dem m u s i k a l i s c h e n Tanzbild offenbar werden läßt, wird der analoge Effekt hier durch die Konfrontation der Dur- und der Mollversion ein und derselben Melodie erreicht [...]" (S. 32). Golowinski beruft sich auch auf die theoretischen Begründungen derartiger Skalenbildungen in der zeitgenössischen Musik, namentlich bei Schostakowitsch, und zwar im Verweis auf Veröffentlichungen von Alexander Dolshanski (*Sovetskaja muzyka*, Heft 4/1947) und Lew Masel (*Sovetskaja muzyka*, Heft 2/1957).

284 Micheeva, S. 257.

285 Siehe beispielsweise: *Novye evrejskie pesni (Naye yidishe lider)* [Neue jiddische Lieder], zusammengestellt von Sinowi Kompanejez, Redaktion und Einleitung von D. D. Schostakowitsch, Moskau 1970; Vergelis, S. 284. ("Ich verstehe, glaube ich, worin der Unterschied des jüdischen Melos besteht. Die fröhliche Melodie fußt hier auf traurigen Intonationen" - so gibt der Verfasser

Wie auch immer, es läßt sich nicht übersehen, daß die heute von vielen erkannte Hinwendung Schostakowitschs zum jüdischen Melos tatsächlich in jene Zeit fiel, in der Fleischman an seiner Oper arbeitete, und zwar zuerst noch in der Kompositionsklasse des Konservatoriums und dann, nach Fleischmans Tod, als er dessen Oper vollendete. Zeitlich fiel das auch mit der Arbeit an dem berühmten *Zweiten Klaviertrio* op. 67 zusammen. Rufen wir uns die wichtigsten Daten noch einmal in Erinnerung: Am 5. Februar 1944 beendet Schostakowitsch die Orchestrierung von Fleischmans Oper, und im August desselben Jahres die Arbeit am *Zweiten Klaviertrio*. An beidem hat er praktisch seit Ende 1943 parallel gearbeitet. Jedoch steht hinter diesen Daten mehr als nur der einfache zeitliche Verlauf des Schaffensprozesses.

Die Erschütterungen der Kriegszeit hat Schostakowitsch außerordentlich intensiv miterlebt. Außerdem erfuhr er 1942, daß Wenjamin Fleischman, einer seiner Lieblingsschüler, auf den er große Hoffnungen gesetzt hatte, im Krieg gefallen war. Am 11. Februar 1944 verstarb plötzlich der nahe Freund Iwan Sollertinski, und Schostakowitsch fühlte sich sehr einsam. Wenngleich das *Zweite Klaviertrio* dem Gedenken an Sollertinski gewidmet ist; spricht jedoch die geniale Musik des Trios, wie immer, nicht nur von diesem schrecklichen persönlichen Verlust, sondern auch von vielem anderen, darunter auch vom Verlust seines jüdischen Schülers, vom Grauen des Holocausts, von der Tragödie der stalinistischen Repressalien und zugleich, glaube ich, auch von der russischen Intelligentsia – ihren gewaltigen Anstrengungen und ihrer fatalen Machtlosigkeit.

Das Wichtigste jedoch ist – und das steht außer Zweifel –, daß in diesen Jahren mit Schostakowitsch eine ausgesprochen tragische Note Eingang in die Welt der Musik fand. Sein von aktiver Lebenskraft, einem lauteren und lichten Anliegen sowie von überwältigendem Humor, von Satire und beißender Groteske erfülltes Erbe ist möglicherweise zugleich die tragischste Seite in der Geschichte der europäischen Musik überhaupt. Mit bislang ungekannter Wucht bekundete Schostakowitschs Musik die Tragik von Leben und Tod, die im 20. Jahrhundert ihre gräßlichsten Ausprägungen erfuhr: Weltkriege, Stalinismus, Faschismus und Holocaust. Nicht weniger unbestritten ist auch, daß diese Welt – eben gerade bei Schostakowitsch – auf die eine oder andere Weise mit jüdischen (jiddischen) Intonationen verbunden war. Mit der jiddischen Intonation kam jene Tragik in Schostakowitschs Musik, von deren einzigartiger Verquickung mit einer Güte besonderer Art Grigori Kosinzew so treffend gesagt hat: "Es

die von ihm gehörten Worte des Komponisten wieder); *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich*, as related and reedited by Solomon Volkov. New York 1979, p. 156; Elizabeth Wilson, *Shostakovich: A Life Remembered*, London-Boston 1994, p. 235. Wir können jedoch nicht davon ausgehen, daß all diese Äußerungen und Aussagen die Gedanken des Komponisten wortwörtlich wiedergeben. Da sie jedoch alle um ein und dieselbe Idee kreisen, erscheint der Hinweis auf sie berechtigt.

gibt nichts Gutes in der russischen Kunst ohne den glühenden Haß auf das, was den Menschen erniedrigt. In Schostakowitschs Musik höre ich den glühenden Haß auf die Grausamkeit, den Kult der Gewalt und die Unterdrückung der Wahrheit. Das ist eine besondere Güte: Eine strenge Güte ohne jede Furcht."[286]

Es hat sich so ergeben, daß die jüdischen Intonationen (oder besser: die tragischen Intonationen, die sich mit dem "Jüdischen" assoziieren) Schostakowitschs bekanntem, aus zwei kleinen, unterschiedlich gerichteten Sekunden im Umfang einer verminderten Quarte gebildeten Tonmonogramm D-Es-C-H nahekamen. Im *Achten Streichquartett* (op. 110), das die Liste (der von der Musik her!) "jüdischen" Werke Schostakowitschs beschließt, ist es diese Nähe der Intonation, die im Grunde die Basis für die gesamte Formbildung ausmacht. Von der Konzeption, vom Thema und von der Struktur her ist das *Achte Streichquartett* ein eigenständiges Ergebnis der "jüdischen" Periode in Schostakowitschs Schaffen.

Soweit die Fakten, Rekonstruktionen und Vermutungen, meine eigenen und die von anderen.

II

Russische Juden und Russen als "Juden"

Da nun davon ausgegangen werden kann, daß Schostakowitsch tatsächlich vielfältige und zuweilen ausgesprochen schöpferische Kontakte zur jüdischen Musik und zu jüdischen Musikern unterhalten hat, ist auch die Frage aufzuwerfen, worin denn für ihn die inneren Beweggründe bestanden, sich gerade diesen Intonationen zuzuwenden. Wir müssen allerdings damit rechnen, daß es mehrere solcher Beweggründe geben konnte, und wir müssen uns klar darüber sein, daß unsere Antwort nur eine Hypothese sein kann.

Es fällt leicht, mit den Zufällen zu beginnen. Beispielsweise kaufte sich der Komponist als Reiselektüre an einem Bücherkiosk einen kleinen Sammelband mit Übersetzungen jüdischer Volkslieder und verwendete dann Texte daraus für seinen herausragenden Vokalzyklus *Aus jüdischer Volkspoesie*. Ganz so wie vor ihm Wladimir Propp (1895-1970), der auch an einem Bücherkiosk zufälligerweise einen Sammelband mit russischen Volksmärchen kaufte, der ihn dann zu seiner großartigen Untersuchung "Morphologie des Märchens" anregte, einem Buch, das inzwischen in der geisteswissen-

286 Grigorij M. Kozincev, *Prostranstvo tragedii* [Der Raum der Tragödie], in: Grigorij M. Kozincev, *Sobranie sočinenij v pjati tomach* [Gesammelte Werke in fünf Bänden], Bd. 4, Leningrad 1984, S. 265.

schaftlichen Literatur des 20. Jahrhunderts zu den berühmtesten gehört. Oder ein weiteres Beispiel: Schostakowitsch fährt Anfang der 30er Jahre nach Odessa, macht dort die Bekanntschaft mit Isaak Babel, lernt aber auch den Schlagerkomponisten Miron Jampolski kennen, der mit seinem Titel *Užasno šumno v dome Šneersona* [Ein schrecklicher Lärm bei den Schnejersons] weithin bekannt geworden war. Schostakowitsch montierte die übermütig-frechen Wendungen dieses Liedchens in sein *Erstes Klavierkonzert* (1933). Nach dessen Uraufführung sagte er zu seinem alten Freund Abram Ashkenazi: "Ich habe da ein kleines jiddisches Motiv in das Konzert eingebaut. Ein wunderbares Motiv...".[287]

Aber lassen wir die sogenannten Zufälle... Auch seriöse Beweggründe lassen sich leicht finden. Beispielsweise die Komposition des Zyklus *Aus jüdischer Volkspoesie* als Antwort auf den traurig berühmt gewordenen ZK-Beschluß vom Jahre 1948 in Form einer Hinwendung zur Folklore, dann die Vollendung von Wenjamin Fleischmans Oper als moralische Pflicht gegenüber seinem Lieblingsschüler, was bei dem ausgesprochen gewissenhaften Schostakowitsch nichts anderes sein konnte als ein moralischer Imperativ, nicht nur *die Instrumentation des Werkes zu vollenden*, sondern auch die künstlerische Äußerung des im Kriege Gefallenen *zu Ende zu führen*. In diesen Zusammenhang gehört auch die Einführung des jüdischen – sagen wir, des Witebsker jüdischen – Themas in das Finale des *Zweiten Klaviertrios* als Ehrung des Andenkens an den in Witebsk geborenen Iwan Sollertinski. Unbestritten sind auch die rein künstlerischen Vorlieben des Komponisten (ohne die es kein Schöpfertum gibt!) für einen bestimmten Typ von Melodik, beispielsweise mit einer paradoxen, aber höchst ausdrucksvollen Verquickung eines ausgesprochenen Mollcharakters mit einer fast sprechenden Ausdruckskraft, verbunden mit einem ebenso ausgeprägten Tanzcharakter, in dessen Rahmen (nach den Worten von Michail Gnessin als Kenner der jüdischen Folklore) "die Momente der Fröhlichkeit in einen ekstatischen Automatismus ausarten [...] und die langsamen Stellen in der Musik [...] eine stark dramatische Aufladung erfahren".[288]

Schostakowitsch konnte aus dem jüdischen Melos etwas heraushören, was ihm neue Möglichkeiten bot, das tragisch gefärbte Musikdenken, zu dem er organisch immer stärker tendierte, weiter zu entwickeln. (Immerhin wurde Schostakowitsch nicht als tragischer Komponist geboren, sondern er ist es erst allmählich geworden!) Zu den oben genannten Beweggründen gehört auch der Umstand, daß Schostakowitschs musikalisches Monogramm – sein "musikalischer Name"! – in der klanglichen Gestalt eine

287 Zit. nach Chentova, *Plamja Bab'ego Jara*, S. 35.

288 Gnessin, S. 201. Charakterisieren diese Worte nicht auch die Musik von Schostakowitsch? Gnessin geht an dieser Stelle auch auf das für die jüdische Musik typische "Lachen unter Tränen" ein.

große Nähe zu einer bestimmten Stilschicht der traditionellen jüdischen Musik aufwies. Das muß ihm in der russischen Wirklichkeit jener schrecklichen Epoche offenbar geholfen haben, sich seines *Andersseins* musikalisch bewußt zu werden. Von hier aus war es dann nur noch ein Schritt, um sich auch vom musikalischen Stil her als innerer *Dissident* zu empfinden.

Das läßt vermuten, daß sich Schostakowitsch in gewissem Maße mit den Opfern des Faschismus (beispielsweise mit Anne Frank)[289] und des Totalitarismus identifizierte, denn zu ihnen gehörten auch enge Freunde und Kollegen jüdischer Herkunft (Michoëls, Weprik und viele andere). Nach Aussage von Grigori Kosinzew besaß Dmitri Schostakowitsch "ein ausgeprägtes Empfinden für seine Zeit", "eine erstaunliche Sensibilität" sowie auch – und das ist das Wichtigste – die selten anzutreffende Fähigkeit des Miterlebens und Mitleidens.[290] (Gerade diese unbestreitbare und meiner Ansicht nach überaus wesentliche Tatsache erklärt auch die Wahl des Mottos zu diesem Aufsatz.) "Wenn ich Schostakowitschs Musik höre, ist der literarische Subtext für mich nicht so wichtig... Schostakowitsch ist für mich vor allem ein großer Humanist", äußerte einmal der herausragende Maler Martiros Sarjan.[291] Als Humanist mußte Schostakowitsch den Antisemitismus zwangsläufig hassen. Aber Haß allein genügt nicht. Haß ist nicht konstruktiv. Mitleid und Liebe sind nötig, und zwar nicht als abstrakte Begriffe, sondern als tief verwurzelte Eigenschaften der Persönlichkeit. Erst recht bei einem Künstler: Für ihn dürfen sie niemals ästhetische Äußerlichkeit bleiben. Statt dessen gehören sie zu den obligatorischen Wesenszügen seiner Individualität als Schaffender. Bei einem Komponisten sind sie ein natürliches Merkmal seines musikalischen Denkens und Sprechens.

289 Jewgeni Jewtuschenko erinnert sich daran, wie der Komponist bei der ersten Aufführung von "Babij Jar" zu der Weise "Mir scheint, ich selbst bin Anne Frank" geweint hat... Vgl. Wilson, p. 364.

290 G. Kozincev, Bd. 2 (1983), S. 425, 428, 424. Vgl. die bemerkenswerten Worte (S. 433): "Die Natur hatte ihn mit einem besonders sensiblen Gehör ausgestattet: Er hörte die Menschen weinen, er nahm das niederträchtige Grollen des Zorns sowie das zitternde und ins Herz schneidende Stöhnen der Verzweiflung wahr. Er hörte die Erde dröhnen, wenn die Massen für Gerechtigkeit marschierten, zornige Lieder über den Vororten aufwallten, der Wind die Melodien vom Stadtrand herantrug und die schäbige Ziehharmonika aufkreischte. Dann fand das revolutionäre Lied Eingang in die strenge Welt der Symphonien. Danach klirrte und krachte das Eisen auf den blutbesudelten Feldern, ertönten die Signalpfeifen der Streiks und die Sirenen des Krieges über Europa. Er hörte das Stöhnen und Röcheln, wenn dem Denken der Maulkorb angelegt wurde, die Knuten zischten, und die Kunst nun gehalten war, vor den Stiefeln der Macht zu kuschen, um Almosen zu betteln und vor den Stadtviertelobersten auf den Hinterpfötchen zu stehen. Sie, die Kunst, sollte nun den Besitz anderer bewachen und über die Aufrührer herfallen..."

291 Zit. nach Micheeva, S. 333.

All die genannten (und nicht genannten) Beweggründe, sich dem jüdischen Melos zuzuwenden, sind denkbar. Möglicherweise waren sie zu unterschiedlichen Zeiten im Leben und Schaffen des Komponisten wirksam. Ausschlaggebend scheint mir jedoch die "Intuition des Gewissens" gewesen zu sein, ein Begriff, den der russische Physiologe Alexej Alexejewitsch Uchtomski (1875-1942), ein Mitglied der Russischen Akademie der Wissenschaften, geprägt hat. Die Bedeutung, die Uchtomski als Schöpfer der Lehre von der Dominanz und dem Chronotop[292] für das russische wissenschaftliche und philosophische Denken des 20. Jahrhunderts hat, wird erst jetzt allmählich deutlich. Übrigens war er auch sehr stolz auf seinen Stammbaum (sein Geschlecht geht väterlicherseits auf die ersten altrussischen Fürsten der Rjurikowitschs und mütterlicherseits auf Dschingis Khan zurück). Uchtomskis einzigartige Briefe, Tage- und Notizbücher sind erst kürzlich zum Vorschein gekommen.[293] Als ich sie las, mußte ich die ganze Zeit an die sittliche Größe der Musik Schostakowitschs denken.

Es war eindeutig, daß das Gewissen des Landes krank war und nicht auf das Verbrecherische, was ringsum geschah, reagierte – ein Umstand, über den Uchtomski (und Schostakowitsch) erschrocken waren und worüber sie sich grämten. Denn das Gewissen, so die Erkenntnis Uchtomskis, war ja buchstäblich der physiologische "Apparat" zur vorausschauenden Erkenntnis. Hiermit verbunden ist die besondere Gabe der "Fernrezeption", also der Wahrnehmung im gesamtgeschichtlichen Maßstab – eine selten anzutreffende Fähigkeit bei Schaffenden und Propheten. (Ich gestehe gern ein, daß ich beim Hören von Schostakowitschs Musik immer diese Gabe gespürt habe, beispielsweise in den eindringlich reinen, gewöhnlich dem hohen Register der Violinen anvertrauten Nebenthemen einiger seiner Symphonien; ich vernahm in ihnen den Traum vom heraufziehenden "goldenen Zeitalter" der Menschheit, während, auch das sei gesagt, das Ethnische in der Wahrnehmung praktisch verwischt. Ich bin davon überzeugt, daß das Verhältnis zwischen dem Ethnischen und dem Außer- und Überethnischen zum Wesenskern der musikalischen Ideen und Ideale Schostakowitschs gehört – als einer der ausgesprochen fundamentalen Wesenszüge seiner musikalischen Welt, der noch gesondert untersucht werden sollte.)

Doch zurück zu Uchtomski, nach dessen Ansicht "das eigentliche Leben eine an das Sein gerichtete Forderung nach Sinn und Schönheit"[294] ist. In diesem Zusammenhang

292 Gemeint ist in Bezug auf die Physiologie der höheren Nerventätigkeit Uchtomskis Lehre von der Dominanz und der Organisation der vom System ausgehenden Antwort (Anm. d. Übers.).

293 Siehe beispielsweise die erst Ende der neunziger Jahre erschienenen Bücher: *Intuicija sovesti* [Intuition des Gewissens], St. Petersburg 1996; *Dominanta duši* [Dominante der Seele], Rybinsk 1997; *Zaslužennyj sobesednik* [Der verdiente Gesprächspartner], Rybinsk 2000; u. a.

294 A. A. Uchtomskij, *Intuicija sovesti* [Intuition des Gewissens], St. Petersburg 1996, S. 275 (aus einem Brief von 1927). Dort schrieb er auch: "Das entflammte Gewissen und die Liebe zum menschlichen Antlitz leiten und gestalten zuverlässig unser Leben!" (S. 391). "Nicht vom 'Kampf

hatte Uchtomski auch intensiv über die Rolle des jüdischen Elements in Kultur und Leben Rußlands nachgedacht. Er schrieb insbesondere vom "genialen und quälenden jüdischen Geist", der "die Welt mit Lyrik erfüllt hat".[295] Was Uchtomski 1923 in Petrograd äußerte, hätte sicher auch Schostakowitsch sehr interessiert, wäre ihm die Gedankenwelt seines genialen Zeitgenossen bekannt gewesen. Uchtomski notierte: "Mürrische Dummheit ist ein Wesenszug des sich selbst überlassenen russischen Volkes. Das hat sich schon oft in der Geschichte gezeigt. Die Gedankenblitze einzelner Menschen, die zuweilen ganze Trends des russischen Lebens bestimmten, blieben gefangen in dieser Stimmung der Masse. Gegenwärtig erlöst uns davon das Judentum."[296]

Schostakowitsch hatte mit der ihm eigenen genialen Intuition des Gewissens offensichtlich etwas erkannt, was ihn nahe an Uchtomski heranbrachte. Jedoch drückte er diese Erkenntnis nicht verbal, sondern m u s i k a l i s c h aus, indem er die jüdische Intonationskomponente in sein symphonisches Denken integrierte. Dadurch konfrontierte er das seherische Gewissen des Künstlers mit dem kranken Gewissen des Landes, und das konnte bei denjenigen, die "Ohren hatten", nicht ohne eine gewisse therapeutische Wirkung bleiben. Die Ehre der russischen Intelligentsia wurde gerettet, und zwar in aller Öffentlichkeit.

Wer aber war nun schließlich dieser russische Komponist Schostakowitsch in musikalischer Hinsicht, und warum stehen in den musikwissenschaftlichen Abhandlungen, die jüngst über ihn geschrieben worden sind, die Worte "Jude" und "Jüdisches" immer häufiger in Anführungsstrichen? Um hier Klarheit zu schaffen, möchten wir einen kleinen Exkurs in die verschiedenen Bedeutungen des Wortes "Jude" im Russischen vornehmen, und zwar von einem Standpunkt aus, der bedingt als "Standpunkt der musikalischen Klasse" bezeichnet werden könnte.

Es hat sich nun einmal in der russischen Kultur so ergeben (und so ist es auch heute, in der "Zeit nach der Perestroika", wo die Geschichte des russischen Denkens auf verschiedenen Gebieten der Geisteswissenschaften neu geschrieben wird, ohne jedoch die Namen von Juden dabei zu berücksichtigen),[297] daß die "jüdische Frage" immer wieder

ums Dasein', sondern vom Kampf um ein Dasein in Schönheit sollte beim allgemeinen Seinsprinzip die Rede sein!" (S. 393). Eine gute Einleitung in das Leben und die Denkweise dieses Wissenschaftlers bietet der gemeinsam von G. Curikova und I. Kuzmičev verfaßte Einleitungsartikel zu diesem Band.

295 Ebd., S. 379 (aus der Einführungslektion 1923).

296 Ebd., S. 390.

297 Siehe beispielsweise *Enciklopedičeskij dvuchtomnyj slovar' russkoj literatury XX veka* [Enzyklopädisches Wörterbuch zur russischen Literatur des 20. Jahrhunderts in zwei Bänden], herausgebracht unter Federführung des Direktors des Puschkinhauses (Institut für russische Literatur der Russischen Akademie der Wissenschaften) N. N. Skatow (1998), in dem die Namen bedeutender russisch-jüdischer Schriftsteller und Dichter fehlen, beispielsweise Pawel Kogan,

ein Prüfstein für Sittlichkeit war und ist. Es gibt in Kultur und Leben des heutigen Rußlands mehrere unterschiedliche Bedeutungen des Wortes "Jude", die im russischen Alltagsleben und in der klassischen Musik alle verschieden klingen (oder vor kurzem noch klangen).

Angefangen hat mit dieser musikwissenschaftlichen Unterscheidung der "Juden" Professor Richard Taruskin von der Berkeley-Universität, ein herausragender amerikanischer Forscher, der auf dem Gebiet der russischen Kultur über die profundesten Kenntnisse verfügt. Seiner Meinung nach war Mussorgsky der erste, der in seiner Musik nicht nur ein Intonationsporträt des "Juden" (evrej), sondern auch des "Itzigs" (žid) vorgelegt habe.[298] Gestatten Sie mir, etwas weiter zu gehen und nachstehende Grundtypen des Judentums in der russischen Musik aufzuzeichnen: Meiner Ansicht nach gibt es davon fünf, und sie alle waren bzw. sind, wie wir gleich sehen werden, immer noch irgendwie ineinander verwoben.

1. Der "altjüdische" Typ, zuweilen auch als "judäisch" tituliert, der in der russischen Musik vorwiegend mit biblischen Gestalten und dementsprechend mit einem stilisierten "Orientalismus" verbunden ist. (Beispielsweise schrieben fast alle Vertreter des "Mächtigen Häufleins" Klavierlieder, die diesen stilisierten "altjüdischen" bzw. "judäischen" Geist atmen. Das war ein "Orientalismus", bevor der reale "Orient" überhaupt ernstlich bekannt war – ein "Orientalismus" vor dem "Orient".)

2. Der Typ des "Itzigs" (žid), der in der russischen Musik des 19. Jahrhunderts mit Gestalten der Zeit und dementsprechend mit einem stilisierten "Pseudorealismus" in Zusammenhang gebracht (also karikiert) wurde.

3. Der Typ des realen Juden, historisch gesehen als Schtetele-Bewohner aus dem "Ansiedlungsgebiet" und dann unter der Sowjetmacht als anfänglich gleichberechtigtes Mitglied der neuen Gesellschaft, später dann als sowjetischer Intellektueller und schließlich ab 1948 als Opfer seines Judeseins.[299] Dieser reale Jude verkörpert die eigentliche jüdische Kultur, die den russischen Wissenschaftlern und Musikern anfangs völlig unbekannt war. Die Ehre, ihn entdeckt zu haben – nicht nur als Objekt für die Kunst, sondern auch als jemanden, der durch eine kulturelle Zivilisation besonderer Art viele Menschen tief beeindruckte – gebührt den emanzipierten russischen Juden vom

Viktor Schklowski und sogar Alexander Men [bekannt unter dem Priesternamen Vater Men]; siehe ausführlicher: Nikita Eliseev, "Lakuny i antilakuny" [Lücken und Antilücken], in: *Novyj mir*, Heft 7/1999, S. 215-222.

298 Richard Taruskin, *Musorgsky: Eight Essays and an Epilogue*, Princeton 1993, p. 382-383.

299 Überzeugend dargelegt hat das Professor Juri Sljoskin am 9. März 2001 in seinem Vortrag "Jews and the Soviet Intelligentsia" auf der 25th Annual Berkeley-Stanford Conference *Memories, Generations an Life Histories in the Making of Post-Communism* (Univ. of California, Berkeley).

Beginn des 20. Jahrhunderts. Teilweise fand dieser Typ seine musikalische Darstellung im Schaffen einer ganzen Reihe russisch-jüdischer Komponisten jener Zeit, die Teilnehmer und Anhänger der sogenannten *Gesellschaft für jüdische Volksmusik* waren, einer Organisation, die (etwa acht Jahre) im vorrevolutionären und noch eine gewisse Zeit (aktiv bis zur Mitte der zwanziger Jahre) im nachrevolutionären Rußland bestand. Zu ihren Mitgliedern gehörten Michail Gnessin, Juli Engel, Alexander Krein, Joseph Achron, Lazare Saminsky, Moshe Milner, Pessach Lwow, Alexander Shitomirski, Solomon Rosowsky, Lew Zeitlin und eine ganze Reihe weiterer Personen, von denen einige auch heute noch mehr oder weniger bekannt sind, während andere fast völlig vergessen sind. (Viele von ihnen waren Schüler von Nikolai Rimsky-Korsakow). Diese Komponisten (sowie etwas später die Komponisten des sowjetischen Massenliedes) haben jenes Phänomen in die Welt gebracht, das ich als "Jiddischismus in der Musik"[300] zu bezeichnen für angebracht halte. (Der reine Jiddischismus als solcher ist hingegen eine Erscheinung, die wohl doch noch eher auf einen anderen Typ des Juden bezogen werden muß).

4. Dieser nun folgende Typ des "Juden" kann zu den Übergangstypen gezählt werden, und daher sollte man ihn in Anführungsstriche setzen, denn musikalisch gehört er in einen Stilbereich, der umfassender ist als die eigentliche jüdische Musik im engeren Sinne des Wortes. Dieser "Jude" kultivierte jenen *Jiddischismus* in der Musik, der von den oben genannten Komponisten (Vertreter meines dritten Typs) ins Leben gerufen worden war. Allerdings war auch dieser Typ noch immer im ethnischen Judentum beheimatet, zumindest vorwiegend. Er kam aus dem Realismus und Folklorismus der jüdischen Musik, brachte aber beides bedeutend voran und wuchs schließlich ganz darüber hinaus. Dieser Typ des "Juden" lieferte die Voraussetzungen dafür, daß sich ein fünfter und letzter Typs (in meiner Liste) herausbilden und entwickeln konnte.

5. Dieser fünfte Typ wird überhaupt nicht von ethnischen Juden vertreten. In meiner Terminologie sind es die "Russen als Juden", sozusagen "Juden" aus gutem Willen, wie das Mitglied der Russischen Akademie der Wissenschaften (ein altgläubiger Christ im Alltagsleben!) Uchtomski oder der russische Intellektuelle und Komponist Dmitri Schostakowitsch. Oder der russische Schriftsteller und Kritiker Andrej Donatowitsch Sinjawski (1925-1997), der freiwillig unter dem jüdischen Pseudonym "Abram Terz" veröffentlichte (während viele Schriftsteller, Schauspieler und Journalisten jüdischer Abstammung buchstäblich gezwungen waren, sich russische Künstlernamen zuzulegen!). Ihr sozusagen ideologisch-psychologisch bzw. "klassenmäßig" motiviertes "Judentum" zu artikulieren, war ein Akt von sehr großem Mut und durchaus nicht ungefährlich. Sinjawski hat für seine mit dem Namen Terz unterzeichneten Publikationen mit Lagerhaft bezahlt. Wie Taruskin kürzlich schrieb, identifizierte Schostakowitsch

300 Siehe Zemtsovsky, in: Nemtsov / Kuhn.

mit dem Vokalzyklus *Aus jüdischer Volkspoesie* sich und seine Kollegen, die schaffenden Künstler im stalinistischen Rußland, praktisch mit einer unterdrückten Minderheit.[301]

Im stalinistischen Rußland hat man aufgehört, dem "biblischen Juden" Respekt entgegenzubringen, hat bisweilen zu propagandistischen Zwecken von der fast mythischen Gestalt des "realen Juden" gesprochen, die Kategorie "Itzig" beibehalten und eine neue Kategorie des "Juden" aufgebracht – des "Juden" als Andersdenkenden, als Person einer anderen Nationalität, die vom Regime verfolgt wurde und sich ihm gleichzeitig widersetzte, und sei es nur in Form des Andersdenkens in seinem Schaffen.

Die bekannte Moskauer Literaturkritikerin Marietta Tschudakowa hat einen in diesem Sinne aufschlußreichen Dialog zwischen sich, ihrem Mann und ihrem gemeinsamen jüdischen Freund, dem russischen Literaten Arkadi Belinkow, veröffentlicht. Ich bringe ihn hier ungekürzt:

> "Arkadi hatte keine Angst vor solchen Gesprächen. Ich erinnere mich noch, wie er einmal ganz entschieden zu mir und meinem Mann sagte:
> 'Nun, was seid ihr schon für Russen? Ihr seid auch Juden!'
> 'Ich bin Russe', widersprach mein Mann zwar träge, aber unerbittlich.
> 'Juden, Juden! Da ihr gegen dieses System seid, seid ihr Juden! Ihr seid russische Intellektuelle und Juden!'"[302]

Daher ist das, was bei Schostakowitsch jüdisch klingt, kein Zitat aus exotischer Folklore, sondern sein *alter ego* in der Musik, sein unzensierbares Credo, das musikalische Bild für das Leiden aller gequälten und unterdrückten Völker sowie für das Mitleid mit ihnen.

Das Phänomen des Juden geht über den ethnischen Rahmen des Judentums hinaus. Die Jiddischismen in der Musik haben eine Art Wunder vollbracht, so daß ich die Frage nach dem Jüdischen bei Schostakowitsch bei der Erörterung dieses durchaus nicht einfachen Problems auf eine neue Ebene heben kann.

Wenn ich mir heute Gedanken mache über die Typologie des russischen Juden, werde ich eine Erinnerung an eine treffende These von Lenin nicht los. Sie hat mich buchstäblich in all meinen sowjetischen Jahren begleitet. Lenin hat weit vorausgeschaut, als er in seiner Art, die keinen Widerspruch duldete und Dinge kategorisch vereinfachte,

301 Richard Taruskin, "Shostakovich and Us", in: *Shostakovich in Context*, Oxford 2000, p. 6.

302 M. O. Čudakova, *Izbrannye raboty* [Ausgewählte Arbeiten], Bd. 1: *Literatura sovetskogo prošlogo* [Literatur der sowjetischen Vergangenheit], Moskau 2001, S. 466. Ausführlicher zu Arkadi Viktorowitsch Belinkow (1921-1970) siehe: Miron Petrowski, "Šum i jarost' Arkadija Belinkova. Opyt kommentarija k odnoj avtobiografii" [Lärm und Zorn des Arkadi Belinkow. Versuch eines Kommentars zu einer Autobiografie], in: *Egupec*, Kiew 1999, S. 228-245.

etwas erklärte, was zu seiner Zeit äußerst pragmatisch war: "Die wissenschaftlich völlig unhaltbare Idee eines besonderen jüdischen Volkes ist ihrer politischen Bedeutung nach reaktionär...".[303] In der Tat unhaltbar, wenn die Kohorten der "Juden" ihre Reihen durch die Besten der Besten unter den russischen Menschen auffüllen konnten...

III

Die Melosphäre, der Jiddischismus und Schostakowitsch

Vergegenwärtigen wir uns noch einmal die fünf von mir bezeichneten Bedeutungen des russischen Wortes "Jude" und die ihnen entsprechenden fünf Typen einer musikalischen Lösung des sozusagen "jüdischen Problems", so läßt sich sagen, daß nur der dritte Typ in einer Weise analysierbar ist, die dem für die russische Musikwissenschaft gewohnten Thema "Folklore und Komponist" entspricht. Uns jedoch interessiert jetzt der fünfte Typ, zu dem allein Schostakowitschs Schaffen zu zählen ist. Es fragt sich, wie man da vorgehen soll.

Einerseits ist offensichtlich, daß Schostakowitsch jüdische Folklore bzw. jüdische Liturgie eigentlich nirgendwo "verwendet". Die in Veröffentlichungen genannten einzelnen Parallelen sind von meinem Standpunkt aus nicht so sehr wegen ihrer Ähnlichkeit mit Schostakowitschs Musik interessant, als vielmehr dadurch, daß sie sich von dieser erheblich unterscheiden. Andererseits verlangt eine Untersuchung des fünften Typs keinesfalls jene andere, heute aktuellere Betrachtungsweise, die von der Korrelation "Nationalismus - Universalismus" ausgeht. Daher schlage ich im weiteren eine Art dritten Weg vor: Ich verlege das Problem auf eine andere Ebene, wobei ich mir durchaus bewußt bin, daß es mir in vorliegendem Essay weder gelingen wird, meine neue Vorgehensweise vollständig zu begründen, noch all die aus diesem Ansatz dem Forscher erwachsenden Möglichkeiten zu nutzen – diese sind, wie ich glaube, derzeit noch in vielerlei Hinsicht unserem analytischen Zugriff unzugänglich.

Zunächst einmal ist es zweckmäßig, zu einer anderen, ideologisch neutraleren Begriffssprache überzugehen. Vor allem schlage ich vor, an die Stelle des für viele unbestimmten Terminus "jüdische Musik" den Begriff "musikalischer Jiddischismus" zu setzen. Ich will damit nicht sagen, daß die neue Wortverbindung gleich verständlicher wäre als die alte, behaupte jedoch, daß sie außerordentlich fruchtbringende heuristische Möglichkeiten birgt. Der Begriff "Musikalischer Jiddischismus " klingt konkreter durch die Beschränkung auf die jiddische Kultur, und er ist umfassender, da er eine unver-

303 W. I. Lenin, *Werke,* Bd. 7, Berlin(-Ost) 1956, S. 90-91.

gleichlich offenere Struktur besitzt als beispielsweise die Folklore oder die Liturgie. Eine Struktur, die von vornherein offener ist.

Ich möchte an eine wichtige These Michail Gnessins erinnern, in der er die Eigenart der jüdischen Musik in aller Kürze gerade aus dieser ursprünglichen Offenheit heraus erklärte. Er schrieb:

> "Wir wollen hier nicht weiter untersuchen, was durch den Einfluß der Araber, der Spanier, der Deutschen, der Moldawier, der Rumänen, der Ukrainer und der Polen in die jüdische Musik Eingang gefunden hat, und was die Musik all dieser Völker den Juden verdankt; wir werden auch nicht davon reden, welche Elemente aus der alten jüdischen Musik in dieser als jüdische Musik auf uns gekommenen Legierung unversehrt geblieben ist.
> Es muß jedoch anerkannt werden, daß diese Legierung einen eigenständigen Volkscharakter aufwies und bei ihrer Wiedergabe durch jüdische Musiker eine Expressivität ausstrahlte, welche die Expressivität der in sie eingegangenen ursprünglichen Elemente weit übertrifft."[304]

Hier ist alles wichtig. Sowohl der Begriff "Legierung" als Ergebnis ursprünglicher Offenheit als auch der "eigenständige Volkscharakter" dieser Legierung, zu der es sicherlich während und durch die Erschließung sehr heterogenen Materials gekommen ist, sowie auch die Betonung der Wiedergabe mit ihrer national charakteristischen und sehr entwickelten "Expressivität". Von der Struktur her möchte ich den musikalischen Jiddischismus als ein *offenes System von Wahrscheinlichkeiten* bezeichnen, als ein System, das trotz seiner Offenheit gegenüber verschiedenartigsten Einflüssen immer erkennbar ist – erkennbar auch auf der Ebene des artikulierten (real klingenden) "Vorrats an Melodiefloskeln" (popevki), d. h. gewisser rhythmisch-tonal-melodischer Einheiten.[305] Die stets ethnisch charakteristische Interpretation dieser "Intonationslexik", d. h. die besondere Artikulation, macht jede Entlehnung zu einem neuen Original.[306]

Zum musikalischen Jiddischismus gehört eine Qualität, die nicht nur den "Popevki-Vorrat" (d. h. die Ebene der Melodik, des Melos), sondern auch das Strukturelle umfaßt (beispielsweise die Ebene der tonartlich-modalen Spezifik der musikalischen Sprache), und zwar einschließlich der typisch jiddischen Verknüpfung von Halbtonlosigkeit und verstärkter Verwendung der kleinen Sekunde innerhalb einer Melodie) und des musika-

304 Gnessin, S. 199-200. (Hervorhebungen vom Verfasser - I. Z.).

305 Ich glaube, es ist kein Zufall, daß Moissej Beregowski fast der erste in der Geschichte der Ethnomusikologie gewesen ist, der seine Volksliedersammlung mit einem Verzeichnis charakteristischer Tonfloskeln versehen hat (siehe Ausgabe von 1962, die praktisch bereits vor dem Kriege fertig war).

306 I. Zemtsovsky, "The Articulation of Folklore as a Sign of Ethnic Culture", in: *Anthropology and Archeology of Eurasia*, vol. 35, No. 1/1996, pp. 7-51 (ursprünglich russisch in: *Etnoznakovye funkcii kul'tury* [Ethnische Zeichenfunktionen der Kultur], Moskau 1991, S. 152-189).

lischen Genrecharakters (beispielsweise das sprachlich-oratorische Element, das sowohl in Jubilationen und als auch im Tanz in gleicher Weise vorkommt und allen musikalischen Konstrukten eine unwiederholbare g e s t i s c h e Lösung vermittelt). Anders gesagt, der Jiddischismus äußert sich nicht nur als vorgegebener "Intonationsvorrat", sondern auch als ein Prinzip für den Umgang mit jedem beliebigen musikalischen Material. (Repertoire und Schaffen der Chassiden liefern dafür die überzeugendsten Beispiele!)

In einem speziellen Artikel über den musikalischen Jiddischismus besprach ich dieses Phänomen als besonderen Typus schöpferischen Denkens und Rezipierens, der sich zwar im Laufe der Jahrhunderte im Schoße der mündlich tradierten Musik der Aschkenasi und beim Aufeinandertreffen orientalischer und mitteleuropäischer Kulturen herausbildete, jedoch sozial (d. h. aus dem Ansiedlungsgebiet hervorgegangen und zum Faktor in der europaweit schriftlich überlieferten [von Komponisten geschriebenen] Musik geworden) erst im 20. Jahrhundert zum Vorschein gekommen ist. Die Energie des jiddischen Melos sammelte sich in der Dreieinheit der jüdisch-russisch-europäischen musikalischen "Verschieden- und Gleichsprachigkeit". Sie ist außerordentlich vital und besitzt vor allem eine innere Fähigkeit zur Hervorbringung unterschiedlichster musikalischer Formen, d. h. eine *unerschöpfliche Energie zur Verwandlung,* und zwar auch zu jener umgestaltenden Wandlung, welche der jüdische Begriff *Gilgul* kennzeichnet.[307]

Der musikalische Jiddischismus kann nicht mit einer musikalischen Ethnographie- oder Folklore-Bewegung gleichgesetzt werden – er ist viel umfassender und bezeichnet eine besondere Qualität jüdischer (jiddischer) Musikintonation, die im Schmelztiegel mündlicher wie auch schriftlicher Tradition, "ernster" wie auch "leichter" Musik entstanden ist. Das kompositorische Schaffen ist beim musikalischen Jiddischismus durchaus nicht ausgeschlossen. Im Gegenteil. Der Jiddischismus unserer Zeit ist ohne dieses Schaffen undenkbar. Ich würde sogar sagen, daß die von professionellen Komponisten im westeuropäischen Stil geschaffene jüdische Musik durch teilweises Zurückfallen in die Sphäre mündlich tradierter Musik zur Entwicklung einer "Folklore in der Epoche des Post-Folklorismus" beiträgt (eine Epoche, in der beides im Alltag vorhanden ist) und somit in der Kultur eine Integrationsfunktion ausübt.

307 Ausführlicher zum Phänomen "Gilgul" in seiner Anwendung auf die Musikwissenschaft siehe im Artikel des Autors "Jewish Values from Within Versus Evaluation from Without", in: L. J. Greenspoon / Bryan F. Le Beau (eds.), *Representations of Jews Through the Ages*, Omaha 1996, pp. 131-151 (besonders pp. 133-134). Zu dem wichtigen Begriff der russischen Musikwissenschaft "Umintonierung", der teilweise mit "Gilgul" verwandt ist, siehe den frühen Artikel des Autors "Pereintonirovanie kak suš'nost' tvorčeskogo podchoda kompozitora k fol'kloru" [Umintonierung als Wesen des schöpferischen Herangehens des Komponisten an die Folklore], in: I. Zemcovskij, *Fol'klor i kompozitor* [Folklore und Komponist], Leningrad 1978.

Auf dieser für die Folklore und die Volksmusikforscher neuen Ebene der Musikkultur geht es allmählich nicht mehr um das traditionelle Wortpaar "Folklore und Komponist", sondern bereits um ein anderes – "die Schaffenswelt des Komponisten und die *Melosphäre*".[308] Ich verstehe den Jiddischismus als offene Struktur, die *melosphärisch* die lebendigsten Elemente der Volksmusik, der komponierten Musik und der in der Massenkultur präsenten Popmusik in sich aufnimmt.

Ich bin davon überzeugt, daß neuer Schwung und ein frischer Wind in die Musikwissenschaft kommen, wenn letztere die heuristischen Möglichkeiten der Melosphärenkonzeption erkennt.

Es existieren und koexistieren sicherlich Melosphären der unterschiedlichsten Ebenen, angefangen bei der großartigen Melosphäre der Menschheit bis hin zu den Melosphären dieser oder jener historischen und geografischen Region, der ethnischen Kulturen, der lokalen Dialekte und der einzelnen Persönlichkeiten. Die Melosphäre tendiert zur Ausbreitung, und im 20. Jahrhundert geschah das besonders intensiv. Sie wächst nicht nur und wird immer reicher (und zwar im Rahmen einer jeden Individualität), sondern sie pulsiert auch gewissermaßen, gleichsam als Reaktion auf die einen oder anderen Momente im Schaffensprozeß eines Komponisten. Auch Dmitri Schostakowitsch lebte in einer eigenen Melosphäre, die er ständig neu erschuf. Seit den künstlerischen Kontakten zu Michail Gnessin (1928), Wenjamin Fleischman (1939-1944), Moissej (Mieczyslaw) Weinberg und anderen, die wir im zweiten Abschnitt dieses Aufsatzes behandelt haben, wurde das jüdische Melos auch zum festen Bestandteil von Schostakowitschs eigener Melosphäre. Das war kein "jüdisches Melos" im allgemeinen, sondern "musikalischer Jiddischismus". Mit ihm bekam der Komponist eine Intonationsstütze für eine lange gesuchte und von ihm so ersehnte Qualität – eine spannungsreiche musikalische Ambivalenz und Expressivität, die am besten dazu geeignet war, menschliches Leiden und Mitleid wiederzugeben. Auf dieser Ebene musikalischer Symbol- und Ausdruckskraft befand sich die Sprache des Künstlers nicht

308 "Melosphäre" ist ein Neologismus, gebildet nach dem Vorbild von "Noosphäre", einem weiteren Neologismus im wissenschaftlichen Denken des 20. Jahrhunderts, der auf Teilhard de Chardin und Wladimir I. Wernadski zurückgeht. In den letzten Jahrzehnten haben der Begriff und die Konzeption der Noosphäre in der internationalen wissenschaftlichen Gemeinschaft eine ernst zu nehmende Entwicklung erfahren. Siehe beispielsweise das Buch von Vjačeslav V. Ivanov (Hrsg.), *Noosfera i chudočestvennoe tvorčestvo* [Die Noosphäre und das künstlerisches Schaffen], Moskau 1991. Zu dem Begriff Melosphäre als einem methodologisch grundlegenden Begriff siehe erstmalig und ausführlicher den Artikel des Verfassers "An Attempt at a Synthetic Paradigm", in: *Ethnomusicology*, vol. 41, no. 2/1997, pp. 185-205. Eine frühe Version des Artikels erschien auch in deutscher Sprache: "Text - Kultur - Mensch: Versuch eines synthetischen Paradigmas", in: B. Habla (Hrsg.), *Festschrift zum 60. Geburtstag von Wolfgang Suppan*, Tutzing 1993, S. 113-128.

mehr im Wechselverhältnis zu einer lokalen Folklore oder zu dieser oder jener lexikalisch konkreten nationalen Tradition, nein, sie stand jetzt in Korrelation zur **Melosphäre** der Menschheit und der Epoche. Ethnographische Fragestellungen wären auf dieser Ebene unkorrekt. Genau in diesem Sinne, glaube ich, sollte Merab Mamardaschwilis' bedeutungsschwere These von der "unbekannten Heimat" eines jeden Künstlers gedeutet werden.[309]

Die Melosphäre lebt nach den Gesetzen des *Gilgul* und kann nicht wie Folklore "zitiert" und "verwendet" werden. "Entlehnungen" aus ihr sind immer Transformationen, sind schöpferische Umgestaltungen. Das jüdische *Gilgul* – endlose Umwandlungen jiddischer musikalischer Intonationen in Zeit und Raum und Grundlage für den Jiddischismus als lebendigen Daseinsvorgang – ist zum musikalischen "Kriminalroman" des Jahrhunderts geworden.

Im 20. Jahrhundert ist der Jiddischismus einer der "Summanden" in der Melosphäre der Epoche. Besteht bei der traditionellen Folklore infolge der schrecklichen Katastrophen des 20. Jahrhunderts leider die Möglichkeit des Verschwindens (im besten Falle noch in der Passivbilanz der Erinnerung eines Ethnos), kann der aktiv in die Melosphäre eingegangene Jiddischismus (wie auch beispielsweise – man sehe mir die ungeschickten Neologismen nach – der "Italianismus", der "Hispanismus", der "Balkanismus" oder der "Afrikanismus") nicht so einfach verloren gehen, denn er ist bereits dort, wo andere Gesetze von Zeit und Raum herrschen. Der Jiddischismus hat die Musik der Welt durch bislang unbekannte Qualitäten und Färbungen bereichert. In diesem Sinne – und nicht im Sinne einer Qualitätsbewertung – kann der Jiddischismus mit den musikalischen "Italianismen" und ähnlichen Erscheinungen verglichen werden.

Der Jiddischismus mit seinen emotionalen Extremen wurde im 20. Jahrhundert nicht nur deshalb Bestandteil der Welt-Melosphäre, weil er im Einklang mit der Tragik dieses Jahrhunderts stand, sondern auch, weil ihm eine ansteckende Massenwirksamkeit eigen ist. Nicht zufällig hat das 20. Jahrhundert der Welt der Musik die Tragik eines Schostakowitsch und eine Fülle beliebter Massenlieder und -liedchen geschenkt, und zwar sowohl in Rußland als auch in den USA – Phänomene, die aus unterschiedlichen Seiten des ambivalenten Phänomens des musikalischen Jiddischismus entstanden sind.

Der Jiddischismus ist kein starrer Begriff und kein "Objekt" mit einer bestimmten Anzahl von Merkmalen, sondern eher ein sich elastisch wandelndes Phänomen, das die

309 Merab Mamardaschwili, *Psichologičeskaja topologija puti* [Psychologische Topologie des Weges], Moskau 1997, S. 332. Mit der Anerkennung der begrifflichen Aktualität der Melosphäre erlebt auch die Folklore gewissermaßen eine doppelte Koexistenz, und zwar "auf der Erde", in einem traditionellen und für sie höchst konkreten natürlichen und sozialen Milieu, in der Melosphäre und der Noosphäre, wo die Folklore ihre "kleine Heimat" (ihre geografische Gebundenheit) verliert und in den Thesaurus der Menschheit eingeht.

einen oder anderen Wesenszüge in Stil und Struktur zu erlangen vermag und im Rahmen dieses oder jenes individuellen Stils schöpferisch erschlossen wird.

Nach Aussage des Musikwissenschaftlers Vladimir Zak gebrauchte Dmitri Schostakowitsch während eines Gesprächs mit ihm einmal den Ausdruck "gemischte Folklore".[310] Ein interessanter Ausdruck. Interessant deshalb, weil es "gemischte Folklore" in Wirklichkeit gar nicht gibt. Hier hat der Komponist "Folkloren gemischt", und jetzt wissen wir, wann und warum das möglich ist. Dann nämlich, wenn Folklore für einen Komponisten weniger auf der Erde als vielmehr in der Melosphäre lebendig ist. Dort aber muß sie zwangsläufig "gemischt" sein.

"Gemischte Folklore" als unabdingbarer Bestandteil der Melosphäre ist wohl auch jene spezifische "Realität des Hörens", mit der es ein Komponist zu tun hat. Theoretisch weiß er vielleicht gar nicht, was Ethnisches in der Musik ist. Er spricht einfach *ethnisch*, weil er gar nicht anders kann. Genauso wie die Vertreter des "Mächtigen Häufleins", die, ehrlich gesagt, keine Ahnung davon hatten, was das Russische in der Musik eigentlich ist und auch niemanden hatten, der es ihnen hätte erklären können. Der Einzige, der es konnte, Fürst Wladimir Odojewski, war früh gestorben (1869). Jeder von ihnen "verstand" und wirkte auf eigenes Risiko, aufgrund der eigenen Individualität, d. h. er betrachtete sein Volk durch ein besonderes Fensterchen, durch die eigene musikalische Brille. Und die war sehr individuell. Erst wir erfahren heute aufgrund ihres Schaffens, was sie damals in der Enge des eigenen Horizonts und aufgrund der engen Grenzen des Zeitalters unter Musikalisch-Ethnischem "verstanden" haben und wie sie versuchten, die Werte der ihnen teilweise bekannten mündlichen Tradition zu selektieren und zu transformieren.

Schostakowitsch jedoch hat nie bewußt Anspruch auf die Folklore nur eines Volkes erhoben. Er wollte von Menschen verschiedener Volksstämme und vor allem in seinem eigenen Lande gehört werden. Schostakowitsch konnte sich die Orientierung auf eine "gemischte Folklore" erlauben, und er konnte fast genau so offen sein wie die Musiktradition der Aschkenasi. Dadurch erkennen Tausende von Hörern in ihm heute nicht so sehr das "Jüdische", als vielmehr die "Chronik der Epoche in der Sprache von Schostakowitsch", sie erkennen die Tragödie ihres Jahrhunderts, die Tragödie des Leidens der gesamten Menschheit – eine Tragödie, für deren Verkörperung sich die musikalischen Jiddischismen als überaus bedeutsam erwiesen haben.

Im Grunde befand sich das gesamte sowjetische Volk, das russische vor allem, im gewissen Sinne in der traditionellen Lage der russischen Juden, denn es war eingeschlossen in das Ghetto des totalitären Regimes. Die besten unter den Menschen in der Sowjetunion mußten einfach erkennen, wie ausweglos erniedrigt sie waren. Auch

310 V. I. Zak, *Šostakovič i evrei?* [Schostakowitsch und Juden?] (russ.), New York 1997, S. 119.

Schostakowitsch mit seiner artistisch organisierten feinnervigen Seele spürte zwangsläufig, daß seine Heimat ein riesiges Ghetto geworden war, in dem alle Menschen psychologisch gesehen mehr oder weniger wie die "Juden" lebten. So erklärt sich Schostakowitschs Hinwendung zu Intonationen und Dramaturgie des jiddischen Melos, eines Melos, in welchem Tragik und Lebenslust in kaum glaublicher Weise zusammenfließen und sich zu ungehemmter Tanzwut steigern, in der sensiblen Wahrnehmung des Komponisten aber dadurch als Ausdruck einer Tragik der ganzen Menschheit erscheint – also eine Hinwendung, die, wie mir scheint, für ihn völlig natürlich war.

Das "Gemischt-Folkloristische" wurde für Schostakowitsch immer etwas Subjektives, eingewoben in ein ewig nachdenkliches, eher suchendes und leidendes als gestaltendes Schaffen. An erster Stelle stand wahrscheinlich für ihn das Wechselverhältnis zwischen der eigenen Melosphäre und der Noosphäre der Zeit, die ihm als Richtschnur diente. Sein "Inneres" lauschte ständig auf unser "Inneres" und schrie S. O. S. zu dem, was es hörte und erkannte. Die objektive Wirklichkeit mußte bei Schostakowitsch zuerst in sein subjektives Sein umgewandelt werden, mußte sein eigener Schmerz werden, um dann in der eigenen Musik wie in Tagebuch und Chronik der Zeit "abgebildet" zu werden. Der Jiddischismus wurde für Schostakowitsch zu einem ganz wesentlichen Bestandteil des eigenen Individualstils.

Schostakowitschs kompositorisches Schaffen verlief innerhalb eines Phänomens, das ich heute als *internationalen "musikalischen Jiddischismus"* bezeichnen würde – eine Erscheinung, welche in den Überlegungen der Wissenschaft bislang überhaupt noch keine ernstliche Rolle gespielt hat. Sein Schaffen verhilft uns, dieses Phänomen im Gesamtzusammenhang der Melosphäre unserer Zeit, in welcher der musikalische Jiddischismus bereits seinen festen Platz gefunden hat, gedanklich gründlicher zu erfassen.

Die Hinwendung zu den Intonationsreichtümern der Melosphäre setzt die Fähigkeit zum selbständigen Denken voraus. In der Musik ein D e n k e r zu sein, war eine Eigenschaft, die Schostakowitsch im höchsten Maße auszeichnete, und das war Künstlern, die ihm ebenbürtig waren (beispielsweise Meyerhold), auch sofort klar. Schostakowitschs Idiome in Tonart und Melos gehören zur Kategorie der Melosphäre, und als solche sind sie sein persönlicher und immerwährender Beitrag zur Melosphäre der Menschheit.

Schluß

Schostakowitsch als *nomen plurale*

Jetzt nun, wo es sich, wie ich annehmen möchte, erwiesen hat, daß die Einbeziehung der Kategorien der Melosphäre und des Jiddischismus in die Analyse der "jüdischen" Stilistik Schostakowitschs gerechtfertigt war, sollte der nächste wichtige Schritt erfolgen. Wenn wir anerkennen, daß der Jiddischismus ein immer als *kommunikativer Akt* bestehendes Phänomen ist, und zwar nicht nur zwischen dem Komponisten und der Melosphäre, sondern auch zwischen Musik und Hörer – denn in letzterem wird ja direkt durch die Musik eine ethnisch charakteristische Kulturinformation aktiviert –, werden wir uns nicht darauf beschränken, einzig und allein den strukturellen Merkmalen dieses musikalischen Phänomens nachzuforschen.

In der Triade

1) Absichten des Künstlers,
2) von ihm gewählter Bereich der Intonationen und deren Artikulation und
3) Rezeption durch die Hörer

ist gerade das Dritte beim Erkennen und Bewerten des musikalischen Jiddischismus das Entscheidende. Im Idealfalle müßten wir alle im gleichen Maße an die bestehende Melosphäre angeschlossen sein, was jedoch in der Praxis bei weitem nicht der Fall ist. Es ist der "Spielraum" zwischen unseren Wahrnehmungen, der jenen unendlichen, jedes echte Kunstwerk begleitenden Dialog der Meinungen hervorbringt.

Zum Abschluß scheint es mir angebracht, noch einmal kurz auf das Finale des *Zweiten Klaviertrios* einzugehen, dessen "jüdischer" Intonationscharakter so viele Meinungsunterschiede provoziert hat, und den Versuch zu wagen, es vom Standpunkt der oben genannten Triade zu behandeln.

1. *Absichten des Künstlers*. Wir kennen sie nicht. Es gibt dazu eine Menge Spekulationen, und sie alle klingen mehr oder weniger überzeugend. An anderer Stelle dieses Aufsatzes habe auch ich bereits versucht zu erraten, was im Unterbewußtsein des Künstlers vor sich gegangen sein mag. Aber das alles sind nur Vermutungen. Wir haben lediglich das, was Schostakowitsch niedergeschrieben hat. Nur das allein ist seine Botschaft. Der Künstler will vor allem, daß seine Botschaft den Adressaten erreicht. Der Philosoph Mamardaschwili hat einmal zu einer Melodie, die sich der Seele einprägt und sich danach selber zu wiederholen beginnt, gefragt: "Worin liegt denn nun die verborgene Bedeutung eines Kunstwerkes, beispielsweise eines Romans oder einer Symphonie bzw. dessen, was man als einprägsames Motiv bezeichnen kann?" Und er

hat geantwortet: "Darin, daß weder in einer Symphonie noch in einem Roman oder einem Bild der Autor darstellt, was er weiß. So paradox das auch klingen mag – der Künstler bietet von sich aus etwas an, was er selbst nicht ganz kennt, und daher ist jedes Werk eine Art Variation (bzw. Bewegung) dieses Unbekannten. Variationen einer Art, die beim Hörer und auch beim Künstler selbst zu Kristallen einer Einsicht und irgendeines Verständnisses werden." Nach diesen Worten stellte er folgende These zur Diskussion: "Hierbei geht also das Verständnis dem vorgestellten Werk nicht voraus, sondern ist das Ergebnis des Werkes, obwohl es für uns einen anderen gegenständlichen Anschein hat."[311] Ich stimme dem zu, daß etwas, das dem Künstler selbst nicht gänzlich bekannt ist, auch nicht beschrieben werden kann. Deshalb erscheint es zweckmäßig, zur nächsten Ebene unserer Triade überzugehen.

2) Der *"Kreis der Intonationen" und andere Struktureigenschaften*. Beispielsweise Modus und Skala, die harmonische Faktur und das Melos. Ja, sie können beschrieben werden. Es können unkonventionelle Behandlungsweisen einzelner ihrer Wesenszüge angeboten werden – zum Beispiel das Prinzip des "jüdischen" Themas als außerordentlich akzentuierter "Leitton" zum oberen Ton der Quinte. Bei einem Mollakkord in der Begleitung klingt dieser Ton obendrein wie der obere Ton einer übermäßigen Sekunde von der Terz. Doch nicht das steht hier "zur Diskussion", sondern es geht um die oratorische Wucht der Intonation, die als dominierend empfunden wird. Allerdings gerät das Oratorische der Intonation in eine Wechselwirkung mit der unheildräuenden Gesamtbewegung, die in einen ekstatischen Tanz umzuschlagen droht. Hier gibt es kein Zitieren, dafür aber Merkmale jiddischistischer Melodik in jener Form, wie sie in der Melosphäre bewahrt werden konnten, bis sie schließlich, nachdem sie durch den schöpferischen Filter des kompositorischen Denkens und Hörens gegangen sind, die uns bekannte Gestalt angenommen haben. Eine "objektive" Analyse in der hier vorgeschlagenen Richtung könnte leicht fortgesetzt werden. Doch auch hier erscheint es aussichtsreicher, die Analyse nicht im Rahmen von "Komponist und Folklore", sondern eher unter dem Gesichtspunkt "Komponist und Melosphäre" vorzunehmen, denn in der Melosphäre stellte der Jiddischismus eine für Schostakowitsch wesentliche Komponente dar.

Als Teil der Melosphäre unterscheidet sich der Jiddischismus von allen anderen lebendigen Komponenten dieser Sphäre. Verfährt man nach dem Ausschlußverfahren, kommt man zu der Feststellung, daß das Thema im Finale des *Zweiten Klaviertrios* intonatorisch eine dramatische Zuspitzung aufweist, die in dieser Intensität bei anderen Bestandteilen der Melosphäre (und zwar bei der russischen, westeuropäischen, balkanischen, kaukasischen oder mittelasiatischen, um nur die bekanntesten zu nennen) nicht vorhanden ist. Die uns hier entgegentretende Schärfe der Intonation, in der sich musikalischer Affekt mit ekstatischer Wirbelbewegung verbinden, assoziieren wir mit der Welt des jiddischen Melos, und zwar in dem Maße, in welchem wir uns diese Welt vorstellen und als organischen Teil unserer Melosphäre in uns tragen. Eine solche Analyse setzt offensichtlich nicht nur ein reiches musikalisches Wissen voraus, sondern auch ein hochentwickeltes analytisches Hören, das nicht nur "nach unten" auf die Alltagswelt, sondern auch "nach oben" auf die Melosphäre gerichtet ist.

311 M. Mamardaschwili, *Estetika myšlenija* [Ästhetik des Denkens], Moskau 2000, S. 125.

3) *Die Rezeption durch die Hörer*. Eigentlich behandelten wir sie schon, als wir von den Anforderungen an die analytische Wahrnehmung sprachen. Als Hörer betreiben wir alle irgendwie auch die Analyse, vielleicht nur unbewußt. Unser Instrument ist hier die produktive Vorstellungskraft. Merab Mamardaschwili behauptet, daß wir "im Zentrum des Denkens die traditionelle Opposition zwischen Subjekt und Objekt aufgeben müssen".[312] Wahrnehmung ist eine Form des Mitschaffens. Und dann kommt (ebenda) das Wichtigste: "Die Erschaffung der *Göttlichen Komödie* durch Dante ist ein Schaffensakt, an dem der Leser gleichberechtigt mit dem Autor beteiligt ist."

Daraus folgt etwas außerordentlich Wichtiges: Unsere "subjektive" Wahrnehmung erfährt eine objektive Begründung. Objekt und Subjekt gibt es nicht mehr, Autor und Leser gibt es nicht mehr, Komponist und Hörer (darunter auch den Musikwissenschaftler) gibt es nicht mehr. Es gibt *immer eine "Dualität", immer zwei* gleichberechtigte Glieder einer Gleichung – den Künstler und uns, den Künstler und mich. Wir brauchen niemandem mehr das "Jüdische" bei Schostakowitsch zu beweisen, wenn wir mit ihm melosphärisch verbunden sind. Und so wie die Melosphäre zur unendlichen Ausweitung tendiert, tut dies auch unsere Wahrnehmung. Es ist des Mitschaffens kein Ende.

In dieser Schlußfolgerung solidarisere ich mich vollauf mit Richard Taruskin, der glänzend aphoristisch formuliert hat: "It is never just Shostakovich. It is always Shostakovich and us."[313]

Ab jetzt haben wir, die wir analysieren und interpretieren, nicht mehr das Objekt "Schostakowitsch", sondern ein anderes, ewig veränderliches, aber real existierendes Objekt – "Schostakowitsch und uns".

In der Melosphäre der Menschheit ist Schostakowitsch ein *nomen plurale*.

312 Ebd., S. 355.

313 Taruskin, "Shostakovich and Us", S. 9.

Judith Kuhn (Manchester, UK)[314]

LOOKING AGAIN AT THE JEWISH INFLECTIONS IN SHOSTAKOVICH'S STRING QUARTETS

It is not surprising that Jewish music has played a significant part in shaping the texture of Shostakovich's string quartets. Jewish instrumental folk music – klezmer music - is itself chamber-like in texture.[315] This paper seeks to investigate the interplay between aesthetic and extra-musical issues concerning Shostakovich's use of Jewish inflections, using the string quartets, and especially the *Second Quartet*, Op. 68 (1944) as a focus for discussion.

The previous work on Shostakovich's Jewish inflections

In the late 1970s, two scholars – Boris Schwarz[316] and Joachim Braun[317] - noted the extent of Shostakovich's use of Jewish elements in his work, and both interpreted this use as a commentary on anti-Semitism in Soviet Union. In addition, Braun saw the use of Jewish elements as Shostakovich's "hidden language of resistance."[318]

314 Judith Kuhn, now a Ph. D student in musicology at the University of Manchester, is working on a dissertation on Shostakovich's string quartets. The article is not a chapter or abstract from the dissertation, but is certainly part of the research she is doing for the dissertation. Her master's degree in musicology and cello performance is from University of Wisconsin - Milwaukee.

315 The works of Moisey Beregovsky provide the best introduction to klezmer music. See *Old Jewish Folk Music: the Collections and Writings of Moshe Beregovski,* ed. and trans. Mark Slobin, Philadelphia 1982, and additional works cited, fn. 37. An interesting stylistic discussion by Pete Sokolow appears in Henry Sapoznik, *The Compleat Klezmer,* Cedarhurst NY 1987, a collection of klezmer tunes with a compact disc of historic performances. See also: Mark Slobin, *Fiddler on the Move: Exploring the Klezmer World,* Oxford (forthcoming), which will also include a compact disc.

316 Boris Schwarz, "Interaction between Russian and Jewish Music and Musicians in the 19th and 20th Centuries", in: *Proceedings of the World Conference of Jewish Music, Jerusalem 1978,* ed. Judith Cohen, Tel Aviv 1982, pp. 204-211, 210.

317 Joachim Braun, *Jews in Soviet Music,* Research Paper No. 22 of the Soviet and East European Research Center of the Hebrew University of Jerusalem, 1977.

318 Braun, "The Double Meaning of Jewish Elements in Dimitri Shostakovich's Music", in: *Musical Quarterly* 71 (January 1985), p. 80.

These interpretations, appearing before publication of *Testimony,*[319] were groundbreaking, among the earliest and most durable explorations of political subtext in Shostakovich's work, challenging what was then the widely-held view of the composer as a loyal Soviet citizen.

Over the years, however, as more information became available about Shostakovich's political views, the idea that Shostakovich used Jewish elements to express solidarity with the Soviet Jewry has seemed so intuitively true to listeners and musicologists that Braun's work has received very little critical examination. Shostakovich's use of Jewish elements is now seen primarily in terms of its political subtext, with less regard for its musical importance. It is quite likely, however, that Shostakovich's compositional decisions were made on the basis of both musical and extra-musical considerations, and his use of Jewish inflections provides an ideal vehicle for examining the interaction between the two.

Braun outlined twelve works that he believed to contain Jewish elements (see Table 1, below).

Other writers have elaborated on Braun's work. Ian MacDonald has suggested that the recitative of Quartet No. 2 uses inflections from Jewish liturgical music.[320] Timothy Jackson would add Symphonies Nos. 5, 7 and 15 to Braun's list.[321]

The only dissenting voice has been that of Laurel Fay, who, while agreeing that Shostakovich felt strongly about anti-Semitism, has suggested that his use of Jewish inflections arose in part because of his attraction to its purely musical characteristics. Fay has also suggested, in the case of *From Jewish Folk Poetry* (1948), that Shostakovich may have been motivated by political expedience, or at least by a good-faith attempt to comply with the Soviet government's decree against formalism, which directed that composers must write melodic, accessible music, preferably folk-inspired.[322]

319 Solomon Volkov (ed.) *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich,* London 1979.

320 Ian MacDonald, *The New Shostakovich,* London 1990; MacDonald, characteristically hears a political message, stating that "Here, Shostakovich universalises the predicament of persecuted Jewry, mingling the voice of the cantor with that of the Bachian evangelist…", pp. 174-6.

321 Timothy L. Jackson, "Dmitry Shostakovich: The Composer as Jew," in: Allan Ho and Dmitry Feofanov (eds.), *Shostakovich Reconsidered,* London 1998, pp. 597-642.

322 Laurel Fay, "The Composer Was Courageous, But Not as Much as in Myth", in: *New York Times,* 14 April 1996, pp. 27, 32; *Resolution of the Central Committee of the All-Union Communist Party,* 10 February 1948, trans. by Nicolas Slonimsky, in: Slonimsky, ed. *Music Since 1900,* Fifth Ed., New York 1994, pp. 1055-57.

Table 1: Joachim Braun's list of Shostakovich's Jewish Works[323]

Composition	"Jewish" portion	Date of comp.	First perf.	Publi-cation date	"Jewish" features
Edition and Orchestration of V. Fleyshman's opera *Rothschild's Violin*	Entire work	1943	1960	1965	Subject matter and musical idiom: Based on a Chekhov story about an anti-Semite who repents on his deathbed and gives his violin to a Jewish musician
Trio for Violin, Cello and Piano, Op. 67	4th Movement, Allegretto	1944	1944	1944	Musical idiom: altered Dorian scale pattern, off-beat accompaniment, iambic primes.
Concerto for Violin, Op. 77	2d movement, Scherzo	1947-48	1955	1955	Musical idiom: klezmer texture with off-beat accompaniment
Song cycle *From Jewish Folk Poetry*, Op. 79	Entire work	1948	1955?	1955	Subject matter and musical idiom: Jewish folk poetry texts, Braun hears quotations of Jewish folk music, Jewish scale patterns, iambic primes, musicalised speech, oom- pa accompaniments
Quartet No. 4, Op. 83	4th movement, allegretto	1949	1953	1954	Musical idiom: augmented seconds, iambic primes, oom-pa accompaniment; although not mentioned by Braun, third movement also has Jewish inflections.
24 Preludes and Fugues for Piano, Op. 87	Prel. & Fugue, No. 8, Prelude, .No. 14, Fugue, No. 16, Pr. No. 17, F No. 19, F. No. 24	1950 - 1951	1952	1952	Musical idiom: iambic primes, oom-pa accompaniments, divided strong beats; Braun hears a liturgical chant quotation in Fugue in No. 8.

323 Joachim Braun, "Double Meaning," pp. 68-80, 70-71. The final column is my own, although I try to incorporate conclusions from Braun's articles.

Composition	"Jewish" portion	Date of comp.	First perf.	Publi-cation date	"Jewish" features
Concerto for Cello and Orchestra No. 1, Op. 107	4th Movement: Allegro con moto	1959	1959	1960	Musical idiom: Altered Phrygian mode, oom-pa accompaniment, syncopated rhythms; first and second movements, not mentioned by Braun, also have Jewish inflections, including an augmented second in the opening theme, and iambic primes
Quartet No. 8, Op. 110	2nd Movement: Allegro Molto	1960	1960	1961	Musical idiom: Quotes theme from Trio, Op. 67 finale.
Symphony No. 13, Op 113	1st Movement: *Babi Yar*	1962	1962	1970	Subject matter: German massacre of Jews at Babi Yar.
From Jewish Folk Poetry, for Voice and Orchestra (orchestrated version of Op. 79), Op. 79a	Entire work	1948 [324]	1964	1982	See Op. 79 above.
New Jewish Songs, a collection of folk songs compiled by L. Kompanejetz; DS is listed as editor-in-chief	Entire work			1970	Subject matter.

Fay has suggested that it was just Shostakovich's "rotten luck," that at that particular historical moment when Stalin's anti-Semitic campaign[325] was getting under way, he happened to pick the wrong "folk" as inspiration for his song cycle.[326] Fay's view of

324 This date corrects the "?1963" appearing in Braun's table, on the basis of information appearing in Laurel Fay, *Shostakovich: A Life,* Oxford and New York 2000, p. 168.

325 Provocatively, there is recent historical scholarship which questions the scenario of a consistent, integral anti-Jewish strategy in Stalin's late years. See, e. g., John Klier, "Russian Jews and the Soviet agenda", in: Geoffrey Hosking and Robert Service (eds.), *Reinterpreting Russia,* London 1999, pp. 183-197, and sources cited therein.

326 A thorough evaluation of Fay's controversial assertions about *From Jewish Folk Poetry* is beyond the scope of this paper. It should be said, however, that Fay looks at the cycle as an isolated work, perhaps because it is Shostakovich's most openly Jewish work. She frames the

From Jewish Folk Poetry does not, however, extend to all of Shostakovich's Jewish works. Noting that Shostakovich was deeply opposed to anti-Semitism, she agrees that it was hardly coincidental that he made use of Jewish elements at times when anti-Semitism was prominent in Europe and the Soviet Union. She continues to urge, however, that the deeply aesthetic nature of his engagement with Jewish folklore and music should not be underestimated. The inflected modes of Jewish music went hand in hand with his own natural gravitation toward modes with flattened scale degrees. Shostakovich was attracted by the ambiguities in Jewish music, its ability to project radically different emotions simultaneously.[327]

In the controversy that has swirled around *From Jewish Folk Poetry,*[328] Fay's ideas about Shostakovich's aesthetic attraction to Jewish music have received too little notice, perhaps because Shostakovich's motivations have often been seen in either/or fashion: either political or non-political, in this case, for example.

Defining Shostakovich's "Jewish" idiom

The question of what is musically "Jewish" is a thorny one, even among scholars of Jewish music.[329] Joachim Braun's willingness to attempt to define an Eastern-

issue narrowly, asking only whether it was written in protest against Stalin's anti-Semitic campaign, begun in the late 1940s. and arguing that it could not have been, as this campaign was not yet apparent to most citizens in late 1948, when the cycle was written. But anti-Semitism has a long tradition in Eastern Europe, prevalent long before Stalin's campaign was apparent. By framing the question so narrowly, Fay has taken *From Jewish Folk Poetry* out of the larger context of Shostakovich's Jewish works, and has also taken Stalin's final anti-Semitism out of the long context of anti-Semitism in Russia. Fay has not addressed Braun's more general assertion that Shostakovich used Jewish music to communicate an antipathy toward anti-Semitism, or as a language of resistance. Fay is alone, to my knowledge, in taking the position that Shostakovich's choice of *Jewish* elements for the song cycle, rather than those of another ethnic group, was simply unlucky.

327 Fay, *Shostakovich: A Life*, p. 169.

328 See, e. g., Ian MacDonald, "Shostakovich vs. Fay: Whose Stupidity", in: *East European Jewish Affairs* 26 (1996), pp. 5-26.

329 The musical boundaries between Jewish and non-Jewish music have been difficult to delineate, given the historic interchange that has taken place between Jews and the cultures of their surrounding countries. See, e. g., Eric Werner, "The Identity and Character of Jewish Music," in: *Proceedings of the World Congress on Jewish Music: Jerusalem 1978,* ed. Judith Cohen, Tel Aviv 1982, pp. 1-14; Israel Adler, "Problems in the Study of Jewish Music", in: *Proceedings...,* pp. 15-26; Moisey Beregovsky, "The Interaction of Ukrainian and Jewish Folk Music" (1935), trans. Mark Slobin and reprinted in Beregovsky, in: *Old Jewish Folk Music,*

European Jewish musical idiom, and his specification of its musical characteristics, is a major contribution. Summarized below are the features identified by Braun:

1. Modality:[330] Braun and other writers have noted that the natural minor mode predominates in Jewish music,[331] but that two other scale patterns, each containing at least one melodic augmented second are more distinctive, and are heard as especially "Jewish."[332] Braun and Beregovsky describe the scales within an octave range, showing an additional "modal suffix" below the lower-octave tonal center.[333]

pp. 513-529; Mark Slobin, "A Fresh Look at Beregovsky's Folk Music Research", in: *Ethnomusicology* 30 (Spring/summer 1986), pp. 253-259.
It may be more productive to ask what is *perceived* as Jewish. Mark Slobin, "The Evolution of a Musical Symbol in Jewish Culture", in: F. Talmadge (ed.), *Studies in Jewish Folklore,* Cambridge MA 1980; Mark Slobin, "Ten Paradoxes and Four Dilemmas of Studying Jewish Music", in: *World of Music* 37 (1995), pp. 18-23.

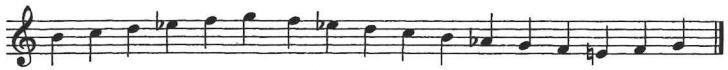
330 I have chosen to use the term "modes" in its most common Western-music traditional meaning of an ordering of intervals within a scale. It should be noted, however, that in the scholarly writing on Eastern-European Ashkenazic music, the term "mode" has come to imply a combination of scale patterns, not necessarily shaped in octaves, along with their characteristic melodic formulas. The descriptions of the modes are not always consistent as to the details of their use. For example, Avenary describes the Ukrainian Dorian mode as having a raised fourth only in its descending form, but a flattened sixth and raised seventh in its ascending form. H. Avenary, "The Concept of Mode in European Synagogue Chant", in: *Yuval* (1971) II, pp. 13-21; H. Avenary, "Music" and "Shtayger", in: *Encyclopedia Judaica,* Jerusalem 1971, vol. 12, pp. 608-610 and vol. 14, pp. 1463–1466. Compare A. Z. Idelsohn, *Thesaurus of Hebrew Oriental Melodies* (1932), repr. Cedarhurst, N. Y. 1999, vol. IX, x-xvii; Beregovsky, *Old Jewish Folk Music,* pp. 294-299. I am following the modal definitions used by Beregovsky and Braun, which are framed simply in terms of scale patterns.

331 Braun, "Shostakovich's Song Cycle *From Jewish Folk Poetry:* Aspects of Style and Meaning", in: Malcolm Hamrick Brown (ed.), *Russian and Soviet Music: Essays for Boris Schwarz,* Ann Arbor 1984, pp. 259-286, 286, fn. 69; Moisey Beregovsky, *Old Jewish Folk Music,* pp. 294-5; Beregovsky found that up to fifty percent of Jewish folk music is written in the natural minor scale.

332 Richard Taruskin describes the augmented second as "the easiest and most trival of 'Jewish' devices." In. R. Taruskin, *Musorgsky: Eight Essays and an Epilogue,* Princeton 1993, p. 382. On the importance of the augmented second as a symbol of Jewishness, see Mark Slobin, "The Evolution of a Musical Symbol in Yiddish Culture", in: *Studies in Jewish Folklore,* ed. F. Talmadge, Cambridge MA 1980, pp. 313-330; Mark Slobin, *Tenement Songs: The Popular Music of the Jewish Immigrants,* Urbana IL 1982, repr. 1996, pp. 182-197; M. Beregovsky, "The Altered Dorian Scale in Jewish Folk Music (On the Question of the Semantic Characteristics of Scales)" (1946), transl. Mark Slobin and reprinted in: Beregovsky, *Old Jewish Folk Music,* pp. 549–567.

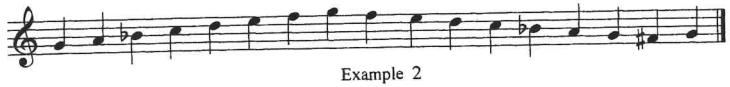
333 See, for example, Braun, "Shostakovich's Song Cycle", pp. 285-286, n. 64.

- the "altered Phrygian", *freigish* or *Ahavah Rabbah*[334] scale, a Phrygian scale with a raised third, producing an augmented second between the second and third step



Example 1

- the "altered Dorian", "Ukrainian Dorian" or *Mi sheberakh* scale, a natural minor scale with a raised fourth.



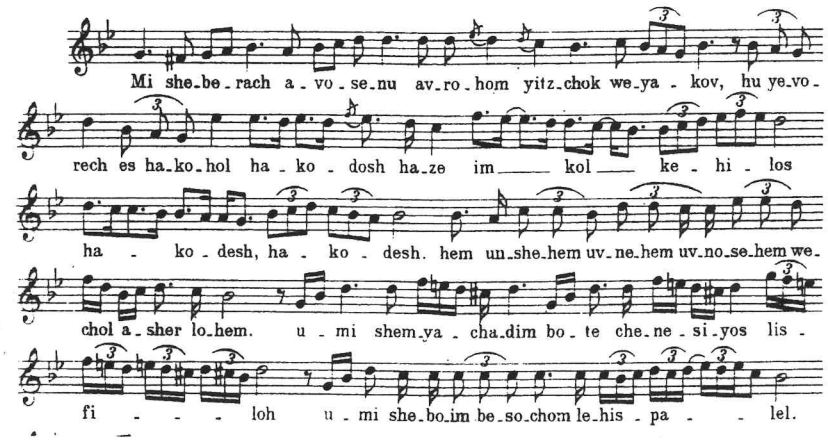
Example 2

2. "Iambic primes": a melodic device in which a pitch is first stated on a weak beat, then repeated on a strong beat.[335]



Example 3

3. Off-beat accompaniment which Braun calls "um-pa" and which often occurs with a pedal bass.[336]
"Musicalised speech" – a melody imitating the intonations - and presumably the rhythms - of speech. Though "musicalised speech" certainly exists in the Russian opera tradition, Braun suggests that it may, in *From Jewish Folk Poetry*, be derived from the Jewish tradition of cantorial improvisation, which renders liturgical texts in an un-metred, improvisatory form, so that rhythms are dependent upon the rhythms of speech – similar to recitative.[337]



Example 4

4. A division of the strong beat, or syncopation.
5. Incongruity between form and inflection: Jewish instrumental music is predominantly in minor-inflected modes, sad-seeming and full of intervals – augmented seconds, augmented fourths – that seem distorted to Gentile ears. The combination of these modes with the dance forms typical of klezmer music creates a kind of emotional incongruity, which has been frequently referred to as "laughter through tears".[338] Sometimes the incongruity

334 Cantors named the Jewish modes on the basis of the typical Hebrew liturgical prayers for which they were used. A. V. Idelsohn, *Jewish Music in its Historical Development* (1929), repr. New York 1967), pp. 72-91.

335 Braun, "Shostakovich's Song Cycle", p. 269.

336 Braun, "Shostakovich's Song Cycle", p. 269; Braun hears a kind of bitonality in this style, and cites the Hans Newsidler's sixteenth-century *Judentantz* as an example. But I do not see bitonality in his examples, and the apparent "bitonality" of *Judentantz* has itself been ascribed to a printing error in the lute-tuning instructions. Michael Morrow, "Ayre on the F# String", *The Lute Society Journal II* (1960), pp. 9-12.

337 Braun, "Shostakovich's Song Cycle", pp. 269-70. For a discussion of this liturgical style, see Hanoch Avenary, "Music", in: *Encyclopaedia Judaica,* Jerusalem 1971, vol. 12, pp. 651-657, and Hanoch Avenary, "The Cantorial Fantasia of the Eighteenth and Nineteenth Centuries: A Late Manifestation of the Musical Trope", *Yuval* 1 (1968): pp. 65-85; Example No. 4 is taken from A. Z. Idelsohn, *Thesaurus of Hebrew Oriental Melodies,* vol. VIII: *The Synagogue Song of the East-European Jews* (1932), repr. Cedarhurst, NY 1999, p. 23.

338 See, for example, Boris Schwarz's quotation of Mikhail Gnessin, in: "Interaction between Russian and Jewish Music", p. 208; Beregovsky / Slobin, *Old Jewish Folk Music,* p. 559; the speaker in: S. Volkov (ed.), *Testimony: The Memoirs of Shostakovich,* trans. Antonina Bouis, London 1979, p. 118.

becomes extreme, resulting in the juxtaposition of horror and ludicrousness, which, as Esti Sheinberg has noted, creates a vivid sense of the grotesque.[339]

No one of these features is unique to Jewish music, but each is prevalent in Jewish music, and each makes an unusually strong appearance in *From Jewish Folk Poetry*, supporting Braun's position that Shostakovich considered them to be Jewish musical devices.

Iambic primes, melodic augmented seconds, and Jewish scale patterns can also be heard in much Russian music that is intended to *sound* Jewish. For example, the fourth tableau in Musorgsky's *Pictures at an Exhibition*, entitled "'Samuel' Goldenberg and 'Schmuÿle'", includes altered Dorian mode, with its augmented seconds, as does the opening scene of his *Sorochintsï Fair,* described by Richard Taruskin as portraying a "pair of 'whining Jews' vying unbecomingly with the Gypsies" in the marketplace.[340] Provocatively, Taruskin suggests that Musorgsky incorporates augmented seconds in his "Jewish" music only when he seeks to portray Jews unfavourably (or perhaps, stereotypically), as *zhids.* This might explain why other examples of Musorgsky's "Jewish" works do not contain obviously Jewish musical features.[341]

There are other instances of Russian works designed to sound Jewish: Mikhail Gnessin's *A Jewish Orchestra at the Ball of the Town Bailiff*, written as incidental music for a 1926 performance of Gogol's *Inspector General*, includes extensive use of melodic augmented seconds and iambic primes.[342] Laurel Fay notes that Shostakovich's opera, *The Nose,* was deeply indebted to this Meyerhold production.[343] Similarly, Prokofiev's *Overture on Hebrew Themes,* an oom-pa chamber piece, uses altered Dorian mode and augmented seconds; and Rimsky-Korsakov's *Evreyskaya Pesnya* (Hebrew Song), Op. 7, No. 2 uses altered Phrygian mode with its characteristic augmented second. The musical features of these well-known pieces, written by Russian composers to *sound* Jewish, support Braun's assertion that Soviet audiences would have heard these musical devices, when used in combination, as Jewish.

339 Esti Sheinberg, *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich: A Theory of Musical Incongruities,* Aldershot 2000, p. 211, pp. 312-13.

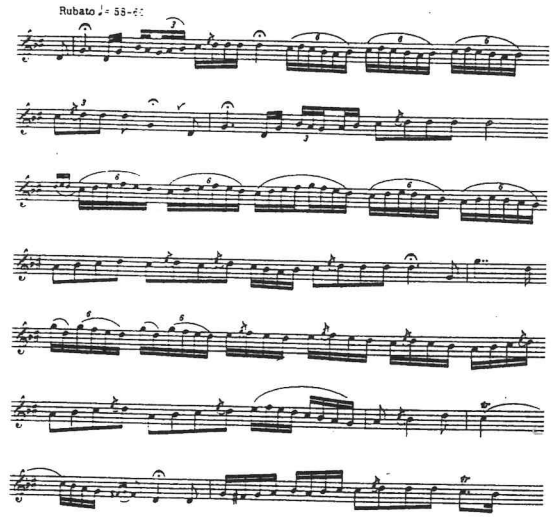
340 Richard Taruskin, *Musorgsky,* Princeton, pp. 382-83.

341 *Id.,* pp. 378-383; see, for example, his *Evreyskaya pesnya* (Hebrew Song) and *King Saul,* which do not have obvious Jewish features other than their subject matter. Taruskin also cites two choruses, *Porasheniye Sennakheriba* (The Destruction of Sennacherib) and *Joshua.*

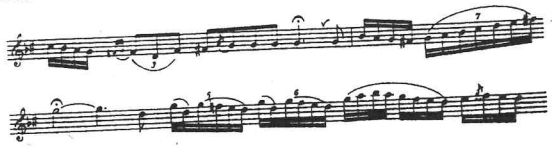
342 For a fascinating discussion of this production, and how Gnessin and Meyerhold intentionally used Jewish music in this ballroom scene to contribute to its overall grotesque sense of horrifying incongruity - a group of socialites dancing manically toward catastrophe -- see Esti Sheinberg, *Irony, Satire, Parody and the Grotesque...,* pp. 297-309.

343 Laurel Fay, *Shostakovich: A Life*, p. 45.

In a later article discussing the work of the Soviet-Jewish musicologist Moisey Beregovsky, Braun describes a musical genre, perhaps more subtle in its "Jewishness", which is not discussed in his articles on Shostakovich. Here Braun analyses, and quotes at length, a rhapsodic recitative-style instrumental form modelled on the "musicalised speech" of vocal synagogue music. In this genre, called doinas or taksims, the opening sections take their shape from the text-driven, free rhythmic style of cantorial improvisation. These are typically laments, full of elaborate ornamentation, and frequent changes in the division of the beat – from two to three to five or more notes per beat, for example.[344] Here is a portion of a taksim, taken from Beregovsky's collection of klezmer music, and quoted by Braun:



344 See, e. g., Joachim Braun, "The Unpublished Volumes of Moisey Beregovsky's Jewish Musical Folklore", in: *Israel Studies in Musicology* 4 (1987), pp. 125-44. Brief discussions of the taksim and doina appear in: Beregovsky, *Old Jewish Folk Music,* pp. 539, 559. Examples of doinas can be found in: Beregovsky, *Old Jewish Folk Music*, p. 427 and *The Compleat Klezmer,* ed. Henry Sapoznik, Cedarhurst NY 1987, p. 73-76.



Example 5[345]

The recitative-lament section is typically followed by a dance-like section, typically in duple metre, called a *freylakhs*. Moisey Beregovski describes the alternation between lament and *freylakhs* as follows:

> "It should be noted that such *freylakhs* are basically found only in doinas and taksims, that is, in works meant for hearing. It is extremely rare to find such *freylakhs* performed for dance. Their character might be described as laughter through tears. The deep sorrow brought on by the first part of the doina is somewhat cleared up. The heaviness, which weighs upon the soul, is somewhat dispersed, but the tears evoked by the narration about what has been endured have not yet dried up; we feel their aftertaste even in the *freylakhs*. We can sense – as we perceive it – a distinct irony. The irony is directed not to the events described but at itself, at its readiness to make a transition to a lighter mood, to take part in merriment after we were so deeply moved by hearing the tale of some deep sorrow."[346]

It is difficult to say whether non-Jewish Soviet audiences, unfamiliar with the klezmer and synagogue traditions, would have heard this haunting music as obviously Jewish, although it bears many of the hallmarks mentioned by Braun: iambic primes, augmented seconds, Jewish modes, and an indebtedness to the musicalised speech of synagogue music. Whether or not it was heard as a Jewish music, however, this genre was, as will be shown below, an important source of musical inspiration for Shostakovich.

Thus, Braun has isolated musical characteristics that, although not unique to Jewish music, may together create a recognizably Jewish sound. If Laurel Fay is correct about Shostakovich's purely aesthetic attraction to Jewish music, however, we might also see more isolated examples of these characteristics in Shostakovich's music, as Shostakovich incorporates the expressive capabilities of Jewish music into his own

345 Braun, "Unpublished Volumes", p. 133, citing a transcription by Beregovsky. Beregovsky's work on Jewish instrumental music was finally published in Russia in 1987: Moisey Beregovsky, *Evreyskaya narodnaya instrumental'naya muzïka* (Jewish instrumental folk music), ed. M. Gol'din, Moscow 1987.

346 Beregovsky, *Old Jewish Folk Music*, p. 559.

compositional style, in situations where he does not necessarily seek to make a political statement. These would not necessarily *sound* pointedly Jewish, but might well demonstrate a broader stylistic impact of Jewish music than has previously been discussed by Braun or other commentators.

Looking at the Second Quartet

In his "Double Meaning" article, Braun argues that the twelve works in Table 1, singly and as a group, were intended to make an extra-musical political statement. Of the twelve works Braun lists, six are included solely because of their Jewish musical idiom. Although there are many other works by Shostakovich that incorporate Jewish musical features,[347] Braun may appears to have selected these six because he believed their idiomatic characteristics were combined in a way that would sound obviously Jewish and have been heard as such by Soviet audiences.[348] These "pointedly Jewish" works are the ones to which, on the basis of their musical idiom alone, he ascribes an extra-musical subtext.

In contrast, the *Second String Quartet* is saturated with Jewish musical features, but in a less obvious way. Here, it can be argued that the composer was using the musical characteristics he found in Jewish music, and that he was playing with them, had fallen in love with them, as music. Although this quartet is filled with Jewish musical features, it is not as "pointedly Jewish" as the *Fourth* or the *Eighth* quartets.

347 See Table 2 and discussion on the Second Quartet, *infra*. Shostakovich's *First Symphony* (1924-5), written long before his preoccupation with Jewish music includes iambic primes at reh. nos. 14-16. For a discussion of how Shostakovich incorporates iambic primes in the second subject of the *Tenth Symphony's* opening movement for musical and extra-musical purposes unrelated to Judaism, see Esti Sheinberg, *Irony, Satire, Parody and the Grotesque*, pp. 325-6.

348 I am not convinced that the *Preludes and Fugues*, Op. 87, properly belong in this table. Although some of the *Preludes and Fugues* cited by Braun include Jewish elements such as iambic primes or Jewish scale patterns, the pieces do not sound so obviously Jewish as to make an extra-musical statement about Judaism. For a similar conclusion regarding Prelude No. 8, which contains the greatest concentration of Jewish features in Op. 87, see Esti Sheinberg, *Irony, Satire, Parody and the Grotesque*, p. 313-315. Braun's conclusion that Fugue No. 8 quotes the Jewish liturgy may also be a bit forced. Shostakovich's use of intervals similar to those in Jewish liturgical music does not necessarily mean that he intended a quotation. See, for example, a discussion of the many times composers have used the intervals of the Jewish *kol nidrei* motive without any apparent intent to quote it in Alexander Ringer, *Arnold Schoenberg: The Composer as Jew*, Oxford 1990, pp. 74-82. I am grateful for Daniel Katz for directing me to this reference.

The *Second Quartet* was written in the summer of 1944, immediately after the Trio, Op. 67, which was Shostakovich's first "pointedly Jewish" composition. This time, when Russians were learning about the Holocaust, was also a time of intense personal grief for the composer, as a result of the loss of his dearest friend, Ivan Sollertinsky, who died suddenly of a heart attack in February 1944.

In early 1940s, Shostakovich received an intense exposure to Jewish music. In 1944, while he was writing the Trio, Op. 67, he completed and orchestrated *Rothschild's Violin,* an opera written by Venyamin Fleyshman, a Jewish compositional student, who had been killed in the war in 1941[349]. Fleyshman's music is filled with Jewish inflections, including Jewish scale patterns, iambic primes, divided strong beats, and oom-pa accompaniments.

In 1943, the composer met Moisey Vaynberg, a Polish Jewish composer, and the two became close friends. Shostakovich and Vaynberg began a lifelong custom of showing each other works in progress. Vaynberg composed two sets of Jewish songs, Op. 13 and Op. 17 in 1943 and 44, and there is every reason to think that Shostakovich saw these.[350]

Perhaps most important, Moisey Beregovsky,[351] a fine Jewish ethnomusicologist, defended his doctoral dissertation on "Jewish Instrumental Folk Music" in 1944 at the Moscow Conservatory, where Shostakovich was then teaching.[352] Beregovsky had been collecting Jewish folk music for 20 years, creating thousands of recordings. He transcribed many of these recordings and assembled an authoritative written collection of hundreds of klezmer pieces, including the haunting taksim discussed above, as the basis for his dissertation.

Thus, Fleyshman, Vaynberg and Beregovsky provided a rich confluence of Jewish music for Shostakovich in the early 1940s, forming an important context for composition of the *Second Quartet.*

349 Fay, *Shostakovich: A Life*, p. 141.

350 Nelly Kravetz, "Shostakovich-Vaynberg: The Jewish songs in the echo of folk idiom", paper given at *"Shostakovich 25 Years On" symposium* (Glasgow, Scotland), October 29, 2000. I am grateful to Per Skans for bringing these songs to my attention.

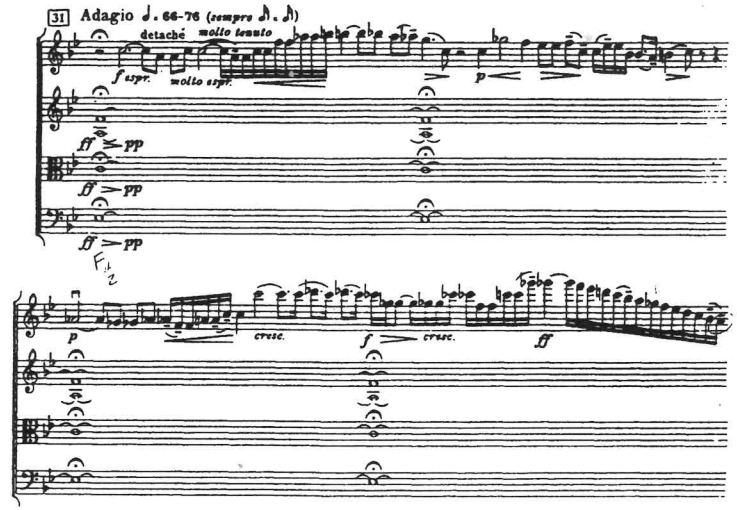
351 On Beregovsky's work see: *Old Jewish Folk Music;* Joachim Braun, "Unpublished Volumes...", pp. 125-44; Moisey Beregovsky, *Evreyskaya narodnaya instrumental'naya muzïka;* Eda Beregovsky (ed.), *Arfy na Berbakh: Prizvanie i sud'ba Moiseia Beregovskogo,* Moscow 1994; Israel Adler, "'A la recherché de chants perdus', la découverte des collections de Moise Beregovski, avec l'assistance de Mila Goisman, Kiev", in: *Ndroje Balendro: Musiques, terrains, et disciplines, textes offertes à Simha Arom,* ed. V. Deaux and others, Paris 1995, pp. 247-67; Izaly Zemtsovsky, "Entsiklopedist evreyskogo fol'klora" [An Encyclopedist of Jewish Folklore], *Muzïkal'naya Akademiya* 1 (1993), pp. 169-174.

352 Izaly Zemtsovsky, "Entsiklopedist...", pp. 170-171.

The slow movement of the quartet is an unmetred, improvisatory recitative for violin, bearing a striking resemblance to the taksim or doinas Shostakovich might have seen in Beregovsky's klezmer collection.[353] Jewish scale patterns appear throughout, although modality is fluid, as was typical of the taksim genre. The first section, shown below, can be analysed as a large F-rooted dominant seventh chord. Seen in this way, the first semiquaver group in the solo violin part contains a melodic minor third scale degree, followed by a raised fourth, as would be found in altered Dorian mode. Later in this section, flattened second and major third scale degrees are found, as would be present in altered Phrygian mode. Melodic augmented seconds, and iambic primes are found throughout this section. This recitative-like lament alternates with a metred section, where Shostakovich inserts one of the bittersweet waltzes that are so common in the early quartets. Similarly, in a typical taksim or doina, the improvisatory recitative would typically alternate with a metred *freylakhs*.[354]

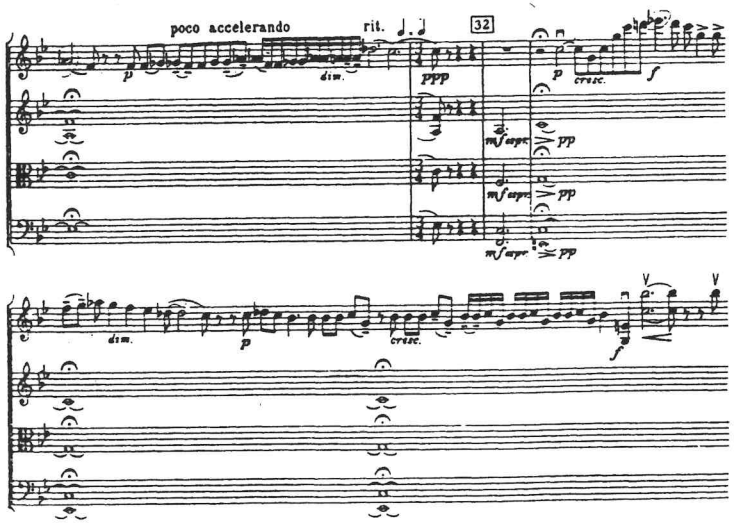
II

RECITATIVE AND ROMANCE



353 I do not mean to say that *only* Jewish music is reflected in this movement. There is also a family resemblance, for example, to the middle movement of Bartok's *Fourth Quartet*, another virtuosic recitative over uneasy sustained chords. But here, in contrast to the Bartok, the scale patterns are Jewish, and the recitative is completely unmetered.

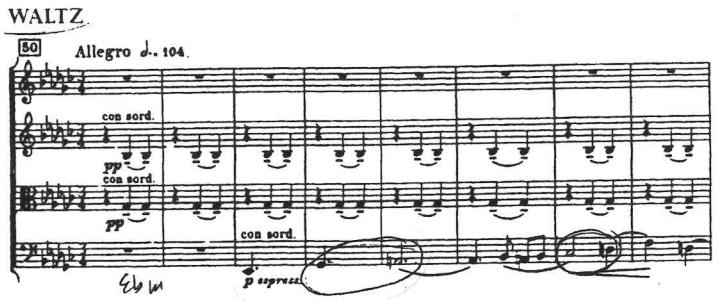
354 Braun, "Unpublished Volumes...", p. 137; Beregovsky, *Old Jewish Folk Music*, pp. 539, 558-60.

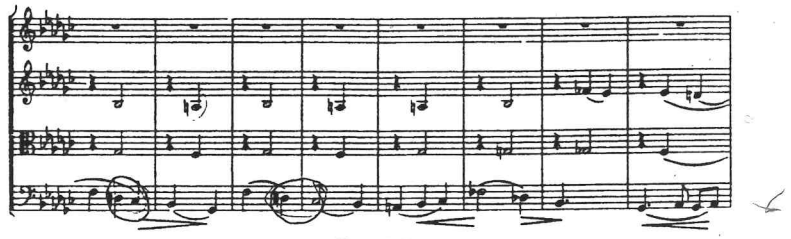


Example 6

The Second Quartet's Recitative does not fit the stereotype of Jewish klezmer music as an oom-pa dance. But Shostakovich has incorporated intermittent Jewish scales, Jewish melodic figures, and the improvisatory free rhythm from the klezmer taksim-doina genre. A similar recitative with emblematic augmented seconds, followed by an ambivalent dance, can be found in the fourth movement of Shostakovich's *Ninth Symphony* (1945).

The quartet's third movement is a waltz, but it is in altered Dorian, with the first line containing the raised-fourth and minor-third scale degrees, with the melodic augmented seconds typical of that mode.





Example 7

This waltz also does not duplicate the stereotypical oom-pa dance texture of klezmer music, and does not *sound* Jewish. Its incongruous Jewish inflections certainly do, however, succeed in making the movement sound ambivalent.

Iambic primes permeate this quartet. I found 38 separate instances throughout the quartet. This concentration is striking and unusual, perhaps unique in Shostakovich's work. It seems that Shostakovich was just entranced with this musical device, and could not let go of it.[355]

Thus, in the Second Quartet, it seems as if Shostakovich was using a Jewish musical features, but in ways that may not have been obviously Jewish-sounding, particularly to non-Jewish Soviet listeners. This may be an example of the use of Jewish features primarily for aesthetic reasons, without an intended political subtext, just for their expressive capacity.

Jewish idiom in other Shostakovich quartets

Thus, the example of the Second Quartet may indicate that Shostakovich used Jewish musical devices for musical, as well as political reasons. Perhaps he simply fell in love with klezmer music and its expressive capabilities – a perfectly understandable reaction. Certainly, there are times when these characteristics are grouped together in a way that sounds obviously Jewish, but there are many other occasions when they occur in isolation, and examples of these can be found throughout the quartets. Some obvious occurrences of Jewish musical features in the quartets are listed below:

355 Iambic primes, like each of the other features of Jewish music, are certainly not unique to this music.

Table 2: Jewish Musical Features in the String Quartets

Quartet	When Written	"Jewish" portion	Jewish Features
No. 3, Op. 73	1946	3/R32+5[356], viola melody	Iambic primes; doina/taksim-like melody, cf. slow movement of Second Quartet
		3/R52 and R54	Oom-pa accompaniment
		3/R56+8	Iambic primes
		3/R59	Oom-pa accompaniment
		5/R98-R101	Intermittent oom-pa accompaniment, initially major with flattened 7th degree and some flattened 2nd degrees, *freigish* – style, divided strong beat, change from duple to triple division of the beat at R100, ambivalent dance
No. 4, Op. 83	1949	3/R45	Oom-pa accompaniment, especially after R47, major mode with flattened 7th degree and some flattened second degrees, *freigish*-like, division of strong beat, melodic augmented 2nd at R46+2, ambivalent dance
		4/R55	Improvisatory recitative doina-like texture with irregular metre; iambic primes
		4/R58	Ambivalent dance following improvisational recitative section, oom-pa accompaniment, iambic primes and melodic augmented second before R59
		4/R92+5	Return of recitative texture following dance, iambic primes, melodic augmented second at R93-3; and minor third at R95 is also may be heard as augmented second.
No. 5, Op. 92	1952	1/R12	Iambic primes (viola)
		1/R21+5	Melodic augmented 2nd in viola
		2/R75	Iambic primes
		3/R104	Iambic primes
		3/R109	Iambic primes
		3/R113+2	Iambic primes

356 Here I have designated sections of music by movement and rehearsal number, e.g., 3/R32 designates the third movement, at rehearsal number 32. "3/R32-4" would indicate four measures before rehearsal 32.

Quartet	When Written	"Jewish" portion	Jewish Features
No. 6, Op. 101	1956	4/R69 and R85	Oom-pa accompaniment, minor mode with flattened 7th degree, intermittent sharpened 4th degree as in altered Dorian, ambivalent dance
		4/R83-6	Iambic primes (violin 2)
No. 7, Op. 108	1960	Beginning	Melodic augmented second, divided strong beat
No. 8, Op. 110	1960	2/R21 and 33	Quotation from Piano Trio, Op. 67, altered Dorian mode, melodic augmented second, R22-6; ambivalent dance.
		3/R35+9	Melodic augmented second
No. 9, Op. 117	1964	2/R16	*Freigish* mode, melodic augmented second at R16+3
		3/R25	Oom-pa accompaniment, pedal bass
		3/R35-3	Iambic primes, oom-pa accompaniment
No. 10, Op. 118 (dedicated to Moisey Vaynberg)	1964	1/R4+5	Iambic primes
		1/R22	Iambic primes
		1/R28-3 and R33	Iambic primes
		3/R54	Oom-pa accompaniment with pedal
No. 12, Op. 133	1968	1/R5+4 and R6+10	Iambic primes, melodic augmented second at R7-4
No. 13, Op. 138	1970	R24+1 (repeated throughout section)	Melodic augmented second in viola motive, sometimes notated as minor third
No. 14, Op. 142	1973	1/R27	Oom-pa accompaniment; division of strong beat
		1/R29	Iambic primes, division of strong beat
		2/R54-1	Iambic primes
		3/R87	Iambic primes (violin 2)
		3/R89	Iambic primes
No. 15, Op. 144	1974	3/R42	Unmetered recitative with Iambic primes, taksim/doina style melody
		6/R64 (approx. midway between R64 and R65)	Iambic primes

How many of these examples would have been heard by Soviet audiences as Jewish? Where is the line drawn between pieces that merely use isolated Jewish musical features and those that, because of a combination of musical inflections, sound obviously Jewish? It is probably impossible to say for certain – Jewishness, like irony, is probably as much in the ears of the listener as in the mind of the composer.[357] Ian MacDonald hears Jewishness in the second movement of the *Second Quartet*, as do I, but would Soviet audiences, unfamiliar with klezmer and cantorial traditions, have heard a pointed Jewishness here? Again it is probably impossible to know, but it is interesting that Braun did *not* include the *Second Quartet* in his "Double Meaning" list.

My hunch is that the existence of a non-musical subtext in Shostakovich's Jewish works may be dependent as much on their musical *context – where* the Jewish sections appear within the musical drama of a work - as on their musical structure. Pieces that are included in Braun's table solely because of a Jewish musical *idiom* (as opposed to subject matter) are typically ambivalent, klezmer-style dances,[358] often with syncopation and oom-pa accompaniment, and usually with at least one emblematic augmented second. In each case – the *Trio,* Op. 67, the *Concerto for Violin,* Op.77, the *Fourth Quartet*, the *First Cello Concerto* and the *Eighth Quartet* – the Jewish movements follow a depiction of grief or horror, and can be seen as a kind of dance in the face of darkness, laughter in the face of grief or fear.

The issue of courage and the need for laughter as a response to terror are themes that appear in the works of other Soviet artists of Shostakovich's generation. To Mikhail Bulgakov, cowardice was the most terrible of vices, and he used biting satire to respond to the Soviet milieu in *The Master and Margarita.*[359] Mikhail Bakhtin also wrote extensively about the use of laughter to combat oppression.[360] Shostakovich was responding to the same environment, and issues relating to courage and the need for laughter in the face of darkness can be heard throughout his work. Most starkly, they appear in the texts of *Makferson pered kazn'yu* (MacPherson before His Execution)[361] and the second movement, "Humour", of the *Thirteenth Symphony*, each involving a defiant, merry dance in the face of execution.[362] Perhaps the ambivalent Jewish dances in Braun's "Double Meaning" list, typically following a portrayal of darkness, grief or horror, can be heard as a metaphor for this same sort of courage, in sympathetic tribute to the Jewish people who are able to dance in the face of horror, and laugh through tears.[363]

Thus, it appears that Shostakovich may have used Jewish musical features in a number of related and not always easily distinguishable ways: most obviously, in a pointed reference to ambivalent Jewish klezmer dances, with a possible subtext of sympathetic tribute to the Jewish people, but also, as can be seen in the *Second Quartet*, for their intense expressive capabilities, in ways that probably did not sound obviously Jewish to Soviet listeners. It may be impossible to know where the line falls between these, and even whether Shostakovich considered each of these musical features to be distinctively "Jewish". But without minimizing the possibility of extra-musical subtext in Shostakovich's Jewish works, there is every reason to suspect that Laurel Fay is correct in her statement that Shostakovich's attraction to Jewish music was aesthetic, as well as political, and that Shostakovich's decisions concerning the use of the Jewish idiom – like many of his compositional choices – involved a fascinating interplay between extra-musical and purely aesthetic motivations.

357 For a provocative discussion of the interplay between composer's intent and listeners' needs in the creation of meaning in Shostakovich's music, see: Richard Taruskin, "Shostakovich and Us", in: Taruskin, *Defining Russia Musically,* Princeton 1997, pp. 468-97.

358 An exception is the *Preludes and Fugues,* Op. 87, but, as noted above, fn. 34, I question whether the *Preludes and Fugues* should be included in this table.

359 Trans. and with notes by Richard Pevear and Larissa Volkhonsky, London 1997. The aphorism about courage is repeated several times in the novel, and is discussed in a fascinating introduction to this edition by Richard Pevear.

360 Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World,* trans. Helene Iswolsky, Bloomington 1984.

361 The third of Shostakovich's *Six Romances on Verses by English Poets,* Op. 62, written in 1942.

362 Interestingly, Dorothea Redepenning hears a close connection between these two works and Shostakovich's Jewish compositions. See Redepenning, "'And Art Made Tongue-Tied by Authority': Shostakovich's Song Cycles", in: *Shostakovich Studies,* ed. David Fanning, Cambridge 1995, pp. 216-217.

363 For a slightly different hearing, emphasizing the grotesque nature of this juxtaposition of horror and jollity, see Esti Sheinberg's vivid discussions in: *Irony, Satire, Parody and the Grotesque*, pp. 273-276, 301-309, 313-317. Sheinberg's work is compelling, but does not, in my view, preclude the simultaneous existence of more inward elements of personal struggle that I hear in these works.

Sigrid Neef (Herstelle)

"GLORY" ODER "GORJE"[364]
DAS JÜDISCHE ELEMENT IN SCHOSTAKOWITSCHS OPERN
(unter Einbeziehung von Flejschmans Oper *Rothschilds Geige*)

I

In welcher Weise ist Jüdisches den Opern Schostakowitschs immanent?

In den bedeutenden Werken der russischen Musik, Literatur und bildenden Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts sind ethische und ästhetische Dimension von gleichem Rang. Künstler und Wahrheitssucher vereinigen sich oft in einer Person, so daß ethische Fragen meist religiös determiniert sind. Das ist keineswegs selbstverständlich, zumindest nicht für die Moderne, und schon gar nicht für Westeuropa.

Kunstwerke ernst zu nehmen und deren Wertekanon in der Lebenspraxis anzuwenden, liegt einem vornehmlich auf Ruhm, Geld und Genuß ausgerichteten Menschentypus fern. Kunst dient ihm zur Ausschmückung einer als ungenügend empfundenen, doch als unveränderlich geltenden Lebensweise. Auf diese Art ergänzt die Kunst das Leben, ohne den status quo anzutasten. Fragen nach dem Absoluten werden entweder bereits vom Künstler vermieden bzw. von Interpreten wie Rezipienten übergangen.

Dmitri Schostakowitsch verhielt sich modernen Wahrheitssuchern gegenüber spöttisch abgrenzend, vom missionarischen Gebaren der Dissidenten um Alexander Solshenizyn abgeschreckt.[365] Dennoch – er selbst wählte die Rolle des Gottesnarren, des "jurodiwyj", um dem Absoluten auf der Spur zu bleiben und ihm Ausdruck zu geben.[366] Und zur Tradition dichterischer Wahrheitssuche eines Gogol, Dostojewski, Leskow und Tschechow bekannte sich Schostakowitsch allein schon durch die Wahl seiner Opernstoffe und Operntexte. Diesen Dichtern folgend, entwickelte er als Komponist entsprechende künstlerische Strategien und Techniken, um im Relativen das

364 Gorje (russ.): Elend, Kummer.

365 Solomon Volkow (Hrsg.), *Zeugenaussage. Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch*, Frankfurt a. M. 1981, S. 249 und 260.

366 Dazu Solomon Volkow in seiner Einleitung zu: *Zeugenaussage*, S. 23. Die Schreibweise "jurodiwyj" folgt dieser Publikation.

Absolute aufschimmern, oder mit den Worten Tschechows "außer dem Leben, wie es ist, auch noch dasjenige Leben, wie es sein sollte", spüren zu lassen.[367]

In diesem Zusammenhang hat sich Schostakowitsch auch zu jüdischem Denken und jüdischer Musik hingezogen gefühlt und dies kundgetan, ob nun in eigenen Werken, wie im berühmten *2. Trio e-moll* op. 67, im *Ersten Violinkonzert* a-moll op.77, in verschiedenen Streichquartetten (4., 5. und 8.) oder bei der Oper *Rothschilds Geige*, ein vom Meister inspiriertes und vollendetes Werk des Schülers Benjamin Flejschman. Mit den Rückgriffen auf jüdische Folklore offenbarte Schostakowitsch seine Wahlverwandtschaft mit den Verfolgten, opponierte er gegen Antisemitismus wie in dem Liedzyklus *Aus jüdischer Volkspoesie* op. 79 und in der *Dreizehnten Symphonie* b-moll op. 113 mit dem Untertitel "Babij Jar". Des Komponisten Vorliebe für "Skalen und Rhythmen der jüdischen Folklore" gehörte zu seiner "Sprache des inneren Widerstandes, zur moralischen Auflehnung".[368]

Doch kann das jüdische Element bei Schostakowitsch nicht allein auf Übernahmen oder Anleihen aus jüdischer Volksmusik und Poesie beschränkt werden. Es ist vielmehr als ein charakteristisches Gedankenmuster mit einem entsprechenden emotionalen Klima vielen seiner Werke und damit auch seinen Opern immanent. Deswegen wird hier weniger nach Folklorezitaten gefragt, sondern danach, wie "alttestamentarische Programmatik" in Form musikalischer Haltungen, Gesten und als musikalische Verfahrensweisen einzelne Werke prägen.

Alttestamentarische Programmatik meint einen bestimmten Wertekanon, den die Hebräer bei ständiger äußerer Bedrohung von Gut und Leben ausgebildet hatten, um trotz äußerem Zwang innere Freiheit zu bewahren. So orientiert die Hebräische Bibel, das Alte Testament, den Menschen auf ein in ständigem Werden begriffenes Absolutes (bezeichnet als Elohim/IHWH/Jahwe/Ich bin, der ich sein werde), um Distanz zum Relativen, so zu den Zwängen einer Diktatur oder einer Mode zu ermöglichen.[369] Das entsprach der Lebenssituation Schostakowitschs. Daher legte er nicht zufällig der in einer Phase starker innerer wie äußerer Bedrohung entstandenen *Leningrader Symphonie* die Psalmen Davids zugrunde,[370] die davon künden, daß durch den Glauben an

367 Anton Tschechow, Brief an A. S. Suworin vom 25. Nov. 1892. In: *Čechov. Briefe*, hrsg. und übers. von Peter Urban, Bd. 3, Zürich 1979, S. 70.

368 Detlef Gojowy, "Absurde Szenenfolgen für 2 Violinen, Viola und Violoncello", in: Schostakowitsch-Gesellschaft e. V. (Hrsg.), *Schostakowitsch in Deutschland.* (Schostakowitsch-Studien, Bd. 1), Berlin 1998, S. 84 (Gojowy zitiert hier den Schostakowitsch-Forscher Joachim Braun)

369 Siehe: Erich Fromm, *Ihr werdet sein wie Gott*, Reinbeck 1980, S. 10 ff.

370 Volkow, S. 203.

Gottes Gericht und Gerechtigkeit den Bedrängten ein seelischer Freiraum ermöglicht wird:

> "Und er richtet die Welt in Gerechtigkeit und richtet die Völker in Rechtschaffenheit. Und es werde der Herr den Bedrängten zur Burg, eine Burg für die Zeiten der Not. Denn Bluträcher ist er und denkt an sie, nicht vergißt er der Elenden Schreien."[371]

II

Der "biblische Diskurs"

Die Sprache innerer Unabhängigkeit beschrieb der französische Philosoph Michel Foucault auf exemplarische Weise. Er wies nach, daß es in der europäischen Geschichte ein heftiges, bald offen, bald geheim ausgetragenes Gegeneinander zweier "Diskurse" gegeben hat und noch gibt, des "römisch-staatlichen" und des "jüdisch-biblischen". Betont der römisch-staatliche die Kontinuität von Geschichte, die "makellose Glorie des Souveräns" oder des Staates, so der biblische das "Unglück der Vorfahren, die Verbannungen und Knechtschaften", zählt der eine die Siege, dann der andere die Niederlagen.

> "Dem Postulat, daß die Geschichte der Großen die der Kleinen automatisch enthält, daß die Geschichte der Starken die der Schwachen mitliefert, wird ein Prinzip der Heterogenität entgegengesetzt. Die Geschichte der einen ist nicht die Geschichte der anderen."[372]

In Paranthese sei vermerkt, daß der russische Revolutionsführer Wladimir Iljitsch Lenin zu einer vergleichbaren Feststellung kam und diese theoretisch verallgemeinerte. Bei der Entlarvung nationalistischer, den Ersten Weltkrieg gedanklich vorbereitenden und begleitenden Phrasen unterschied er zwischen "zwei Kulturen", wobei die eine Kultur den Herrschenden, die andere den Unterdrückten zugehörig sei. Lenins "Theorie der zwei Kulturen" ist allerdings nur von eingeschränktem Wahrheitsgehalt, da sie dem russischen Revolutionär vornehmlich zur Legitimation des Umsturzes diente. Ihr Kernpunkt war die Kategorie der Parteilichkeit nach der Devise: "Wer nicht für uns ist, ist gegen uns."[373]

371 *Das Alte Testament. Die Psalmen.* Göttingen 1973, S. 98. Hier zitiert nach: Michael Koball, *Pathos und Groteske – die deutsche Tradition im symphonischen Schaffen von Dmitri Schostakowitsch,* Berlin 1997, S. 183.

372 Michel Foucault, *Vom Licht des Krieges zur Geburt der Geschichte*, Berlin 1986, S. 36 und S. 34. Foucault spricht sowohl vom "christlich-biblischen Diskurs" als auch vom "biblischen Diskurs", da es sich weitgehend um Gedankenmuster des Alten Testaments handelt.

Ganz anders sah es Schostakowitsch, der nicht müde wurde, seinen Lieblingsdichter Anton Tschechow dafür zu rühmen, für keine Seite Partei zu ergreifen, sondern in seinen Erzählungen die Personen und deren Probleme so objektiv wie möglich zu schildern, und dabei doch seinem Mitgefühl gegenüber jedem strebenden und irrenden Lebewesen Ausdruck zu geben. Schostakowitsch gestand, daß er in dieser Hinsicht Tschechow zwar nacheifere, doch ihm weder in der Kunst noch im Leben gleichkomme.

> "Tschechows wichtigsten Grundsatz zu übernehmen, habe ich noch nicht gelernt: Für ihn sind alle Menschen gleich. Er zeigt sie, und der Leser muß selber erkennen, was gut und was schlecht ist. Tschechow blieb irgendwie unparteiisch."[374]

Tatsächlich ist der biblische Diskurs ein Oppositionsdiskurs, um sich gegen die Gedanken, das Gefühlsklima und die Wertehierarchie von Gewaltherrschern und Staatsdoktrinen abzugrenzen. Wenn sich Schostakowitsch auf die Seite des biblischen Diskurses schlug, dann konnte er nur bedingt unparteiisch bleiben.

Das bedeutete nun aber keineswegs, daß er mit larmoyantem Ton von Niederlagen und von unschuldigen Opfern erzählte. Im Gegenteil. Bei ihm galt die Devise: Wenn jemand nichts mehr zu verlieren hat, muß nichts vertuscht, nichts geschönt werden, braucht man eigene Schwächen nicht mehr zu schonen. Als allein wesentlich stellt sich nunmehr die Frage, wie man lähmender Angst und Furcht begegnen könne. Eine Antwort darauf lautet: Mit Witz, um sich durch Lachen zu erleichtern und das Grauen öffentlich zu machen.[375] Hierin wurde Schostakowitsch ein Meister.

III

Der "geprügelte Held": *Die Nase*

Das begann bereits mit dem Opernerstling *Die Nase* von 1928. Bei deren Beurteilung wie Interpretation spielt die Berücksichtigung des biblischen Diskurses eine wichtige Rolle. Gemeinhin wird angenommen, daß der im Mittelpunkt des Gesche-

373 Siehe dazu in: Wladimir Iljitsch Lenin, *Über Kultur und Kunst. Eine Sammlung ausgewählter Aufsätze und Reden*, Berlin 1960.

374 Volkow, S. 285.

375 Siehe dazu Ilja Ehrenburg in seinem "Schelmenroman" *Das bewegte Leben des Lasik Roitschwantz* von 1928.

hens stehende Beamte Kowaljow ein Vertreter des römisch-staatlichen Diskurses sei, da ganz autoritären Staatsprinzipien gehorchend. Dementsprechend wird die Oper als Parodie dieses Menschentypus verstanden und aufgeführt, wie Schostakowitsch zu seinem Leidwesen immer wieder feststellen mußte.[376] In Wahrheit aber handelt es sich im Sinne des biblischen Diskurses bei Kowaljow um einen "unserer Vorfahren", wird von dessen Niederlagen erzählt.

Eines Morgens erwacht der Kollegienassessor Kowaljow aus wollüstigen Träumen und entdeckt, daß seine Nase abhanden gekommen ist und damit das Unterpfand weiterer sexueller Lust. Er jagt zur Polizei, gibt eine Suchanzeige auf, begegnet seinem auf dem Newski Prospekt in der Uniform eines hohen Staatsbeamten lustwandelnden Körperteil, dienert vor ihm und wird schroff abgewiesen. – In Parallele dazu findet Kowaljows Barbier eine Nase unbekannter Herkunft im Frühstücksbrot und wird von seiner Frau unter üblen Verdächtigungen aus dem Haus gejagt. Er versucht die Nase wegzuwerfen, hetzt die Straßen entlang. Doch das Auge des Gesetzes wacht überall, und der Barbier wird beim Versuch, das corpus delicti loswzuerden, ertappt. – Der nasenlose Kowaljow hingegen wird zum Gespött der Leute und verkriecht sich zu Hause. – Das Gerücht von einem spaziergehenden Riechorgan macht in St. Petersburg die Runde und veranlaßt einen Massenauflauf. – Die Nase in Gestalt eines Staatsrates wird beim Versuch, die Stadt zu verlassen, gestellt und auf ihre ursprüngliche Gestalt zusammengeprügelt. – Kowaljow erhält das vermißte Organ von der Polizei zurückerstattet, doch im Gesicht läßt es sich nicht wieder befestigen. Auch ein Arzt kann nicht helfen. – Eines Morgens ist die Nase überraschend auf ihren angestammten Platz zurückgekehrt. Kowaljow ist wieder ganz der Alte, flaniert auf dem Newski Prospekt und flirtet wie eh und je.

Die Nase erzählt dem biblischen Diskurs entsprechend von Unglück und von geistiger Knechtschaft, wenn auch auf witzige Weise und in der Form einer Groteske. Die Nase ist ein Statussymbol, ihr Verlust bedeutet Normverstoß und damit Gefahr. In der Alltagssprache steht die Nase als Synonym für das ganze Gesicht oder den Gesichtsausdruck ("mit langer Nase abziehen", "die Nase hoch tragen"), sie gilt als Sinnbild von Witz ("eine gute Nase haben"). Die Größe der Nase wird im Volksmund zur sexuellen Potenz in Beziehung gesetzt ("An der Nase des Mannes erkennt man den Johannes"). Das plötzliche Verschwinden der Nase signalisiert sexuelles Versagen. Kowaljow wird zum Stigmatisierten, seine Nasenlosigkeit macht ihn zum Außenseiter, zum "geprügelten Helden".[377] Soweit auf dieser Ebene der Einfluß und die Bedeutung des biblischen Diskurses. Er reicht aber noch weiter.

376 Siehe dazu Dmitri Schostakowitsch: *Chaos statt Musik. Briefe an einen Freund*, hrsg. und kommentiert von Isaak Dawydowitsch Glikman, Berlin 1995, S. 314.

IV

Exzentrische Unrast als Opposition gegen den verordneten Einheitsschritt

Auffallend sind in der Oper *Die Nase* musikalische Motive, mit denen verschiedene Fortbewegungsarten skizziert werden: Laufen, Rennen, Verfolgen, Flüchten, Hasten, Dahinjagen, Flanieren, Spazieren und Tänzeln, aber auch ein Schieben und Drängeln, ein Auf-der-Stelle-Treten, ein Vor-Sich-Hinwuseln. Nicht zufällig finden sich in dieser Hinsicht Parallelen zu der 1929 entstandenen *Dritten Symphonie* Es-dur op. 20 mit dem Untertitel "Der 1. Mai". Diese Symphonie wurde nur drei Tage nach dem Opernerstling uraufgeführt: *Die Nase* am Leningrader Maly Theater, die *Erste-Mai-Symphonie* in der Leningrader Philharmonie, beide unweit des Newski Prospektes gelegen, der einstigen Einkaufs- und Flaniermeile des zaristischen Rußland, nun Schauplatz bolschewistischer Massenfeiern. In der Symphonie gibt Schostakowitsch das abstrahierte Bild eines Straßenfestes, einer Ersten-Mai-Feier. Ein Massenauflauf findet sich auch in der Oper – und endet in allgemeiner Hysterie und Panik. Musikalische Bewegungsbilder hier wie dort. Schostakowitsch selbst nannte seine Operngroteske eine "theatralisch-musikalische Symphonie".[378]

Als Schostakowitsch knapp hundert Jahre nach Gogol (die Novelle entstand 1835) seine Oper komponierte, wurde wahr, was Gogol ahnte. Das russische Volk bewegte sich im Einheitsschritt, wer auffiel, war verloren. Eine gespenstische Parallelität zur Zeit Nikolai I. Die russischen Revolutionäre vom Oktober 1917 verstanden sich als Menschheitsbefreier und fühlten sich daher zu gewalttätigen Handlungen legitimiert. Erst terrorisierten sie den Feind, dann den vermeintlichen Feind, schließlich das ganze Volk und zuletzt sich selbst. Angst war Bürgerpflicht. Der Irrsinn Alltag.

> "*Die Nase* ist eine schreckliche, keine komische Geschichte. Wie kann denn auch Polizeidruck komisch sein? Wohin man sich wendet, überall Polizei. Keinen Schritt kann man unbeobachtet tun, kein Stück Papier unbemerkt wegwerfen. Und die Volksmenge in der 'Nase' ist auch nicht komisch. Der einzelne ist nicht besonders schlecht, aber zusammen sind sie ein Mob, der nach Blut lechzt".[379]

377 Der Begriff "geprügelter Held" stammt von Walter Benjamin und wurde von ihm in seinem Essay "Über episches Theater" geprägt.

378 Dmitrij Šostakovič, "K premjere *Nosa*", in: *Rabočij i teatr*, Heft 24, Leningrad 1929, S. 12.

379 Volkow, S. 264.

Warum diese musikalischen Manifestationen exzentrischer Unrast? Die Antwort darauf findet sich in dem auf den Tod des Freundes Iwan Sollertinski komponierten berühmt gewordenen *Trio* e-moll op. 67 von 1944. Unaufhaltsam kreist hier die jiddische Melodie, ein ekstatisches Tanzen wie bei den Chassidim, ein "Beten mit den Füßen". Solcherlei musikalische Konfigurationen körperlicher Bewegtheit waren angesichts der allgemeinen Erstarrung, dem verordneten Einheitsschritt, Zeichen geistiger Beweglichkeit und Wachheit.

Neben den musikalischen Bewegungsimitationen wird *Die Nase* von einer Reihe musikalischer Bewegungsmasken charakterisiert. So exponieren sich Themen in großen Intervallschritten, ohne sich jemals zu entfalten. Vielmehr enden sie kurz nach Beginn in nichtssagenden Tremoli oder Trillern: "Groß einsteigen wollen und auf die Nase fallen". Es finden sich kantable Melodien, die nicht ausschwingen, sondern von schrillenden Pikkoloflöten abgebrochen werden: "Auf dem letzten Loch pfeifen". Eine Ambivalenz zwischen "auf dem letzten Loch pfeifen" und "ausgepfiffen" oder "herbeigepfiffen werden" scheint gewollt (übrigens gibt es diese charakteristische musikalische Bewegungsmaske auch in späteren Opern wie anderen Werken Schostakowitschs). Es geht um die Gleichzeitigkeit von innerer Anstrengung (sich voll ausgeben = "auf dem letzten Loch pfeifen") wie äußere Bedrohung (von der Öffentlichkeit ausgelacht bzw. ausgepfiffen werden = von einer Obrigkeit "herbeizitiert" oder "herbeigepfiffen werden"). Es handelt sich um ein musikalisches Signet für den Typus des geprügelten Helden. Dieser wurde in der *Nase* vorbereitet, zur vollen Ausformung gelangte er später. Und zwar in der Titelfigur der Oper *Rothschilds Geige*.

V

Juden als Wahlverwandte – *"Rothschilds Geige"*

Rothschild ist der Prototyp des armen Schluckers, Flötist in einem jüdischen Orchester. In ihm und mit ihm inkarniert sich der Ton der Flöte auf eine für Schostakowitsch bedeutsame Weise, auch wenn dieses Werk nicht von ihm selbst stammt, sondern von Benjamin Flejschman. Man könnte zugespitzt sagen, Schostakowitsch habe seinem Schüler zu dieser Erzählung Tschechows geraten, um seinen eigenen instrumentalen Flötengesten einmal in menschlicher Gestalt zu begegnen.

Der am 20. Juli 1913 in Beschezk (bei Kalinin) geborene Benjamin (russisch Wenjamin) Jossifowitsch Flejschman absolvierte eine Leningrader Musikschule, bevor er 1937 am Konservatorium dieser Stadt Schüler des damals einunddreißigjährigen Schostakowitsch wurde, der gerade erst seine Lehrtätigkeit aufgenommen hatte. Selbst ein großer Tschechow-Verehrer, schlug Schostakowitsch dem sieben Jahre jüngeren, talentierten und geschätzten Schüler vor, was ihm selbst verwehrt bleiben

sollte: eine Oper nach einer der Tschechowschen Meistererzählungen zu komponieren. Der Schüler folgte dem Rat und begann 1939 mit der Komposition.

Es war das Jahr des Nichtangriffspaktes zwischen Hitler und Stalin, der bereits 1941 von den deutschen Faschisten gebrochen werden sollte. Im vierten Studienjahr 1941 meldete sich Flejschman als einer der ersten freiwillig zur sogenannten Volkswehr (laut Schostakowitsch eine Art Himmelfahrtskommando, bestehend aus jugendlichen, für den Kampf mit einem Berufsheer vollkommen ungenügend ausgebildeten Idealisten) und kam schon bald darauf bei einem Fronteinsatz zwischen Krasnoje Selo und Luga am 14. September 1941 ums Leben.[380]

Die in einem kurzen, jäh abgebrochenen Leben reich entfaltete Begabung des Schülers machte einen tiefen Eindruck auf den Lehrer. Schon im Februar 1940 hatte Schostakowitsch Arbeiten seiner Klasse öffentlich vorgestellt, darunter auch Teile aus der Oper *Rothschilds Geige*, die nach dem Zeugnis eines Mitschülers damals bereits im Klavierauszug vollendet gewesen sein soll.[381]

Der nach Kuibyschew evakuierte Schostakowitsch machte sich viel Mühe, um in den Besitz des in Leningrad verbliebenen Materials der Oper zu kommen und das Werk seines Schülers zu vollenden. Im Februar 1944 war es dann soweit. Das spricht von einer hohen Wertschätzung und zugleich davon, daß diese Alltagsgeschichte aus der russischen Provinz über eine Dimension verfügt, die eine Beschäftigung mit ihr in diesen schweren Jahren lohnte. Immerhin komponierte Schostakowitsch unter anderem in dieser Zeit die *Siebente* und *Achte Symphonie*, versuchte er sich mit einer eigenen Oper nach Gogols *Die Spieler*, war er durch die Einstudierungen der *Siebenten Symphonie* in verschiedenen Städten Rußlands voll beansprucht.

Solomon Volkow, der 1968 eine szenische Aufführung in Leningrad anregte, vermutet einen relativ großen Anteil Schostakowitschs an der Instrumentation, Gennadi Roshdestwenski spricht im Kommentar zu seiner 1982 entstandenen Schallplatteneinspielung von zwei Dritteln des Werks, die von Schostakowitsch instrumentiert wurden, die Schostakowitsch-Biographin Sofja Chentowa will sogar ergänzende Eingriffe bei den Vokalpartien und Erweiterungen instrumentaler Passagen entdeckt haben.[382]

380 Ebd., S. 285 ff.

381 Orest Evlachov, in: *Leningradskaja konservatorija v vospominanijach* [Erinnerungen an das Leningrader Konservatorium]. Leningrad 1962, S. 198-204; Sofja Chentova, *Šostakovič. Žizn' i tvorčestvo*, Bde. 1 und 2, Leningrad 1985 bzw. 1986, S. 774 bzw. S. 7.

382 Siehe dazu Solomon Volkov in der Einleitung zu *Zeugenaussage* sowie Gennadij Roždestvenskij in: *Preambuly*. Leningrad 1982, S. 141 ff. und Chentova, Bd. 2, S. 75 ff.

Das Licht der Öffentlichkeit erblickte dieses Meisterwerk erst sehr spät. Nach dem Krieg kam kurz die Hoffnung auf, daß Rußlands Obrigkeit sich endlich vom tradierten Antisemitismus verabschieden könnte. So anerkannte das Stalin-Regime 1948 den Staat Israel und hieß Golda Meir als dessen Botschafterin willkommen. Auch das Jüdische wurde – nun als folkloristisches Element – in der Kunst offiziell geduldet.

Doch das politische Klima in Rußland der Nachkriegsjahre schlug schnell um. So wurde im November 1948 der *Jüdische Antifaschistische Ausschuß* verboten und Stalin begann seine Kampagne gegen die jüdischen Intellektuellen. Noch 1955, anläßlich der Uraufführung seines Liedzyklus *Aus jüdischer Volkspoesie* op. 79, erhielt Schostakowitsch Droh- und Schmähbriefe mit so altbekannten Parolen wie "Sie haben sich an Juden verkauft!" In diesem Klima war an eine Aufführung von *Rothschilds Geige* nicht zu denken.[383]

Erst am 20. Juni 1960 konnte Schostakowitsch die Oper seines Schülers mit Solisten der Moskauer Philharmonie im Haus des Verbandes der Komponisten einem Kreis von Fachleuten vorstellen. Der Moskauer Rundfunk folgte am 12. März 1962. Zur szenischen Uraufführung (in reduzierter Orchesterbesetzung) kam es am 24. April 1968 in Leningrad in dem von Solomon Volkow gegründeten Experimentalstudio der Kammeroper des Konservatoriums. Aus der konzertanten Aufführung 1982 in Moskau durch das Symphonieorchester des sowjetischen Kulturministeriums unter Leitung von Gennadi Roshdestwenski (Gennady Rozhdestvensky) ging die erste Schallplatteneinspielung hervor (bei MELODIA). 1998 ließ Roshdestwenski eine weitere Einspielung folgen, nun mit den *Rotterdam Philharmonic Orchestra*.[384]

Seit Mitte der 1980er Jahre machte diese Oper auch in Westeuropa auf sich aufmerksam. Das hatte Gründe.

> "Mit dem erstaunlichen Revival der Klezmermusik kam auch die Musik der Ostjuden wieder ins Ohr. Ihre Kapellen in Rußland ähnelten den Zigeunerbands in Ungarn. Tschechow schildert ihre immer bedrohte, manchmal skurrile, manchmal tragische Existenz in seiner Erzählung *Rothschilds Geige*, die so typisch im banalsten Alltagseinmaleins beginnt und den Leser dann unversehens in die höhere Mathematik der Menschheit reißt. Schostakowitsch begann die jüdische Musik zu lieben, nachdem er 1936 zur Zielscheibe Stalins geworden war und in den ebenfalls immer stärker verfolgten Juden Wahlverwandte zu spüren begann. Was er an den jüdischen Klängen besonders schätzte, war ihre Fähigkeit, ein 'Lachen hinter Tränen auszudrücken', und diese Fähigkeit nutzte er fortan für die Doppelbödigkeit seiner eigenen Musik."

383 *Jüdische Welt im Spiegel der Musik*, Sonderheft SIKORSKI, Hamburg 1998, S. 8.

384 Schallplatteneinspielung von 1998 bei *RCA Victor Red Seal* mit Sergej Lejferkus, Marina Shaguch, Konstantin Pluzhnikov, Ilya Levinsky.

Soweit eine Reaktion auf die erste deutsche szenische Aufführung von *Rothschilds Geige* 1997 am Landestheater Neustrelitz.[385] Außerhalb Rußlands wurde Flejschmans Oper erstmals am 19. Dezember 1984 in Duisburg in der Mercator-Halle (mit den Duisburger Symphonikern unter Lawrence Forster) anläßlich des Schostakowitsch-Festivals Nordrhein-Westfalen konzertant präsentiert, während die erste szenische Realisation am 1. Dezember 1986 am Stadttheater Luzern (mit dem Festival Strings Lucern unter Rudolf Baumgartner) stattfand.[386] Es folgten Einstudierungen an der Finnish National Opera Helsinki und an der Juillard School New York.

VI

Themen der russischen Religionsphilosophie und des Alten Testaments

Begann Schostakowitsch die jüdische Musik tatsächlich erst zu lieben, nachdem er 1936 zur "Zielscheibe Stalins geworden war" oder waren Elemente des Jüdischen für Schostakowitsch mehr als nur eine Art "Mimikry" zur Solidarisierung mit den verfolgten Juden? Bereicherten sie nicht vielmehr sein Werk um eine wesentliche Dimension? Vielleicht auch um eine latent ethisch-religiöse? Welche Rolle spielt hierbei die Oper *Rothschilds Geige*?

Wie bekannt, erhielt Schostakowitsch durch seine Arbeit an den Neuinstrumentationen von Modest Mussorgskys Opern *Boris Godunow* und *Chowanstschina* starke Anregungen. Könnte nicht etwas Vergleichbares bei der Instrumentation von Flejschmans Werk stattgefunden haben? Und umgekehrt, zeigt sich nicht auch der Einfluß des Lehrers im Werk des Schülers, könnten nicht anhand von *Rothschilds Geige* im nachhinein neue Züge im voraufgehenden Werk des Meisters, so in der Oper *Lady Macbeth von Mzensk*, erkennbar werden?

Die Handlung von Flejschmans Tschechow-Oper spielt am Rande einer kleinen russischen Provinzstadt, genauer am Schnittpunkt zwischen der armseligen Behausung eines Sargtischlers; einem prunkvollen Kaufmannshaus und einem Fluß. – Zum Hochzeitsfest beim Kaufmann spielt das jüdische Orchester munter auf, doch Rothschild läßt unversehens eine klägliche Flötenmelodie erklingen. Der Geiger Jakow erbost sich darüber und verläßt unter Protest das Orchester. – Im Haus des Sargtischlers ist der Tod eingekehrt. Jakows Frau Marfa liegt im Sterben. Ihre letzten Erinnerungen an gemeinsame Freuden und Leiden finden in Jakows Seele keinen Wi-

385 Bernd Feuchtner, "Der Violinschlüssel zu Tod und Leben. Bittersüße Opern des vergessenen jüdischen Tons: *Der Kaiser von Atlantis* und *Rothschilds Geige* in Neustrelitz", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (Feuilleton), Ausgabe vom 12. 02. 1997; die Formulierung "Lachen unter Tränen" als ein Charakteristikum jüdischer Musik prägte Schostakowitsch. Siehe: Volkow, S. 204.

386 Regie: Peter Rasky, Bühnenbild: Dieter Stegmann.

derhall, selbst an die Geburt und den Tod seines einzigen Kindes kann er sich nicht mehr erinnern. Allein Rothschilds Flöte korrespondiert mit den Abschiedsworten der Sterbenden. – Noch immer hat das Orchester fröhliche Weisen zu spielen, doch sein Ton klingt matt, denn es fehlt Jakows Geige. Rothschild wird ausgesandt, den Geiger zur Rückkehr ins Orchester zu bewegen. – Jakow aber hat sich ganz in sein Leid verstrickt: das Leben halte für ihn überall und immer nur Verluste bereit. Mit einem zornigen Aufschrei empört er sich über diese Ungerechtigkeit, fegt er den sich bittend nahenden Rothschild hinweg, macht den Flötisten zum Spott der Gassenjungen, zum Gefährten der heulenden Hunde. – Allmählich weicht der Zorn von Jakow und die Verkrustungen seiner Seele lösen sich. Am Fluß unter einer Weide hält er Einkehr und schenkt Rothschild seine Geige, die nun zu neuer Weise gestimmt ist, und der Rothschild jetzt seine Melodien – und bessere – entlockt.[387]

Rothschilds Geige, dieser erste Opernversuch eines Sechsundzwanzigjährigen, thematisiert auf geradezu meisterhafte Weise ein zentrales Thema der russischen Religionsphilosophie, nämlich das Aufgeben persönlicher Begrenztheit und darauf folgend das Heraustreten aus der Alleinheit und der Durchbruch zu kosmischer Einheit, zur All-Einheit.[388] Ein Handlungsstrang der Oper schildert, wie dem christlich-orthodoxen Jakow dieser Durchbruch gelingt.

Im Gegenzug vollzieht sich mit Rothschild eine Verwandlung. Von Jakow gedemütigt und geschlagen, kann der Jude nur Haß und Angst gegenüber dem körperlich wie sozial überlegenen Christen empfinden. Rothschild befreit sich, ohne Jakow körperlich zu besiegen oder geistig zu überwinden, vielmehr identifiziert er sich zuerst mit Marfas, dann mit Jakows Leiden, läßt deren Klagen im Geigenton wiedererstehen und findet so selbst zu neuen, besseren Melodien.

Damit vollzieht der Jude einen im Alten Testament als Ideal geschilderten Akt. Denn es handelt sich hierbei um die Idee der Wiedererweckung der Väter im Sinne einer Vervollkommnung der Söhne. Das ist übrigens ein zentraler Gedanke in Nikolai Fjodorowitsch Fjodorows (1828–1903) *Philosophie der gemeinsamen Tat* und fand durch ihn in der russischen Literatur, so bei Tolstoi und Dostojewski, Verbreitung.

387 Die Inhaltsangabe von *Rothschilds Geige* in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* ist zwar unter meinem Namen erschienen, stammt aber nicht von mir. Redaktionelle Eingriffe wurden ohne Absprache vorgenommen und führten, offensichtlich in Unkenntnis des Werkes, zu falschen Angaben. Eine genaue Inhaltsangabe findet sich in: Sigrid Neef, *Handbuch der russischen und sowjetischen Oper*, Kassel-Basel 1989.

388 Alleinheit/Alleinheit: zentrale Begriffe, von Wladimir Sergejewitsch Solowjow (Solowjew), dem Vater der russischen Religionsphilosophie, bis hin zu Semjon (Simon) Frankl gebraucht, siehe dazu: Wilhelm Goerdt, *Russische Philosophie. Texte,* Freiburg-München 1989, S. 25.

> "Die Idee der Wiedererweckung steht dem allgemeinen Fortschrittsgedanken entgegen, der sich als Bewußtsein der Überlegenheit des Jüngeren über den Älteren, als Verdrängung der Alten durch die Jungen formuliert. Wiedererweckung fordert eine Erziehung, die die Söhne nicht gegen die Väter bewaffnet, sondern im Gegenteil die Söhne zur Vervollkommnung anhält, eine Erziehung also, die die Prophezeiung des letzten Propheten des Alten Testamentes, Maleachi, erfüllen würde, eine Erziehung zur gegenseitigen Zuwendung der Herzen der Väter und Söhne (Maleachi 1, 6; 2, 1f und 10; 3, 24)".[389]

Solches Gedankenmodell steht im Widerspruch zu modernem Fortschrittsdenken, bei dem die Söhne sich der Überwindung der Väter rühmen, die Jungen die Alten entthronen. Ganz anders Rothschild, der einem Grundgedanken des Alten Testamentes folgt, hierin also ganz in der Nachfolge Israels steht, indem er nicht gegen Jakow kämpft, sondern ihn als geistigen Vater wiedererweckt und sich dabei selbst vervollkommnet.

In Tschechows Erzählung von 1894 ist diese Idee in abgeschwächter Form zu finden. Der Dichter läßt seine Erzählung – ganz anders als in der Oper – sarkastisch-witzig enden. Bei ihm übergibt Jakow nicht selbst Rothschild die Geige, sondern der Sterbende beauftragt einen Priester damit.

> "Und nun fragen sich alle in der Stadt: Woher hat der Rothschild so eine schöne Geige? Hat er sie gekauft oder gestohlen, oder hat man sie ihm vielleicht als Pfand überlassen? Das Flötenspiel hat er längst aufgegeben, er spielt nur noch auf der Geige. Er entlockt ihr so klagende Töne, wie vordem der Flöte; wenn er aber das zu wiederholen versucht, was Jakow gespielt hatte, als er auf der Schwelle saß, dann klingt es so verzagt und traurig, daß die Zuhörer weinen, und er selbst rollt zum Schluß die Augen und sagt: 'Achhhh!' Und diese neue Melodie hat in der Stadt solchen Anklang gefunden, daß Rothschild ununterbrochen von Kaufleuten und Beamten eingeladen wird, die sie sich wohl zehnmal vorspielen lassen."

Soweit der Schluß der Erzählung.[390]

389 Nikolai Fjodorowitsch Fjodorow, "Philosophie der gemeinsamen Tat", in: Goerdt, S. 699.

390 Anton Tschechow, "Rothschilds Geige", in: Ders., *Meistererzählungen,* übersetzt von Ada Knipper und Gerhard Dick, Berlin 1983.

VII

"Leben bedeutet Verluste, der Tod Gewinn"

Tschechowscher Witz findet sich in der Oper auf einer anderen Ebene. So ist Jakows Litanei von der ungerechten Verteilung von Nutzen und Verlusten wörtlich aus der Erzählung übernommen und zu einem Hauptstück der Oper geworden. Da hat ein Mensch sein ganzes Leben unter dem fortwährenden Eindruck ihm zugefügter Verluste gelitten, nur das Mißlingende, das Nichtgeschehende, das Ausbleibende wahrgenommen. Das allein erregte seine fortwährende Aufmerksamkeit, sein verzehrendes, von Vorwürfen und Selbstmitleid durchdrungenes Interesse. Als Sargtischler bedeutete ihm jeder Lebende und Gesunde einen Verlust. Der Tod der eigenen Frau stimmt ihn weniger traurig, als vielmehr ärgerlich, bringt doch der für sie gefertigte Sarg keinen materiellen Gewinn.

Schon in Tschechows Erzählung fällt das fortwährende Wiederholen, Herausstellen und Einkreisen des Wortes "Verlust" auf: *ubytka*. Flejschman folgt hierin dem Dichter, gestaltet drei das Wort zentral herausstellende Ariosi. Es gibt ein berühmtes literarisches Vorbild für eine solche unendliche "Litanei" über reale und eingebildete Verluste. Es ist die Klage der Gutsbesitzerin Korobotschka in Nikolai Gogols Roman *Tote Seelen*. Auch der Moskauer Komponist Rodion Stschedrin hat sich für diese überzeitliche Haltung interessiert und ihr in seiner gleichnamigen Gogol-Oper 1977 ebenso witzig und überzeugend musikalische Gestalt gegeben.[391]

Gogol/Stschedrin machen solcherlei Nutzen–Verlust-Denken lächerlich, die raffgierige Korobotschka (das Schächtelchen) treibt mit ihrer unendlichen Litanei jedermann in die Flucht. Tschechow/Flejschman hingegen entwickeln die absurden Konsequenzen im Denken ihres Helden. Der bürokratische Sargtischler listet auf, warum die Menschen ständig Verluste erleiden: Leben bedeutet essen, trinken und schlafen, also immerzu Ausgaben machen müssen. Dieser Logik zufolge, besteht der einzige Gewinn menschlichen Lebens darin, mit dem Leben aufzuhören. Tatsächlich versteigt sich Jakow zu dem aberwitzigen Satz: "Vom Leben entstehen dem Menschen nur Verluste, vom Tod aber hat der Mensch nur Gewinn."

Ist das lediglich die Perspektive eines Sargtischlers? Der jüdische Philosoph Baruch Spinoza hat nach dem Warum solcher aberwitzigen Gedankenkonfigurationen

391 Rodion Schtschedrin, *Tote Seelen,* Klavierauszug und Partitur. Muzyka Moskau sowie Sikorski Verlag Hamburg.
Text (russisch, englisch, deutsch) in: *Textbeilage zur Einspielung der Oper* (The Russian Opera Vol. 5). Melodiya/BMG, München 1996.

gefragt und deren Ursachen in einem bedeutsamen Zusammenhang dargestellt, nämlich im Kontext einer allgemein sanktionierten Unterwerfung der Natur unter menschliche Zwecksetzung und der daraus folgenden Selbsttäuschung des Menschen.

> "Um nun aber zu zeigen, daß die Natur sich keine Zwecke vorgesetzt hat und daß alle Endzwecke nichts als menschliche Einbildungen sind, bedarf es nicht viel (...), da die Menschen alles um eines Zweckes willen tun, nämlich um des Nutzens willen, den sie begehren. (...) Da sie ferner in sich und außer sich zahlreiche Mittel bemerken, die zur Erreichung ihres Nutzens nicht wenig beitragen, wie zum Beispiel die Augen zum Sehen, die Zähne zum Kauen, Pflanzen und Tiere zur Nahrung, die Sonne zum Leuchten, das Meer, Fische zu nähren usw., so kommt es, daß sie alles in der Natur als Mittel zu ihrem Nutzen betrachten."[392]

Wenn die gesamte Natur menschlichen Zwecksetzungen unterworfen wird, gibt es keinen Raum mehr für eine *Letzte Instanz*, der gegenüber der Mensch verantwortlich sei. Der Mensch selbst setzt sich als *Letzte Instanz*. Das aber schafft ihm keine Freiheit, sondern nur Abhängigkeit, so von anderen Menschen oder bestimmten Ideen, wie hier der Idee von Gewinn und Verlust. Damit ist der gedankliche wie emotionale Gegenpol zur alttestamentarischen Programmatik erreicht.

VIII

Aus der Allein-heit zur All-einheit

Auf dem Höhepunkt der Absurdität führt Flejschman in seine Oper eine neue Dimension in das Nutzen–Verlust-Denken ein: "Wenn es nicht so viel Böses und so viel Haß gäbe, hätten die Menschen doch gewaltigen Nutzen voneinander und würden ein solches Glück erfahren, wie es nicht mal im Traum vorstellbar ist."[393] Bei dieser Überlegung hat sich allmählich eine kleine Melodie emporgearbeitet, die ansatzweise schon beim Tod von Marfa erklang und sich nun in seinem großen Arioso entfaltet. Sie wird auch dann noch Bestand haben, wenn Jakow seine Geige Rothschild anvertraut hat.

Obgleich die Geige dem Sargtischler gehört und erst am Ende ihren Besitzer wechselt, heißen Erzählung wie Oper *Rothschilds Geige*. Das hat einen Hintersinn. Der Geigenbesitzer Jakow endet, wo die russische Religions-Philosophie anfängt, bei der Überlegung, wie der Mensch aus selbstverschuldeter Allein-heit heraustreten und

392 Baruch Spinoza, *Ethik,* aus dem Lateinischen von Jakob Stern (1888), Leipzig 1972, S. 73 und 71.

393 Benjamin Flejschman, *Rothschilds Geige*, Klavierauszug, Moskau 1965.

zu liebender und mitfühlender All-einheit mit allem Geschaffenem gelangen könne. Russische Religionsphilosophie wollte ihren Intentionen nach eine Synthese aller Religionen sein. Der "Vater" der russischen Religions-Philosophie, Wladimir Sergejewitsch Solowjow (1853-1900), strebte eine "universelle Vereinigung" an, auch die der Religionen. Er studierte die Heiligen Schriften der Juden, Mohammedaner, Hinduisten, Buddhisten, der Kopten und Orthodoxen, der Protestanten und Katholiken im Original. Dieser universale Kopf, der als Dichter und Visionär in den Wüsten Ägyptens die Vereinigung mit Sophia, der All-wissenheit, erfahren hatte, prägte die Formel vom Heraustreten aus der Allein-heit und vom Eingehen in eine All-einheit.[394]

Was mit Jakow geschieht, nachdem er seine Geige an Rothschild übergeben hat, wird in der Oper nicht expressis verbis gesagt. Aber der Ort des Geschehens, ein Fluß, deutet manches an. Fließendes Wasser gilt seit alters her als Symbol für besondere Bewußtseins- und Seelenzustände, hier eines Loslassens von allen Anhaftungen, ein Heraustreten aus individueller Begrenztheit und ein Hinübergleiten in einen neuen Lebenszusammenhang, in einen allgemeinen Lebensstrom, in eine All-Einheit. Dem entspricht die Musik mit den ineinander verfließenden Themen von Jakow, Rothschild und Marfa. Es handelt sich, wenn man so will, um die musikalische Manifestation von Trinität, um die Aufhebung von Kausalität, von Zeit und Raum.

Wurde die Arbeit an *Rothschilds Geige* tatsächlich zum Schlüsselerlebnis für Schostakowitsch, um sich der jüdischen Folklore zuzuwenden? So meint es zumindest der Schostakowitsch-Forscher Joachim Braun.[395] Doch für das Aufgreifen jüdischer Folklore hätte Schostakowitsch nicht der Anregung durch seinen jüdischen Schüler bedurft. Denn die Quellen zu dieser Folklore standen den Künstlern in Rußland seit langem zu Gebote. So war der "erste Impuls zum Sammeln jiddischer Melodien von Komponisten der russischen Schule ausgegangen, unter ihnen Balakirew und Rimsky-Korsakow".[396]

Bereits 1908 hatte man in St. Petersburg die *Gesellschaft für Jüdische Volksmusik* gegründet, deren Mitglieder Tausende von Liedern in den russischen Ländern, in Litauen, Polen und Galizien zusammentrugen und veröffentlichten. Aus diesen Quellen wird Flejschman geschöpft haben, auf sie bezog sich das Jiddische Theater unter seinem von Schostakowitsch sehr geschätzten, von Stalin ermordeten Leiter Solomon Michoëls. Nicht zuletzt durch Flejschman und Michoëls wurde Schostakowitsch mit jiddischer Musik bekannt, aber er war auf diese persönliche Übermittlung nicht angewiesen, das Jiddische war ein "verfügbarer Charakter",[397] wie jeder andere Volkston auch.

394 Siehe Anm. 388.

395 Detlef Gojowy, "Rezension der Duisburger Aufführung von *Rothschilds Geige*", in: *Die Welt*, Ausgabe vom 21. Dezember 1984..

396 Peter Gradenwitz, *Die Musikgeschichte Israels*, Kassel-Basel-London-New York 1961, S. 157.

Allerdings ist es schwer vorstellbar, daß Opern wie *Die Nase*, *Lady Macbeth von Mzensk* und *Rothschilds Geige* in Moskau entstanden wären. Wie heißt es doch so treffend bei Tschechow: "In Moskau riecht es nicht nach Petersburg".[398] Das meinte die Besonderheit der Newa-Stadt mit ihrer starken und selbstbewußten Intelligenz, darunter nicht wenigen Menschen jüdischen Glaubens.

Schostakowitsch schätzte laut eigenem Zeugnis an der jüdischen Musik ihr "Lachen durch Tränen": "Die Juden wurden so lange gequält, daß sie es gelernt haben, ihre Verzweiflung zu verbergen. Ihre Verzweiflung drücken sie in Tanzmusik aus".[399] Entsprechend verfuhr er dann selbst in seinem auf den Tod von Iwan Sollertinski geschriebenem Trio op. 67 und drückte seine Verzweiflung über den Tod des Freundes durch das Aufgreifen jiddischer Tanzmusik aus.

Anders bei Benjamin Flejschman, für den Rothschilds Klagen eine Opposition gegen verordnete Fröhlichkeit waren und der Einsicht in die Vergänglichkeit menschlichen Seins entsprangen. Jüdische Musik erscheint hier als ein Weinen trotz Lachen.

IX

Rothschilds Geige und Strawinskys *Psalmensymphonie*

Bei aller Eigenständigkeit des Schülers, *Rothschilds Geige* von 1939/41 teilt mit des Lehrers Oper *Lady Macbeth von Mzensk* von 1930/32 auffallende Gemeinsamkeiten. Für die Handlung Wesentliches ereignet sich nicht in dramatischen Situationen allein, sondern auch in rein instrumentalen Episoden. So kommt es in *Rothschilds Geige* zu musikalischen Interaktionen als Ausdruck seelischer Korrespondenzen zwischen Marfa und Rothschild. Obgleich beide Personen in der Bühnenhandlung nie aufeinandertreffen, treten sie doch als Wesensverwandte musikalisch miteinander in Beziehung. Ebenso vollzieht sich Jakows Verwandlung von einem rüden, seinen Ärger am Juden Rothschild auslassenden Misanthropen in einen mitfühlenden Menschen rein instrumental – und zwar unter der Einflußnahme der beiden Marfa und Rothschild zugehörenden musikalischen Themen. Es findet also eine Begegnung, Be-

397 Carl Dahlhaus, *Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, München 1982, S. 142.

398 Elsbeth Wolffheim, *Anton Tschechow in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1982, S. 71.

399 Siehe Anm. 391 und Volkow, S. 204.

einflussung und Verschmelzung dreier unsichtbarer, aber hörbarer Kräfte statt. So kommt es zu einer Art Handlung auf einer Meta-Ebene, auf der Jakow, Marfa und Rothschild als leidende und verstörte, nach Gott verlangende Wesen agieren – und zwar nach dem Muster Notruf, Hoffnung, Lobpreisung.

Dieses Muster aber ergab sich nicht zufällig. Es bildet das gedanklich-emotionale Grundgerüst der Psalmen und wurde vorbildhaft von Igor Strawinsky in seiner *Psalmensymphonie* von 1930 exemplifiziert. Zu dem von Schostakowitsch zwischen 1936 und 1941 seinen Schülern vermittelten Lehrstoff aber gehörte – neben Gustav Mahlers Symphonien, Verdis *Othello* und seinen eigenen Opern – vor allem Strawinskys *Psalmensymphonie*, ein damals in der Sowjetunion nicht gerade erwünschtes Werk.[400] Schostakowitsch hatte von der *Psalmensymphonie* eigenhändig einen Klavierauszug angefertigt. Die Partitur scheint er, wie andere "geheime Munition" auch, von dem durch seine Mussorgsky-Editionen bekannten Musikwissenschaftler und Pianisten Pawel Alexandrowitsch Lamm erhalten zu haben, der in seiner Funktion als Mitglied der Moskauer Musiksektion über solches Material noch verfügen konnte.

Schostakowitsch bewunderte den großen emigrierten russischen Musiker sein Leben lang. "Den Komponisten Strawinsky vergöttere ich. Den Denker Strawinsky verachte ich", heißt es noch 1971 in einem Brief an Isaak Glikman.[401]

Von Glikman ist zu erfahren, daß Schostakowitsch "von Jugend an Ehrfurcht vor vielen Kompositionen Strawinskys" empfand und "im Arbeitszimmer seiner Moskauer Wohnung unter der gläsernen Schreibtischauflage ein Porträtfoto Igor Fjodorowitschs" liegen hatte. Wenn Schostakowitsch "am Schreibtisch saß, war stets der Blick des unschönen, knotigen, strengen und klugen Gesichts des großen Meisters auf ihn gerichtet. Aber Dmitri Dmitrijewitsch verdroß die ungeheuerliche Egozentrik Strawinskys, dessen eisige Gleichgültigkeit gegenüber dem Schicksal hilfloser Komponisten, Dichter und Schriftsteller, die in den Jahren des Stalinschen Terrors verfolgt, moralisch vernichtet und in den Schmutz gezogen wurden. Er meinte damit Prokofjew, die Achmatowa, Sostschenko, auch sich selbst und viele andere. Und Strawinsky schaute mit olympischer Ruhe auf dieses Elend".[402]

Igor Strawinskys *Psalmensymphonie* mußte Ende der 1930er Jahre in einer besonderen Weise für Schostakowitsch vorbildhaft gewesen sein. Er war damals mit der von Staat und Partei ergangenen Forderung nach "populärer Musik" auf eine äußerst bedrängende Weise konfrontiert, da er ja 1936 mit der Oper *Lady Macbeth von Mzensk* von der Obrigkeit als "volksferner", "modernistischer" Komponist gebrandmarkt worden war. Das war Grund genug, hinfort nur noch "Populäres" zu komponieren. Auch Strawinsky hatte sich mit der Forderung seines Verlegers konfrontiert gesehen, etwas "Populäres" zu schreiben. Doch er konnte es sich leisten, das Wort "populär" umzudeuten, es auf seine Weise auszulegen, nämlich

> "nicht im Sinne des Verlegers, als 'dem Verständnis der Leute angepaßt', sondern im Sinne von 'allgemein bewundert'. Ich wählte den Psalm 150 teils wegen seiner 'Popularität', obwohl ein anderer und gleichermaßen triftiger Grund mein brennender Wunsch war, den zahlreichen Komponisten entgegenzutreten, die jene autoritativen Verse als Aufhänger für ihre eigenen lyrisch-sentimentalen Gefühle mißbraucht hatten. Die Psalmen sind Gedichte des Jubels, aber auch des Zorns und des Gerichts, ja sogar des Fluchs".[403]

Dieser Umdeutung von populär als nicht dem Verständnis der Leute angepaßt, sondern im Sinne von allgemein bewundert, scheint Schostakowitsch gefolgt zu sein. Er konnte das nicht offen tun, zumindest nicht in der wortgebundenen Musik, doch dafür in seiner Instrumentalmusik, wie seine Bezugnahme auf die Psalmen (Davids) zur Erklärung der *Leningrader Symphonie* beweist.[404] Es gibt keinen Grund anzunehmen, daß er einen ähnlichen Bezug nicht auch bei anderen Werken hergestellt hat.

Seinem Schüler Benjamin jedenfalls scheint Schostakowitsch Strawinskys Idee übermittelt zu haben. Wie in der *Psalmensymphonie* manifestieren sich in den Instrumentalpassagen von *Rothschilds Geige* Notruf, Hoffnung und Lobpreisung.

X

Lady Macbeth – das Geschöpf als Mitwisser des Schöpfers

Ähnlich und zugleich ganz anders verhält es sich mit Schostakowitschs Oper *Lady Macbeth von Mzensk*, nach einer Erzählung von Nikolai Leskow. Auch hier ist der Anteil rein instrumentaler Musik relativ hoch. Bei neun Bildern kommt es zu fünf Zwischenspielen, alle kompositorisch bedeutend und keinesfalls nur Umbaumusiken.

Die Handlung spielt in einer russischen Provinzstadt. (1.) Die junge Kaufmannsfrau Katerina Lwowna wird von ihrer Natur geplagt, kann ihrem Paarungstrieb nicht folgen, denn sexuelle Befriedigung wird ihr in der Ehe versagt. – (2.) Während einer Abwesenheit des Ehemanns gerät sie an den geeigneten Partner, den attraktiven und

400 Siehe zum Unterrichtsstoff: Volkow, S. 72 und Chentova, Bd. 1, S. 474.
401 Schostakowitsch, *Briefe...*, S. 300.
402 Ebd., S. 301.
403 Igor Strawinsky, zitiert nach dem Kommentartext zur *Strawinsky Edition. Sony Classicals*, Vol. IV.
404 Volkow, S. 236.

wegen seiner Liebeleien berühmten Arbeiter Sergej. – (3.) Beide werden ein glückliches Paar. – (4.) Katerina ermordet den Schwiegervater, der ihr auf die Schliche gekommen ist. – (5.) In den folgenden Liebesnächten mit Sergej wird Katerina von Gesichten heimgesucht, der Ermordete erscheint ihr. Trotz ihrer Gewissensnot bringt sie gemeinsam mit Sergej den überraschend heimkehrenden Ehemann um. – (6.) Selbst am Hochzeitsmorgen ängstigt sich Katerina, der im Keller versteckte Tote könne entdeckt werden, und tatsächlich spürt ein Trunkenbold auf der Suche nach Schnaps die Leiche auf. – (7.) Bei der Polizei angezeigt, (8.) wird das Mörderpaar während der Hochzeitsfeier verhaftet. – (9.) Auf dem Weg in die Verbannung treibt es Sergej mit jüngeren Frauen, zuerst heimlich, dann öffentlich. Katerina wird zum allgemeinen Gespött, tut einen tiefen Blick in den Abgrund ihres Gewissens und verzweifelt. Die letzte ihrer Rivalinnen mit sich ziehend, stürzt sie sich in einen reißenden Fluß und findet den Tod.

Man hat die Umarbeitung der *Lady Macbeth* von 1930/32 (Uraufführung 22. Januar 1934, Maly Theater Leningrad) in die *Katerina Ismailowa* von 1955/62 (Uraufführung 8. Januar 1963, Stanislawski-Nemirowitsch-Dantschenko-Musiktheater Moskau) bisher immer vornehmlich unter dem Aspekt einer Zurücknahme der ursprünglichen naturalistischen Effekte, besonders in der Beischlafszene, gesehen. Die Neukomposition zweier instrumentaler Zwischenaktmusiken (von 1. zum 2. Bild und vom 7. zum 8. Bild) wurde dabei nur en passent erwähnt, kaum gewürdigt wurden die Textänderungen im Schlußarioso der Katerina Lwowna (9. Bild).

Mit der Zurücknahme bestimmter textlicher Vulgarismen hatte Schostakowitsch den Freund und Literaten Isaak Glikman beauftragt.[405] Doch bei der Textänderung im Schlußarioso der Titelfigur handelt es sich um keine Eleminierung von Vulgarismen, sondern um ein Zurück zu Leskow und zugleich um die Verstärkung einer latent vorhandenen religiösen Tendenz. Dafür erhielt Freund Glikman keine Anweisungen. Schostakowitsch muß hier einem anderen Impuls gefolgt sein.

Der kurze Text von Katerinas Schlußadagio ist der Form nach ein Volkslied, musikalisch in eine Art Anführungszeichen gesetzt, und lautet anfangs für beide Fassungen gleich. "Im Wald, im tiefsten Dickicht, gibt es einen See, kreisrund ist er und tief. Und das Wasser darin ist schwarz, wie mein Gewissen schwarz. – Und wenn der Wind weht im Wald, erheben sich die Wellen auf dem See, riesige Wellen, zum Fürchten." In der *Lady Macbeth* hat der darauf folgende Schluß einen relativ unverbindlichen Wortlaut: "Im Herbst sind auf dem See immer Wellen, schwarzes Wasser und hohe Wellen, schwarze, hohe Wellen".[406]

405 Schostakowitsch, *Briefe...*, S.120 ff.

406 Dmitri Schostakowitsch, *Lady Macbeth von Mzensk*, Klavierauszug, Moskau 1935, S. 310 ff.

Demgegenüber heißt es in der *Katerina Ismailowa* ganz konkret, dabei Leskows Erzählung folgend: "Und dann scheint es mir, als wären dort im schwarzen See der Mann und der Schwiegervater, mich verfluchend, mit ihren furchtbaren Flüchen".[407]

Hier taucht ein von seinen Mitgeschöpfen verratener und sich selbst abhanden gekommener Mensch hinab auf den Grund seiner Seele, seines Gewissens. Die poetische Formel dafür liefert das Bild eines Sees. Beim Wort *Gewissen* handelt es sich im Deutschen wie im Russischen um eine Lehnübersetzung aus dem lateinischen *conscientia*, das bedeutet *Mitwissen*. Im Russischen wird diese Bedeutung von Mitwissen sogar noch deutlicher, da wortgenau "übersetzt" in *sovest'*. Um welches Mitwissen handelt es sich dabei eigentlich? Dem Alten Testament zufolge ist das menschliche Geschöpf ein Mitwisser des Schöpfers. Allein dieses Mitwissen macht ihn fähig zur Erkenntnis seiner "Sünde", als einem Verrat am Absoluten zugunsten des Relativen.

Nikolai Leskow hat seiner *Lady Macbeth von Mzensk* ein volkstümliches Sprichwort vorangesetzt: "Beim ersten Schritt klopft's Herz noch mit".[408] Auch andere seiner Erzählungen versah der Dichter mit einem Epigraph. Sie sind kein schmückendes Beiwerk, sondern ein wichtiges erzählerisches Element. Mit ihnen gab Leskow eine Perspektive vor, unter der er dann die jeweilige Erzählung stellte. So enthob er sich der Notwendigkeit, die handelnden Figuren psychologisch zu deuten, die Vorgänge moralisch zu bewerten. Ähnlich Tschechow blieb auch Leskow unparteiisch. Dafür gab er dem Leser eine Perspektive mit, wie in der *Lady Macbeth von Mzensk*, wenn Bezug auf das Alte Testament genommen und aus dem Buch Hiob zitiert wird.[409]

Schon der Epigraph der *Lady Macbeth* lenkt auf den Geist des Alten Testaments hin. Dieses "Beim ersten Schritt klopft's Herz noch mit" meint, daß die Kaufmannsfrau Katerina Lwowna bei ihrem Abfall vom Absoluten zugunsten des Relativen sehr weit geht. Ihr Herz versteinert bei jedem Schritt, das heißt bei jedem Mord, etwas mehr, und es bleibt fraglich, ob diese "verlorene Seele" Rettung finden wird. Diese Frage muß sich der Leser selbst stellen und beantworten. Walter Benjamin rühmte den Erzähler Leskow, weil es nichts gebe, "was Geschichten dem Gedächtnis nach-

407 Dmitri Schostakowitsch, *Katerina Ismailowa*, Partitur, Moskau 1985, S.233 ff.

408 Nikolai Leskow, "Die Lady Macbeth aus dem Landkreis Mzensk", in: *Gesammelte Werke in Einzelbänden*, Bd. 1, hrsg. von Eberhard Dieckmann, aus dem Russischen von Hilde Angarowa und Günter Dalitz, Berlin 1988, S. 291.

409 Ebd., S. 343. Siehe dazu auch: Ludwig Thieben, *Das Rätsel des Judentums*. Basel 1991, S. 181.

haltiger anempfiehlt, als jene keusche Gedrungenheit, welche sie psychologischer Analyse entzieht."[410]

XI

Schönheit und positiver Gehalt bei Ehebruch, Mord und Selbstvernichtung?

Psychologischer Analyse entzieht sich auch Schostakowitschs Musik in der *Lady Macbeth von Mzensk*. Sie weist die gleiche "keusche Gedrungenheit" auf wie Leskows Erzählweise, jede Person bekommt das gleiche Recht auf Einfühlungsvermögen und Detailtreue. Es gibt kein Moralisieren, keine Sentimentalität, es wird quasi sachlich aufgezeigt, daß Opfer Unterdrücker sein können und Mörder zum Opfer werden können.[411]

An die Stelle von Epigraph und Bibelzitat sind in der Oper instrumentale Zwischenspiele getreten, die laut Schostakowitsch eine "Weiterführung und Entwicklung der vorhergehenden musikalischen Gedanken darstellen und eine wichtige Rolle in der Charakterisierung der sich auf der Bühne ereignenden Geschehnisse spielen", also eine kommentierende Funktion haben.[412]

Es ist wenig bekannt, "daß ein Kommentar etwas anderes ist als eine abwägende, Licht und Schatten verteilende Würdigung. Der Kommentar geht von der Klassizität seines Textes und damit gleichsam von einem Vorurteil aus. Es unterscheidet ihn weiter von der Würdigung, daß er es mit der Schönheit und dem positiven Gehalt seines Textes allein zu tun hat."[413] Folgt man diesen Worten Walter Benjamins, so kommt man einem dringlichen Hinweis Schostakowitschs nach, daß das Orchester in der *Lady Macbeth* "eine Rolle spielt, die nicht weniger wichtig, eher vielleicht noch wichtiger ist als die der Solisten und des Chores".[414]

Wie aber soll diese kommentierende Musik sich auf Schönheit und positiven Gehalt beziehen, wenn es in der *Lady Macbeth* allein um Ehebruch, Mord und Selbstvernichtung geht? Nach keinem anderen Muster als in der Leningrader Symphonie,

410 Walter Benjamin, "Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Leskows", in: *Schriften*, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1955, S. 237.

411 Frei paraphrasiert nach: Iwan Sollertinski, "*Lady Macbeth des Mzensker Kreises* von D. Sch." (1934), in: Iwan Sollertinski, *Von Mozart bis Schostakowitsch*, Leipzig 1979, S. 231.

412 Dmitri Schostakowitsch, "Meine Auffassung der *Lady Macbeth*" (1934), zit. nach: *Programmheft der Staatsoper Stuttgart*, Spielzeit 1991/92, Heft 6, S. 26.

413 Walter Benjamin, *Versuche über Brecht*, Frankfurt/Main 1966, S. 49.

414 Schostakowitsch, "Meine Auffassung der *Lady Macbeth*", S. 26.

die sich laut Schostakowitsch ebenfalls nicht allein auf Belagerung, Krieg und Vernichtung bezieht, sondern auf die Psalmen Davids. So heißt es dort über den Frevler:

> "Das Begehren der Demütigen hörtest du, Herr, machst fest ihr Herz, neigest dein Ohr, um Recht zu schaffen Bedrückten und Waisen: Nicht mehr bringe Schrecken ein Mensch aus Erde".[415]

Es liegt also nahe, auch bei der *Lady Macbeth* nach einem vergleichbaren Subtext zu fragen.

Schostakowitsch selbst hat sich verbal dazu nicht geäußert, ist aber geistig-emotional immer wieder auf seine Lieblings-Oper zurückgekommen, zitierte aus ihr in verschiedenen späteren Werken (so dem *Achten Streichquartett*) und dann meist den Aufschrei Katerinas "Serjoshenka, mein Lieber". Auch hat der Komponist dieses Werk seiner Frau Nina Wassiljewna gewidmet. Es entstand in der Zeit seiner Brautwerbung und kann schon deswegen nicht allein auf Ehebruch, Mord und Selbstvernichtung reduziert werden.

> "Ich widmete 'Lady Macbeth' meiner Braut, meiner zukünftigen Frau. Versteht sich, daß die Oper auch von Liebe handelt, aber nicht nur. Sie handelt auch davon, wie Liebe sein könnte, wenn nicht ringsum Schlechtigkeit herrschte".[416]

Der gravierende Unterschied zwischen Würdigung und Kommentar wird anhand der Umarbeitung deutlich. Als Schostakowitsch das erste und letzte Zwischenspiel (vom 1. zum 2. Bild sowie vom 7. zum 8. Bild) der *Lady Macbeth* für die Neufassung *Katerina Ismailowa* neu komponierte, veränderte er deren Funktion. Die neuen Zwischenspiele sind nun keine Kommentare mehr, sondern negativ-sarkastische Würdigungen, so des Schwiegervaters der Katerina, eines Haustyrannen und lüsternen Alten (im ersten Zwischenspiel, einem Allegretto) und der aggressiv-gigantischen Polizeimaschinerie (im letzten Zwischenspiel, einem Presto).

Ganz anders in der *Lady Macbeth*. Das erste Zwischenspiel ist hier ein Largo mit dumpf dräuenden tiefen Bläsereinwürfen, düsteren, schweren Streicherläufen und kleinen zaghaften Walzeranklängen. Diese Walzeranklänge finden sich im *Siebenten Streichquartett* op. 108 von 1960 wieder, das ebenfalls Nina Wassiljewna gewidmet ist, nun als Erinnerung an die geliebte, 1954 gestorbene Frau. Doch lassen sich diese Walzertakte (eine Anspielung auf Richard Strauss' *Rosenkavalier*-Walzer) auch auf den Schwiegervater Boris Timofejewitsch beziehen, denn sie kehren im szenischen Geschehen dann wieder, wenn der alte Mann lüsternen Erinnerungen nachhängt.

415 Siehe Anm. 371.

416 Volkow, S. 151.

Es geht also um die Spanne zwischen Eros–Liebe und Sexualität, um die Spanne zwischen Seele und Leib, Absolutem und Relativem, wie sie jeder Ehe eingeschrieben ist. Und damit steht Schostakowitsch in einer bestimmten Tradition russischer Kunst, aus der heraus sich der Subtext ermitteln läßt. Er findet sich im 5. Buch Moses, Kapitel 32, Vers 35 und lautet: "Die Rache ist mein, ich will vergelten. Zu seiner Zeit soll ihr Fuß gleiten, denn die Zeit ihres Unglücks ist nahe, und was über sie kommen soll, eilt herbei", eine Beschreibung des Schicksals der Katerina Ismailowa, die sich so leidenschaftlich um ihr Glück müht, dabei den Samen des Unglücks sät, der heranreift und dessen Früchte sie ernten muß.

Das biblische Rachegebot erreichte schon in alten Zeiten eine solche Klassizität, daß es vom Alten ins Neue Testament übernommen und dort zitiert wurde, nämlich in den Römerbriefen (Kapitel 12, Vers 19): "'Die Rache ist mein, ich will vergelten', spricht der Herr".

Dieses Bibelwort stellte einst Lew Tolstoi seinem Roman *Anna Karenina* von 1878 voran, der Geschichte eines Ehebruchs, der in Gewissensqual und Selbstmord endet. Sergej Rachmaninow folgte ihm hierin in seiner *Ersten Symphonie* d-moll von 1895/96.

Um die "Rachmaninow-Tonart", d-moll, kreisen auch die zwölf Variationen des dritten Zwischenspiels der *Lady Macbeth*. Das mittlere von fünf Zwischenspielen (zwischen 4. und 5. Bild bei insgesamt neun Bildern gelegen), steht an einer Schnittstelle der Handlung und nimmt eine zentrale Stellung ein. Katerina hat im Affekt und aus Notwehr den Schwiegervater getötet, der ihr selbst lüstern nachstellte und der den Geliebten Sergej zu Tode prügeln wollte. Kann diese Frau noch frei darüber entscheiden, ob sie den eingeschlagenen Weg weitergeht oder umkehrt? Eine Frage von allgemeiner Bedeutung, die nicht allein auf Katerinas Entscheidung zielt, sondern auf das Geheimnis menschlicher Willensfreiheit überhaupt. Für die musikalische Problematisierung dieses Rätsels menschlicher Existenz wählte Schostakowitsch die alte Form der Passacaglia, eine Variationsfolge über ein gleichbleibendes (ostinates) konduktartiges, schwergewichtiges Baßthema, das hier zwölfmal in Erscheinung tritt. Übrigens griff Schostakowitsch auf diese musikalische Form auch in anderen Werken zurück, so in der *Achten Symphonie* op. 65 von 1943, im *Zweiten Klaviertrio* op. 67 von 1944, im *Violinkonzert* op. 77 von 1947/48, in den Streichquartetten Nr. 6 op. 101, Nr. 10 op. 118 und Nr. 14 0p. 142 von 1956, 1964 bzw. 1973 und der letzten Symphonie op. 141 von 1971.

Die Passacaglia ist eine paradoxe Form, denn die Ostinato-Technik imaginiert Objektivität und Unausweichlichkeit, die Variationstechnik hingegen Subjektivität und Freiheit, ein musikalisches Sinnbild also für das Paradoxon menschlicher Willensfreiheit, zugleich ein Ausdruck "dynamischer Ruhe" und damit ein wahrhaft klassischer Kommentar.[417]

Worin liegt nun die Schönheit und Positivität des kommentierenden Subtextes? Mit ihm wird eine verheißungsvolle Antwort auf das Verhältnis von Ursache und Wirkung menschlichen Strebens und das Rätsel der Willensfreiheit gegeben. Dem Menschen sind nur begrenzte Einsichten in die Wirkungen seiner Handlungen möglich. Das wahre Geflecht von Ursache und Wirkung vermag er nicht zu durchschauen. Hier stimmen die Anschauungen des Alten Testaments mit denen der altindischen Lehre vom Karma überein. Katerina strebt nach Glück, macht sich schuldig und gerät ins Unglück. Umgekehrtes ist auch möglich. Leskow erinnert in seiner *Lady Macbeth von Mzensk* an Hiob, der sich nichts zuschulden kommen läßt und doch ins Unglück gerät. Bei Schostakowitsch heißt es:

> "Wer Katerina Lwowna kategorisch verurteilt, geht davon aus, daß, wer ein Verbrechen begangen hat, auch schuldig ist. Das ist die allgemeine Meinung. Für mich aber ist die Person das wichtigste. Ich glaube, so war es schon Leskow ergangen. (...) Alles hängt von der Situation ab, vom Menschen. Es ist durchaus eine Wendung möglich, bei der der Mörder nicht der Schuldige ist."[418]

Hier macht Schostakowitsch geltend, was im Alten Testament durch das Recht Gottes auf Rache zum Ausdruck gebracht wird, nämlich daß Katerina nicht nach menschlichem Maß gerichtet werden sollte, da den Menschen nur das Relative offenbar wird. Wer sich selbst nicht zu erkennen vermag, wie sollte der über andere urteilen oder gar richten? Die Verheißung liegt darin, daß Katerina durch ihren kurzen Blick in den Abgrund des Gewissens zur Mitwisserin des Schöpfers wird und damit bereit für die "Rache des Herrn", was auch immer man darunter verstehen mag, die Rückführung zu einer ursprünglichen Harmonie oder das Erlöschen eines Kreislaufs von Gier und neuerlicher Gier.

Schostakowitsch muß das Gebot des Verzichts auf menschliche Rache sehr bewegt haben. Er lebte in einem Staat, der die "Ambitionen eines Staatsanwaltes"[419] zum erwünschten Verhaltenskodex seiner Bürger erhob und dies Denunziantentum, Verfolgungen, Verhaftungen, Deportationen, Unglück jeglicher Art, Tod und Rache zur Folge hatte. Schostakowitsch selbst wurde von Neidern verfolgt und gedemütigt,

417 Eigentlich ein von Igor Strawinsky stammendes Kennzeichen für die Fugenform, zit. nach Heinrich Lindlar, *Lübbes Strawinsky Lexikon*, Bergisch Gladbach 1982, S. 156, zur Form der Passacaglia siehe: Koball, S. 259.

418 Volkow, S. 151.

419 Ebd., S. 249.

von Denunzianten angeklagt und geschädigt und mußte selbst um die alttestamentarische Haltung ringen, die Rache dem Herrn zu überlassen.[420]

Dieser Subtext geht verloren, wenn man die in den Zwischenspielen intendierten Impulse des biblischen Diskurses vernachlässigt. So geschah es 1990 an der Staatsoper Hamburg. Dort entschieden sich die Inszenatoren, Maxim Schostakowitsch als Dirigent und Juri Ljubimow als Regisseur, die originalen Zwischenspiele der *Lady Macbeth* durch die nachkomponierten der *Katerina Ismailowa* zu ersetzen. In der Logik dieser Entscheidung mußten sie dann auch die Stellung der *Passacaglia* verändern, ließen sie ein Bild später, nach dem Mord am Ehemann, erklingen. Hier erschien sie nun als musikalisch illustratives Moment, als Ausdruck von Katerinas Entscheidung, den einmal beschrittenen Weg weiterzugehen.

XII

Die taktische Leugnung des biblischen Diskurses

Mehr als nur ein Paradoxon ist, daß die *Passacaglia* in der Inszenierung von Günter Krämer 1988 an der *Deutschen Oper Berlin* als "schockierende 'Sexualmusik'", als "orchestrale Illustration des Liebeskampfes zwischen Katerina und Sergej" gewertet wurde.[421]

An dieser Überbetonung und Problematisierung des Sexuellen sowie der damit einhergehenden Verdunklung des Subtextes ist Schostakowitsch selbst unschuldigschuldig. Er sah sich bereits im Vorfeld der Uraufführung 1934 gezwungen, die Wahl einer Mörderin als Hauptheldin zu legitimieren und sich von seiner Vorlage, Nikolai Leskows Erzählung, zu distanzieren.

> "Leskow galt nach der Revolution von 1917 als wenig erwünschter bürgerlicher Schriftsteller, der zur Zeit der geistigen Ursprünge der Revolution auf der falschen Seite gestanden hatte. Seine Werke wurden kaum verlegt. Die Erzählung *Lady Macbeth des Mzensker Landkreises* erschien erst 1930 wieder, und selbst dies – bis 1956 – mit Zensureingriffen. Ihr Erscheinen erregte 1930 allerdings ungeheures Aufsehen. Landauf, landab führte man sie – meist in Form eines derb-erotischen oder kriminalistischen Schauerstücks – im Theater auf. Dabei wurde die Hauptheldin immer als eine abschhreckende Figur dargestellt."[422]

420 Ebd., S. 167.

421 Sabine Tomzig, in: *Hamburger Abendblatt,* Ausgabe vom 10. 05. 1988, zit. nach: SIKORSKI-Informationsmaterial, September 1988, S. 3.

Das vorübergehende Interesse an Leskows *Lady Macbeth von Mzensk* in Sowjetrußland hatte 1930 einen besonderen politisch-ideologischen Hintergrund. In der Folge der Revolution von 1917 war für einige Jahre die Hoffnung auf sexuelle Freiheit aufgeblüht. Doch während die sowjetische Literatur das Prinzip geschlechtlicher Freizügigkeit noch diskutierte, wurden Liebe und Sexualität offiziell wieder auf Fortpflanzungsrituale reduziert.[423]

Nicht nur, daß körperliche und seelische Bedürfnisse gegenüber der "Liebe zum Vaterland" hintanzustehen hatten, es herrschte der Glaube, daß die "privaten" Triebe zu vergesellschaften seien. Der Staat tat alles, um diesen Glauben zu festigen. Es erwies sich, "daß Sexualität – ausgesprochen *und* verboten, gesagt *und* ungesagt – ein Relais ist, auf das kein modernes Machtsystem verzichten kann. Hüten wir uns vor dem Sozialismus mit 'sexuellem Gesicht'."[424]

Schostakowitschs *Lady Macbeth von Mzensk* war eine Sofortreaktion, eine Revolte gegen diesen "Sozialismus mit sexuellem Gesicht". Sein Werk handelt von der Nichtdomestizierbarkeit sexueller Triebe, von erotischen Gewalt- wie Befreiungsakten. Das aber mußte verschleiert werden. In dieser Absicht verfaßte Schostakowitsch seinen oft, meist unkritisch zitierten Aufsatz zur Uraufführung seiner *Lady Macbeth*, mit dem er die Grundlage für die irrige Meinung legte, er habe sich von Leskow distanziert:

> "Meine Aufgabe als sowjetischer Komponist bestand darin, unter Beibehaltung der ganzen Kraft der Leskowschen Erzählung, kritisch an sie heranzugehen und den sich in ihr abspielenden Ereignissen eine Interpretation von unserem zeitgenössischen Standpunkt aus zu geben. In entsprechender Art und Weise wurde auch das Sujet selbst etwas verändert. Von Jekaterina Lwowna sollte der Eindruck einer positiven Persönlichkeit zurückbleiben."[425]

422 Birgit Menzel, "Oper und literarische Vorlage", in: *Programmheft der Deutschen Oper Berlin* 1988, S. 11.

423 Siehe die Erzählungen *Der Instruktor der "Roten Jugend"* von Lydia Sejfullina sowie Werk und Leben der legendären Alexandra Kollontai.

424 Michel Foucault, zit. nach Sigrid Neef, "Noch eine *Lady Macbeth*", Kommentartext zur Einspielung bei *Deutsche Grammophon* 1993, S. 28.

425 Zit. nach Joachim Reiber, "Über die Gleichwertigkeit von Kunstformen. *Lady Macbeth*: das Opernlibretto und seine literarischen Vorlagen", in: *Programmheft der Bayerischen Staatsoper* 1993, S. 81.

Erst in den 1990er Jahren wurde Schostakowitschs Bekundung, er habe Leskows negative Einstellung gegenüber der Hauptfigur zugunsten einer positiven korrigiert, als das erkannt was sie war, eine Finte, um die Gesetzeshüter fehlzuleiten, um vom biblischen Diskurs abzulenken.[426]

Das Verwunderliche liegt nicht darin, daß Schostakowitsch zu solchen Finten gezwungen war, sondern daß es so lange dauerte, sie zu erkennen, daß der musikalisch artikulierte Subtext so lange im Dunkeln blieb. Die von Schostakowitsch vorgegebene Linie, nach einer Entschuldigung für die Mörderin zu suchen, wurde nicht nur nicht verlassen, sie wandelte sich unversehens in die Suche nach einer Entschuldigung für Mord. Damit aber wurden die Fronten gewechselt, von der Seite des jüdisch-biblischen Diskurses auf die Seite des staatlich-römischen, von der Seite der Opfer auf die der Täter, der Cäsaren. Denn es macht nur einen graduellen, keinen prinzipiellen Unterschied, ob ich aus sexueller Gier, Langeweile und Ekel morde, oder aber aus vorgeblich hehren Gründen, um das Vaterland zu verteidigen, die Macht zu erhalten, die "Feinde" irgendeiner "Wahrheit" zu strafen. "Entschuldigungen" lassen sich hier wie dort finden.

Erst allmählich, in den 1990er Jahren, kam es zu einer Befreiung von den alten Denkmodellen. Sie begann mit der Rehabilitation Leskows, brachte die Abkehr von romantischer Mordverklärung mit sich und legte den Zugang zum Subtext frei.

> "Was ist das für eine Tragödie, die keine Furcht und wenig Mitleid auslöst, niemanden reinigt? Das Stück hinterläßt, weit noch über das Groteske hinaus, den bösen Nachgeschmack, daß die geschilderte Verdüsterung der Welt unaufhaltsam sein könnte und unabhängig davon, was die Betroffenen tun. So daß nicht mehr der Mord das eigentlich Unmenschliche wäre, sondern Langeweile, Freudlosigkeit, Verlassenheit. Und das hätte dann freilich mit einer romantischen Mord- und Liebesgeschichte nichts mehr zu tun, würde vielmehr einen Wandel in der Erfahrung des Unmenschlichen sichtbar machen und wäre damit ein Anhaltspunkt für das Denken."[427]

426 Ebd., S. 80 ff.

427 Matthias Gaertner, "Der Mord und die Morde – von den zwei Quellen des Menschlichen", in: *Programmheft der Bayerischen Staatsoper* 1993, S. 26.

XIII

"Glory" oder "gorje"?

Als "Anhaltspunkte für das Denken" werden hier "Freudlosigkeit und Verlassenheit" genannt. Das aber waren auch die zentralen "Anhaltspunkte" für die Evokationen der alttestamentarischen Psalmisten.

Igor Strawinsky hatte für seine *Psalmensymphonie* geltend gemacht, daß die Psalmisten die Fähigkeit der Musik schätzten, Freudlosigkeit, Angst und Verlassenheit durch Gottes-Liebe und Gottes-Lob zu transzendieren. Letztes Ziel der Musik sei die Lobpreisung, das *Gloria in excelsis Deo*. Aus dieser Gesinnung heraus komponierte er selbst, wollte er seine Musik gehört und verstanden wissen, bekannte er sich zu einem religiösen Impetus, ohne sich einer kirchlichen Doktrin zu unterwerfen. Einer rein weltlichen Musik machte er den Vorwurf mangelnder Transzendenz, hier herrsche Angst (*gory, gory, gory*)[428] anstelle von *glory*.[429]

Damit ist auf treffende Weise der Unterschied zwischen dem Komponisten der *Lady Macbeth* und dem Komponisten der *Psalmensymphonie* kenntlich gemacht. Trotz aller Wahlverwandtschaft mit jüdischem Denken scheint Schostakowitsch nie religiös motiviert gewesen zu sein. Das unterscheidet ihn nicht nur von Igor Strawinsky, das erklärt auch sein widersprüchliches Verhältnis zu dem bewunderten Meister. So hielt er einerseits "Strawinsky (für den) vielleicht genialsten Komponisten des zwanzigsten Jahrhunderts",[430] andrerseits lehnte er Strawinsky als "Denker" ab, resultierend aus dessen Desinteresse an den Verfolgten des Stalin-Regimes.[431] Schostakowitsch studierte und kritisierte zwar Strawinskys *Autobiographie*, aber nach einer Bemerkung zu Strawinskys ästhetischem Credo sucht man vergeblich. Weder Zustimmung noch Ablehnung, nur Schweigen. Das ist umso verwunderlicher, da Schostakowitsch selbst bereits in den 1930er Jahren die *Psalmensymphonie* als Unterrichtsstoff gewählt hatte, ein Werk also, daß damals schon als "ideologisch-musikalisches Gegenstück" zur sozialistischen Funktionsmusik angesehen wurde.[432]

Warum also dieses Versteckspiel, diese Trennung zwischen Werk und Gesinnung? Es resultierte sicherlich aus Schostakowitschs Scheu vor innerer Selbstentblößung,

428 gory (engl.): blutig, blutbesudelt, blutrünstig.

429 Igor Strawinsky, *Gespräche mit Robert Craft*, Zürich 1961, S. 212.

430 Volkow, S. 175.

431 Siehe Anm. 398 und 399.

432 Lindlar, S. 155.

wie er sie auf eine für ihn abstoßende Art durch die Pianistin Marina Judina kennenlernte.[433]

Doch der Grund liegt tiefer. Schostakowitsch teilte mit Strawinsky die Auffassung, daß die Psalmen "nicht mehr mit Notwendigkeit an die Synagoge gebunden" sind. Wie Strawinsky galt auch Schostakowitsch die Bibel als eine nicht nur für Juden und Christen, sondern für die gesamte Menschheit wichtige Schrift, auch er betrachtete das Alte Testament nicht von einem "ethnologischen, historischen oder pittoresken Standpunkt aus".[434] Und Schostakowitsch mißbrauchte die Psalmen auch nicht, um "lyrisch-sentimentalen Gefühlen" Ausdruck zu geben.[435] Soweit also herrschte Übereinstimmung zwischen den beiden Komponisten.

Die Psalmen dienten Schostakowitsch als Subtext, um menschlichem Leiden fern jedem pychologisierendem Subjektivismus Ausdruck zu geben. Dabei gelangte er nie zu jenem Laudate, auf das hin Strawinsky Musik konzipierte. Was Schostakowitsch als wesensverwandt an jüdischer Musik und Seinsweise erkannte und anerkannte, ist mit dem Wort "Gorje" (Elend, Kummer, Not, Umglück) zu umschreiben. Also doch *gory, gory, gory* anstelle von *glory*?

433 Volkow, S. 240.

434 Igor Strawinsky, "Musikalische Poetik" (1939/40), in: *Schriften und Gespräche* I, Mainz 1983, S. 160.

435 Siehe Anm. 403.

Dethlef Arnemann (Hamburg)

DER JÜDISCHE TANZ IN SCHOSTAKOWITSCHS ERSTEM VIOLINKONZERT OP. 77 - EIN TANZ GEGEN DEN TOD?[436]

I

Der Beschluß des ZK der KPdSU von 1948

Das *Violinkonzert Nr. 1* op. 77 entstand in den Jahren 1947/48, in einer Zeit, in der die Kritik an formalistischen Tendenzen in der Sowjetunion erneut immer größer wurde und schließlich zu dem Beschluß des ZK der KPdSU führte. Hier ein Auszug:[437]

> "Bereits 1936 wurden anläßlich der Aufführung der Oper *Lady Macbeth des Mzensker Bezirks* von D. Schostakowitsch im Organ des ZK der KPdSU (B) *Prawda* die volksfremden, formalistischen Verzerrungen im Schaffen D. Schostakowitschs einer scharfen Kritik unterzogen und die Schädlichkeit und Gefährlichkeit dieser Richtung für die weitere Entwicklung der Sowjetmusik aufgedeckt. (...)
> Ungeachtet dieser Warnungen und auch entgegen den Weisungen (...) erfolgten in der Sowjetmusik keinerlei Umstellungen. (...) Besonders schlimm steht es um die Schaffung von Symphonien und Opern. Gemeint sind die Tondichter, die der formalistischen, volksfremden Richtung huldigen. Diese Richtung fand ihren stärksten Ausdruck in den Werken solcher Komponisten wie der Genossen D. Schostakowitsch, S. Prokofjew, A. Chatschaturjan, W. Schebalin, G. Popow, N. Mjaskowski u. a., in deren Tonschöpfungen die dem Sowjetvolk und seinem künstlerischen Geschmack fremden formalistischen Verzerrungen und antidemokratischen Tendenzen besonders klar zutage treten. Diese Musik ist dadurch gekennzeichnet, daß sie die Grundprinzipien der klassischen Musik ablehnt, die Atonalität, Dissonanz und Disharmonie als angeblichen Ausdruck von 'Fortschritt' und 'Neuerertum' in der Entwicklung der Musikform propagiert, auf eine solche höchst wichtige Grundlage musikalischer Werke wie der Melodie verzichtet, konfuse, neuropathische Kombinationen vorzieht, die die Musik in eine Kakophonie, eine chaotische Anhäufung von Tönen verwandeln. Diese Musik riecht stark nach der heutigen modernistischen bürgerlichen Musik Europas und Amerikas, die den Maras-

436 Aus: Dethlef Arnemann, *Jüdische Musik im Schaffen von Dmitrij Schostakowitsch*, Magisterarbeit, Universität Hamburg 1989.

437 Zuerst in: *Sovetskaja muzyka,* 1/1948, S. 3-8. Deutsch zitiert nach: Krzystof Meyer: *Dmitri Schostakowitsch,* Leipzig 1980, S. 144 ff.

mus der bürgerlichen Kultur, die völlige Verneinung der Musikkunst, ihre Ausweglosigkeit widerspiegelt. (...)
Indem viele Sowjetkomponisten die besten Traditionen der russischen und westlichen klassischen Musik verschmähten, diese Traditionen als angeblich 'veraltet', 'altmodisch', 'konservativ' ablehnten und auf die Tondichter, die sich bemühen, die Methoden der klassischen Musik gewissenhaft zu meistern und weiterzuentwickeln, als auf Anhänger eines 'primitiven Traditionalismus' und 'Epigonentums' von oben herabsahen, verloren sie auf der Jagd nach falsch verstandenem Neuerertum in der Musik die Fühlung mit den Anforderungen und dem künstlerischen Geschmack des Sowjetvolkes, kapselten sich in einem engeren Kreis von Fachleuten und musikalischen Feinschmeckern ab, setzten die hohe gesellschaftliche Rolle der Musik herab und schmälerten ihre Bedeutung, die sie auf die Befriedigung des entarteten Geschmacks ästhetelnder Individualisten beschränkten.[438] (...)
Das ZK der KPdSU(B) konstatiert, daß der Stand der sowjetischen Musikkritik völlig inakzeptabel ist. Tonangebend unter den Kritikern sind Gegner der russischen realistischen Musik, Anhänger der dekadenten, formalistischen Musik. (...) Anstatt die schädlichen, den Grundsätzen des Sozialistischen Realismus widersprechenden Auffassungen und Theorien zu zerschlagen, trägt die Musikkritik selbst zu deren Verbreitung bei, indem sie jene Komponisten, die in ihren Tonschöpfungen falschen Schaffensprinzipien anhängen, in den Himmel hebt und für 'fortgeschritten' erklärt. (...)
Das ZK der KPdSU(B) beschließt:
1. die formalistische Richtung in der sowjetischen Musik als volksfeindlich und in der Praxis zur Liquidierung der Musik führend zu verurteilen;
2. die Verwaltung für Propaganda und Agitation des Zentralkomitees und das Komitee für Kunstangelegenheiten anzuweisen, dahin zu wirken, daß die Lage in der sowjetischen Musik geändert, die Beseitigung der im vorliegenden Beschluß des ZK aufgezeigten Mängel erreicht und die Entwicklung der Sowjetmusik auf realistischen Bahnen gewährleistet wird;
3. die Sowjetkomponisten dazu aufzurufen, sich der hohen Ansprüche, die das Sowjetvolk an ihre Tonschöpfungen stellt, restlos bewußt zu sein, alles aus ihrem Wege zu räumen, was unsere Musik schwächt und ihre Entwicklung behindert, und so in der schöpferischen Arbeit einen Aufschwung herbeizuführen, der die sowjetische Musikkultur rasch voranbringt und alle Musikbereiche in einen Stand versetzt, der die Entstehung von wertvollen, des Sowjetvolkes würdigen Werken ermöglicht."

Als Schostakowitsch seinen Vokalzyklus *Aus jüdischer Volkspoesie* und sein *Erstes Violinkonzert* komponierte, mußte ihm klar gewesen sein, daß eine öffentliche Aufführung dieser Werke zu gefährlich war. Beide Werke wurden erst in den fünfziger Jahren veröffentlicht und aufgeführt. Das führte dazu, daß das Violinkonzert zunächst - gegen Schostakowitschs Willen - als op. 99 in sein Werkverzeichnis eingeführt wurde. So sehen viele das Konzert in falscher chronologischer Reihenfolge, wie

438 Man beachte das "faschistische Vokabular"! (Anm. v. D. A.)

Carlferdinand Zech in seiner Dissertation über die Solokonzerte von Schostakowitsch:

"Zwei Jahre später veröffentlicht Schostakowitsch seine *Zehnte Symphonie* op. 93. Sie schließt einen größeren einheitlich konzipierten symphonischen Schaffenskomplex ab. Charakteristische Klangsymbole und die Verwandtschaft einzelner Themengestalten weisen auf das *Erste Violinkonzert* hin."[439]

Das Gegenteil ist der Fall: das *Violinkonzert* nimmt die *Zehnte Symphonie*, entstanden 1953, vorweg. Die *Zehnte* ist, grob gesagt, im Grunde nur eine einfachere Variante des *Violinkonzertes*. Was Schostakowitsch sich 1948 im *Violinkonzert* nur sehr verschlüsselt wagte auszusagen, wird in der *Zehnten,* die gleich nach Stalins Tod entstand, etwas deutlicher ausgedrückt. Wurde die *Zehnte Symphonie* im Komponistenverband noch heftig diskutiert, schwieg man in der sowjetischen Presse das *Violinkonzert* nach dessen Uraufführung am 19. Oktober 1955 in Leningrad tot. David Oistrach, der das Konzert aus der Taufe hob, brach als erster das Schweigen und veröffentlichte einen Artikel in der *Sovetskaja muzyka*:

"Seit der Uraufführung des neuen Violinkonzertes von Schostakowitsch in Leningrad und Moskau ist bereits ein halbes Jahr vergangen, aber bis heute ist noch kein Artikel, keine Analyse dieses hervorragenden Werkes erschienen. Man kann sich nur über die sonderbare Einstellung des Sekretariates des Komponistenverbandes wundern, das sich so verhält, als sei das neue Werk von Schostakowitsch ein musikalischer Mythos, der in Wirklichkeit gar nicht existiert. Gewiß, Schweigen ist auch eine Art von Kritik. Aber in diesem Falle scheint mir dieser Standpunkt ein großer Fehler zu sein."[440]

II

Das jüdische musikalische Idiom

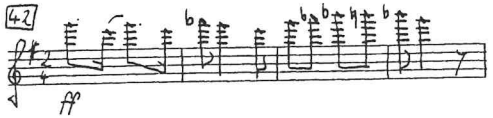
Das Violinkonzert op. 77 besteht aus vier Sätzen, an die zweite Stelle ist ein *Scherzo* gerückt. Mit dieser Satzfolge entwickelt es die Gattung des "Symphonischen Konzertes" weiter. Die symphonische Struktur ist wesentliches charakteristisches Merkmal des Werkes. Es ist letztendlich eine Mischform einer Symphonie mit

439 Carlferdinand Zech: *Die Solokonzerte von D. Schostakowitsch. Untersuchungen über Aufbau der Werke und ihre ästhetische Wirkung*, Dissertation Univ. Halle/S. 1972, S. 58.

440 David Ojstrach: "Voploščenie bol'šogo zamysla: o skripičnom koncerte Šostakoviča", in: *Sovetskaja muzyka,* Heft 7/1956; deutsch zitiert nach: D. Oistrach, "Verkörperung einer großen Idee", in: *Sowjetwissenschaft: Kunst und Literatur*, 10/1956, S. 878.

obligater Violine und eines Violinkonzertes. Die Bedeutung des Sonatenhauptsatzes wurde vom ersten Satz auf das *Scherzo* verschoben. Das *Scherzo* ist vermutlich der wichtigste Satz, zum einen, da es die Sonatensatzform beinhaltet, zum anderen, weil in dessen Trio eine jüdische Melodie erscheint. Wie sich dieses jüdische musikalische Idiom zu den anderen umliegenden Themen verhält, soll im folgenden erläutert werden. Dem *Scherzo* liegen vier Themen zugrunde, wobei sich jeweils zwei miteinander verschwistern.

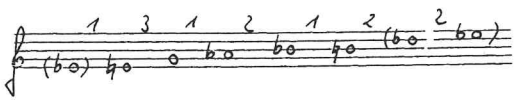
Doch zunächst einige Betrachtungen zu dem jüdischen Thema. Bei Ziffer 42 erscheint es zum ersten Mal in den Holzbläsern und dem Xylophon:



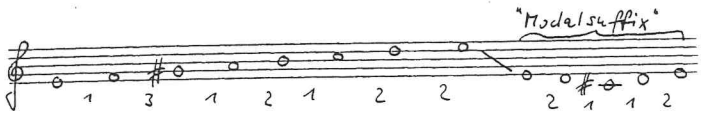
Die Melodie hat folgenden Tonbestand:



Es gibt jedoch erhebliche Schwierigkeiten, diesen Abschnitt tonal eindeutig zu bestimmen. Joachim Braun sagt, daß es sich um einen Chassidischen Tanzrhythmus handelt mit Elementen des "frejgischen Modus".[441] Dementsprechend würde folgende Tonskala zugrunde liegen:



441 Vgl. Joachim Braun, *Jews and Jewish Elements in Soviet Music. A Study of a socio-national Problem in Music,* Tel Aviv 1978, S. 152.
"Frejgische Skala": Vom phrygischen Modus abgeleitete, besonders in der Klezmer-Musik verbreitete Skala mit typischer kleiner Sekunde zu Beginn, die ihr einen klagenden Charakter verleiht. Durch die erhöhte dritte Stufe entsteht eine übermäßige Sekunde, die von Ostjuden allgemein als "jüdisch" empfunden wird.



Frejgisch auf e:



An dieser Stelle liegt jedoch eine geschickte Verschleierung vor. Ab Ziffer 42 ist fis vorgezeichnet, ab hier ist die Tonart e-Moll vorgeschrieben. Der Grundton, so scheint es, ist von der jüdischen Melodie das e. Die Tonart e-Moll steht im Verhältnis eines Tritonus' zur Grundtonart b-Moll, was bei Schostakowitsch häufig vorkommt. Tonal gesehen stehen e-Moll und b-Moll weit auseinander, kommen sich jedoch bei Schostakowitsch näher.[442] In der "um-pa"-Begleitung fällt das "e" auch tatsächlich auf die schwere Zählzeit, während das "g", die Terz von e-Moll, auf die leichte Zählzeit kommt. Das Intervall "e-g", das auch die jüdische Melodie im wesentlichen mitbestimmt, kann als die für die frejgische Skala typische übermäßige Sekunde interpretiert werden, die hier als die kleine Terz notiert ist (enharmonische Verwechslung?). Sie kann nur durch das Wissen der übermäßigen Sekunde als ein typisch ostjüdisches Idiom als frejgisch wahrgenommen und nur in einer besonderen Situation als "jüdisch" empfunden werden, wie in der Hörerschaft der sowjetischen Juden. Der frejgische Modus, der hier angedeutet ist, wird durch einen Grundton nicht bestätigt. Das jüdische Thema wird mehrmals auf verschiedenen Transpositionsstufen wiederholt, obwohl e-Moll als vorgezeichnete Tonart bestehen bleibt. Es geht letztendlich um die Identität des jüdischen musikalischen Idioms, das hier nur verschlüsselt erscheint. Zu der Zeit, als das Violinkonzert entstand, wuchs der Antisemitismus in der Sowjetunion wieder an, er gipfelte in der Festnahme von über 400 Schriftstellern, Schauspielern, Musikern und anderen Künstlern im Jahre 1948 und deren Erschießung im August 1952. Über diese Jahre sagt Braun:

> "Those are the very years of the consistent attempt to destroy Soviet Jewish culture and its institutions and the decimation of the Jewish intellectual elite."[443]

442 Vgl. I. B. Rel'tova: "Čerty sovremennosti i novatorstva v muzykal'no-intonacionnom jazyke D. Šostakoviča na primere koncerta dlja skripki s orkestrom" [Aspekte des Zeitgenössischen und des Neuerertums in der Sprache der musikalischen Intonationen Dmitri Schostakowitschs, dargestellt am Violinkonzert], in: *Trudy Leningradskogo bibliotečnogo instituta* [Abhandlungen des Leningrader Instituts für Bibliothekswesen], vyp. 13, Leningrad 1963.

443 Vgl. Joachim Braun, "The Double Meaning of Jewish Elements in Dmitri Shostakovich's Music", in: *Musical Quaterly* 1/1985, pp. 68-80.

Die verschlüsselte jüdische Skala ohne den Grundton legt eine Interpretation der Unterdrückung der jüdischen Kultur nahe. Nach einigen Wiederholungen der Melodiefloskel löst sie sich ab Ziffer 45 in ihre Bestandteile auf und verschwindet.

Die sowjetische Musikwissenschaftlerin I. B. Reltowa versucht zu beweisen, daß die verschiedenen Melodien einschließlich der Themen aus dem ersten Satz auf einen einzigen Grundton zurückzuführen sind, nämlich auf den Grundton "e". Sie spricht von den neuen Tonskalen ("novye lady") und prägt mit dem Ausdruck "monotonal" ["monotonal'nyj"]. Das jüdische Thema, das übrigens schlicht als "Nebenthema" ["pobočnaja tema"] bezeichnet wird, interpretiert sie als auf e-Moll fußend, "e" ist der Grundton, "g" die Terz, und "as" stellt die verminderte Quinte dar. Das ganze ergibt einen verminderten Tetrachord "e-as", der, so Reltowa, die Bedeutung einer "Leitintonation" erlangt ["intonacija ... priobretaet značenie lejtintonacii"].[444] Dabei gibt sie noch ein Beispiel an aus dem Zyklus op. 79. Im vierten Lied erscheint eine ähnliche Konstellation von Tönen, die im Charakter (deshalb spricht Reltowa von "Leitintonation") große Gemeinsamkeiten aufweisen. Auch hier besteht das für die frejgische Skala so typische Intervall der übermäßigen Sekunde, wiederum als kleine Terz notiert ("a-c"). Hier wird ebenso in charakteristischer Weise die dritte Stufe ("c", von "gis" aus gedacht) von "des", also der vierten Stufe, angesprungen.

Bis hierhin hat der Melodieausschnitt aus dem vierten Lied denselben Tonbestand und dieselbe Intervallkonstellation wie das jüdische Thema aus dem *Scherzo*. Reltowa aber verschweigt den weiteren Verlauf der Melodie aus dem Lied Nr. 4. Zunächst erscheint der Melodieabschnitt mit den Worten "Ich ohne Dich, Du ohne mich" ["Ja bez tebja, ty bez menja"] bei Takt 35 im Sopran und endet auf "h", also dem Grundton der symmetrischen, ans Frejgische angelehnten Skala. Dieser Melodieabschnitt wird jedoch wiederholt ab Takt 65, hier endet die Sopranstimme aber auf "gis".

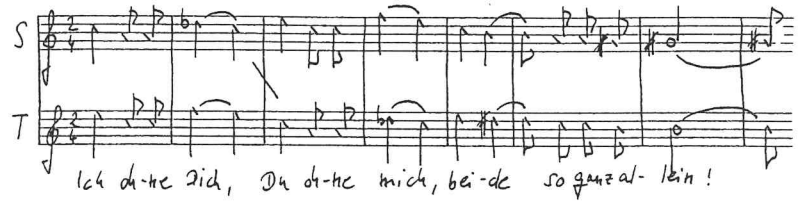
Scherzo op. 79 Nr. 4



(Beispiele wie bei Reltowa abgedruckt)[445]

444 Rel'tova, S. 82.
445 Ebd., S. 93.

op. 79 Nr. 4 bei Ziffer 34



Betrachtet man die Sopranstimme isoliert, so bekommt man den Eindruck, "gis" sei hier der Grundton der Linie, und der Skalenbeginn "gis-a-c-des" liege vor. Das ist denkbar, denn Braun sieht den ersten Abschnitt als ein modales Zentrum an. Das am Ende erscheinende "gis" als Grundton wäre rückläufig zu sehen. Allerdings wechselt die Melodie nach zwei Takten von der Sopran- in die Tenorstimme, womit sich die ursprüngliche Melodie wie bei Takt 7-14 ergibt mit der symmetrischen Skala auf "h", die innerhalb ihrer Linie die Stimmlage wechselt. Dadurch wird der Zusammenklang der Stimmen harmonisch mehrfach interpretierbar, zumal in der Tenorstimme zu Beginn die gleiche Intonation vorliegt wie in der Sopranstimme, jedoch an Stelle der kleinen Terz eine große Terz hat ("e-c-f" anstelle "c-a-des"). Somit liegt eine Vielzahl an Interpretationsmöglichkeiten vor, wie bereits zuvor in dieser Arbeit angedeutet.

Richtig interpretiert Reltowa den Intonationscharakter des jüdischen Themas im *Scherzo*. Sie behauptet, in ihm vereinigen sich zwei unterschiedliche Charaktere, der wehklagende Ausdruck des Leids wie in dem Lied Nr. 4 aus op. 79 auf der einen sowie der ausgelassene Tanzrhythmus auf der anderen Seite:

> "Das Nebenthema ist ein deutliches Genrestück, in ihm vereinigen sich paradoxerweise zwei vollkommen entgegengesetzte Qualitäten: sangliche, tief dramatische Intonationen und ein flotter tänzerischer Rhythmus. Das ist das für Schostakowitsch so charakteristische 'Lachen unter Tränen', das Gefühl bis zum äußersten geschärft, hinführend zur tragischen Höchstspannung, und vor allem in sich tragend die Nuance der Ironie."[446]

Reltowa betrachtet das "Nebenthema" im Grunde als lyrisch, durch die groteske Darstellung, die jedoch nicht Selbstzweck sei, erscheine es aber maskiert. Die verborgene Tragik des "Nebenthemas" zeige ein Mißverhältnis des qualvoll-schmerzhaften Inhaltes der "sanglichen Intonation und des tänzerischen, kecken Rhythmus". Damit spricht sie die Tradition der *Lieder und Tänze des Todes* [Pesni i pljaski smerti] von Modest Mussorgsky an. Die Verbindung von Groteske und Tragik sei nicht einmalig, sondern häufig in jüdischer Volksmusik (eine der wenigen Stellen, an denen das Wort "jüdisch" verwendet wird). Mit der verborgenen Tragik hinter der tänzerischen Maske hat Reltowa im Grunde schon beschrieben, daß es Schostakowitsch um die Unter-

446 Ebd., S. 76.

drückung geht, wie sie nicht nur im *Scherzo* des *Violinkonzertes* ausgedrückt ist, sondern ein typisches Merkmal jüdischer Musik darstellt, da das jüdische Volk Jahrtausende lang in der Gefahr der Assimilation durch das Leben in der Diaspora gelebt hat. Für Schostakowitsch war die jüdische Musik auch eine Musik der Unterdrückten.[447]

In allgemeinen wird in sowjetischen Publikationen über das *Violinkonzert*, aber auch in Veröffentlichungen über den Zyklus *Aus jüdischer Volkspoesie,* das Wort "jüdisch" vermieden. Carlferdinand Zech verwendet es zwar, aber mißt ihm keine besondere Bedeutung bei und setzt es mit orientalisch gleich:

> "Es [das Streichquartett op. 83; Anm. d. Autors] ist zugleich mit dem Zyklus jüdischer Volkslieder für eine Singstimme und Klavier entstanden, die in ihren Intonationseinheiten vornehmlich die Thematik des vierten Satzes (*Allegretto*) entscheidend mit beeinflußt haben. Auch im ersten Satz (*Allegretto*) herrscht ein typisches orientalisches Kolorit vor."[448]

Bei der Beschreibung des jüdischen Themas im Abschnitt über das *Scherzo* verwendet Zech das Wort "jüdisch" nicht. Er spricht lediglich von einem vierten Thema, das den Satz zu einem Aussagehöhepunkt steigere,

> "der von einer übermütig-tänzerischen Haltung geprägt ist. Die profilierte Rhythmik und die häufigen Intervallrepetitionen verleihen diesem Thema eine urwüchsige Kraft, die sich durch das konzertante Wechselspiel zwischen Tutti und Solo ständig steigert und in der Einbeziehung weiterer motorisch aktivierender Tonrepetitionen zu einem tollen Wirbel übermütiger Lebensfreude wird."[449]

Seine Interpretation von "Lebensfreude" steht in krassem Widerspruch zu den Ausführungen von Reltowa, die die tragische Dimension unter der tänzerischen Maske hervorgehoben hatte.

Aber auch andere Faktoren kommen hinzu, den Teil nicht als "Lebensfreude" zu interpretieren. Das jüdische Thema wird mit einem anderen komplexeren Motiv verbunden. Nach vier Takten (bei Ziffer 42), in denen das jüdische Idiom mit der typischen "um-pa"-Begleitung intoniert wird, führen die Holzbläser Bestandteile der Melodie weiter, wobei sie hauptsächlich auf die rhythmische Figur des ersten Taktes der Melodie zurückgreifen. Die einfache Liedbegleitung wird aber aufgegeben zugunsten einer dissonanten Klanganhäufung in den Streichern (Takt 5-8 nach Ziffer 42). Erneut erscheint das jüdische Thema vier Takte lang (Ziffer 43), wiederum mit

447 Vgl. Detlef Gojowy, "Rothschilds Geige von Benjamin Fleischmann in szenischer Erstaufführung in Luzern", in: *Das Orchester* 2/1987, S. 163-165.

448 Carlferdinand Zech, *Die Solokonzerte von Dmitri Schostakowitsch. Untersuchung über Aufbau der Werke und ihre ästhetische Wirkung*, Diss. Univ. Halle/Saale 1972, S. 57.

449 Ebd., S. 78.

der "um-pa"-Begleitung. Vier Takte nach Ziffer 43 erscheinen wieder in den Violinen die dissonanten Klanganhäufungen, zugleich setzt sich die Melodie in den Holzbläsern fort, es werden aber viel kleinere Notenwerte gespielt, dieser Teil klingt, als werde die Melodie fortgerissen. Man hat den Eindruck, hier werden Triller in hohen Lagen intoniert. Der ganze melodische Verlauf in Ziffer 42 und 43 spielt sich in sehr hohen Lagen ab und wirkt ausgesprochen unruhig. Es ist letztendlich ein Aufschrei der Verzweiflung und der Angst.

Ein ähnliches Intonationsfeld gibt es bereits in der Oper *Lady Macbeth von Mzensk*, hier erscheint ein "Angst-Motiv", wie man dieses Motiv nennen könnte, im 9. Bild, wo die Sträflinge geweckt werden zum Weitermarschieren. Ähnliche Motive, die zwar nicht als wörtliche Zitate betrachtet werden können, aber durch ihre Instrumentation meist der Holzbläser in sehr hohen Lagen und ihre charakteristische Intonation des schrillen Aufschreiens und die aufwühlende Bewegung sehr ähnlich sind und als spezifisches Intonationsfeld angesehen werden können, gibt es in vielen anderen Werken von Schostakowitsch, so in der *Siebten* und *Zehnten Symphonie.* Diese Intonationskomplexe erlangen die Bedeutung von Leitintonationen, eine komplexere Variante von Leitmotiven. Über die Passage im Violinkonzert schreibt Joachim Braun:

> "From a sarcastic mood, it develops to a cry of Despair."[450]

III

Das DSCH-Anagramm

Der jüdische Tanz ist im *Scherzo* mit einem anderen Thema gekoppelt, das aus zwei Motivteilen besteht. Es erscheint zunächst bei Ziffer 33. Hier wird ein neuer Abschnitt markiert durch einen Doppelstrich und durch Tonartenwechsel, ab Ziffer 33 ist H-Dur vorgezeichnet. Die ersten vier Takte bilden ein verborgenes DSCH-Anagramm. Das DSCH-Anagramm wird nicht isoliert dargestellt, sondern der melodische Bogen wird weitergeführt und erreicht nach wenigen Takten eine Konstellation von Tönen, die an die "jambische Prime"[451] erinnert. Die Kette von Primen ist gegeben, allerdings sind die beiden Noten des Primintervalls durch Achtelpausen getrennt. Ebenso vorhanden ist die abwärtsgehende Bewegung. Lediglich der jambische

450 Braun, *Jews and Jewish Elements*, S. 152.

451 "Jambische Prime" = ein von Joachim Braun in seiner Untersuchung "Shostakovich's Song Cycle *From Jewish Folk Petry.* Aspectes of Style and Meaning" [in: Malcolm Brown (ed.), *Russian and Soviet Music: Essays for Boris Schwarz*, Ann Arbor 1984, S. 259-286] geprägter Begriff für eine Figur, die Schostakowitsch in diesem Zyklus leitmotivisch verwendet.

Rhythmus fehlt, und diese Kette durchläuft auch nicht jede Stufe der frejgischen Skala:



Das Notenbeispiel zeigt, daß das DSCH nicht mit der reinen Intervallfolge erscheint und auch nicht in der originalen Lage, sondern in transponierter Form, die Töne lauten "dis-e-cis-h" (die Originalversion in dieser Transposition müßte lauten "dis-e-cis-his"). Das zunächst von den Oboen vorgetragene Thema wird ab Ziffer 35 von der Solovioline nochmals aufgegriffen, sie trägt es zweimal vor. Im Abschnitt nach Ziffer 65 gelingt Schostakowitsch eine Verschwisterung des jüdischen Themas mit dem DSCH-Motiv. Hier beginnt wiederum ein neuer Abschnitt, durch Doppelstrich und Tonartenwechsel (nach B-Dur) angedeutet. Es ist die verkürzte Wiederholung des Trio-Teils. Im Trio selbst war das DSCH nicht vorhanden. An die zweimalige Darbietung der jüdischen Melodie (Solovioline) schließt sich sofort das DSCH-Motiv an (Holzbläser, Ziffer 66).

Noch zweimal versucht sich das DSCH zu behaupten (bei Ziffer 66 Takt 7, Klarinette, Fagott und Bässe, sowie bei Ziffer 67 in der Solovioline), doch wird es durch den allgemeinen Strudel der vorwärtstreibenden Musik übertönt. Wichtig ist hierbei jedoch, daß das DSCH-Anagramm in diesem Abschnitt zwar wiederum in transponierter Form, aber in der reinen Intervallkonstellation auftritt ("as-a-ges-f" = "d-es-c-h"; bei Ziffer 67). Dazu Joachim Braun:

> "Only at the end of the mouvement, as a result of this clash does the DSCH-theme appear again in a triumphal way and now with the H (B-natural). This is a pure Jewish freigish."[452]

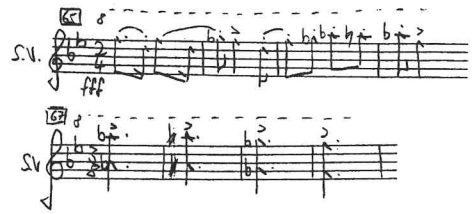
Von großem Interesse wird später die DSCH-Variante sein bei Ziffer 66, da hier das DSCH das einzige Mal in einer anderen rhythmischen Variante auftaucht.

Schostakowitsch gelang hier vortrefflich die Verschwisterung von zwei Themen, besonders wenn man berücksichtigt, daß beide Themen auch noch gemeinsame Intervallstrukturen haben.

452 Braun, *Jews an Jewish Elements*, S. 152.

Jüdisches Thema:

DSCH:



Die Töne DSCH ("d-es-c-h") von Schostakowitschs Anagramm sind bereits in der jüdischen Melodie vorhanden. In anderer Reihenfolge ("h-c-d-es" = "f-ges-as-a") ergeben sie einen Ausschnitt aus der frejgischen Skala, wie sie schon in der jüdischen Melodie gegeben sind ("d-f-ges-as-a"). Beide Motive, sowohl die jüdische Melodie als auch das DSCH, haben ihre semantische Bedeutung, das jüdische Idiom steht für das jüdische Volk, DSCH steht für Schostakowitsch. Dadurch gelingt es Schostakowitsch, das Schicksal seiner eigenen Persönlichkeit mit dem Schicksal des jüdischen Volkes zu verbinden und Gemeinsamkeiten herauszuarbeiten. Braun meint,

> "the mouvement may be considered as a synthesis of the Jewish personal".[453]

Diese geschickte Verschmelzung von Persönlichem und Allgemeinem gelang Schostakowitsch schon einmal in seiner Oper *Lady Macbeth.* Hier stellt er die Geschichte der gedemütigten und unterdrückten Katerina Ismailowa in den ersten drei Akten dar. Einzig für Katerina hat Schostakowitsch Sympathien, sie ist die einzige, deren Melodien und musikalisches Umfeld nicht verzerrt und karikiert werden. Im letzten Akt wird der Marsch der Gefangenen, Katerina ist eine von ihnen, auf dem Weg nach Sibirien in die Straflager dargestellt. Die Gefangenen werden nicht als Verbrecher, sondern als "Unglückliche" charakterisiert. Schostakowitsch selbst sagte, daß diese Szene an Dostojewskis *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus* erinnern soll, in welchen die Gefangenen als "Arrestanten" und als "Unglückliche" bezeichnet werden. So begleitet Schostakowitsch den Gesang der Zwangsarbeiter mit einer aufwühlenden, sehr ernst gemeinten und jeglicher Karikatur entbehrenden Musik auf den Text:

> "Weg, den endlos wir gegangen sind,
> trägst die Schreie der Verderbenden,
> die im Tode noch gefangen sind.
> Wann trifft uns das Los der Sterbenden?"

453 Ebd., S. 152.

In Wahrheit und trotz der Morde ist Katerina die einzige "positive" Gestalt in der Oper, wie Schostakowitsch selbst sagt:

> "Jeder Künstler, sei er nun Schriftsteller, Maler oder Komponist, kann sich nicht gleichgültig gegenüber seinen Helden verhalten. Er sollte sie 'entweder glühend lieben oder glühend hassen'. Von meinen Helden in der *Lady Macbeth* liebe ich nur Jekaterina Lwowna. Ihr Schicksal - das ist das Schicksal einer begabten, hervorragenden Frau, die durch die Epoche in grausame Lebensbedingungen gestellt ist. Alle Verbrechen möchte ich gerade dadurch erklären, nicht aber durch einen Hang zur Blutrünstigkeit."[454]

Bei Schostakowitsch zielt der Protest der Katerina auf die Überwindung der Klassenschranken. Da ihr der Stand als Kaufmannsfrau gleichgültig ist, ist sie auch bereit, alles aufzugeben mit Sergej, mit ihrem "geliebten Mann". Dazu Eckart Kröplin:

> "Ihr Weg in die Verbannung bringt sie in enge Verbindung mit den progessiven Kräften des unterdrückten Volkes, die sich in der gleichen Lage wie sie befinden. Das individuelle Schicksal geht auf im allgemeinen."[455]

Die Brücke zwischen dem individuellen Schicksal von Katerina und dem "unterdrückten Volk" in der Oper *Lady Macbeth* wird mit Hilfe des jüdischen Idioms, stellvertretend für das unterdrückte Volk, und dem DSCH, stellvertretend für das persönliche Schicksal des Komponisten, im *Violinkonzert* erneut dargestellt und in der *Zehnten Symphonie* später fortgeführt.

IV

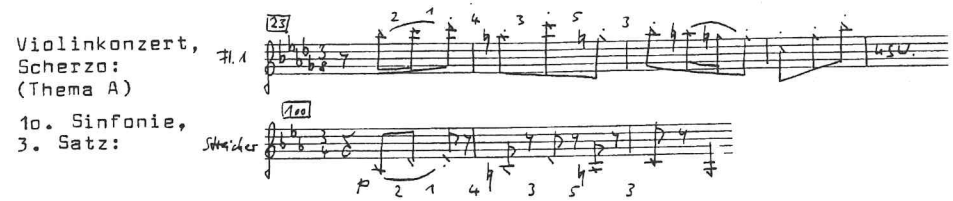
Die Darstellung des Bösen

Der Themenkomplex der jüdischen Melodie und des DSCH-Anagramms steht einem zweiten Themenkomplex gegenüber. Das eigentliche Hauptthema (Thema A) wird gleich zu Beginn des *Scherzos* (Ziffer 23) zusammen von der 1. Flöte und der Baßklarinette vorgetragen. David Oistrach betont in seinem Aufsatz über das *Erste Violinkonzert*, das Hauptthema stehe dem Thema aus dem dritten Satz der *Zehnten Symphonie* nahe:[456]

454 Vgl.: Schostakowitschs Interview für die Moskauer Abendzeitung *Večernjaja Moskva* vom 21. 12. 1932. Deutsch zitiert nach Eckart Kröplin, *Frühe sowjetische Oper. Schostakowitsch. Prokofjew*, Berlin 1985, S. 208.

455 Kröplin, S. 200.

456 Vgl.: David Oistrach, "Verkörperung einer großen Idee", in: *Sowjetwissenschaft. Kunst und Literatur*, Heft 10/1956, S. 881 ff.



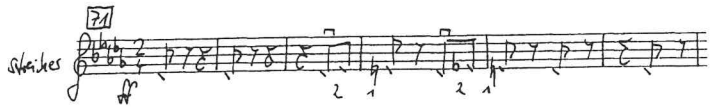
In der Intervallstruktur haben die beiden Themen den gleichen Bestand an Intervallen, ebenso ist auch der melodische Verlauf derselbe (bis auf einige Zwischentöne im dritten Takt von Thema A). Der Unterschied liegt in der Verwendung verschiedener Notenwerte, verschiedener Artikulation und in den Taktarten. Das Thema A beginnt mit zwei Sechzehnteln auf leichter Zählzeit und einer Achtel ("b-c-des"), an die sich ein Hin- und Herspringen von Intervallen anschließt ("a-c-g-b"). Ab hier verläuft das Thema, das im 3/8-Takt gehalten ist, anders weiter als die Variante im 3. Satz der *Zehnten*. Bis zum "b" im dritten Takt von Thema A hat das entsprechende Thema der *Zehnten* denselben Intervallbestand, lediglich auf einer anderen Transpositionsstufe. Es beginnt ebenso mit einer Aufwärtsbewegung von drei Tönen, hier drei Achtel ("c-d-es"), gefolgt von den hin- und herspringenden Intervallen ("h-d-a-c-g"). Es liegt eine Augmentation vor (3/4-Takt). Anstelle der Notation von Achteln mit Staccato-Punkten in Thema A werden in der Variante der *Zehnten Symphonie* Achtel mit Achtelpause notiert, was im viel langsameren Satz die gleiche Bedeutung hat wie die Staccato-Notation im schnellen Satz. Die Melodie klingt sehr schleppend, wie ein müder Gang. Das Thema A im *Scherzo* des *Violinkonzertes* dagegen wird ohne Pause gespielt und rast förmlich davon, so daß man es kaum verfolgen kann.

Daß Schostakowitsch dieses Thema im langsamen Satz der *Zehnten* wieder verwendet hat, ist von größter Bedeutung. An dieser Stelle ist es sinnvoll, einige Bemerkungen zur *Zehnten Symphonie* zu machen. In dieser Symphonie, die von Georg Borchardt als "Anti-Stalin-Symphonie" bezeichnet wird,[457] geht es ebenso wie im *Violinkonzert* um die Verschwisterung von Themen. Auch hier liegt ein hoher Verwandtschaftsgrad der beiden Werke vor. Das Thema aus dem dritten Satz der *Zehnten* kann als Übrigbleibsel des Themas aus dem *Allegro* (zweiter Satz) dieser Symphonie angesehen werden. Das Allegro-Thema wird von den Klarinetten und Oboen vorgetragen und sieht folgendermaßen aus:

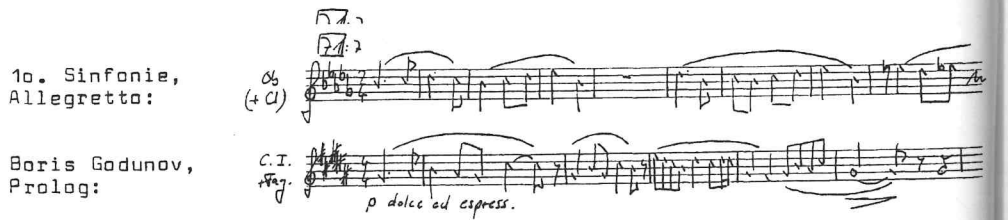
457 Georg Borchardt, *Die Zehnte Symphonie von Dmitri Schostakowitsch. Eine Anti-Stalin-Symphonie?*, Rundfunksendung des NDR vom 17. 1. 1985.



Die größte Verwandtschaft der beiden Themen sind die drei Anfangstöne, die dieselbe Intervallstruktur einer großen und kleinen Sekunde aufweisen. Lediglich die Notenwerte sind unterschiedlich. Beginnt das Thema des dritten Satzes mit drei Achteln ("c-d-es"), wobei die letzte Note eigentlich eine Viertel ist, da sie zusammen mit der Achtelpause gesehen werden muß, so fängt das Thema des *Allegros* mit einer punktierten Viertel an, gefolgt von einer Achtel und einer weiteren punktierten Viertel ("b-c-des"). Das Thema im *Allegro* beginnt auf schwerer Zählzeit. Die Verwandtschaft wird noch verstärkt durch die Einleitung des *Allegros* vor dem Eintritt des Themas. Hier werden nämlich kurz und sehr kräftig, fast brutal, in den Streichern gerade jene drei Achtel intoniert, die für das Thema aus dem dritten Satz so charakteristisch sind:



Damit ist eine sehr große Verwandtschaft gegeben zwischen den Themen dieser beiden Sätze trotz großer Unterschiede in Dynamik, Artikulation, Phrasierung und Charakter. Die Themenvariante aus dem *Allegro* ist schließlich mit einem Thema aus einem anderen Werk verwandt, es ist die verzerrte und grotesk entstellte Version des Themas aus dem Prolog zur Oper *Boris Godunow* von Modest Mussorgsky:



Schostakowitsch gibt in seinen Memoiren *Zeugenaussage* eine Antwort auf die Frage, was diese Verwandtschaft zu bedeuten hat. Über das *Scherzo* der *Zehnten* sagt er laut Volkow:

> "Niemand hat bis heute erraten, worum es in dieser Symphonie geht: Um Stalin und die Stalin-Ära. Der zweite Satz, ein *Scherzo*, ist, grob gesagt, ein musikalisches Porträt von Stalin. Natürlich enthält der Satz auch noch sehr viel anderes. Aber er basiert auf diesem Porträt."[458]

Warum aber verwendet Schostakowitsch ein Thema aus dem *Prolog*, das das russische Volk symbolisieren soll, und verzerrt es in seinem *Allegro*? An anderer Stelle äußert sich Schostakowitsch über die Parallelen zu Mussorgsky in seinem eigenen Werk:

> "Die Arbeit am *Boris* gab mir viel für die *Siebte* und die *Achte*, in der *Elften* findet sich dann noch einmal ein Echo davon. (...) Die Liste der Parallelen ist noch längst nicht erschöpft. Liebhaber von Parallelen können sie, wenn sie Lust und Zeit dazu haben, beliebig verlängern. (...) Für echte Musikwissenschaftler mit musikalischer Bildung und musikalischen Zielen wird das vielleicht keine nutzlose Arbeit sein. Zwar wird es Mühe und Anstrengungen kosten. Nun gut, sollen sie sich ruhig anstrengen."[459]

Die tiefergehende Aussage des *Boris Godunow* ist, daß der Zar Boris unrechtmäßig auf den Thron gekommen ist und im Namen des Volkes Greueltaten verübt. In der Wahnsinnsszene, in der der Zar den kleinen Zarewitsch zu sehen glaubt, den er ermorden ließ, stammelt er:

> "Nicht ich, dein Mörder bin nicht ich, nein, hör mein Kind: Das Volk, nicht ich. Volkswille war es."

Der Zar Boris mißbraucht das Volk, indem er behauptet, das Volk habe es so gewollt. Stalin ist dem Boris im höchsten Maße ähnlich, auch er verübte im Namen des Volkes schreckliche Greueltaten, während seiner "Säuberungen" sind Millionen Menschen umgekommen. Deswegen verzerrt Schostakowitsch das die Volksmassen symbolisierende Thema aus dem *Prolog* des *Boris Godunow*. Die Variante im dritten Satz klingt dann nur noch wie ein ausgesogener Rest, sie ist ein Symbol für das betrogene Volk. Über *Boris Godunow* heißt es bei Schostakowitsch in der *Zeugenaussage*:

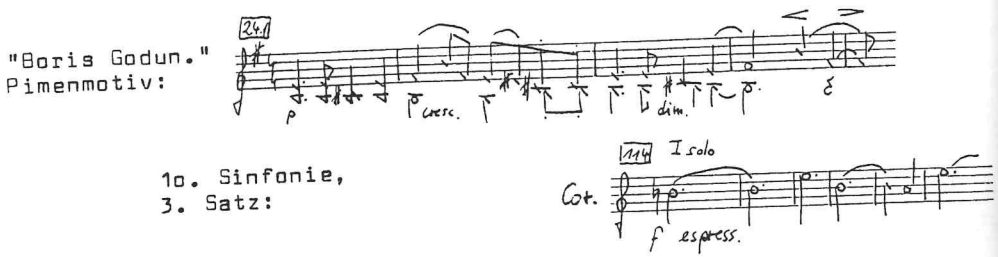
> "Die ethische Grundlage des *Boris Godunow* habe ich immer als meine eigene empfunden. Kompromißlos verurteilt der Komponist die amoralische volksfeindliche Macht. Eine solche Macht ist verbrecherisch. Sie ist im innersten verfault. Und sie ist ganz be-

458 Solomon Volkow (Hg.): *Zeugenaussage. Die Memoiren des Dmitrij Schostakowitsch*, Hamburg 1979, S. 162.

459 Ebd., S. 259.

sonders ekelhaft, wenn sie sich als im Namen des Volkes ausgeübt zu tarnen sucht. (...) Der Stil, böse Taten zu rechtfertigen, hat sich in Rußland nicht gewandelt. Der böse Geist lebt fort. Wir hören die gleichen Beschwörungen der 'Gesetzmäßigkeit', die heuchlerische Entrüstung des Boris: 'Den Zaren verhören, den gesetzmäßigen, vom Volk ausgerufenen und gewählten, vom Patriarchen gekrönten Zaren!' Ich schaudere jedesmal zusammen, wenn ich diese Stelle höre. Der Geist des Bösen ist sehr langlebig. (...)
Musik durchleuchtet einen Menschen ganz und gar. Und sie ist für ihn die letzte Hoffnung und Zuflucht. Selbst der halbwahnsinnige Stalin, der viehische Henker, hatte ein instinktives Gefühl dafür. Darum haßte und fürchtete er die Musik. Man hat mir erzählt, daß er trotzdem keine Aufführung des *Boris Godunow* im Bolschoi-Theater versäumte."[460]

Bereits im ersten Satz des *Zehnten Symphonie* gibt es eine Parallele. Hier besteht das dritte Hauptthema aus einem Motiv, das um einen Zentralton kreist und ständig wiederholt wird. Dieses Thema ist eine Anspielung auf das Motiv im *Boris,* das den Wahnsinn des Zaren charakterisiert.[461] Schostakowitsch beschreibt in der *Zeugenaussage,* wie auch Stalin immer mehr die Verhaltensweisen eines Irren angenommen hatte. Dem Stalin-Porträt im *Allegro* setzt Schostakowitsch das Porträt des Pimen gegenüber. Und wieder geht es um die Verschwisterung von Motiven. Pimen ist im *Boris* ein Mönch, der an einer Chronik über das alte Rußland schreibt und hierin nicht die Greueltaten des Zaren verschweigt. Er begibt sich sogar ins Zarengemach und redet dem Zaren ins Gewissen. Aus dem kurzen Orchestervorspiel nimmt Schostakowitsch den Schlußteil der Melodie und gestaltet daraus ein neues Thema:



Nebenbei bemerkt hatte Nikolai Rimsky-Korsakow in seiner Instrumentierung des *Boris* diese Stelle den Streichern zugedacht, die die Melodie saftig und wattig vortragen. Schostakowitsch dagegen verlegte diese Passage in seiner eigenen Instrumentation der Oper in die Hornstimme. Die aus dem Pimen-Motiv hervorgehende neue Melodie wird im dritten Satz der *Zehnten Symphonie* ebenfalls vom Horn vorgetragen, so daß der Grad der Verwandtschaft noch erhöht wird.

460 Volkow, S. 250 f.
461 Borchardt.

Nun wird auch deutlich, warum Schostakowitsch in den beiden Mittelsätzen zwei verschiedene Varianten des Themas aus dem Prolog des *Boris* verwendet hat. Im *Allegretto* ist die verzerrte Variante, die den Machtmißbrauch "im Namen des Volkes" durch Stalin darstellt, dem Motiv des Pimen, der als Chronist seiner Zeit "im Namen des Volkes" die Wahrheit verkünden will, gegenübergestellt. Deswegen klingt die Variante im dritten Satz so schleppend, mit Pausen durchsetzt, weil das Volk betrogen wurde. Außerdem hat Schostakowitsch das Pimen-Motiv mit den Initialen DSCH verschwistert. Auch hier findet eine Verbindung statt zwischen dem Volk, verkörpert durch das Pimen-Motiv (Pimen als der Sprecher für das Volk) und Persönlichem (DSCH), Schostakowitsch dargestellt als Chronist seiner eigenen Epoche.[462] Der Chronist Pimen der Zarenzeit wird mit dem Chronisten Schostakowitsch der Stalin-Ära gleichgesetzt.

Die *Zehnte Symphonie* nahm Schostakowitsch schnell nach Stalins Tod (5. März 1953) in Angriff und vollendete sie noch im selben Jahr. Nach der Uraufführung gab es im Komponistenverband erbitterte Diskussionen. Jedoch hatte man in jener Zeit noch nicht geahnt, wie tiefgehend die politische Ansicht Schostakowitschs in diesem Werk ihren Ausdruck fand, obwohl man schon bemerkte, daß das Werk über die offiziellen Richtlinien des Komponistenverbandes hinausging. Dazu Georg Borchardt:

"Falls man den tragisch-ironischen Augenblick jener Aufführungen mit dem Begriff des Witzes in Verbindung bringen darf, dann war es bei diesen Konzerten mit der Zehnten Symphonie der größte Witz, daß außer dem Komponisten niemand ahnte, wie phantastisch weit er in der Musik der *Zehnten* wirklich ging. Schostakowitsch durfte sicher sein, daß man den Grundduktus der Abweichungen von der Parteilinie sehr wohl begreifen würde, doch nicht ihre wahren Intentionen, seine symphonische Absage an Stalin und die Stalinisten. Da saßen sie mit Schostakowitsch im Saal, die ihm - und nicht nur ihm - das Leben schwer gemacht hatten und fest entschlossen waren, das auch weiterhin zu tun. Kulturfunktionäre, Kulturbürokraten, neidische und mißgünstige Kollegen, stalintreue Musikwissenschaftler und Musikkritiker, von anderen Funktionären des Regimes gar nicht zu reden. Und sie mußten alle stillsitzen und zuhören, sich von diesem Schostakowitsch die Wahrheit ins Gesicht sagen lassen, die Wahrheit, die sie nicht zugeben durften, und die sie doch aus dieser Musik heraushörten, ohne genau zu wissen, was ihnen da widerfuhr."

462 Ebd.

Die harsche Diskussion im Komponistenverband um die *Zehnte Symphonie,* die schließlich als ein großes Werk angenommen wurde, und die absolute Ablehnung des *Violinkonzertes* zwei Jahre später verdeutlichen, daß Schostakowitsch für den Komponistenverband zu weit gegangen war mit der Verwendung des jüdischen Idioms und damit praktisch das Totschweigen heraufbeschworen hatte.

V

Das Thema der Gewalt

Im *Allegro* der *Zehnten Symphonie* ist das verzerrte Thema aus dem Prolog des *Boris* mit einem anderen Motiv verschwistert, es handelt sich um das Thema der Gewalt. Dieses Thema hat insbesondere für das *Violinkonzert* eine überaus wichtige Bedeutung, es scheint für Schostakowitsch so wichtig zu sein, daß er es in seinem Gesamtschaffen sehr häufig verwendet. Das Motiv zeigt sich bereits sehr ausgeprägt in der Oper *Lady Macbeth*[463] und wird hier semantisch determiniert. Dabei ist das Motiv überaus vielschichtig und wird in breitgefächerter Weise angewendet.

Doch erst einmal soll eine Beschreibung des Inhaltes erfolgen, um darstellen zu können, welche Bedeutung dieses Motiv innerhalb der Oper hat. Katerina Lwowna Ismailowa ist eine Kaufmannsfrau aus dem Landkreis von Mzensk. Sie fühlt sich einsam und verlassen und sehnt sich nach Liebe und Zuneigung. Die bekommt sie von ihrem Mann Sinowi nicht. Sinowi ist ein "Waschlappen", untergeordnet unter dem despotischen Vater Boris Timofejewitsch, der in der Familie das Sagen hat. Schnell freundet sich Katerina mit dem neuen Vorarbeiter Sergej an und versucht ihr Glück in einer überstürzten Liebesaffäre, die sie mit echter und wahrhaftiger Liebe verwechselt. Als ihr Schwiegervater Boris Timofejewitsch das Verhältnis entdeckt (Sinowi ist gerade auf Reisen), wird Sergej von Boris halb totgeschlagen. Katerina serviert Boris daraufhin ein Pilzgericht, in das sie Gift gemischt hat. Später erschlägt Sergej im Streit Sinowi, als dieser von der Reise zurückkommt. Seine Leiche wird versteckt. Katerina und Sergej heiraten, doch während der Hochzeit findet man Sinowis Leiche, und die beiden werden in die Verbannung geschickt. Sergej will jetzt nichts mehr von Katerina wissen, bändelt statt dessen mit Sonja an. Nur noch einmal schmeichelt er sich bei Katerina ein, um ihr Strümpfe abzuluchsen, die er Sonja schenkt. Katerina

463 Das Motiv ist bereits in einigen frühen Werken Schostakowitschs enthalten, so in der Musik zu dem Schauspiel *Rule, Britannia!* (1931), dem Ballett *Das goldene Zeitalter* (1929/30) und in der *Dritten Symphonie*. Kröplin nimmt an, daß das Motiv auf den Paukenrhythmus zwischen den beiden Crescendi nach dem Mord an Marie aus der Oper *Wozzeck* von Alban Berg zurückzuführen ist. (Vgl. Kröplin, S. 634).

bemerkt den Schwindel und rächt sich, indem sie während einer Flußüberquerung ins Wasser springt und Sonja mitreißt. Beide ertrinken.

Wer nun jedoch in der *Lady Macbeth* nur eine blutrünstige kriminalistische Story sieht, irrt gewaltig. Schostakowitsch nimmt für die Mörderin Partei (siehe Abschluß Kap. III) wie schon Alban Berg für den Mörder Wozzeck und sieht in ihr das Produkt gesellschaftlicher Mißstände, die er damit anprangert. Von der Novelle Nikolai Leskows, die als Vorlage für die Oper diente, grenzt er sich somit ausdrücklich ab. Leskow hatte den Hauptgrund für die Verbrechen in der Langeweile der Katerina und den animalischen bzw. sinnlichen Leidenschaften gesehen.

Dagegen zeigt Schostakowitsch die tiefen sozialen und menschlichen Wurzeln, die die Gründe und Ziele der Morde Katerinas sind. Für ihn ist die unmenschliche Gesellschaftsschicht, in die sie hineinheiraten mußte, und die aus einem unerfüllten Leben resultierende Langeweile neben einem ungeliebten Mann das Wesentliche an der Geschichte. Katerina ist sexuell ausgehungert, aber eben nicht nur sexuell, das sind nur die äußeren Symptome, sondern auch nach echter liebevoller Zuneigung. Statt dessen muß sie eine ganze Reihe von Demütigungen hinnehmen. So wirft Boris ihr vor, sie könne seinem Sohn Sinowi keinen Sohn gebären. Als Sinowi verreisen will, zwingt Boris sie zu schwören, daß sie ihrem Mann treu bleibt. An dieser Stelle taucht das Thema der Gewalt in seiner deutlichsten und prägnantesten Form auf. Es hat die Form von vier Tönen, wobei der erste Ton den Wert einer halben Note hat, gefolgt von drei Viertelnoten, die in zwei Intervallschritten abwärts verlaufen. Die letzten beiden Töne fallen zusammen auf die schwere Zählzeit, so daß eine weibliche Endung vorliegt (siehe das erste der nächstfolgenden Notenbeispiele). Das ganze Motiv klingt "wie eine herrische, abschneidende Handbewegung, die keine Antwort duldet".[464]

Das Gewaltthema kommt noch einige Male in der Oper vor, so im 1. Akt, wo die Magd Aksinja vergewaltigt werden soll, in den beiden Zwischenspielen vor und nach dem 3. Bild, in dem die Beischlafszene enthalten ist. Auch der Mord an Sinowi (2. Akt) wird vom Gewaltthema kommentiert. Schließlich erscheint es im 4. Akt und beschreibt die Qualen Katerinas. Ebenso beim Wecken der Sträflinge zum Weitermarschieren wird das Thema intoniert.

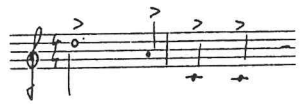
Das Gewaltthema fehlt in der Szene, in der Sergej von Boris halb totgeprügelt wird. Letztendlich sind beide von derselben Sorte. Boris geht es dabei gar nicht um den Ehebruch seitens Katerinas und die Verführung seitens Sergej, sondern er läßt

464 Bernd Feuchtner, *"Und Kunst geknebelt von der groben Macht". Dmitri Schostakowitsch. Künstlerische Identität und staatliche Repression*, Frankfurt a. M. 1986, S. 57.

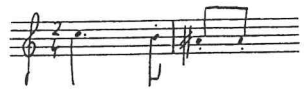
seine Aggression an Sergej aus, weil er zuvor im Hof auf- und abgegangen ist und davon träumte, selbst mit Katerina zu schlafen.

Hier nun die Tabelle mit den Notenbeispielen des Gewaltthemas:

1. Akt, Z. 29
Die Grobheiten des Boris:



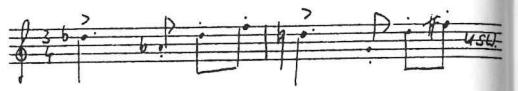
1. Akt, Z. 92
Vergewaltigung der Magd:



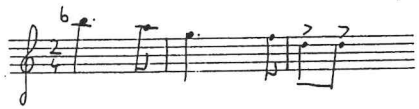
Z. 116
Zwischenspiel vor dem 3. Bild:



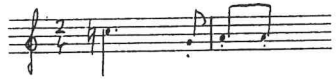
Z. 119



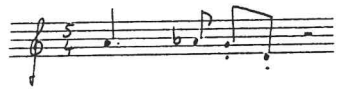
2. Akt, Z. 331
Mord an Zinovij:



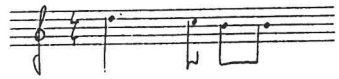
2. Akt, Z. 399
Polizei Ende des 7. Bildes:



4. Akt, Z. 487
Qual Katerinas im 9. Bild:



Z. 504
Wecken der Sträflinge:



An zwei Stellen erscheint das Gewaltthema in einer besonderen Form, wie sie auch in zwei Sätzen des *Violinkonzertes* Verwendung findet. Während der Hochzeit von Sergej und Katerina findet ein Schäbiger die Leiche im Keller, rennt sofort zur Polizei; die Polizisten freuen sich über die Meldung, da sie nicht eingeladen sind und nun ihren Aggressionen freien Lauf lassen können, indem sie das Hochzeitsfest stören. Als sie die Polizeistation verlassen, erscheint das Gewaltthema in den Posaunen in der Variante, wie sie das drittletzte Notenbeispiel der Tabelle zeigt.

Das achte Bild beginnt mit dem Hochzeitsfest, die Gäste werden begrüßt, der Pope hält eine Ansprache. Doch bald hört man von fern die Polizisten anrücken, dargestellt mit dem Thema der Gewalt, wie es die Polizei und somit auch die Staatsmacht charakterisiert. In diesem Fall ist der Verlauf der Intervalle von großer Wichtigkeit. Während im allgemeinen im Gewaltthema die Töne nacheinander in abwärtsverlaufender Richtung erscheinen, ist in der Variante, die die Polizei darstellt, der Intervallverlauf ein anderer. Sowohl beim Losmarschieren der Polizei (Ende 7. Bild) als auch beim Eintreffen auf dem Hochzeitsfest (8. Bild) besteht das Motiv aus einer absteigenden Quarte, gefolgt von einer aufsteigenden großen Sekunde, anschließend, wie gewohnt, eine Prime. Über die neue Variante des Gewaltthemas äußert sich Bernd Feuchtner:

> "Jetzt klingt es sozusagen positiv gewendet, frisch und lustig. Es charakterisiert den Einsatz der Polizei. Die Lust am Draufschlagen könnte nicht treffender deutlich werden. Die staatliche formierte, offiziell sanktionierte Gewaltanwendung."[465]

Für die letzten beiden Sätze des *Violinkonzerts* ist die Gewaltthemavariante, die die Polizei symbolisiert, von besonderer Bedeutung. Im dritten Satz bildet diese Variante das Baßthema in den Violoncelli und Kontrabässen, unterstützt von den Pauken. Im Finale, mit *Burleske* überschrieben, kehrt das Thema zitathaft wieder in Form eines Kanons (Ziffer 100), an dem die Klarinetten, das Horn und Xylophon beteiligt sind. In der *Passacaglia* hat das Motiv lediglich andere Intervalle (kleine Septime und Quarte, bei Ziffer 69), die im Verlauf des Satzes verschiedene Größen annehmen, der melodische Verlauf bleibt aber bestehen.

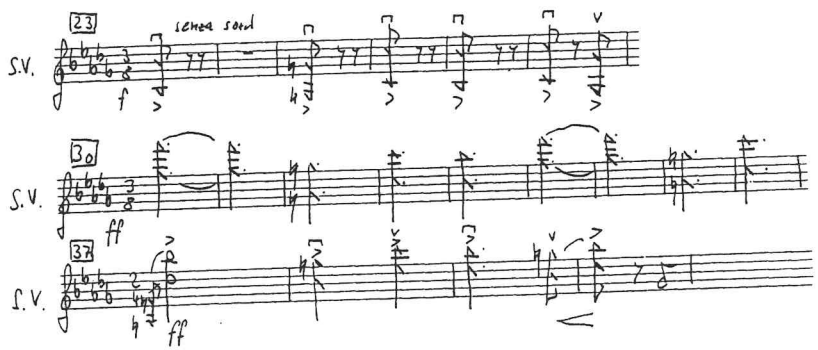
Vor diesem Hintergrund ist ein weiteres Thema im *Scherzo* des *Violinkonzerts,* das zunächst von der Violine vorgetragen wird und zu Beginn des Satzes nach Begleitung aussieht, von größter Bedeutung. Es erscheint parallel zum Hauptthema in der Flöte und Klarinette (Thema A), hier findet genauso eine Verschwisterung von Themen statt, wie zwischen dem jüdischen Thema und dem DSCH. Dieses weitere Thema (Thema B) kann als eine sehr verschleierte Variante des Gewaltthemas angesehen werden, was sich eigentlich erst durch den weiteren Verlauf des *Scherzos*, die Reflektionen in den beiden nachfolgenden Sätzen und durch die Kenntnis über die Bedeutung des Gewaltthemas in der Oper *Lady Macbeth* erschließt.

Das Thema B wird zunächst von der Solovioline ab Ziffer 23 einmal intoniert und besitzt eine rhythmische Ähnlichkeit mit dem Gewaltthema. Es besteht aus vier Noten

465 Ebd., S. 58.
(Das Gewaltthema zeigt in seiner Grundform das unkontrollierte Herauslassen von Aggressionen, in der Polizei-Variante sind die Töne des Motivs geordnet, somit ist diese Form für die Darstellung der Polizei bzw. der Staatsmacht sehr gut geeignet.)

(mit einem Anhängsel von zwei Achteln), die zwar alle den Wert einer Achtelnote haben, jedoch kommt die Ähnlichkeit im Rhythmus durch die Verteilung der Pausen zustande. Durch deren Aufteilung ergibt sich folgendes Bild: der ersten Achtel werden so viele Pausen angehängt, daß ihr zwei Takte zur Verfügung stehen. Den drei anderen Achteln werden jeweils zwei Achtelpausen angehängt, so daß jede von ihnen einen Takt zur Verfügung hat. Somit hat die erste Note mit den Pausen den doppelten Wert von jeder der drei nachfolgenden. Dadurch ergibt sich die gleiche Werteverteilung wie im Gewaltthema. In dieser durch die Pausen charakterisierten Form erscheint es noch mehrmals, gelegentlich sogar mit Staccato-Pausen versehen (wie bei Ziffer 25). Die Bestätigung, daß es sich um die gleiche Werteverteilung handelt wie beim Gewaltthema, erfährt man etwas später bei Ziffer 30. Hier erscheint das Thema wieder in der Solovioline, aber mit lang ausgehaltenen Notenwerten. Die erste Note hat den Wert einer übergebundenen punktierten Viertel (also insgesamt zwei punktierte Viertel = sechs Achtel), die drei nachfolgenden Noten je drei punktierte Viertel (= drei Achtel je Note), sie haben somit jeweils den halben Wert der ersten Note.

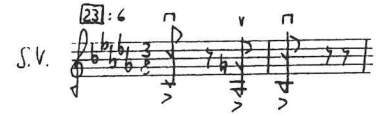
Noch deutlicher wird die Parallele zum Gewaltthema in einem späteren Abschnitt, in dem das Thema B deutlich intoniert wird. Wiederum von der Solovioline vorgetragen, erscheint dieses Thema zu Beginn eines neuen Abschnittes ab Ziffer 37, der mit *Poco più mosso* überschrieben ist. Hier hat es fast endgültig die rhythmische Form des Gewaltthemas, jedoch gibt es in dieser Variante keine Prime (mit weiblicher Endung), sondern die letzte Note fällt auf die schwere Zählzeit. Das Thema B zeigt sich also in seiner Grundstruktur bei Ziffer 23, 30 und 37:



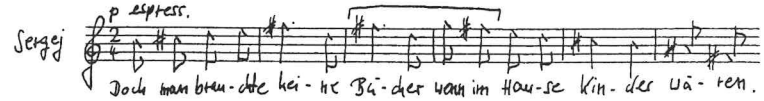
Durch Umstellen des ersten und dritten Tones läßt sich das Gewaltthema in der Polizei-Variante in seinem melodischen Verlauf von Thema B ableiten:



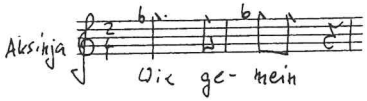
In einer besonderen Version, die aus drei Tönen besteht, ist die abgeleitete Form in Takt 6/7 bereits kurz intoniert:



Die Variante des Gewaltthemas aus dem *Scherzo* kommt ebenfalls bereits in der *Lady Macbeth* vor. Wenn sich Sergej im zweiten Bild bei Katerina einschmeicheln will, benutzt er "geschickt typisch männlich protzende Motive".[466] In seiner Gesangsstimme ist das Gewaltthema enthalten, wie es dem melodischen Verlauf der Variante im *Scherzo* ähnelt.



Diese Variante leitet Kröplin vom Aufschrei der Magd Aksinja ab, die fast vergewaltigt wird. Ihr Ausruf "Ach, wie gemein" zeigt eine ähnliche Figur:



466 Kröplin, S. 485.

VI

Das *Scherzo* als Sonatensatz

Im einzelnen sind die vier Leitmotiv-Themen aus dem *Scherzo* erörtert worden. Im folgenden soll aufgezeigt werden, wie die "Dramaturgie" des 2. Satzes und des ganzen Konzertes aufgebaut ist. Das *Scherzo* ist in mehrere Abschnitte unterteilt, die z. B. durch Doppelstriche oder Tonarten- bzw. Taktwechsel gekennzeichnet sind. Schon David Oistrach bemerkte, daß das *Scherzo* eine höchst komplizierte Form besitzt und letztendlich eine ausgeprägte Sonatensatzform aufweist, was für den Scherzo-Typ sehr ungewöhnlich ist:

> "Der zweite Satz des Konzertes (*Allegro*, b-Moll) ist bedeutend mehr als das traditionelle Scherzo (wie dieser Satz benannt ist) in einem symphonischen Zyklus, obwohl Tempo und Charakter des Themas eindeutig die eines Scherzos sind. Die intensive und ungewöhnlich scharfe Dynamik der Musik dieses Satzes, die komplizierte polyphone Faktur, die farbenprächtige Instrumentierung, die Fuge im Mittelpunkt der Durchführung - das alles geht sowohl der Weite als der Bedeutung des Inhaltes nach weit über den Rahmen eines 'Zwischensatzes' hinaus".[467]

Die folgende Darstellung des *Scherzos* als eine Mischform von traditionellem Scherzo und Sonatenhauptsatz ist eine mögliche Interpretation. Mit Ziffer 23 beginnt das Hauptthema, das, wie schon zuvor erwähnt, in den Anfangstönen eine große Verwandtschaft zu dem Thema des dritten Satzes aus der *Zehnten Symphonie* ausweist, jedoch ab dem vierten Takt anders weiter verläuft in einem Strom von Achteln und Sechzehnteln. Thema A setzt erneut ein bei Ziffer 24 in einer leicht variierten Form und hat Fortspinnungscharakter. In der Begleitung (Solovioline) wird das Thema B (maskiertes Gewaltthema) dargestellt und dauert sechs Takte an. Elemente dieses Themas werden aber in Ergänzung zum Hauptthema beibehalten. Mitten in der Wiederholung des Hauptthemas wechseln die Instrumente ihre Funktion. 13 Takte nach Ziffer 24 übernimmt die Solovioline das Hauptthema, führt es zu Ende und intoniert es ein drittes Mal. Baßklarinette und erste Flöte setzen aus, statt dessen übernehmen die erste Oboe und Kontrafagott die fortfahrenden Elemente des Themas B, intonieren schließlich Thema B bei Ziffer 25.

Nach einem kurzen Überleitungsteil setzen beide Themen bei Ziffer 27 wieder ein, Thema A in der Solovioline und Thema B im ersten Fagott. Im weiteren Verlauf wird mit Bestandteilen beider Themen gespielt, bis sich das Thema B durchsetzt und etabliert. Hier wird es von der Solovioline im Fortissimo vorgetragen. In diesem Abschnitt ist vom Notenbild her der Bezug zum Gewaltthema am deutlichsten sichtbar. Auch hier erklingt gleichzeitig das Thema A (zweites Fagott und tiefe Streicher), ist aber nicht mehr so gut hörbar. Durch die jetzt lang angehaltenen Töne des Themas B (Streicher) wird das Thema A (Solovioline) verdeckt. Beide Themen werden in ihrer gekoppelten Weise mehrfach wiederholt, bis schließlich ein kurzer Überleitungssatz zu einem neuen Abschnitt führt. Den ersten Teil (bis Ziffer 33) könnte man als "Exposition" betrachten.

467 Oistrach, op. cit., S. 881.

Der neue Abschnitt, als "Seitensatz" anzusehen, wird durch einen Doppelstrich, den Wechsel der Tonart (von b-Moll nach H-Dur) und durch einen anderen Charakter in der Melodieführung angezeigt. Das Seitensatzthema besteht aus dem DSCH-Motiv in den Holzbläsern und dem zweiten Teil der Melodie, der an die "jambische Prime" erinnert. Die Melodielinie wird fortgeführt mit Hilfe von Drei-Achtel-Gruppen bzw. Gruppen von Viertel + Achtel (abwechselnd), bis schließlich bei Ziffer 35 das komplette Seitensatzthema zweimal von der Solovioline wiederholt wird, die zuvor ständig ein und denselben Intervallsprung mit einem Doppelgriff ausgeführt hatte. Dieser Abschnitt endet nach einer kurzen Überleitung bei Ziffer 37. Thema A und Thema B fehlen im "Seitensatz".

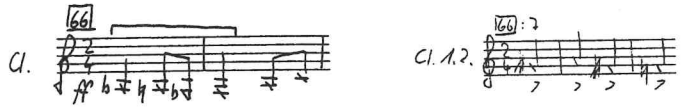
Wiederum durch Doppelstrich und Tonartenwechsel (zurück nach b-Moll) wird der folgende Abschnitt gekennzeichnet. Zusätzlich ist ab "Poco più mosso" eine neue Taktart vorgesehen (2/4-Takt, vorher 3/8-Takt) und die Metronomangabe ♩ = 120 notiert. Gleichzeitig erscheint das Thema B, hier wieder in der Solovioline, in diminuierter Form, d. h. die Musik wird beschleunigt, der Zuhörer hat den Eindruck eines schnelleren Ablaufs der Geschehnisse. Das Thema B wird zweimal von der Solovioline intoniert (Ziffer 37/38), dann wird es zweimal zusammen vom Englischhorn, den Fagotten und den Streichern vorgetragen. Gleichzeitig verdichtet sich der Satz zu einem harmonisch komplizierten Gebilde. Die Stimmen in den Holzbläsern und Streichern intonieren dabei das Thema A in einer rhythmisch egalisierten Fassung (Ziffer 37), der melodische Verlauf wird beibehalten, die Rhythmik verändert sich zugunsten einer einfachen Achtelkette. Im weiteren Verlauf wird der Satz immer dichter, noch einmal wird Thema B von der ersten Oboe, dem Englischhorn und den Streichern intoniert (bei Ziffer 40). Die Beunruhigung nimmt immer mehr zu und mündet schließlich in den angsterfüllten jüdischen Tanz bei Ziffer 42. Obwohl vor Ziffer 42 schon Bestandteile des Tanzes vorweggenommen sind, vor allem in den Bässen wird mehrmals im Rhythmus des jüdischen Tanzes die als kleine Terz notierte übermäßige Sekunde intoniert (kurz vor Ziffer 42; cis-e), könnte man den Abschnitt ab "Poco più mosso" bis zum Beginn des Tanzes als "Schlußgruppe" der Exposition ansehen.

Der Teil mit dem jüdischen Tanz nimmt den Platz des traditionellen Trios innerhalb des Scherzo-Satzes ein. Er ist für den Sonatensatz fremd und wirkt wie eingeschoben zwischen "Exposition" und "Durchführung". Die jüdische Melodie ist vier Takte lang (ab Ziffer 42) und wird im Trioteil häufig wiederholt. Über die Instrumentierung, die hohe Lage, die Dissonanzen und die Bedeutung der Wiederholungen wurde schon ausführlich gesprochen. Ab Ziffer 45 bringt die Solovioline die jüdische Melodie erneut, kommt aber nur bis zur Hälfte, dann spielt sie eine hektische Aufwärtslinie von Primen, wiederholt den Versuch nochmals, bis die Violine nur noch mit fiepsiger Stimme in hoher Lage Reste von der Melodie hervorbringen kann (ab Ziffer 46). Es folgt eine hektische Bewegung in den Streichern, gegen die sich die Solovioline mit einem simplen Doppelgriff (*fff*) behaupten will. Vier Takte vor Ziffer 47 hört die wilde Streicherbewegung auf, es folgt eine zweimalige Darbietung des Gewaltthemas in einer besonderen Form, herausgeschleudert im Fortissimo von den Fagotten, Kontrafagott und Hörnern. Ab Ziffer 47 gelingt es der Solovioline, das vollständige jüdische Thema zu intonieren, jedoch mit sehr dünner Begleitung in den Streichern, und zwar bis zum Beginn der "Durchführung" bei Ziffer 49, wo sich die Melodie dann allerdings in ihre Bestandteile auflöst.

An der "Durchführung", die in Form eine Fuge gestaltet ist, sind praktisch alle vier Themen beteiligt. Es ist ein sehr filigran ausgearbeiteter Abschnitt, an dem das jüdische Thema am wenigsten teilnimmt. Im weiteren Verlauf setzen sich die Themen A und B durch. Anklänge an den jüdischen Tanz sind zuletzt vier Takte vor Ziffer 54 zu finden, das DSCH-Anagramm findet sich zuletzt sechs Takte vor Ziffer 60. Die beiden Themen, die sich vom Gewaltthema und dem verzerrten Motiv aus dem Boris-Prolog ableiten lassen, setzen sich mehr und mehr durch und gewinnen schließlich die Oberhand. Die sowjetische Autorin Reltowa behauptet, daß in der Fuge ("Durchführung") keine Konfliktgegenüberstellung der Themen vorhanden sei.[468] Dem muß widersprochen werden, denn durch das Verdrängen des jüdischen Themas und des DSCH wird deutlich, daß es sich um das Austragen eines Konfliktes handelt. Es ist aber wichtig zu bemerken, daß dieser Konflikt sich unterschwellig, fast unmerklich unter dem Schleier eines tänzerischen Scherzos abspielt. Bei Ziffer 62 erscheint das Thema B in einer dreiteiligen Fassung, wie es bereits in den Takt 6 und 7 eingeführt wurde, jetzt allerdings mit großen Intervallen. Im weiteren Verlauf wird es unablässig bis zum Schluß der Durchführung intoniert und zum Ende hin diminuiert. Gleichzeitig verwendet es ab Ziffer 63 nur noch die Töne "d-f-ges" und könnte somit als "frejgische Variante" des B-Themas interpretiert werden. Soll damit womöglich der Anpassungszwang durch das Aufgeben der ethnischen Identität dargestellt werden, wie bereits die "jambische Prime" den typischen jüdischen Charakter im Lied Nr. 11 aus der *Jüdischen Volkspoesie* verloren hat? Möglich ist es, denn mit der Wiederholung des Trios (Ziffer 65) versucht das jüdische Thema erneut seinen ethnischen Charakter zu bewahren.

468 Vgl. Rel'tova, S. 103.

Vor Ziffer 65 wird die Unruhe größer, angezeigt durch anschwellige Dissonanzen zunächst in den Klarinetten, und dann auch in den Flöten und Oboen (Ziffer 64/65). Diese Aufregung mündet schließlich in die kurze Wiederholung des "Trios", hier liegt allerdings die Verschwisterung des jüdischen Tanzes und des DSCH vor (Ziffer 65-67), das hier erstaunlicherweise mit dem Rhythmus des Gewaltthemas verbunden ist:



Bereits im Abschnitt von Ziffer 66 erscheint das DSCH wieder in seiner ursprünglichen rhythmischen Form in den Celli und Kontrabässen zusammen mit den Klarinetten und Fagotten. Gleich bei Ziffer 67, durch Doppelstrich und Taktwechsel ist ein neuer Abschnitt angezeigt, wird von der Violine noch einmal das DSCH aufgegriffen in der Version wie im Seitensatz, jedoch mit reiner Intervallfolge. Es kann sich aber nicht halten, durch das neuerliche Einsetzen der Theman A und B (Ziffer 68) wird es verdrängt, der Satz schließt mit einer Bestätigung dieser beiden Themen ab.

Für das Scherzo ergibt sich folgende Übersicht:

	Scherzo			Trio	Scherzo'	Trio'	Scherzo"
Abschnitt:	"Expos."	"Seitens."	"Schlußgr."	"Trio"	"Durchf."	"Trio'"	"Coda/Repr."
Ziffer:	23-33	33-37	37-42	42-49	49-65	65-67	67-Schluß
Tonart:	b-Moli	H-Dur	b-Moll	e-Moll	b-Moll	B-Dur	B-Dur
Taktart:	3/8	3/8	2/4	2/4	3/8	2/4	2/4
Anweisung:	Allegro	Allegro	Poco più mosso	---	Allegro	Poco più mosso	---
Themen:	Thema A + Thema B	DSCH (nicht rein)	Thema A + Thema B	Jüd. Thema + Disson. (Angstmotiv)	alle Themen	Jüd. Thema + DSCH (rein)	DSCH (rein); Thema A + Thema B

VII

Das Programm

Das *Scherzo* zeigt also einen starken Hang zur Sonatensatzform. In ihm stehen sich zwei Themenkomplexe gegenüber, auf der einen Seite das Thema A als verzerrtes Motiv aus *Boris Godunow* zusammen mit dem verschleierten Gewaltthema, auf der anderen Seite das jüdische musikalische Idiom, das sich mit dem DSCH in der Wiederholung des Trios verschwistert. In dem *Scherzo* herrscht also jene opernhafte Konfliktbildung vor, die für die Eingangssätze von Programmsymphonien so typisch ist. Die Frage stellt sich, wie das Programm zu interpretieren ist. Das *Violinkonzert* entstand vor dem Hintergrund der wiederaufkommenden Kritik an formalistischen Tendenzen, die sich schließlich im Beschluß des ZK der KPdSU niederschlugen. Somit galt jeder, der sich modernen westlichen Strömungen hingab, erneut als "Formalist" und "Volksfeind", dessen Musik "ungesund" und "schädlich" für das russische Volk sei. Gleichzeitig nahm aber auch der (offizielle) Antisemitismus zu, verstärkt durch die Gründung Israels und die Bestätigung dieses Staates durch die UNO.

Der Themenkomplex in der "Exposition" steht für die Staatsmacht, das DSCH ist das Symbol für den Komponisten, der sich in dieser Zeit zunehmender Repressalien behaupten will. Die Erfahrungen, die er mit der Verdammung seiner Oper *Lady Macbeth* gesammelt hatte, teilte er jetzt mit den Juden. Als das Verdammungsurteil 1936 ausgesprochen war, sah sich Schostakowitsch in der Isolation. Angeblich gute Freunde zogen sich von ihm zurück, Kollegen mieden ihn. Als "Volksfeind" war es schwer, Freunde zu haben. Er identifizierte sich mit den Juden, weil auch sie isoliert und unterdrückt waren und ihre Kultur zerstört wurde. Joachim Braun schreibt über diese Zeit, in der der Kulturfunktionär Andrej Shdanow regierte (nach ihm ist diese Epoche als "Shdanowstschina" bezeichnet):

> "... a time which witnessed in the U. S. S. R. not only the greatest assault ever upon Western and Soviet art, but also the virtual destruction of Soviet Jewish Culture."[469]

Das *Scherzo* symbolisiert letztendlich Schostakowitschs Suche nach der eigenen Identität. Nach dem wieder stärker werdenden Machtanspruch der Obrigkeit ("Exposition") versucht sich Schostakowitsch zu behaupten ("Seitensatz"), doch die Staatsmacht wird deutlicher und brutaler, ausgedrückt durch das sich etablierende Thema B in der "Schlußgruppe", in der es von sehr grimmigen und finster wirkenden Begleitfi-

469 Braun, "Shostakovich's Song Cycle...", S. 260 ff.

guren in Holzbläsern und Streichern ergänzt wird. Durch den ansteigenden Antisemitismus Ende der vierziger Jahre wächst die Angst unter den sowjetischen Juden, was durch den jüdischen Tanz ausgedrückt ist. Das Auflösen der jüdischen Melodie gegen Ende des Trios symbolisiert die Zerstörung der jüdischen Kultur. Die "Exposition" zeigt die Entstehung des Konfliktes, die "Durchführung" beschreibt dessen Austragen, in der immer deutlicher wird, daß die Obrigkeit die Macht beibehält und Andersdenkende unterdrückt oder zum Mitmachen zwingt. Bernd Feuchtner interpretiert das dämonisch-sarkastische Scherzo als Zwang zum Mitmachen:

> "Das *Scherzo* ist eines von der sarkastischen Art, ein nächtlicher Spuk, in dem der Autor selber zum Mittanzen gezwungen wird: Immer wieder sucht er sich durch seine Initialen "d-es-c-h" seiner Identität zu versichern."[470]

Erst mit dem DSCH am Ende des *Scherzos* gelingt es ihm, sich mit dem jüdischen Volk zu identifizieren, mit dem er ein ähnliches Schicksal teilt, das durch die Darstellung des DSCH in seiner reinen Intervallstruktur mit dem jüdischen Thema verbunden wird. Zuvor wurde das DSCH sogar, wie bereits früher beschrieben (Ende Kap. VI), im Rhythmus des Gewaltthemas dargeboten, was den Zwang zum Mitmachen verdeutlichen soll. Das Zurückkehren ins reine DSCH zeigt an, daß das aber nicht im Interesse von Schostakowitsch liegt.

Das makabre und an Zynismus grenzende *Scherzo* hat ein visuelles Gegenstück. 1968 drehte der sowjetische Regisseur Alexander Askoldow seinen Film *Kommissar* [deutsch: *Die Kommissarin*], der zunächst verboten wurde. Erst 1987 gab ihn die Zensur frei, und Ende 1988 kam er auch in die bundesdeutschen Kinos.[471] Eine zentrale Szene in dem Film ist ein Judentanz. Man sieht die jüdische Familie, um die es in dem Film geht, im Keller warten. Sie hat sich versteckt, weil sich gegnerische Armeen vor der Stadt Gefechte liefern (der Film spielt in den ersten Jahren nach der Revolution). Der Vater beginnt zu tanzen, um die Kinder zu beruhigen, die daraufhin ebenfalls zu tanzen anfangen. Vor schwarzem Hintergrund sieht man jedes Kind nacheinander tanzen, wobei die Hände in die Luft gestreckt werden, wie es für jüdische (auch für orientalische) Tänze so typisch ist. Der Zuschauer sieht sie von oben, wie ein Soldat, wenn er die Familie entdecken würde. Der Tanz steigert sich rhapsodisch, und auf dem Höhepunkt gibt es einen radikalen Schnitt. Jetzt sieht man Zukunftsbilder, die Familie ist auf dem Weg ins KZ, sie tragen Judensterne auf der Kleidung, und die Kinder und Erwachsenen heben, wie zuvor beim Tanz, die Hände empor, nun aber, weil sie von SS-Gewehren bedroht sind.

470 Feuchtner, S. 151.

471 Mit der Musik von Alfred Schnittke (Anm. v. D. A.).

> "Vor die Szenen vom Abzug der Rotarmisten setzt Askoldow seine Vision vom Holocaust: KZ-Bilder, gelb eingefärbt, gelb wie der gelbe Stern. *Die Kommissarin* ist in Schwarzweiß-Cinemascope gedreht, dem schönsten Format der Welt, aber in diesen Bildern wirkt es teuflisch. Ein Märchen vom Völkermord: Das ist die Nacht von Berditschew.
> Aber vorher, in der schönsten Szene des ganzen Films, haben wir Jefim, Marija, die Großmutter und die Kinder tanzen gesehen. Und wie sie tanzen! Sie tanzen gegen den Tod. Zuletzt sieht man nur noch ihre Hände, die über die Leinwand huschen. Die Kamera umarmt sie noch einmal. So endet das Märchen, so fängt das Sterben an."[472]

Askoldow will mit diesen beiden Szenen andeuten, daß die Familie nicht weiß, was mit ihr geschehen wird, während es jedoch dem Zuschauer aus der zeitlichen Distanz bekannt ist. Genauso wird letztlich deutlich, daß es auch im *Violinkonzert* um die Vernichtung des jüdischen Volkes geht. Ist nicht auch das *Scherzo* ein Tanz gegen den Tod der jüdischen Kultur?

Auch Schostakowitsch war bewußt, daß die Juden in der Stalin-Ära keine Zukunft hatten. Jetzt wird auch deutlich, warum die letzten drei Lieder des Vokalzyklus op. 79 als Parodie zu verstehen sind. Die These, diese drei Lieder seien als Schlußgruppe die Entspannung nach dem dramatischen Höhepunkt, wie es die Regeln fordern, kann als absurd zurückgewiesen werden. Die sowjetische Autorin Poljakowa meint:

> "Die Große Oktoberrevolution hat die jüdischen Armen von Unterdrückung und Rechtlosigkeit befreit, den einfachen Leuten einen Weg ins neue Leben eröffnet."[473]

Angesichts der tatsächlichen historischen Fakten und des zunehmenden Antisemitismus können solche Äußerungen nur als wahrer Sarkasmus angesehen werden.

Soweit zum *Scherzo*. Zieht man die anderen Sätze hinzu, erkennt man die übergreifende Dramaturgie des Werkes. Der erste Satz, ein "Nocturne", ist eng an die Eingangsarie der *Katerina Ismailowa* angelehnt. Zwar gibt es keine direkten Zitate, doch ist die ganze Aura der Musik dieser Szene nachempfunden. Das *Nocturne* ist keine "Nachtmusik" im herkömmlichen Sinne, wie Bernd Feuchtner richtig bemerkt:

> "Schostakowitschs Konzert beginnt mit einem *Nocturne*, das aber weder eine romantische Träumerei, noch eine Mahlersche 'Nachtmusik' ist, sondern im wörtlichen Sinne ein einsamer Gesang, geschrieben in finsterster Nacht."[474]

472 Andreas Kilb, "Die Nacht von Berditschew", in: *Die Zeit*, Ausgabe vom 28. Oktober 1988, S. 65.

473 Ljudmila Poljakova: *Vokal'nyj cikl D. Šostakoviča "Iz evrejskogo narodnoj poezii. Pojasnenie.* [Der Vokalzyklus *Aus jüdischer Volkspoesie* von Dmitri Schostakowitsch. Eine Einführung], Moskau 1957, S. 6.

Die Aussage der Musik ist hier, daß Schostakowitsch genauso vereinsamt und verlassen war nach dem Verdammungsurteil über die *Lady Macbeth* wie Katerina, als sie ihre Einsamkeit in der Eingangsarie besingt. Im *Nocturne* fällt ein Motiv auf, das sehr unscheinbar aussieht, aber dennoch eine wichtige Funktion hat, da es in Schostakowitschs Werk häufig wiederkehrt. Es handelt sich um ein fallendes Intervall, dessen erste Note meist zweimal oder dreimal so lang ist wie die zweite. Das Intervall wird fast immer zweimal intoniert, manchmal auch dreimal. Als fallende Sekunde ist dieses Motiv als traditionelles Seufzermotiv bekannt.[475] Schostakowitsch hat es in die Eingangsarie der Katerina eingewoben (Ziffer 6), und auch im *Nocturne* ist es wiederzufinden (Takt 7 nach Ziffer 3, Takt 5 nach Ziffer 17). Das *Nocturne* ist weniger von Themenkontrasten geprägt als das *Scherzo*. Reltowa spricht von einem lyrischen Hauptthema, daß sich allmählich weiterentwickelt.[476] Der Thematismus bestehe nicht aus entgegengesetzten Gestalten, sondern aus "dramatischen Augenblicken", ein Begriff, den der Filmregisseur Sergej Eisenstein geprägt hatte.[477]

Man kann sagen, daß im *Violinkonzert* die beiden ersten Sätze miteinander vertauscht wurden. Der Eingangssatz mit der dramatischen opernhaften Konfliktbildung steht an zweiter Stelle und ist dem *Scherzo* überlagert. Der zweite, ursprünglich langsame Satz, der in der sowjetischen Programsymphonie den Rückblick in die "Idylle" vor der Zeit des Hereinbrechens des Bösen darstellt, erscheint hier als Eingangssatz. Was hat das zu bedeuten? Schostakowitsch zeigt uns ganz eindeutig, daß die friedliche "Idylle" vor dem Konflikt mit dem Bösen gar keine "Idylle" ist, daß alles nur Trugbild ist. Genauso wie Stalin die Zeit vor dem Einmarsch der Faschisten als "Idylle" hingestellt hatte, war auch dies ein Trugbild, denn die grausamen "Säuberungsaktionen" waren bereits in vollem Gange.

Auch mit den letzten beiden Sätzen durchbricht Schostakowitsch das traditionelle Schema der Programmsymphonie, jedoch ohne es zu negieren. Zwischen dem dritten Satz, der *Passacaglia,* und dem *Finale* ist eine ausgedehnte Kadenz eingefügt, die sich zu einem selbständigen Satz ausdehnt.[478] Das Thema in den Hörnern der *Passacaglia* differiert in Charakter und Rhythmus deutlich gegenüber dem Baßthema, das die Variante des Gewaltthemas darstellt, wie es in der *Lady Macbeth* die Polizei und Staatsmacht beschreibt. Beide Themen finden eigentlich nicht zueinander, sie setzen kaum zusammen ein, durch die Triolen im Hornthema gibt es rhythmische Reibungen

474 Feuchtner, S. 151.

475 Ebd., S. 192 ff.

476 Rel'tova, S. 98.

477 Ebd., S. 102.

478 Feuchtner, S. 151.

zum glatten Gewaltthema-Rhythmus. Schließlich setzt die Solovioline ein und intoniert ein eigenständiges, klagendes Thema, das durch die fallende Sekunde des Seufzer-Motivs gekennzeichnet ist (Ziffer 71). Später, ab Ziffer 75, übernimmt die Solovioline das Thema der Gewalt und wiederholt es unablässig. Bernd Feuchtner fragt zurecht,

> "auf dem Höhepunkt des Satzes singt die Geige, die Seele des Konzertes das Ostinato - hat sie es verinnerlicht?"[479]

Hier zeigt uns Schostakowitsch noch einmal, daß er sich gezwungen sah, seine eigene Identität aufzugeben und zu tun, was man von ihm wollte. In der sich anschließenden Kadenz werden verschiedene Themen aus den vorangehenden Sätzen zusammengefaßt. Sie beginnt mit dem Hornthema aus der *Passacaglia*. Vor dem Höhepunkt der Kadenz erscheint zunächst die Variante des Gewaltthemas aus dem *Scherzo*, gefolgt vom DSCH-Motiv. Schließlich bei der größten Erregung erscheint nochmals das jüdische Thema in sehr hoher Lage wie der Schrei eines Einsamen und Verzweifelten. "In dieser Meditation", so Feuchtner, "fiebert die Angst der ganzen Epoche mit."[480] An die Kadenz schließt sich attacca das *Finale* an, das David Oistrach als "lustiges Volksfest" mit "Spielmannsweisen" interpretiert:

> "In Schostakowitschs Schaffen gibt es viele großartige Beispiele für festlich-fröhliche, lebensbejahende Musik. (...) Das einzige, worin ich dem Autor dieser herrlichen, sprühenden, ihrem Geiste nach volkstümlichen Musik nicht beistimmen kann, ist die Bezeichnung 'Burleske'. Sie scheint mir dem festlichen Charakter und dem nationalrussischen Kolorit der Musik wenig zu entsprechen."[481]

Konnte oder wollte Oistrach die wahre Bedeutung des Satzes nicht sehen? Das *Finale* gehört zu Schostakowitschs "trivialen" Sätzen. Es ist weit weniger kompliziert als der zweite Satz und bildet eine geniale Parallele zum Jubelfinale der *Fünften Symphonie*. Bernd Feuchtner sieht in dem Finale eine zweite Schicht:

> "Am Ende der Kadenz muß der Solist (der sein Spiel erneut um 'd-es-c-h' kreisen läßt!) wieder in den Alltag zurückfinden: das wird die *Burleske*. Nun klärt sich die Dramaturgie des Werks. Hier herrscht eine grobschlächtige Themenbildung vor, und die Begleitmusik ist oft schauerlich. In wildem Taumel, mit an Show-Effekten reicher Grifftechnik, rast das Stück dem Ende zu. Über dem allerdings das tragische Ende der *Passacaglia* erscheint: über dem Getriebe lastet das Verhängnis."[482]

479 Ebd., S. 171.
480 Ebd., S. 151.
481 Oistrach, S. 884.
482 Feuchtner, S. 151.

Tatsächlich erscheint das Thema der Gewalt bzw. das Baß-Thema der Passacaglia mitten im bunten Wirbel in Form eines Kanons (bei Ziffer 100). Ein letztes Mal erklingt es, wie ein erhobener Zeigefinger, bei Ziffer 110. Damit wird der Zwang zur "Lebensfreude auf Bestellung"[483] durch die Staatsmacht vortrefflich beschrieben. David Oistrach hatte die Reminiszenz des Gewaltthemas in der *Burleske* folgendermaßen interpretiert:

> "Auf dem Höhepunkt des Jubels ertönt das stolze Thema der *Passacaglia*, jetzt aber in einer ganz anderen Bedeutung: Es ruft gleichsam alle zur Teilnahme an diesem fröhlichen Volksfest auf, mit dessen Bild das Werk abschließt."[484]

Feuchtner zieht jedoch in Betracht, daß Oistrach die wahre Intention des Satzes erkannte und durch die in Richtung Jubel zielende Interpretation noch unterstützte:

> "Er [Oistrach; Anm. v. D. A.], der den dämonischen Charakter des *Scherzos* sehr wohl erkannte, beschreibt das Finale als heitere Volksfeststimmung - ob er das so empfand, oder ob das seine Hilfestellung war, um Schostakowitschs Maske zu wahren?"[485]

Schostakowitsch hatte schon häufig Musik mit volkstümlichem Charakter geschrieben, doch meist mit dem Hintergedanken, das Böse zu entlarven. So singt bereits der Diener Iwan in der *Nase* ein anscheinend harmloses Lied und begleitet sich selbst auf einem Volksinstrument, der Balalaika. Doch so fröhlich harmlos, wie der Diener uns hier erscheint, ist er nicht. Sein Charakter ist nicht harmlos und das Lied auch nicht. Iwan singt die Verse des Smerdjakow aus Dostojewskis Roman *Die Brüder Karamasow*. Sigrid Neef kommentiert dieses Lied:

> "Hinter der harmlosen Lustigkeit lauert die Bestie, durch extrem hohe Stimmführung, Beschränkung auf ein Begleitinstrument und Reduzierung auf wenige stereotype Begleitfiguren gekennzeichnet. Das deutet auf Vereinseitigung hin: die Diener sind nur noch das kontrastierende Gegenbild zu ihren quicken, farbenschillernden Herren."[486]

Mehr als eindeutig ist diese Anspielung auf das Gitarrenlied des Andres aus dem *Wozzeck*, wo im Wirtshausgarten die Hetze auf Wozzeck ihren Höhepunkt findet. Wer ein Volkslied singt, ist noch lange kein guter Mensch. Schostakowitsch wie auch Alban Berg haben den "verfügbaren Charakter" des "Volkstons" genutzt, ein "zu Ge-

483 Ebd., S. 139 ff.
484 Oistrach, S. 885.
485 Feuchtner, S. 156.
486 Sigrid Neef, "Von der Ungleichheit des Ähnlichen. *Wozzeck* von Alban Berg und *Die Nase* von Dmitri Schostakowitsch", in: *Musik und Gesellschaft*, Heft 2/1985, S. 88.

brauch und Mißbrauch freigegebenes Bildungsgut".[487] Beide kannten dies schon von Gustav Mahler. Ebenso ist auch das Volkslied *"Ja lustig ist die Jägerei"* zu sehen, das direkt vor Andres' Gitarrenlied gesungen wird. Berg zitiert zwar den Wortlaut des Jägerliedes, aber nicht die Melodie. Diese wird auf die primitivsten Elemente zurückgeführt. Und so wird es deutlich: "Die Meute hetzt das Wild, die Soldaten den Wozzeck."[488]

In der Oper *Lady Macbeth* bedient sich Schostakowitsch schließlich aus dem Intonationsfeld der Operettenmusik. Flotte Operettenmelodien begleiten beispielsweise Boris Timofejewitsch, als er über den Hof schleicht und davon träumt, mit seiner Schwiegertochter zu schlafen. Und ebenso rennt auch der Schäbige mit kecker und sprühender Operettenmusik zur Polizei, um dort - mit (Schaden-)Freude - den Mord zu melden. Vor diesem Hintergrund kann man das Jubelfinale des *Violinkonzertes* nicht "vordergründig" nennen, sondern muß es wohl eher als "bitter-ironisch" einstufen. Bernd Feuchtner dazu:

> "Obwohl die Folklore bei Schostakowitsch nur scheinbar populär sein will, haben doch auch diese Elemente die Verbreitung seiner Musik gefördert. So erreichte er sein Ziel, von möglichst vielen Menschen gehört zu werden. Dies war die Voraussetzung dafür, daß ihn auch viele verstanden. Für viele Menschen in der Sowjetunion war Schostakowitschs Musik eine Zuflucht, da sie ausdrücken konnte, was man mit Worten nicht sagen konnte und durfte."[489]

Dann zitiert Feuchtner die *Memoiren* von Ilja Ehrenburg, der nach einer Aufführung der *Achten Symphonie* niedergeschrieben hatte, daß die Musik das große Vorrecht genieße, alles aussagen zu können, ohne irgend etwas zu erwähnen.

Für die Bedeutung des vierten Satzes kommen noch zwei Punkte hinzu. Der erste ist die Überschrift "Burleske", die Schostakowitsch offenbar in Anspielung auf den dritten Satz aus der *Neunten Symphonie* von Gustav Mahler gewählt hatte. Der Titel "Burleske" bei Mahler steht für das moderne, hektische Großstadtleben, in dem das Schöne keinen Platz mehr findet und sich nicht behaupten kann. In Schostakowitschs *Burleske* wird ähnliches ausgedrückt. Hier ist es die Erinnerung an schmerzvolle Er-

487 Vgl. Carl Dahlhaus, *Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, München 1982, S. 142.
488 Neef, S. 88.
489 Feuchtner, S. 156.

eignisse und die Angst in der Stalin-Ära, die durch den übertriebenen und aufgesetzten Freudentaumel überdröhnt werden.[490]

Der zweite Punkt ist das Problem der Finalsätze in den Symphonien von Peter Tschaikowsky. Seiner *Vierten Symphonie* hatte Tschaikowsky ein Programm unterlegt, das er Frau von Meck, seiner Brieffreundin, in einem Brief mitgeteilt hatte. Danach geht es in der Symphonie um

> "das Fatum, die verhängnisvolle Macht, die unser Streben nach Glück verhindert und aufmerksam darüber wacht, daß Glück und Frieden nie vollkommen und wolkenlos werden, eine Macht, die wie ein Damoklesschwert über unserem Haupte schwebt und unsere Seele unentwegt vergiftet. Sie ist unbesiegbar, nie wird man sie überwältigen. Es bleibt nichts, als sich damit abzufinden und erfolglos zu klagen."[491]

Der stechende Rhythmus in den Blechbläsern der *Introduktion* bildet das Kernstück der ganzen Symphonie. Im vierten Satz, einem lärmenden Volksfest, taucht die Blechbläserfanfare erneut auf und verschwindet nach einigen Takten wieder, das Fest geht weiter. Dazu schreibt Tschaikowsky:

> "Wenn du in dir selbst keine Freude finden kannst, so blicke um dich! Geh ins Volk! Schau, wie es sich dem Vergnügen, der ungehemmten Freude hingibt. Die Heiterkeit eines Volksfestes umfängt dich. Doch kaum hast du dich im Anblick fremder Freuden selbst vergessen, erscheint das unerbittliche Schicksal von neuem. Aber die Menschen kümmern sich nicht um dich. Sie haben sich nicht einmal umgewandt, dich angesehen, haben nicht einmal bemerkt, wie traurig und einsam du bist."[492]

Die *Vierte Symphonie* ist ein erschütterndes Dokument der Hoffnungslosigkeit und Resignation, denn Tschaikowsky litt unter heftigen Depressionen wegen seiner Homosexualität, die in der damaligen Gesellschaft stark verachtet wurde. Der Finalsatz handelt nicht von einem fröhlichen Jahrmarktstreiben, sondern von einem Verzweifelten, die sich in das Volksfest stürzt, das seine Verzweiflung überdröhnen soll. Dazu meint Bernd Feuchtner:

> "Die Musik des Finales hat eine Schicht, die bei oberflächlicher Betrachtung nicht erkennbar ist, und das hat Tschaikowsky auch so gewollt: die Volksfestmusik soll sein 'Schicksal' überschreien, seine Bedürfnisse überdecken, ein Ersatzglück liefern. Das gibt

490 Ebd., S. 151.
491 E. v. Baer und H. Pezold (Hrsg.), *Teure Freundin. Peter Iljitsch Tschaikowski in seinen Briefen an Nadeshda von Meck*, Leipzig 1964, S. 157.
492 Ebd., S. 158-159.

ihr den Ausdruck der Verzweiflung, den das Publikum gewöhnlich nicht bemerkt, so wie die 'Volksfestbesucher' den Zustand 'des Helden' nicht wahrnehmen."[493]

Hat Schostakowitsch bei der Komposition der *Burleske* des *Violinkonzertes* an die *Vierte* von Tschaikowsky gedacht, indem er das Thema der Gewalt, daß Baßthema der *Passacaglia* unterschwellig in den Jubel hereinbrechen läßt, ähnlich wie das Fatum aus dem ersten Satz im Finale von Tschaikowskys *Vierter*? Ist so die Verinnerlichung des Gewaltthemas durch die Solovioline im dritten Satz zu verstehen, daß es auch für Schostakowitsch die Auswegslosigkeit darstellt, daß er erkennen mußte, der Kampf gegen die Bevormundung kann nicht gewonnen werden? In Schostakowitsch sahen viele einen Vorkämpfer, und so gingen nach seinem Tod viele berühmte sowjetische Persönlichkeiten außer Landes, beispielsweise Rostislaw Dubinski (Primarius des Borodin-Quartetts), Rudolf Barschai und der bedeutende Schostakowitsch-Dirigent Kyrill Kondraschin. Mstislaw Rostropowitsch und seine Frau Galina Wischnewskaja taten dies schon 1974 (gezwungenermaßen), ihnen schien der Einsatz in der Sowjetunion keinen Erfolg mehr zu versprechen.[494]

Die *Burleske* des Violinkonzertes steht in Beziehung zum *Scherzo*, ebenso wie die *Passacaglia* als langsamer Satz dem *Nocturne* zugeordnet ist. Damit stehen sich jeweils ein "trivialer" Satz und ein kompliziertes Gebilde gegenüber. Die *Burleske* gehört zu jenen Sätzen, die man als "Offenbachiaden" bezeichnen oder auch "quietschvergnügt" nennen kann.[495] Im Jahre 1947, also ungefähr in jener Zeit, in der das *Violinkonzert* entstand, urteilt Claude Rostand noch in folgender Richtung:

"So kommt es, daß der 'Fall Schostakowitsch' einen pathetischen Anstrich gewinnt: ein Komponist, der ein ganz außergewöhnliches Temperament und eine wahrhaft geniale Begabung hat, legt sich den Zwang auf, eine andere Sprache zu sprechen als die, die ihm gemäß ist; ein Künstler, der über alle Mittel seines Handwerks und seiner Kunst verfügt, verzichtet auf ihre Anwendung, um sich auf eine ziemlich alltägliche Tonsprache zu beschränken; er hält sich an höchst überlebte und abgenutzte Wendungen, an Themen von unglaublicher Trivialität und an ein harmonisches Material, das bereits durch sämtliche Harmonieaufgaben sämtlicher Konservatorien der Welt geschleift wurde. Denn es ist unverkennbar, daß, vom rein technischen Standpunkt aus betrachtet, die Musik von Schostakowitsch alle Kennzeichen einer platten, schülerhaften, oberflächlichen und banalen Schreibweise voller Stolz zur Schau stellt."[496]

493 Feuchtner, S. 78.
494 Ebd., S. 248.
495 Ebd., S. 147.
496 Claude Rostand, "Der Fall Schostakowitsch", in: *Melos,* Heft 13/1947, Mainz 1947, S. 370.

Die Trivialität ist jedoch, wie im Westen häufig behauptet wird (wie das Zitat zeigt), kein "Primitivismus des Unvermögens, wie er dank des Zwangs zum Volkstümlichen sich in der Sowjetunion tatsächlich seuchenhaft verbreitete", so Feuchtner.

"Nun stehen derart primitive Passagen zu oft in der Nachbarschaft verfeinerter und geistreicher Musik, als daß man an Schostakowitschs Unvermögen glauben könnte. (...) Er hat hier ein Verfahren entwickelt, in seine Werke sozusagen eine zweite Ebene einzubeziehen. Diese Doppelbödigkeit ist der genaue Ausdruck der Lage der Künstler in dieser Zeit. Sie liefert scheinbar die vom Komponisten erwarteten Mengen an Lebensfreude ab und bleibt für den oberflächlichen Hörer - also auch den Zensor - undurchdringlich."[497]

Und Boris Schwarz bemerkt ganz richtig:

"Schostakowitschs symphonisches Testament erfordert Zeit, bis man hinter seiner heiteren Fassade die Tiefe entdeckt."[498]

Die *Burleske* und das *Scherzo* sowie die beiden Scherzi in der *Sechsten Symphonie*, die nebeneinander stehen, eins ist kompliziert, das andere "trivial", aber auch andere Werke belegen diese Thesen eindringlich.

VIII

Allgemeine Betrachtung des *Ersten Violinkonzerts*

Das *Erste Violinkonzert* op. 77 ist in Form einer "Symphonie mit obligater Violine" oder einer "konzertanten Symphonie" komponiert. Es hat die typische Satzfolge von Schostakowitschs Symphonien mit einem Moderato-Eingangssatz und anschließendem *Scherzo*, einem folgenden langsamen Satz und einem tänzerischen Finale. Trotz einiger Solopassagen, wie etwa der ausgeweiteten Kadenz zwischen den letzten beiden Sätzen, tritt die Violine als Soloinstrument zurück und trägt eher die Bedeutung eines Orchesterinstruments mit solistischen Aufgaben. Zu Recht bemerkt hierzu Carlferdinand Zech:

"Auch ist der Solopart nicht von der allgemeinen symphonischen Entwicklung ausgeschlossen oder läuft auch nicht als thematisch-motivisches Kontrastelement daneben

497 Feuchtner, S. 150.
498 Boris Schwarz, *Musik und Musikleben in der Sowjetunion. 1917 bis zur Gegenwart*, Wilhelmshaven 1982, S. 832.

> her, sondern ist in das gesamte musikalische Geschehen organisch miteinbezogen worden. (...) Im ersten Violinkonzert vereinigen sich symphonische Aussage- und Gestaltungsspezifika mit konzertanten Elementen zu einer neuen Qualität."[499]

Das Violinkonzert ist in seiner Aussagetiefe, seinem Emiotionsgehalt und in dem komplizierten symphonischen Aufbau den großen Symphonien voll und ganz ebenbürtig. Es knüpft genauso an die deutsch-österreichische Symphonietradition an mit dem ersten Satz im Moderato-Tempo - Zech sieht im *Nocturne* die Einstimmung auf das Folgende[500] - und mit dem zweiten Satz als *Scherzo,* sowie an die sowjetrussische Tradition der Programmsymphonie, deren charakteristisches Merkmal es ist, daß sie ohne literarische Vorlage auskommt. Während die sowjetische Autorin Reltowa die *Passacaglia* als Zentrum des Werkes ansieht,[501] (Zech ist mit ihr einer Meinung und nennt die Passacaglia den "ideelichen Mittelpunkt"),[502] kann man aber auch das *Scherzo* mit seiner komplizierten Mischform des Sonatenhauptsatzes und der Scherzo-Form sowie der Verwendung des jüdischen Idioms als ein wichtiges Leitmotiv in Schostakowitschs Gesamtschaffen als den bedeutungsvollsten Satz des Werkes ansehen. Gerade das *Scherzo* bereitete den unter dem Zwang des Sozialistischen Realismus' stehenden Musikwissenschaftlern großes Kopfzerbrechen. Zech bemerkt die "kompromißlose Härte"[503] und zitiert einige einschlägige Publikationen, so den Schostakowitsch-Biographen David Rabinowitsch, der das *Scherzo* als "Verkörperung des Bösen" ansieht, die "rauhe Tonalität" bemerkt und von einem "Aufeinanderprall unerfreulicher Bilder" spricht.[504] Alfred Brockhaus nennt den zweiten Satz gar einen "Teufelstanz" mit einer "gewalttätigen Thematik" und "skurriler und zerfetzter Melodik."[505] Karl Laux spricht von einem "bald heiteren, bald finsteren Scherzo",[506] und Karl Schönewolfs *Konzertbuch* hält sich an die Rezension von David Oistrach aus dem Jahre 1958 und bezeichnet das Trio als "grotesk anmutenden Tanz".[507] Trotz all dieser düster und zuweilen sogar brutalen Beschreibungen, die dem *Scherzo* durchaus gerecht werden, zeigt sich der Zwang, diese entlarvende Musik in das Klischee vom "Optimismus im Sinne der Parteilinie"[508] hineinzuzwängen. Zech behauptet trotz des Aufschreis eines ganzen Volkes durch das jüdische Idiom, den er nicht hören will:

499 Zech, S. 65 f.
500 Ebd., S. 67.
501 Rel'tova, S. 76.
502 Zech, S. 68.
503 Ebd., S. 76.
504 Ebd., S. 96.
505 Heinz Alfred Brockhaus, *Dmitri Schostakowitsch,* Leipzig 1962, S. 106.
506 Karl Laux, *Die Musik in Rußland und in der Sowjetunion,* Berlin 1958, S. 390.
507 Karl Schönewolf (Hrsg.), *Konzertbuch. Orchestermusik.* Zweiter Teil: *19. bis 20. Jahrhundert,* Berlin 1961, S. 617.
508 Vgl. Georg Borchardt.

> "Trotz etlicher Härten und Herbheiten in der Verarbeitung des musikalischen Materials stehen Heiterkeit und Lebenfreude im Mittelpunkt der differenzierten Aussagen."[509]

Diese Beurteilung ist paradox, da Zech vorsorglich die wichtigsten Zeilen an dem Rabinowitsch-Zitat weggelassen hat. Rabinowitsch bringt das Trio mit dem Finale des *Klaviertrios* in Zusammenhang, in dem er sich bereits an "Majdanek" erinnert fühlte. Hier nun das vollständige Zitat aus dem Schostakowitsch-Buch von David Rabinowitsch über das *Scherzo* im *Violinkonzert*:[510]

> "One of the central themes of the 'Scherzo' obviously takes the listener's memory back to the 'Majdanek' (I would remind the reader again that my use of such terms is very conditional) tragic images of the finale of the Piano Trio: there is the same horrible dance theme, the same use of specific folk intonations! Apart from that the 'Scherzo' of the Concerto is, in general, more gentle than the second movement of the symphony."[511]

In diesem Zusammenhang muß darauf hingewiesen werden, daß keiner der genannten Autoren (außer Rabinowitsch) die Vokabel "jüdisch" verwendet hat. Wenn sie überhaupt erwähnt wird, ist immer allgemein von Volksliedintonationen die Rede. Einzig Zech verwendet das Wort "jüdisch", aber nur im Vorwort zur Beschreibung des Violinkonzertes, und setzt es mit "orientalisch" gleich. Bei der Beschreibung des *Scherzos* verwendet er das Wort "jüdisch" überhaupt nicht. Auch das DSCH-Anagramm, das mit dem jüdischen Tanz verschwistert wird, betrachtet Zech lediglich als Reminiszenz an die *Zehnte Symphonie,* da er beide Werke chronologisch falsch einordnet und nicht bedenkt, daß die *Zehnte* nach dem *Violinkonzert* entstand.[512] Eher erkennt man die Tragik des Konzertes, insbesondere des *Scherzos*, in der westlichen Welt, in der allerdings die Literatur über das *Violinkonzert* noch spärlicher ist als im Osten. So schreibt Detlef Gojowy über das *Scherzo*:

> "Leichtigkeit und Übermut findet man hier nicht, allenfalls einen in Heiterkeit sublimierten Schmerz, Kontraktion der Strukturen, eine ökonomische Konzentration des Sat-

509 Zech, S. 97.
510 David Rabinovich, *Dmitry Shostakovich, Composer*, London 1959, S. 149.
511 Gemeint ist die *Zehnte Symphonie*; Anm. v. D. A.
512 Zech, S. 77.

> zes auf Wesentliches; die Dramatik findet unter dem Bewußtsein von Tragik, von möglichen Zerstörungen statt."[513]

Das Violinkonzert kann als eine Protesthaltung angesehen werden, indem Schostakowitsch das jüdische musikalische Idiom verwendet in einer Zeit, in der antisemitische Hetzkampagnen wieder aufkeimen, auch von offizieller Seite, zum Teil hervorgerufen durch die Gründung des Staates Israel im Jahre 1948, in einer Zeit, in der alles Jüdische als "politisch unerwünscht" angesehen wurde.

Die inhaltliche Aussage des *Violinkonzertes* wird in der *Zehnten Symphonie* fortgesetzt. Zwischen beiden Werken gibt es neben vielen Gemeinsamkeiten zwei wichtige Unterschiede. Das Gegenüberstellen zweier Themenkomplexe geschieht in der *Zehnten Symphonie* nicht in einem Satz wie im *Scherzo* des *Violinkonzertes,* sondern verteilt sich auf die beiden mittleren Sätze (Allegro und Allegretto), wobei das Gewaltthema in der Polizei-Variante und die verzerrte Melodie des Prologs aus *Boris Godunow* im zweiten Satz dargestellt werden und der Themenkomplex DSCH-Anagramm und Pimen-Motiv dem dritten Satz zugeordnet wird. Der zweite Unterschied besteht darin, daß das jüdische Idiom aus dem *Violinkonzert* in der *Zehnten Symphonie* durch das Pimen-Motiv ersetzt wird. Das *Pimen*-Motiv ist eine personifizierte und symbolisierte Variante, die für das Volk steht und in der *Zehnten Symphonie* die gleiche Funktion einnimmt wie zuvor das jüdische Thema im *Violinkonzert,* welches auf allgemeinere Weise das jüdische bzw. das unterdrückte Volk darstellt. Durch das Fehlen des provokativen jüdischen Idioms in der *Zehnten* wird die verborgene Aussage einer Anti-Stalin-Haltung zwar nicht zurückgenommen, aber doch gemildert, was zur Folge hatte, daß die *Zehnte* nicht gleich abgelehnt und totgeschwiegen wurde wie später das *Violinkonzert,* sondern daß eine Diskussion im Komponistenverband stattfand.

513 Detlef Gojowy, "[Schostakowitschs] Violinkonzert Nr. 1 a-Moll op. 77 (1947/48)", in: Attila Csampai und Dietmar Holland (Hrsg.), *Der Konzertführer. Orchestermusik von 1700 bis zur Gegenwart,* Reinbek 1987, S. 1060.

Violinkonzert:	Scherzo		
	Prolog (verzerrt) + Gewaltthema	⇔	DSCH-Anagramm + Jüdisches Thema
Zehnte Symphonie:	Allegro		Allegretto
	Prolog (verzerrt) + Gewaltthema	⇔	DSCH-Anagramm + Pimen-Motiv

Anhang

Mit der Verwendung von jüdischer Musik hat sich Schostakowitsch immer wieder für eine unterdrückte Minderheit eingesetzt - und dabei sein eigenes persönliches Schicksal in Musik gesetzt, er hat sich selbst in Gefahr gebracht und sich gegen die offizielle Politik gestellt. Dabei ist es ihm gelungen - gerade mit seinen jüdischen Werken - eine Musik zu schaffen, die von Doppeldeutigkeiten und Anspielungen lebt. Anspielungen, die nur von Hörern in einer besonderen sozialen, politischen und künstlerischen Atmosphäre vollständig wahrgenommen werden können. Treffender als in dem abschließenden Zitat von J. M. Dobruschin (einem der Herausgeber der *Jiddischen Volkspoesie*) kann die Bedeutung solcher Anspielungen nicht ausgedrückt werden. Eher zufällig beschreibt Dobruschin mit diesen Zeilen auch die besondere Qualität der Musik von Schostakowitsch:

> "Here (in Jewish folk songs) maximal concreteness and exactness often turn into reticence. When two persons talk on things well known to them, they can speak in hints (...) In Jewish folk poetry, phrases and verses of this kind, built on innuendo, are very often present."[514]

514 Zit. nach Braun, "Shostakovich's Song Cycle...", S. 268.

Gerhard Müller (Berlin)

DIE DREIZEHNTE SYMPHONIE VON DMITRI SCHOSTAKOWITSCH

Die *Dreizehnte Symphonie* op. 113 von Dmitri Schostakowitsch wurde am 18. Dezember 1962 unter der Leitung von Kirill Kondraschin in Moskau uraufgeführt. Nach drei Jahrzehnten war es die erste Vokalsymphonie aus seiner Feder. Schostakowitsch hatte in den 30er Jahren seine Versuche abgebrochen, die moderne symphonische Sprache mit revolutionärer Lyrik zu verbinden. Das rührte aus seiner Bekanntschaft mit der Mahlerschen Symphonik, die ihm sein Freund Iwan Sollertinski, damals Direktor der Leningrader Philharmonie, vermittelte, und die bald in eine leidenschaftliche Liebe umschlug. Das zeigte sich bereits in der *Vierten Symphonie*. Gustav Mahler wurde sein Vorbild, die textlose Symphonik das ästhetische Ideal. Noch Jahrzehnte später antwortete Schostakowitsch auf die Frage, welches Werk er auf die berühmte einsame Insel mitnehmen würde: *"Die Lieder eines fahrenden Gesellen."* Das war, auf knappste Formel gebracht, ein Bekenntnis. Denn diese Lieder waren einerseits ein ganz frühes Jugendwerk Mahlers, er schrieb sie als 20jähriger in seinen Kasseler und Prager Lehrjahren, andererseits bildeten sie jedoch den Schlüssel zum folgenden Werk. Mahler schrieb wie Schostakowitsch Instrumental- und Vokal-Symphonien, aber immer stammte das Material, und damit das Programm und der Sinnbezug aus seinen Liedern. Die Partituren waren textlose Texte, die auch auf diesem Wege entschlüsselt werden konnten. Musik verschweigt den Text und verleiht ihm eine tiefere Bedeutung als seine Buchstabengestalt.

Gefährlicher als Noten waren Texte. Stalins Auguren wachten über sie. Sie waren Drachen, die Worte und Bilder fraßen, und die Autoren mit. Auf alle Poesie fiel politischer Verdacht. Jedes Wort wurde abgeklopft, und was nicht hohl klang, verfiel dem Verdikt. Es traf nicht nur Anna Achmatowa, Boris Pasternak oder Michail Bulgakow, sondern auch Maxim Gorki, Wladimir Majakowski oder Alexander Fadejew, die "Sturmvögel der Revolution". Auch die erste Kritik an Schostakowitsch im Jahre 1936 betraf Bühnenwerke, während die wortlosen Klänge erst 1948 verdammt wurden. Worte und Bilder waren gefährlicher, weil offensichtlicher. Die Symphonik war eine Verhüllung. Der Musik fehlten die Worte. Schostakowitschs Symphonik setzte an jenem Punkt an, wo es noch keine Worte gab. Der Terror der 30er Jahre löste nicht Widerstand aus, sondern Verwirrung. Man weigerte sich zu glauben, was vor aller Augen lag, weil die Sowjetmacht heraufgekommen war wie die Sonne der Aufklärung, vor der die Nacht des Aberglaubens, der Verfolgung und Unterdrückung

vergangen war. Man begriff sich als ein Volk auf dem Weg in eine blühende Zukunft, "entgegen dem kühlenden Morgen", wie es im Lied hieß. Was sich ereignete, erschien zuerst als tragischer Irrtum, und viele hielten noch Jahrzehnte später, als Stalin längst gestorben war, daran fest. Bulgakow faßte die Situation in das Bild des Teufels, der in Moskau angekommen ist und sich die Stadt unterwirft, und um ihm zu entfliehen, gibt es zuletzt nur den Tod oder Verzweiflung und Wahnsinn. Jewgeni Schwarz entwarf das Bild des Märchen-Drachens. Schostakowitsch schrieb seine klagenden Symphonien, in denen die Lieder, deren Absingen zu den Übungen der rituellen Propaganda gehörten, einen anderen Sinn enthüllten. Der Musik fehlten die Worte, weil die Situation unsäglich war. Seine Symphonien, von der *Vierten* bis zur *Zwölften*, waren Versuche, dieses Unsägliche sagbar zu machen, der Ahnung eine Stimme zu geben, der unterdrückten Angst den Aufschrei. Erst in der *Dreizehnten Symphonie* tritt das Wort hinzu und enthüllt, was auch alle anderen meinten. Es ist das Wort eines glänzenden jungen Poeten, der damals vergöttert wurde, weil er in inspirierter Rede vom Verschwiegenen sprach. Für ihn gab es keine Tabus; dem kläglichen "Wir" der Vergangenheit, dem geistigen Kollektivismus der Verantwortungslosigkeit, setzte er ein selbstbewußtes "Ich" entgegen. Das war auch Schostakowitschs Thema gewesen in seiner *Zehnten Symphonie* und dem *Achten Streichquartett*. In Jewgeni Jewtuschenko sah er einen Gleichgesinnten. Er war ihm der wiedererstandene Majakowski. Fünf Gedichte wählte er aus: "Humor", "Im Laden", "Ängste", "Karriere", als erstes aber "Babi Jar", das berühmteste und am meisten befehdete. Denn es sprach von einem Tabu-Thema ersten Ranges, dem russischen Antisemitismus.

Trotzdem ist die *Dreizehnte Symphonie* kein "Opus iudaicum", keine "jüdische Symphonie". Das jüdische Schicksal ist ein Motiv eines größeren Themas, das ihn von da an in allen seinen späten Werkes beschäftigt - das Thema des Todes. Diese Symphonie ist ein Totentanz. Aber gerade darum ist das jüdische Motiv bedeutungsvoll, denn im Schicksal der europäischen Juden zeigte der Tod sein modernes, industrielles Gesicht, und daß es ein deutsches war, muß bei allem, was darüber zu sagen ist, gegenwärtig sein. Zu Beginn der 60er Jahre trat das Schicksal der Juden im Nazi-Reich noch einmal in aller Kraßheit und Grausamkeit vor die Augen der internationalen Öffentlichkeit. Es waren die Jahre des Eichmann-Prozesses in Tel Aviv, und darum erinnerten die Medien an die "Arisierung" und Enteignungen, die Judensterne, die Vertreibung und schließlich an Theresienstadt und Auschwitz und den Genozid an den Juden. Hannah Arendt schrieb über den Prozeß ein erschütterndes Buch. Für sie war Eichmann kein Dämon und Sadist, sondern ein pflichtbewußter Beamter, in dessen Kopf es bis zuletzt nicht hineinging, daß er für den millionenfachen Mord mitverantwortlich sein sollte. In diesem moralfreien Pflichtbewußtsein erkannte sie die "Banalität des Bösen". Peter Weiß brachte sein

Auschwitz-Oratorium heraus, Rolf Hochhuth sein Drama *Der Stellvertreter*. In Deutschland entstand, angeregt durch Paul Dessau, die *Jüdische Chronik* als gemeinsame Arbeit von zwei ostdeutschen - Paul Dessau und Rudolf Wagner-Régeny - und drei westdeutschen Komponisten - Boris Blacher, Karl Amadeus Hartmann und Hans Werner Henze.

Schostakowitschs Symphonie kann man in diese Reihe stellen. Babi Jar ist eine Schlucht bei Kiew, wo während des Krieges von der deutschen Wehrmacht 30 000 ukrainische Juden zusammengetrieben und erschossen wurden, es ist eines der größten Leichenfelder in Rußland. Aber Jewtuschenko blieb nicht bei der Erinnerung an dieses Verbrechen stehen. Durch das Gras des Vergessens hindurch sah er auch die Bilder des offenen und latenten russischen Antisemitismus, die Pogrome von Bialystok vor dem ersten Weltkrieg, und die Repressalien jüngeren Datums. Der Dichter erinnerte daran, daß man auch in Rußland gröhlte: "Juda verrecke! Rußland erwache!" Jörg Morgener gibt diese Zeilen in seiner nicht immer treffenden Übersetzung in der Partitur mit dem harmlosen Slogan "Hau die Juden! Rette Rußland!" wieder. In Stalins Rußland gab es kein Auschwitz, aber es gab die Umsiedlungen nach Birobidshan und die latenten und offenen antijüdischen Kampagnen der Vor- und Nachkriegszeit, denen zahlreiche jüdische Künstler und Wissenschaftler zum Opfer fielen, und das war mehr als ein Grund, davon zu reden. Schostakowitsch hatte es schon vorher getan in seinem Zyklus *Aus jüdischer Volkspoesie* op. 79, dem er sich, als er die Partitur der *Dreizehnten Symphonie* schrieb, erneut zuwandte. Er schuf eine Orchesterfassung der Klavierlieder, die in eben jenen Jahren sein alter Freund Kurt Sanderling in einem Konzert des Berliner Symphonie-Orchesters uraufführte.

Jewtuschenkos Poem *"Babi Jar"* ist eine Selbstbezichtigung. Nicht nur die anderen sind schuldig, sagt dieses Poème, auch wir. Das Unabgegoltene kommt ohne Verschlüsselung zur Sprache. Die Vergangenheit ist auch das Thema der folgenden Sätze, die Leiden der russischen Frauen, die Ängste der Jeshow- und Berija-Zeit. Die Stimmen der Toten erklingen. Der letzte Satz verläßt dieses Thema. Er handelt von den neuen Karrieren und Karrieristen. So gleicht die Symphonie einem makabren Kondukt. Er wird eröffnet von den erschlagenen Juden, ihnen folgen die Dichter und Philosophen, die Witwen und ihre gefallenen Männer und Söhne, die Opfer des Terrors. Und hintennach zieht ein Narrengeschlecht, das schon nicht mehr weiß, wer vor ihnen geht, und fröhlich in den Tag hinein tanzt. Der heitere Schluß enthält alle Süße und Bitterkeit solchen Erlebens. Das Finale ist heiter, nicht sarkastisch. Denn dem Leben gehört der heutige Tag. Der Walzer, dessen banale Weise sich am Ende durchsetzt, beschwört ein Jenseits der Schrecken, etwas wie Kindheit und Jugend, Großmutters Zeiten, die Celesta in den 13 letzten Takten ist Spieluhr-Musik. So

ähnlich wird später auch die *Fünfzehnte Symphonie* enden. Alles im Leben ist Spiel? Oder verspielt? Mit diesem Fragezeichen endet die Symphonie. Man hat diesen Schluß oft kritisiert, weil er keine Apotheose der Gegenwart enthält, es gibt kein "Per aspera ad astra", und weil er auch den steten Trauerton verwirft. Es ist aber eine Kunst, Fragezeichen zu komponieren, und auch eine, sie zu hören.

Erinnerungen an den *Fiedler auf dem Dach* oder an Klezmer-Weisen liegen dieser Partitur fern. *"Babi Jar"* ist kein Tanz und kein Marsch, keine Reminiszenz an das "stetele" und kein biblisches Lied. Was Kurt Weill im *Weg der Verheißung* komponierte oder Marc Chagall malte, findet sich bei Schostakowitsch nicht. Dieser erste Satz ist musikalische Prosa, poetische Rede, recitativo accompagnato. Das Wort ist immer verständlich beim Solisten wie bei dem einstimmigen Baß-Chor. Ein gespenstisches Adagio bildet das viermal wiederkehrende instrumentale Ritornell. Über einer schreitenden Baßlinie ertönen die düsteren, in hohle Quint- und Quartklänge mündenden Signaltöne der Hörner und Trompeten, eine wilde Auferstehungsmusik, in die die rezitierende Baßstimme einfällt: "Es steht kein Denkmal über Babi Jar..." Die Deklamation ist frei, dem Fluß der Verse angepaßt, der ruhige psalmodierende Tonfall und die fallende Terz bestimmen das Geschehen. Zwei Episoden sind eingefügt, die erste eine Polka, die zweite ein lyrischer Walzer, beide enden in orchestralen Aufschreien und münden in die epitaphartigen Adagio-Takte.

Blasmusik, tänzerische Polka-Rhythmen und Walzerklänge erscheinen in vielen Partituren Schostakowitschs. Nicht selten werden sie mit dem entstellten Realismus-Modell Shdanows verbunden und gelten als Ausdruck der Volkstümlichkeit. Daß sie falsch klingen, oder zerbrechlich, überhörte man. Man schrieb darüber, als ob es Mahler und dessen traurige symphonische Ländler nie gegeben hätte. Schostakowitsch nimmt diesen Faden wieder auf. Die populären Rhythmen untermalen ein anderes Bild. Die gemeine und triviale Polka in *"Babi Jar"* beschwört eine Kneipenszene mit nach Wodka und Zwiebeln stinkenden glatzköpfigen russischen Antisemiten, und das Blut, das über die Straßen fließt - das Pogrom von Bialystok vor dem ersten Weltkrieg. Der Walzer gilt Anne Frank, die in ihrem finsteren Dachgefängnis in Amsterdam von Frühling, Blumen und Liebe träumt, bis die deutschen Soldatenstiefel über die Stufen steigen und den Traum beenden. Die geschändete Polka und der zerstörte Walzer erscheinen als Zeichen einer hinterhältig zerstörten menschlichen Welt. Mit einem zarten, zerbrechlichen, verklingenden Walzer endet auch die Symphonie. Es ist, als ob durch das Gewimmel der modernen Moskauer Karrieristen, die keineswegs eine Karriere wie Galilei oder Shakespeare machen wollen (und können), plötzlich die Vision der jungen Anne Frank gleitet. Man hat diesen Schluß banal genannt. Vielleicht ist er es. Dann hätte Schostakowitsch das Pendant zu Hannah Arendts Wort gefunden - die Banalität des Guten.

Grigori Hansburg (Charkow)[515]

DIE REAKTION DER PIANISTIN MARIA JUDINA AUF SCHOSTAKOWITSCHS *DREIZEHNTE SYMPHONIE*

Dmitri Schostakowitsch war aufgrund der Unvereinbarkeit seiner geistigen Welt mit dem System des Totalitarismus auch ein natürlicher Feind des Antisemitismus, jener psychischen Krankheit, von der wohl alle totalitären Gesellschaften sowie deren Führer und Ideologen befallen sind. Er nannte sich selbst einen "Freund der Juden", ließ es aber nicht nur bei diesen Worten bewenden, sondern trat unmittelbar für andere ein, wenn sie bedroht waren. Ja er ging sogar noch weiter und komponierte Musikwerke, in denen er öffentlich für die Gejagten Partei nahm, was ihm neben einer positiven Resonanz in der ganzen Kulturwelt viele bösartige Angriffe in seinem eigenen Land einbrachte, so daß er deshalb zahlloses Ungemach zu erdulden hatte. Sein Vokalzyklus *Aus jüdischer Volkspoesie* (entstanden im Jahre 1948!) und seine *Dreizehnte Symphonie* (1962) sind Schöpfungen einer *künstlerischen Ritterlichkeit*, für die es in der Kunstgeschichte kaum Vergleichbares gibt. Zu Sowjetzeiten hatten nur wenige den Mut zu derartigen Handlungen (zu nennen wären hier die russischen Lyriker Jewgeni Jewtuschenko und Boris Tschitschibabin).[516]

Die Entstehungsgeschichte der *Dreizehnten Symphonie* hat Sofia Chentowa in ihrem 1993 in St. Petersburg erschienenen Buch *Udivitelnyj Šostakovič* [Der erstaunliche Schostakowitsch] ausführlicher dargestellt, als es früher möglich gewesen wäre. In Ergänzung zu den bereits dort enthaltenen Materialien wird von mir hier der Text eines Briefes der herausragenden Pianistin Maria Judina[517] vorgestellt, den diese

515 **Grigori Israilewitsch Hansburg** (geb. 1954), Autor zahlreicher Veröffentlichungen, ist Direktor des Instituts für Musikwissenschaft in Charkow, Präsident der dortigen Schubert-Gesellschaft und Chefredakteur der Zeitschrift *Istoki*. Darüber hinaus ist er auch als Herausgeber von Musikeditionen und als Komponist hervorgetreten.
Deutsche Übersetzung des vorliegenden Beitrages von Ernst Kuhn. © der deutschen Fassung by Ernst Kuhn, 2001.

516 **Boris Alexejewitsch Tschitschibabin** (eigentlich: Poluschin) (1923-1994), bedeutender russischsprachiger Lyriker, lebte in der Ukraine (Charkow). Nach Publikationsverbot (1968) und Ausschluß aus dem Schriftstellerverband (1973) publizierte Tschitschibabin seine Gedichte im Untergrund (*Samizdat*), ab 1977 im Westen. In den Jahren der Perestroika rehabilitiert (1987 Wiederaufnahme in den Schriftstellerverband), erhielt Tschitschibabin 1990 für seinen Lyrikband *Kolokol* (Die Glocke) den Staatspreis der UdSSR. (Anm. d. Übers.).

517 **Maria Weniaminowna Judina** (1899-1970), russische Pianistin und Klavierpädagogin. Sie war ab 1923 Professorin in Leningrad, erhielt 1932 einen Ruf zunächst nach Tblissi, dann (1936) nach Moskau, wo sie neben einer umfangreichen Konzerttätigkeit eine Zeitlang gleichzeitig am Konservatorium und am Gnessin-Institut als Professorin wirkte. Das Verhältnis zwischen ihr und Schostakowitsch war kompliziert und nicht frei von Spannungen. Einzelheiten darüber siehe in: Solomon Wolkow (Hg.), *Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch*, Berlin 2000, S. 113, 122-130, 148, 289, 296 ff. (Anm. d. Übers.)

gleich nach der Uraufführung der *Dreizehnten Symphonie* geschrieben, später (1965 und 1969) dann ergänzt, aber schließlich doch nicht an den Adressaten geschickt hat.

Maria Judina

EINIGE ZEILEN ZUR DREIZEHNTEN SYMPHONIE VON DMITRI SCHOSTAKOWITSCH[518]

22. September 1965

Werter Dmitri Dmitrijewitsch,

wie Ihnen bekannt sein dürfte, gehören Lügen und Schmeicheleien nicht zu meinen Hauptfehlern (es gibt genügend andere!). All meine Worte und Taten zeugten stets für eine mehr oder weniger erkennbare Wahrhaftigkeit.

Deshalb küßte ich gestern von ganzem Herzen und aus vollem Gemüt Ihre Hand (die Hand, die die *Dreizehnte Symphonie* niedergeschrieben hat), und ich küßte Sie auf die Stirn (hinter der diese Symphonie geboren wurde). Eigentlich aber ist sie im Herzen entstanden, und jede Liebkosung ist ein Symbol der Liebe, die die menschliche Gattung zusammenhält.

> "Lasset uns einander lieben,
> damit wir einmütig bekennen."[519]

Gestern herrschte bei allen Einmütigkeit, genau wie vor zwei Tagen (am 18. konnte ich nicht). Und diese Einmütigkeit mit Ihrer Musik wird jahrhundertelang bestehen bleiben, übrigens auch mit den Versen Jewtuschenkos, deren Bedeutung Sie durch die Einbeziehung in das Blickfeld Ihres Genius über Gebühr so stark erhöht haben.

518 Es handelt sich um meinen Brief an Dmitri Schostakowitsch vom 22. September 1965 (eigentlich hatte ich ihn sogar noch früher geschrieben, und zwar gleich nach der Uraufführung der *Dreizehnten Symphonie*), den ich allerdings nicht an ihn abgesandt hatte. Am 30. Mai 1969 habe ich dann den Brief noch einmal abgeschrieben, weil er durch die längere Aufbewahrung unter anderen "Materialien" inzwischen unansehnlich geworden war. (Anm. v. M. Judina)

519 Worte des Diakons aus der *Göttlichen Liturgie des heiligen Vaters Johannes Chrysostomus*, hier zitiert nach: *Die Göttliche Liturgie des heiligen Vaters Johannes Chrysostomus*, Leipzig 1976, S. 60. (Anm. d. Übers.)

Riesig ist der Dank, der Ihnen von mir entgegengebracht wird, aber auch von allen, die bereits tot sind, weil sie die Qualen ihres Leidensweges nicht ertragen konnten: von den Juden, mit denen Sie ihr ganzes Leben auf rätselhaft metaphysische Weise verbunden waren. Nicht minder stark ist der Dank des christlichen russischen Volkes, von dessen maßlos überstrapazierter Duldungsfähigkeit gestern die Rede war und mit dem ich für alle Zeiten durch die orthodoxe Kirche verbunden bin, weiterhin der Dank aller anderen, die immer noch blind und taub sind und für die die angeprangerte "Karriere" nach wie vor im Mittelpunkt ihres Daseins steht: möglicherweise werden ihnen jetzt ein wenig die Augen aufgehen und sie gelangen durch Ihre (und Jewtuschenkos) *Dreizehnte Symphonie* zu einigen Einsichten.

Ich glaube, ich kann diesen Dank auch aussprechen im Namen von zahlreichen Freunden, den bereits verstorbenen (Pasternak, Sabolozki),[520] den zu Tode gequälten oder, wie Pasternak sagte, zu Tode "gehetzten" (Meyerhold, Michoëls, Mandelstam, Karssawin, Florenski) und den vielen hunderttausend namenlosen "Iwan Iwanowitsch". Sie, Dmitri Dmitrijewitsch, wissen das alles: alle diese Menschen sind in uns lebendig, ja, wir selbst lodern alle in den Flammen der Musik dieser Symphonie. Mit dieser Partitur haben Sie uns, Ihren Zeitgenossen, ein Denkmal gesetzt und so unser Bild für künftige Generationen bewahrt.

Mögen Sie mir auch aus dem Wege gehen, von mir weder etwas hören noch sehen wollen! Der Herr ist mein Hirte (und die guten Menschen bei uns und - wie man so sagt - "außerhalb unseres Landes") und läßt mich nicht umkommen. - Ich hatte mich von Ihnen entfernt, denn eine Zeitlang gab es keine Verständigung zwischen uns. - In diesen Jahren fand ich wunderbare Freunde aus verschiedenen Ländern sowie einige junge Leute bei uns, und (bis zu einem gewissen Grade) habe ich auch zur Musiksprache von heute einen Zugang gefunden. - Die *Dreizehnte Symphonie* mit ihren grandiosen Maßstäben erwies sich aber als noch wertvoller, denn sie ist ein Werk unserer eigenen, unserer *russischen* Musik. Sie erscheint wie ein Gebet an die *Gottesmutter aller Leidenden Freude*,[521] und was kann es geben, das noch teurer und wertvoller wäre?

Über unsere irdischen Meinungsverschiedenheiten... wird erst die Zukunft richten...

22/IX (?)

Zweieinhalb Jahre sind vergangen: teils haben sie sich hingeschleppt, teils sind sie wie im Nu verflogen. Ich hatte für den 20. eine Konzertkarte, erbettelt von dem bewußten Sacharow.[522] Doch der

520 Heute, beim Abschreiben des Briefes, ergänze ich: Bulgakow, Platonow, Zwetajewa (Anm. v. M. Judina aus dem Jahre 1969).

521 Mit dem Begriff *Gottesmutter aller Leidenden Freude* wird eine Art von Ikonen bezeichnet, die seit dem 17. Jahrhundert in Rußland verbreitet ist und vor allem als Nothelfer verehrt wird. (Anm. d. Übers.)

522 Sacharow war der Name des "Administrators" der Abend- und Vorverkaufskasse des Großen Saals des Moskauer Konservatoriums, der in den 60er und 70er Jahren sowohl für die Vergabe

20. war ein ganz besonderer Tag: es war der Jahrestag des Ablebens einer der Gerechten in Rußland... Früh morgens der Gedenkgottesdienst für die Ruhe des Verstorbenen, danach der Friedhofsbesuch und der Besuch bei der Witwe. Hier habe ich natürlich ein wenig auf dem Klavier spielen müssen, danach dann die "Bettelei" um eine Karte an der Kasse des *Großen Saals des Konservatoriums*. Auf diese Weise war ich abends fast ganz außer Atem und hatte nicht mehr genügend Geld für das Taxi... Mit Tränen in den Augen gab ich die Konzertkarte der Nachbarin, die vor Freude fast außer sich war. Später berichtete sie strahlend, sie habe im Konzert "fast neben" Jewtuschenko gesessen.

Deshalb also war ich am 20. nicht im *Großen Saal*. Am Abend zuvor wurde Ihre *Vierte* aufgeführt, doch zur selben Zeit gab es in der Kirche ein Totenamt mit Worten des Gedenkens an den Verstorbenen. Wir alle (die Gemeindemitglieder) waren dort in der Kirche, und *auch das ist Rußland! Kein Rußland, das "untergegangen ist" oder "untergeht" (wie bei Korin),*[523] *sondern das ewige, unsterbliche und niemals vergehende Rußland!*

Ich habe diesen Brief, der seit der Uraufführung [Ihrer *Dreizehnten*] unfertig unter meinen Papieren liegt, die ganze Zeit über aufbewahrt.

Ich wollte Ihnen damals noch mehr über den dritten Satz der Symphonie ("Im Laden") und über unsere **ERRETTERIN** schreiben, DEREN unbeschreibliches Antlitz damals *fast sichtbar* durch den gesamten Satz hindurch leuchtete. Es war, als säßen wir alle unter dem Schutz IHRES Schleiers.

"Über Dich freut sich, Du Gnadenvolle,
die ganze Schöpfung,
das Heer der Engel
und das Menschengeschlecht..."[524]

Lieber Dmitri Dmitrijewitsch,

nehmen Sie sich einmal eine halbe Stunde Zeit für mich! Ich lese Ihnen dann die wunderbaren Worte, die über SIE gesagt sind... oder ich bringe Sie Ihnen in einem verschlossenen Briefumschlag. *Wenn* (?) man einmal von dem eigentlichen "Gehalt" (= vom geistigen Material dieser Worte = vom Gebetsschaffen der Orthodoxie) *abstrahiert* (Geht das überhaupt?), muß wohl jeder Künstler (und *Sie betrifft das erst recht!*) der Vollkommenheit der Form, der Gestaltung, der Syntax, des Rhythmus, der Metaphorik und der Symbolik seinen Tribut zollen...

Der heutige Zustand des [russisch-orthodoxen] Kirchengesangs (von *ganz seltenen Ausnahmen* abgesehen) ist hingegen beklagenswert, und die alten Gesänge bekommt man fast überhaupt nicht mehr

von kostenlosen Ehrenkarten als auch für die Ausgabe verbilligter Studentenkarten verantwortlich war. (Anm. d. Übers.)

523 Anspielung auf den Maler Pawel Korin (1892-1967) und sein bekanntes Gemälde *Das untergehende Rußland - Die Nonne* aus dem Jahre 1930. (Anm. d. Übers.)

524 Worte des Chors aus der *Göttlichen Liturgie unseres Vaters unter den Heiligen Basilios des Großen*, hier zitiert nach: Anastasios Kallis (Hg.), *Die Göttliche Liturgie der Orthodoxen Kirche*, (deutsch-griechisch-kirchenslawisch), Mainz 1989, S. 226. (Anm. d. Übers.)

zu hören. Dieser ganze Schatz mit seinem unermeßlichen Reichtümern liegt völlig unerschlossen und wartet darauf, gehoben zu werden.

Noch einmal: Tränenerfüllt sage ich Ihnen Dank.

Maria Judina

Der Brief befindet sich im Archiv Maria Judinas und wird derzeit in der Handschriftenabteilung der Russischen Staatsbibliothek (Fonds 527, K. 4, Archiv-Einheit 3) aufbewahrt. In gekürzter Fassung habe ich ihn 1996 in Charkow veröffentlicht,[525] worauf Sofia Chentowa in der [Moskauer] Zeitschrift *Muzykal'naja žizn'* unter Hinweis auf diese Veröffentlichung aus ihm zitiert hat. Der vollständige Text des Briefes wird hiermit zum ersten Male veröffentlicht.[526]

525 Vgl.: G. I. Ganzburg, "O Šostakoviče, druge evreev..." [Über Schostakowitsch, den Freund der Juden], in: *Bensijach,* Nr. 64/76, Charkow 1996, S. 6.

526 S. Chentova, *Marija Judina - Dmitriju Šostakoviču* [Maria Judina an Dmitri Schostakowitsch], in: *Muzykal'naja žizn',* Heft 3-4/1996, S. 17.

Nelly Kravetz (Tel Aviv)

"FROM THE JEWISH FOLK POETRY" OF SHOSTAKOVICH AND "JEWISH SONGS" OP. 17 OF WEINBERG: MUSIC AND POWER[527]

The meeting between Shostakovich and Weinberg first took place in 1943. A year earlier Shostakovich wrote to composer Israel Borisovich Finkelshtein:

> "You have often wrote me about the composer Weinberg and each time with high superlatives. It would be very interesting to hear his works. I trust your good taste and perceptiveness. Could you help me get acquainted with Weinberg's works?" (Shostakovich's letter from December, 6-th, 1942).[528]

Here is what Natalia Solomonovna Michoels, a first wife of Weinberg told about their first meeting with Shostakovich:

> "In 1943 my father went to America via Moscow concerning the affairs of Anti-Fascist Committee and by Metek's[529] request delivered the score of his First symphony to Shostakovich. Dmitri Dmitrievich had just returned from Kuybishev and immediately wrote us a letter expressing his willingness to meet us personally. We lived in Tashkent at that time. We received an official invitation from Muzfond and came to Moscow. Afterwards they met and from that time visited each other constantly. Shostakovich treated my husband with great warmth. He had great respect for his talent and considered his a composer equal to himself."[530]

It is precisely at this period Shostakovich got seriously interested in Jewish subjects. In my opinion it was not a mere coincidence. Let's pay attention to the following dates:

---

527 I would like to express my profound gratitude to Monashir Jakubov and Olga Rochalskaya, the second wife of Moisei Weinberg for letting me get acquainted with the second book of "Jewish songs" op. 17 of Weinberg. This work written in Yiddish language was recently found in the personal archive of the composer. It was performed for the first time on November 16-th 1999 in a musical festival, organized by the Union of Composers in honour of Weinberg's 80-th birthday. The concert took place in the musical hall of Shuvalova House in Moscow and it was performed in the original language.

528 See: *Muzykal'naya akademiya*, 4 (1997), p. 104.

529 The home nickname of Moisei Weinberg.

530 From my personal interview with Natalia Michoels.

December, 8, 1943	Shostakovich starts working on the *Second Piano Trio* op. 67, later dedicated to the memory of Sollertinsky, who died on February 11, 1944
1943	Weinberg finished the first cycle of *Jewish songs* op. 13 based on the text of Itzhak Peretz. For well known political reasons (a repression of the Soviet Jews was beginning) it was performed at that year under a different title *Children songs* in Russian (in the translation of Natalia Konchalovskaya).
June, 19-21, 1944	Weinberg composed his second cycle of *Jewish songs* op. 17, based on the poems of the famous Jewish poet Samuel Galkin.
August, 13, 1944	Shostakovich had completed the finale the of *Second Piano Trio* op. 67, based on two Jewish themes.[531]
1944	Shostakovich completed the orchestration of the one-act opera of Benjamin Fleishman *Rotshild's Violin.*

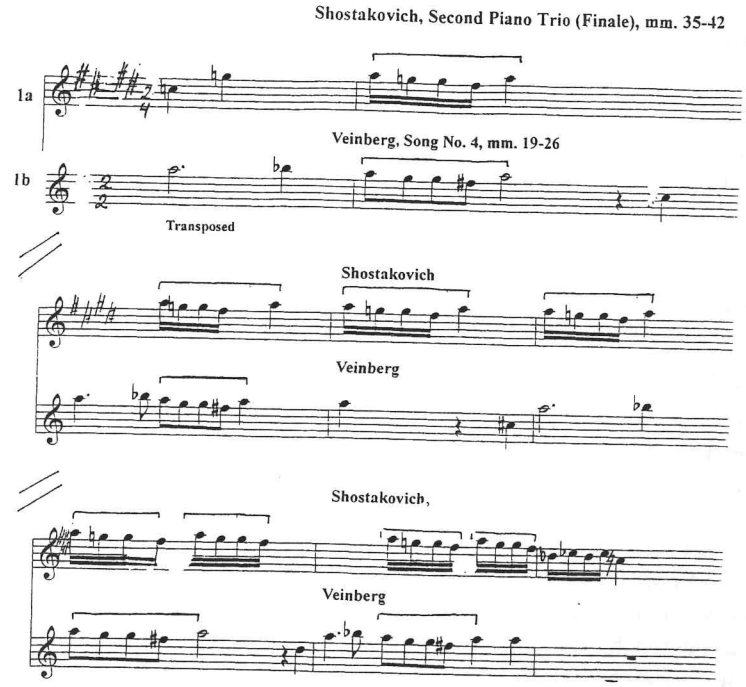
These facts are meant to prove the following assertion: The interest Shostakovich showed in the Jewish subjects was highly aroused by his acquaintance with Weinberg. Yet, we shouldn't forget that Shostakovich knew about Jewish music much earlier. He couldn't have not known about he activity of the *Society of Jewish music*, which existed till 1926. This was the blossom of the Jewish national culture. Annual concerts which were conducted by talented Jewish composers as Gnessin, Alexander Krein, Mil'ner, Achron, Saminsky, Veprik, became an important part of the musical atmosphere, which surrounded the young Shostakovich. In 1928 he worked as a pianist at Meyerhold's theater. Two years earlier was staged the comedy of Gogol *The Inspector General*, based on the music of Gnessin, written for a small band of Jewish musicians as they may have appeared at the time of Gogol. Based on this music, Gnessin composed a Suite entitled *A Jewish orchestra at the ball the town Bailiff.* This work must have been well known to Shostakovich. The theme of Jewish *freilechs* (a folk dance) later used in *From Jewish Folk Poetry* (song № 5, "The warning") he could have remembered from there.[532]

Sofia Khentova points out that the second theme of the Finale from Shostakovich's *Second Piano Trio* op. 67 was sung to him by a Vitebsk painter, a disciple of

531 The first movement was completed on 15 February 1944 (four days after Sollertinsky's death), the second movement – on 4 August 1944, the final (fourth) movement on 13 August. The whole score was completed on 20 September, 1944. See: L. Fay, *Shostakovich: A Life,* New York 2000, pp. 141-142.

532 See: J. Braun, "Shostakovich's Song Cycle *From Jewish Folk Poetry:* Aspects of Style and Meaning", in: *Russian and Soviet Music. Essays for Boris Schwarz,* ed. by Malcolm Hamrick Brown, Ann Arbor 1984, p. 273.

Marc Chagall – Solomon Gershov.[533] May be there was also another source of influence.



The examples 1a and 1b show, that the motive similarity between this theme and the middle part of Song № 4 of Weinberg – is quite evident. Shostakovich used not only the typical iambic-prime motive, based on the same notes as Weinberg's, but also adopted a structure principle. It repeats itself 8 times in Shostakovich's Trio and 4 times in Weinberg's song. It is quite possible that Shostakovich had heard this motive from Weinberg, as well, who, according his own words "used to show each of his works first of all to Dmitry Dmitrievich."[534]

Jewish songs op. 17 of Weinberg (1944) were composed only four years before the cycle *From the Jewish Folk Poetry* of Shostakovich but it seems as a whole era divides between them. It is rightly considered that in the years 1943-1944 there was

533 See: S. Khentova, *Udivitelnyi Shostakovich,* St. Petersburg 1993, p. 39.

534 *Besedy s Mechislavom Samuilovichem Vainbergom,* see: S. Khentova, *V mire Shostakovicha,* Moscow 1996), p. 186.

no open anti-Semitism yet. The terror reigning in the Soviet Union still before the beginning of the World War II embraced the whole population. It seemed that the official policy didn't differentiate Jews, in particular. However, the Soviet intelligentsia had foreseen the spread of anti-Semitism in the USSR. The recently opened archives testify to Stalin's monstrous policy about Jews. Here are some of facts:

In 1942 a letter was written to the Central Committee of the Communist Party about *the choice and promotion of personnel in art.* In Moscow Conservatory, according to Party bosses,

> "almost everything is completely in the hands of non-Russians. Head of the Conservatory – Goldenweiser - is a Jew, his vice – Stolyarov – is a Jew too... The main departments in the Conservatory are in the hands of Jews – of Fainberg, Tseytlin, Yampol'sky, Dorliak, Pekkelis and others."[535]

Among the musicologists, according to communist bosses, the number of Jews was noticeable (Shlifshteyn, Rabinovich, M. Greenberg, Kogan, Zhitomirsky, Mazel', Tsukkerman). In their articles they didn't mention "the best Soviet pianist Sofronitsky (a Russian) and wrote much more about the concerts of Gilels, Oistrakh, Fichtengoltz, and others."[536] It was noted also that "almost all the Russian laureates of international competitions were fired from the staff of Moscow Philarmonic (Kozolupova, Emelianova) and only the Jews remained (L. Gilels, Goldshtein, Fliyer, E. Gilels, Zak, Tamarkina, M. Greenberg, Yampol'sky and others)."[537] It was known, that in September 1943 Shostakovich (together with Miaskovsky and Shaporin) signed the letter on behalf of professor-violinist E. M. Guzikov (a Jew). He was about to be fared from the Conservatory.[538]

Although the dimensions of anti-Semitism didn't reach the level of national policy yet, even then the performance of a work with title "Jewish" was provocative. Therefore, *Jewish songs* op. 17 (second book) of Weinberg were performed only fifty years after they had been written. The performance of the first book of *Jewish songs* op. 13 (1943, Tashkent) was possible due to the change of the title *Jewish songs* into *Children songs*.

535 *Rossiiskij tsentr khranenia i izuchenia noveishei istorii do 1991 goda. Tsentral'nii partiinii archiv marksizma-leninizma pri Ts. K. KPSS,* f. 17, op. 123, l. 22. See: G. Kostyrchenko, *V plenu u krasnogo faraona. Politicheskie presledovaniya evreev v SSSR v poslednee stalinskoe desiatiletie,* Moscow 1994, p. 10.

536 Ib., p. 11.

537 Ib., p. 11.

538 Ib., p. 12.

From Jewish Folk Poetry of Shostakovich was composed during the period of an open anti-Semitism, which started, actually, with the assassination of Solomon Michoels on January 13, 1948. It was an ordered murder but very symbolic for all the Soviet Jews, because the person who ordered it was Stalin himself. The *Anti-Fascist Committee* was liquidated and its members were arrested. From the day the Jewish State of Israel was established in April 1948 anti-Semitism was named anti-Zionism. It was as if it had nothing to do with the Jews but the essence remained the same.

Laurel E. Fay, a well-known expert on Shostakovich's music, comes out against viewing *From Jewish Folk Poetry* as "a deliberate, principle protest against the anti-Semitic crusade that erupted during Stalin's final days". The researcher writes that after the resolution of 10 February 1948 the composer "had a strong need to connect, to communicate with listeners, to hear his music performed." The folk material, she claims, "genuinely ignited his creative imagination".[539]

However, appealing towards the Jewish idiom in the period of Stalin's regime always had a vivid social colouring. In contrast to folklore of other people (Shostakovich, *Overture on Russian and Kyrgyz folk themes*, 1963) the work on Jewish themes cannot be helped regarded as a protest, as a reaction to anti-Semitism, even as a civil heroism. I agree with N. Michoels's opinion that *From Jewish Folk Poetry* is Shostakovich's reaction to the events, which started with her father's assassination. This is how Shostakovich saw the reality and his principle attitude towards what was going on was unequivocal.

Why did Weinberg's *Symphonietta*, a purely Jewish composition, written at the same year as the *From Jewish Folk Poetry* of Shostakovich was publicly performed on November 1948, while the premier of Shostakovich's cycle was postponed for seven years and performed only two years after Stalin's death? The possible answer is that the word "Jewish" in a title of the work sounded provocative, while the title *Symphonietta* and the dedication "to the friendship of the people of the USSR" didn't arouse any suspicion. More over, after the premier Weinberg was praised by the powerful Khrennikov, the new leader of the Soviet Composer's Union:

> "Turning to the sources of Jewish folk music, Weinberg created a striking, cheerful work dedicated to the theme of the bright free working life of the Jewish people in the land of Socialism."[540]

Later on Khrennikov was not forgiven for those words. The party leaders accused him then of too much liberalism and weakness towards Jews. Not only did he not get

539 L. Fay, *Shostakovich. A Life* (New York, 2000), 169.

540 *Sovietskaya muzika*, 4/1948, p. 97.

rid of Jews in the leading organs of the Soviet Composer's Union, of the Muzfond and the editorial staff of the magazine *Sovietskaya Muzyka*, but out of 50 musicians accepted to the Union of Composers in the years 1949-1950 – 14 were Jews.[541]

Nevertheless, the epigraph of *Symphonietta* wasn't printed in the score, published by Muzgiz in 1949 obviously because of the words "Jewish songs", mentioned in the epigraph:

> "Jewish songs also begin to sound on the kolchoz fields – not the song of the past, full of sadness and misery, but new happy songs of productivity and labor."

According to Natalia Michoels this epigraph was actually a concealed dedication to her father – Solomon Michoels, because *Symphonietta* was finished right after his murder and these words were taken from one of Michoels's speeches, printed in the magazine *Ogoniok*.

Did Shostakovich know about it? There is an evident similarity, almost a quotation of the epigraph from Weinberg's *Symphonietta* and the texts of the Shostakovich's songs № 9 ("The good life") and № 10 ("A girl's song"):

> "I haven't sung my friends about the open fields, I haven't sung in the gloomy days... In kolhos is my home now... I will sing to the fields of the kolhos" (Song № 9). "I am happy in my kolhos" (Song № 10).

Let me remind some of the important dates:

September, 25, 1948	On Shostakovich's birthday an unofficial home premiere was held of the eight songs from the "Jewish cycle".
October 1948	Shostakovich adds three more optimistic songs about happy life of the Jews under the Soviet regime.
November, 13, 1948	The premiere of the *Symphonietta* of Weinberg in Kiev and on *13 May 1949* – it was performed at the plenary session of the Union of Composers.

One can argue whether the three final songs are a conscious parody of the ethnic Jewish style and a tribute to the system. However, the choice of these poems from the collection of Dobrushin and Yuditsky was obviously influenced by Weinberg. We may assume that even such openly political texts (as in Shostakovich's three final songs) can have a double meaning and be an example of his Aesopian language.

541 G. Kostyrchenko, *V plenu*, p. 228.

Two years after the premier of the *Symphonietta*, the names of the two composers were mentioned together at the Lubianka during the interrogation of Benjamen Zuskin - a leading actor of *Jewish Chamber Theater* on February 6, 1950. This fact confirms how much Shostakovich was in real danger, of which he was always aware:

- "You maintained close contacts with Moisei Weinberg, the husband of Michoels's daughter. Did you ever touch political topics in your conversation?"
- "I can describe him only as a composer."
- "Is he a famous composer?"
- "Michoels told me, that Weinberg had a close relationship with Shostakovich and in the report of the secretary of the Composer's Union Khrennikov he was mentioned as formalist in music."[542]

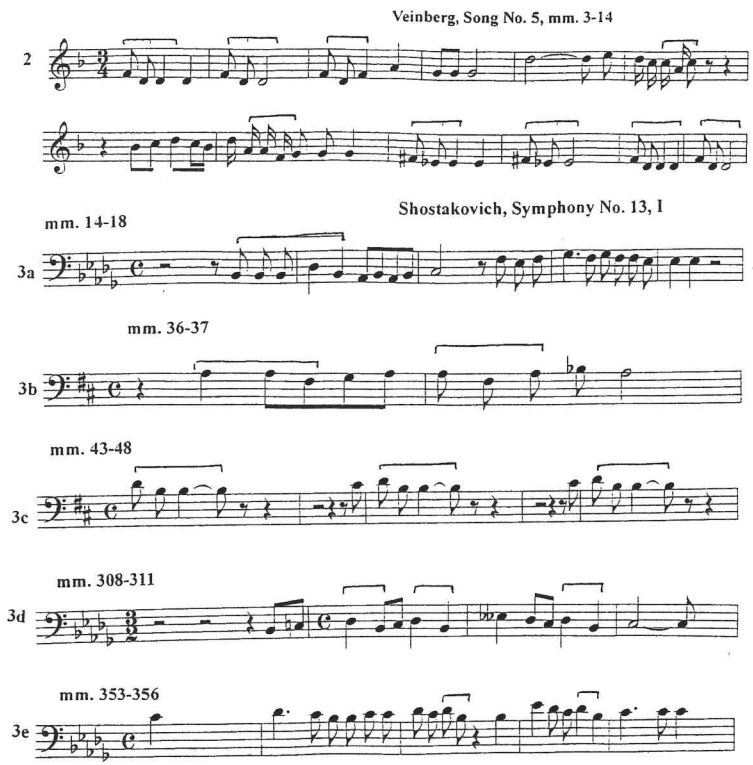
The mere mentioning Shostakovich's name on the Lubianka in the early 50-th was like a "democles sword" over his head.

The second book of Weinberg's *Jewish songs* op. 17, composed in 1944, belongs to the category of works which should be consciously written "for the drawer". There was no chance whatsoever performing the cycle in the original language. According to Natalia Michoels, Weinberg didn't know Yiddish in perfection – he could read, talk, but not write. Therefore in manuscript the Yiddish words were written in Russian letters. Only one song "A ditch, dug in a red clay" ("В красной глине вырыт ров")[543] was written in two languages – in Russian (translated by Potapova) and in Yiddish. This song is a dramatic culmination of the cycle and was later used in the fourth movement of the *Sixth Symphony* of Weinberg. There is no doubt that this song anticipated thematically *"Babi Yar"* of Shostakovich, composed in the *same* period as the *Sixth Symphony* of Weinberg.[544] In my opinion it was not a casual coincidence. The poem of Samuel Galkin tells about the horrible acts of the fascists towards the Jews. *"Babi Yar"* of Yevtushenko has the character of publicistic preaching of high enthusiasm and rethorics. The poem of Samuel Galkin – is more closely a requiem to the Jews buried alive in a ditch, which became red not by clay, but by the blood of the dead.

542 *"Vernite mne svobodu". Deyateli literatury i iskusstva Rossii i Germanii – thzertvy stalinskogo terrora. Memorial'nyi sbornic documentov iz archivov byvshego KGB*, Moscow 1997, p. 345.

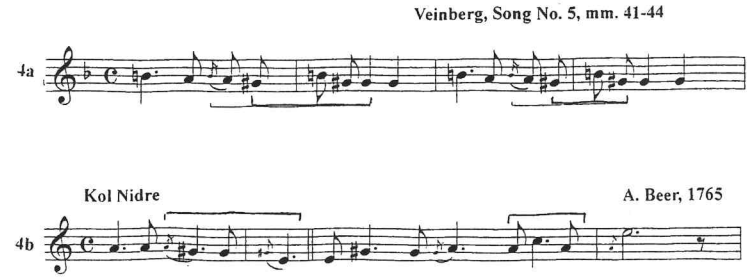
543 A cycle comprises 6 songs.

544 The *Symphony № 13* of Shostakovich was first performed on 18 December 1962. The *Sixth Symphony* of Vainberg was written in 1962-1963 and was first performed on November 12, 1963 in Moscow (according the *Complete catalogue of Weinberg's works*, p. 12).



The examples 2 and 3a-3e show the motive similarity between Weinberg's song and first movement from the *13th Symphony*. The intonational basis of the reciting vocal theme (Ex. 2) is a minor third interval, which takes on the significance of a symbol (I call it "the motive of groaning"). In *"Babi Yar"* (Ex. 3a-e) every strophe is built on narrow motives and a minor third obtains a key-significance. Weinberg rather intuitively adapted the tradition of lamentation from the Jewish ancient liturgical

prayer – *Kol Nidre,* read on the Day of Atonement, the Holiest Jewish day (Yom Kipur). - (See the motivic similarity in the Examples 4a and 4b).



Experts often mentioned the uniqueness of Shostakovich's style revealed in the fusion of East European Jewish melos with his own musical language (in particular, his use of modality, ostinato patterns, the expressive interpolation of flatted scale degrees). Nevertheless, *From the Jewish Folk Poetry* is characterized by a *conscious stylization.*

- In order to approach closely and precisely to the ethnic colouring, Shostakovich had turn to the original folk texts which reflects the specific features of Jewish vocabulary. A poor, even primitive direct text ("I am without you, you are without me – like a door without a handle...") would seem not to fit the poetical sense of the composer. However, a text of this kind, was the one which attracted him, because it had a stylistic and a associative authenticity and truth. It is known that Shostakovich showed his interest in the sound of the poems in Yiddish.[545] The adaptation of the text to the original language, done by J. Braun, enables to accept this music in a new idiomatic light of folk art.[546]
- In order to obtain the musical authenticity Shostakovich had to turn to original folk tunes. It was found out that song № 2 is a version of a folk song "Are rushing, are flowing..." (S'hloyfn, s'yogn). Song № 4 "Oh Abram" could be regarded as a prototype of hassidic tune from A. Z. Idelson's *Melodienschatz.*[547]
- A stylization was revealed also by the use of a dialogue form, based on speech intonation, on so called "musicalized speech". Y. Dobrushin wrote: "The most characteristic folksong feature is

545 "Maxim Shostakovich, a conductor and son of the composer, confirmed that it was his father's wish 'to have the actual Yiddish poems sung in his op. 79', and that Shostakovich was very fond of the authentic Yiddish idiom," see: J. Braun, *Shostakovich's Jewish Songs. From Jewish Folk Poetry, op. 79: Introductory essay with original Yiddish Text Underlay,* Tel Aviv 1989, p. 34.

546 Ib., p. 61-85.

547 Ib., p. 31-33.

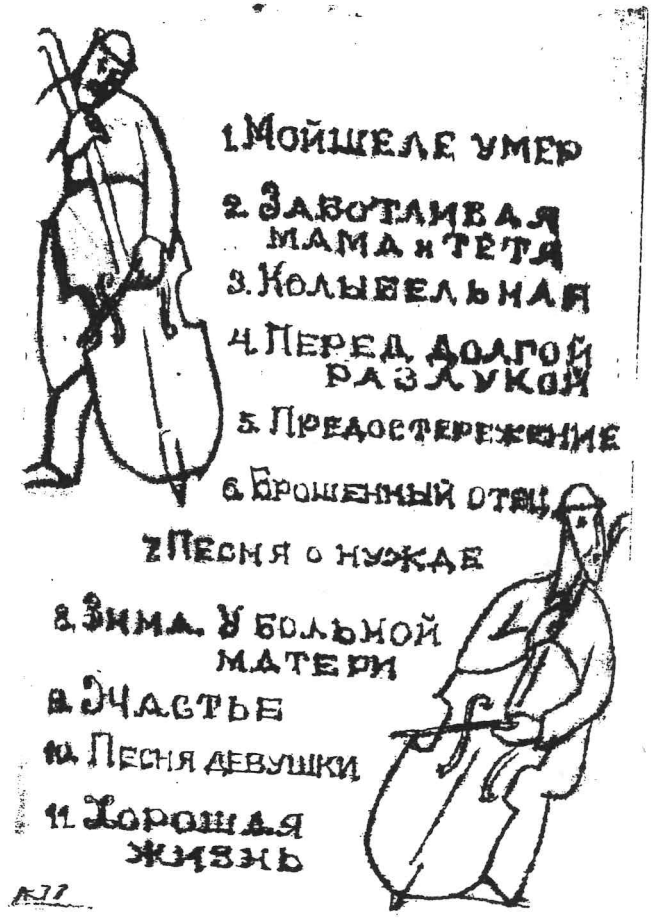
the fundamental connection with spoken language, with the manner of speaking of the Jewish masses."[548]

- Each song has a defined plot and presents in itself a miniature theatrical scene on the life of a 'simple man'. Such genre-scene and subject matter (shanrovost', siuzhetnost') bring *an* obvious visual imagery.

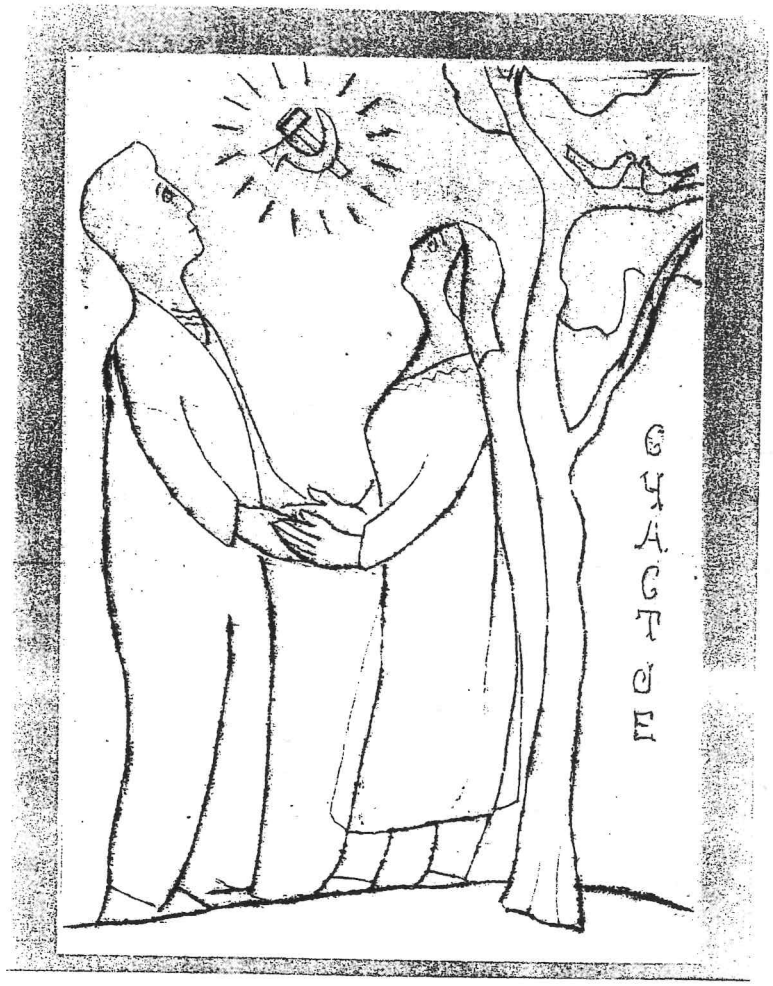
No wonder this music had inspired the famous Jewish painter Anatoli Kaplan, who created a cycle of pictures under the same name - *From Jewish Folk Poetry*, which exist in three variants – tempera (1962-1963), ceramics (1975) and lithographs (1977) – (see the pictures 1-4).



548 *Evreiskie narodnie pesni*, comp. Y. Dobrushin and Yuditsky, Moscow 1947), p. 9.







Did Shostakovich know about the existence of these pictures? The answer is – yes. He have seen a tempera pictures, composed by Kaplan in 1963. In an interview with Sofia Khentova Dr. Rezvin said:

> "For many years I was the physician of the famous painter Anatoli Kaplan. In 1972 when a monograph about Kaplan was published, I bought a few copies. Among the

paintings I noticed a series of pictures inspired by Shostakovich's cycle *From Jewish Folk Poetry*. (In this book were published a tempera pictures, composed by Kaplan in 1962 – N. K.) I assumed that Shostakovich would find interest in those pictures, and gave him a copy of the book signed by Kaplan himself. After a few hours Irina Antonovna gave me a letter for Kaplan in which Shostakovich wrote: 'The book is very important for me. I will be happy if you come to my premier at the Philharmonic hall.'"[549]

The attitude of Weinberg and Shostakovich to Jewish idiom was basically different. It may seem, that Weinberg's songs have a much less ethnical authenticity than *From Jewish Folk Poetry*, because Weinberg didn't use any of the mentioned earlier features, typical for the folk Jewish songs. Yet this is only a superficial approach. The attitude of Weinberg towards the Jewish idiom was organic and natural. He was born in orthodox family and from early childhood was surrounded by the atmosphere of national holidays, habits, songs, dances and language.

"His point of view was absolutely Jewish. Those were not some kind of Hassidic or folk songs, though. There was a *tragic thinking*. Absolutely everything that he had written, was connected to the Holocaust. This was his 'weak' theme."[550]

In order to come closer to the sources Weinberg didn't have to use the device of stylization. His Jewish blood directed him how to write folk music. In his *Jewish songs* there is not any original folk melody. The poems of Galkin written in 1944 were dedicated to the war theme like many other works of the time. Six poems are absolutely neutral from the point of view of the Jewish vocabulary. The only hint to their national belonging is the original language (Yiddish). The first and the third songs are written in the name of the author. The second – in the name of the mother, awaiting a letter from her five sons serving on the front line. The forth – is in the name of a girl, sending her beloved to the war. The fifth song tells about the tragedy of Babi Yar. And the final song as if symbolically comprises in one person the mother, the sister and the beloved, who are proud of the heroism of the defenders of the Motherland.

Such a content does not need a plot and genre scenes. The poems do not convey action but a certain mood – longing and loneliness (№ 3), grief (№ 5), pride (№ 6), happiness (№ 2), love and loyalty (№ 4).

Not like the cycle of Shostakovich, Weinberg's *Jewish songs* are written for one voice – soprano with piano accompaniment. Therefore the composer didn't use the

549 S. Khentova, *V mire Shostakovicha,* Moscow 1996, p. 276.

550 From my interview with N. Michoels.

dialogue form and the "musicalization of speech" (except the song № 2). The themes are much more connected with purely song intonation. However, despite the differences, there are some common principles, which enable to accept the music of Weinberg as one of the important sources of Jewish idiom for Shostakovich.

1) The apprehension of the tragic through the Jewish theme.
2) Ambiguities of Jewish music, its ability to project radically different emotions simultaneously.
3) Musical idiom which shows modal, metro-rhytmical and structural affiliation to East European Jewish folk music.
   a) Use of Jewish modes: Phrygian with the raised third known in Yiddish as *freigis,* altered Dorian with raised fourth;
   b) The descending "iambic prime";
   c) The kleizmer "um-pa" accompaniment over a pedal harmony;
   d) Rhythmic formulas as subdivisions of the strong beat, syncopation etc.

The philosophy of happiness of the Jewish people is based on the assumption that it was always apprehended through the prism of grief. It is possible that Shostakovich had adapted this characteristic from Weinberg as well. He observed to poet Aron Vergelis:

"It seems I comprehend what distinguishes the Jewish melos. A cheerful melody is built here on sad intonations... The people are like a single person.... Why does he sing a cheerful song? Because he is sad in heart."[551]

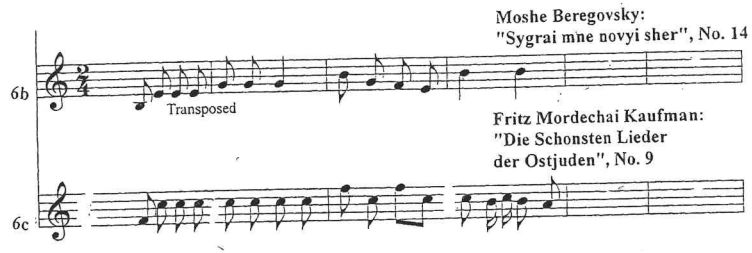
A good example of such an apprehension is the interpretation by Shostakovich of the folk Jewish dance – *freilechs* - as tragic. These traditions come already from the *Second Piano Trio* op. 67, where *freilechs* in the finale turns into a *macabre dance.* In the "Song about privation" № 7 the picture of cruel poverty is conveyed through incompatible genre of cheerful wedding dance. The primitive um-pa accompaniment imitating the klezmer orchestra deepens the tragic mood. In the same key is interpreted the song "The warning" № 5 and "Before the parting" № 4.

Such a perception was typical for Weinberg, as well. In the final song № 6 ("To the red soldier") a woman sings about the heroism of soldiers in the war to an incompatible Hassidic tune of a cheerful dance "Sher".

Veinberg, Song No. 6

6a 

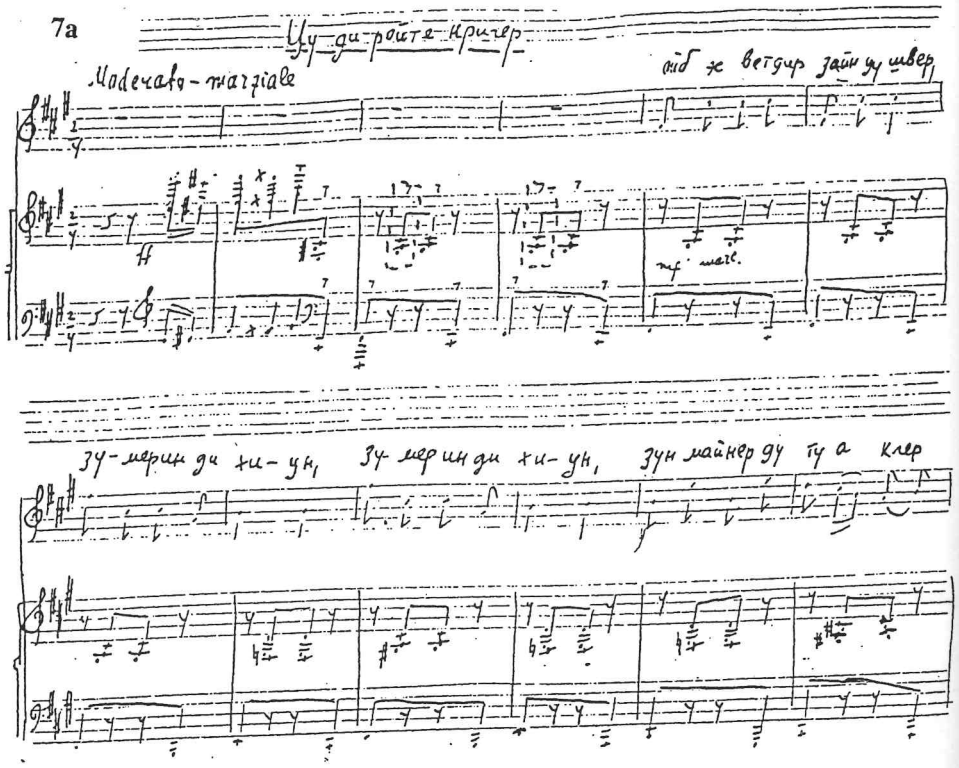
551 A. Vergelis, *Strazh u vorot,* Moscow 1988, p. 284.



The examples 6 a-c show folk sources used by Weinberg. From the tune "Play me a new sher", transcribed by Moshe Beregovsky, Weinberg borrows the rythmic formula (example 6b). The motive kinship unites this song and the melody, transcribed by Fritz Mordechai Kaufman.

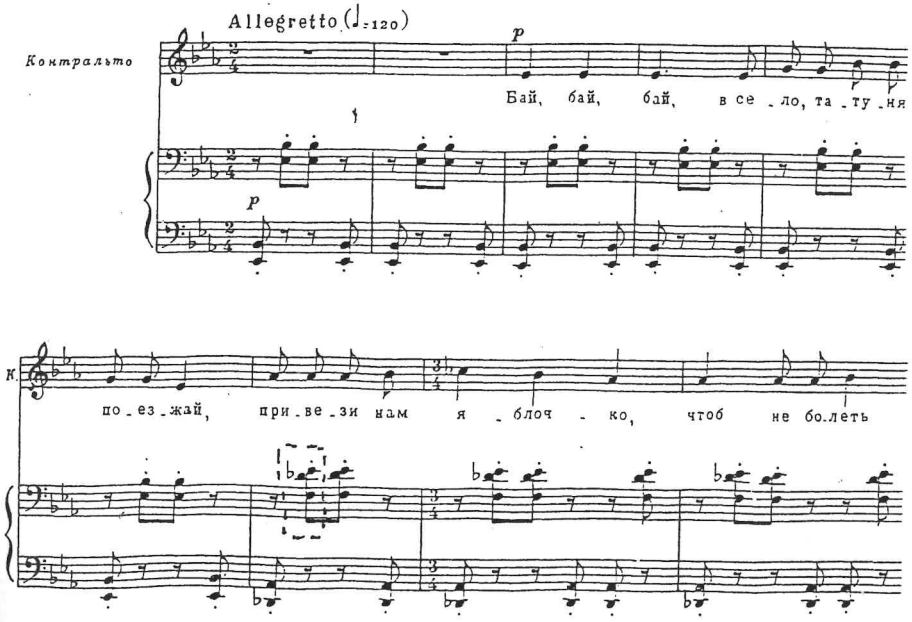
This melody is accompanied by folk-type klezmer accompaniment (see example 7a from Weinberg's manuscript).

7a



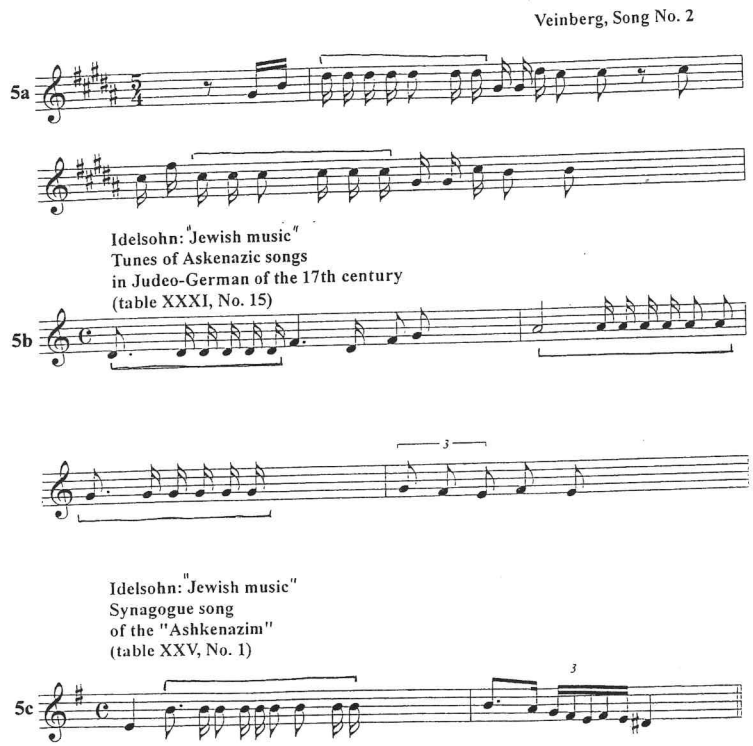
In the song "The attentive mother and aunt" Shostakovich used not only the same rythmic formula of accompaniment, incompatible with the genre of a lullaby, but also a structure of some chords (example 7b).

7b **Shostakovich, Song№2 ("The attentive mother and aunt")**



In the song № 2 ("Mother") Weinberg used a type of recitative, imitating a speech intonations, typical for Shostakovich. Yet it derives not from the tradition of Dargomyzhsky and Musorgsky, but is more connected with the tradition of cantillation in ancient Jewish liturgical texts. In the examples 5a-c you can compare this song and tunes from Idelson's *Jewish music* which are a kind of *Hazanut (synagoge)* melody.[552]

552 A. Z. Idelson, *Jewish music in its historical development.* New York 1967, pp. 166, 389.



I was trying to show that one cannot talk about a *direct influence* of the Jewish songs of Weinberg on Shostakovich.

> "They never talked about Jewish subject. Till the exposure of Stalin nobody talked about anything at all. Not because they didn't trust each other. There was a kind of inner prohibition to say anything out loud. The atmosphere was severe – people were not sure about the future at any moment."[553]

Jewish songs op. 17 of Weinberg was actually an additional source which opened a gate into the Jewish idiom and aroused the composer's creative imagination. Sviridov had once told Weinberg a remarkable phrase:

553 From my interview with Natalia Solomonovna Michoels.

> "If we imagine a pyramid – then, on the top of it - there is Shostakovich, afterwards - come I as a Russian composer and after me – you, as a Jewish composer. You are a real Jewish classic."[554]

Comparison between the top and the bottom of this imaginary pyramid can be food for thought for further musicological studies.

554 Ib.

Per Skans (Uppsala)

MIECZYSŁAW WEINBERG - EIN BESCHEIDENER KOLLEGE

Dmitri Dmitrijewitsch Schostakowitsch kannte viele Juden persönlich, denn jüdische Musiker hohen Ranges spielten eine äußerst wichtige Rolle im sowjetischen Musikleben. Allerdings handelte es sich dabei fast ausschließlich um Juden, die innerhalb der Grenzen des einstigen zaristischen Imperiums geboren, aufgewachsen und ausgebildet waren; die inzwischen entstandene Sowjetunion war ja für Zu- und Auswanderung in gleichem Maße unzugänglich geworden. Bei seinen Auslandsreisen traf Schostakowitsch natürlich auch Juden anderen Ursprungs, aber er reiste sehr selten außer Landes. Infolgedessen kann seine Bekanntschaft mit dem aus Polen stammenden und dort aufgewachsenen Mieczysław Weinberg als Ausnahme bezeichnet werden. Sie war aber auch in anderer Hinsicht eine Ausnahme: mit keinem anderen Komponisten war Schostakowitsch so freundschaftlich kollegial verbunden, daß sie sich gegenseitig sämtliche neuen Werke zeigten!

Der Große Vaterländische Krieg

In den frühen Morgenstunden des 22. Juni 1941 griffen massive deutsche Streitkräfte unter Verletzung des Molotow-Ribbentrop-Paktes die Sowjetunion an. Wie immer wurde dabei die Zivilbevölkerung hart getroffen, aber es gab, besonders in den westlichen Teilen der UdSSR, eine Gruppe, um die es jetzt ganz besonders gefährlich stand: die Juden, deren Zahl in Weißrußland (oder Weißruthenien, wie die deutschen Behörden mit deutlichem politischem Affront zu sagen pflegten) stets recht groß gewesen, aber nach dem deutschen Einmarsch in Polen durch Flüchtlinge von dort sprunghaft gestiegen war.

Der Angriff der Nazis kam völlig unerwartet. Zwar hatte die sowjetische Führung durch Mitteilungen verschiedener Geheimdienste eindeutige Warnungen erhalten, aber diese wurden von der Staatsführung ignoriert, und zum Schluß traute sich niemand, Stalin nochmals auf die Warnungen aufmerksam zu machen. Das sowjetische Volk erfuhr überhaupt nichts von der Gefahr. So kam es, daß noch am Vorabend des Kriegsbeginns das Alltagsleben ganz wie gewohnt ablief. Im Moskauer Wachtangow-Theater fand die Premiere einer Neuinszenierung von Lermontows *Maskerade* statt, zu welcher Aram Chatschaturjan die Musik geschrieben hatte, deren Walzer heute

noch sehr beliebt ist. In Minsk wurde ein Konzert gegeben, bei dem ein in der weißrussischen Hauptstadt tätiger Komponist sein orchestrales Debüt feiern konnte: vom Orchester der Minsker Philharmonie unter der Leitung von Ilja Mussin wurde die Uraufführung des *Symphonischen Poèmes* op. 6 von Mieczysław Weinberg mit beachtlichem Erfolg gespielt. Am Tag nach dem Konzert wußte man in Minsk zunächst groteskerweise nichts vom deutschen Angriff, denn noch fielen dort keine Bomben, und im sowjetischen Rundfunk wurden aus Gründen, die heute noch nicht ganz erforscht sind, die schrecklichen Nachrichten anfangs verschwiegen; erst mittags erklang Molotows — nicht Stalins — Stimme im Rundfunk. Dann begann aber eine neuerliche Flucht des 21-jährigen Weinberg, der im Herbst 1939 bereits einmal vor den Deutschen geflohen war. Diesmal sollte er nach Taschkent im entfernten Usbekistan kommen, um dort die nächsten zwei Jahre zu verbringen.

Kindheit, Jugend

Mieczysław Weinberg wurde 1919 in Warschau geboren, einer Stadt, die noch von jenen Turbulenzen geprägt wurde, die schließlich zur Gründung eines freien polnischen Staates führen sollten. Sein Vater war ein aus Rußland stammender, seit Ende des Weltkrieges in Warschau ansässiger jüdischer Theatermusiker, seine Mutter, ebenfalls Jüdin, stammte aus dem manchmal nicht ganz korrekt als Moldau bezeichneten Moldawien,[555] einem der an Juden damals reichsten Gebiete Europas,[556] was übrigens auch auf die polnische Hauptstadt zutraf, denn noch kurz vor Beginn des ersten Weltkrieges war die dortige Bevölkerung zu drei Achteln jüdisch.

Bereits als kleines Kind begann der ausgeprägt musikbegabte Mieczysław, seinen Vater ins Theater zu begleiten, und mit nur zehn Jahren durfte er selbst sowohl Vorstellungen musikalisch leiten als auch Musikstücke dazu komponieren. Wenig später wurde er Klavierstudent am Warschauer Konservatorium, wo Jozef Turczynski (1884-1953) sein Lehrer war. Dieser hatte selbst z. B. bei Busoni studiert, wodurch Weinberg ein bedeutendes pianistisches Erbe antrat. Weinberg hatte dieses Studium gerade beendet, als der deutsche Angriff im September 1939 aus heiterem Himmel kam. Es war in Polen kein Geheimnis mehr, daß die Juden in Deutschland schwer verfolgt wurden, und Weinberg beschloß, sich in die einzige Richtung abzusetzen, die

555 Diese keineswegs eindeutige Bezeichnung wurde früher teils für jenes Gebiet verwendet, das die meiste Zeit des 20. Jahrhunderts eine Sowjetrepublik war, teils aber auch für den nordöstlichen Teil des heutigen Rumänien.

556 In der Zwischenkriegszeit betrug der jüdische Anteil an der Bevölkerung mancher Städte der nördlichen und östlichen Teile des Landes bis zu 37%.

ohne aufwendige Transportmittel zur Verfügung stand: den Osten. Anfangs wurde er von seiner Schwester begleitet, die aber die anstrengenden Fußmärsche nicht aushielt und daher zu den Eltern nach Warschau zurückkehrte. Mit Ausnahme von Mieczysław wurde später die ganze Familie von den Deutschen bei lebendigem Leibe verbrannt.

Weinberg hat von der Dramatik seiner Flucht in die Sowjetunion erzählt: wie Tausende Polen und Juden an der Demarkationslinie zwischen deutschen und sowjetischen Truppen standen, Soldaten jener Länder, die das friedliche Polen unter sich aufgeteilt hatten. Die Flüchtlinge flehten die Russen an, ins sowjetisch besetzte Gebiet kommen zu dürfen, und schließlich wurden sie von einer schnell zusammengerafften, provisorischen Grenztruppe kontrolliert und hereingelassen. In eben dieser Streßsituation erhielt Weinberg einen neuen Vornamen. Später erzählte er: "Als ich an die Reihe kam, bekam ich die Frage: 'Nachname?'— 'Weinberg'. — 'Vorname?' — 'Mieczysław'. — 'Was soll denn Mieczysław? Bist du Jude?' — 'Ja, das bin ich'. — 'Dann soll es Moissej sein'." Es sollte Weinberg erst gegen Ende seines Lebens möglich werden, seinen richtigen Namen Mieczysław amtlich wieder eintragen zu lassen.

Minsk

Nun hatte Weinberg großes Glück. Im allgemeinen Durcheinander hätte sein Schicksal ein anderes, schlechteres werden können: er hätte einem Beruf nachgehen müssen, der seine Gesundheit angegriffen hätte, oder im schlimmsten Falle wäre er, wie nicht wenige Juden, von den sowjetischen Behörden nach Polen zurückgeschickt worden. "Man hat ihn aber verschont, weil er unzählige Opern, Operetten und Lieder auswendig spielen konnte und das war entscheidend: Man hat Weinberg in einem Club (?) als Pianist engagiert."[557] (So erzählte Weinberg die Vorgänge dem polnischen Komponisten Krzysztof Meyer; die beiden waren miteinander seit den 1960er Jahren gut bekannt. Das Fragezeichen stammt von Meyer.) Und daraufhin wurde es ihm auch gestattet, in der weißrussischen Hauptstadt Minsk das Konservatorium zu besuchen.

Daß in der damaligen Zeit das Leben in Minsk für einen Juden nicht unbedingt angenehm war, konnte der Komponist Israil Finkelstein (1910-77) beobachten. Ihm war eine Lehrstelle am Konservatorium angeboten worden, und er wollte sich daher die Stadt ansehen. In Warschau geboren, war er neun Jahre älter als Weinberg, weswegen es wenig wahrscheinlich ist, daß sie sich bereits aus ihrer Vaterstadt kannten:

557 Krzysztof Meyer, Brief an den Autor vom 24.4. 2000.

gegen Ende der 1920er Jahre, als Weinberg kaum zehn Jahre alt war, ging nämlich Finkelstein an das Leningrader Konservatorium, wo er 1932 die Klavierklasse, 1939 die Kompositionsausbildung bei Michail Gnessin absolvierte. Später sollten sie sich um so besser kennenlernen. Finkelsteins Sohn Emil erzählt, daß für seinen Vater

> "die Rückkehr nach Hause[558] eine Flucht war. Dort, in Minsk, war das Hotel, wo er einkehrte, voll von Faschisten. Vermutlich waren die Deutschen wie auch er selbst gekommen, um sich für die Zukunft umzuschauen, aber es ist klar, daß sie dies angesichts eines großen staatlichen Vorhabens taten, was durch die plötzlich aufgekommene sowjetisch-deutsche Freundschaft ermöglicht worden war. Vielleicht hörte er einen dementsprechenden, auf ihn bezogenen Kommentar — mein Vater kannte die Deutschen hervorragend. Sein Entschluß, die Stelle in Minsk abzulehnen, war nicht das Ergebnis langer Überlegungen. [...] Es gelang ihm, den Rädern der Geschichte auf eine völlig instinktive Weise zu entfliehen..."[559]

Finkelstein beschloß also, in Leningrad zu bleiben, und er nahm ein Angebot von Schostakowitsch an, assistierender Lehrer im Fach Komposition und Instrumentation zu werden. Nach Kriegsausbruch (aus sowjetischer Sicht am 22. Juni 1941) wurde er mit seiner Familie nach Taschkent evakuiert. Dort hatten sie eine Chance zu überleben, "anstelle der wesentlich realistischeren Möglichkeit, im besetzten Weißrußland unterzugehen, so wie es auch der zahlreichen Verwandtschaft meiner Mutter erging."[560]

Bevor wir wieder zu Weinberg zurückkehren, sollte erwähnt werden, daß Finkelstein ein durchaus positives Bild der Atmosphäre in Schostakowitschs Kreis am Leningrader Konservatorium vermittelt. Ferner erzählt er, Schostakowitschs Lieblingsschüler sei damals der Jude Wenjamin Fleischman gewesen, dies obwohl gleichzeitig solche Begabungen wie Galina Ustwolskaja und Georgij Swiridow die Klasse besuchten. Fleischman war sogar der einzige in der Klasse, dem Schostakowitsch es erlaubte, sich auf ein einzelnes Werk zu konzentrieren und keine Zeit auf andere Werke zu vergeuden. Normalerweise hätte er wie die anderen Studenten nach einem genau festgelegten Plan komponieren müssen, zunächst Sonaten, Quartette und dergleichen, als Diplomarbeit meistens eine Symphonie, aber mit der Oper *Rothschilds Geige* wurde für ihn eine Ausnahme gemacht.[561] Bekanntlich konnte er das Werk nicht fertigstellen, denn er mußte einrücken und fiel kurz nach dem deutschen Angriff auf die Sowjetunion. Als einzigartige Geste der Hochachtung vor dem Andenken an seinen überaus begabten Schüler vollendete Schostakowitsch später selbst die Oper.

558 Gemeint ist Leningrad, wo sie damals lebten.

559 Emil Finkelštein: "O mastere v ličnom tone", in: *Muzykal'naja Akademija*, Heft 4/1997.

560 Ebd.

561 Für die Erläuterung dieses Studienganges bin ich Marina Demina zu Dank verpflichtet.

Weinberg mußte aber 1939 in Minsk bleiben, obwohl die Stadt voller Menschen war, die im buchstäblichen Sinn seine Todfeinde waren. Die Sache hatte aber mehr als eine Seite, denn er durfte auf Kosten des sowjetischen Staates studieren, und obwohl er keine großen finanziellen Zuschüsse erhielt, mußte er es nicht riskieren, den Hungertod zu sterben. Außerdem war der Unterricht eine große Stimulanz, und er fand sich gut zurecht. Er studierte Komposition bei Wassili Solotarjow (1872-1964), einem Schüler Rimsky-Korsakows, der ihm in bester russischer Tradition ein glänzendes orchestrales Handwerk beibrachte und ihn auch ansonsten in die traditionellen Geheimnisse des Komponierens einweihte. In Minsk machte er auch den Anfang einer anderen Bekanntschaft, die für seine musikalische Entwicklung von allergrößter Bedeutung sein sollte:

Die Entdeckung eines Kontinents

"Die Bekanntschaft mit Dmitri Dmitrijewitschs Werken war für mich wie die Entdeckung eines Kontinents. Mein Leben hatte sich so gestaltet, daß ich bis zum Alter von 19 Jahren nichts von Schostakowitschs Werken kannte, mit Ausnahme von den *Drei Phantastischen Tänzen*. Und dies war zu einer Zeit, wo meine heutigen Freunde bereits Aufführungen von der *Nase* und *Lady Macbeth* gehört hatten, sie kannten und studierten seine sechs Symphonien und die Kammermusikwerke. Heute noch bin ich traurig, weil mir Dmitri Dmitrijewitschs Musik in den kraftvollsten, frischesten Jahren meiner Jugend vorenthalten wurde. Damals dachte ich, Impressionismus und Neoimpressionismus seien die treibenden Kräfte der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts. Wie hätte ich es mir denn da vorstellen können, daß nach dreißig Jahren das, was mir wie eine Innovation vorgekommen war, in einem Schleier der Vergessenheit verschwinden würde, wie hätte ich es mir vorstellen können, daß nur wenige hundert Kilometer von mir entfernt ein Komponist lebte, dessen Name vorausbestimmt war, eine der kompliziertesten und schwierigsten Epochen aufzuheitern?

Jetzt, da ich fast alle Werke von Dmitri Dmitrijewitsch kenne und studiert habe, kann ich mich nicht ohne Erregtheit meiner ersten Begegnung mit einer seiner Symphonien entsinnen. Dies war 1940 in Minsk. An der dortigen Philharmonie gab es ein sehr gutes Orchester, das aber weder eine Celesta noch eine Harfe besaß. Ich war Student am Weißrussischen Konservatorium und verdiente mir ein wenig dazu, indem ich die Parts dieser Instrumente auf dem Klavier spielte. Beim nächsten Konzert sollte Schostakowitschs *Fünfte Symphonie* aufgeführt werden. Und dies was das erste Mal, daß ich Dmitri Dmitrijewitschs Musik wirklich kennenlernen konnte.

Vermutlich vermag jeder Mensch, nachdem er den Zenit der ihm gewährten Zeit überschritten hat und eine Bilanz seines Lebens zu ziehen versucht, einige Wendepunkte zu finden, an denen sein Leben begann, einen bis dahin unbekannten Weg zu betreten: besser oder schlechter, je nachdem wie es das Schicksal entschieden hatte.

In meinem Leben gab es mehrere solche Wendepunkte. Einer der wichtigsten, an welchem ich begann, als Komponist Gestalt anzunehmen, war jener, an dem ich die *Fünfte Symphonie* kennenlernte. Ich begriff, daß einfach irgendein Komponist zu sein ein Zeitvertreiben für mehr oder weniger talentierte Handwerker war, während ein wirklicher Komponist eine logisch denkende und verständnisvolle Persönlichkeit sein mußte. Ich erinnere mich, wie mir, dort wo ich im Orchester am Klavier saß, jede Phrase und jeder musikalische Gedanke den Atem solcherart verschlug, als ob tausend elektrische Ladungen mich durchbohrten."[562]

Taschkent

Der Sommerabend des 21. Juni 1941 in Minsk war ein feierliches Erlebnis für Metek (seine Freunde nannten ihn so, weshalb es von geringer Bedeutung war, daß sein Vorname an der Sowjetgrenze verunstaltet worden war). Erstmals wurde von ihm ein Orchesterwerk uraufgeführt, die *Symphonische Dichtung* op. 6, eine viertelstündige Komposition, die er seinem Kompositionslehrer Solotarjow gewidmet hatte. Zugleich war dies der Abschluß seines Studiums am Konservatorium, und am Ende des Konzerts wurde ihm sein Diplom feierlich überreicht. Für den vor gar nicht langer Zeit so armen Musikstudenten war diese Ehrung ein besonders großer Augenblick, und außerdem war es natürlich eine große Freude, erstmals ein eigenes Werk für großes Orchester zur Taufe zu bringen. Diese Freude sollte aber leider von kurzer Dauer sein, denn wenige Stunden nach dem Ende des Konzerts donnerten die Kanonen und dröhnten die Flugzeuge an der Westgrenze des Landes: nicht einmal zwei Jahre nach dem Überfall auf Polen griffen nun die Deutschen trotz eines Freundschaftspaktes und eines erst kürzlich unterzeichneten Wirtschaftsabkommens die Sowjetunion an. Für die Sowjets begann der "Große Vaterländische Krieg" (der "Vaterländische Krieg" ohne das Beiwort "Groß" war jener gegen Napoleon gewesen), und die vielen Juden in den westlichen Landesteilen, unter ihnen Weinberg, setzten sich so schnell wie möglich in Richtung Osten ab.

Wer damals evakuiert wurde, mußte sich auf eine lange Reise gefaßt machen, und Weinberg kam in die usbekische Hauptstadt Taschkent, etwa 4000 Kilometer südöst-

562 M. Weinberg, "Pervaja vstreča s muzykoj Dmitrija Šostakoviča" [Erste Begegnung mit Dmitrij Schostakowitschs Musik], in: *Dmitrij Šostakovič*, Moskau 1967, S. 85. Der Band erschien anläßlich des sechzigsten Geburtstags von Schostakowitsch. Er wurde nachträglich gedruckt; Weinbergs Beitrag ist auf den 5. 2. 1966 datiert.

lich von Minsk entfernt. Da die Behörden verständlicherweise Transporte dieser Art nicht vorher geplant hatten, war alles ziemlich chaotisch. Über Weinbergs lange Eisenbahnfahrt — sie dauerte vermutlich mindestens vierzehn Tage — liegt kein Bericht vor, aber wir wissen einiges über das Durcheinander, das selbst bei dem "Prominententransport" herrschte, mit dem Schostakowitsch am 16. Oktober 1941 Moskau verließ.[563] Der damals anwesende Künstler Nikolaj Sokolow hat erzählt, daß ein einziger Waggon für unzählige Mitwirkende des Moskauer Großen Theaters und eine Anzahl Komponisten mit ihren Familien zur Verfügung stand, nämlich für Aram Chatschaturjan, Tichon Chrennikow, Dmitri Kabalewski und Wissarion Schebalin, schließlich auch Schostakowitsch:

> "Je weiter wir von Moskau wegkamen, desto schwieriger wurde die Entscheidung, wo man aussteigen sollte. Swerdlowsk? Nowosibirsk? Taschkent? Alma-Ata? Kasan? Kuibyschew?[564] Wir stritten lautstark darüber, welches das beste Reiseziel sei. Ich beobachtete Leute, die Schostakowitsch sagten, was er tun sollte; manche redeten ihm zu, nach Kuibyschew zu fahren, andere nach Taschkent, und eine dritte Gruppe schlug ein weiteres Reiseziel vor. — 'Dmitri Dmitrijewitsch, warum bringen Sie die Kinder nach Kuibyschew? Alle fahren dorthin. Es wird Probleme mit der Lebensmittelversorgung geben, und mit den Unterkünften wird es noch schlimmer sein. Warum fahren Sie nicht nach Taschkent weiter? Es ist nicht ohne Grund, daß die Leute sagen: 'Taschkent hat Brot im Überfluß!'"[565]

Soweit Nikolaj Sokolow. Wenn Schostakowitsch diesem Rat gefolgt wäre, hätte er Weinberg sicherlich zwei Jahre früher kennengelernt, und zwar in Taschkent, aber er hielt die Eisenbahnfahrt nicht mehr aus und stieg in Kuibyschew aus. Bekanntlich inspirierte ihn dort die Mitteilung von der deutschen Niederlage vor Moskau zur Fertigstellung der *Leningrader Symphonie*, die dann am 5. März 1942 unter der Leitung von Samuil Samossud ebendort uraufgeführt wurde. Ab März 1942 reiste er wiederholte Male nach Moskau, und am 21. April 1943 teilte er in einem Brief an

563 In einem Brief an Isaak Glikman gab Schostakowitsch das Datum mit dem 15. Oktober an. Leningrad hatte er mit Hilfe der Behörden am 1. Oktober verlassen. Sowjetische Quellen wollten stets andeuten, daß Schostakowitsch zumindest sehr lange im belagerten Leningrad blieb, und das Bild vom Komponisten mit Helm beim Zivilschutz ist berühmt; heute meint man, daß es eine gestellte Aufnahme war. Als schaffender Künstler tat er ohnehin mehr für sein Land, als es ihm beim Zivilschutz möglich gewesen wäre.

564 Seltsamerweise war es also bis zu diesem Zeitpunkt noch überhaupt nicht entschieden worden, wohin jeder Einzelne dieser eminenten Künstler reisen sollte, nur bei den Theatergruppen stand es fest!

565 Elizabeth Wilson, *Shostakovich. A Life Remembered.* London 1994, S. 151-52.

seinen Freund Isaak Glikman mit, daß er nun in der Hauptstadt leben wollte.[566] Ab Herbst 1941 hatte er einige Zeit die Möglichkeit in Erwägung gezogen, nach Taschkent zu übersiedeln, wo er zahlreiche Freunde und Bekannte aus Leningrad gefunden hätte, aber daraus wurde nichts.

Mieczysław Weinberg kam also während der sommerlichen Hitze 1941 nach Taschkent, und kurz nach ihm traf dort auch ein Mädchen ein, das sich vierzig Jahre später erinnerte:

> "Gestank, Dreck. Das Stadtgebiet wimmelte von hungrigen Kindern, abgemagerten Katzen, die überall herumschwirrten, zerlumpten Flüchtlingen, und all dies wurde von dem blendenden Schein der südlichen Sonne überflutet. Wir sahen zum erstenmal Palmen und Kamele, hörten zum erstenmal die Schreie der Esel. Unter den klaren Farben der östlichen Stadt als Hintergrund lagen die Menschen am Straßenrand, krochen herum, sammelten Essensreste, stöhnten, starben. Wir, die wir mit blauen, erfrorenen Fingern aus einer Kälte von minus 15 Grad kamen, waren von diesem Aufeinanderprallen von Armut und märchenhaftem Orient völlig überwältigt."[567]

Die Rede vom "brotreichen Taschkent"

Die Rede vom "brotreichen Taschkent" war an sich zutreffend, aber unter den damaligen Umständen war die Versorgung der Stadt durch die vielen Flüchtlinge und Evakuierten schwer beansprucht, so daß zeitweise ein Mangel an Lebensmitteln herrschte. Es war aber für Weinbergs Wohlbefinden ein Glück, daß er nicht etwa der sibirischen Kälte von Nowosibirsk ausgesetzt wurde, denn das Klima in Taschkent war für seine Gesundheit viel besser; er litt nämlich an einer Rückgrat-Tuberkulose. Außerdem konnte er sich in Taschkent anregenden Aufgaben widmen: er arbeitete an der dortigen Oper als Korrepetitor, und vor allem schuf er in Gemeinschaftsarbeit mit einheimischen Komponisten musikalische Bühnenwerke. Daß diese Werke kriegsbedingt propagandistischen Gepräges waren und vor allem den Heroismus des sowjetischen Volkes darstellten, dürfte dem jungen Komponisten wenig ausgemacht haben, denn erstens hatte ihm der Sowjetstaat buchstäblich das Leben gerettet, zweitens war für ihn nur eines wichtig: sich der Musik widmen zu dürfen. Daß eines der Bühenwerke den damals typischen Titel *Usbekiston kilitschi* (Das Schwert Usbeki-

566 Dmitri Chostakovitch, *Lettres à un ami, Correspondance avec Isaac Glikman,* herausgegeben und kommentiert von Isaac Glikman, Paris 1994, S. 59.

567 Natalija Vovsi-Michoëls, *Moj otec Solomon Michoëls (vospominanija o žizni i gibeli)* [Mein Vater Solomon Michoëls - Erinnerungen an sein Leben und seinen Untergang], Tel Aviv 1984, S. 189.

stans) trug, störte ihn somit kaum. Interessant ist, daß die Zeit in Taschkent somit für Weinberg Einflüsse einer dritten musikalischen Kultur brachte: nach einer in jüdischer Musiktradition verbrachten Jugend und einem Kompositionsstudium an einem russischen Konservatorium arbeitete er nun mit Kollegen zusammen, die nicht nur in usbekischer Tradition aufgewachsen waren, sondern diese auch in ihr Opernschaffen einbrachten: Tochtasyn Dschalilow, Mutawakkil Burchanow, Alexej Klumow, Talib Sadykow und N. Chasanow. Dies hieß allerdings nicht, daß er auf die westliche Musik verzichten mußte: im September 1941 wurde ein Großteil des Lehrkörpers und der Studenten des Leningrader Konservatoriums nach Taschkent evakuiert, darunter wie bereits erwähnt Israil Finkelstein. Durch Kräfte des Konservatoriums wurde schon im Juni 1942 Schostakowitschs *"Leningrader Sinfonie"* in Taschkent aufgeführt, nachdem sein ebenfalls dorthin evakuierter Freund Isaak Glikman nach Kuibyschew gereist war, um eigens die Partitur zu holen.

Die Familie Michoëls

> "Wir begegneten uns in der Evakuierung in Taschkent in Usbekistan. Er kam dorthin aus Minsk in Weißrußland, ich aus Moskau. Das war 1942.[...] Im gleichen Jahr heirateten wir, und er zog in Taschkent zu uns nach Hause — ich lebte dort mit meinem Vater und meiner Schwester — und dort komponierte er seine erste Sinfonie."[568]

Diese Zeilen - sowie die vorher zitierte Beschreibung des damaligen Taschkent - stammen von Weinbergs erster Frau, Natalija Wowsi-Michoëls. Wowsi war ihr eigentlicher Mädchenname, aber sie fügte Michoëls hinzu: den Künstlernamen, den ihr Vater, der berühmte jüdische Schauspieler, Theaterleiter und Regisseur Solomon Michoëls, 1919 angenommen hatte. Dieser genoß damals einen zumal in Fachkreisen erheblichen internationalen Ruf. Er war wenige Jahre nach der Revolution Leiter des Moskauer Jüdischen Theaters geworden und brachte selbst bemerkenswerte künstlerische Leistungen in einem sehr weiten Repertoire zustande; seine berühmteste Rolle aus der großen Weltliteratur war die Titelrolle aus Shakespeares *King Lear*. Die Tochter hat erzählt, daß das Heim der Familie in Taschkent (zunächst handelte es sich um nur ein einziges Zimmer) von allen möglichen Größen des sowjetischen Kulturlebens besucht wurde: von berühmten Wissenschaftlern und Akademiemitgliedern, Autoren wie Alexej Tolstoj, Musikern internationalen Ruhmes wie dem Pianisten Alexander Goldenweiser, dem früheren Direktor des Moskauer Konservatoriums. Eine der wichtigsten beruflichen Aufgaben, die Michoëls in Taschkent oblagen, war jene des künstlerischen Leiters des Usbekischen Operntheaters, und dies erklärt

568 Natalija Wowsi-Michoëls, Brief an den Autor vom 18. 5. 2000.

zugleich, unter welchen Umständen Weinberg und er sich kennenlernten - und auf welchem Wege Weinberg und Michoëls' Tochter erstmals zusammentrafen.

Ein paar Wolken hatten Michoëls' Himmel in den letzten Vorkriegsjahren leicht getrübt - der wachsende Antisemitismus der politischen Leitung machte sich bemerkbar, und nach dem sowjetischen Pakt mit Deutschland wurde die Lage spürbar heikel - gleichwohl gehörte er kurz nach dem deutschen Angriff auf die UdSSR zu den Verfassern des Aufrufs zur Gründung eines Jüdischen Anti-Hitler-Komitees, das aber nie zustandekommen sollte. Statt dessen wurde im April 1942 mit Stalins Billigung ein *Jüdisches Antifaschistisches Komitee* gegründet.[569] Dieses mehr oder weniger vom Sicherheitsdienst NKWD kontrollierte Gremium hatte vor allem die Aufgabe, die Stimmung der ganzen Welt gegen Deutschland zu wenden. Michoëls wurde Vorsitzender des Komitees, dem viele prominente Sowjetjuden angehörten, vornehmlich Schriftsteller. Offensichtlich hatte allerdings die Staatsleitung übersehen, daß die Reputation der sowjetischen Schriftsteller hauptsächlich im Land selbst begründet war, d. h. die meisten von ihnen waren im westlichen Ausland nicht besonders gut bekannt.

Trotzdem bediente man sich des Komitees, um aus wohlbegüterter Quelle zusätzliches Geld für die Kriegführung zu beschaffen. Michoëls wurde auf etwas geschickt, das man entweder Bettelreise oder Goodwill-Reise nennen kann (beides wäre gleich richtig), und Ende April 1943 erreichte er nach abenteuerlicher Fahrt auf vielen Umwegen die USA. An seiner Seite hatte er den Schriftsteller Itzik Fefer (der ihn zugleich im Auftrag des Geheimdienstes überwachte), in der Tasche den Auftrag, die notwendigen Geldmittel für mindestens eintausend Flugzeuge und fünfhundert Panzer aufzutreiben. Das Paar wurde vom Amerikanischen Komitee jüdischer Schriftsteller und Wissenschaftler empfangen, an dessen Spitze Zelebritäten wie Albert Einstein und der erwiesenermaßen sowjetfreundliche Lion Feuchtwanger standen. Die Reise wurde zu einem Triumphzug, und besonders großes Aufsehen erregte Michoëls' Auftritt in der New Yorker Carnegie Hall, wo die Bühne von einem begeisterten Publikum gestürmt wurde, unter dessen Gewicht der Boden zusammenbrach und die Gesellschaft in den Keller stürzte. Michoëls brach sich dabei ein Bein und mußte einen Großteil der restlichen Tournee im Rollstuhl verbringen.

In der Zeit der Gründung des *Jüdischen Antifaschistischen Komitees* war Michoëls trotz der praktischen Schwierigkeiten - wir sprechen hier von der Zeit der Schlacht von Stalingrad - häufig zwischen Taschkent und Moskau hin und her gereist. Schon 1942 hatte Schostakowitsch durch seinen früheren Mitarbeiter, den bereits erwähnten Israil Finkelstein, von Weinbergs großem Talent gehört, und er wollte gerne die Mu-

569 Für die hier angeführten und weitere Details über das Leben und Wirken von Solomon Michoëls siehe: Arkady Vaksberg, *Stalin Against the Jews*, New York 1994.

sik dieses begabten Komponisten kennenlernen. Dieser Wunsch sollte nun erfüllt werden.

> "Metek gab meinem Vater [...] die Partitur [der *Ersten Symphonie*], um sie nach Moskau mitzunehmen, damit Schostakowitsch sie kennenlernen konnte. Schostakowitsch vertiefte sich in die Partitur, die ihm sehr gefiel. Da es in der Kriegszeit war, brauchte man eine Art Visum, um nach Moskau zu reisen, und Schostakowitsch kümmerte sich um diese Angelegenheit. 1943 kehrte ich mit Metek nach Moskau zurück."[570]

Soweit der Bericht von Natalija Wowsi-Michoëls, Weinberg selbst erzählte die Angelegenheit anders:

> "In Taschkent freundete ich mich mit dem Komponisten Juri Lewitin an, der vom Leningrader Konservatorium gekommen war. Ihm gefiel meine *Fünfte Symphonie*[571] sehr gut, und als Schüler und Freund Schostakowitschs schickte er die Partitur nach Moskau, damit Schostakowitsch sie kennenlernte. Dann, nach einem oder zwei Monaten, erhielt ich die Aufforderung, nach Moskau zu kommen, wo ich Musiker vom Komitee für künstlerische Fragen traf."[572]

Die Diskrepanz ist offensichtlich: Weinberg sagt, Lewitin habe die Partitur nach Moskau geschickt, seine damalige Frau behauptet, es sei ihr Vater gewesen. Es kann durchaus sein, daß Weinberg sich bei dem zitierten Interview undeutlich ausdrückte: Es ist zwar durchaus plausibel, daß Lewitin in einem Brief an seinen Lehrer Schostakowitsch über Weinberg berichtete, hingegen scheint es weniger glaubhaft, daß er eine unersetzliche Originalpartitur der Post in einem Land anvertraute, wo der Krieg in direkter Nähe der Transportstrecke wütete. Wenn schon mit der Post versandt, muß man sich fragen, warum Weinberg nicht selbst aufs Postamt ging. Somit liegt es näher, Natalija Wowsi-Michoëls Glauben zu schenken: es war ihr Vater Solomon Michoëls, der die Partitur nach Moskau brachte und sie dort Schostakowitsch übergab.

570 Natalija Wowsi-Michoëls , Brief an den Autor vom 18. 5. 2000. Man brauchte allerdings nicht nur im Krieg, sondern während praktisch der ganzen Sowjetzeit, einen *propusk* [Zuzugserlaubnis], um nach Moskau zu übersiedeln.

571 Weinberg meint natürlich die *Erste Symphonie*.

572 Ljudmila Nikitina, "O muzyke, o sebe" [Über die Musik und mich selbst], biographischer Interviewartikel mit Weinberg, in: *Muzykal'naja Akademija*, Heft 5/1994, S. 17-24.

Die Begegnung

Das junge Ehepaar - er 24 Jahre alt, sie noch jünger - konnte also voller Erwartungen die lange Reise nach Moskau antreten.

> "Im September 1943 lernte ich den Komponisten persönlich kennen. Ich begann, eine Menge zu schreiben und mich mit Dmitri Dmitrijewitschs Schülern zu befreunden. Unter ihnen waren Talente verschiedenen Ranges, aber alle vereinigte die Liebe zu Schostakowitschs Werken und die Verehrung seiner musikalischen Ansichten. Dies war der Grund, weshalb sie den Spitznamen 'die kleinen Schostakowitsche' erhielten. Irgendwie lag auch ein bißchen Wahrheit darin: wie wäre es für einen Studenten, dessen Lehrer D. D. Schostakowitsch hieß, denkbar gewesen, diesen Lehrer nicht zu imitieren? Ich kann mich nicht entsinnen, daß die Studenten anderer Meister ähnliche Spitznamen bekamen. Es ist schwierig und [...] es macht mich verlegen, allgemein über Schostakowitsch zu sprechen, aber eines möchte ich sagen: D. D. Schostakowitsch war nicht nur ein musikalisches Phänomen, ein Talent, das an Mozart oder Mussorgsky erinnert, sondern auch ein tiefer Denker, der seine Muse dem Kampf für humanistische Ideale widmete, und dabei die allerschwierigste und reinste aller Ausdrucksformen wählte - die Symphonie."[573]

Von verschiedensten Personen ist berichtet worden, daß die Hochachtung der beiden Komponisten auf Gegenseitigkeit beruhte. Was Schostakowitsch betraf, bestätigte dies vielleicht sein langjähriger Freund und Kollege Aram Chatschaturjan am nachdrücklichsten:

> "Er pflegte den Umgang mit den Komponisten, aber er liebte bei weitem nicht alle. Kabalewski mochte er nicht. Mit Chrennikow verkehre er wie mit dem Leiter des Sowjetischen Komponistenverbandes. Allerdings mochte er Chrennikows *Dritte Symphonie*. Ich war im Konzertsaal anwesend und sah seine Reaktion. Er schätzte besonders Weinberg und Boris Tschaikowsky."

Und außer diesen Namen erwähnt Chatschaturjan allein noch Nina Makarowa![574]

Als sich Schostakowitsch und Weinberg kennenlernten, interessierten sie sich auch gegenseitig für ihre neuen Werke, und dieses Interesse nahm im Laufe der Jahre eher noch zu: sie zeigten einander stets ihre neuen Werke (und es ist zu bezweifeln, daß Schostakowitsch dies auch mit irgendeinem anderen Komponisten tat). Wie auch

573 Weinberg, "Pervaja vstreča..."

574 Sof'ja Chentova, "Šostakovič i Chačaturjan" [Schostakowitsch und Chatschaturjan], in: *Muzykal'naja žizn*, Heft 24/1988, S. 11.

an anderer Stelle im vorliegenden Band beschrieben, kann es durchaus sein, daß ihn Weinbergs Werke zumindest teilweise zu seinem eigenen Zyklus *Aus Jüdischer Volkspoesie* anregten. Natalija Wowsi-Michoëls erzählt:

> "Obwohl Weinberg kein Schüler von Schostakowitsch war, legte Dmitri Dmitrijewitsch stets ein großes Interesse für seine Arbeit an den Tag. Vom ersten Anfang ihrer Bekanntschaft an vereinbarten sie, daß jeder von ihnen dem anderen seine neuen Kompositionen vorspielte."[575]

Die Krise 1946

Man spricht häufig vom Dekret des Jahres 1948 und seinen Auswirkungen auf die sowjetischen Komponisten und ihre Schaffenskraft, aber man vergißt, daß das sowjetische Kulturleben bereits 1946 in eine schwere Krise gestürzt war. Damals wurden zwar nicht die Musikschaffenden so direkt angegriffen, um so mehr aber Michail Sostschenko und Anna Achmatowa - stellvertretend für alle Schriftsteller des Landes. Und ganz nebenbei gab es verstörte Kritik an Komponisten, manchmal sogar durch Kollegen. Trotzdem sagt Sofia Gubaidulina: "Niemand von uns dachte, daß es gerade für eine Diktatur einen Grund gäbe, die Komponisten anzugreifen."[576] Nach einem Plenum des Organisationskomitees des sowjetischen Komponistenverbandes (vom 2. bis 8. Oktober 1946) wurde allerdings eine Resolution verabschiedet, deren warnender Ton hätte auffallen müssen, insbesondere an jener Stelle, wo die Komponisten dafür gerügt wurden, daß sie ihre Texte viel lieber aus der klassischen als aus der zeitgenössischen Poesie wählten, was ihnen als eine Art Flucht aus der Gegenwart angelastet wurde:

> "Dabei wählen sie aus der Poesie der Vergangenheit nicht selten Werke, die einen retrospektiven, betont elegischen und bisweilen pessimistischen Charakter haben. In einzelnen Werken einiger talentierter Vertreter der kompositorischen Jugend (M. Weinberg, N. Pejko, I. Belorusez, M. Mejerowitsch, J. Lewitin u. a.) findet man entweder eine Abstraktheit des künstlerischen Denkens, oder ein Abstandnehmen von den volksmusikalischen Quellen, oder den Umgang mit Themen und Gestalten, die unserer Gegenwart fern sind, und manchmal auch ein ungesundes Interesse für die dekadente bürgerliche Poesie der Gegenwart."[577]

575 Wilson, S. 230 ff.
576 Sofia Gubaidulina im Gespräch mit dem Autor, 9. 11. 2000.
577 Die Resolution ist abgedruckt in: *Sovetskaja muzyka*, Heft 10/1946, S. 12-20.

Das Zitat ist auffallend, weil es mehrere jüdische Komponisten erwähnt, aber auch wegen der Textkritik - ob Weinberg wohl an die jüdischen Dichter seiner *Jüdischen Lieder* op. 13 (1943) und op.17 (1944) dachte? - Ein pikantes Detail: Die Resolution fordert entschieden dazu auf, daß die sowjetischen Komponisten Opern schreiben sollen, die das "Leben des sowjetischen Volkes" schildern und "die Politik des Sowjetstaates aktiv propagieren"; ein Ergebnis war die Fertigstellung von Muradelis Oper *Die große Freundschaft*, die dann weniger als anderthalb Jahre später Gegenstand der heftigsten staatlichen Kritik werden sollte. Es gibt allerdings einen wesentlichen Unterschied zwischen den Begebenheiten der Jahre 1946 und 1948. Bei der früheren Gelegenheit traten noch Personen hervor, die sich trauten, die Angegriffenen zu verteidigen. Ihre Worte wurden sogar öffentlich verbreitet. Beim Plenum sagte z.B. Juri Schaporin:

> "Die künstlerische Umgestaltung[578] setzt auch eine ideenmäßige Umgestaltung voraus. Dieser Vorgang muß geraume Zeit in Anspruch nehmen, und daher können die Urteile über Weinbergs Werke nicht korrekt sein, wenn nicht der Umstand berücksichtigt wird, daß er unter Bedingungen erzogen wurde, die jenen vollkommen entgegengesetzt waren, unter denen er jetzt lebt. Weinberg hat Talent, ein wirkliches Talent."[579]

Noch schwerwiegender dürfte Schostakowitschs Rede gewesen sein, in der er u. a. sagte:

> "Einige Worte über die jungen Komponisten, insbesondere über Weinberg und Lewitin. Ihre Werke werden außerordentlich wenig kritisiert und diskutiert. Der zweifelsohne mit einer großen kompositorischen Begabung ausgerüstete Weinberg hat meiner Ansicht nach in jüngster Zeit sehr große Hoffnungen erweckt, man muß ihn auf jede Weise unterstützen, mit freundschaftlicher Kritik und kameradschaftlicher Hilfe."[580]

Über Lewitin äußerte sich Schostakowitsch ebenso positiv und zugleich politisch geschickt, und daß er gerade diese beiden Komponisten auswählte, dürfte ihnen hilfreich gewesen sein. Auch Chatschaturjans Rede - er war damals an führender Stelle im Komponistenverband - konnte nur helfen, denn es gelang ihm geschickt, die Kritik gegen die Kritiker selbst zu drehen:

578 Schaporin, der von der sozialistisch/kommunistischen Umgestaltung sprach, verwendete das inzwischen nicht unbekannte Wort "perestrojka" (das damals allerdings noch nicht seine heutige Bedeutung hatte).
579 Aus "Materialy plenuma", in: *Sovetskaja muzyka*, Heft 10/1946, S. 74.
580 Ebd.

"Es war die Aufgabe der Kritik, auf diesen Widerspruch hinzuweisen,[581] eine wahre, prinzipielle Perspektive für Weinbergs weitere Versuche zu geben. Dies tat die Kritik nicht, sondern mit ihrem apologetischen Ton erwies sie dem talentierten jungen Komponisten einen Bärendienst."[582]

Die Katastrophe 1948

Im Januar 1948 wurde die Familie Weinberg von zwei schweren Schicksalsschlägen getroffen, beide fast auf den gleichen Tag. Daß Stalins "rechte Hand" Andrej Shdanow die Komponisten zu einem Treffen zusammenrief, das den Anfang einer neuerlichen Repression der schaffenden Musiker markierte, war schlimm genug, aber dieses an sich, gelinde gesagt, höchst unangenehme Erlebnis teilte Weinberg wenigstens mit seinen Kollegen, nicht zuletzt Schostakowitsch, der zum Unterschied von ihm selbst sogar namentlich erwähnt wurde. Während des Treffens kam aber noch dazu aus Minsk die Nachricht, daß Weinbergs Schwiegervater Solomon Michoëls dort bei einem dienstlichen Besuch plötzlich im Alter von nicht mehr als knapp 58 Jahren gestorben war, angeblich durch einen Verkehrsunfall. Solche "Unfälle" wurden häufig von der Geheimpolizei inszeniert, wenn unliebsame Bürger aus dem Weg geräumt werden sollten, und die Familie hegte gleich einen (nicht laut ausgesprochenen) Mordverdacht, aber es fiel ihnen schwer, sich vorzustellen, aus welchem Grund Michoëls ermordet worden war, dies obwohl sich bereits die ersten Anzeichen einer neuen antisemitischen Kampagne geäußert hatten.

Schostakowitsch hingegen verstand sehr wohl den Ernst der Lage, nicht nur der Familie Weinberg sondern der Juden in der UdSSR überhaupt, und er begab sich voller Besorgtheit gleich in die Weinbergsche Wohnung, um zu kondolieren:

"Plötzlich hörte ich meinen Namen, und als ich Dmitri Dmitrijewitsch sah, ging ich zu ihm. Schweigend umarmte er mich und meinen Gatten, den Komponisten Moissej Weinberg, dann trat er zum Bücherregal, wo er mit dem Rücken zu allen im Zimmer Anwesenden leise aber deutlich und mit uncharakteristischer Überlegung aussprach: 'Ich beneide ihn...'."[583]

581 Gemeint ist der Widerspruch zwischen ideenmäßiger Armut und solidem, technisch professionellem Können.

582 Chatschaturjans Rede wurde in gekürzter Form abgedruckt, in: *Sovetskaja muzyka*, Heft 10/1946, S. 21-32.

583 Natalija Wowsi-Michoëls, in: Wilson, S. 228.

Daß Schostakowitschs Besuch eine mutige Tat war, wird von einem vielleicht etwas überraschenden Kommentator bestätigt:

"Ich wußte persönlich, daß er vom NKWD bewacht wurde, als wäre er ein Spion. Der Komponistenverband konnte da nicht helfen. Das kam alles von Stalin. Als sie im Januar 1948 Michoëls ermordeten, begab sich Schostakowitsch sofort zu dessen Familie, brachte sein Beileid zum Ausdruck und blieb länger in der Wohnung. Dies wurde sofort 'notiert' und der zuständigen Stelle gemeldet. Sie konnten somit die Ergänzung machen: Schostakowitsch ist von Juden umgeben. Seine besten Freunde sind Isaak Glikman, Leo Arnstam und Leo Lebedinski. Ein weiterer Leo - Professor Mazel - schreibt über seine Musik und verteidigt ihn. Schostakowitsch hat eine 'Romanze' mit den Juden!"[584]

Mit diesen Worten hielt Vladimir Zak, Musiktheoretiker und ehemals leitender Funktionär (ab 1962) des Sowjetischen Komponistenverbandes, schriftlich fest, was ihm Wano Muradeli 1970 gegen Ende seines Lebens erzählte. Es war bekanntlich Muradelis Oper *Die große Freundschaft*, die im Zusammenhang mit dem berüchtigten Dekret des Zentralkomitees vom 10. Februar 1948 in die direkte Schußlinie der Kritik der Obrigkeit geriet, aber Muradeli blieb trotzdem sein Leben lang ein hingabevoller Kommunist und langzeitiges Mitglied des Städtischen Parteikomitees von Moskau. Um so erstaunlicher, wenn nicht gar erschütternder, mutet seine hier an den Tag gelegte Einsicht an.

"Stalin hatte sichergestellt, daß die Juden bei den Wahlen zum Obersten Sowjet 1946 über Bord geworfen wurden. Nur ganz wenige Abgeordnete wurden gewählt, als Feigenblatt dem Westen gegenüber. Und die Ermordung von Michoëls im Januar 1948 war ein eindeutiges Präludium zur 'schrecklichen Fuge', der Beginn des großen Planes des Führers[585] zur Ausrottung des jüdischen Volkes. Sowas, Schostakowitsch zusammen mit den Juden? Dann ist seine Zeit gekommen!"[586]

Muradelis Auffassung von der damaligen Lage verdient um so mehr hervorgehoben zu werden, als sie sich grundsätzlich von gewissen, publizistisch herausgestellten Behauptungen mancher westlicher Musikwissenschaftler unserer Zeit unterscheidet. Für ihn, den Altkommunisten, der die damaligen Ereignisse am eigenen Leib zu spüren bekam, gab es keinen Zweifel daran, daß Stalin die Ausrottung der Juden plante. Unabhängig davon, wie der einzelne Mensch damals die Situation persönlich einschätzte, muß jeder zumindest verstanden haben, daß sie immer ernster wurde, und

584 Vladimir Zak, *Shostakovich and the Jews?*, New York 1997, S. 145-55.

585 Stalin wurde in der Sowjetunion "vožd" genannt. Dieser in damaligen Diktatorenkreisen offensichtlich beliebte Titel bedeutet, genau übersetzt, "Führer".

586 Zak.

somit ist klar, daß Schostakowitschs umfassender Umgang mit jüdischen Freunden von Mut zeugte.

Während Schostakowitschs Auftreten nach Michoëls' Tod, als er die Familie Weinberg besuchte, darauf schließen läßt, daß er die Wahrheit ahnte, hat Natalija Wowsi-Michoëls erzählt, daß die vom Schock erfaßten nächsten Verwandten im ersten Augenblick nicht wußten, was sie von Michoëls' Tod halten sollten, obwohl es Ereignisse verschiedener Art gab, die ihnen einen Leitfaden hätten geben können:

> "Suskin, Wowsi und Sbarski,[587] die nach dem "Autounfall" Michoëls' sauberen, unverletzten Leichnam gesehen hatten, wurden bald verhaftet. [...] In der gleichen Nacht[588] schrieb [Peretz] Markisch ein Gedicht, in welchem er erstmals das Geschehene als Mord bezeichnete. [...] Markisch verstand alles und sagte alles. [...] Er wurde am ersten Jahrestag des Mordes an Papa festgenommen. Am 12. August 1952 wurde er erschossen."[589]

Die Familie hatte also bald verstanden, was der "Autounfall" in Wirklichkeit gewesen war, aber der Grund dafür war ihnen nach wie vor unklar:

> "Als der Mord an meinem Vater passierte, dachten wir nicht, daß das Ereignis mit Politik verbunden war, aber ein Jahr später, als das Jüdische Antifaschistische Komitee geschlossen wurde und jüdische Schriftsteller und Autoren festgenommen wurden, verstanden wir, daß der Mord der Beginn einer antisemitischen Aktion in Rußland gewesen war."[590]

Und die Verhältnisse verschlechterten sich mit erschreckender Geschwindigkeit, so daß Natalija Wowsi-Michoëls über das Jahr 1949 hinzufügt:

> "Schließlich verging kein einziger Tag, ohne daß diese 'wurzellosen Kosmopoliten' (die alle jüdische Familiennamen trugen) in der Presse verleumdet und geschmäht wurden."[591]

Irgendwie muß Weinberg die wahren Zusammenhänge bereits kurze Zeit nach dem Mord durchschaut haben, denn er reagierte auf bemerkenswerte Art:

587 Berühmte Mediziner. Professor Miron Wowsi war Michoëls' Bruder und wurde als einer der führenden Männer des frei erfundenen "Ärztekomplotts" gegen Stalins Leben bezeichnet. Das "Komplott" wurde als jüdische Konspiration dargestellt und sollte als Ausgangspunkt für eine Verfolgung der sowjetischen Juden dienen. Schließlich kam Stalins Tod dazwischen.

588 Vor der Beerdigung.

589 Natalija Vovsi-Michoëls, *Moj otec Solomon Michoëls,* S. 252-53.

590 Brief an den Autor vom 28. 5. 2000.

591 Wilson, S. 229.

> "Weinberg komponierte seine erste *Sinfonietta* im März 1948,[592] die Niederschrift dauerte weniger als einen Monat. [...] Das Werk wurde von Anfang an der 'Freundschaft der Völker der UdSSR' gewidmet, und als Motto wählte er ein Zitat von meinem Vater über die Gleichberechtigung der Juden in Rußland. Die Idee mit der Widmung an die 'Freundschaft der Völker' war seine eigene, als Protest gegen den Mord an meinem Vater. Er wollte betonen, daß ein Mensch nicht einfach deswegen getötet werden darf, weil er jüdisch ist."[593]

Und später wurde alles klar:

> "Papas Schicksal war schon lange vor seiner physischen Vernichtung vorausbestimmt, denn um die jüdische Kultur in der UdSSR zu liquidieren, war es vor allem wichtig, sich von jenen zu befreien, die an ihrer Spitze standen. Da Genosse Stalin allerdings nicht nur ein großer Theoretiker, sondern auch ein Praktiker war, hatte er vorab die Absicht, maximalen Nutzen aus der Michoëls zugewiesenen Rolle als 'Chefjude der Sowjetunion' zu ziehen."[594]

Mit anderen Worten: obwohl schon entschieden war, daß Michoëls früher oder später sterben mußte, hatte er während des Krieges als Propagandist im Auslande zu dienen. Es darf übrigens nicht ausgeschlossen werden, daß die Auslandsreisen seine Zukunftsperspektiven verschlechterten, denn wie Natalija Wowsi-Michoëls in der angeführten Quelle erzählt, wurden ihm im Westen immer wieder gedankenlose und seine Sicherheit sogar gefährdende Fragen gestellt, die einschließlich seiner Antworten sicherlich der Geheimpolizei nach Moskau gemeldet wurden.

Daß ich hier der Michoëls-Tragödie besondere Aufmerksamkeit gewidmet habe, hat zwei Gründe. Erstens war Solomon Michoëls als Schwiegervater mit Weinberg eng verwandt (dessen leibliche Verwandte waren ja von den Nazis vernichtet worden), und er war noch dazu ein guter Bekannter von Schostakowitsch. Zweitens zeigen die Vorgänge und die Kommentare durch Personen, die die damalige Zeit miterlebten, daß der Antisemitismus in der Sowjetunion keineswegs nur von kurzer Dauer war und lediglich Stalins letzte Jahre prägte - er war vielmehr ein Phänomen, das langsam und unerbittlich emporwuchs und selbst nach 1953 nicht ganz verschwand. Daß man ihm nicht mehr Aufmerksamkeit geschenkt hat, dürfte vor allem daran liegen, daß er bisher vom deutschen Holocaust in den Schatten gestellt wurde. Für jene, die in der UdSSR lebten, war der Antisemitismus eine höchst erschreckende Realität, und daher ist es um so bemerkenswerter, daß Menschen wie Schostakowitsch so offen mit Juden Umgang pflegten.

592 Also zwei Monate nach dem Mord.

593 Brief an den Autor vom 18. 5. 2000.

594 Natalija Vovsi-Michoëls, *Moj otec Solomon Michoëls,* S. 201.

Daß er in dieser Atmosphäre ein Werk wie *Aus Jüdischer Volkspoesie* überhaupt komponierte, ist nahezu eine Sensation, daß er es nicht zur öffentlichen Aufführung brachte, ist verständlich, denn bereits Ende 1948 war das mutatis mutandis an das Dritte Reich erinnernde Dekret "Über eine antipatriotische Gruppe von Theaterkritikern" veröffentlicht worden - ein Text, den der Musikwissenschaftler Daniel Shitomirski als "bereits vom Pathos des Antisemitismus" gezeichnet sieht.[595] Auf internationaler Ebene erregte die Ermordung von Michoëls wenig Aufmerksamkeit. Dies mag seltsam anmuten, denn nach seiner Tournee 1943 war er in mehreren Ländern so etwas wie eine Zelebrität. In der sowjetischen Presse wurde erst mit einiger Verzögerung und dann auch nur in Kleinstich über seinen Tod berichtet, über sein feierliches und großes Begräbnis verlautete beinahe gar nichts - es war wohl der Obrigkeit nicht recht, daß so viele Personen erschienen. Vor allem aber wurde die Tragik von Michoëls' Tod im Bewußtsein des Westens bald durch andere Ereignisse verdrängt. Am 30. Januar wurde in Indien Mahatma Gandhi vom hinduistischen Extremisten Nathuram Godse ermordet, wodurch die Welt eine ihrer charismatischsten und geachtetsten Persönlichkeiten verlor und die Krise auf dem Subkontinent noch verschärft wurde. Der Jahresanfang war auch von den Ereignissen in der Tschechoslowakei geprägt, wo die Kommunisten am 25. Februar die Macht ergriffen. Über die künftige Entwicklung in Deutschland herrschte nur Ungewißheit.

Kein Wunder also, daß man sich im Westen kaum Zeit nahm, die Ereignisse in der Sowjetunion, groß oder klein, zu beobachten. Damals wurde vielerorts nur in kleinen Zeitungsnotizen über den inzwischen berühmt/berüchtigten ZK-Beschluß vom 10. Februar 1948 berichtet, der das Schaffen sowjetischer Komponisten mehr als vier Jahrzehnte lang beeinflussen sollte.

Die Kulturpolitik verlegte sich 1948, anders als 1946, weniger auf penetrantes Einreden den auf regelrechte Schmähkritiken. Nach der Veröffentlichung des Beschlusses wurden Schostakowitsch und Weinberg nun des öfteren öffentlich angegriffen, mitunter sogar zusammen, wie in der *Sovetskaja Muzyka* bei einer Besprechung von Klavierstücken für Kinder (!) von verschiedenen Komponisten, in der Schostakowitsch allen voran in die Schußlinie geriet:

> "Im ganzen Heft gibt es keinen einzigen Akkord, fast auch keinen Zusammenklang. Die charakteristische Besonderheit des Klaviers wird überhaupt nicht ausgenutzt - die Möglichkeit der ausgiebigen Verwendung harmonischer Komplexe. Es stellt sich heraus, daß die Stücke in Schostakowitschs Heft, wie auch die ihnen nahestehenden

595 Daniel Žitomirskij, "Na puti k istoričeskoj pravde", in: *Muzykal'naja žizn'*, Heft 13/1988, S. 3-5; vgl. auch die deutschsprachige Version der Aufzeichnungen Shitomirskis: Daniel Shitomirski, *Blindheit als Schutz vor der Wahrheit. Aufzeichnungen eines Beteiligten zu Musik und Musikleben in der ehemaligen Sowjetunion,* Berlin 1996, S. 179 ff.

> Kinderstücke von Weinberg und Lewitin, eine zunehmend pervertierte Vorstellung vom Klavierklang kultivieren."[596]

Auffallend im russischen Original ist, daß der erste hier zitierte Satz eine Travestie des dritten Satzes aus dem kurz zuvor erschienenen ZK-Beschluß ist - wollte man auf diese Art den Komponisten vielleicht extra Angst machen? Falls dies hiermit noch nicht gelungen sein sollte, gab es noch den letzten Absatz der Rezension mit dem Hinweis, daß die Komponisten von Kinderstücken ihre formalistischen Tendenzen überwinden müßten, gepaart mit dem vermutlich gut gemeinten Rat, sich an Tschaikowsky und Schumann ein Beispiel zu nehmen. Auch Tichon Chrennikow wählte in seinem Bericht "Über dreißig Jahre Sowjetmusik" an den Allunionskongreß des sowjetischen Komponistenverbandes, der am 19. April 1948, dem Eröffnungstag des Kongresses, vorgetragen wurde, als Zielscheibe das Genre der Musik für Kinder:

> "Als Beispiele erinnere ich an die in ihrer Falschheit widerlichen Kinderstücke von Schostakowitsch und Weinberg."[597]

In Weinbergs Fall schwankte allerdings die Kritik auf seltsame Weise zwischen offener Gemeinheit, wie im soeben zitierten Ausspruch, und erstaunlichem Lob andererseits:

> "Ein leuchtender Beweis für die Fruchtbarkeit des Weges des Realismus ist die Sinfonietta Weinbergs, eines Komponisten, der früher unter dem kraftvollen Einfluß der modernistischen Kunst stand, die auf eine häßliche Art sein nicht anzuzweifelndes Talent entstellte. Durch seine Rückkehr zu den Quellen der jüdischen Volksmusik schuf Weinberg ein glänzendes Werk, voller Lebensfreude, dem Thema des fröhlichen, freien Arbeitslebens des jüdischen Volkes im Lande des Sozialismus gewidmet. In diesem Werk legte Weinberg eine hervorragende Meisterschaft und den Reichtum seiner künstlerischen Phantasie an den Tag."[598]

Diese Worte sind der Schlußrede desselben Tichon Chrennikow beim zweiten Plenum der Leitung des Sowjetischen Komponistenverbandes in Moskau am 29. Dezember 1948 entnommen. Erwähnung verdient nicht nur, daß diesen Worten ein allgemeiner Applaus folgte, sondern daß solcher Beifall während der mehrstündigen Rede insgesamt nur siebenmal vorkam, den Schlußapplaus eingerechnet.

596 *Sovetskaja muzyka,* Heft 4/1948, S. 106.

597 Abdruck des Berichtes in: *Sovetskaja muzyka,* Heft 2/1948, S. 23-46.

598 Tichon Chrennikov, "Tvorčestvo kompozitorov i muzykovedov posle Postanovlenija CK VKP(b) ob opere 'Velikaja družba'" [Das Schaffen der Komponisten und Musikwissenschaftler nach dem ZK-Beschluß über die Oper *Die große Freundschaft*], in: *Sovetskaja muzyka,* Heft 1/1949, S. 27 f.

Die *Sinfonietta* war vor dem Plenum am 21. Dezember aufgeführt worden (Nathan Rachlin hatte am 13. November in Kiew die Uraufführung dirigiert), aber das Werk war vielen Komponistenkollegen bereits seit dem 13. Mai bekannt, als es der Abteilung des Komponistenverbandes für Orchester-, Kammer- und Chormusik auf dem Klavier vorgespielt worden war. Zugegebenermaßen erwecken die zitierten Worte über das "fröhliche, freie Arbeitsleben des jüdischen Volkes" einen ziemlich zynischen Eindruck. Vergleichen wir sie mit den folgenden Auslassungen:

> "Auf den Feldern der Kolchosen war auch der jüdische Gesang zu hören; kein Gesang der Vergangenheit, voller Betrübnis und Untätigkeit, sondern neue, fröhliche Lieder von Schaffen und Arbeit."[599]

Man sieht, daß Chrennikows Worte eng, teilweise fast wörtlich hieran anschließen - es handelt sich um jene Worte von Michoëls, die Weinberg ursprünglich, laut der zitierten Aussage seiner damaligen Frau in ironisch-kritischer Absicht, der Partitur der *Sinfonietta* vorangestellt hatte (sie wurden vor der Drucklegung entfernt, und sind, nach Auskunft der Familie des Komponisten, jetzt nirgendwo mehr zu finden). Von diesen Worten abgesehen war aber Chrennikows Urteil über die *Sinfonietta* für die damalige Zeit erstaunlich positiv. Seine lobenden Worte wurden im Westen häufig in einen zeitlich falschen Zusammenhang gesetzt; es wurde behauptet, daß er die *Sinfonietta* gleich nach Michoëls' Ermordung in höhnischer Absicht hervorgehoben habe. Es scheint aber, daß der Grund für sein Lob ein viel prosaischerer war, der Liebhabern von Konspirationstheorien vielleicht weniger gefällt. 2000 äußerte Chrennikow mir gegenüber in einem Gespräch:

> "Ich hob die *Sinfonietta* damals deswegen hervor, weil sie unter den in den letzten zehn Monaten komponierten Werken herausragte. Sie war ganz einfach ein ausgezeichnetes Werk, Sie wissen, es wurden in jenen Monaten nicht viele gute Werke geschrieben."[600]

Und wer die *Sinfonietta* kennt, weiß, daß sie vielleicht kein epochemachendes Werk, wohl aber ein herrliches, temperamentvolles Stück Musik ist.

Einmal Tadel, dann wieder Lob

Einmal Tadel, dann wieder Lob - das ist ein Beispiel dafür, wie irrational die damalige Zeit war. Insgesamt gesehen stand Schostakowitsch wesentlich öfter in der

599 Zitiert nach *Sovetskaja muzyka,* Heft 4/1948, S. 97.
600 Tichon Chrennikow im Gespräch mit dem Autor, 17. 3. 2000.

Schußlinie der negativen Kritik als Weinberg, aber auch auf ihn strahlte gelegentlich das Licht des Wohlwollens, und mitten in den turbulenten Jahren, zum Beispiel 1946, 1950 und 1952, erhielt er den Stalinpreis. Diese "inkonsequente" Behandlung war ein Element der Repression, die den Erfolg des Systems garantierte, denn es war unmöglich, jemals zu wissen woran man war, was den psychischen Druck nur verstärkte.

Lubjanka

Weinberg hatte nicht den Status und das internationale Ansehen eines Schostakowitsch, und nach den 1948er Ereignissen war es ihm für mehrere Jahre unmöglich, sich dem großen Repertoire zu widmen. So schrieb er zum Broterwerb vor allem Theater- und Kinomusik, und außerdem betätigte er sich noch in einer Gattung, die im Westen nahezu verpönt ist, aber in Rußland große Bedeutung besitzt: der Zirkusmusik. Hier zog Weinberg großen Nutzen aus den Erfahrungen seiner Kindheit im Kontakt zum jüdischen Theater.

Er konnte also ohne größere Probleme das tägliche Brot für sich und die Familie verdienen, aber eine andere Wolke überschattete sein Leben: später erzählte er seinem polnischen Kollegen Krzysztof Meyer, daß er ab 1949 ununterbrochen überall von einem Agenten der Geheimpolizei verfolgt worden war, und nachdem er am 6. Februar 1953 im großen Saal des Moskauer Konservatoriums zusammen mit David Oistrach die Uraufführung der Transkription für Violine und Klavier seiner *Moldawischen Rhapsodie* op. 47 gespielt hatte, wurde er in der Nacht von der Polizei abgeholt.

> "Im Gefängnis, sagte er [Weinberg] mir, wollte er sich sofort schuldig bekennen, auch wenn es absolut sinnlose Vorwürfe waren, weil er Angst vor der Folter hatte."[601]

> "Als er verhaftet wurde, war die *Sinfonietta* einer der Anklagepunkte gegen ihn als jüdischen Nationalisten."[602]

Der sinnloseste aller Vorwürfe dürfte wohl der gewesen sein, daß Weinberg die Gründung eines freien jüdischen Staates auf der Krim vorbereitet hätte; der winzige Keim von Wahrheit war, daß einige Jahre zuvor Michoëls und andere prominente Vertreter des Judentums in der UdSSR der Staatsführung gegenüber bemerkt hatten, ein autonomes jüdisches Gebiet auf der Krim würde wohl einen größeren Erfolg als

601 Krzysztof Meyer, Brief an den Autor vom 22. 4. 2000.
602 Natalija Wowsi-Michoëls, Brief an den Autor vom 18. 5. 2000.

das in Sibirien bestehende haben; Weinberg diskutierte damals mit diesen Vertretern kulturelle Fragen. Der wahre Grund für seine Festnahme war aber sicherlich, daß der "Kreml-Arzt" Miron Wowsi der Onkel seiner Frau war, und jeder, der mit dem angeblichen Komplott in Verbindung gesetzt werden konnte, war nach bekannter Manier verdächtig. Schostakowitsch hatte natürlich von Weinbergs Verhaftung erfahren. Es gibt dazu keine offenen Äußerungen von ihm aus der damaligen Zeit, denn über solche Sachen sprach man nicht laut. Er machte sich aber gleich daran, etwas zu tun, was keine andere Bezeichnung als eine Heldentat verdient: trotz der allgemeinen Entwicklung im Land schrieb er eine Fürbitte an den berechtigterweise gefürchteten Sicherheitschef Berija. Diese hatte sicher einen gewissen Effekt, aber entscheidend war vermutlich, daß Stalin plötzlich starb - zu einem Zeitpunkt, als Weinberg knapp vier Wochen inhaftiert gewesen war:

> "Am 5. März 1953 saß er in der Lubjanka, und niemand sagte ihm, daß Stalin bereits tot war; erst nach einigen Wochen bemerkte er, daß die KGB-Leute ihm gegenüber plötzlich höflicher wurden."[603]

Und bald kam Weinberg nach Hause; die Familien Schostakowitsch und Weinberg feierten gemeinsam seine Entlassung aus dem Gefängnis.

Vierhändig

Alle, die Weinberg einmal Klavier spielen hörten, konnten davon zeugen, was für ein fabelhafter Pianist er war, und es ist kein Wunder, daß Schostakowitsch selbst gerne mit ihm zusammen spielte; ja, er zog es sogar vor, daß Weinberg am Klavier saß, wenn ein neues Werk von ihm den verschiedenen Gremien des sowjetischen Komponistenverbandes vorgestellt werden sollte. Laut Krzysztof Meyer war Weinberg "zweifellos ein phantastischer Pianist und ein genialer a-vista-Spieler!"[604] Einmal wirkte Weinberg sogar bei einer Schostakowitsch-Uraufführung als Pianist mit, und zwar bei den *Romanzen nach Worten von Alexander Block* im großen Saal des Moskauer Konservatoriums (zusammen mit Galina Wischnewskaja, David Oistrach und Mstislaw Rostropowitsch).

Dmitri und Ljudmila Sollertinski erzählen von Schostakowitsch:

603 Krzysztof Meyer, Brief an den Autor vom 22. 4. 2000.
604 Ebd.

> "Am gleichen Tag, an dem er entlassen wurde,[605] ging er in den Großen Saal des Konservatoriums, wo gerade die Proben für ein neues Stück von Moissej Weinberg begannen. Weinberg war einer der Musiker, die Schostakowitsch am nächsten standen. Er war ein ausgezeichneter Pianist, mit einem starken Interesse an Schostakowitschs Musik, und aus diesem Grunde stellte der Komponist seine neuen Orchesterwerke den Freunden, Kollegen und Interpreten in vierhändigen Einrichtungen vor, die er zusammen mit Weinberg spielte. Ihre Aufführungen waren bemerkenswert: sie spielten wie eine Person, und hinsichtlich der Expressivität, des dynamischen Reichtums und sogar der Klangfarbe, stand der Flügel in keiner Weise hinter dem Orchester zurück, sondern übertraf ihn manchmal. Schostakowitsch hatte eine hohe Meinung von Weinbergs Musik, die er für talentiert und originell hielt. Er versäumte niemals die Konzerte, in denen sie gespielt wurde, und auch bei dieser Gelegenheit war er sowohl bei den Proben als auch bei der Premiere anwesend."[606]

Besondere Aufsehen erregte im Jahre 1954 die vierhändige Darbietung von Schostakowitschs *Zehnter Symphonie* durch die beiden Komponisten; sie ist übrigens als Schallplattenaufnahme überliefert, und Weinberg selbst sagte später dazu: "Meiner Meinung nach ist dies die beste Anleitung für die Dirigenten, wie die Symphonie gespielt werden sollte."[607] Diese Aufnahme fand nicht nur in Moskau, sondern auch in Leningrad Beachtung, wo z. B. Jewgeni Mrawinski sie anhörte und daraufhin beschloß, das Werk aufzuführen. Die Symphonie zeugte für gewisse Kritiker offensichtlich nicht von genügender "Linientreue" und wurde daher Gegenstand erregter Diskussionen, etwa am 29. und 30. März sowie am 5. April 1954 im Hause des sowjetischen Komponistenverbandes. Bei dieser Gelegenheit trat Weinberg an die Öffentlichkeit - er tat dies sehr selten, vielleicht weil seine Bescheidenheit an Scheue grenzte, vielleicht auch weil er Russisch mit einem starken Akzent und erstaunlicherweise sogar mit ziemlich vielen Fehlern sprach. Im Laufe der Diskussionen gesellte sich Weinberg zu denen, die Schostakowitsch verteidigten, u. a. Kabalewski, Peiko und Swiridow. Er meinte, daß die Symphonik in der Sowjetunion eine der führenden musikalischen Gattungen sei, während sie in den Ländern der Bourgeoisie praktisch nicht mehr existiere. In bezug auf Schostakowitschs *Zehnte Symphonie* machte er geltend, daß

> "einige Musikwissenschaftler (genannt wurden die Namen Juli Kremljow, Viktor Wanslow und Konstantin Rosenschild) keine strikte Objektivität an den Tag legten, sondern sich bisweilen zu einer schlechten, oberflächlichen Ausdrucksweise hinreißen ließen, die nur ein Gefühl des Verdrusses und des Befremdens hervorruft."

605 Aus dem Krankenhaus, wo er sich 13. Januar bis 22. Februar 1969 aufgehalten hatte.
606 Dmitri & Ludmilla Sollertinsky, *Pages from the Life of Dmitry Shostakovich,* London, S. 198.
607 Ljudmila Nikitina, "O muzyke, o sebe".

Und er verurteilte scharf die unwahre Ansicht mancher Sprecher,

> "die der Meinung sind, daß es angeblich ein 'Publikum besonderer Art' ist, das die Konzerte mit Werken D. Schostakowitschs besucht. Wenn Schostakowitschs Musik Themen oder andere Sachen enthält, die den Kritikern unliebsam erscheinen, gibt ihnen dies noch immer nicht das Recht, die sowjetischen Hörer (deren es Zehntausende gibt!) selbstgefällig und hochmütig für ein 'Häuflein Snobs' zu halten."[608]

Mit dem Komponistenverband hatte Weinberg sonst nicht sehr viel zu tun, und er beteiligte sich überhaupt sehr wenig am öffentlichen Leben; er wurde (entgegen fälschlicher Behauptung) auch niemals Mitglied der Kommunistischen Partei.

> "Daß Weinberg vom Komponistenverband gefördert wurde, glaube ich nicht. Er wurde zwar ziemlich viel gespielt, aber z. B. kaum von Staatspreisen gekrönt. Ich denke, in diesem totalitären System war er für das Regime kein Trumpf (Jude, Schwiegersohn von Michoëls) schrieb wenig politische Musik, war öffentlich kaum aktiv, polnischer Abstammung, wurde einmal verhaftet, war als Mensch außerordentlich bescheiden, das alles waren für die Behörden richtige Nachteile, und irgendwie spielten trotz der Ent-Stalinisierung solche 'Sünden' weiterhin eine Rolle."[609]

Krzysztof Meyers Analyse gibt auf prägnante Weise zu verstehen, daß die kollegiale Freundschaft mit Schostakowitsch für Weinberg von großer Wichtigkeit gewesen sein muß.

Die Musik

Mieczysław Weinbergs Musik ist allgemein gesehen nicht auffallend jüdischen Charakters, aber seine ersten musikalischen Erfahrungen machte er im Kreise jüdischen Musikantentums. Nachdem er im Elternhaus Unterricht bekommen hatte, kam er an das jüdische Theater, wo sein Vater arbeitete. Hier wurde eine Musik gespielt, die ihn vermutlich unbewußt sein ganzes Leben lang beeinflußte. Man darf aber nicht übersehen, daß die damalige Musik eines jüdischen Theaters in Polen das Produkt einer viele Jahrhunderte lang währenden Assimilation mit der sonstigen europäischen Musik gewesen ist. Diese Entwicklung war nicht nur für Polen eigentümlich, sondern kann überall dort beobachtet werden, wo sich Juden nach der Auflösung des alten jüdischen Staates vor nahezu zweitausend Jahren angesiedelt hatten. Der Bereich, wo die jüdische Eigenart wirklich geblieben ist, war jener des religiösen Gesangs in den

608 *Sovetskaja muzyka,* Heft 6/1954, S. 127.
609 Krzysztof Meyer, Brief an den Autor vom 22. 4. 2000.

Synagogen. Dort wurde ein orientalisch beeinflußter Gesang von unvergleichliche Schönheit und Intensität gepflegt. Von diesem Gesang inspirierte Improvisationen meistens mit Anlehnung an die alten Modi, sind nicht selten in Werken jüdische Komponisten zu finden, bei Weinberg beispielsweise im Hornsolo des langsamer Satzes der *Sinfonietta Nr. 1* op. 41 aus dem verhängnisvollen Jahr 1948.

Was Weinbergs persönlichen Kompositionsstil betrifft, darf man nicht übersehen daß er keineswegs nur von jüdischen Idiomen beeinflußt war, sondern vor allem vor russischen Traditionen, die ihm von seinem Lehrer Solotarjow vermittelt wurden, und die er auch künftig stets fleißig weiterstudierte. Weinberg lernte natürlich auch von den Erfahrungen, die er in seiner Zeit in Taschkent — der ersten Periode seines hauptberuflich praktischen Komponierens — durch usbekische Kollegen empfangen hatte. Die stilistischen Züge usbekischer Musik sind zum Teil mit der Musik des Nahen Ostens, also auch mit der traditionellen jüdischen, erstaunlich eng verwandt, besonders in Hinblick auf gewisse melodische Intervalle und auf die vitale Rhythmik. Es sei auch erwähnt, daß er sich, wie die meisten damaligen Sowjetkomponisten, für die Idiome der kaukasischen Musik interessierte - einer Musik, wie sie etwa in den symphonischen Mugams von Fikret Amirow aus Aserbaidschan erklingt: flotte orchestrale Fassungen jener Musik, die als Mugam, Schasch-makom etc. in ganz Mittelasien bekannt ist. Er wurde auch von der orchestralen Pracht bei Chatschaturjan beeindruckt, von dem er einige Male einen kleinen Trick übernahm: das Verlängern des Schlußtons einer Phrase, um einen kurzen, prägnanten Rhythmus der Begleitung einschieben zu können (vgl. Sinfonietta Nr. 1, Ende des ersten Satzes).

Ein Quartettwettbewerb

Daß es den beiden Komponistenfreunden vergönnt war, sich noch in vorgerücktem Alter ein kindliches Gemüt zu bewahren, geht aus einem Brief hervor, den Schostakowitsch am 21. Juli 1964 aus dem herrlichen armenischen Komponistenheim Dilishan an seinen Freund Isaak Glikman schrieb:

> "Gesagt, getan: gestern vollendete ich noch ein Streichquartett.[610] Das zehnte. Es ist M. S. Weinberg gewidmet. Er hatte mich überholt, denn er hatte neun Quartette geschrieben (ich hatte deren nur acht). Ich hatte mir das Ziel gesetzt, Weinberg einzuholen und zu überholen, was ich also jetzt tat."[611]

610 Nicht einmal zwei Monate waren seit der Vollendung des *Neunten Quartetts* vergangen.
611 Chostakovitch, *Lettres à un ami,* S. 196.

Der Brief gegen *Die Zeugenaussage*

Mieczysław Weinberg gehörte zu jenen Komponisten,[612] die nach dem Erscheinen der sogenannten Memoiren Schostakowitschs - des von Solomon Volkow niedergeschriebenen Buches *Die Zeugenaussage [Svidetel'stvo]* - einen offenen Brief an die *Literaturnaja gazeta* schrieben, in welchem sie sich von diesem Buch distanzierten, da es ein Falsifikat sei. Dies ist nicht der Platz, um die eventuelle Echtheit des Buches zu besprechen; darüber wird ohnehin nach wie vor und mit zunehmender Gehässigkeit vor allem in der angelsächsischen Welt gestritten. Hingegen kann eindeutig festgestellt werden, daß der erwähnte Brief dem Inhalt nach suspekt ist. Die Unterschriften mögen echt sein, aber es ist so gut wie unmöglich, daß auch nur einer der Unterzeichner mit dem Inhalt des Buches vertraut war: es lag (wie heute noch) kein veröffentlichter russischer Text vor, sondern nur eine (in der UdSSR überhaupt nicht erhältliche) Übersetzung, und die Sprachkenntnisse der Komponisten waren, soweit vorhanden, äußerst dürftig. Von Schostakowitsch ist bekannt, daß er häufig vorgelegte Dokumente unterzeichnete, ohne sie vorher zu lesen. Vielleicht dürfen wir annehmen, daß Mieczysław Weinberg das gleiche tat, im Gedanken daran, daß sein verstorbener Freund darüber nur geschmunzelt hätte?

612 Die anderen waren Wenjamin Basner, Kara Karajew, Juri Lewitin, Boris Tistschenko und Karen Chatschaturjan.

Günter Wolter (Hamburg)

"GEHEIMSPRACHE DER DISSIDENZ"

Schostakowitsch und das jüdische Element bei Mahler

Die Verarbeitung jüdischer Elemente wollte die Forschung zwar schon in der Musik Mendelssohns festgestellt haben, eindeutiger ist dies aber erst in Kompositionen des 20. Jahrhunderts erkennbar, z. B. bei Darius Milhaud, Ernest Bloch oder auch Sergej Prokofjew mit seiner 1919 entstandenen *Hebräischen Ouvertüre*. Bedeutsam ist vor allem der Bezug zur jüdischen Musik in Werken von Komponisten, die nach den Worten Krzysztof Meyers von Beethoven "die Verschiebung vom rein Ästhetischen auf das Ethische" übernommen haben.[613]

Arnold Schönberg, der 1933 Deutschland verlassen mußte und darauf im vorübergehenden Exil (Paris) mit der bereits länger erwogenen Rückkehr zum jüdischen Glauben reagierte, schrieb 1938 sein *Kol nidre* und reflektierte die Ereignisse im Warschauer Ghetto 1942/43 mit der Kantate *Ein Überlebender aus Warschau* (1947). Ohne Zweifel handelt es sich hierbei um Bekenntnismusik, die durch Einbeziehung des Gesanges *Shema Yisroel* die Religion betrifft, den Glauben an eine Befreiung durch den Lobgesang Gottes.

In diesem Zusammenhang soll es jedoch um die Verarbeitung jüdischer Volksmusik der untergegangenen *Schtetl*-Kultur Osteuropas gehen, d. h. Musik chassidischer Juden, von der die Klezmertradition ausgeht. Hervorgehoben seien Komponisten wie Dmitri Schostakowitsch oder Gustav Mahler, die sich bewußt oder unbewußt in einem humanitären Kontext dieser Klänge bedient haben. Nicht zuletzt spielt im Falle Schostakowitschs die national-jüdische Kompositionsschule in Rußland bzw. der UdSSR, deren Hauptvertreter Michail Gnessin war, eine nicht zu unterschätzende Rolle. Schostakowitsch war mit den Komponisten dieser Schule vertraut und pflegte den Umgang u. a. mit Gnessin, Krejn und Weprik. Die anfänglichen Hoffnungen der national-jüdischen Komponisten schlugen aber schon bald fehl, da ihre Richtung in der Sowjetunion bereits Ende der 20er Jahre faktisch verboten wurde.[614] Gnessin schrieb bereits am 8. Januar 1924 einen ernüchternden Brief:

613 Krzysztof Meyer, "Mahler und Schostakowitsch", in: Otto Kolleritsch (Hg.), *Gustav Mahler. Sinfonie und Wirklichkeit* (Studien zur Wertungsforschung Bd. 9), Graz 1977, S. 118-132, hier: S. 119.

614 Vgl. hierzu: Joseph Dorfman, "Jüdische Elemente im Werke von Dmitri Schostakowitsch", in: *Neue Berlinische Musikzeitung* Heft 2/1995 (Dmitri Schostakowitsch-Sonderheft II), S. 36-45, hier: S. 42 f.

> "Als Person bin ich jetzt nicht mal eine Null. Ich bin eine negative Quantität. [...] Es ist für mich qualvoll, mit den Sowjetischen Beamten zu verhandeln. [...] Wenn Du mich verachtest – tue das. Ich weiß nicht, ob ich in Zukunft auf Vergebung für all dies hoffen kann, und versuche, nicht daran zu denken."[615]

"Sie haben sich an die Juden verkauft!" stand in einem anonymen Brief, den Schostakowitsch Anfang der 50er Jahre erhalten hatte.[616] Das wirft ein bezeichnendes Licht auf die Zeit des Stalinismus, in der Antisemitismus fortlebte bzw. wieder auflebte. Schostakowitsch hatte 1948 einen jüdischen Liederzyklus komponiert, der aber – zunächst nur im privaten Kreis vorgetragen – erst 1955 zur Uraufführung gelangte. Zur Zeit des Entstehens leitete die sowjetische Führung die sogenannte antizionistische Kampagne ein und zwar wegen der Gründung des Staates Israel, der sich nicht in den kommunistischen Einflußbereich integrieren ließ. Diese Politik stieß bei einem starken antisemitischen Potential in der Bevölkerung auf fruchtbaren Boden. Hinzu kommt, daß das ZK der KPdSU 1948 den sogenannten Historischen Beschluß gegen "modernistische, westlich dekadente Musik" erließ,[617] auf dessen schwarzer Liste Schostakowitsch als erster genannt wurde. Aufgrund dessen verlor er seine Professur am Leningrader Konservatorium. Er wurde angewiesen, nach Moskau umzuziehen.

Gustav Mahler, den Schostakowitsch sehr verehrte, war Jude. Verwendete Mahler ein spezifisches "jüdisches Idiom" in seiner Musiksprache und eignete sich Schostakowitsch dieses ggf. an oder kreierte der russische Komponist etwa aufgrund eigener biographischer Gegebenheiten eine neben dem Zyklus *Aus jüdischer Volkspoesie* op. 79 in vielen anderen Werken nachweisbare von der national-jüdischen Schule nicht unbeeinflußte Kompositionsweise? Anlaß, diese Fragestellung aufzuwerfen, gibt ein Hinweis Dethlef Arnemanns, daß zwischen Mahlers *Wunderhorn*-Lied "Das irdische Leben" und dem Lied Nr. 2 ("Die fürsorgliche Mutter und Tante") aus dem Zyklus *Aus jüdischer Volkspoesie* eine Affinität bestehe. – Bei Mahler handelt es sich um einen Dialog zwischen dem hungernden Kind und der Mutter, bei Schostakowitsch um die fürsorgliche Mutter, die die Tante ins Dorf schickt, damit die dem Kind zu Essen

615 Zit. nach Dorfman, S. 43.

616 Festgehalten in einer Notiz von Edison Denissow vom 3.3.1954; zit. nach Detlef Gojowy, *Dimitri Schostakowitsch mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek 1983, S. 97 f.

617 Deutsch abgedruckt in: *Volksfeind Dmitri Schostakowitsch. Eine Dokumentation der öffentlichen Angriffe gegen den Komponisten in der ehemaligen Sowjetunion*, hg. und aus dem Russischen übers. von Ernst Kuhn, mit einem Originalbeitrag von Günter Wolter (Opyt [russ.: Erfahrungen] Bd. 3), Berlin 1997, S. 105 ff.

mitbringt. – Arnemann begründet die Bezüge beider Lieder damit, daß sie gemeinsar Varianten des "um-pa"-Rhythmus verwendeten.[618]

Zum jüdischen Idiom bei Mahler ist in einem Artikel der Zeitschrift *Der Kunst wart* von 1910 folgendes zu lesen:

> "Artur Schnitzler soll einmal gesprächsweise gemeint haben, wenn man nicht wüßte, daß Richard Strauss Arier und Gustav Mahler jüdischer Abstammung sei, so würde man bei dem Schöpfer der *Salome* unstreitig die üppige, erotische Sinnlichkeit, die orientalisch ausschweifende Phantasie, den Hang zum äußeren Effekt und das Talent zur Selbstaufmachung, überhaupt das Geschick zur wirtschaftlichen Verwertung seiner Arbeiten als spezifisch semitische Eigenschaften bemerken und ihm Gustav Mahler entgegenhalten als den Mann der deutschen Grübelei und Mystik, des faustischen Ringens, als den keuschen Wunderhornsänger, der die Musik der fahrenden Gesellen aus dem Volke symphoniefähig macht, als den großen Idealisten, kurzum als den Typus des germanischen Künstlers."[619]

Mit diesen Worten repliziert Richard Batka auf die polemischen Ausfälle der Wiener Presse und insbesondere auf Rudolf Louis', der in seinem Buch *Die deutsche Musik der Gegenwart* (Erstaufl. 1909) ferner behauptet, daß Mahlers Musik "jüdelt", indem sie musikalisches Deutsch spreche, jedoch "mit dem Akzent des allzu östlichen Juden."[620] Diese antisemitische Äußerung ist als Quelle natürlich inakzeptabel, wenn es um die Frage des Verhältnisses von Mahler zur Musik der osteuropäischen Juden geht, denn Louis ging es nur darum, daß ein vermeintlich Fremder in "unserem" Kulturleben nichts zu suchen habe. In diesem Sinne verbreiteten sich auch Hans-Joachim Moser[621], der Mahler als "ein[en] verehrungswürdigen, uns im Letzten nicht faßbare[n] Gast, aber jedenfalls [als] kein[en] große[n] deutsche[n] Musiker" ansah, und Karl Blessinger, der den Komponisten im Sinne der NS-Ideologie als "fanatischen Typus des ostjüdischen Rabbiners" verunglimpfte.

618 Dethlef Arnemann, *Jüdische Musik im Schaffen von Dmitrij Schostakowitsch*, Mag. Schr. Univ. Hamburg 1989, S. 33 f. Vgl. Mahler (UE Nr. 7506); Schostakowitsch, GA (Muzyka) Bd. 31.

619 Richard Batka, "Das Jüdische bei Gustav Mahler", in: *Der Kunstwart* 1910, S. 97-98, Zitat: S. 97.

620 Rudolf Louis, *Die deutsche Musik der Gegenwart*, München ^{3}1912, S. 188 f.

621 Hans-Joachim Moser, *Geschichte der deutschen Musik vom Auftreten Beethovens bis zur Gegenwart* (Geschichte der deutschen Musik, Zweiter Band, 2. Halbband), Stuttgart-Berlin 1924, S. 408.

> "Als Endergebnis [...] [der] Epoche [Mahlers] erscheint die völlige Auflösung des Kosmos der abendländischen Tonordnung und seine Ersetzung durch ein Chaos, [...]."[622]

Wenn man die Frage, ob Mahler in seinen Werken – zumindestens subtil – ein spezifisch jüdisches Idiom verwendet, annäherungsweise klären will, darf de facto nicht aus dem Blick geraten, daß Mahler zwar aus praktischer Erwägung 1897 zum Katholizismus übergetreten war, seine jüdische Herkunft aber nicht verleugnete[623], die ihn oft nicht ruhen ließ. Seine Befindlichkeit könnte als "Ahasver-Komplex"[624] bezeichnet werden, äußerte er doch gegenüber seiner Frau Alma:

622 Karl Blessinger, *Judentum und Musik. Ein Beitrag zur Kultur- und Rassenpolitik,* Berlin 1944, S. 16 f.

623 Ludwig Karpath gibt ein Gespräch mit Mahler wieder: "Auf einer Wanderung durch die Hauptallee des Praters berührte Mahler das Thema: *Vermischung von Christen und Juden.* Mahler war absolut für die Amalgamierung und erwog deren Chancen. Es war ungemein interessant, wie er das Für hervorhob und das Wider bekämpfte. Seine Schlußfolgerung war, daß zumindest in der ersten Mischung die jüdischen Rasseneigenschaften stärker hervortreten, was er für schädlich hielt, daß aber in weiteren Generationen unbedingt ein Ausgleich erfolgen würde, der zur Veredlung der Menschheit führen müsse." Weiterhin führt Karpath aus: "Im Übrigen hatte Mahler abwechselnd christliche und jüdische Empfindungen. Wurde ihm das Judentum nicht zum Vorwurf gemacht, so empfand er durchaus christlich, insbesondere katholisch, hatten ihm aber die Antisemiten arg zugesetzt, so meldete sich doch sein Rassengefühl." L. Karpath, *Begegnung mit dem Genius,* Wien-Leipzig ^{2}1934, S. 101 f.
Bezeichnend für eine scharfe Abgrenzung des Komponisten von den traditionell, z. T. auch religiös-orthodox lebenden Juden Osteuropas, die also im Vergleich zu Mahler nicht assimiliert waren, sind zwei Äußerungen Mahlers in zwei Briefen vom 31.3. und 2.4.1903 aus Lemberg (Lwow) in Ostgalizien: "Am possirlichsten sind doch die polnischen Juden, die hier herumlaufen, wie anderswo die Hunde. – Es ist äußerst unterhaltend, denen zuzuschauen! Mein Gott, mit denen soll also ich verwandt sein?! Wie trottelhaft mir die Rassentheorien erscheinen, angesichts solcher Beweise kann ich dir gar nicht schildern!" Und dann: "Ein schmutzigeres Wesen als so einen polnischen Juden an Ort und Stelle kann keine Phantasie erdenken." Gustav Mahler, *Ein Glück ohne Ruh'. Die Briefe Gustav Mahlers an Alma,* erste Gesamtausg. hrsg. und erläutert von Henry-Louis de La Grange und Günther Weiß, Berlin 1995, S. 144 und 149.

624 Natalie Bauer-Lechner gibt einen Traum Mahlers wieder, den dieser seit seiner Kindheit nicht habe vergessen können: "Die Mutter, mein Bruder Ernst und ich standen eines Abends am Fenster des Sitzzimmers, als erstere rief: 'Gott, was geschieht!' Der Himmel ward von gelben Dämpfen erfüllt; die Sterne bewegten sich, folgen zueinander oder verschlangen einander wie bei einem Weltuntergang. Plötzlich aber bin ich auf dem Marktplatz unten. Die feurigen Dünste verfolgen mich und aus ihnen sehe ich, als ich mich umschaue, eine ungeheure Gestalt - den ewigen Juden - sich erheben. Sein Mantel, vom Winde aufgebläht, ragt wie ein riesiger Höcker über seine Schultern; die Rechte hat er auf einen hohen Wanderstab gestützt, der in ein goldenes Kreuz ausläuft. Ich fliehe in rasender Angst vor ihm her, aber mit wenigen Schritten hat er mich eingeholt und will *mir* seinen Stab (gleichsames Symbol seiner ewig ruhelosen Wanderschaft) aufzwingen. Da erwache ich mit einem Schrei der schrecklichsten Angst." Herbert Killian (Hg.): *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner* (1923), mit Anmerkungen und Erklärungen von Knud Martner, rev. und erw. Ausg. Hamburg 1984, S. 185. Zu Mahlers *Ahasver*-Komplex siehe: Constantin Floros, *Gustav Mahler. I.: Die geistige Welt Gustav Mahlers in systematischer Darstellung*, Wiesbaden ^{2}1987, S. 90 ff. Die Legendenfigur Ahasver, jener Schuster, der Jesus auf seinem Wege nach Golgatha die Rast verweigerte und deshalb zur ewigen Wanderschaft verdammt wurde, ist in der Literatur häufig anzutreffen. Nicht zuletzt ist Ahasver eine Figur des Antijudaismus. Siehe hierzu: Mona Körte/Robert Stockhammer (Hg.), *Ahasvers Spur. Dichtungen und Dokumente vom 'Ewigen Juden'*, Leipzig 1995.

> "Ich bin dreifach heimatlos: als Böhme unter den Österreichern, als Österreicher unter den Deutschen und als Jude in der ganzen Welt. Überall ist man Eindringling, nirgends 'erwünscht'."[625]

Mahler spürte, daß das Wien der Jahrhundertwende mit seinem Bürgermeister Karl Lueger, der einen völkischen Antisemitismus propagierte, von einem ganz besonders intoleranten Klima beherrscht wurde.

Ob die Musik Mahlers als jüdische zu beurteilen sei, beantwortete Batka mit einem entschiedenen Ja:

> "Die heftig gestikulierende Rhythmik, die Unrast, die Vorliebe für grelle Kontraste, die flackernde oder fanatische Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks gehören wohl dazu." [gemeint ist das Jüdische, G. W.][626]

Ihm zur Seite stand Max Brod, der einer der ersten war, der über Mahlers Bezüge zur jüdischen Musik einen Aufsatz veröffentlichte, zunächst 1916/17 in der Zeitschrift *Der Jude* unter dem Titel "Jüdische Volksmelodien" und dann denselben Text noch einmal 1920 unter der spezifischeren Überschrift "Gustav Mahlers jüdische Melodien" in der Zeitschrift *Musikblätter des Anbruch.*[627] Brod postuliert, in Mahlers Musik sei, ihm selber unbewußt, ein Element jüdischer Musik enthalten. Mit seiner Vorliebe für Märsche [beispielsweise, G. W.] habe Mahler aus dem ihm selbst unbewußten Quellgrund der ostjüdischen chassidischen Volksmusik geschöpft, die es geliebt habe, freudige wie tief schmerzliche Erlebnisse im Marschtempo (natürlich in ganz abgestuften Charakteren) packend darzustellen. Brod macht die Gemeinsamkeit der chassidischen Volksweise, dem Sabbatliede *Ji'mechu bem chusscho*, mit Mahlers Melodik an

625 Alma Mahler, *Erinnerungen,* FTV-Ausg. Frankfurt a. M. 1991, S. 133.

626 Batka, S. 98.

627 Vgl. Max Brod, "Gustav Mahlers jüdische Melodien", in: *Musikblätter des Anbruch* Heft 10/1920, S. 378-379; ders., "Jüdische Volksmelodien", in: *Der Jude* 1916/17, S. 344-345.

> "gewisse[n] zwischen Dur und Moll schwebende[n] Melismen [fest], sowie die Art, sich langsam in Bewegung zu setzen, zuerst denselben Ton einige Mal zu wiederholen, für westliche Ohren eigensinnig oft, oder nah benachbarte Töne zu bringen, dann erst loszuschaukeln, in kleineren, bald gewaltigen Schwingungen."[628]

Paul Stefan bestreitet die Berechtigung von Brods Position letztlich mit der rhetorischen Frage: "Aber wo ist nun die geistige Gemeinschaft etwa zwischen Mendelssohn, Meyerbeer, Offenbach und Mahler?" Die von dem Prager Literaten intuitiv erfaßten "jüdischen Melodien" Mahlers fänden ihre Wurzeln nicht in den "Gebetsgesängen flüchtiger Ostjuden", sondern ruhten "viel weiter westlich, in seinen böhmischen Kinderjahren, durch die Militär- und Bauernmusik zieht." Stefan kommt zu dem Schluß:

> "[...] solange man an den Werken des einzelnen [Komponisten jüdischer Herkunft, G. W.] nicht ernsthaft 'jüdische' Eigentümlichkeiten findet (aber ernsthaft und nicht in Versuchen oder Scherzen), solange gehört auch Mahlers Erscheinung dorthin, wo sie der klügere Ausländer längst schon sieht: in die Reihe der großen Deutschen."[629]

Brod macht in seiner Mahler-Monographie von 1961 demgegenüber deutlich, seine Ansicht, Mahler sei ein großer jüdischer Künstler gewesen, habe sich letztlich durchgesetzt. Hierfür könnte eine Äußerung Alma Mahlers sprechen, er habe seine jüdische Herkunft nicht abgeleugnet – eher betont. "Er war christgläubig. Er war Juden-Christ und hatte es schwer."[630] Hätte Mahler das klassische echte Judentum je kennengelernt, hätte er es mit dem sog. Juden-Christentum vertauscht, so die Auffassung Max Brods.[631]

Hier rührt Brod an einem Schwachpunkt der Theorie, Mahler habe spezifisch jüdische Musik komponiert; denn Mahler selbst hat wohl nie im Leben traditionelle jüdische Musik gehört. Seine Eltern gehörten zu den assimilierten Juden. Jüdisches Brauchtum und Religion waren für sein Leben bedeutungslos. Um dennoch die These aufrecht zu erhalten, Mahlers Musik sei genuin jüdisch, greift Brod, vor allen Dingen mit ihm Heinrich Berl zu der Theorie, der jüdische Mystizismus Mahlers habe sich nur in christlicher Form äußern können, weil der Komponist das authentische Judentum nicht gekannt habe. Diese von Berl definierte "Pseudomorphose"[632] muß – wie Henning Böke zu Recht betont – ein

> "archaisches Kollektiv-Unbewußtes annehmen, um erklären zu können, wie es möglich gewesen sein soll, daß Mahler intuitiv zu jüdischen Ausdrucksformen neigte, ohne dieselben bewußt zu kennen."[633]

Welcher Position der Vorzug zu geben ist, hängt – wie Böke zutreffend meint – vom politischen Standpunkt ab, zumal in Rechnung zu stellen ist, daß Brod und Berl entschiedene Verfechter des politischen Zionismus waren. Zwar gesteht auch Böke zu, der jüdische Charakter Mahlerscher Musik sei nachvollziehbar, als "er vor Jahren im Rundfunk eine Collage hörte, in der jüdische Gesänge in den dritten Satz der ersten Symphonie hineinmontiert waren."[634] Der These Brods und Berls tritt er gleichviel insoweit bei, als es ihm darum zu tun ist, "wie das Judentum kulturelles Subjekt werden kann."[635] Daß Mahlers Musik jüdisch im Sinne eines Paradigmas, der Unterdrückung, Verfolgung und Zerstörung einer Kultur, ist, stellt den letztlich beweisbaren Kern eines jüdischen Idioms bei Mahler dar.

Deshalb hält der Verfasser auch in Abweichung von der apodiktischen Position Alphons Silbermanns,[636] nach dem jüdische Komponisten im Stile ihrer nicht-jüdischen musikalischen Umwelt kreierten, die von Leonard Bernstein in einem Fernseh-Essay 1985 vertretene Auffassung für nicht beweisbar, daß in Mahlers Musik jüdische Einflüsse vorhanden seien. Bernstein strich in dieser Sendung die Verbindung der *Zigeuner*-Tonart mit der phrygischen im Trauermarsch der ersten Symphonie heraus, einem "Flirt zwischen Dur und Moll". Jüdisch daran ist nach Bernstein "ein unterdrücktes Seufzen, das einfach jüdisch klingt, nicht judäisch, nicht hebräisch, nicht israelitisch, sondern jüdisch im universellsten Sinne", denn die Juden hätten in der Diaspora gelebt und sich dann assimiliert. So sei auch die jiddische Sprache ein "Kompendium linguistischer Einflüsse über einem mittelhochdeutschen Grundstock."[637]

628 M. Brod, "Gustav Mahlers jüdische Melodien", S. 378 f.

629 Paul Stefan, *Gustav Mahler. Eine Studie über Persönlichkeit und Werk,* München 1910. Neue, vermehrte und veränd. Ausg. 1920, S. 22. Die Ausgabe von 1910 enthält noch nicht das Kapitel "Werk und Rasse", aus dem das Zitat stammt. Vgl. Guido Adler, *Gustav Mahler*, Leipzig-Wien 1916, S. 52 f.

630 Alma Mahler, S. 125.

631 Max Brod: *Gustav Mahler. Beispiel einer deutsch-jüdischen Symbiose* (Vom Gestern zum Morgen Bd. 13), Frankfurt a. M. 1961, S. 29.

632 Heinrich Berl, *Das Judentum in der Musik,* Berlin-Leipzig 1926, S. 85 ff.

633 Henning Böke, "Gustav Mahler und das Judentum", in: *Archiv für Musikwissenschaft,* Heft. 1/1992, S. 1-21, Zitat: S. S. 15.

634 Ebd., S. 14.

635 Ebd., S. 20.

636 Alphons Silbermann, "Juden im Musikleben der Weimarer Republik", in: Julius Schoeps (Hg.): *Juden als Träger bürgerlicher Kultur in Deutschland* (Studien zur Geistesgeschichte Bd. 2), Bonn-Stuttgart 1989, S. 109-121, hier: S. 113 f.

637 Leonard Bernstein, *Gustav Mahler. Ein Fernseh-Essay,* Mainz, ZDF 1985.

Erläuternd sei auf die sog. freigishe Skala (E-F-Gis-A-H-C-D-E) – gewissermaßen einem Phrygisch mit Dur-Terz – hingewiesen, die für die Musik osteuropäischer Juden typisch ist, aber von der Intervallstruktur her auch dem Modus Maqam Hedjaz der Syrer entspricht, in welchem der Muezzin zum Gebet ruft[638]: D-Es-Fis-G-A-C-D. Die Verwandtschaft dieser Skala mit der *Zigeuner*-Tonart besteht in der übermäßigen Sekunde zwischen zweiter und dritter Stufe, einem Intervall, das im 3. Satz der *ersten Symphonie* Mahlers in der Stimme der ersten Oboe vorkommt.[639] Verbindet Bernstein diese Episode, die sich direkt an den *Bruder-Martin*-Kanon anschließt, mit einer Tradition jüdischer Hochzeitstänze, so führt er über *Das irdische Leben* aus:

> "... durch ihn [Mahler] kommt die hoffnungslose, verlassene, armselige Lage wie aus dem Ghetto auf uns zu. Denn das Ghetto war Mahlers Berührung mit Armut, Hunger und Verlassenheit."[640]

Joachim Braun stellt in seinem Referat "Das Jüdische im Werk Dmitri Schostakowitschs" den Gebrauch von jüdischen Elementen in der Musik von Schostakowitsch fest, deren Bedeutung eine ausgesprochen sozial-symbolische Semantik im Sinne einer Geheimsprache der Dissidenz habe. "Das Jüdische in der Musik von Schostakowitsch ist ein symbolischer Ausdruck der Kultur, in der ein Künstler wie Dmitri Schostakowitsch lebte und schuf."[641]

Sein Leben bewegte sich zwischen höchster offizieller Anerkennung (z. B. Stalin-Preise für die *Leningrader* Symphonie und *Das Lied von den Wäldern*) und Verdammung (z. B. *Pravda*-Artikel "Chaos statt Musik" und Partei-Beschluß gegen die sog. formalistische Richtung in der Musik von 1948). Dementsprechend weist Braun auf die "ambivalente Lage des Judentums und der jüdischen Kultur in der UdSSR" hin, gekennzeichnet von formal-zugestandener Entwicklungsfreiheit und in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg ausgeübter schärfster staatlicher, sprich: stalinistischer Repression. So wurden jüdische Schulen und das staatliche Jiddische Theater Moskau geschlossen. Dessen Leiter, der Schauspieler Solomon Michoëls, wurde auf Parteibefehl in Minsk ermordet; den Mord stellte man offiziell als Verkehrsunfall hin.[642] Ihren Höhepunkt erreichte die staatlich organisierte und propagierte Antisemitismus-Welle – im antizionistischen Gewand – in den Jahren 1951/52 mit der von der sowjetischen

638 Joel Walbe, *Der Gesang Israels und seine Quellen*, Hamburg 1975, S. 319.
639 T. 39 ff. UE, GA Bd. 1.
640 Bernstein, *Mahler. Fernseh-Essay.*
641 Joachim Braun, "Das Jüdische im Werk Dmitri Schostakowitschs", in: Detlef Gojowy (Hg.): *Studien zur Musik des XX. Jahrhunderts in Ost- und Mitteleuropa* (Osteuropaforschung Bd. 29), Berlin 1990, S. 103-125, hier: S. 124.
642 Siehe hierzu: Alexander Borstschagowski, *Orden für einen Mord. Die Judenverfolgung unter Stalin*, Berlin 2000, S. 7 ff. u. S. 64 ff.

Presse behaupteten "Ärzteverschwörung", nämlich daß jüdische Ärzte Stalin und die gesamte sowjetische Führung vergiften wollten. In diesem Zusammenhang standen Massenverhaftungen der jüdischen Intellektuellen – davon betroffen war auch der Schriftsteller Jecheskel Dobruschin, Herausgeber des Sammelbandes, dem Schostakowitsch die Texte für seinen Liederzyklus *Aus jüdischer Volkspoesie* entnahm.

Vor diesem historischen Hintergrund ist es nicht verwunderlich, daß Schostakowitsch sich mit dem Schicksal seiner jüdischen Mitmenschen solidarisierte und starke Identifikationsmomente entwickelte.[643] Ausgehend von der Orchestrierung und Vollendung der einaktigen Oper *Rothschilds Geige* nach Anton Tschechow, die sein Schüler Benjamin Fleischman, der 1941 fiel, begonnen hatte, setzte sich Schostakowitsch erstmalig mit dem jüdischen Idiom auseinander.

Braun kennzeichnet dieses Idiom in der Oper wie folgt:

> "Modale, oft phrygische Melodien, die auf eine gebrochene Orgelpunktbegleitung gestützt, oft einen bi-tonalen Effekt haben und dem Volksmusizieren nahe stehen, oder die für jüdische osteuropäische Volksweisen so charakteristische niedersteigende, gebundene Duole einer jambischen Prime."[644]

Jüdisches Melos macht Braun an Schostakowitschs eigenem Werk zuerst an zwei Themen des Finales aus dem Klaviertrio Nr. 2 op. 67[645] fest. Stilmerkmale der osteuropäischen jüdischen Volksmusik seien hier die Klezmer-Rhythmik mit dem gespaltenen starken Taktteil; die Exposition im Unisono, die gebrochene Orgelpunktbegleitung, unstabile Modalität und die phrygische (Tonart) mit alterierten Tönen, die eine vergrößerte Sekunde bilde, die niedersteigende Reihe gebundener Duolen in jambischen Primen. Braun weist im Hinblick auf den semantischen Bedeutungsgehalt darauf hin, daß Schostakowitsch das Klaviertrio in einer Zeit komponierte, als Nachrichten über den Holocaust an den europäischen Juden in die Sowjetunion drangen.[646] Über das jüdische Melos transportierte Schostakowitsch den tragischen Konflikt zwischen Individuum und totalitärem System. An dem Zyklus *Aus jüdischer Volkspoesie*, wobei Braun Kongruenzen textueller und musikalischer (Intonation und Rhythmik) Natur zu osteuropäischen jüdischen Volksliedern detailliert nachweist, verdeutlicht er "Schostakowitschs jüdischen Stil", der spiegelbildlich sowohl die musikalischen "Charakterzüge jüdischer Volksmusik" als auch "typische

643 Siehe hierzu: Solomon Volkow (Hg.): *Zeugenaussage. Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch*, Hamburg 1979, S. 176 f.
644 Braun, S. 105 f.
645 Vgl. die Braun zustimmenden Ausführungen bei Dorfman, S. 39 und 41.
646 Braun, S. 108.

Schostakowitsch'sche Eigenheiten, wie z. B. die verminderten Stufen (besonders die zweite), Quartenharmonien oder Parodie-Umbildungen von Tanzrhythmen" aufweise.

Schostakowitsch bediente sich sogar des Zitats. So übernahm er beispielsweise in Nr. 5 ("Eine Warnung") seines jüdischen Liederzyklus eine instrumentale Klezmer-Melodie aus der Sammlung *Jüdische Musikfolklore* des Musikethnologen Mosche Beregowski, der 1950 verhaftet wurde. Diese Volksweise zog auch Gnessin in seiner Musik *Das jüdische Orchester auf dem Ball des Gouverneurs* für Gogols Drama *Der Revisor* heran.[647]

Ferner hat nach Braun die Kongruenz von "Russisch-Klassischem" und "Jüdisch-Folkloristischem" in der Verwendung der "musikalisierten Redeweise, also einem rezitativmäßigen Singen und dem Prinzip der musikalischen Genrebilder, Volksszenen" es ermöglicht, diese Werke entweder als das (offiziell erwünschte) dem russischen Erbe im Sinne Mussorgskys und Tschaikowskys zugehörig oder als Ausdruck (geheimer) Dissidenz zu interpretieren.[648]

Die Lieder *Aus jüdischer Volkspoesie* sind in zwei Gruppen unterteilt: die ersten acht stellen die elende Situation der Juden im zaristischen Rußland dar, während die letzten drei, die übrigens noch im Entstehungsjahr nachkomponiert wurden, die Integration der Juden in den Sozialismus beschreiben.[649] Braun stellt heraus, diese letzten drei Lieder seien nicht wörtlich, sondern ironisch gemeint.[650] Diese Sichtweise wird durch den Text bestätigt. Die "Glückseligkeit" einer jüdischen Familie besteht hier in der eher unglaublichen Geschichte, Theaterkarten im Parkett zu besitzen. Die begleitenden Sänger kommentieren das Geschilderte mit "Oj" – nahe dem jiddischen "Ojweh". Der Komponist ging nach der Auffassung des russischen Dirigenten Juli Turowski[651] aber noch entscheidend weiter. Der russische Text enthalte ein Wortspiel: "Vračami stali naši synov'ja" – "Ärzte sind geworden unsere Söhne". Würden aber die Silben anders betont, bedeute das "Vračami Stalina" – "Stalins Ärzte". Somit könnte man von einer versteckten Anspielung auf die "Ärzteverschwörung" sprechen.

Mit der Beobachtung dieser "Geheimsprache der Dissidenz" korrespondiert die stilistisch begründete These Brauns, der die jüdisch "inspirierten" Werke Schostakowitschs in drei Gruppen teilt. Zur ersten gehörten Werke, deren Text eine klare oder verhältnismäßig klare Sprache der Dissidenz redeten, die offen gegen den russischen Antisemitismus aufträten oder das Schicksal der Juden mit Verbannung nach Sibirien in Verbindung brächten. Zu nennen sind die *Dreizehnte Symphonie b-moll* op. 113 ("Babi Jar")[652] aus dem Jahre 1962 oder die *Vier Monologe nach Alexander Puschkin* op. 91 (1952). Angesichts der textlichen Eindeutigkeit fehle es hier am jüdischen Idiom; es sei überflüssig. Die zweite Gruppe bildeten das zweite Klaviertrio op. 67, jeweils das erste Violin- (op. 77) bzw. Cellokonzert (op. 107), der Liederzyklus op. 79 und die Streichquartette,[653] die ambivalent sowohl von der russisch-osteuropäischen (rumänisch-tschechischen) bzw. der jüdischen Idiomatik geprägt seien, was Braun im einzelnen am Leitmotiv des Liederzyklus exemplifiziert. Der dritten Stilgruppe ordnet der Autor die *24 Präludien und Fugen* op. 87 (1950/51) zu, in denen die sozial-ethische Bedeutung des Werkes in den Tiefen der polyphonischen Labyrinthe der musikalischen Form verborgen bleibe. So verarbeite Schostakowitsch das traditionelle Morgengebet der osteuropäischen Juden, *Jevarecha adonej*, in der Fuge Nr. 8 fis-moll. Ferner könne man die Quelle des Präludiums Nr. 14 e-moll in einem *Kaddisch* (Totengebet eines ukrainischen Kantors vom Ende des vorigen Jahrhunderts) finden, das auch der russisch-jüdische Geiger und Komponist Joseph Achron für sein Gebet *Ve'anachnu* ausgenutzt habe.[654]

Es läßt sich die Feststellung treffen, daß Mahler beweisbar kein spezifisch jüdisches Idiom in seiner Musik verwendete und damit eine Rezeption durch Schostakowitsch ausscheidet, dieser vielmehr in den o. g. Werken dieses jüdische Idiom einsetzte, um Protest gegen Antisemitismus und staatliche Unterdrückung des frei und unabhängig denkenden Individuums zu artikulieren. Gemeinsam ist ihnen aber ihr moralischer Impetus, nämlich "gekrümmte Rücken und zerstörte Leben"[655] in die Musik einzuführen.

Im Hinblick auf die Orchestrierung und Vollendung von *Rothschilds Geige* bot sich für Schostakowitsch nicht nur die Möglichkeit jüdische Musik zu verarbeiten,

647 Ebd., S. 113.

648 Ebd., S. 114; vgl. Brauns "Doppelinterpretation" des Tanzes im Mittelteil des Scherzos des ersten Violinkonzerts a-moll op. 77; ebd., S. 114 f.

649 Siehe hierzu: Bernd Feuchtner, *"Und Kunst geknebelt von der groben Macht". Dmitri Schostakowitsch, künstlerische Identität und staatliche Repression*, Frankfurt a. M. 1986, S. 156.

650 Braun, S. 121 f.

651 Booklet-Beitrag zu *Shostakovich, Bloch, Prokofjew. Music on Hebrew Themes*, Chandos 8800 (CD).

652 Siehe zu Grund und Entstehungsbedingungen der *13. Symphonie*: Dorfman, S. 43 f.

653 Nach Auffassung des Verf. dürfte das auf das *vierte* und *achte Streichquartett* einzuschränken sein. Im übrigen sei auf die aufschlußreichen Bemerkungen des Dirigenten Rudolf Barschai hingewiesen: Bernd Feuchtner, "Erinnerungen von Rudolf Barschai an Dmitri Schostakowitsch", in: *Neue Berlinische Musikzeitung*, Heft. 2/1995 (Dmitri Schostakowitsch-Sonderheft II), S. 24-28, hier: S. 27.

654 Braun, S. 118-123; Sofia Chentowa blendet diesen Aspekt bei ihrer Betrachtung der Präludien und Fugen op. 87 aus; siehe: S. Chentowa, "Bach und Schostakowitsch", in: *Neue Berlinische Musikzeitung* Nr.2/1995 (Dmitri Schostakowitsch-Sonderheft II), S. 17-23.

655 Schostakowitsch bezog diese Einschätzung auf Dargomyshski und Mussorgsky. Volkow, S. 253.

sondern sich auch mit einem zutiefst ethisch geprägten Stoff zu beschäftigen. Die Uraufführung fand bezeichnenderweise erst sehr spät statt: 1968. Danach erfolgte wiederum ein Verbot. Das Thema von der Nutzlosigkeit des Lebens und vom Nutzen des Todes mußte auf den Mißmut der Kulturbürokraten selbst noch während der Breshnew-Ära stoßen, denn

> "man brauchte weder zu essen, noch zu trinken, man brauchte keine Steuern zu zahlen und nicht die Leute zu kränken, und da der Mensch nicht ein Jahr, sondern Hunderte, ja Tausende von Jahren im Grabe liegt, war der Nutzen, wenn man alles zusammenrechnete, gewaltig."[656]

Das Dargelegte hat gewissermaßen eine Nähe zum jüdischen Charakter Mahlers, einer Mischung aus Pessimismus und hintergründigem Humor, einem Zug der jüdischen Volksmusik schlechthin, in der eine zweite Ebene spürbar wird. In der *Zeugenaussage* offenbart Schostakowitsch, der mit Mahler diesen spezifischen Zug negativen Humors teilte und mutig Elemente der verdrängten und unterdrückten nationaljüdischen Schule in seinen Werken fortleben ließ, was ihn daran so sehr faszinierte:

> "Ich glaube, wenn man von musikalischen Einflüssen spricht, so hat die jüdische Volksmusik mich am stärksten beeindruckt. Ich werde nicht müde, mich an ihr zu begeistern. Sie ist so facettenreich. Sie kann fröhlich erscheinen und in Wirklichkeit tief tragisch sein. Fast immer ist es ein Lachen durch Tränen.
> Diese Eigenschaft der jüdischen Volksmusik kommt meiner Vorstellung, wie Musik sein soll, sehr nahe. Die Musik muß immer zwei Schichten enthalten. Die Juden wurden so lange gequält, daß sie es gelernt haben, ihre Verzweiflung zu verbergen. Ihre Verzweiflung drücken sie in Tanzmusik aus."[657]

So wird auch die Tanzszene der jüdischen Familie in dem 1967 unter der Regie von Juri Askoldow gedrehten Film deutlich, zu dem Alfred Schnittke, ein Verehrer Mahlers und auch Schostakowitsch künstlerisch verpflichtet, die Musik schrieb. Der Film zeichnet ein Bild von den Jahren des russischen Bürgerkriegs 1918 bis 1921. Es ist im Grunde eine Zukunftsvision, die für uns später zur grausamen Realität wurde. Wer die besagte Szene sieht, begreift sofort die ganze Barbarei des 20. Jahrhunderts; die jüdischen Tanzszenen bedeuteten einen Tanz auf dem Vulkan. Vermutlich wurde der Film deshalb verboten.

Deutlich wird eines: Die Verwendung jüdischer Musik ist nicht nur ein Kunstkniff zur angenehmen Unterhaltung, sondern kann durchaus humanitäre Botschaften

656 "Rothschilds Geige", übers. von Gerhard Dick in: Tschechow, *Ein Lesebuch für unsere Zeit*, Berlin ^{2}1987, S. 112.

657 Volkow, S. 176.

transportieren, die auf eine bessere Zukunft hoffen lassen; Botschaften, die gerade in unserer Zeit nicht fruchtlos sein sollten. Seit geraumer Zeit sind im verstärkten Maße ausländerfeindlich und zudem antisemitisch motivierte rechtsextremistische Anschläge verübt worden, noch begleitet von unsäglichen Debatten über eine wie auch immer geartete *Leitkultur*. Neben islamischen kommen ebenso jüdische Einwanderer aus dem Gebiet der ehemaligen Sowjetunion nach Deutschland. "Heutzutage kann kein Mensch, der den Anspruch auf Anständigkeit erhebt, Antisemit sein."[658] Diese Äußerung Schostakowitschs wiegt bedeutend mehr als die Forderung nach der Würde einer bestimmten Gruppe. Sie erteilt vorurteilsbeladenen Auffassungen und Gewalttaten entschieden eine Absage und streicht gleichermaßen das Anliegen einer pluralistischen Demokratie heraus, niemanden wegen seiner Nationalität, Religion, Weltanschauung oder auch sexuellen Orientierung zu diskriminieren, denn "Schostakowitsch war höchstwahrscheinlich ein radikaler Verfechter persönlicher Freiheitsrechte, deshalb spricht seine Musik die Gemüter, Herzen und Emotionen der Menschen auf der ganzen Welt an."[659]

658 Ebd.

659 Solomon Volkow, "Universelle Botschaften. Gedanken zum 20. Todesjahr Dmitri Schostakowitschs. Ein Gespräch mit Günter Wolter", in: *Das Orchester*, Heft 1/1996, S. 19-24, hier: S. 21 f.

Dmitri Schostakowitsch

VORWORT ZU "NEUE JÜDISCHE LIEDER" (1970) [660]

Das Erscheinen neuer Lieder von nationaler Eigenart erfüllt mich stets mit einem Gefühl der Freude. Die jüdische Volksmusik ist in ihrer Gefühlsbetontheit einzigartig, und man hört ihre Nachklänge in den Musikwerken zahlreicher großer Komponisten.

Die jüdische Volksmusik unserer Tage ist lebendig und entwickelt sich. Ein neuer Beweis dafür ist der vorliegende Sammelband mit Werken der letzten Jahre aus der Feder sowjetischer Komponisten.

Ich wünsche den *Neuen Jüdischen Liedern* viel Glück auf den Weg.

660 Nach: *Novye evrejskie pesni*, sost. Z. Kompaneec, pod obščej redakciej Dm. Šostakoviča, ["Neue Jüdische Lieder", zusammengestellt von S. Kompanejez, unter der Gesamtredaktion von Dm. Schostakowitsch], Moskau 1970, S. 5. Übersetzt von Ernst Kuhn. Copyright © für die deutsche Übersetzung: 2001 by Ernst Kuhn.

Dmitri Schostakowitsch

VORWORT ZU WEINBERGS OPER "DIE REISENDE" (1974) [661]

Ich werde nicht müde, mich für Weinbergs Oper *Die Reisende* zu begeistern. Ich habe sie bereits drei Mal gehört und eingehend die Partitur studiert. Bei jedem neuen Hören wurde ich mir der Schönheit und Größe dieser Musik noch tiefer bewußt. Es ist ein Meisterwerk, vollkommen in Stil und Form. Die der Oper zugrundeliegenden Moralauffassungen, ihr geistiges Format und ihr Humanismus ziehen den Hörer zwangsläufig in ihren Bann.

Als über das Werk im Komponistenverband diskutiert wurde, stand einer der Musiker auf und erklärte, die Oper sei "mit Herzblut" geschrieben. Man mag solche Worte für "hochgestochen" halten, doch in diesem Falle waren sie angebracht und gerechtfertigt. Das Leben selbst und Weinbergs eigenes Schicksal haben ihn gleichsam aufgefordert, sich in dieser Weise künstlerisch zu äußern. Die Musik der Oper ergreift durch ihre Dramatik. Sie ist überaus einprägsam und bildhaft, und es gibt in ihr keinerlei "leere Stellen". Alles ist vom Komponisten durchlebt und durchdacht, alles mit Wahrhaftigkeit und Leidenschaft zum Ausdruck gebracht.

Ich empfinde diese Oper als eine Hymne an den Menschen und an die internationale Solidarität derer, die dem Faschismus als schrecklichstem Übel der Menschheit Widerstand geleistet haben. Moissej Weinberg hatte auch schon zuvor Stücke komponiert, die den Kampf gegen den Faschismus zum Thema hatten. Diese Oper bedeutet eine wichtige Etappe, ja einen Höhepunkt in seiner Schaffensentwicklung, zu dem ihm viele vorangegangenen Arbeiten den Weg gebahnt haben.

Als Motto zu diesem Werk haben sich die Autoren die Worte des kommunistischen französischen Lyrikers Paul Eluard gewählt: "Sollte das Echo ihrer Stimmen verhallen, werden auch wir untergehen." Eine solche Anrufung des Gedächtnisses - und also auch des Gewissens - jedes einzelnen

661 Nach: Mossej Vajnberg, *Passažirka* [Klavierauszug], Moskau 1977, S. 7.
Weinbergs Oper in zwei Akten und acht Bildern mit Epilog *Die Reisende* op. 97 stammt aus den Jahren 1967/68, das Vorwort für den Klavierauszug wurde von Schostakowitsch im September 1974 geschrieben, der Klavierauszug erschien 1977 im Druck. Wir danken Frau Ulrike Patow von den Internationalen Musikverlagen Hans Sikorski (Hamburg) für die Beschaffung des Textes. Übersetzt von Ernst Kuhn. Copyright © für die deutsche Übersetzung: 2001 by Ernst Kuhn.

von uns hat einen tiefen Sinn. Damit sich die Schrecken der Vergangenheit nie wiederholen, müssen wir uns dieser Vergangenheit erinnern und jenen ein heiliges Angedenken bewahren, die in den Jahren des Krieges ihr Leben für unser Leben und unsere Freiheit geopfert haben.

Die Handlung der Oper folgt der gleichnamigen Erzählung der polnischen Schriftstellerin Zofia Posmysz. Diese bemerkenswerte Erzählung wurde bereits in viele Sprachen übersetzt, für Rundfunk und Fernsehen bearbeitet und in Theater- und Filmversionen vorgestellt. Nun war die Zeit gekommen, in einer Oper auch die musikalische Umsetzung des Stoffes zu versuchen.

Der Komponist und die Librettisten hielten sich an die Hauptlinien des Sujets, nahmen aber eine wesentliche Erweiterung der Handlung vor, führten neue Personen ein und schufen neue Motive und Situationen. Das alles geschah mit gebotenem Takt und erklärte sich vor allem aus der Spezifik der musikalischen Dramaturgie. Ein Beispiel: Tadeusz, einer der Helden der Erzählung, bekommt in der Opernhandlung den Beruf eines Musikers. Man möchte meinen, dies wäre nur ein unbedeutendes Detail. Doch mit diesem Beruf hält das Thema der Kunst Einzug in die Opernhandlung, nicht nur als Bereicherung ihres Ideengerüstes, sondern auch als Voraussetzung für die Konzert-Szene in Auschwitz, die schließlich den Höhepunkt der Oper bildet. In dieser Szene gibt es nur Musik, keine Worte. Und es ist die Musik, die über den seelischen Zweikampf, der zwischen der Aufseherin Lisa einerseits und Martha und Tadeusz andererseits ausgetragen wird, das Urteil spricht: über einen Zweikampf, den Lisa verliert. Dem todgeweihten Tadeusz hatte man befohlen, auf seiner Geige eine abgeschmackte Melodie zu spielen und auf diese Weise den Lagerkommandanten zu unterhalten. Statt dessen aber spielt Tadeusz die *Chaconne* von J. S. Bach. Der Solovioline schließt sich dann das ganze Orchester an, wodurch das klangliche Gewicht dieser unsterblichen Musik noch weiter erhöht wird. Die tragische Kraft dieser Szene läßt sich nur schwer in Worte fassen.

Die Dramatik des Inhaltes hinderte die Autoren nicht daran, in der Oper auch lyrische Stellen von berückender Zartheit und Unberührtheit zu schaffen. Ich nenne hier das wunderbare Duett von Martha und Tadeusz mit der bezaubernden Phrase "spiel doch, spiel für mich!", die Szene, in der die gefangenen Frauen sich ausmalen, wie die Nachkriegszeit sein wird, das vom russischen Mädchen Katja gesungene Lied "Dolina-dolinuschka" und die Szene des Französisch-Unterrichts, in der die junge Ivette und die alte Bäuerin Bronka immer wieder ein einziges Wort durchkonjugieren: es ist das für Auschwitz so gewichtige Verb "vivre" [leben]: "Je vis, tu vis, il vit..."

Es erfüllt mich mit Freude, daß der Klavierauszug der Oper nun im Druck erscheint. Ich freue mich über die Möglichkeit, hier nun ein weiteres Mal ein gutes

Wort über diese Oper zu sagen, eine Oper, die ich liebe und an deren Schicksal ich glaube.

Dmitri Schostakowitsch

VORWORT ZU WEINBERGS OPER "DIE MADONNA UND DER SOLDAT" (1975)[662]

Ich empfinde für das Schaffen von Moissej Weinberg, eines Komponisten von großer und eigenständiger Begabung, eine hohe Wertschätzung. Es gibt von ihm Musikwerke in den unterschiedlichsten Genres: elf Symphonien, drei Opern, drei Ballette, fünf Instrumentalkonzerte, ein *Requiem* und vier Kantaten, zwölf Streichquartette, mehr als einhundert Klavierlieder, Filmmusiken und Schauspielmusiken.

Die Oper *Die Madonna und der Soldat* besticht durch bewundernswerte Herzlichkeit und Zartheit sowie durch die Wärme des Tonfalls. Wahrscheinlich ist das auch ihr wichtigstes Merkmal. Es ist bemerkenswert, daß es keine einzige negative Gestalt in diesem Werk gibt (wenn ich mich in der Sprache der Musikkritiker ausdrücken darf). Die Menschen, von denen die Oper handelt, sind erfüllt von Güte und Herzenswärme, träumen leidenschaftlich vom Glück und von der Liebe. Dennoch kann man das Werk nicht pauschal als "unbeschwert" oder "blauäugig" bezeichnen. Man hört in der Musik auch das unheilvolle Donnerrollen des Krieges, und dessen tragische Ereignisse liegen als Widerschein über vielen Episoden.

Bereits als der Komponist sein Werk im Komponistenverband vorstellte und ich es in seiner Wiedergabe zum ersten Mal hörte, fühlte ich mich durch die einprägsame Bildhaftigkeit dieser Musik und die interessante dramatische Form sofort in Bann gezogen. Die Opernhandlung fußt auf dem Thema der Heldentaten unserer Sowjetmenschen während des Großen Vaterländischen Krieges, also auf einem sehr verantwortungsvollen Thema, das jedem von uns auf eigene Art nahesteht. Umso größer war dann die Freude darüber, daß der Komponist und sein Librettist Alexander Medwedjew diesem Thema auf wahrhafte und tiefschürfende Weise gerecht geworden sind. Die grandiosen Ereignisse jener denkwürdigen Jahre finden angesichts der eher bescheidenen Dimensionen der lyrischen Oper Widerspiegelung in den Schicksalen und Charakteren der einfachen "Werktätigen" des Krieges.

662 Nach Mossej Vajnberg, *Madonna i Soldat* [Klavierauszug], Moskau 1977, S. 7. Weinbergs Oper in neun Bildern *Die Madonna und der Soldat* op. 105 stammt aus dem Jahre 1970, das Vorwort wurde von Schostakowitsch im April 1975 geschrieben, der Klavierauszug erschien 1977 im Druck. Wir danken Herrn Per Skans (Uppsala) für die Beschaffung des Textes. Übersetzt von Ernst Kuhn. Copyright © für die deutsche Übersetzung: 2001 by Ernst Kuhn.

Die Vorgänge der Handlung versetzen uns in das Jahr 1944 auf das Gebiet des Bruderlandes Polen. Eine Gruppe junger russischer Soldaten trifft auf eine polnischen Bauernfamilie. Als sie sich näherkommen, wird ihnen bewußt, wie stark sie miteinander geistig verwandt sind. Die erhabene Liebe zwischen der jungen Stassja und Sanja wird zum Symbol des Zusammenschlusses der beiden Völker in der harten Zeit der Prüfungen.

Hervorgehoben sei das Libretto der Oper von Alexander Medwedjew. Es besitzt unbestreitbare Vorzüge: eine präzise und dynamische Dramaturgie sowie ein literarisch ansprechendes Niveau. Interessant ist der Kunstgriff von Momenten eines plötzlichen Handlungswechsels, in denen sich Stassja unmittelbar auf der Bühne mal in eine junge Sibirierin, mal in ein Leningrader Schulmädchen verwandelt. Eindrucksvoll ist auch das Finale: ein Liebesduett zwischen Stassja und dem getöteten Sanja, dessen Partie gleichsam in der Phantasie des erschütterten Mädchens ertönt. Dieses Duett bildet den gedanklichen und musikalischen Höhepunkt der gesamten Oper.

Am 17. März 1975 erlebte ich mit Freuden die Premiere der Oper *Die Madonna und der Soldat* am Leningrader Akademischen Kleinen Opern- und Ballett-Theater. Für die interessante Inszenierung zeichneten D. Baduschkowoj - ein extra aus Polen eingeladener Regisseur - und die Bühnenbildnerin S. Werchowitsch verwantwortlich. Der begabte Dirigent Alexander Dmitrijew und die jungen Sänger des Opernhauses boten eine mitreißende und gekonnte Aufführung des Werkes.

Weinbergs Oper *Die Madonna und der Soldat,* auf die Bühne gebracht am Vorabend des 30. Jahrestages des Sieges über den Faschismus, klang als würdiger Beitrag zu diesem großen Festtag des sowjetischen Volkes.

Ein historisches Dokument:

Ministerrat der UdSSR, Moskau
Hauptverwaltung für die Überwachung von Schauveranstaltungen und Kontrolle des Repertoires des Komitees für künstlerische Angelegenheiten

ANORDNUNG Nr. 17[663]

14. Februar 1948

Die Aufführung der folgenden, in den Plänen der Konzertorganisationen enthaltenen Werke sowjetischer Komponisten w i r d v e r b o t e n . Sie sind a u s d e m R e p e r t o i r e z u e l i m i n i e r e n .

SCHOSTAKOWITSCH -

Symphonie Nr. 6
Symphonie Nr. 8
Symphonie Nr. 9

663 Russischer Originaltitel: *Prikaz No. 17*. Ins Deutsche übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Ernst Kuhn. Copyright für die deutsche Übersetzung © 2001 by Ernst Kuhn. Die Übersetzung erfolgte nach einer Kopie, die sich bereits längere Zeit im Verlagsarchiv befindet. Sie wurde anhand der jüngsten russischen Veröffentlichung neu durchgesehen (Vgl.: I. A. Bobykina (ed.), *Dmitrij Šostakovič v pis'mach i dokumentach* [Dmitri Schostakowitsch in Briefen und Dokumenten], Moskau 2000, S. 543-544).
Auf persönliche Anweisung Stalins wurde die *Anordnung Nr. 17* am 16. März 1949 als "ungesetzlich" wieder außer Kraft gesetzt. Vorausgegangen war das Telephongespräch zwischen Stalin und Schostakowitsch, in welchem der Komponist seine Absage für die Teilnahme an der sowjetischen Propagandaveranstaltung *Cultural and Scientific Conference for World Peace* im New Yorker Waldorf-Astoria-Hotel mit diesen Aufführungsverboten ("Vorhandensein von schwarzen Listen des Repertoirekomitees") begründete. Stalin versprach die Aufhebung dieser Verbote, und Schostakowitsch nahm - wie allgemein bekannt - an der Veranstaltung teil, die vom 25. bis 27. März 1949 stattfand (Ausführlicher hierzu vgl.: *Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch*, herausgegeben von Solomon Wolkow, Berlin 2000, S. 237 ff.).
Es muß darüber hinaus aber damals bereits weitere Verbotslisten für die Aufführung sowjetischer Musikwerke gegeben haben. So ist z. B. das Verbot der *Ersten Symphonie "Babij Jar"* (1945) von Klebanow in der vorliegenden Liste nicht erfaßt. (Vgl. hierzu den Beitrag von Irma Zolotovitsky im vorliegenden Band).

Konzert für Klavier und Orchester
~~*Poème von der Heimat* (für Symph.[onie] Orch[ester])~~
Oktett
Zweite Klaviersonate
Lieder nach Versen englischer Dichter
Aphorismen - Zyklus von Klavierstücken[664]

PROKOFJEW -

Symphonische Suite *"Das Jahr 1941"*
Ode auf das Ende des Krieges (für Symph[onie]orch[ester])
Festliches Poème (für Symph[onie]orch[ester])
"Kantate zum 30. Jahrestag der Oktoberrevolution" (Text: Dolmatowski)
"Ballade vom Knaben" (für Soli, Chor und Symph[onie]orch[ester])
"Gedanken" (Zyklus von Klavierstücken)
Klaviersonaten Nr. 6 und Nr. 8[665]

MJASKOWSKI -

Kantate *"Der Kreml bei Nacht"*
Pathetische Ouvertüre (für Symph[onie]orch[ester])[666]

664 Mit dem im Original durchgestrichenen *Poème von der Heimat* war offensichtlich das Werk op. 74 für Soli, Chor und Orchester gemeint. Weiterhin handelte es sich um das *Erste Klavierkonzert* op. 35 (1933) [das *Zweite Klavierkonzert* entstand erst 1957], die beiden *Stücke für Streichoktett* op. 11 (1924/25), die *Zweite Klaviersonate* op. 61 (1942), die *Sechs Romanzen nach Worten englischer Dichter* für Baß und Klavier op. 62 (1942) und die *Aphorismen* op. 13 (1927).

665 Gemeint sind offensichtlich die Symphonische Suite *"Das Jahr 1941"* op. 90 (1941), die *Ode auf das Ende des Krieges* op. 105 (1945) für 8 Harfen, vier Klaviere, Blasorchester, Schlaginstrumente und Kontrabässe, die Festdichtung *"Dreißig Jahre"* op. 113 (1947) für großes Orchester, die *Kantate "Blüh auf, gewaltig Land" zum 30. Jahrestag der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution* für gemischten Chor und Orchester op. 114 (1947), die Kantate *"Ballade vom unbekannten Knaben"* für Sopran, Tenor, Chor und Orchester (Text: P. Antokolski) op. 93 (1943), die drei Klavierstücke *"Gedanken"* op. 62 (1934) und die beiden Klaviersonaten op. 82 (1940) und 84 (1944).

666 Gemeint sind die beiden "dem XXX. Jahrestag der Großen Oktoberrevolution" und "dem XXX. Jahrestag der Sowjetarmee" gewidmeten Werke Mjaskowskis: *Notturno "Der Kreml bei Nacht"* op. 75 (1947), Kantate für Tenor oder Sopran, gemischten Chor und großes Orchester auf Worte von S. Wassiljew, ferner die *Pathetische Ouvertüre* c-Moll für großes Orchester op. 76 (1947).

CHATSCHATURJAN -

Symphonie-Poème (für Symph[onie]orch[ester])[667]

SCHEBALIN -

Symphonie Nr. 3
Konzert für Violine und Orchester[668]

POPOW -

Symphonie Nr. 1
Symphonie Nr. 3
Divertissement (für Symph[onie]orch[ester])
Konzert für Violine und Orchester[669]

ALEXANDER KREIN -

Symphonie Nr. 2[670]

FEINBERG -

Konzert Nr. 3 für Klavier und Orchester[671]

POLOWINKIN -

Symphonie Nr. 8
Symphonie Nr. 9[672]

667 Gemeint ist Aram Chatschaturjans auch *Symphonie-Poème* genannte *Symphonie Nr. 3* in einem Satz für Orchester, Orgel und 15 Trompeten (1947).

668 Schebalins *Symphonie Nr. 3* C-Dur op. 17 stammte aus dem Jahre 1935, das *Violinkonzert* G-Dur op. 21 aus dem Jahre 1940.

669 Gawriil Popows *Symphonie Nr. 1* entstand in den Jahren 1928 bis 1934, die *Symphonie Nr. 3 nach spanischen Themen* für Streicher im Jahre 1946, das *Divertissement in sieben Miniaturen* im Jahre 1938 und das *Violinkonzert* im Jahre 1937.

670 Alexander Kreins (bislang unveröffentlichte) *Symphonie Nr. 2* op. 55 entstand in den Jahren 1944 bis 1946.

671 Samuil Feinbergs *Konzert Nr. 3* stammte aus dem Jahr 1947.

672 Leonid Polowinkins *Symphonien Nr. 8 und 9* stammten beide aus dem Jahr 1944.

BELSA -

Symphonie Nr. 1
Symphonie Nr. 2
Symphonie Nr. 3
"Antschar" (Symph[onische] Dichtung)[673]

PEIKO -

Liederzyklus nach Versen chinesischer Dichter
Liederzyklus nach Versen amerikanischer Dichter

WEINBERG -

"Begrüßungsouvertüre" (für Symph[onie]orch[ester])
"Festliche Ode" (für Symph[onie]orch[ester])
Streichquartett Nr. 6
Shakespeare-Sonette (Liederzyklus)[674]

LEWITIN -

"Festouvertüre" (für Symph[onie]orch[ester])
Konzert für Klavier und Orchester
Quintett für Flöte, Violine, Klarinette, Violoncello und Klavier[675]

gez. M. Dobrynin

Leiter der Hauptverwaltung für Überwachung von Schauveranstaltungen und Kontrolle des Repertoires

673 Über die Musikwerke des bekannten Musikwissenschaftlers und Schriftstellers Igor Belsa (insgesamt 5 Symphonien, zahlreiche Instrumentalkonzerte, 5 Klaviersonaten usw.) ist nur wenig bekannt. Sie sollen in einer konsequent atonalen und kontrapunktisch dichten Schreibweise komponiert sein. (Vgl.: Allan Ho und Dmitry Feofanov, *Biographical Dictionary of Russian/Soviet Composers*, New York-Westport-London 1989, S. 53).

674 Mieczysław (Moissej) Weinbergs *Begrüßungsouvertüre* op. 44 stammt aus dem Jahre 1948, die *Festlichen Bilder* op. 36 aus dem Jahre 1947, das *Streichquartett Nr. 6* op. 35 aus dem Jahre 1946, die *Sechs Sonette* op. 33 nach William Shakespeare für Baß und Klavier aus dem Jahre 1946.

675 Juri Lewitins *Erstes Klavierkonzert* datiert aus dem Jahre 1944 (ein zweites entstand erst 1952), das *Quintett* aus dem Jahre 1948.

Achmatowa, A.: 103, 270
Achron, J.: 168, 280, 335
Adler, G.: 330
Adler, I.: 184
Albrecht, M. v.: 115
Alejchem, Sch.: 9, 13, 17, 66, 69
Allan, W.: 58
Amirow, F.: 323
Andrejew, L.: 118
Angarowa, H.: 219
Antokoletz, E.: 115
Antokolski, P.: 345
Aranowski, M.: 86
Arendt, H.: 273
Arnemann, D.: 142, 146, 229-269, 326, 327
Arnstam, L.: 313
Ashkenazy, A.: 84, 163
Ashkenazy, Vl.: 19
Askoldow, A.: 257, 258, 336
Assafjew, B.: 105
Avenary, H.: 185, 187
Babel, I.: 82, 128, 156, 163
Bach, J. S.: 20, 31-37, 42-54, 57, 124, 340
Bachtin, M.: 94, 198
Baduschkowoj, D.: 343
Baer, E. v.: 263
Balakirew, M.: 70
Balanchine, M.: 22
Balandschiwadse, A.: 103
Balkaschin, J.: 116
Barschai, R.: 264, 335
Bartlett, R.: 101
Baschmet, J.: 88
Basner, W.: 324
Batka, R.: 327, 329
Baudissin, W.: 59, 68
Bauer-Lechner, N.: 329
Baumgartner, R.: 209
Beethoven, L. v.: 50, 79, 89, 327
Belinkow, A.: 169
Belorussez, I.: 310
Belsa, I.: 347
Benjamin, W.: 219, 220
Bernstein, L.: 331, 332
Beregowski, M.: 78, 122, 123, 152, 171, 180, 184-191, 294, 334
Berg, A.: 105, 246, 261
Berginer-Tawger, B.: 67
Berl, H.: 330, 331
Berlin, I.: 75, 121
Berlinski, V.: 61
Bernandt, G.: 117
Bethge, H.: 44
Bialik, M.: 115
Bizet, G.: 27
Blacher, B.: 272
Blashkow, I.: 107
Blessinger, K.: 328
Bloch, E.: 325, 334
Block, A.: 149, 320
Bobykina, I. A.: 344
Bogatyrjow, S.: 109
Bogdanow-Beresowki, V.: 130
Bogue, D. J.: 120
Böke, H.: 331
Bonastrug da Porta: 67
Borchardt, G.: 241, 244, 245, 266
Borge, V.: 58
Borodin, A.: 6
Borstschagowski, A.: 332
Bott, M.-L.: 135
Bouis, A. W.: 21, 125
Brahms, J.: 42, 43
Braun, J.: 1, 4, 71, 90, 92, 96, 98, 114, 115, 137-139, 142, 143, 154, 159, 180-182, 185-193, 199, 214, 232, 233, 237-239, 269, 280, 287, 332, 333
Breshnew, L.: 91
Brockhaus, H. A.: 266
Brod, M.: 329
Brojtman, E.: 56
Brown, M. H.: 1, 100, 185, 237, 280
Bruckner, A.: 16, 17
Brutzkus, J.: 72
Buber, M.: 59
Bulgakow, M.: 81, 116, 270, 271, 276
Burchanow, M.: 306
Burgess, E. W.: 120
Busoni, F.: 299

Chagall, M.: 56, 85, 86, 88, 122, 157, 281
Chamberlain, H. 30
Chaplin, Ch.: 81
Chardin, T. de: 173
Chasanow, G.: 58
Chasanow, N.: 306
Chatschaturjan, A.: 75, 105, 229, 298, 309, 311, 312, 323, 346
Chatschaturjan, K.: 324
Chentowa, S.: 77, 83, 84, 128, 151, 155, 157, 163, 207, 216, 274, 278, 280, 281, 291, 309, 335
Cholopow, J. N.: 70
Choroschij, S.: 73
Chrennikow, T.: 105, 283, 309, 317, 318
Chrustschow, N.: 12, 91
Cohen, J.: 184
Craft, R.: 227
Csampai, A.: 268
Cui, C.: 73
Dahlhaus, C.: 215
Dalitz, G.: 219
Dalton, M.: 120
Daniel, Ju.: 120
Dansker, O.: 119
Dante: 179
Dargomyshski, A.: 295, 335
Darwin, Ch.: 44, 45, 46
Demina, M.: 301
Denissow, E.: 326
Dessau, P.: 73, 272
Dick, G.: 211, 336
Dieckmann, E.: 219
Dmitrijew, A.: 343
Dobruschin, J.: 123, 269, 284, 287, 288, 333
Dobrynin, M.: 347
Dolshanski, A.: 93, 100, 108, 151, 157-159
Dorfman, J.: 325, 326, 333
Dorliak, N.: 282
Dostojewski, F.: 119, 124, 210, 261
Drubatschewskaja, G.: 8
Dschalilow, T.: 306
Dubinski, R.: 61, 264
Dunajewski, I.: 75, 82
Dürer, A.: 45
Eckhart, D.: 47
Eco, U.: 93
Ehrenburg, I.: 129, 203, 262
Eisermann, G.: 133
Eliram, T.: 76
Emerson, C.: 94
Etinger, J.: 68
Fadejew, A.: 270
Fanning, D.: 46, 94, 101, 117, 199
Fay, L. E.: 20, 90, 92, 95, 124, 128, 181, 183, 184, 188, 190, 280, 283
Fefer, I.: 123, 306
Feinberg, S.: 282, 346
Feldman, B.: 68
Feldman, W. Z.: 123, 126
Feofanov, D.: 7, 19, 20, 101, 114, 181, 347
Feuchtner, B.: 209, 247, 257, 259, 260, 262, 265, 334, 335
Fichtengolz, A.: 282
Filonow, P.: 134
Finkelstein, E. I.: 301
Finkelstein, I. B.: 279, 300, 306
Fjodorow, N. F.: 210, 211
Fleischman, V.: 5, 6, 7, 50, 92, 94, 138, 159-161, 172, 200-228, 236, 280, 301
Flier, J.: 282
Florenski, P.: 276
Floros, C.: 25, 26, 329
Forster, L.: 209
Foucault, M.: 202, 225
Frank, A.: 13, 27, 140, 164, 273
Frankl, S.: 210
Freud, S.: 58, 116
Friedberg, M.: 118
Fromm, E.: 201
Gaertner, M.: 226
Galkin, S.: 280, 292
Gandhi, M.: 316
Genina, L.: 83
Gergiev, V.: 86, 88
Gerschow, S.: 157, 281
Gershwin, G.: 75
Gilels, E.: 78, 282
Gilels, L.: 282
Gilman, S.: 24, 31, 39

Glasunow, A.: 3, 6
Gleser, R. V.: 101, 154
Glikman, I. D.: 80, 112, 128, 129, 148, 204, 304, 305, 313, 323
Glinka, M.: 56, 70, 71, 73, 74, 116
Gliwenko, T.: 128
Gnessin, M.: 94, 101, 126, 154, 163, 167, 171, 172, 188, 280, 301, 325
Goerdt, W.: 210
Gogol, M.: 94, 118, 153, 188, 200, 205, 212
Gojowy, D.: 134, 135, 201, 214, 236, 267, 268, 326, 332
Goldenweiser, A.: 282, 306
Goldin, M.: 78, 190
Goldstein, M.: 282
Golowinski, G. L.: 73, 159
Gorki, M.: 118, 270
Gradenwitz, P.: 214
Granowski, A.: 155
Greenspon, L. J.: 172
Grimm, H.-J.: 150
Grinberg, M.: 282
Grönke, K.: 131-149
Grundmann, W.: 30
Gubaidulina, S.: 135, 310
Guberman, I.: 75
Gusikow, J. M.: 282
Habla, B.: 173
Hansburg, G.: 274-278
Harrowitz, N. A.: 48
Hartmann, K. A.: 272
Haydn, J.: 50
Hefling, S.: 46
Heifetz, J.: 78
Henze, H. W.: 272
Heschel, S.: 30
Hitler, A.: 30, 47, 306
Ho, A.: 7, 19, 20, 101, 114, 181, 347
Hobbs, G.: 101
Hochhuth, R.: 272
Hoffmann-Axthelm, D.: 34, 35
Holland, D.: 268
Holland, N. N.: 124
Honegger, M.: 100, 139
Horowitz, W.: 78
Horstmann, F.: 155
Hosking, G.: 183
Hyams, B.: 47, 48
Idelson, A. Z.: 185, 187, 287, 295
Iljina, I.: 61
Iswolsky, H.: 198
Ivanov, Vj. V.: 173
Iwashkin, A. W.: 102
Jackson, T. L.: 1-54, 90, 101, 114, 117, 181
Jakobson, L. W.: 82, 157
Jakubow, M.: 279
Jampolski, M.: 83, 282
Jedlina, L.: 61
Jelissejew, N.: 167
Jewlachow, O.: 207
Jewtuschenko, J.: 11, 12, 27, 92, 114, 124, 131, 139-141, 164, 271, 272, 276, 285
Joyce, J.: 9, 17
Judina, M.: 228, 274-278
Judizki, A.: 123, 284, 288
Kabalewski, D.: 309, 321
Kafka, F.: 87
Kaganowitsch, L.: 80
Kallis, A..: 277
Kaplan, A.: 287-292
Karajew, K.: 324
Karpath, L.: 328
Katzin, R. A.: 63
Kaufman Shelemay, K.: 78, 79
Kaufman, F. M.: 294
Kazewa, M.: 77
Kilb, A.: 258
Killian, H.: 329
Kisselhof, S.: 155
Klebanow, D. L.: 109-112, 344
Klemm, S.: 135, 148
Klemperer, A.: 32
Klier, J.: 183
Klimowizki, A.: 121
Klinger, M.: 45
Klobukowa, O.: 61
Klumow, A.: 306
Knipper, A.: 211
Koball, M.: 24, 31, 131, 202, 223
Kochan, L.: 118

Kogan, B. B.: 68
Kogan, L.: 282
Kogan, M. B.: 68
Kogan, Pawel: 166
Köhler, J.: 30
Kolleritsch, O.: 325
Kollontai, A.: 225
Kompanejez, S.: 114, 160, 338
Kondraschin, K.: 2, 12, 264, 270
Konstantinowskaja, E.: 128
Kontschalowskaja, N.: 280
Kopp, K.: 137
Korew, J.: 57
Korin, P.: 277
Korolenko, W.: 118
Korotitsch, W.: 75
Korsunskaja, M.: 61
Körte, M.: 329
Kosinzew, G.: 156, 162, 164
Kossygin, A.: 91
Kostyrtschenko, G.: 282, 284
Kotschnjew, J.: 7
Kownazkaja, L. G.: 107, 119, 121, 130
Krajewski, S.: 120
Kravets, N.: 22, 121, 279-297
Krein, A.: 168, 280, 325, 346
Kremljow, J.: 321
Krenek, E.: 32
Kröplin, E.: 240, 246, 251
Kuhn, J.: 180-199
Kunitz, J.: 118
Kuprin, A.: 118
Kusmitschew, I.: 166
La Grange, H.-L. de: 328
Lamm, P. A.: 216
Laux, K.: 266
Le Beau, B. F.: 172
Lebendinski, L.: 313
Lejferkus, S.: 208
Lenin, W. I.: 155, 170, 202, 203
Lermontow, M.: 118, 298
Leskow, N.: 77, 118, 219, 220, 223, 224, 226
Lev, A.: 28
Levin, N.: 120, 128
Lewin, W.: 85
Lewinski, I.: 208
Lewitin, Ju.: 308, 310, 317, 324, 347
Li Tai Pe: 44
Lindlar, H.: 223, 227
Littler, W.: 1
Louis, R.: 327
Luther, M.: 30, 34, 35, 36
Lwow, P.: 168
MacDonald, I.: 31, 181, 184
Mahler, A. M.: 24, 328
Mahler, G.: 20-25, 31, 32, 37-39, 42-48, 57, 81 119, 121, 122, 124, 128, 262, 270, 325-337
Maimonides, M.: 56
Majakowski, W.: 270, 271
Makarowa, N.: 309
Mamardaschwili, M.: 174, 177, 178
Mandelstam, O.: 276
Marissen, M.: 35
Martner, K.: 329
Masel, L.: 57, 160, 313
Mason, J.: 58
Matthews, D.: 32
McClary, S.: 27
McCreless, P.: 117
Meck, N. v.: 263
Medwedjew, A.: 343
Meinerts, H. J.: 68
Meir, G.: 10
Mejerowitsch, M.: 310
Men, A.: 167
Mendelssohn, F.: 33, 330
Menzel, B.: 225
Messiaen, O.: 105
Meyer, Klaus: 114
Meyer, Krzystof: 229, 300, 319-321, 325
Meyerbeer, G.: 330
Meyerhold, W.: 94, 126, 127, 153, 276, 280
Michejewa, L.: 103, 107, 156, 158, 164
Michelangelo Bounarotti: 29, 104, 135
Michoëls, N.: 91, 155, 156, 214, 279, 283, 284, 292, 296
Michoëls, S.: 64, 65, 66, 91, 104, 155, 164, 276, 284, 305, 306, 312-314, 318
Midgley, Ch.: 101
Milhaud, D.: 325

Milner, M.: 168, 280
Milstein, N.: 22
Mitchell, D.: 32, 44
Mjaskowski, N.: 105, 282, 345
Molotow, W.: 298
Monelle, R.: 91, 101
Mong Kao Jen: 46
Morgener, J.: 131, 140, 272
Morrow, M.: 186
Morson, S.: 94
Moser, H.-J.: 327
Mosse, G. L.: 30
Mozart, W. A.: 79
Mrawinski, J.: 321
Müller, G.: 270-273
Müller, J.: 35
Munch, E.: 43
Muradeli, W.: 105, 142, 313
Mussin, I.: 299
Mussorgsky, M.: 4, 6, 27, 51-54, 70, 71, 72, 124-126, 167, 188, 216, 235, 295, 309, 335
Nachman, M. ben: 67
Nazirova, E.: 21, 22, 23, 42-48, 121
Neef, S.: 132, 200-228, 261, 262
Nemtsov, J.: 150, 158, 168
Newsidler, H.: 186
Nicholson, A.: 32
Nikitina, L.: 308, 321
Nikolai I., Zar: 205
Nordau, M.: 24
Odojewski, W.: 116, 117, 175
Oestreich, J. K.: 19
Offenbach, J.: 75, 122, 264, 330
Oginski, M.: 75
Oistrach, D.: 231, 240, 252, 260, 261, 266, 319, 320
Ordshonikidse, G.: 57
Paramonow, B.: 59
Pasternak, B.: 270, 276
Patow, U.: 339
Peiko, N.: 310, 321
Pekelis, M. S.: 282
Peretz, I.: 280
Petrowski, M.: 169
Pevear, R.: 190
Pezold, H.: 263
Picasso, P.: 14
Platonow, A.: 276
Plissezkaja, Maja: 111
Poljakowa, L.: 258
Polowinkin, L.: 346
Pomysz, Z.: 340
Popow, G.: 105, 346
Potok, Ch.: 28
Prevost, P.: 100, 139
Pribegina, G.: 154
Prokofjew, S.: 74, 105, 188, 229, 325, 345
Propp, W.: 162
Pulwer, L.: 65
Puschkin, A.: 23, 114, 124
Putin, W.: 91
Rabinowitsch, D.: 91, 101, 266, 267
Rachmaninow, S.: 222
Raeff, M.: 121
Raikin, A.: 58
Rasky, P.: 209
Redepenning, D.: 24, 25, 32, 199
Reiber, J.: 225
Reilly, R. R.: 156
Reltowa, I. B.: 233, 234, 254, 259
Reswin, J. M.: 291, 292
Ribbentrop, J. v.: 298
Rimsky-Korsakow, N.: 4, 6, 70, 81, 119, 154, 168, 188, 302
Ritzarev, M.: 72, 114-130
Rochalskaja, O.: 279
Rohrbacher, S.: 33
Rosenschild, K.: 321
Roshdestwenski, G.: 87, 207, 208
Rosowsky, S.: 168
Rostand, C.: 264
Rostropowitsch, M.: 82, 128, 264, 320
Rubinstein, A.: 118
Sabinina, M.: 107, 108
Sabolozki, N.: 276
Sacharow, ?: 276, 277
Sacharow, A.: 1, 2
Sadykow, T.: 306
Saminsky, L.: 168, 280
Samossud, S.: 304

Sanderling, K.: 272
Sapoznik, H.: 180, 189
Sarjan, M.: 164
Sbarski, B. I.: 314
Schaïnski, W.: 74
Schapiro, L.: 118
Schaporin, Ju.: 282, 311
Schebalin, W.: 105, 129, 144, 229, 346
Schiller, F.: 93
Schklowski, I.: 60
Schlifstein, S. I.: 282
Schnejerson, G.: 94, 101
Schnittke, A.: 102, 135, 257, 336
Schönberg, A.: 119, 122, 325
Schönewolf, K.: 266
Schopenhauer, A.: 30
Schostakowitsch, G.: 77
Schostakowitsch, I.: 88, 129
Schostakowitsch, M.: 287
Schubert, F.: 17
Schumann, Cl.: 43
Schumann, R.: 42, 43
Schwarz, B.: 1, 100, 138, 180, 187, 237, 265, 280
Sejfullina, L.: 225
Serow, A.: 118
Service, R.: 183
Shaguch, M.: 208
Shakespeare, W.: 59, 64, 68, 83, 306, 347
Shdanow, A.: 273, 312
Sheinberg, E.: 90-101, 117, 126, 127, 154, 188, 199
Shitomirski, A.: 168
Shitomirski, D.: 131, 282, 316
Sibelius, J.: 40
Silbermann, A.: 331
Singermann, B.: 68
Sinjawski, A.: 120, 128, 130, 168
Skans, P.: 298-324, 342
Skatow, N. N.: 166
Skudizki, S.: 122
Sljoskin, J.: 167
Slobin, M.: 78, 127, 180, 184, 185, 187
Slonimski, S.: 115
Slonimsky, S.: 181
Smith, J. H.: 124
Sokolow, N.: 304
Sokolow, P.: 180
Sollertinskaja, L.: 91, 101, 320, 321
Sollertinski, I.: 25, 31, 32, 61, 79, 91, 101, 119, 121, 122, 138, 152, 159, 206, 215, 220, 280, 320, 321
Solotarjow, W.: 302, 303, 323
Solowjew, W.: 77, 210
Solvik, M.: 44, 45
Sostschenko, M.: 103, 104
Spinoza, B.: 56, 212, 213
Stalin, J. W.: 3, 5, 9, 87, 88, 93, 130, 183, 184, 214, 241, 243, 245, 270, 306, 313, 315, 344
Stassow, W.: 54
Stefan, P.: 330
Stegmann, D.: 209
Steiger, R.: 35
Steinberg, L.: 28
Steinberg, M. O.: 119
Steiner, G.: 4
Stern, A.: 137
Stern, I.: 78
Stern, J.: 213
Stiedry, F.: 32
Stockhammer, R.: 329
Stogarenko, A. J.: 109
Stoljarow, G.: 282
Stonequist, E.: 120
Strachey, J.: 58
Strauss, R.: 221, 327
Strawinsky, I.: 74, 215-217, 223, 227, 228
Stschedrin, R.: 212
Supinskaja, I. siehe Schostakowitsch, I.
Suppan, W.: 173
Suskin, B.: 64, 314
Suworin, A. S.: 201
Swiridow, G.: 301, 321
Szigeti, J.: 78
Tagore, R.: 57
Talmadge, F.: 185
Tamarkina., R.: 282
Tanejew, S.: 125
Taruskin, R.: 39, 52, 74, 90, 93, 94, 98, 101, 117, 124, 167-169, 179, 185, 198

Taylor, R.: 30
Terz, A.: 120, 128
Thieben, L.: 219
Tistschenko, B.: 22, 324
Tolstoi, A.: 306
Tolstoi, L.: 124, 210
Tomzig, S.: 224
Trotzki, L. D.: 5
Tschaikowsky, B.: 309
Tschaikowsky, P.: 31, 73, 79, 263-265
Tschechow, A.: 6, 7, 50, 76, 124, 127, 159, 201, 203, 211, 215, 333, 336
Tschitschibabin, B. A.: 274
Tschudakowa, M. O.: 169
Turczynski, J.: 299
Turgenjew, I.: 118
Uchtomski, A. A.: 165, 166, 168
Urban, P.: 201
Ustwolskaja, G.: 116, 301
Utjossow, L.: 82
Vergelis, A.: 95, 155, 293
Volkov, S.: 1-18, 61, 95, 125, 133, 144, 161, 183, 200, 203, 207, 216, 217, 221, 242, 243, 244, 275, 324, 333-337, 344
Wachtangow, J.: 127
Wagner, R.: 17, 56
Wagner-Régeny, R.: 272
Waksberg, A.: 306
Walbe, J.: 332
Walter, B.: 32
Wang Wei: 46
Wanslow, V.: 321
Warsar, N. W.: 128, 221
Warschawski, M.: 59
Wassiljew, S.: 345
Webern, A. v.: 105
Weill, K.: 273
Weinberg, M.: 155, 173, 279-324, 339-343, 347
Weiner, M. A.: 30
Weininger, O.: 24, 31, 47, 48
Weiß, G.: 328
Weprik, A.: 164, 280, 325
Werchowitsch, S.: 343
Wernadski, W. I.: 173
Werner, E.: 184
Westendorf, R.: 31, 131
Wexler, P.: 72, 120
Wilson, E.: 20, 21, 23, 92, 161, 164, 304, 312
Winer, M.: 122
Wischnjewskaja, G.: 320
Wolchonski, L.: 180
Wolffheim, E.: 215
Wolter, G.: 2, 131, 138, 325-337
Wowsi, M.: 68, 314, 320
Wowsi-Michoëls, N.: 92, 98, 104, 305-315
Zak, J.: 282
Zak, V.: 56-89, 117, 175, 313
Zak-Freidheim, K.: 60
Zech, C.: 231, 236, 266, 267
Zeitlin, L.: 168, 282
Zelter, C.-F.: 33
Zemtsovsky, I.: 72, 150-179
Zimbalist, E.: 78
Zolotovitsky, I.: 102-113, 344
Zurikowa, G.: 166
Zwetajewa, M.: 8, 88, 276

Jüdische Musik in Sowjetrußland

Die "Nationale Jüdische Schule" der zwanziger Jahre

Texte von Leonid Sabanejew, Julian Krein, Anatoli Drosdow, Jascha Nemtsov, Friedrich Geiger, Izaly Zemtsovsky, Susman Kissselhof, Galina Kopytova und Beate Schröder-Nauenburg über die Jüdische Nationale Schule, über das jüdische Volkslied sowie speziell über die Komponisten Joseph Achron, Lazare Saminsky, Michael Gnessin, Moshe Milner, Alexander und Grigori Krein, Alexander Weprik u. a.

Herausgegeben von Ernst Kuhn und Jascha Nemtsov
Übersetzungen aus dem Russischen und Englischen

Reihe *studia slavica musicologica*, Bd. 15,
Preis 49,95 Euro (in Deutschland), 98,00 SFr. (Ausland), ca. 400 S.,
ISBN 3-928864-65-3, **in Vorbereitung,**.
Auch als CD-ROM für PC im Format *Word auf Windows* (ISBN 3-928864-73-4)

Nach dem Vorbild des national-russisch orientierten Mächtigen Häufleins formierte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts vor allem aus Schülerkreisen Rimsky-Korsakows ein Zirkel jüdischer Komponisten, der in der 1908 gegründeten "Gesellschaft für jüdische Volksmusik" auch eine organisatorische Heimstätte fand. Prominente Vertreter waren Joseph Achron, Joel Engel, Lazare Saminsky, u. a. Die Komponisten der nächsten Generation (Gnessin, Weprik, u. a.), jetzt bereits in Sowjetrußland, erreichten zu ihrer Zeit einen noch weit höheren Bekanntheitsgrad. Leonid Sabanejew sprach in seiner, auch im Westen publizierten Übersichtsstudie von einer Jüdischen Nationalen Schule.

Die faszinierende Musik dieser Komponisten trifft vor allem in jüngster Zeit auf stark anwachsendes Interesse bei Interpreten und Hörern. Der vorliegende Band trägt dem hiermit verbundenen Informationsbedürfnis Rechnung. Neben bereits klassischen Arbeiten von Sabanejew und Kisselhof findet der Leser Biographien der einzelnen Komponisten, ergänzt durch deren Werkverzeichnisse und ausführliche Literaturangaben.

In Originalbeiträgen unternehmen verschiedene Autoren den Versuch, die Jüdische Nationale Schule (bzw. die Neue Jüdische Schule) der zwanziger Jahre in Sowjetrußland aus heutigem Abstand zu charakterisieren und den von ihr ausgegangenen Impulsen nachzuspüren.

VERLAG ERNST KUHN - POSTFACH 080147 - D-10001 BERLIN
Internet: www.vek.de

Verlag Ernst Kuhn, PF 080147, D-10001 Berlin
Tel.: 030-44 34 22 30, *Fax:* 030-442-47 32, *eMail:* kuhn@vek.de, *Internet:* www.vek.de

Bücher zur Musik in Rußland

Gesamtverzeichnis [Stand: Oktober 2001]

Die mit * nach der ISBN-Nr. gekennzeichneten Titel sind zu jeweils gleichem Preis auch als CD-ROM lieferbar.
Euro-Preise gültig für Deutschland ab Januar 2002.

TITEL	ISBN-Nr.	EURO
Einzelveröffentlichungen außerhalb von Schriftenreihen		
Peter Tschaikowsky, *Die Tagebücher,* 386 S., geb., Fadenheftung	3-928864-00-9*	29,95
Marc Mühlbach, *Russische Musikgeschichte im Überblick. Ein Handbuch,* 617 S.	3-928864-17-3*	25,95
Marc Mühlbach, *Russische Kompositionen, Ein Verzeichnis* **(nur als CD-ROM!)**	3-928864-28-9*	25,95
Schriftenreihe "musik konkret"		
Bd. 1: Nikolai Kaschkin, *Meine Erinnerungen an Peter Tschaikowsky,* 213 S., kart.	3-928864-01-7*	24,95
Bd. 2: *Alexander Borodin - Sein Leben, seine Musik, seine Schriften,* 477 S., kart.	3-928864-03-3*	39,95
Bd. 3: Sigrid Neef, *Die Russischen Fünf (Balakirew, Borodin, Cui, Mussorgsky, Rimsky-Korsakow).* Monographien - Dokumente - Briefe - Programme. **(nur noch als CD-ROM** im PC-Format Word auf Windows**!)**	3-928864-33-5*	29,95
Bd. 4: W. Stassow: *"Meine Freunde Borodin und Mussorgsky" - Die Biographien,* 320 S., kart.	3-928864-06-8*	24,95
Bd. 5: Hermann Laroche: *"P. Tschaikowsky" - Aufsätze und Erinnerungen,* 320 S.	3-928864-07-6*	29,95
Bd. 6: M. Ippolitow-Iwanow: "*Meine Erinnerungen an 50 Jahre russischer Musik*", 288 S.	3-928864-08-4*	27,95
Bd. 7: *"Tschaikowsky aus der Nähe" - Kritische Würdigungen und Erinnerungen von Zeitgenossen,* XVI + 301 S., kart.	3-928864-09-2*	29,95
Bd. 8: *Modest Mussorgsky - Zugänge zu Leben und Werk* 624 S., kart.	3-928864-11-4*	49,95
Bd. 9: Boris Assafjew: *Die Musik in Rußland (von 1800 bis 1917),* 583 S., kart.	3-928864-12-2*	49,95
Bd. 10: Peter Tschaikowsky: *Musikalische Essays und Erinnerungen,* LXII + 432 S., kart.	3-928864-13-0*	49,95
Bd. 11: *Anton Arensky - Komponist im Schatten Tschaikowskys,* XIII + 324 S., kart.	3-928864-14-9*	44,95
Bd. 12: *Nikolai Rimsky-Korsakow - Zugänge zu Leben und Werk,* XXIX + 437 S.	3-928864-15-7*	49,95
Bd. 13: *Rachmaninow aus der Nähe. Erinnerungen und kritische Würdigungen von Zeitgenossen,* ca. 304 S. S. **(in Vorb.)**	3-928864-20-3*	ca. 44,95
Bd. 14: Leonid Sabanejew. *Erinnerungen an Skrjabin,* ca. 420 S., kart.. **(in Vorb.)**	3-928864-21-1*	ca. 49,95
Bd. 15: Anatoli Ljadow - Zugänge zu Leben und Werk, ca. 304 S., kart.. **(in Vorb.)**	3-928864-64-5*	ca. 44,95
studia slavica musicologica		
Bd. 1: Sergej Taneev [Tanejew], *Die Lehre vom Kanon,* XIX + 198 S., kart.	3-928864-16-5	29,95
Bd. 2: Ulrich Morgenstern: *Volksmusikinstrumente und instrumentale Volksmusik in Rußland,* 256 S., kart.	3-928864-19-X	35,95
Bd. 3: A. Wehrmeyer (Hrsg.), *Sergej Taneev [Tanejew] - Musikgelehrter und Komponist,* XVIII + 389 S., kart.	3-928864-22-X*	49,95

Verlag Ernst Kuhn, PF 080147, D-10001 Berlin
Tel.: 030-44 34 22 30, *Fax:* 030-442-47 32, *eMail:* kuhn@vek.de, *Internet:* www.vek.de

TITEL	ISBN-Nr.	EURO
***studia slavica musicologica* (Fortsetzung)**		
Bd. 4: Sergej Taneev [Tanejew]: *Kleinere musiktheoretische Schriften und Fragmente,* XVI + 209 S.	3-928864-23-8	44,95
Bd. 5: C. Flamm: *Der russische Komponist Nikolai Metner [Medtner],* XIV + 690 S.	3-928864-24-6	49,95
Bd. 6. A. Gaub / M. Unseld: *"Ein Fürst, zwei Prinzessinnen und vier Spieler." Anmerkungen zum Werk Aleksandr Borodins.* 176 S., kart.	3-928864-27-0	29,95
Bd. 7: J. M. Abel: *Die Entstehung der sinfonischen Musik in Rußland,* XVI + 301 S.	3-928864-41-6	49,95
Bd. 8: Iwan Sollertinski: *Gustav Mahler - Der Schrei ins Leere,* 172 S., kart.	3-928864-42-4*	25,95
Bd. 9: Michael John: *Auf dem Weg zu einer neuen Geistigkeit?* Requiemvertonungen in der Sowjetunion (1963-1988). 180 S., kart.	3-928864-48-3	29,95
Bd. 10: vergriffen		
Bd. 11: Inge Kreuz: Die *Antiphonen der Passion aus Neumenhandschriften der Altgläubigen und einem russischen Frühdruck,* 528 S. kart.	3-928864-51-3	70,95
Bd. 12: Albrecht Gaub: *Die kollektive Ballettoper "Mlada". Ein Werk von Kjui, Musorgskij, Rimskij-Korsakov, Borodin und Minkus,* 621 S., kart.	3-928864-53-X	75,95
Bd. 13: *Schostakowitsch in Deutschland* (= Schostakowitsch-Studien, **Bd. 1**), 262 S., kart.	3-928864-55-6*	44,95
Bd. 14: Antonin V. Preobraženskij: *Die Kirchenmusik in Rußland,* 206 S., kart.. **(lieferbar)**	3-928864-59-9*	44,95
Bd. 15: *Jüdische Musik in Sowjetrußland.* Die "Jüdische Nationale Schule" der zwanziger Jahre, ca. 400 S., kart.. (in Vorb. für Ende 2001)	3-928864-65-3*	ca. 49,95
Bd. 16: Nikolai Rimsky-Korsakow: *Kleinere musiktheoretische Schriften und Fragmente,* ca. 280 S.. kart. (in Vorb. für 2002)	3-928864-67-X*	ca. 44,95
Bd. 17: *Dmitri Schostakowitsch - Komponist und Zeitzeuge* (= Schostakowitsch-Studien, **Bd. 2**), 288 S., kart. **(lieferbar)**	3-928864-70-X*	44,95
Bd. 18: *Dmitri Schostakowitsch und das jüdische musikalische Erbe* (= Schostakowitsch-Studien, **Bd. 3**), X + 354 S., kart. **(lieferbar)**	3-928864-75-0	49,95
Bd. 19: O. Gladkowa, *Galina Ustwolskaja - Musik als magische Kraft,* XIV + 157 S., mit ausführlichem Werkverzeichnis und Diskographie, kart., **(lieferbar)**	3-928864-77-7	29,95
Bd. 20: S. Klemm, *Dmitri Schostakowitsch - Das zeitlose Spätwerk* (= Schostakowitsch-Studien, **Bd. 4**), 343 S., kart., **(lieferbar)**	3-928864-78-5	44,95
Bd. 21: V. Zenowa [Tsenova], *Zahlenmystik in der Musik von Sofia Gubaidulina,* XIV + 268 S., mit ausführl Verz. der Musikwerke Sofia Gubaidulinas, kart., **(lieferbar)**	3-928864-79-3	39,95
Bd. 22: *Schostakowitschs Streichquartette - Ein internationales Symposium* (= Schostakowitsch-Studien, **Bd. 5**), 380 S. (in Vorb. für 2002)	3-928864-80-7	ca. 49,95
Bd. 23: A. Täuschel, *Anton Rubinstein als Opernkomponist,* 310 S., kart., **(lieferbar)**	3-928864-81-5	49,95
Opyt [russ.: "Erfahrungen"]		
Bd. 1: Daniel Shitomirski: *"Blindheit als Schutz vor der Wahrheit". Aufzeichnungen eines Beteiligten zu Musik und Musikleben in der ehemaligen Sowjetunion,* 356 S.	3-928864-18-1*	30,95
Bd. 2 : *"Ideologisch entartete Elemente"* - Dokumente zur Ausbürgerung von Galina Wischnewskaja und Mstislaw Rostropowitsch aus der ehem. UdSSR, 132 S., kart.	3-928864-25-4*	19,95
Bd. 3: *"Volksfeind Dmitri Schostakowitsch".* Eine Dokumentation der öffentlichen Angriffe gegen den Komponisten in der ehemaligen Sowjetunion, 287 S., kart.	3-928864-26-2*	37,95
Musicologica berolinensia		
Bd. 7: Markus Gärtner: *Die Harmonik in den Mazurken Alexander Skrjabins,* 103 S.	3-928864-76-9	25,95

UB Bochum
MKA6363

Die Verbindungen zwi tri
Schostakowitsch und er
ungewöhnlichen Breit n-
mer stärker in das Bli h-
Forschung geraten. D en
widmet sich deshalb d li-
sche musikalische Er nd
deutscher Sprache v en
USA, England, Schwe .

Die Beiträge sind in drei Themenblöcke geordnet: während im ersten Teil Grundsätzliches zum Jüdischen bei Schostakowitsch zur Sprache kommt, geht es im zweiten Teil um die Ausprägung des Jüdischen in den einzelnen Werken des Komponisten. Dem Verhältnis zwischen Schostakowitsch und jüdischen Komponisten (Mahler, Weinberg) widmet sich der dritte Teil.

Der Anhang bringt zum ersten Mal in einer westlichen Sprache Schostakowitschs Vorworte für die 1970 von Kompanejez herausgegebene Sammlung *Neue Jüdische Lieder* sowie für Mieczysław (Moissej) Weinbergs Opern *Die Reisende* (1974) und *Die Madonna und der Soldat* (1975).

Abgerundet wird der Band mit der deutschsprachigen Erstveröffentlichung eines Dokumentes der Regierung der UdSSR: der berüchtigten *Anordnung Nr. 17* aus dem Jahre 1948 über das Verbot der Aufführung einzelner Musikwerke sowjetischer Komponisten in der Sowjetunion.

ISBN 3-928864-75-0