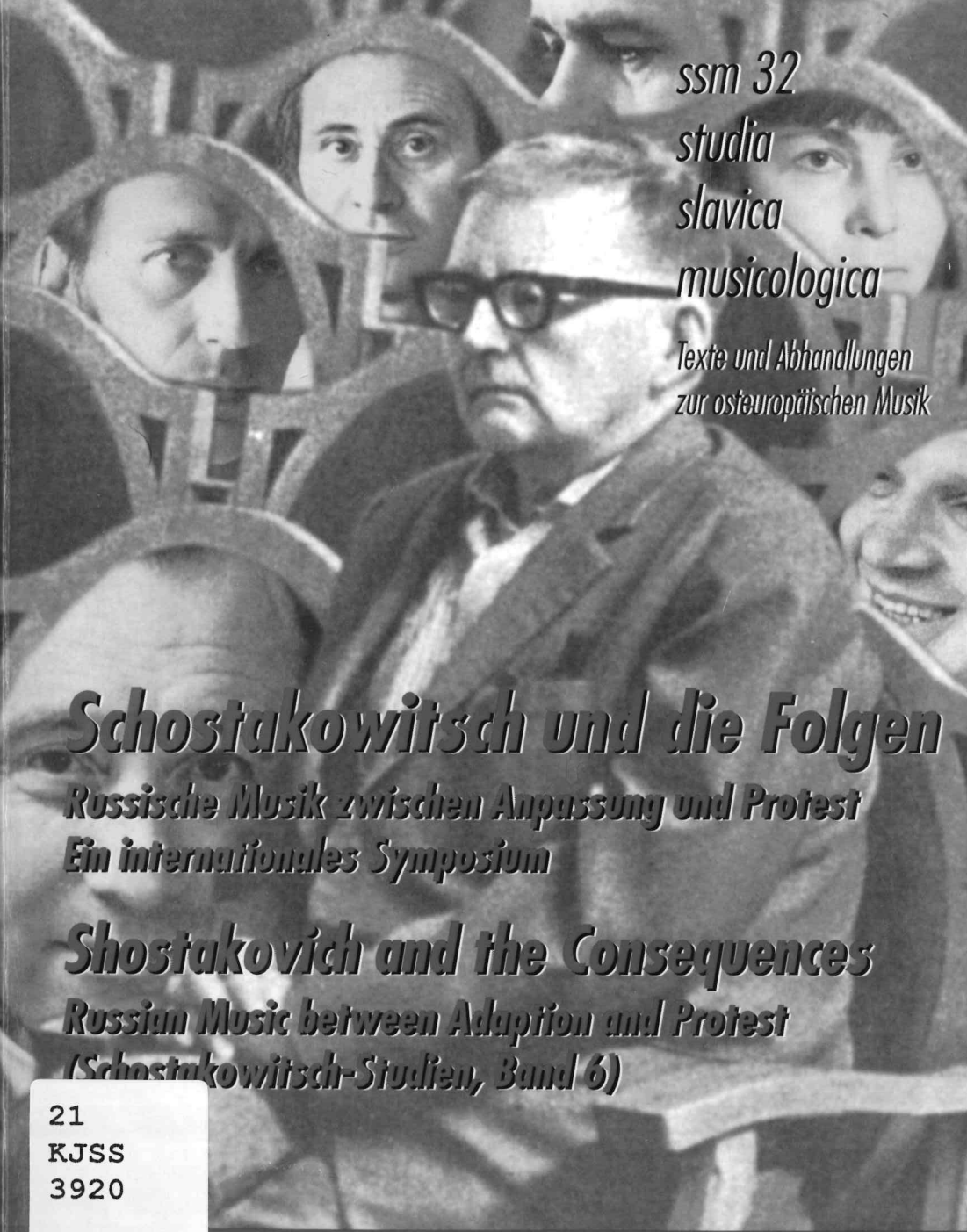


ssm 32
studia
slavica
musicologica

Texte und Abhandlungen
zur osteuropäischen Musik

Schostakowitsch und die Folgen

Russische Musik zwischen Anpassung und Protest
Ein internationales Symposium

Shostakovich and the Consequences

Russian Music between Adaption and Protest
(Schostakowitsch-Studien, Band 6)

21
KJSS
3920

ERNST KUHN - BERLIN

studia slavica musicologica

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

Band 32

Ernst Kuhn, Jascha Nemtsov und Andreas Wehrmeyer (Hrsg.)

Schostakowitsch und die Folgen
Russische Musik zwischen Anpassung und Protest

Shostakovich and the Consequences
Russian Music between Adaptation and Protest

Ein internationales Symposium
An International Symposium

(Schostakowitsch-Studien, Bd. 6)

2003
Verlag Ernst Kuhn - Berlin

Schostakowitsch und die Folgen
Russische Musik zwischen Anpassung und Protest

Shostakovich and the Consequences
Russian Music between Adaptation and Protest

Ein internationales Symposium
An International Symposium

(Schostakowitsch-Studien, Bd. 6)

Mit Beiträgen und Texten von
Maria-Luise Bott, Tatjana Frumkis, Kadja Grönke, Julia Kreinin, Marina Lobanova, Sigrid Neef, Marina Ritzarev, Swetlana Sarkisjan, Per Skans, Dmitri Smirnov, Valeria Zenowa und Irma Zolotovitsky

Herausgegeben von Ernst Kuhn, Jascha Nemtsov und Andreas Wehrmeyer

Mit Übersetzungen aus dem Russischen
von Ernst Kuhn und Sigrid Neef

2003
Verlag Ernst Kuhn - Berlin

Umschlagsgestaltung von Marc Mühlbach
Für die um Schostakowitsch gruppierten Gesichter wurden (von unten im Uhrzeigersinne) Fragmente der Porträts von Shchedrin, Silwestrow, Schnittke, Denissow, Gubaidulina und Weinberg verwendet.

Bibliographische Information Der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Dateien sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

Bibliographic information published by Die Deutsche Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliographie; detailed bibliographic data is available in the Internet at http://dnb.ddb.de.

UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK SIEGEN

First print 2003
© by Authors and Translators
© 2002 by Verlag Ernst Kuhn - Berlin, P. O. Box 08 01 47, D-10001 Berlin
eMail: verlag-ernst-kuhn@vek.de
Internet: http://www.vek.de
Alle Rechte vorbehalten.
Printed in Europe

ISBN 3-928864-93-9

12/3827
-KHTR-
21-KJSS 3920m

Inhaltsverzeichnis V
Editorische Notiz IX
Vorbemerkung des Herausgebers XI

Kadja Grönke (Oldenburg):
LADY MACBETH UND IHRE SCHWESTERN
Axiologische Betrachtungen zur Rolle der mordenden Frau in den Opern *Lady Macbeth aus Mzensk* von Dmitri Schostakowitsch, *Bremer Freiheit* von Adriana Hölszky und *Eréndira* von Violeta Dinescu 1
(1) Kritische Hinführung 1
(2) Schostakowitschs *Katerina Ismailowa*: Auf der Suche nach einer moralischen Perspektive 3
(3) Adriana Hölszkys *Geesche Gottfried*: Auf der Suche nach einer möglichen Wertsetzung 11
(4) Violeta Dinescus *Eréndira*: Von der Ausweglosigkeit der Suche 20

Marie-Luise Bott (Berlin):
KOMPOSITORISCHES SELBSTBILDNIS UND KRITISCHES ZEITPORTRÄT:
Marina Zwetajewa, vertont von Schostakowitsch, Schnittke und Gubaidulina 33
(1) Marina Zwetajewa (1892-1941) 33
(2) Dmitri Schostakowitsch (1906-1975): *Sechs Gedichte von Marina Zwetajewa* op. 143 (1973) 39
(3) Alfred Schnittke (1934-1998): *Drei Gedichte von Marina Zwetajewa* (1965) 54
(4) Sofia Gubaidulina (geb. 1931): *Stunde der Seele*, Konzert nach einem Gedicht von Marina Zwetajewa (1976/87) 58

Dmitri Smirnov (London):
Marginalia quasi una fantasia: on the Second Violin Sonata by Alfred Schnittke 63

Marina Lobanova (Hamburg):
ALEXANDER LOKSCHIN - ÄSTHET, PROTESTLER, REGIMEOPFER:
Sein Schicksal im politisch-kulturellen Kontext der Sowjetzeit 81
(1) Erste Schritte im Umfeld "entarteter Künstler": Meyerhold und sein Kreis – "bourgeoise Dekadenz" -- Baudelaire -- Mjaskowski 83
(2) Der "Kampf gegen Kosmopoliten und Formalisten" von 1946/48. Der "Fall Mejerowitsch" 85
(3) 1949: Im Mittelpunkt eines neuen ideologischen Angriffes. MGB-Spitzel, bekannt und unbekannt. Pawel Apostolow, Tichon Chrennikow, Marian Kowal, Tamara Liwanowa 90

(4) Große Poesie in einer absurden Welt ... 93
(5) Ein existentieller Künstler ... 96
(6) *"Das organische Wachstum":* ein Konzept der philosophischen Avantgarde ... 98
(7) *"Theatralik der Welt"* -- ein Sinn für Stil – Ironie, Distanz, Entfremdung ... 99
(8) "Ästheten" und "décadents" ... 101

Verzeichnis der musikalischen Werke Alexander Lokschins ... 105

Per Skans (Uppsala):
Ein jüdischer Immigrant: Mieczysław Weinberg ... 109

Verzeichnis der musikalischen Werke Mieczysław Weinbergs ... 121

Irma Zolotovitsky (Tel Aviv):
Mark Karminsky and his musical "theatre of fact" ... 137

List of principal compositions by Mark Karminsky ... 147

Dmitri Smirnov (London):
A visitor from an unknown planet: Music in the eyes of Filipp Herschkowitz ... 149

Verzeichnis der musikalischen Werke von Filipp Herschkowitz ... 158

Yulia Kreinin (Jerusalem):
Alfred Schnittke as the successor to Dmitri Shostakovich: to be yourself in Soviet Russia ... 161
(1) Weltanschauung ... 162
(2) Despair versus hope and the will to meaning ... 164
(3) The image of the world and silent protest ... 166
(4) Postscript ... 167

Verzeichnis der musikalischen Werke von Alfred Schnittke ... 169

Marina Ritzarev (Bar-Ilan University, Ramat Gan, Israel):
Sergei Slonimsky and the Russian "unofficial nationalism" of the 1960s-80s ... 187
(1) Background and identities ... 187
(2) Within the Soviet system ... 189
(3) Aesthetic values ... 192
(4) Slonimsky's ideals and the Soviet Democratic Movement ... 194

Verzeichnis der musikalischen Werke von Sergej Slonimski (bis 2003) ... 198

Tatjana Frumkis (Berlin):
Silwestrow und Schostakowitsch – Geschichte einer (Nicht)Liebe ... 211

Verzeichnis der musikalischen Werke von Walentin Silwestrow (bis 2002) ... 228

Valeria Zenowa (Moskau):
Schostakowitsch und Denissow: Die Geschichte ihrer Beziehung in Tatsachen und Dokumenten.. 235

Edison Denisov - complete catalogue of works, compiled by V. Tsenova ... 251

Swetlana Sarkisjan (Erivan):
Gubaidulinas Streichquartette - eine Erfahrung der Aneignung des sonoristischen Raumes ... 273

Verzeichnis der musikalischen Werke Sofia Gubaidulinas (bis 2003) ... 287

Sigrid Neef (Herstelle):
Dialoge mit Schostakowitsch – Zum Beispiel Rodion Shchedrin ... 323
(1) Fakten und Fragen ... 323
(2) Folgen, Spuren, Erben ... 324
(3) Diadochenkämpfe und Ruhmsucht, die Schwester der Todesangst ... 324
(4) In vielem das Gegenbild ... 325
(5) ...und in manchem doch ähnlich ... 326
(6) Shchedrin: der Enkel eines orthodoxen Priesters ... 326
(7) „Kriegerischer Atheismus" ... 327
(8) Schostakowitsch: der Enkel eines Revolutionärs ... 328
(9) Die „Leidenschaft für Bächlein, kleine Waldwiesen und Lichtungen..." ... 329
(10) Musik als Ausdruck des Laudate ... 330
(11) Äußerste Zurückhaltung ... 331
(12) „Wiedererweckung" von Vater BACH ... 332
(13) „Dem Beispiel des großen Schostakowitsch folgend..." ... 332
(14) Dem Beispiel folgend und doch eigenständig im Fortschreiten ... 334
(15) Das *Musikalische Opfer* – das Werk eines „jurodiwy" ... 334
(16) „Einhalten – Nachdenken" ... 335
(17) Jewtuschenko und Wosnessenski ... 336
(18) „Ich bin die Not. Ich bin der Hunger." ... 337
(19) Nachfolge und Steigerung ... 337
(20) Zwei Hinrichtungen: von Stenka Rasin und von Pugatschow ... 338
(21) *Die Hinrichtung Pugatschows* ... 339
(22) Chorgesang ... 340
(23) Zwei Kompromisse: *Das Lied von den Wäldern* und *Lenin lebt im Herzen des Volkes* ... 341
(24) Die Idee der Wiedererweckung der Väter ... 342
(25) "Ich bin froh, dem Rat des großen Musikers gefolgt zu sein" ... 343
(26) Blick zurück nach vorn ... 344

(27) Ein Bindestrich als Ausweis genialer Instrumentationskunst in der Nachfolge Schostakowitschs 344
(28) Zur Person 345
(29) Maja Plissezkaja – „die Zwetajewa des Balletts" 346
(30) Die Folge eines Losungswortes 347
(31) Der Kreis schließt sich 348
(32) „Antworten Sie Schostakowitsch!" 349
(33) Schostakowitsch ist der Architekt unter den Komponisten 349
(34) Gegenseitige Zuwendung 350

Verzeichnis der musikalischen Werke von Rodion Shchedrin (bis 2002) 351

Namensregister 381

Editorische Notiz:

Der vorliegende Band verwendet für die Transkription originär russischer Namen und Begriffe die 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, Mussorgsky, 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. Die Schreibweise der Namen lebender Personen erfolgt in der von ihnen selbst gewünschten Version, wenn diese bekannt ist. Philologische Überlegungen haben hier (entgegen der Meinung einiger fundamentalistischer Anhänger der Transliteration) hinter den vorrangigen persönlichkeitsrechtlichen Interessen der Namensträger zurückzutreten.
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 Gepflogenheiten (z. B. nach dem System der Library of Congress).

VORWORT DER HERAUSGEBER

Die Wirkung des Werkes von Schostakowitsch auf Zeitgenossen und Nachgeborene, die Widersprüche seiner Rezeption sowie die derzeitige Landschaft der russischen Musik entwickeln sich immer stärker zu einem eigenen Forschungsfeld. Herausgeber und Verlag hatten sich deshalb entschlossen, den sechsten Band der Reihe *Schostakowitsch-Studien* dem Thema "Schostakowitsch und die Folgen: Russische Musik zwischen Anpassung und Protest" zu widmen. Wissenschaftler und Autoren aus Armenien, Deutschland, England, Israel, Rußland und Schweden haben zu diesem Thema interessante Texte beigesteuert. Hierfür sei Ihnen herzlich gedankt. Der Forschungs-Komplex "Schostakowitsch und die Folgen" ist damit bei weitem nicht erschöpft; allein der vorgegebene Publikationsrahmen setzte der vertieften Behandlung rein äußere Grenzen.

Je bedeutender ein Komponist wird, je mehr Beachtung er findet, desto nachdrücklicher stellt sich die Frage seiner Nachfolge: zumal nach seinen Schülern – und womöglich einer Schule, die er begründet hat. Für Dmitri Schostakowitsch gilt das nur vorbehaltlich, zumindest wenn man die westliche Rezeption in den Blick nimmt. Lange deutete man ihn als einen solitären Künstler, als Einzelgänger, der – nicht zuletzt den schwierigen politischen Verhältnissen seiner Zeit geschuldet – keine wirkliche Nachfolger hervorgebracht hat und hervorbringen konnte. Sich zu ihm als Lehrer und Vorbild zu bekennen, hätte – zumindest zeitweise – gefährlich, ja lebensgefährlich werden können.

Der Gedanke einer "Schostakowitsch-Schule" ist sowohl an konkrete Schüler-Lehrer-Beziehungen als auch an die Übernahme bzw. Vermittlung bestimmter ästhetischer, stilistischer und kompositionstechnischer Spezifika gebunden. Darüber hinaus indes steht "Schule" bzw. "Nachfolge" für ungleich mehr: im konkreten Fall für Schostakowitschs Haltung zur sowjetischen Wirklichkeit – eine Haltung, der man auch dann folgen konnte, wenn man (im engeren Sinne) gar kein Schüler Schostakowitschs war. Beide Aspekte spielen im "sowjetischen" Kontext eine substantielle Rolle, durchdringen sich und sind gleichermaßen zu berücksichtigen.

Schostakowitsch begann bereits in jungen Jahren zu unterrichten; seit 1937 wirkte er als Professor für Komposition am Leningrader Konservatorium. Im Laufe der Zeit kam eine stattliche Anzahl von Schülern zusammen; die meisten freilich sind heute vergessen und über Rußland bzw. die Sowjetunion nicht bekannt geworden: manche zu Unrecht. Einige verstanden es, sich mit Aplomb als die einzig "rechtmäßigen" Nachfolger zu gerieren – oft erst, nachdem Schostakowitsch unanfechtbar geworden

war und Weltruhm genoß. Andere dagegen litten zeitlebens an ihrem Lehrer und schlugen andere Wege ein: wie z. B. Georgi Swiridow, der einen eigentümlich "russischen" Ton fand und sich damit in Stil und Gestik eher zur Nachfolge der russischen Spätromantik Sergej Rachmaninows und anderer denn zu Schostakowitschs bekannte; oder auffälliger noch Galina Ustwolskaja, deren Schaffen religiös-rituelle Züge annahm, was Schostakowitsch, einem Agnostiker, in dieser Entschiedenheit fremd war. Sie verweigerte das "Schülererbe" und polemisierte sogar öffentlich gegen Schostakowitsch – als ein Akt der Befreiung von ihrem "Übervater".

Blickt man auf die späteren Schostakowitsch-Schüler der 1960er und 70er Jahre, fällt auf, daß sie kaum entfernt die Bedeutung bzw. Reputation erlangt haben – gleichermaßen in der Sowjetunion und im Westen – wie jene Komponisten, die aus der sogenannten "zweiten russischen Avantgarde" der 60er Jahre hervorgingen: z. B. Edison Denissow, Sofia Gubaidulina und Alfred Schnittke. In dem Maße, wie Schostakowitsch zu einem karg-spröden und eben dadurch radikale Expressivität reklamierenden Individual- und Spätstil vorstieß, wurde es seinen Schülern unmöglich, an den Lehrer anzuschließen. Sie waren gezwungen, eigene Wege zu gehen, und haben dies, wie z. B. Boris Tschaikowsky und Boris Tistschenko – um nur diese beiden bekannteren Eleven des reifen Schostakowitsch zu nennen – auf durchaus bemerkenswerte Weise getan.

Doch die Autorität einer Nachfolge Schostakowitschs fiel letztlich anderen zu – und dies weniger hinsichtlich kompositionstechnischer oder stilistischer Anknüpfungspunkte als vielmehr vermöge Schostakowitschs Haltung gegenüber der "sowjetischen" Wirklichkeit: einer Haltung, die ihre schärfsten Reflexe gerade bei verschiedenen Nicht-Schülern fand. Und das ist bemerkenswert: Die Nicht-Schüler wurden, paradox gesprochen, seine eigentlichen Schüler.

Die hiermit skizzierte Vielfalt bzw. Problematik der Nachfolge Schostakowitschs spiegelt sich auch im Aufbau des vorliegenden Bandes. Auf den ersten Blick scheinbar Beziehungsloses fügt sich zu einem facettenreichen Panorama – als Schlaglichter eines weitverzweigten Netzes schöpferischer Nachfolge.

Da in mehreren Studien eingehender auf einzelne Komponisten (Denissow, Gubaidulina, Herschkowitz, Karminski, Lokschin, Schnittke, Shchedrin, Slonimski und Weinberg) Bezug genommen wird, hielten es Verlag und Herausgeber für angezeigt, den entsprechenden Beiträgen ausführliche und aktuelle Werkverzeichnisse zuzuweisen und somit den Informationswert des Bandes noch weiter zu erhöhen. An der Erstellung dieser Verzeichnisse haben auch die Verlage dieser Komponisten mitgewirkt, wofür wir uns herzlich bedanken. Im einzelnen gilt dieser Dank den Verlagen: *Peer Musikverlag GmbH* (Hamburg), *Internationale Musikverlage Hans Sikorski* (Hamburg), *M. P. Belaieff / C. F. Peters* (Frankfurt am Main) und *Schott Musik International* (Mainz).

Der Untertitel des Bandes ("ein internationales Symposium") – der diverse Herausgaben des englischen Musikwissenschaftlers Gerald Abraham zum Vorbild hat – ist "abstrakt" gemeint: d. h. als ein Zusammentreffen vereinzelter und bislang voneinander unabhängiger Diskurse, deren Vereinigung im vorliegenden Band somit auch verschiedene Denktraditionen aufeinandertreffen läßt: also (im Sinne Gerald Abrahams) "ein internationales Symposium", ohne daß ein mündlicher Austausch auf einer Konferenz stattgefunden hätte. Der Ordnung halber sei auch noch darauf hingewiesen, daß die von den Autoren in ihren Beiträgen vertretenen Auffassungen nicht immer der Meinung der Herausgeber entsprechen bzw. die Position des Verlages wiedergeben. Verlag und Herausgeber halten diese Form des wissenschaftlichen Austausches für besonders effizient und zeitgemäß. Sie erwarten sich hieraus viele Anregungen für die weitere Diskussion.

Berlin, im Mai 2003

Ernst Kuhn Jascha Nemtsov Andreas Wehrmeyer

Kadja Grönke (Oldenburg)

LADY MACBETH UND IHRE SCHWESTERN

Axiologische Gedanken zur Rolle der mordenden Frau in den Opern
Lady Macbeth aus Mzensk von Dmitri Schostakowitsch,
Bremer Freiheit von Adriana Hölszky und *Eréndira* von Violeta Dinescu

Kritische Hinführung

Durch die besondere Art der Vertonung ermöglicht Dmitri Schostakowitsch dem Publikum seiner Oper *Lady Macbeth aus Mzensk*[1] eine kritische Distanzierung von nahezu allen Bühnenfiguren: Die Musik ironisiert, verzerrt, konterkariert und entlarvt die Personen, ihre Absichten und Taten.[2] Einzig bei der Gestaltung der Titelpartie fehlt diese einkomponierte Brechung fast ganz. Für Katerina Ismailowa, jene blutbefleckte «Lady Macbeth» aus der russischen Provinz, verwendet Schostakowitsch eine ernsthafte und in sich kohärente musikdramatische Sprache, die in der Lage ist, die unterschiedlichen Aspekte der inneren und äußeren Handlung mannigfaltig auszuloten. Dadurch gerät Katerina nicht nur zur facettenreichsten Gestalt der Oper, sondern vermag sogar, in gewissen Grenzen, Mitgefühl hervorzurufen und Identifikationspotential bereitzustellen.[3]

Aber trotz aller Nachvollziehbarkeit ihres Schicksals bleibt sie eine Gestalt, die bewußt aus den ethischen Normen heraustritt und sich vorsätzlich ins Unrecht setzt. Ihre Untaten erscheinen aus ihrer individuellen Situation heraus zwar verständlich, aber die Tatsache des Mordens an sich bleibt verwerflich, und Schostakowitsch

1 Dmitrij Schostakowitsch: *Ledi Makbet Mcenskogo uezda*. Oper in vier Akten und 9 Bildern op. 29. Uraufführung (im Folgenden abgekürzt: UA) Leningrad 1934. Libretto von Alexander Preis und Dmitri Schostakowitsch nach der gleichnamigen Erzählung von Nikolai Leskow (1865). Die überarbeitete Fassung der Oper (UA Moskau 1963) wird als op. 114 unter dem Titel *Katerina Ismailowa* gespielt. - Die nachfolgenden Verweise auf Passagen der Oper folgen der Erstausgabe des Klavierauszugs der Urfassung von 1932, erschienen 1979 im Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg.

2 Analyse-Beispiele gibt z. B. Fischer, Erik: *Zur Problematik der Opernstruktur. Das künstlerische System und seine Krise im 20. Jahrhundert.* (= *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*, Bd. 10), Wiesbaden 1982, S. 119-157.

3 "Den polystilistischen Kontrast von tragischen und satirischen Darstellungselementen nutzte Schostakowitsch, um das musikalische Mitgefühl ganz auf die Figur Katerinas zu lenken." - Wolfgang Mende: Artikel *"Lady Macbeth des Mzensker Landkreises"*. In: Schmierer, Elisabeth (Hg.): *Lexikon der Oper*. Laaber 2002, Bd. 1, S. 825.

appelliert am Schluß seines Werks sehr nachdrücklich an eine moralische Wertung durch das Publikum - nimmt man die eingesetzten musikalischen Mittel nur dezidiert genug wahr.

Wer sich auf die Mehrdeutigkeit des Finales mit seinem Gefangenenchor nicht einläßt, bleibt freilich leicht bei einer sehr einseitigen Deutung der weiblichen Hauptrolle stehen und gelangt zu einer Auffassung, für die Wolfgang Mende die vielleicht extremste und für die Beurteilung der Mordtaten erschreckendste Formulierung liefert. Für ihn nämlich erscheint es offenbar gerechtfertigt, daß ein Mensch im Namen der Selbstverwirklichung über Leichen geht: Während Katerina "bei Leskow eine von ihren Leidenschaften besessene Mörderin ist, die sich immer weiter in Sünde verstrickt, erscheint sie in Schostakowitschs musikdramatischer Adaption als Opfer einer gefühllosen und brutalen Umwelt, in der sie ihr natürliches Verlangen nach Liebe nur mit Hilfe von Gewalttaten verwirklichen kann. Die Oper wird damit zum Plädoyer für das Recht auf individuelle Selbstverwirklichung unter lebensfeindlichen sozialen Verhältnissen."[1]

Selbstverwirklichung durch Mord? Das kann doch wohl nicht die Ultima ratio sein, zumal wenn man bedenkt, daß die Bühne von alters her dem Leben Denkmöglichkeiten und Verhaltensmuster offeriert - so unterschiedlich sie auch immer sein mögen.

Im Verlauf des 20. Jahrhunderts verändert sich nicht nur die Einstellung zu Moral und Ethik, sondern auch die Vorstellungskraft hinsichtlich des Bösen rapide. Wenn das Thema der mordenden oder zum Mord anstiftenden Frau in den letzten beiden Dekaden vor der Jahrtausendwende erneut auf die Bühne gebracht wird, dann geschieht das nicht nur unter veränderten künstlerischen Vorzeichen, sondern vor allem mit deutlich anderen Darstellungs- und Wertungsabsichten.

Im Sinne einer komparatistischen Gegenüberstellung soll nachfolgend Schostakowitschs Katerina Ismailowa aus seiner Oper *Lady Macbeth aus Mzensk* (UA 1934, 2. Fassung UA 1963) mit der Figur der Geesche Gottfried aus Adriana Hölszkys «Singwerk auf ein Frauenleben» *Bremer Freiheit* nach Rainer-Werner Faßbinder (UA 1988) und den Hauptpersonen aus Violeta Dinescus Oper *Eréndira* nach Gabriel García Márquez (UA 1992) verglichen werden. Analyse, Deutung und Beurteilung der Handlungsmotive bleiben dabei gezielt an eine musikimmanente und damit - wie sich zeigen wird - auch axiologische Fragestellung gebunden: Kernpunkt der Untersuchung ist die Frage, welches Ethos, welche Einstellung zur Gewalttat und Gewalttäterin kompositorisch vermittelt wird und welcher Appell an das Publikum ergeht.

1 Mende, in: Schmierer, a. a. O., S. 824.

Schostakowitschs *Katerina Ismailowa*: Auf der Suche nach einer moralischen Perspektive[1]

Schostakowitsch beginnt seine Oper *Lady Macbeth aus Mzensk* nicht mit einem Orchestervorspiel, sondern mit einem Soloauftritt der weiblichen Hauptfigur. Infolge der Initialstellung gewinnt dieses Solo entscheidenden Einfluß auf die Wahrnehmung der weiteren Handlung. Musikalisch gänzlich ungebrochen, verleiht Katerina hier ihrer Einschätzung der eigenen Lebenslage Ausdruck: Um der Armut zu entkommen, hat sie den reichen Kaufmann Sinowi Borissowitsch Ismailow geheiratet, aber weder die erhoffte gesellschaftliche Anerkennung noch das eheliche Glück gefunden, geschweige denn eine Aufgabe oder einen Lebenssinn. Sie fühlt sich unfrei, bedrückt, gelangweilt und unausgefüllt.[2]

Im ersten Bild der Oper bestätigt Schostakowitsch die innere und äußere Einsamkeit Katerinas, indem er ihr Umfeld in drastischen Farben ausmalt: Ihr Ehemann, Sinowi Ismailow, erweist sich als ein von seinem despotischen Vater gänzlich abhängiger Schwächling; der Schwiegervater, Boris Ismailow, ist ein kaltherziger Tyrann, der Katerina voller Verachtung ihre Kinderlosigkeit und damit ihre Nutzlosigkeit in dem auf Mehrung des Besitzstands orientierten Kaufmannshaus vorwirft. Darüber hinaus koppelt Schostakowitsch die persönliche Bedrängnis seiner Heldin an die bedrückend ausgemalte gesellschaftliche Situation in der russischen Provinz Mitte des 19. Jahrhunderts. In den Mauern des Kaufmannshofs wird Katerina gleich in zweifacher Hinsicht zu einer Gefangenen: Als Herrin vereinsamt sie sozial, ist eingesperrt in gesellschaftliche Hierarchien und in die starre Welt des Domostroi,[3]

1 Moral wird hier definiert als Gesamtheit von verbindlichen sittlichen und ethischen Normen, die das zwischenmenschliche Verhalten einer Gesellschaft regulieren.

2 Vgl. Katerinas Monolog im I. Akt, 1. Bild, nach Ziffer 2: "Ach, mein Gott, welche Langeweile! [...] Nur ich allein habe nichts zu tun." ("Ach, bože moj, kakaja skuka! [...] Tol'ko mne odnoj delat' nečego.") Und: "Als Mädchen war es besser, [...] es gab Freiheit." ("V devkach lučše bylo, [...] svoboda byla.")

3 In seinem häuslichen Regelwerk *Domostroj* (dom = Haus, stroj = Ordnung, Aufbau) schreibt der Pope Silvester, Beichtvater des Zaren Ivan IV (des Schrecklichen), die Verpflichtungen jedes einzelnen Menschen gegenüber der Kirche, dem Staat und der Hausgemeinschaft fest. Die Grundsätze des *Domostroj* wirken sich in Rußland bis ins 19. Jahrhundert hinein aus. "Das hierarchische Prinzip der bedingungslosen Unterordnung unter die autokratischen Gewalten - den himmlischen Oberherrn, den Zaren und den pater familias - durchzieht sämtliche 63 Kapitel dieser Sammlung von Verhaltensregeln. Dem Zaren wie auch dem Oberhaupt der Familie werden im staatlichen bzw. im familiären Bereich uneingeschränkte Machtbefugnisse zuerkannt [...]. Überall werden strenge Zucht und absoluter Gehorsam gefordert und für Verfehlungen und zur Unterdrückung jeglichen Widerspruchsgeistes harte Strafen vorgesehen. [...] Auch für [...] die Hausfrau [...] sieht die russische Hausordnung bei

und als Frau in einer von Männern beherrschten und dominierten Welt erweist sie sich zugleich als Gefangene männlicher Macht- und Sexualitätskonzepte. Das Opernlibretto zeigt mit drastischen Worten, wie sehr alle Männer Katerina ausschließlich als Objekt ihres eigenen Begehrens wahrnehmen[1] und daher folgerichtig bemüht sind, fremdes Begehren durch mißtrauische Kontrolle von ihr fernzuhalten. Katerinas Handlungsspielräume sind eng bemessen; die Frau wirkt zunächst ganz und gar als Opfer.

Schostakowitschs Werk beginnt also mit der geradezu klassischen Ausgangssituation einer Opernheldin des 19. Jahrhunderts: Eine weibliche Gestalt wird in einem ihr unerträglich erscheinenden Lebensumfeld vorgestellt, aus dem sie sich heraussehnt. Der Komponist appelliert zunächst offenkundig an das Mitgefühl seines Publikums; sein Werk läßt die rührende und ergreifende Geschichte einer unschuldig in Bedrängnis geratenen Frau erwarten.

Als der Schwiegervater Ende des ersten Bilds Katerina vor der gesamten Hausgemeinschaft und den Arbeitern demütigt und sie zu Treueschwur und Kniefall vor dem ungeliebten Gatten zwingt, scheint die Spaltung in Sympathie und Antipathie besiegelt. Gleichzeitig aber baut Schostakowitsch in Musik und Szene Widerhaken ein, die die Opferrolle Katerinas fragwürdig machen. Denn die öffentliche Disziplinierung durch den Schwiegervater erweist sich als dessen Revanche für Katerinas unbotmäßiges Verhalten im Privatbereich. Dort wird ihr unverhohlener Haß auf ihren Unterdrücker zwar durch Einschüchterung und Gewalt gerade noch im Zaum gehalten, äußert sich aber in Trotz und Widerworten. Die Aggressionen, die den häuslichen Umgang vergiften, gehen also auch von der Frau aus.

Angesichts des lieblosen, von Mißtrauen und Abscheu dominierten Klimas scheint Katerinas einzige Rettung in einer tragfähigen zwischenmenschlichen Beziehung zu liegen. In ihrer Sehnsucht nach Zuwendung ignoriert sie jedoch vollkommen, daß ihr

Ungehorsam und Verstößen gegen ihre festumrissenen Pflichten harte Strafen vor: Der Hausherr schlage sie 'überlegt und schmerzhaft, furchterweckend und kräftig' mit der Peitsche [...]. Diese durch Furcht vor strenger Bestrafung bewirkte Ein- und Unterordnung jedes einzelnen [...] entsprach der autokratischen Staatsform." - Grasshoff, Helmut u. a. (Hg.): *Geschichte der russischen Literatur von den Anfängen bis 1917*. Berlin und Weimar 1986, Bd. 1, S. 90. - Vgl. auch: K. Müller (Hg.): *Altrussisches Hausbuch «Domostroi»*. Leipzig und Weimar 1987.

1 Im I. Akt, 1. Bild, nach Ziffer 48 fordert der Ehemann bei seiner Abreise explizit Katerinas Gehorsamkeit und Treue ein. Im II. Akt, 4. Bild, nach Ziffer 217, beschließt der Schwiegervater, selbst die Kinderlosigkeit Katerinas zu beenden; im 1. Bild, nach Ziffer 27, dagegen wirft er ihr vor, insgeheim von einem jungen Liebhaber zu träumen. Auch Sergej benutzt Katerina nur, um durch körperlichen Lustgewinn ein bequemes Mittel zu gesellschaftlichem Aufstieg zu haben.

Ehemann zu ihrem Verbündeten werden könnte, da er nicht nur in einer ähnlichen Lage ist wie sie, sondern sich ihr gegenüber durchaus um eine gewisse Zärtlichkeit bemüht.[1] Statt dessen verfällt sie dem Knecht Sergej, der sie vergewaltigt und dessen Triebhaftigkeit sie mit Liebe verwechselt.[2] Letztlich tauscht Katerina also die häusliche Rohheit lediglich gegen eine andere Form von Bestialität ein, die sodann auch von ihrem Wesen vollständig Besitz ergreift. Denn im Namen von Sergejs vermeintlicher Liebe und ihrer eigenen, stark erwachten Leidenschaft sprengt Katerina die engen Grenzen ihres Daseins und tötet, was sich ihr in den Weg stellt: Der Schwiegervater wird vergiftet, der Ehemann erschlagen und im Keller versteckt.

Damit ist der Weg frei für eine Heirat mit Sergej, welcher sich als neuer Herr am Ziel all seiner Wünsche wähnt. Als die Leiche Sinowi Borissowitschs entdeckt wird, hängt er zu sehr an seinem neuen Reichtum, um die Gelegenheit zur Flucht zu nutzen. Die Brautleute werden noch während der Hochzeitsfeier verhaftet und mit anderen Straffälligen nach Sibirien deportiert. Da Katerina nun keine materiellen Vorteile mehr zu bieten hat, verläßt Sergej sie zugunsten einer körperlich attraktiveren Frau. Die verhöhnte Katerina reißt ihre Nebenbuhlerin in einen Fluß und tötet mit der Rivalin zugleich sich selbst.

Bis zu diesem Punkt der Handlung zeigt Schostakowitsch den Weg Katerinas vom Opfer zur Täterin als konsequente Konkretisierung der von ihm auf die Bühne gestellten sozialen und persönlichen Verhältnisse. Das Los der weiblichen Hauptfigur verdeutlicht exemplarisch, was die übrigen Gestalten auf der Bühne offenbar alle schon lange durchgemacht haben. Denn mit Hilfe der Vertonung hebt Schostakowitsch die negativen Züge der Personen aus Katerinas Umfeld deutlich hervor. Die Musik deckt satirisch, ironisch, zynisch und gnadenlos kompromittierend die menschlichen Schwachstellen auf, entlarvt die eigentlichen Motivationen hinter Heuchelei und Bigotterie und verweist darauf, daß in dem gezeigten Kontext jeder Mensch zum Tier wird und werden muß. Liebe, Mitgefühl und Barmherzigkeit gibt es ebensowenig wie Gewissen; und die einzige Möglichkeit, der permanenten Gewalterduldung wenigstens streckenweise zu entkommen, besteht darin, selbst Gewalt auszuüben. Sogar der «Schäbige», ein heruntergekommener Bauer auf der untersten Stufe der sozialen Leiter, hat aus seinem Los nichts gelernt, sondern nutzt jede Gelegenheit, um anderen Menschen zu schaden, so daß er folgerichtig zum Denunzianten Katerinas und Sergejs wird.

1 Vgl. seinen Abschied von Katerina, I. Akt, 1. Bild, nach Ziffer 48.

2 Daß sie damit den Sexualitätskonzepten ihres verhaßten Schwiegervaters entspricht, der den eigenen Sohn wegen mangelnder Triebhaftigkeit verachtet und der Frau (im Sinne einer Projektion der eigenen Gelüste) ein ungehemmtes Begehren unterstellt, sei am Rande angemerkt.

Die animalische Verrohung des Menschen ist jedoch nicht die eigentliche Aussage. Schostakowitsch läßt es nicht bei der trivialen Darstellung einer zutiefst verderbten Gesellschaft bewenden. Die Oper schließt nicht mit dem Doppelmord, durch den Katerina ihren Untaten ein Ende setzt, sondern mit einem Schlußchor, zu dem die Gefangenen ihren Weg nach Sibirien fortsetzen. "Immer wieder und wieder weitergehen, im Gleichmaß wie Glieder einer Kette. Trostlos Werst um Werst zählen, mit den Füßen den Staub durchpflügen!"[1], beginnt ein alter Sträfling, und die Mithäftlinge fallen ein: "Ach ihr, unermeßliche Schritte, unendliche Tage und Nächte, unsere trostlosen Gedanken und die herzlosen Gendarme. Ah ..."[2] Der Text dieses Abgesangs scheint das Bühnengeschehen sinnbildlich zu kommentieren und auf eine allgemeingültige Ebene zu heben, indem er die Geschichte der Katerina Ismailowa als Parabel auf das menschliche Leben mit seinen unablässigen Mühen und seinen nicht endenden Zwängen deutet. Sogar eine moralisch-ethische Nutzanwendung deutet sich an. Denn die Betonung von Leid und Hoffnungslosigkeit suggeriert, daß Katerinas individuelles Drama zwar vorüber ist, daß das kollektive Leiden an den (gesellschaftlichen) Verhältnissen sich jedoch endlos fortsetzt. Leid zu ertragen wird zur Definition menschlichen Daseins.

Die Interpretation des Schlußchors ergibt sich freilich nicht aus dem Text allein. Wesentlicher Bedeutungsträger ist die Musik, die sich hier auffällig von allem Vorausgegangenen unterscheidet. Schostakowitsch verzichtet sowohl auf den Facettenreichtum, den er in der Partie seiner weiblichen Hauptfigur entwickelt hat, als auch auf die demonstrative Ironisierung und Brechung, die in den übrigen Passagen der Partitur dominieren. Statt dessen wirkt der Schlußchor auf geradezu überwältigende Weise eindeutig, direkt und unmittelbar. Um diesen Effekt zu erreichen, komponiert Schostakowitsch zum ersten und einzigen Mal im Verlauf der Oper eine Musik, die klar mit der sichtbaren Bühnensituation konform geht. Überdies ist sie stilistisch deutlich positiv konnotiert. So scheint es auf den ersten Blick, als ob dieser Chor nur eine einzige Deutung nahelegen kann: Das musikalische Schlußwort wirkt wie ein Plädoyer für die Gefangenen, die als unschuldige Opfer gewaltvoller und inhumaner Verhältnisse zu Menschen erhoben werden, die Mitleid und Verständnis verdienen. - In diesem Sinne wäre auch Katerina ein leidender Mensch und ein unschuldiges Opfer, das es zu beklagen gilt.

1 IV. Akt, 9. Bild, nach Ziffer 548: "Snova i snova šagat', merno zvenja kandalami. Versty unylo sčitat', pyl podnimaja nogami!"

2 IV. Akt, 9. Bild, nach Ziffer 549: "Ech vy, stepi neob'jatnye, dni i noči beskonečnye, naši dumy bezotradnye, i žandarmy besserdečnye. A..." - Anmerkung: "A" soll als Vokalise ausgeführt werden, ist also nicht das russische adversative "und", sondern eine Interjektion.

Aber darf diese Interpretation unhinterfragt das letzte Wort über Leben und Taten der Lady Macbeth aus Mzensk sein? Ein zweiter Blick wird zwingend notwendig, und wieder ist es die Musik, die den Schlüssel bereithält und nun zu einer ganz anderen Auslegung führt.

Denn der positive Konnotationsraum des Finales rührt eindeutig daher, daß Schostakowitsch sich vollkommen an der Tradition der großen russischen Oper des 19. Jahrhunderts orientiert und seine kompositorische Sprache hier wie eine unmittelbare Fortsetzung der musikalischen Volksdramen Modest Mussorgskys wirkt. In Wahrheit aber führt er wiederum nur - wie bereits in den Akten zuvor – demonstrativ einen Stilwechsel vor. Weil aber das Aufeinanderprallen unterschiedlicher Stile und Stilebenen das zentrale Moment der gesamten Partitur ist, darf der Schlußchor auf keinen Fall herausgelöst und für sich allein interpretiert werden.

Schostakowitschs Arbeit mit wechselnden, bewußt heterogenen und kontrastierend eingesetzten Stilen dient alle vier Akte hindurch dazu, den vordergründigen Eindruck durch Übertreibung zu hintertreiben und seine Eindeutigkeit durch eine Frag-Würdigkeit im besten Wortsinne zu ersetzen. Damit gliedert sich der an Mussorgsky orientierte Schlußchor in einen Kontext ein, der den schönen Schein einer positiven Schlußbilanz vehement negiert. Anders gesagt: Weil in der Musik der Oper durchgehend Ironie und Brechungen herrschen, läßt sich der finale Stilwechsel nicht anders denn als eine weitere Form der Brechung begreifen. Durch das auffällige Weglassen von musikalisch einkomponierten Widerhaken wird die scheinbar eindeutige Klage um die armen, unschuldigen Opfer zutiefst obsolet; die Übertreibung schlägt in ihr Gegenteil um.

Die Ernsthaftigkeit des Mussorgsky-Idioms kann und muß also stark bezweifelt werden. Und schon gar nicht geht es um einen stimmungsheischenden Gefangenenchor im Sinne Verdis oder Beethovens. Eine solche Deutung würde ideologisch verbrämt und geradezu verlogen wirken. Auch eine entsprechende Geisteshaltung, die alle Leidenden auf quasi Dostojewski'sche Art zu Märtyrern erhebt, verfällt konsequenterweise dem Verdikt des Anachronismus. Die musikalische wie inhaltliche Überlebtheit des Schlußchors läßt eine vordergründig positive Deutung nicht mehr zu. Vielmehr zeigt das konkrete Beispiel Katerinas, daß unter den nach herrschendem Gesetz verurteilten Sträflingen eben auch Mörder sind, und angesichts der absichtsvollen Tötung eines Menschen, der mitten im Leben steht, stellt sich die Frage nach der Rechtmäßigkeit einer Strafe nicht - höchstens die nach ihrer Verhältnismäßigkeit. Die ethische Botschaft der Oper liegt also in allererster Linie nicht in einer Demonstration menschlichen Leids und in dem nachdrücklichen Appell an das Mitleid. Es muß auch und ebenso dringlich die Frage nach der Leid-Ursache

erfolgen. Und ein bewußt begangener Mord ist eine Schuld, die durch Leid zwar gesühnt, aber nicht ungeschehen gemacht werden kann.

Am Beispiel seiner Katerina Ismailowa spitzt Schostakowitsch dieses Problem sogar noch zu. Ihr Tod zeigt, daß die Bestie im Menschen keineswegs automatisch endet, wenn das Leid beginnt. Denn Strafgefangenschaft und verlorene Liebe läutern Katerina nicht und führen sie auch nicht aus ihren bösen Handlungsmustern heraus: Der Selbstmord wird zum Doppelmord, der den bösen Taten eine weitere hinzufügt.

Die kontextuelle Partituranalyse des Schlußchors fordert, daß in Schostakowitschs Oper die Frage nach der Schuld nicht einfach verlorengehen darf. Das bedeutet keineswegs einen Verzicht auf die Frage nach den auslösenden Ursachen und Motiven für Katerinas Handeln, legt aber einen neuen und gewichtigen Akzent auf die tödlichen Folgen und damit auf die Verhältnismäßigkeit der Mittel. *Lady Macbeth aus Mzensk* aus dieser Perspektive neu zu interpretieren bedeutet, sich nicht von der musikalischen Ausgangsposition der Oper irreleiten zu lassen, keine schuldlos leidende tragische Heldin zu erwarten, sondern einen nüchternen und kritisch-distanzierten Blick auf die Hauptfigur zu werfen.

In diesem Zusammenhang muß auch der Titel der Oper ernster genommen und bewußter betrachtet werden. Nikolaj Leskow, dessen 1865 erschienene Erzählung *Lady Macbeth aus Mzensk*[1] Schostakowitsch als Vorlage für seine Oper benutzt, spielt mit seiner Titelgebung klar auf Shakespeares *Macbeth*-Drama an. Dem machtgierig mordenden Schotten wird ein weibliches russisches Pendant gegenübergestellt, das aus nicht weniger egoistischen Gründen mordet: Leskows Heldin tötet zunächst, um ihre Trieberfüllung zu ermöglichen, dann aber, um den materiellen Besitzstand und ihre soziale Stellung als machtvolle Kaufmannsfrau sicherzustellen.[2] Angetrieben von der Gier Sergejs, welcher hier als Parallele zu Shakespeares Lady Macbeth fungiert, verliert Katerina alle Skrupel und verstrickt sich immer tiefer in ihre todbringenden Aktivitäten.

Der Titel der Erzählung suggeriert Gemeinsamkeiten, macht aber auch sensibel für die Unterschiede. Denn Shakespeares Macbeth verwirklicht durch sein Tun ein ihm von den Hexen prophezeites unabänderliches Schicksal. Sein Los ist im klassischen Sinne tragisch, weil es nicht in seiner Macht steht, dem vorgezeichneten Lebensweg zu entkommen. Daß er dies nicht einmal versucht und die Weissagung sogar auf

1 Leskov, Nikolaj: *Ledi Macbet Mcenskogo uezda.* In: Nikolaj Leskov: *Sobranie sočinenij v odinnadcati tomach* [Gesammelte Werke in 11 Bänden]. Moskau 1956-58. Bd. 1, S. 96-143.

2 Das zweite Motiv entfällt bei Schostakowitsch, da der Mord an dem minderjährigen Neffen Boris Ismailows unberücksichtigt bleibt. In der Erzählung Leskows wird das Kind aus dem Weg geschafft, weil es als Miterbe des Kaufmannsvermögens Katerinas Wohlstand und ihr Glück mit Sergej gefährdet.

extrem grausame Weise in die Tat umsetzt, läßt ihn handelnd schuldig werden. Seine wachsende Hybris wird folgenschwer erkennbar, wenn die Skrupel, die Macbeth anfangs noch quälen, in dem Maße abnehmen, in dem das Vertrauen auf seine Unverletzbarkeit zunimmt. - Leskows Katerina Ismailowa dagegen befindet sich im Zustand der Willensfreiheit. Ihre Handlungen sind nicht determiniert; von Anfang an ist sie für ihre Taten selbst verantwortlich. Wenn sie eigensüchtig und zur Erhaltung ihrer Lust mordet, dann tut sie dies aus einer willentlichen Grundentscheidung für das Böse heraus. Das macht auch plausibel, warum sie im Gegensatz zu Shakespeares Held fast ohne Skrupel handelt. Nicht einmal der Traum, der sie nach dem Mord an ihrem Schwiegervater irritiert,[1] erzeugt Gewissensbisse oder gar Wahnvorstellungen, wie sie Macbeth anfangs noch quälen.

Leskows Erzählung geht auf einen authentischen Gerichtsfall zurück. Durch seine Titelwahl stellt der Autor den zu Literatur umgestalteten Fakten eine Art Leseanweisung voran: Die initiale Etikettierung Katerinas als einer weiblichen Macbeth-Gestalt wird zu einer sich selbst erfüllenden Prophezeiung, die von Anfang an auf die anwachsenden Untaten der weiblichen Hauptfigur vorausweist. Während Shakespeares Tragödie jedoch mit der Gewalt eines antiken Dramas archetypische Verhaltensweisen und schicksalhafte Handlungsverkettungen vor den Augen der Zuschauer entrollt, zeigt Leskow eine Frauengestalt, die ausschließlich durch ihre innere Bereitschaft wissentlich zur Mörderin wird. Auf diese Weise appelliert der Autor in jeder Phase des Geschehens an die Wertvorstellungen seiner Leser. Er schürt weniger die Frage nach den Motiven als vielmehr die nach den Zielsetzungen, welche einen Menschen dazu bringen, von mehreren Handlungsmöglichkeiten jeweils die blutigste zu wählen.

Der Bezug auf Shakespeares Drama wird bei Schostakowitsch durch eine nicht minder wirksame Verknüpfung mit Giuseppe Verdis *Macbeth*-Oper[2] (UA 1847 und 1865) ergänzt, vielleicht sogar ersetzt. Entscheidend für Verdis Interpretation des Shakespeare-Texts ist die Aufwertung der weiblichen Zentralfigur der Lady Macbeth: Verdi führt vor, wie sehr die Frau den musikdramatisch eher unschlüssig gezeichneten Macbeth endgültig zu seinen Bluttaten aufstachelt.[3] Damit wird Verdis

1 Katerina träumt von einer dicken Katze mit menschlichem Gesicht.

2 Giuseppe Verdi: *Macbeth.* Melodrama in 4 Akten. UA Florenz 1847, 2. Fassung Paris 1865. Libretto von Francesco Maria Piave und Andrea Maffei nach Shakespeares *The Tragedy of Macbeth* (1606[?]).

3 Vergleichbar mit Schostakowitschs Katerina entscheidet sie sich bewußt für das Böse, wenn sie im 2. Bild des I. Akts formuliert: "Du bist ehrgeizig, Macbeth ... verlangst nach Größe, aber bist du auch ruchlos? Voll Missetaten ist der Weg zur Macht". ("Ambizïoso spirto tu sei, Macbetto ... Alla grandezza aneli, ma sarai tu malvagio? Pien di misfatti è il calle della potenza".)

Lady Macbeth als eigentliche treibende Kraft der Oper zur naheliegenden Vergleichsfigur für ihre russische Namensschwester.

Aus dieser Perspektive stellt sich die Frage nach den Handlungsmotivationen Katerinas neu. Denn Verdi erlaubt sich den Coup de théâtre, den letzten Auftritt seiner Lady Macbeth nicht in der Form einer klassischen Schlafwandel-Szene zu vertonen. Die radikal neuartige Musik seiner "gran scena del sonnambulismo" zeigt eine von ihrem Gewissen gequälte Heldin, bei der offenbleibt, ob sie nur im Schlaf spricht oder nicht bereits irre redet.[1] Ließe sich diese Verwandlung auf Schostakowitschs Oper übertragen, würde sich die ethische Beurteilung Katerinas grundlegend verändern. Denn als Geistesgestörte wäre sie für den abschließenden Doppelmord nicht mehr verantwortlich. Der Wahnsinn ließe sich opernkonventionsgemäß als göttliche Strafe[2] für ihr Tun betrachten, und die mit ihm verbundenen Gewissensqualen fungierten dann als eine Art Sühne, durch die Katerina zumindest partiell entlastet würde.

Tatsächlich wirkt das finale Arioso vom Waldsee, der so schwarz wie ihr Gewissen sei,[3] wie der Beginn einer nachhaltigen Bewußtseinstrübung. Aber diese Zwangsvorstellung, in die sich Katerina nach ihrer letzten Enttäuschung durch Sergej flüchtet, besitzt nicht die sühnende Kraft des traditionellen Opernwahnsinns. Das Motiv des Gewissens wird grundlegend umfunktioniert und macht den Wahn nicht zu

1 Daß die musikalischen Topoi einer Schlafwandelszene sich traditionell mit denen einer Wahnsinnsszene decken, liegt nahe, "denn Wahnsinnigen wie Schlafwandelnden ist gemein, daß sie im realen Leben keinen Ausweg finden" (Rieger, Eva: *Zustand oder Wesensart? Wahnsinnsfrauen in der Oper*. In: S. Duda / L. Pusch: *Wahnsinnsfrauen*, Bd. 2. Frankfurt/M. 1996, S. 376). Verdi aber komponiert bewußt gegen die im 19. Jahrhundert gebräuchlichen musikalischen Formen an. Obwohl er den Terminus der Schlafwandelszene wählt, schließt Eva Rieger aus der Beobachtung, daß die entsprechende Szene kaum mit musikalischen Reminiszenzen an andere Stellen der Oper arbeitet, darauf, daß Lady Macbeth "einen gestörten Kontakt zur Normalität" hat. Zudem verwendet Verdi "musikalische Mittel, die aus der barocken Affektenlehre stammen und Unheil signalisieren [und] sowohl Unheil als auch [...] Obsession [als auch] Angst, Schmerz, Krankheit" beschreiben. (Rieger 1996, wie oben, S. 380.) Vor allem aber verlangt Verdi weder Belkanto noch vokale Bravour, sondern strebt gemäß seinen brieflichen Äußerungen aus der Entstehungszeit der Oper eine quasi realistische, auch stimmlich abstoßende Charakterdarstellung an. Dadurch wird dem Opernpublikum die Einordnung des geistigen Zustands der Lady erschwert. Erst ihr im nächsten Bild vermeldeter Tod läßt nachträglich das Krankhafte ihres Zustands überwiegen.

2 Vgl. Döhring, Sieghart: *Die Wahnsinnsszene*. In: Becker, Heinz (Hg.): Die «Couleur locale» in der Oper des 19. Jahrhunderts. Regensburg 1976, S. 280.

3 IV. Akt, 9. Bild, nach Ziffer 527: "Im Wald, im tiefsten Dickicht, liegt ein See [...]. Und seine Wasser sind schwarz wie mein Gewissen, schwarz." ("V lesu, v samoj čašče, est' ozero [...].I voda v nem černaja, kak moja sovest', černaja.")

einem regressiven, sondern zu einem aggressiven Impuls: Statt von ihren Untaten gequält zu werden, bestätigt und bejaht Katerina die Schwärze ihrer Seele und betont damit, wie sehr ihre Grundentscheidung für das Böse von Anfang an zutiefst gewollt ist. Der Wahn fungiert also als konsequente Fortsetzung und Vertiefung der bisherigen Figurenkennzeichnung, und aus dem Bild der schwarzen Wasser entwickeln sich vehement die "schrecklichen"[1] Kräfte, die Katerina dazu bringen, ohne Rücksicht auf ihr eigenes Leben zu «böser Letzt» auch noch ihre Nebenbuhlerin in den Tod zu reißen.

Am Ende der Oper finden also weder Reue noch Sühne statt. Die Verantwortung für ihr Tun wird der Mörderin nicht abgenommen. Damit kommt der kontrastierende Rekurs auf Verdis *Macbeth*-Oper auf seine Weise zu demselben Ergebnis wie der interpretationsstützende Blick auf Leskows Erzählung und auf Shakespeares Bühnendrama: Schostakowitschs Katerina ist eine Frau, die aus niederen Beweggründen eine egoistische Grundentscheidung für das Töten fällt und diese bis in den eigenen Tod hinein nicht revidiert.

Damit bestätigt und vertieft der Blick über die Grenzen der Oper hinaus genau diejenigen rezeptionslenkenden Signale, die Schostakowitsch nachdrücklich in seine Musik einkomponiert. Diese Übereinstimmung macht es unmöglich, seine *Lady Macbeth aus Mzensk* auf das Milieu, also auf die Darstellung vergifteter Verhältnisse, ruchloser Charaktere und übler Taten, oder gar auf einen verfehlten emanzipatorischen Ansatz zu reduzieren. Eindeutig stellt Schostakowitsch die Geschichte Katerinas unter eine ethische Prämisse: Die Oper kann in ihrer künstlerischen Ganzheit erst dann adäquat wahrgenommen werden, wenn sie als ein Appell an das Publikum verstanden wird, dem Dargestellten gegenüber eine angemessene moralische Perspektive zu suchen und einzunehmen.

Adriana Hölszkys Geesche Gottfried: Auf der Suche nach einer möglichen Wertsetzung

Die zentrale Bedeutung der Musik für die moralische Bewertung der mordenden Frau bleibt nicht auf Schostakowitschs *Lady Macbeth aus Mzensk* beschränkt. Ein halbes Jahrhundert später erhebt die rumänische Komponistin Adriana Hölszky[2] die-

1 Vgl. IV. Akt, 9. Bild, nach Ziffer 531: "[...] dann ist es schrecklich".

2 Adriana Hölszky, geboren 1953 in Bukarest. Die deutschstämmige rumänische Komponistin studierte in Bukarest Klavier bei Olga Rosca-Berdan und Komposition bei Stefan Niculescu und setzte ihre Kompositionsstudien nach der 1976 erfolgten Übersiedlung in die

sen künstlerischen Ansatz zum ausschlaggebenden Gestaltungsprinzip ihrer ersten Oper. In ihrem 1988 uraufgeführten «Singwerk auf ein Frauenleben» *Bremer Freiheit*[1] nutzt sie konstant die Aspekte der auskomponierten Verfremdung und der wohlkonstruierten Dekonstruktion musikalischer Strukturen. Daraus entstehen fortgesetzt Irritationen, welche es unmöglich machen, das Bühnengeschehen in ungebrochener Direktheit zu rezipieren. Die Kompositionsweise bewirkt, daß auch inhaltlich "Alles [...] in Frage gestellt"[2] wird.

Das auf einem sogenannten «bürgerlichen Trauerspiel» von Rainer Werner Fassbinder[3] basierende und wie *Lady Macbeth aus Mzensk* auf einen authentischen Gerichtsfall[4] aus dem frühen 19. Jahrhundert zurückgehende Musiktheaterstück schildert, wie Geesche Gottfried, eine unbescholtene Bremer Bürgerin, nacheinander ihren gewalttätigen Mann, ihre auf die christliche Moral pochende Mutter, ihre den neuen Lebenspartner störenden Kinder, ihren egoistischen Geliebten, ihren despotischen Vater, dessen ihr zum Bräutigam bestimmten Neffen, ihren ihr Geschäft ruinierenden Gläubiger und Liebhaber, ihren sie entmündigenden Bruder und eine Freundin[5] vergiftet, bevor sie überführt wird und ihr eigenes Ende vor sich sieht.[6]

Bundesrepublik Deutschland in Stuttgart bei Milko Kelemen und Erhard Karkoschka fort. Seit 2000 lehrt Adriana Hölszky am Salzburger Mozarteum, lebt aber weiterhin in Stuttgart.

1 Adriana Hölszky: *Bremer Freiheit.* Singwerk auf ein Frauenleben. UA München 1988 zur 1. Münchener Biennale 1988. Libretto von Thomas Körner nach dem gleichnamigen bürgerlichen Trauerspiel von Rainer Werner Faßbinder (1971). Auftragswerk der Landeshauptstadt München.

2 Hölszky, Adriana: *Elastisch verfremden und kultivieren. Einige kompositorische Aspekte im Umgang mit der Stimme.* MusikTexte H. 65, 1996, S. 59.

3 Fassbinder, Rainer Werner: *Bremer Freiheit* [entstanden 1971]. In: R. W. Fassbinder: Bremer Freiheit. Blut am Hals der Katze. Frankfurt/M. 1983. - Textimmanenten Hinweisen zufolge beginnt die Handlung des Stücks im Jahre 1814.

4 Vogets, Friedrich Leopold [d. i. Geesche Gottfrieds Strafverteidiger]: *Lebensgeschichte der Giftmörderin Geesche Margarethe Gottfried geborene Timm.* 2 Bände. Bremen 1831.

5 In Fassbinders Drama und im Opernlibretto besteht kein Zweifel, daß die Freundin ebenfalls einem Mord zum Opfer fällt. Adriana Hölszky selbst interpretiert diesen letzten Tod jedoch anders: "Freundin Luisa macht einen Besuch. Sie hält Geesches Vergiftung [sic!] für einen gelungenen Scherz. Sie stirbt (in Wirklichkeit aus Angst)." - Hölszky 1996 (a. a. O.), S 56. Hervorhebung von K. G.

6 Im Umkreis der Morde, die Geesche begeht, spielen die Frage nach einer selbstgestalteten Lebensführung und insbesondere das Thema der selbstbestimmten weiblichen Sexualität eine wichtige Rolle. Diese Teilaspekte werden in der Oper anders akzentuiert als in der literarischen Vorlage (vgl. weiter unten im Text), wobei die Komponistin "an die «entmythisierende» Imagination von Weiblichkeit wie in Dmitri Schostakowitschs *Lady Macbeth von Mzensk* [...] anzuknüpfen" scheint. (Zech, Christina: *Vertonte Kommunikationsprobleme. Zum Geschlechterdiskurs im Musiktheater von Adriana Hölszky und Wolfgang Rihm.*

Adriana Hölszky hat sich wiederholt selbst über ihr «Singwerk für ein Frauenleben» geäußert, konzentriert sich dabei aber (wie stets in ihren Werkkommentaren) auf kompositionstechnische Erläuterungen. Inhaltliche oder gar ethische Fragestellungen vermeidet sie.[1] Die von ihr bewußt konstruierte Klangwelt ihrer Oper und die bis ins Detail durchstrukturierte Form lassen jedoch eine Deutung zu, die sich unschwer auch auf die Inhaltsebene übertragen läßt.

Zuvor jedoch ist festzuhalten, daß Adriana Hölszky eine eindeutige Charakterisierung ihrer weiblichen Hauptfigur vermeidet. Auch ist es nicht möglich, die Interpretation der Dramenvorlage Rainer Werner Fassbinders auf das musikalische Bühnenwerk zu übertragen, auch wenn dies in der Sekundärliteratur häufiger versucht wird. Im Sprechtheater wird Geesche "als literarische Figur imaginiert, der aufgrund ihrer weiblichen Rollenzuschreibung 'nur die Alternative Unterwerfung oder Verbrechen'[2] bleibt."[3] Im Norddeutschland des 19. Jahrhunderts dulden die christlich-abendländische Moral und die klare Geschlechterpolarisierung keine Abweichung von der gesellschaftlichen Vorgabe, daß eine Frau kein eigenes Begehren und keinen eigenen Willen zeigen darf und keinen Männerberuf ergreifen soll. "Die Aufforderung zur Normerfüllung als Frau"[4] erfolgt jeweils durch einen Menschen aus Geesches engstem Umkreis, der damit zur Personifikation dieser sozialen Norm wird und sodann durch Gift ums Leben kommt. Aber durch ihre Giftmorde verändert Geesche weder die Gesellschaft, noch kann sie ihre eigenen Vorstellungen von Glück verwirklichen; sie vereinsamt immer mehr. Überdies nimmt "nach anfänglichen Verzweiflungstaten [...] das Morden immer grausamere Züge an und verselbständigt sich schließlich."[5] Denn Geesche mißt das Leben anderer nach ihren eigenen

---

In: Fragner, Stefan / Jan Hemming / Beate Kutschke [Hg.]: Gender Studies & Musik: Geschlechterrollen und ihre Bedeutung für die Musikwissenschaft. Regensburg 1998, S. 154.) In *Bremer Freiheit* wie in *Lady Macbeth von Mzensk* wird weibliche Sexualität nicht "fatalisiert" (Zech 1998, a. a. O., S. 153), was die Behandlung des entsprechenden Themas diametral von Opern wie *Salome* von Richard Strauss (UA Dresden 1905) oder *Lulu* von Alban Berg (UA Zürich 1937) unterscheidet. Es geht also nicht um eine demonstrativ destruktive Wirkung des weiblichen Eros auf den Mann, sondern um den grundsätzlichen Umgang mit einem menschlichen Grundbedürfnis.

1 Darin folgen ihr mit Ausnahme von Christina Zech (1998, a. a. O.) bislang fast alle Kommentatoren ihrer Musik.

2 Töteberg, Michael: *Fassbinders Moritat von der Giftmischerin Geesche Gottfried.* In: Henze, Hans Werner (Hg.): Neues MusikTheater. Almanach zur 1. Münchener Biennale. München 1988, S. 98.

3 Zech 1998 (a. a. O.), S. 152.

4 Büchter-Römer, Ute: *Chaos der Gefühle. Adriana Hölszky: «Bremer Freiheit» - Singwerk auf ein Frauenleben.* In: MusikTexte H. 65 (1996), S. 60.

5 Zech 1998 (a. a. O.), S. 153.

Maßstäben und maßt sich letztlich die Entscheidung über Leben und Tod ihrer Mitmenschen an. Dennoch gilt für das Sprechtheaterstück: "Insgesamt aber zeigt der Autor Verständnis für seine Protagonistin, denn er legt das Hauptaugenmerk auf Geesches Handlungsmotive, durch die Geesches Taten nachvollziehbar werden."[1]

In der Oper ist das grundlegend anders. Denn der Librettist Thomas Körner kürzt oder eliminiert bevorzugt gerade die Passagen, die Verständnis für Geesches Situation wecken könnten. Das sind insbesondere solche Dialogpartien, in denen Geesche sich als ein eigenständig denkender, sachbezogen argumentierender und um Verständnis werbender Mensch erweist, der im Interesse seiner Vorstellung von Glück bemüht ist, die Umwelt von der Richtigkeit des eigenen Tuns und der von ihr erwählten Lebensweise zu überzeugen. In Fassbinders Drama mordet Geesche immer erst dann, wenn sich ihr Gesprächspartner dem von ihr angeregten Dialog verweigert und auf Machtpositionen und unreflektierten Auffassungen von Geschlechterstereotypen beharrt. In der Oper dagegen reduziert sich jedes Gespräch auf eine harte Konfrontation unvereinbarer Positionen; erst gegen Ende, nämlich in der Szene mit dem Bruder (8. Phase der Partitur), beruft sich Geesche auch auf den weiblichen Verstand. Ihrer zwar wörtlich aus dem Dramentext übernommenen, im Singwerk aber völlig unvorbereiteten Argumentation kommt bei Hölszky eine grundsätzlich andere Funktion zu als bei Fassbinder: Während Geesches Überheblichkeit im Sprechtheater gewissermaßen konsequent aus ihren kognitiven Fähigkeiten hervorgeht, markiert die plötzliche Entdeckung, "daß die Frau Verstand in ihrem Kopf hat und Vernunft"[2], auf der Opernbühne eine maßlose und hybride Selbstüberschätzung der weiblichen Hauptfigur.

Die genannten Textkürzungen reduzieren die charakterliche Ausdifferenzierung Geesches auf ein Mindestmaß und deuten auf eine fehlende innere Auseinandersetzung der Figur mit ihren Taten, den auslösenden Momenten und den Folgen hin. In gleicher Funktion werden auch solche Passagen gekürzt, die eine emotionale Bindung Geesches zu ihren späteren Opfern, besonders zu ihrer Mutter, bezeugen. Übrig bleibt allein der stark triebhafte Aspekt ihres Liebeslebens, den das Libretto nicht antastet, der aufgrund der übrigen Kürzungen aber besonders hervorsticht.

1 Zech 1998 ((a. a. O.), S. 153.

2 "Der Mann muß akzeptieren, daß die Frau Verstand in ihrem Kopf hat und Vernunft. Kann sein, daß dieser Mann noch nicht geboren ist". - Zitiert nach dem zur Uraufführung des Singwerks herausgegebenen Libretto: *Bremer Freiheit. Singwerk auf ein Frauenleben. Libretto von Thomas Körner (nach dem gleichnamigen Stück von R. W. Fassbinder). Musik von Adriana Hölszky. Hg. von der Münchener Biennale. Wir danken dem Astoria Verlag, Berlin, für die freundliche Genehmigung zum Abdruck dieses Librettos. Endgültige Regiefassung lag bei Drucklegung noch nicht vor.* © Frankfurt (Verlag der Autoren) und Berlin (Astoria Verlag). München 1988, unpaginiert, S. 12 des zu singenden Textes.

Hölszkys Geesche reagiert also vorwiegend affektiv und aus dem Augenblick heraus, wodurch sie weit stärker als bei Fassbinder "zu einem unmenschlichen Monster"[1] wird.

Aufgrund dieser charakterlichen Reduktion auf eine impulsive und unkritische Emotionalität bleibt der gesellschaftliche Kontext auf der Opernbühne irrelevant. Während die Heldin im Sprechtheater von Verantwortung zwar nicht freigesprochen wird, ihr Morden aber durchaus sozial (als Auflehnung gegen tradierte Ungerechtigkeit) oder emanzipatorisch (als Verzweiflungstat) gedeutet werden kann, liegen die auslösenden Faktoren bei Hölszkys Geesche genau wie bei Dmitri Schostakowitschs Katerina Ismailowa ausschließlich in der Frau selbst. Ganz in diesem Sinne formuliert die Komponistin: "Wenn man jetzt sagt, es ist eine Befreiung der Frau aus ihrem historischen Zustand, ist das einfach zu plakativ. Das Stück möchte nichts beweisen, es stellt Situationen dar, Kämpfe und Kräfte, und man muß selber dieses Puzzle entschlüsseln."[2]

Mit dieser Aussage legitimiert Adriana Hölszky jeden Hörer, aus dem Bühnenwerk eine eigene Interpretation und eine eigene Wertsetzung abzuleiten. Durch die besondere Art der Komposition wird diesem Vorgang jedoch eine ganz bestimmte Denkrichtung vorgegeben, und zwar werden für eine tiefergehende Deutung die beiden eingangs genannten Verfahren der Verfremdung und der konstruierten Dekonstruktion entscheidend.

Der Aspekt der Verfremdung äußert sich vor allem in einer permanenten Irritation hergebrachter Hörmuster: "Sowohl die Sänger als auch die Instrumentalisten spielen insgesamt einhundertundsieben Zusatzinstrumente (Percussions- und Blasinstrumente), so daß die Trennung zwischen den einzelnen Sparten vokal und instrumental aufgehoben wird"[3] - ebenso wie die "Grenze zwischen Singen, Sprechen, Spielen"[4]. Diese Aufhebung traditioneller Zuordnungen initiiert eine geradezu zwangsläufige Suche nach neuen, speziell für diese Musik gültigen Orientierungsmarken.

Eine ähnlich verunsichernde Wirkung auf den Hörer hat der Aspekt der konstruierten Dekonstruktion. Adriana Hölszky beschreibt das entsprechende Kompo-

1 Büchter-Römer 1996 (a. a. O.), S. 60.

2 Sperber, Roswitha / Dorothee Brämer: *Es war ein sehr schönes Arbeiten. Werkstattgespräch mit der Komponistin der «Bremer Freiheit».* In: Komponistinnen gestern, heute. Internationales Festival «5 Jahre Heidelberg». Dokumentation. Hg. vom Kulturinstitut Komponistinnen gestern - heute e. V.. Heidelberg 1983, S. 221-230; zit/n. Zech 1998 (a. a. O.), S. 153.

3 Hölszky 1996 (a. a. O.), S. 56.

4 Gruhn, Wilfried: *Das Chaos in der Ordnung finden. Zu Adriana Hölszkys Musik.* In: Houben, Eva-Maria (Hg.): Adriana Hölszky. Saarbrücken 2000, S. 14.

sitionsverfahren am Beispiel der Stimmbehandlung folgendermaßen: "Eine Gesangslinie auf der Bühne wird aufgebaut und gleichzeitig aufgelöst."[1]

Die gezielte und von Adriana Hölszky immer wieder betonte Konstruktion der Dekonstruktion legt die Frage nahe, ob in *Bremer Freiheit* wirklich nur Kompositionsverfahren auf diese Art behandelt werden, oder ob die musikalische Machart nicht vielmehr als Sinnbild fungiert für inhaltliche Deutungen. Auch diese unterlägen dann folgerichtig einem Prozeß des simultanen Aufbauens und Auflösens. Tatsächlich wird eine solche Gleichsetzung von musikalischer Struktur und inhaltlicher Interpretation von Hölszky selbst bestätigt, wenn sie die Freiheit der Opernregie ausdrücklich aus der kompositorischen Machart (also aus der Formstruktur!) statt aus dem Text des zu inszenierenden Werks herleitet und somit die szenische Umsetzung als eine Funktion der musikalischen Form festlegt: "Die Praxis zeigt, dass das Musiktheater trotz der Synthese der Bereiche Klang, Bild, Wort, Bewegung die relative Unabhängigkeit dieser Schichten gestattet und - folgerichtig - die musikalische Komposition verschiedene Inszenierungsperspektiven zulässt, analog einer Formumsetzung eines Romans. So, wie das Abhängigkeitsverhältnis zwischen Text und Musik durch die Dekomposition von Sprache in der neuen Musik überwunden wurde, ist die Relation [von] Musik [und] Inszenierung Ausdruck eines neuen Spannungsverhältnisses geworden: zwei Ebenen, die sich nicht tautologisch verhalten sollten, treten in Interaktion."[2]

Da eine Inszenierung immer eine Deutung der musiktheatralischen Vorlage beinhaltet, ist der Regisseur konsequenterweise auch frei, seine Deutung mit einer axiologischen Grundaussage zu verknüpfen. Die Wertung wird also nicht apodiktisch vom Werk her definiert, sondern ist für Hölszky das individuelle Resultat einer von der Musik geleiteten, aber erst im Prozeß des Hörens bzw. Wahrnehmens erfolgenden sinngebenden Konstruktion.

Indem Adriana Hölszky die Breite des sinndeutenden Prozesses betont, billigt sie zwangsläufig ihrem Publikum einen außergewöhnlich hohen Anteil an der geistigen Realisierung ihrer Musik zu: "[...] jeder Hörer stellt [...] im Prozess des Hörens seine eigenen Zusammenhänge und Muster her. Die Hörer haben die Möglichkeit eines Perspektivenwechsels"[3]. Für die Partitur gilt: "Innerhalb dieses dynamischen Gewebes sich selbst aufbauender, erhaltender, verändernder und auflösender Prozesse

1 Hölszky, in Houben 2000 (a. a. O.), S. 96.
2 Hölszky, in Houben 2000 (a. a. O.), S. 97. Hervorhebungen von K. G. - Hölszky fügt sogar noch hinzu: "In diesem Zusammenhang wäre eine Auflockerung der strikten Reihenfolge Text-Musik-Inszenierung neu zu bedenken".
3 Borchard, Beatrix: *Der unsichtbare Raum. Zur Entstehung innerer, unsichtbarer Klangräume.* In: Houben 2000 (a. a. O.), S. 27.

gibt es keine Hierarchien. Das hat auch Konsequenzen für die Analysen dieser Stücke: Sie lassen sich nicht als feste Strukturen beschreiben, sondern nur als Prozesse erfassen."[1]

Was hier für die Musik gilt, läßt sich ohne Schwierigkeiten auch auf die dramatischen Ereignisse übertragen. Das Verständnis der Handlung in *Bremer Freiheit* fußt ebenfalls nicht auf festen, prästabilierten Normen, sondern läßt sich ausschließlich als eine permanente Suche interpretieren: Nicht um eine absolute, allgemeingültige Wertbesetzung des rezipierten Geschehens geht es, sondern um den Vorgang des persönlichen Bemühens. Anders gesagt: Adriana Hölszky erzeugt zunächst eine Verunsicherung traditioneller Normen und schickt sodann ihr Publikum gewissermaßen auf die Suche nach neuen, verbindlichen Wertgefügen.

Hilfestellung gibt wiederum die Musik mit ihrer dezidierten Konstruktion der Dekonstruktion. Das durch sie Verknüpfte und Zerstörte gilt es, individuell mit Sinn zu füllen. Doch bei aller Variabilität und Vielseitigkeit der Lösungen bleibt das klanglich Gehörte die leitende Konstante, nicht das vordergründig sichtbare, äußere Bühnengeschehen.

Nach Aussage der Komponistin zeigt *Bremer Freiheit* "ein asymetrisches Verhalten der Zeit [...]. Die Giftanschläge geschehen in immer kürzeren Abständen, so daß die Zeit wie eine Spirale immer schneller um Geesche rotiert."[2] "Es geht dabei um eine andere Art von Zeit, von dem, was hinter der Zeit liegt [...] Es geht auch um Reisen in das Innere. Es ist so, als ob man ein Kleid umstülpt und dann kommt das Futter zum Vorschein. Es geht nicht immer um das Äußere ..."[3] Die wahrnehmbare Handlung der Oper erweist sich folglich als ein Verweis auf etwas, das zunächst im Verborgenen bleibt.

Um das Verborgene zu erkennen, muß dennoch zuerst das Sichtbare wahrgenommen werden. Dabei tritt vor allem Gewalt in Erscheinung - Gewalt, die durch ihre Wiederholung schnell vertraut wirkt, letzten Endes aber abstoßend und unmoralisch bleibt, gleichgültig, wodurch sie sich zu rechtfertigen versucht. Die Wahrnehmung des Abstoßend-Befremdlichen kann aber durchaus "der eigenen Sprachfindung dienlich"[4] werden. In *Bremer Freiheit* erzwingt sie eine "Reise in das In-

1 Ebenda, S. 27.
2 Hölszky, in: Houben 2000 (a. a. O.), S. 95.
3 Emigholz, Marita: *Die Freiheit, mit Raum und Zeit zu spielen. Gespräch mit der Komponistin Adriana Hölszky.* In: Neue Zeitschrift für Musik 9/1989, S. 19. Hervorhebung von K. G.
4 "Auch wird das vertraute «Fremde» der eigenen Sprachfindung dienlich." - Hiekel, Jörn-Peter: *Der Boden unter den Füßen wankt. Momente des «Anästhetischen» im Werk von Adriana Hölszky.* In: MusikTexte H. 65 (1996), S. 63. - Hiekel bezieht sich hier auf die Schubert-

nere"[1] des Werks. "Es geht eigentlich nur um diese Spannung zwischen Innen und Außen, diese Infragestellung und daß man die Sachen nicht so nimmt, wie sie erscheinen. Man muß hinter den Dingen suchen."[2]

Besonders deutlich wird die Beschäftigung mit dem, was hinter den Dingen steht, in Hölszkys Komposition *Tragödia* (UA Bonn 1997), die sie selbst als ein Werk für Bühnenbild und Orchester bezeichnet.[3] In diesem Instrumentalstück mit dem Untertitel *Der unsichtbare Raum für 18 Instrumentalisten, Tonband und Live-Elektronik* dominiert das Abwesende nachhaltig über das den Sinnen unmittelbar Präsente. "Man spürt permanent die Abwesenheit von Figuren, ist immer in Erwartung, dass jemand erscheint; aber diese Erwartung wird bis zum Schluss hingehalten - und schließlich nicht erfüllt. Das heißt, zu den Zeitebenen in *Tragödia* kommt noch die Ebene der Irritation der Erwartung hinzu: Alle Objekte des Bühnenbilds von Wolf Münzner in der Bonner Uraufführung und die Lichtempfindung weisen zusammen darauf hin, als würde sich bald ein Drama ereignen oder sich kurz davor ereignet haben. Wir stellen uns eine Geschichte vor, beginnen zu kombinieren."[4]

Hölszkys Verfahren, das Konkrete durch einen phantasieanregenden Verweis zu ersetzen, erklärt endlich, warum die Hauptfigur der Oper *Bremer Freiheit* gegenüber dem Sprechtheater so reduziert wirkt: Der Verzicht auf interpretationslenkende Konkretisierung läßt eine Unschärfe entstehen, die den Zuschauer zwingt, Hölszkys Impuls zu einer Suche hinter den Dingen aufzugreifen. Der Mut zur Deutung kann und muß über die äußere Handlung weit hinaus gehen, bis das Übermaß der Morde und der Mangel an Gewissen schließlich das Gefühl für eine Leerstelle entstehen lassen: Hinter dem großdimensionierten Fehlen jeglicher Verbindlichkeit wächst die Frage nach einem Wert, der in der Lage wäre, diese schmerzhaft spürbare Leerstelle zu füllen. Damit kipppt die allgegenwärtige «Abwesenheit von Wert» beim Hörer in ein um so dringlicheres «Verlangen nach Wert» um - genau so, wie auch im Verlauf der Komposition die einzelnen musikalischen Aktionen leicht in ihr Gegenteil umkippen.[5]

Passagen in Hölszkys Komposition *Hängebrücken. Streichquartett an Schubert* (UA Witten 1991).

1 Vgl. Emigholz 1989 (a. a. O.).

2 Emigholz 1989 (a. a. O.), S. 20.

3 [Möller, Hartmut:] *"... ein Gewirr unterschiedlicher Zeiten ... Adriana Hölszky im Gespräch mit Hartmut Möller*. In: Houben 2000 (a. a. O.), S. 14.

4 Ebenda, S. 14.

5 "[...] in *Bremer Freiheit* (1987) wechseln die Sänger und Sängerinnen ständig ihre Rollen als Instrumentalisten, die vor und neben der Bühne ein Pan-Akustikum exotischer Geräuschinstrumente bedienen, und Vokalisten, die auf der Bühne in ihren dramatischen Rollen agieren. So changieren ständig vokale und instrumentale Aktionen, wird Klang in dauernder Bewegung gehalten, erscheint Vokales instrumental und kippt Instrumentales suggestiv in spontane Vokalität um." - Gruhn, in Houben 2000 (a. a. O.), S. 21.

Daß der Hörer berechtigt ist, gegen die äußere Handlung in *Bremer Freiheit* und damit ausdrücklich gegen den Text anzudenken, bewußt über ihn hinauszugehen und Geesches Unmoral als explizite Aufforderung zu einer eigenen, opponierenden Wertsetzung zu begreifen, liegt auch in Adriana Hölszkys Umgang mit dem Libretto begründet: "Arbeiten mit dem Text heißt also nicht Vertonung, sondern Musik schreiben, indem man den Text «vergißt» und ihn neu komponiert. Er ist aufgelöst und dient als Baustein eines neuen Organismus."[1] In diesem neuen Organismus wird "viel gegen den Text gearbeitet. Die musikalische Substanz hat ihren eigenständigen Verlauf".[2] Folglich ist es nicht das Libretto, sondern die Musik, welche die Handlung konstruiert, dekonstruiert und wieder rekonstruiert. Und durch die Wahrnehmung dieser Musik konstruiert, dekonstruiert und rekonstruiert der Hörer im Idealfall genau diejenigen Werte, welche in der Lage wären, Handlung und Musik in einen plausiblen Zusammenhang zu stellen. Durch die übertriebene Häufung von Untaten und durch die konstruierte Dekonstruktion dieser Übertreibung evoziert *Bremer Freiheit* in den Zuhörern also ein Gegenbild zu den äußeren Abläufen. Trotz aller Abwesenheit von Werten rückt daher die M ö g l i c h k e i t von Werten ganz entschieden in den Bereich des Denkbaren - und damit zugleich die zwingende N o t w e n d i g k e i t von Werten.

Adriana Hölszkys Singwerk bleibt hier nicht stehen. Das alte Gesetz «Du sollst nicht töten» läßt sich durch eine neue Fragestellung erweitern, nämlich durch die nach der praktischen, ganz persönlichen und individuellen Umsetzbarkeit. Für Geesche Gottfried liegt diese Fragestellung fern jeder Vorstellbarkeit, weil ihr das Bewußtsein von der Notwendigkeit sittlicher Werte fehlt. Ein Opernhörer aber, der Adriana Hölszkys Kompositionsweise als einen Impuls begreift, nach inhaltlichen und ethisch relevanten Deutungen zu suchen, gewinnt plötzlich nicht nur die Möglichkeit, aus der ganzen Unmoral des Stücks eine m ö g l i c h e Wertsetzung herauszufiltern, sondern er wird es auch als zwingend begreifen, aus dieser m ö g l i c h e n Wertsetzung eine w i r k l i c h e , für das eigene Leben relevante Konsequenz abzuleiten. Die künstlerische Darstellung des Bösen birgt also auch die Botschaft einer dezidiert h a n d l u n g s o r i e n t i e r t e n Axiologie.

Daß Adriana Hölszky diese werkimmanente Botschaft nicht direkt vermittelt, sondern das Erkennen und Formulieren als einen dringlichen Erkenntnisprozeß gestaltet, den sie ganz dem Publikum zuweist, mag aus einem grundsätzlichen Mißtrauen gegenüber festgeschriebenen «Wahrheiten» weltanschaulicher und wert-

---

1 Hölszky 1996 (a. a. O.), S. 56.

2 Hölszky 1996 (a. a. O.), S. 56.

setzender Art resultieren.[1] In ihrer Komposition *Message* (UA Stuttgart 1993) nach Eugène Ionescos absurdem Theaterstück *Les chaises* (1954) vertont sie genau dieses Herausführen aus dem Status der festen, verkündigungsfähigen Indoktrination in den Zustand des vom Hörer aufzusuchenden, sich in ihm konstituierenden und von ihm selbst auf seine Nutzanwendung hin zu prüfenden Vorgangs. Denn die in *Message* zu verkündende und im Werk selbst dringlichst erwartete Botschaft, die die Errettung der Menschheit bringen soll, wird von der Komponistin "einem taubstummen Redner überantwortet, der nur Krächzen, Stöhnen und Kehllaute hervorbringen kann. Die Botschaft ist, dass es keine Botschaft mehr gibt, die es zu vermitteln gälte."[2] Zutreffender formuliert: Die Botschaft ist nicht allgemeingültig; sie liegt in der individuellen Verantwortung jedes einzelnen Zuhörers.

Indem Hölszky die Suche nach einer möglichen Wertsetzung von jeglicher vorab erfolgten Fixierung befreit und in den einzelnen Menschen selbst hineinverlegt, erhebt sie diese Suche zur ethischen Maxime.

Eine solche Hinwendung zu einer Vielfalt von persönlichen Moralsetzungen ist naturgemäß nicht frei von zwischenmenschlicher Problematik. Wenn der einzelne sich zur «letzten Instanz» erhebt, wird er nicht nur selbstgerecht, sondern auch sehr einsam.

Violeta Dinescus Eréndira: Von der Ausweglosigkeit der Suche

Die Utopie eines besseren Mensch-Seins durch Selbstbestimmung, die hinter der schaurigen Moritat *Bremer Freiheit* erahnbar wird, findet ihr radikales Gegenbild in *Eréndira,*[3] der dritten Oper der rumänischen Komponistin Violeta Dinescu.[4] Hier

1 Als Rumänin hat Hölszky zweifellos ausreichend Erfahrungen mit politischer Indoktrination, und diese Erfahrungen scheinen ihre eigene Auffassung von Wahrheit und Formulierbarkeit zu prägen. In einem Interview sagt sie daher: "Es ist gefährlich, seine eigene Weltanschauung zu beschreiben". - Emigholz 1989 ((a. a. O.), S. 20.

2 Gruhn, in Houben 2000 (a. a. O.), S. 21.

3 Violeta Dinescu: *Eréndira.* Oper in 6 Szenen. UA Stuttgart 1992, in Koproduktion mit der 3. Münchener Biennale 1992. Libretto von Monika Rothmaier nach der Erzählung *La incréible y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* [Die unglaubliche und traurige Geschichte von der einfältigen Eréndira und ihrer herzlosen Großmutter] von Gabriel García Márquez (1968). Auftragswerk der Landeshauptstadt München.

4 Violeta Dinescu, geboren 1953 in Bukarest. Dinescu beendete ihr Studium am Bukarester Konservatorium mit einem Jahr Kompositionsunterricht bei Myriam Marbe, siedelte 1982 in die Bundesrepublik Deutschland über, wo sie an mehreren Hochschulen lehrte, und hat seit 1996 eine Professur für angewandte Komposition an der Universität Oldenburg inne.

bleibt die Veränderung von Menschen und menschlicher Gemeinschaft eine Fiktion, und der Versuch, negativen Verhaltensmustern Einhalt zu gebieten, bestätigt nur um so eindringlicher seine Vergeblichkeit.

Konsequent verzichtet Violeta Dinescu auf eine soziale oder ort-zeitliche Konkretisierung der Bühnenhandlung, die in *Lady Macbeth von Mzensk* und *Bremer Freiheit* in gewissen Grenzen noch einem bestimmten gesellschaftskritischen Deutungsansatz Raum geben konnte. *Eréndira* konzentriert sich ganz auf ein parabolisch angelegtes Geschehen, das in einer phantastischen Wüsten- und Küstenlandschaft in südamerikanischem Stil angesiedelt ist, ohne regional oder historisch fixierbar zu sein: Die despotische Großmutter knechtet ihre etwa 14jährige Enkelin Eréndira und macht das übermüdete Kind schließlich für den Brand ihres Hauses verantwortlich. Um Ersatz für den materiellen Schaden zu bekommen, zwingt sie das willenlose Mädchen zur pausenlosen Prostitution. Der fremdartige Ulysses verliebt sich in Eréndira und läßt sich von ihr aufstacheln, die Großmutter auf grausamste Weise umzubringen.

Bei der Umgestaltung der ihrem Bühnenwerk zugrundeliegenden Erzählung des kolumbianischen Autors Gabriel García Márquez gehen Violeta Dinescu und ihre Librettistin Monika Rothmaier grundsätzlich andere Wege als Schostakowitsch und Hölszky. Das Libretto setzt weder appellative oder gefühlsmäßige Akzente wie bei Schostakowitsch, noch dominieren ernüchternde Kürzungen und bewußte Leerstellen wie bei Hölszky. Statt dessen findet eine Übertragung in eine grundlegend andere Gestaltungsform statt. Aus der frei fabulierten, detailreichen Erzählung einer fiktiven Realität bei Márquez wird bei Dinescu ein groteskes Pandämonium hypertropher Figuren, Handlungen und Requisiten; den auf das Wesentliche fokussierten Vorgängen wachsen in einer phantastischen Allgegenwart geradezu mythische Dimensionen zu.

Márquez behandelt den unmenschlichen Inhalt erzähltechnisch auf fast beiläufige Art, so als handele es sich bei den geschilderten Abnormitäten um etwas vollkommen Selbstverständliches.[1] Seine Figuren wirken durch ihr Reden und Handeln, ihre eigentümliche Inhomogenität und ihr wechselndes Gefühlsleben komplex und durchaus lebensnah. Aber in Details schimmert schlaglichtartig immer wieder das Monströse der Personen und Vorgänge auf – so zum Beispiel in der aberwitzigen Häufung an Aufgaben, die die einschlafende Großmutter ihrer Enkelin zu erledigen befiehlt, oder bei der unverhohlen parodistischen Beschreibung des Triumphzugs, der die

1 Vgl. Márquez, Gabriel García: *La incréible y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada.* Bogotà / Columbia 1972, S. 67-113. Deutsch von Curt Meyer-Clason als: *Die unglaubliche und traurige Geschichte von der einfältigen Eréndira und ihrer herzlosen Großmutter.* In: Márquez, Gabriel García: Die Erzählungen. Köln 1990, S. 276-328.

Großmutter und Eréndira auf ihrem Weg zu zahlungskräftigen Freiern begleitet. Solche wohldosierten, aber starken Rezeptionshinweise reißen die scheinbar so selbstverständlich dahinfließende Handlung ins Absurde.

Dinescu und Rothmaier greifen diese Rezeptionshinweise auf und machen das Groteske zum Hauptgestaltungspunkt ihrer Oper. Auf der Bühne mutiert *Die unglaubliche und traurige Geschichte von der einfältigen Eréndira und ihrer herzlosen Großmutter* zu einem absurden Spektakel, das mit den Mitteln des Parabolisch-Gleichnishaften, des Fantastischen und Grotesken, der Verzerrung, Übertreibung und Überspitzung jedes Detail ins Überdimensionale aufbläht. Aus dem differenzierten, oft auch widersprüchlichen Gefüge, das Márquez zeichnet, wird ein pralles, in seiner drastischen Bildkraft enorm aussagefähiges Musik-Theater, bei dem sich alle Einzelmomente gewichtig in einen Vordergrund drängen, zu dem es keinen Hintergrund mehr gibt. Die groteske Überbetonung des makaberen Details wird vervollkommnet durch die absolute Gefühllosigkeit, die über den Figuren und ihren Aktionen liegt. In ihrem erstarrten Bewußtsein ist die Zeit aufgehoben. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gehorchen keiner axial-zeitlogischen Reihenfolge mehr, sondern fallen ausweglos in einer mythischen Gegenwart zusammen. So bleibt das Schreckliche hermetisch auf sich selbst konzentriert und erstarrt zu einem Ritual, das sich einem Denken in Alternativen verschließt.

Die umfassende Stilisierung zeigt, daß es der Komponistin nicht um gesellschaftlich verankerte Menschenbilder geht, sondern um Archetypen menschlicher Grausamkeit. Zu diesem Zweck wird das, was bei Schostakowitsch und Hölszky jeweils in der einen zentralen Frauenfigur gebündelt ist, bei Dinescu auf drei verschiedene Gestalten verteilt: Die Großmutter, Eréndira und Ulysses verkörpern drei unterschiedliche Facetten immer desselben «selbstischen»[1] Charakters, der nur sich sieht und ohne Gefühl oder Verantwortungsbewußtsein über Leichen geht.

1 Das selten gebrauchte Wort «selbstisch» (vgl. Duden: gehoben für egoistisch) wurde gewählt, um einen besonders gravierenden Egoismus zu kennzeichnen und auszudrücken, daß es den Gestalten Dinescus nicht nur um Mehrung des materiellen Nutzens geht und auch nicht ausschließlich um den Wunsch, daß alles dem eigenen Ego dienlich sei. Vielmehr ist das gesamte Tun und Denken vollkommen unkritisch und ausschließlich auf die eigene Person gerichtet, der Mensch kreist allein um sich selbst und wird dadurch unfähig, etwas anderes wahrzunehmen. Der eigene Nutzen, die eigene Erhöhung sind nur sekundäre Auswirkungen dieses selbstischen Charakters. Eine solche Blindheit für alles, was außerhalb des eigenen Egos steht, macht das Gegenüber zum Ding, zum seelenlosen Objekt der Selbstbespiegelung und führt in den totalen Werteverlust. Von (zwischenmenschlichen, materiellen, geistigen ...) Werten kann bei einem solchen selbstischen Menschen nicht mehr gesprochen werden. Wie im weiteren Verlauf der Untersuchungen ausgeführt, ist die Großmutter die Inkarnation des selbstischen Prinzips - daher die Formulierung «Prinzip Großmutter».

Während die Großmutter dieses Verhalten als Dauerzustand lebt und verkörpert, akzentuiert Eréndira die Facette des Suchens nach einem Ausweg, die im Wollen stehenbleibt, und Ulysses verdichtet dieses Wollen zu einer Befreiungstat, die sich aber selbst ad absurdum führt. Die Unmöglichkeit, dem «Prinzip Großmutter» zu entkommen, wird zum eigentlichen Thema der Oper.

Dieses Thema entfaltet seine werkprägende Kraft, wenn die zunächst gegensätzlichen Charaktere im Verlauf der Oper mehr und mehr das ihnen Gemeinsame zu erkennen geben. Anfangs dominieren daher die Unterschiede:

Eréndira wirkt zunächst als Opfer. Vollkommen abgestumpft erfüllt sie gefühllos und mechanisch alle Befehle ihrer Großmutter, arbeitet unablässig bis zum Zerfall von Seele und Körper. Ihr Selbstverlust äußert sich in vollständiger Apathie; sie vermag im Gehen zu schlafen und im Schlaf zu gehorchen und läßt gleichgültig und willenlos alles mit sich geschehen.

Die Großmutter schöpft ihre geheimnisvolle Macht aus der Vergangenheit. Sie ist das monströse Relikt einer alten Zeit, lebt hochherrschaftlich und in ausschließlicher Konzentration auf sich selbst. Am Leben gehalten wird sie von der Erinnerung an ein mythisches, glorreiches «Früher», dessen Verbindung zur Gegenwart abgerissen ist. Es bleibt nur noch in Dingen[1] präsent, die als regelmäßig wiederkehrende Chiffren der Vergangenheit Symbolwert beanspruchen: die Särge von Mann und Sohn, die Möbel und Kleider aus ferner Zeit oder der immer wiederkehrende Traum von dem begehrten Geliebten, dem die Großmutter, statt sich ihm hinzugeben, die Kehle durchgeschnitten hat. Letztlich stilisiert sich die Alte selbst zu einem Objekt ihres Fetisch-Kults. Ihre eigene Verdinglichung äußert sich in einem geradezu besessenen Schönheitsritual, das sie ihrem verfallenden Körper angedeihen läßt, während ihre Gefühle reduziert sind auf die Gier nach Geld, Besitz und Macht. Gnade und Mitleid bleiben ihr fremd.

Im Vergleich mit diesen beiden «lebenden Toten» wirkt Ulysses auf den ersten Blick wie die utopische Verkörperung eines vollkommen anderen Lebens. Nicht zufällig erscheint er der Großmutter wie ein Engel ohne Flügel.[2] Obwohl er zu den ersten zahlenden Freiern Eréndiras gehört,[3] erfüllt er nicht nur die ihm zugewiesene

1 Daß Eréndira als Tochter des eigenen Sohnes diese Vergangenheit lebendig erhalten könnte, ignoriert die Großmutter. Ihre Emotionen entzünden sich ausschließlich an leblosen Objekten, so daß sie selbst zu einem solchen mutiert.

2 Rothmaier, Monika: *Eréndira. Oper in 6 Szenen von Violeta Dinescu nach Gabriel García Márquez. Libretto von Monika Rothmaier*. München (Ricordi) 1991, S. 7.

3 Dinescu verschmilzt hier die Figur des carguéro (des Lastenträgers) vom Beginn der Geschichte mit der des Ulysses, der bei Márquez erst später auftritt; vgl. Partitur S. 136 und Libretto (a. a. O.), S. 5.

Funktion, sondern fühlt Liebe und Sehnsucht, und es gelingt ihm, die tote Seele Eréndiras scheinbar zum Leben zu erwecken. Beider körperliche Vereinigung wird zum mystischen Akt der Seelenverschmelzung, in dem Zeit und Raum aufgehoben sind. Aber nur für Ulysses hat diese Verwandlung ein gewisses Maß an Dauer; seine Sehnsucht bleibt Eréndira fremd.

Im Verlauf der Oper zeigen sich die drei geschilderten Lebensformen weit weniger gegensätzlich, als es zunächst scheinen mag. Denn Eréndira, die Großmutter und Ulysses verbindet ihre - wenn auch unterschiedliche - Affinität zum Töten:

Die Großmutter hat vor vielen Jahren dem Mann, den sie begehrt, die Kehle durchgeschnitten, um sich von ihrer Leidenschaft zu befreien und der Familienehre treu zu bleiben. Deren sichtbares Zeichen sind die Särge von Mann und Sohn, von denen die Alte sich niemals trennt. Mit ihrer Leidenschaft hat sie offenbar auch einen Teil ihrer selbst getötet und alle Gefühle für andere Menschen vernichtet; sie ist zur berechnenden Ausbeuterin geworden, die keinen anderen Wert kennt als die eigene Person.

Werkzeug ihrer Selbsterhaltung ist das Kind Eréndira. Dessen Seele wirkt ausgelöscht, ist wie tot und damit ein weiteres Menschenopfer der mörderischen Großmutter. Angesichts des Zustands vollständiger Apathie scheint es unmöglich, daß Eréndira sich selbst aus den Fängen der Abhängigkeit befreit. Erst in der letzten, der sechsten Szene der Oper zeigt sie erstmals den Ansatz eines eigenen Handlungsimpulses: Als die Großmutter ihr eine goldene Zukunft ausmalt, ergreift Eréndira ein Messer und will die Alte von hinten erstechen. Aber deren Weiterreden vernichtet ihre Entschlußkraft ebenso plötzlich, wie sie aufflackert.

Obwohl Eréndira zu diesem Zeitpunkt bereits die Liebe mit Ulysses erlebt hat, erfolgt dieser erste Auflehnungsversuch bezeichnenderweise nicht im Namen von menschlichen Gefühlen, sondern bei dem Gedanken an Besitz, Macht, Ruhm und Unabhängigkeit: "Wenn ich ausfalle, wirst du nicht der Gnade der Männer ausgeliefert sein, sondern wirst ein eigenes Haus besitzen. Du wirst frei und glücklich sein. [...] Du wirst eine hochherrschaftliche Hausbesitzerin sein. Der Ruf deines Hauses wird von Mund zu Mund fliegen"[1], verspricht die Großmutter. "Fabelhaft, wann ...?"[2] greift Eréndira das Zukunftsbild auf. Damit ist ihre Definition von Glück mit der der Großmutter identisch geworden. Die kurzfristige Erweckung aus der Apathie läßt in Eréndira keine Gegenkräfte erwachen, sondern macht sie zur Wiederholung, zur blassen Kopie der Alten. An die Stelle der eigenen Willenlosigkeit tritt ein - hier noch fremd wirkender - Wille zum Bösen.

1 Libretto (a. a. O.), S. 12.
2 Libretto (a. a. O.), S. 12.

Die körperliche Wiederbegegnung mit Ulysses stellt diesen vermeintlich fremden, mordbereiten Zustand Eréndiras wieder her: "In ganz fremdem Ton, ohne Zittern in der Stimme"[1] fragt sie den Geliebten: "Ulysses, würdest du es wagen, sie zu töten?"[2]

Diese Aufforderung bindet nun auch Ulysses zwingend in das «Dreieck des Todes» mit ein: Im Namen seiner Liebe zu Eréndira korrumpiert er seine Sehnsucht nach zweieiniger Weltenharmonie (oder Weltenauflösung)[3] und wandelt sich vom beglückt Liebenden zum glücklosen Befreier, der versucht, die Großmutter mit einer "Portion Arsenik, die eine ganze Generation Ratten ausgerottet hätte"[4], zu töten. Aber sein Opfer zeigt lediglich exaltierte Anzeichen von geistiger Verwirrung und verliert alle Haare, während zugleich das «Prinzip Großmutter» ganz auf Eréndira übergeht. In ihrem neuen «fremden» Ton wirft sie Ulysses gnadenlos vor: "Daß du nicht einmal dazu taugst, jemanden umzubringen! [...] Das einzige, was du erreicht hast, ist, meine Schulden zu vermehren."[5]

Dieser Vorwurf und die Geschichte vom Mord der Alten an ihrem Geliebten lassen Ulysses nun als dritte Rolle die des Rächers probieren. Er nennt die Großmutter "alte Mörderin"[6] und versucht, sie zu erstechen. Aber sie ist von erstaunlicher Zähigkeit. Erst nach einem grotesk überdimensionierten Ringkampf, drei Messerstichen und jeder Menge grünen[7] Bluts endet ihr Leben.

Mit dem Tod der Alten verändern sich schlagartig alle Beziehungen. Mit bislang unbekannter Energie schreibt sich Eréndira selbst die Mordtat zu. "Ich habe es getan ... Ich habe sie getötet"[8], bekennt sie sich als dritte Mörderin der Opernhandlung. Dann nimmt sie der Leiche alles Gold ab, läßt die Tote und den verständnislosen

1 Vortragsanweisung in der Partitur S. 389.
2 Libretto (a. a. O.), S. 14.
3 Im ersten Terzett singen Ulysses und Eréndira: "Wie durch die Welt gehe ich durch deinen Körper, die Stunde funkelt und hat einen Leib, schon ist sichtbar die Welt durch deinen Körper, klar wie eine reine Quelle. [...] Wie durch den Mond gehe ich durch deine Stirnwand, und geh dir durch den Leib wie durch die Träume. [...] Zwei Körper Aug' in Auge sind manchmal zwei Wellen, sind zwei Sterne, die fallen in einen leeren Himmel." - Libretto (a. a. O.), S. 9.
4 Libretto (a. a. O.), S. 15.
5 Partitur S. 414 und S. 429. - Die Partitur zeigt hier eine unwesentliche Textkürzung gegenüber dem Libretto (a. a. O.), S. 15.
6 Libretto (a. a. O.), S. 15. - Ulysses bezieht sich auf den Mord der Großmutter an ihrem Geliebten.
7 Das Absurde des Todeskampfes und das Unmenschliche der Großmutter zeigen Márquez und Dinescu durch die besondere Farbe ihres Bluts.
8 Partitur S. 445 f. - Interessanterweise ist Eréndira ebenso unfähig, selbst zu töten, wie Elektra aus der gleichnamigen Oper von Richard Strauss. Auch dort muß erst ein Mann kommen, der die Mordtat, zu deren Werkzeug sich die Frau berufen fühlt, ausführt.

Ulysses zurück und flieht vom Meer, das zum Verderben der Großmutter wurde, eilig zurück in die Wüste, aus der die Geschichte ihren Anfang nahm. Innerlich wie äußerlich rundet sich der Kreis, und Eréndira schlüpft in die Haut der getöteten Großmutter, deren Eigensucht, Mitleidlosigkeit, Habgier und Egozentrik in ihr weiterleben werden.

Am Ende der Oper ist klar, daß die drei kontrastierend eingeführten Personen drei Modelle ein und desselben Lebensprinzips darstellen - des «Prinzips Großmutter». Sie verkörpern lediglich unterschiedliche Facetten und Intensitäten desselben selbstischen Wesens, das Menschen zum seelenlosen Objekt einer neurotischen Ichbesessenheit verkommen läßt, und sie zeigen aus wechselnden Perspektiven, wie sehr ein Handeln, das nur die eigenen Interessen kennt, zum Bösen führt. Diese innere Übereinstimmung der drei Gestalten macht deutlich, daß es Violeta Dinescu nicht um ein wie auch immer geartetes feministisches oder emanzipatorisches Drama geht: Das Geschlecht der handelnden Personen wird irrelevant angesichts der gleichartigen Funktion, die Kind, Mann und Frau in dieser Oper einnehmen.

Die allwaltenden negativen Verhaltensmuster lassen sich weder durch Besitzanspruch (Großmutter) noch durch Erdulden (Eréndira), noch durch Liebe (Ulysses) aus der Welt schaffen. Materielle Werte sind kein Ersatz für die verlorene Unschuld,[1] Tatenlosigkeit fördert Unrecht, statt es zu hindern, und eine Liebe, die vom Guten träumt und Böses tut, pervertiert sich selbst. Das zutiefst Inhumane und Unsoziale des selbstischen Charakters offenbart sich nachdrücklich darin, daß alle drei Personen Gewalttäter sind und daß sich das Töten schließlich als Mittel und Ziel ihrer Lebenseinstellung erweist. Denn das Ende eines anderen Wesens dient ihnen zur perfiden Aufwertung der eigenen Person. Konsequent resultiert der Schrecken der Schlußszene nicht aus der grausamen Tat an sich, sondern aus dem ins Surreal-Groteske gesteigerten Prozeß des Tötens, der zum Sinnbild einer solchen krampfhaften Selbstüberhöhung wird. Das eigentlich Furchtbare ist nicht der Mord, sondern die Tatsache, daß das hybride Ego der Großmutter im wahrsten Sinne des Wortes «nicht totzukriegen» ist.

Diese Erkenntnis scheint dann auch die zentrale Botschaft des Oper zu sein: Das «Prinzip Großmutter» lebt weiter, auch wenn der Körper stirbt. Nach dem physischen Ableben der Alten schlüpft Eréndira in die Rolle ihrer Peinigerin und mutiert zur neuen Großmutter. Die Kombination von Gier und Tod als Zeichen einer Ichsucht, die über Leichen geht, bleibt stärker als die Liebe, die in der Oper ja auch nur in pervertierter Form existiert: zunächst als zufällige Begleiterscheinung erzwungener Prostitution, dann als eine Form der Rechtfertigung von Gewalt. Das Ende der Oper

1 "Herr, Herr, gib mir meine Unschuld zurück, damit ich seine Liebe wieder von Anfang genieße", ruft die Großmutter schon in der 4. Szene aus. - Libretto (a. a. O.), S. 9.

zeigt: Gier zeugt Gier, Gewalt zeugt Gewalt, Unmenschlichkeit zeugt Unmenschlichkeit, und das Monstrum, das nur sich selbst sieht, bringt Tod und Verderben über alles, was in seiner Nähe ist. Alles wiederholt sich; das Böse ist nicht auszurotten.

Die zentrale Bedeutung des «Prinzips Großmutter» wird zum Schlüssel für das Verständnis der Vertonung. Denn die Partie der alten Frau bildet kompositorisch das Gravitationszentrum der gesamten Oper. Elemente ihrer Musik finden sich daher sowohl bei Eréndira als auch bei Ulysses.

Vor allem betont die Partitur von Anfang an die symbiotische Beziehung Eréndiras zur Großmutter. Obwohl die kantablen und weitgespannten Melismen des Mädchens wie ein sehnsuchtsvoller Versuch wirken, sich der streng inhaltsbezogenen Deklamation der Großmutter zu entziehen, besitzt Eréndira zu Opernbeginn keine Möglichkeit, Eigenes zum Ausdruck zu bringen. Textlich wiederholt sie wie ein Echo einzelne, aus dem Zusammenhang gelöste Redefetzen ihrer Großmutter und bejaht gedankenlos alles, was die Alte spricht. Noch aber bleibt es bei einer schematischen Wiederholung und Bestätigung. Das Übernommene wird nicht mit Sinn gefüllt. Statt dessen zerlegt das Mädchen den vorgesprochenen Text beim Singen in reine Lautketten, die ihre Musik wie einen Schatten mit der Rede der Großmutter mitgehen lassen.

Auch Eréndiras stereotype Bejahung und Bestätigung der Großmutter bleibt bei einer sinnentleerten Aufeinanderfolge von Klängen: In dem - im Original deutschsprachigen - Libretto beläßt Violeta Dinescu die Worte "Sí, abuela" ("Ja, Großmutter") fast durchgehend im Spanischen, wie um zu zeigen, daß die Aussage dieser Silben nicht in ihrem semantischen Sinn, sondern im geforderten Ritus des Bestätigens liegt.

Erst als Eréndira im 6. Bild die Glücksvorstellung der Großmutter von Reichtum und Macht auch inhaltlich aufgreift, verändert sich ihre Singweise entscheidend. Während sie die Worte der Großmutter übernimmt, verliert sie mehr und mehr die Fähigkeit zu magisch weitgespannten Klangbögen und verfällt in eine Art Sprechtonfall. Der Gegensatz zwischen dem Deklamatorischen, das anfangs ganz der alten Frau eignet, und dem kantablen Gestus Eréndiras wird immer geringer; die Musik zeigt, wie sehr das Mädchen die Werte der Großmutter zu ihren eigenen macht.

Die innere Nähe der beiden Frauen kann auch Ulysses nicht ignorieren. Die "Aridnere" seiner Träume, die er mit der realen Eréndira gleichsetzt, bleibt eine Erfindung seiner Phantasie. Als rückwärts gelesenes Umkehrbild der wahren Eréndira verkörpert sie das, was er durch die Elemente hindurch sucht.[1] Im Verlauf der Suche kann er glücklich sein, aber in Eréndiras Nähe spürt er, wie wenig sie eigentlich das

1 Libretto (a. a. O.), S. 9.

Urbild seiner Träume ist: "Du bist so weit Aridnere ..."[1] Daher liegt in seinem Mord an der Großmutter auch der verzweifelte Versuch, die ans Licht drängende Großmutter-Seite Eréndiras zu töten. In Wahrheit aber tötet er die Reste seiner Aridnere, mit der er in den beiden Terzetten der 4. und der 6. Szene[2] eine Illusion liebender Gemeinsamkeit ersungen hat.

In diesen beiden Terzetten beschreiben Ulysses und Eréndira mit denselben Worten (Ulysses in verkürzter Fassung) das Mysterium einer Liebe, die ein Verschmelzen der Liebenden und ihre gemeinsame Auflösung in der Natur beschwört. Gleichzeitig spricht die Großmutter im Traum von ihrer gleichermaßen beglückenden wie todbringenden Leidenschaft zu einem Fremden. Diese Simultanität ist musikalisch nicht als Kontrast, sondern als ein wechselseitiger Bezug zweier unterschiedlicher, aber fest miteinander verbundener Singweisen komponiert. Die Deklamation der Großmutter bildet die unverzichtbare Basis für den farbig aufgefächerten Schöngesang der beiden Liebenden, den Violeta Dinescu gesprächsweise mit der sogenannten spektralen Musik der siebziger Jahre (vor allem der Franzosen Gérard Grisey und Tristan Murail) in Verbindung gebracht hat. So lassen sich die Terzette gleichermaßen als melodiöse Entfaltung eines Rezitativs oder als rhythmische Verfestigung einer Belkanto-Utopie deuten - je nach Ansatzpunkt des Hörvorgangs. Durch diese innermusikalische Identität des äußerlich so Unterschiedlichen lassen sich die extrem andersartigen Liebeserfahrungen, die die beiden jungen Menschen im Wachen und die Alte im Schlaf besingen, letztlich auf die gemeinsame Grunderfahrung von der Tödlichkeit der Gefühle zurückführen. Obwohl die Auflösung der Liebenden in der All-Einheit der Natur eine Befreiung von einem lieblosen Leben anzudeuten scheint, bleibt sie doch eine Utopie: Der Ausgang der Oper zeigt, daß auch für Eréndira und Ulysses die Liebe keine Erlösung, sondern Mord und Vereinsamung bringt.

Ganz eindeutig kann in Violeta Dinescus Oper *Eréndira* weder von einem Appell an die Moral noch von der Vision eines ethisch verbindlichen Handelns gesprochen werden. Trotzdem gleichen die drei Hauptfiguren Dinescus den mordenden Frauen aus *Lady Macbeth von Mzensk* und *Bremer Freiheit* darin, daß das Destruktive keine primäre Reaktion auf äußere Repressionen darstellt,[3] sondern aus ihnen selbst heraus

1 Libretto (a. a. O.), S. 13.

2 Partitur S. 243-258 und S. 384-388.

3 Schostakowitsch, Hölszky und Dinescu behandeln die mordende Frau also grundlegend anders als dies im 18. und 19. Jahrhundert geschieht, wo Mörderinnen nur ausnahmsweise und dann zumeist im Zustand des Wahns auftreten (z. B. in Donizettis *Lucia di Lammermoor*) oder als Auseinandersetzung mit dem Mythos begriffen werden müssen (z. B. in Cherubinis *Médée*). Auch um die Wende zum 20. Jahrhundert herrscht noch ein grundlegend anderes Frauen- und Mörderinnen-Bild, etwa bei Alban Berg, dessen Lulu als Weib interpretierbar ist, "das zur Allzerstörerin wurde, weil es von allen zerstört ward". - Karl Kraus zur Figur der Lulu aus Frank Wedekinds Tragödie *Die Büchse der Pandora* (1902), zitiert bei Andreas Jacob: Artikel "*Lulu*". In: Schmierer 2002 (a. a. O.), Bd. 2, S. 85.

erwächst und folglich auch nur durch eine innere Kraft überwunden werden könnte. Diese Kraft jedoch fehlt. Statt dessen wird das Althergebrachte perpetuiert, und jedes Aufbegehren mündet zurück in das bekannte Semper idem.

Diese demonstrative Ausweglosigkeit macht *Eréndira* zu einem Lehrstück, das auf die negative Endgültigkeit des Lebens verweist, welche sich einstellt, sobald der Mensch kein anderes Ziel mehr verfolgt als eine besessene und rücksichtslose Selbstbespiegelung. Der «selbstische Mensch» kennt keine Alternativen und besitzt daher keine bindende Moral. Seine Verneinung aller fremden Werte und die Verabsolutierung seiner selbst führen über die Zerstörung anderer zwangsläufig zur Selbstvernichtung.

Versuch einer abschließenden Axiologie: Auf der Suche nach einer Konstanz der Normen

Violeta Dinescus Oper bringt auf den Punkt, was auch in den Bühnenwerken von Schostakowitsch und Hölszky klar zu erkennen ist: Stets ist es der einzelne Mensch, der im Zentrum der Frage nach einer Moral bzw. einer ethischen Wertorientierung steht. Eine soziologische oder emanzipatorische Deutung kann erst in zweiter Linie relevant werden, nämlich dann, wenn diese Verantwortlichkeit des Menschen für sein eigenes Tun - und damit auch für die Gestaltung der menschlichen Beziehungen, in denen er lebt - unterschätzt wird.

Die Untersuchung der mordenden Frauen in den drei Opern von Dmitri Schostakowitsch, Adriana Hölszky und Violeta Dinescu zeigt, daß die Gewaltbereitschaft ganz in den Figuren selbst angelegt ist. Die Frage, welche Einstellung zu Gewalttat und Gewalttäterin kompositorisch vermittelt wird, erweist sich als entscheidend für die Deutung der Personen und Handlungen und fordert eine ethische Positionierung, die weit über eine ästhetische Beurteilung des jeweiligen Kunstwerks hinausgeht.

Die drei analysierten Opern markieren Aspekte eines nachhaltigen Wertewandels, welcher im Verlauf des 20. Jahrhunderts stattgefunden hat und sich auch heute noch vollzieht. Statt auf feste moralische und ethische Normen zurückzugreifen, die eine klare Trennung zwischen Gut und Böse suggerieren, praktiziert die moderne Kunst eine planmäßige Verwirrung. An die Stelle von Allgemeinverbindlichkeit rückt der Appell an die individuelle Wahrnehmung, Verarbeitung und Beurteilung des Dargestellten.

Wenn Handlungsmaximen solchermaßen aus dem Rang einer übergreifenden Verbindlichkeit herausgelöst und an den einzelnen zurückverwiesen werden, wird jede vorab postulierte moralische Position zunächst einmal fragwürdig. Das bedeutet jedoch nicht, daß ethische Normen grundsätzlich ungültig werden. Sie sollen vielmehr neu mit Sinn gefüllt und persönlich akzeptiert und angeeignet werden.

Wie insbesondere die Komposition von Adriana Hölszky gezeigt hat, enthält die Darstellung von bestialischen Gewalttaten aus moralischer Sicht eine doppelte Anforderung an den Hörer, die nicht nur zur Hälfte erfüllt werden kann. Zunächst geht es offenbar darum, tradierte Allgemeinverbindlichkeiten nicht schematisch zu erfüllen, sondern sie auf den Prüfstand einer kontextbezogenen Beurteilung zu stellen. Anschließend aber, und das ist die zentrale Folgerung, muß die kritische Vernunft zu einer Neufindung und Bejahung von Werten und Normen führen. Anders ausgedrückt: An die Stelle eines blinden Gehorsams gegenüber dem Gebot "Du sollst nicht töten" tritt die selbstverantwortete Einsicht "Ich töte nicht" mit all ihren handlungsrelevanten Konsequenzen.

Wenn die entsprechenden Werke des modernen Musiktheaters auf eine solche, aktive und verantwortliche Weise gehört und durchdacht werden, dann wirken sie nicht zerstörerisch auf die Grundlagen der Gesellschaft, sondern tragen dazu bei, daß Normen und Werte neu mit Sinn gefüllt und am Leben erhalten werden. Dabei kommt es naturgemäß zu einem Selektionsprozeß, der angesichts der verwirrenden Fülle an - auch widersprüchlichen - Wertsetzungen in unserer modernen Welt als durchaus konstruktiv aufgefaßt werden kann: Einige Präskriptionen (wie z. B. die Ächtung weiblicher Berufstätigkeit) werden sich als zeitbedingt, kulturell kodiert oder sonstwie eingeschränkt erweisen. Sie haben ihren Geltungskontext verloren, während andere mit neuer Kraft und Verbindlichkeit gefüllt werden.

Kritische Schlußanmerkung

Die Fokussierung auf die eigene Verantwortlichkeit (die sowohl an die Bühnenfiguren als auch an das Publikum herangetragen wird) unterscheidet die drei analysierten Opern nachhaltig von klassischen Bühnenwerken. Bis ins 20. Jahrhundert hinein gilt überwiegend folgende Sicht: "[...] die Oper als «künstliches Paradies» des Tötens und Getötetwerdens hat [...] weniger mit den quasi kriminellen Akten an sich zu tun: die großen, alle Dämme der «Normalität» sprengenden Affekte sind seit jeher ihr eigentliches Sujet. Weniger die Tat, sondern vielmehr das, was zur Tat treibt, sich in ihr ausdrückt, ja letztlich zur Verklärung von Opfer wie Geschehen führt, ist ihr

Movens."[1] Die Opern von Schostakowitsch, Hölszky und Dinescu lenken dagegen jede auf ihre Art den Blick von den Tatmotiven zurück zu einer Bewertung der Tat und der Täterin und appellieren eindringlich an den Zuschauer, eine verantwortliche eigene Position einzunehmen.

Dabei wird die Musik, also die Art der Vertonung, zum zentralen Mittel, das die Rezeption lenkt. Schostakowitschs Katerina kann nicht mehr ausschließlich als bedauernswerte, unterdrückte und betrogene Frauengestalt auf der Suche nach Glück gesehen werden, wenn erst die Doppelbödigkeit des Schlußchors erkannt ist. Hölszkys Geesche Gottfried läßt sich nicht als hilflos aufbegehrende Emanzipationsfigur deuten, wenn die sinnbildliche Kraft musikalischer Strukturen, die in ihr Gegenteil umschlagen, wahrgenommen wird. Dinescus Eréndira ist nicht länger das bemitleidenswerte Opfer, wenn in ihrem Gesang das Echo der Großmutter gehört wird. Neben dem genauen Blick auf das Libretto und seine literarische Vorlage verlangt die multimediale Ganzheit des musikdramatischen Bühnenwerks also vor allem eine skrupulöse Auseinandersetzung mit der Komposition als Ganzem.

Der Schlußchor aus Schostakowitschs *Lady Macbeth von Mzensk* zeigt klar, wie problematisch es sein kann, ein Musikstück aus dem Kontext der Partitur herauszulösen. Dekontextualisierung führt zu Einseitigkeit, Voreingenommenheit, Ideologie. So werden mordende Frauen auf der Opernbühne - teils aus historischen oder kulturellen, teils aus feministisch-emanzipatorischen Gründen, teils aber einfach auch aus einer mangelnden Wahrnehmung der Unterschiede zwischen literarischer Vorlage und Opernvertonung heraus - zu schuldlosen Opfern hochstilisiert. Eine Opern-Analyse, die den besonderen Anforderungen der Gattung gerecht werden will, muß aber mehr tun, als ersten Eindrücken oder Wunschvorstellungen nachzugeben. Eines vor allem proklamiert die hier vorgelegte musikimmanente und axiologische Deutung ganz vehement: Die Sympathie für die Mörderin darf niemals so weit gehen, daß sie die Relation zur Tat verdeckt.

Nur dann nämlich, wenn diese Forderung erfüllt ist, kann die Darstellung von Mord und Totschlag auf der Bühne gerechtfertigt erscheinen: Nicht als plattes Abbild böser Zeiten, nicht als Lust am Grauen, sondern als Appell an die «ethischen Sinne» des Zuschauers, als ein Wachrütteln solcher Wertkategorien, die angesichts der dargestellten Bluttaten in besonderem Maße gefordert sind.

1 Koch, Gerhard R.: *Das Rohe und das Raffinierte. Adriana Hölszky und ihre Oper «Bremer Freiheit»*. CD-Text zu: Adriana Hölszky: Bremer Freiheit. Produktion des Staatstheaters Stuttgart. Mitschnitt der Aufführung vom 15. April 1989 (Inszenierung der Münchner-Stuttgarter Uraufführung) durch den Süddeutschen Rundfunk Stuttgart. CD-Produktion durch den Deutschen Musikrat, Edition Zeitgenössische Musik. WERGO Schallplatten GmbH, Mainz 1992, S. 8.

Daß die Komponisten diesen Appell in einen Kontext stellen, welcher durchaus auch sozialkritische und geschlechterreflektierende Komponenten besitzt, hat einen zur Axiologie nicht unmaßgeblich beitragenden Nebeneffekt: Die Komplexität der Tatmotive steht einem Umschwenken ins andere Extrem deutlich entgegen. Denn eine selbstgerechte Verurteilung der Mörderin wäre nicht weniger verfehlt als die einseitige Opfer-These.

Angesichts der unguten Ausgangssituation, die den Morden vorangeht, erscheint es schlichtweg unmöglich, im Sinne einfacher Schwarzweißmalerei eine schematische Einteilung in Gut und Böse zu verfolgen. Die Komplexität der Sachlage erfordert eine komplexe Reaktion. Somit wird das Aufsuchen der eigenen Wertungskategorien im Hörer zum wesentlichen Erkenntnis- und Bewertungsprozeß, welcher schließlich ihm selbst dient. Auch wenn er nicht zu einem abschließenden Ergebnis gelangt, werden doch stets axiologische Strukturen und Handlungsmuster vorgeformt, auf die er zurückgreifen kann, wenn er selbst in reale Situationen gerät, die er im Theater bereits virtuell durchlebt und durchdacht hat.

Somit hat das Theater in Werken, die wie die Opern Schostakowitschs, Hölszkys und Dinescus eine ausdifferenzierte Strukturierung und wertende Einordnung komplexer Situationen ermöglichen, auch heute noch seine Funktion für das wirkliche Leben. Es bleibt eben letztlich bei dem, was Friedrich Schiller 1794 eine "moralische Anstalt"[1] genannt hat. Selbst die Darstellung des Bösen kann dann, sofern sie differenziert genug ist, um Denkprozesse anzuregen, eine Schule der Wahrnehmung, Verarbeitung und Wertsetzung werden, die über Schiller hinaus den spezifischen Anforderungen der Gegenwart entspricht.

1 Schiller, Friedrich: "Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet". In: *Schillers sämtliche Werke in zehn Bänden*. Leipzig 1887. Bd. 8, S. 49-58.

Marie-Luise Bott (Berlin)

KOMPOSITORISCHES SELBSTBILDNIS UND KRITISCHES ZEITPORTRÄT:

Marina Zwetajewa, vertont von Schostakowitsch, Schnittke und Gubaidulina*

Für Hans Rübesame

„Kennen Sie eine lustige Musik?
Ich nicht." Franz Schubert

Marina Zwetajewa war so etwas wie die Maria Callas der russischen Lyrik der 20er Jahre. Nie ging es ihr nur um den schönen Ton. Immer suchte sie den wahren. Der aber war meist ein schmerzlich gespannter, extrem dramatischer. Ebenso geht es den russischen Komponisten, von denen hier die Rede sein soll, nicht einzig um eine Ästhetik des Schönen. Auch sie gelangten zu einer expressiven, alle Widersprüche ihrer Zeit auslotenden Ethik des Schönen.[1] Ihre Vertonungen der Gedichte Zwetajewas bezeugen durchaus eine Wahlverwandtschaft mit der Lyrikerin.

I. Marina Zwetajewa (1892-1941)

Zwetajewas Mutter war Pianistin, eine Schülerin von Anton Rubinstein. Mit der Heirat stellte sie ihre Konzertauftritte ein. Aber sie überschwemmte das Haus und die ganze Kindheit Marina Zwetajewas mit Musik, vorzugsweise mit Schumann. Die älteste, 1892 in Moskau geborene Tochter hätte ebenfalls Pianistin werden sollen. Doch sie widersetzte sich: „Mutter beherrschte un-weiblich das Klavier." - „Von Mutter habe ich die Musik, die Romantik und Deutschland geerbt. Einfach - *die Musik*. Mein ganzes Ich." - „Arme Mutter, wie habe ich ihr Kummer bereitet. Und

* Leicht überarbeitete Fassung eines Konzertvortrags, gehalten im Rahmen der Festwochen „Russisches Erbe, sowjetische Gegenwart", Februar 1989, an den Städtischen Bühnen Freiburg i. Br.

1 Eine Verbindung, für die man sich hierzulande, trotz aller kritischen Bemühungen von Sören Kierkegaard bis zu Günther Anders, noch immer gerne zu fein ist. Vgl. auch D. Gojowy, „Materialien zur Neuen sowjetischen Musik", *Neue Zeitschrift für Musik*, Heft 142/1981, 139-145.

wie hat sie nie erkannt, daß all meine 'Unmusikalität' einzig nur eine *andere* Musik war!"[1]

Tatsächlich sind Rhythmik und Intonationsreichtum der Lyrik Zwetajewas bis heute in der modernen russischen Dichtung einmalig virtuos. Boris Pasternak erinnerte sich: „Man mußte sich einlesen in sie. Als ich das tat, stöhnte ich auf, verblüfft von der unendlich tiefen Reinheit und Kraft, die sich vor mir auftat. In unserem Umkreis gab es nirgendwo etwas Vergleichbares."

Zwetajewas Sprache umspielt - ähnlich wie Schostakowitsch und Schnittke in ihren Musikzitaten - die unterschiedlichsten Stilebenen: Kirchenslawisch und Volkssprache, die Kürzel des Polit-Jargons und das Staccato der Sowjetlosungen. Führend ist dabei immer der individuell charakterisierende Klang der Personenrede. Man glaubt, vielfältigste Rollendichtung zu hören, ein klanglich ausinszeniertes inneres Geschehen buchstäblich zu sehen. Denn Rhythmus und Sprachklang geben ihren Personen eine fast körperliche Gestalt und jedem Geschehen eine dramatische Dynamik.

Welche Triumphe Zwetajewas sprachliche Musikalität feiert, wäre beispielhaft an ihrem Poème *Der Rattenfänger* von 1925 zu zeigen. Denn Thema dieser „lyrisch-satirischen" Bearbeitung der deutschen Rattenfänger-Sage ist die Musik, die höchste Form der Kunst: jenes revolutionäre Element, das die Welt braucht, um nicht in Stagnation zu verfallen, auch wenn die Kleinbürgerwelt dem Künstler dafür keine Anerkennung zollt. Zwetajewas Poem ist Loblied und Abgesang auf Revolution und Kunst, die alte liedhafte Dichtung inbegriffen. Sie zeigt ganz unromantisch nüchtern und mit bitterer Realistik, daß in der neuen, nachrevolutionären Welt weniger denn je Platz ist für den Dichter-Sänger. Da gibt es etwa das Marschlied der roten Ratten-Revolutionäre zum Sturmangriff auf eine satte, am Mittelmaß sich berauschende Kleinbürgerwelt; oder die wie eine plumpe Dorfpolka klingende Diskussion der Ratsherren über Wesen und Zweck der Musik: ein „Crescendo grotesker Schäbigkeit"[2], dem die klaren, knappen Rhythmen des *Rattenfängers* ein Ende machen.

Das alles waren Töne, die erst die Revolution aus Zwetajewa hervortreiben sollte. „Kein Buch, sondern ein Lied, eine Stimme; die reinste von allen, die ich je hörte", sagte der Schriftsteller Andrej Belyj über Zwetajewas Gedichtband *Trennung* (1922). Die Mutter jedoch hat diese „*andere* Musik" nicht mehr vernommen. Ihr früher Tod 1906 wurde zum eigentlichen Ursprung der Dichterin Zwetajewa: „Ihre gequälte

1 Marina Zwetajewa: *Über Deutschland* (1919), *Mutter und die Musik* (1935); alle russischen Zitate in der Übersetzung der Verfasserin.

2 So der erste und vorzüglichste Interpret dieses Werkes, Günther Wytrzens, *Eine russische dichterische Gestaltung der Sage vom Hamelner Rattenfänger* (= Österreichische Akademie der Wissenschaften, Phil.–hist. Klasse, Sitzungsberichte, Bd. 395), Wien 1981, 35.

Seele lebt in uns fort -, nur offenbaren wir das, was sie verbarg. Ihr Aufruhr, ihr Wahnsinn, ihr Verlangen sind in uns bis zum Schrei gelangt."[1]

Dichtung als Totenklage, als der Versuch, für immer und scheinbar spurlos verschwundene Menschen zu erinnern, ihr Wesen im Gedicht zu dokumentieren: Das wurde zum künstlerischen Prinzip Zwetajewas. Kunst als Behauptung der Lebenswahrheit, allem Tod und allen politischen Umstürzen zum Trotz: Das ließ sie nach der Revolution auf den Tod von Block, Jessenin, Majakowski,[2] auf den tragischen Abgang einer ganzen Generation von Lyrikern mit einer Reihe großartiger Epitaphe antworten. „Ich schreibe jetzt über Andrej Belyj, das verfolgt mich. Ich höre schon, wie man sagen und vielleicht auch schreiben wird, daß ich mich in eine Art Klageweib verwandelt habe"[3], bemerkte sie 1934 mit leiser Selbstironie.

Zu einer Zeit, als alle noch schwiegen, in den frühen 20er Jahren bereits, erhob Zwetajewa die Stimme einer Trauernden, die in ihren Epitaphen kollektives Leid stellvertretend für alle öffentlich zur Sprache brachte. Das aber war genau jene Rolle, die in der Stalin-Zeit Anna Achmatowa übernahm. Und auch Dmitri Schostakowitsch identifizierte sich mit dieser Haltung: das ganze Werk ein Denkmal, ein öffentlich gewordenes Memento. Sein Gegner war allerdings weniger der Tod als der leidenschaftlich gehaßte Tyrann Stalin, der doch glaubte, seine Opfer für immer zum Schweigen gebracht zu haben. In seinen von Solomon Volkow festgehaltenen Memoiren sagte Schostakowitsch: „Die meisten meiner Sinfonien sind Grabdenkmäler. Zu viele unserer Landsleute kamen an unbekannten Orten um. Niemand weiß, wo sie begraben liegen, nicht einmal ihre Angehörigen. Wo soll man Meyerhold ein Denkmal setzen? Wo Tuchatschewski? Man kann es in der Musik. Ich würde gern für jeden Umgekommenen ein Stück schreiben. Doch das ist unmöglich. Deshalb widme ich ihnen allen meine gesamte Musik."[4]

Eine der ersten Kompositionen des 11jährigen war der Versuch, die 1917, während der Petersburger Revolutionsunruhen, auf der Straße miterlebte Ermordung eines Jungen in Musik zu fassen. „Für die sowjetische Kunst", bemerkte Schostakowitsch in den 70er Jahren, „ist der Tod kein Thema. Und über den Tod zu schreiben, ist, als schneuze sich jemand in anständiger Gesellschaft in den Rockärmel. Ich halte es nicht

1 Brief Zwetajewas vom 8. April 1914 an Wassili Rosanow.

2 Übrigens reiht sie in diese Kette von Verlusten 1926 auch den deutschsprachigen Rainer Maria Rilke ein: „Darum wird man Dichter, um nicht Franzose, Russe etc. zu sein, um alles zu sein. Nationalität - Ab- und Eingeschlossenheit. Orpheus sprengt die Nationalität", Brief Zwetajewas vom 6. Juli 1926 an Rilke.

3 Brief Zwetajewas vom 16. Januar 1934 an Vera Bunina.

4 Solomon Volkow (Hg.), *Zeugenaussage. Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch*, Frankfurt a. M. 1981, 204.

für ein Krankheitssymptom, über den Tod nachzudenken oder zu schreiben. Und ich halte es auch nicht für richtig, daß höchstens alte Leute darüber schreiben dürfen. (...) Erstens hat man [in jüngeren Jahren] Zeit, gründlich darüber nachzudenken, was es mit dem Tod auf sich hat, und man wird ihn dann weniger fürchten. Zweitens wird man versuchen, weniger Fehler zu begehen. Je deutlicher der Endpunkt, desto leichter findet man gerade Wege dorthin."[1] Desto weniger allerdings wird man bereit sein, sich fremden Herren zu beugen. Darin jedenfalls gleichen sich die Lebenswege von Zwetajewa und Schostakowitsch ganz augenfällig.

Der erste Gedichtband der Achtzehnjährigen, *Abendalbum*, enthielt gleich mehrere, zum Teil *Epitaph* betitelte Gedichte über den Tod. Mit 18 Jahren auch heiratete Zwetajewa gegen den Willen ihres Vaters den ein Jahr jüngeren, aus einer Familie jüdischer Sozialrevolutionäre stammenden Sergej Efron. Diese Eheschließung ist bezeichnend für ihre aufrührerische Unabhängigkeit von Konventionen oder öffentlichen Meinungen. Bei Ausbruch des Krieges 1914 bekennt sie sich hymnisch zum Erzfeind Deutschland. Im bolschewistischen Moskau schreibt sie über die Weißgardisten, in der Prager Emigration über Fabrikarbeiter. Und in Paris preist sie den revolutionären Majakowski, womit sie ihre letzten Publikationsmöglichkeiten verliert. Mit geradezu verheerender Gesetzmäßigkeit tut sie nie das, was man von ihr erwartet oder was von Vorteil für sie wäre. Immer aber nimmt sie Partei für die jeweils Abseitigen. An dieser konsequent anti-ideologischen Haltung sollte auch die Oktober-Revolution nichts ändern. Im Gegenteil, jetzt erst recht fährt Zwetajewa fort, auf die konkrete Existenz des Einzelnen zu sehen. Allein daran mißt sich für sie „Wahrheit".

Sergej Efron schließt sich den Weißgardisten an und ist ab 1919 verschollen. Mit zwei kleinen Kindern und ohne Einkommen bleibt Zwetajewa im Moskau der Bürgerkriegs- und Hungerjahre zurück. Die jüngste Tochter stirbt 1920. In dieser schweren Zeit erfährt Zwetajewa aber auch Solidarität, und zwar weniger aus den 'besseren Kreisen', als von den 'einfachen Leuten.' Diese Erfahrung schlägt um in Verantwortung und hinterläßt Spuren im Werk. Erstmals bricht die ganze sie umgebende Wirklichkeit in Zwetajewas bis dahin exklusive literarische Welt ein. Was vorher noch vielfach romantisch-pathetische Attitüde war - die Parteinahme für die Unterdrückten und die Opfer -, wird jetzt gelebt. Um so überzeugender findet es Eingang ins Werk, vor allem in die Tagebücher. Sie notieren namenlose Stimmen, Gesten, Schicksale, - ein Zeitdokument von ganz seltenem Wert.[2]

Mit dem Durchbruch zum sozialen Ich ist vollends jene Ethik des Schönen erreicht, zu der in der Stalin-Zeit auch Schostakowitsch fand: „Kann Musik gegen das

1 Ebd., 233f.
2 M. Zwetajewa, *Auf eigenen Wegen. Tagebuchprosa Moskau 1917-1920, Paris 1934.* Übersetzung und Nachwort von M.-L. Bott, Frankfurt a. M. 1987.

Böse kämpfen? Kann sie Menschen veranlassen nachzudenken? Kann ihr Schrei die Aufmerksamkeit der Menschen auf Verbrechen lenken, an die sie gewöhnt sind und die sie nicht mehr beachten? (...) Alle diese Fragen stellten sich mir zum ersten Mal bei der Beschäftigung mit Mussorgsky. (...) Beide Komponisten [Mussorgsky und Dargomyshski] führten gekrümmte Rücken und zerstörte Leben in die Musik ein. Und darum sind sie mir teurer als die Mehrzahl anderer genialer Tonsetzer."[1]

1922 folgte Zwetajewa mit der Tochter Ariadna ihrem Mann in die Emigration nach Prag, 1925 weiter nach Paris. Dort hatte sie sich bessere Publikationsmöglichkeiten erhofft. Doch materielle Not und Isolation werden immer größer. 1932 notierte sie in ihrem Essay *Kunst im Licht des Gewissens*, was sie seit 1917 wußte: „Mit Ausnahme der Schmarotzer aller Spielarten sind alle wichtiger als wir." In ihrem *Poème vom Ende* hieß es schon 1923: „Erwarte keine Gnade! In dieser christlichsten aller Welten sind die Dichter - Juden!" Die zunehmende Brutalisierung des öffentlichen politischen Lebens, der allenthalben umsichgreifende Faschismus stießen sie ab und drängten sie aus ihrer Zeit heraus: „Für mich und meinesgleichen (es *gibt* sie) bleibt nur ein Spalt: in die Tiefe, aus der Zeit heraus, ein Spalt, der in die stalaktitenartigen Höhlen der Vorgeschichte führt: dorthin, wo Orpheus sich verabschiedet. Die Epoche ist nicht so sehr gegen mich, wie ich gegen sie. Ich hasse sie. Sie bemerkt mich nicht."[2]

Efron hatte sich dem „Bund der Rückkehrer in die Sowjetunion" angeschlossen, der für den stalinistischen Geheimdienst arbeitete. 1937 war er an einem politischen Mord mitbeteiligt, konnte aber nach Moskau fliehen. Innerlich gebrochen und ohne Illusionen darüber, was sie in Moskau erwarten würde, folgte Zwetajewa ihm 1939 nach. Ihr Mann wurde verhaftet und erschossen, ihre Tochter ins Lager verschickt. Bei Einmarsch der Deutschen evakuierte man Zwetajewa und ihren Sohn Georgi aus Moskau heraus in ein abgelegenes Dorf der tatarischen Sowjetrepublik, nach Jelabuga. Dort hat sie sich am 31. August 1941 erhängt.

In ihr Tagebuch schrieb die 48jährige: „Alle halten mich für tapfer. Ich kenne keinen furchtsameren Menschen als mich. Vor allem habe ich Angst. Vor Augen, Finsternis, Schritten und am meisten - vor mir selbst, vor meinem Kopf, diesem Kopf, der mir im Heft so treu dient und im Leben mich umbringt. Niemand sieht, niemand weiß, daß ich schon seit einem Jahr (ungefähr) mit den Augen einen Haken suche. Aber es gibt keine, überall Elektrizität, keine 'Lüster' mehr. NN brachte übersetzte Volkslieder. Das Liebste von der Welt. Oh wie habe ich all das geliebt! Seit einem Jahr probiere ich den Tod an. Alles ist häßlich und schrecklich: Etwas schlucken - abscheulich, springen - mir zuwider, seit jeher Abscheu vor dem Wasser. Ich will es

1 *Zeugenaussage*, 295.
2 Brief Zwetajewas vom 3. April 1934 an Juri Iwask.

nicht verwechseln (posthum), mir scheint, daß ich mich vor mir selber - posthum - fürchte. Ich will nicht *sterben*. Ich will: nicht sein. Unsinn. Noch werde ich gebraucht... Aber, mein Gott, wie klein bin ich, wie vermag ich so gar nichts! Zuendeleben, zuendekauen. Den bitteren Wermut."

Zwei Dinge, sagte Marina Zwetajewa, liebe sie auf dieser Welt am meisten: „das Lied und die Formel." Auf die Frage, warum sie ausschließlich Reimdichtung schreibe, antwortete sie: Damit ein Gedicht mehr als nur ein Entwurf, sondern abgeschlossen sei und zum Lied werde, brauche es - mit ganz seltenen Ausnahmen - Reim und Rhythmus. Doch warum sollte es zum Lied werden? „Damit etwas fortdauert, muß es zum Lied werden. Das Lied schließt in sich die nur ihm eigene musikalische Begleitstimme ein und ist daher vollendet und vollkommen."[1]

Zwetajewas Dichtung dauert heute sozusagen doppelt fort. Sie wurde vielfach vertont: als Chanson, poppig gestylt zur Gitarrenbegleitung, als Konzertlied, Vokalsinfonie oder für Chor a cappella. Natürlich wurde da auch eine Menge Zuckerwasser vergossen und ihre kräftige Essenz gelegentlich zu Limonade verdünnt. Aber es entstanden auch Vertonungen aus einer inneren Notwendigkeit heraus, so wie die von Schostakowitsch, Schnittke und Gubaidulina.

Nun ist die Verbindung von Gedicht und Musik zum Lied eine kreative und daher subjektive Interpretation des poetischen Textes. Sie zeigt weniger, wie der Komponist das *Gedicht* verstand, als was er für *sich* darin verstand. Das gilt besonders dann, wenn - wie bei Schnittke und Schostakowitsch - mehrere Gedichte aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang herausgelöst und in der Komposition zu einem neuen Zyklus zusammengestellt werden. Da handelt es sich nicht mehr um ein Abbild des Textes oder ein Porträt des Dichters[2], sondern vor allem um ein Selbstbildnis des Komponisten und seiner Zeit. So nannte Robert Schumann seine Gedichtvertonungen auch den „eigentlichen Abdruck" seines Ich.[3]

1 Brief Zwetajewas 1930 an Charles Vildrac.

2 In den sowjetischen musikwissenschaftlichen Arbeiten zu Schostakowitschs Zwetajewa-Liedern von B. Tistschenko 1974 und N. Ogarkowa 1981 ist gerade dies der Tenor der Interpretation: Dem Komponisten sei hier ein treffendes Porträt der *Dichterin* und *ihres* Schicksals gelungen. Allerdings ist schwer zu entscheiden, ob das tatsächlich dem Erkenntnisstand des Autors entsprach oder ein Ausweichen vor dem Thema „Künstler und Diktatur" war, zu dem vor Gorbatschows Reformen kaum öffentlich Stellung genommen wurde.

3 Der Begriff des Spiegelns wird hier bewußt *nicht* gebraucht. Dafür achtete Schostakowitsch die Welt des andern zu sehr, als daß er sich fremdes Leid, fremde Freude geborgt und zu eigen gemacht hätte. Vielmehr erkannte und gestaltete er sein *eigenes* Leben durch das poetische Wort.

II. Dmitri Schostakowitsch (1906-1975): *Sechs Gedichte von Marina Zwetajewa* für Mezzosopran und Klavier op. 143 (1973)

Liederzyklen dieser Art gehören zum Spätwerk von Schostakowitsch. Sie gehen zurück auf eine zunehmende Konfrontation mit dem Tod: 1954 traf ihn völlig unerwartet der Tod seiner Frau, Nina Wassiljewna. Im Jahr darauf starb seine Mutter. 1959, mit 53 Jahren, diagnostizierte man bei ihm eine unheilbare Rückenmarksentzündung. 1966 erlitt er den ersten Herzinfarkt. Schostakowitschs Liederzyklen entsprechen dem Bedürfnis, Bilanz zu ziehen und unmißverständlich Zeugnis abzulegen. Ein für allemal gebrandmarkt vom Terror der Stalin-Zeit, wollte er jedoch keinerlei schriftliche Zeugnisse seines persönlichen Lebens hinterlassen. So vernichtete er zum Beispiel nach dem Tod der Mutter alle seine Briefe an sie. Konsequent und listig entzog er sich allen Aufforderungen, Memoiren oder dergleichen zu schreiben. (Die Gespräche mit Volkow sind eine späte und rühmliche Ausnahme.) „Hören Sie doch meine Musik", pflegte Schostakowitsch zu erwidern, „da ist alles gesagt."[1] Aber mit dem Verstehen war das, wie er sehr wohl wußte, so eine Sache. Eine „wunderbare Dolmetscherin des Unsagbaren" nannte Jean Paul die Musik. Und lange Zeit hatte dieses „Unsagbare" bei Schostakowitsch eben eine höchst politische Dimension. Die sprachlich nicht fixierte Musik diente ihm als eine Art Tarn- und Narrenkappe für seinen Protest gegen die Tyrannei Stalins. Jetzt aber, bei seinen autobiographisch-bekenntnishaften Werken lange nach Stalins Tod war es ihm wichtig, den Hörer möglichst unzweideutig zu erreichen. Daher entschloß er sich zur Verbindung mit dem Wort und bemerkte dazu lakonisch: „In den letzten Jahren konnte ich mich davon überzeugen, daß Worte den Menschen besser erreichen als Musik. Leider ist das so. Wenn ich Musik und Worte verbinde, wird es schwerer, meine Intention falsch zu verstehen. Worte sind ein gewisser Schutz vor absoluter Stupidität."[2]

So entstanden angesichts des herannahenden Todes und im Bedürfnis, musikalisch den „eigentlichen Abdruck" seines Ich zu hinterlassen, 1967 der Zyklus auf Gedichte von Alexander Block, die Zwetajewa-Lieder von 1973 (bald auch in einer Fassung für Kammerorchester) und die letzte große *Suite nach Gedichten von Michelangelo* (1974). Zugleich damit entstand auch eine neue kammermusikalische Form: Auswahl und Zusammenstellung der Gedichte ergeben hier ein ebenso persönliches wie zeitkri-

1 Alexander Abramow, „Macht und Infantilität des Genies", *Vremja i my* 58/1981, 163.

2 *Zeugenaussage*, 235f.

tisches Stationendrama des eigenen Lebens. Dabei sind die einzelnen Lieder kompositorisch wie in einer im Großen gehandhabten Sonatenform untereinander verbunden.[1]

Auf Zwetajewa war Schostakowitsch 1970 durch Vertonungen seines Schülers Boris Tistschenko aufmerksam geworden. Schon ein Jahr später hatte er im Entwurf für seine letzte, *XV. Sinfonie* eine Vokalpassage über Zwetajewas Schicksal nach einem Gedicht von Jewtuschenko vorgesehen („Erinnerst du dich, Geranien-Jelabuga..."). Doch führte er diese Skizze nicht aus und teilte niemandem, nicht einmal Jewtuschenko, etwas von diesem Plan mit. Im Sommer 1973 dann, nach einem zweiten Herzinfarkt und zwischen immer längeren Krankenhausaufenthalten, las Schostakowitsch intensiv Zwetajewas Lyrik. Fieberhaft und gleich ins Reine schreibend, begann er am 31. Juli mit der Komposition eines Liederzyklus' für Mezzosopran[2] und Klavier.

Tag für Tag, innerhalb einer Woche nur, entstanden die sechs Lieder. Am 1. August beendete Schostakowitsch das erste, die Exposition sozusagen:

1 Schostakowitsch hatte sich dieser Form bereits mit den *Vier Monologen nach Gedichten von Alexander Puschkin* 1952 genähert. Vgl. auch Sofia Chentova, *Dmitrij Šostakovič. Tridcatiletie 1945-1975*, Leningrad 1981, 257 und 322. Seine großen Vokalsinfonien, die XII. und XIV. von 1962 und 1968, scheinen jedoch formal noch etwas anderes zu sein. Sie stellen nicht wie die Liederzyklen den persönlichen Lebensweg des Komponisten dar, sondern ordnen einzelne Gedichte prismatisch um ein allgemein interessierendes Thema: Antisemitismus und Leid im stalinistischen Rußland während des Krieges; Tod und Lebensbedrohung im totalitären Staat. - Die Zwetajewa-Lieder liegen vor in einer Einspielung mit Natalja Rosanowa und Irina Katajewa (Firma *Melodia* 1985) sowie in der Fassung für Kammerorchester mit Ortrun Wenkel und dem Amsterdamer Concertgebouw-Orchester unter Bernard Haitink.

2 Vgl. Chentova, 318. So stellte sich Schostakowitsch nach der Lektüre die Stimme Zwetajewas vor: tief und weittragend. Dieselbe Stimmlage wählten auch Schnittke und Gubaidulina für ihre Vertonungen.

Für meine Gedichte, so früh geschrieben,
Daß ich nicht ahnte, ich sei Dichter,
Die sich losrissen wie Spritzer aus Fontänen,
Wie Funken aus Raketen,

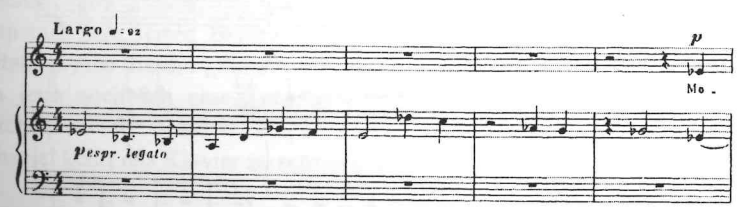
Die eindrangen wie kleine Teufel
Ins Heiligtum von Schlaf und Weihrauch,
Für meine Gedichte über Jugend und Tod,
- Ungelesene Gedichte! -

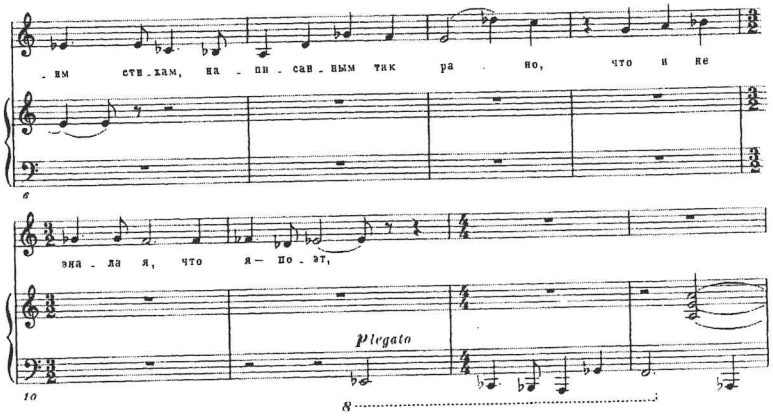
Verstreut im Staub der Läden
(Wo niemand sie kaufte und je kaufen wird!)
Für meine Gedichte, wie für kostbare Weine,
Wird einst die Zeit kommen.

Mai 1913

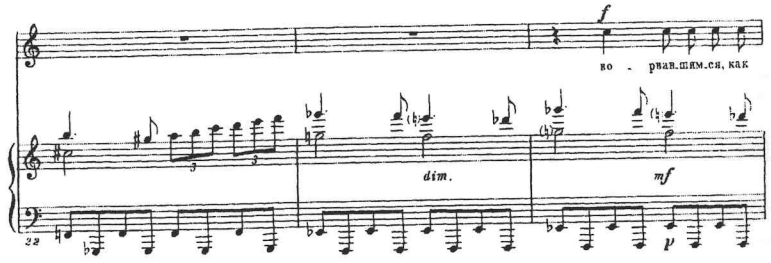
Es ist die ruhig vorgetragene Gewißheit der 20jährigen Zwetajewa, daß ihr so früh, fast unbewußt und wie natürlich begonnenes Werk eines Tages Anerkennung finden wird. Die Parallele zu Schostakowitschs erster Lebensstation ist offensichtlich: Im gleichen Alter, in dem auch Zwetajewa an die Öffentlichkeit trat, mit 18 Jahren und noch als Konservatoriumsschüler, schrieb er seine I. Sinfonie. Den Tag ihrer Uraufführung am 12. Mai 1926 pflegte er zeitlebens zu feiern.

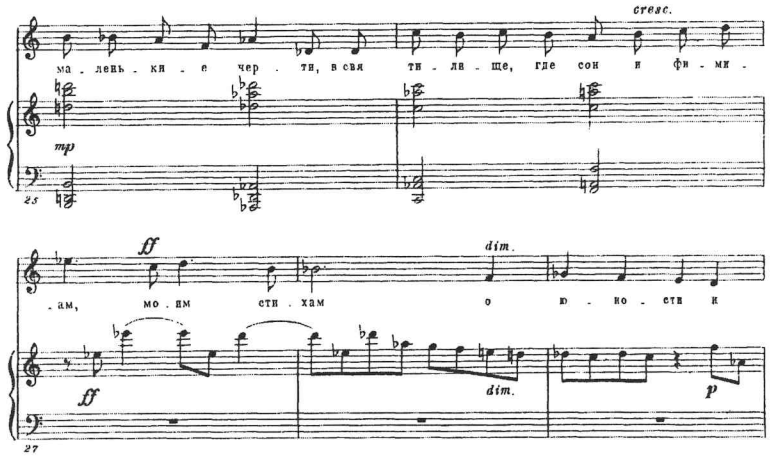
Zwetajewas Bekenntnis zu ihrem Werk besteht aus einer einzigen langen Satzperiode, die beginnt: „Für meine Gedichte", und endet: „Wird einst die Zeit kommen." Stützpfeiler für den langen Atem dazwischen ist die dreimalige Anapher „Für meine Gedichte", die viel von Zwetajewas Beharrlichkeit und unbeugsamer Geradheit hat. Schostakowitsch gibt den ersten Versen „Für meine Gedichte, so früh geschrieben" eine in tiefer Lage ansetzende, dann nachdenklich und langsam aufsteigende Zwölftonreihe. Sie wird zuerst vom Klavier präludiert, dann piano von der Stimme übernommen, - ein innerer Dialog gleichsam:





Diese Zwölftonreihe wird im folgenden lediglich melodisch weitergeführt. Sie ist nicht Strukturprinzip des ganzen Liedes, das vielmehr in es-moll endet. Erst den Vergleich: Gedichte, „die sich losrissen wie Spritzer aus Fontänen", beginnt Schostakowitsch auszukomponieren. Die bloße musikalische Nachbildung, die „wie Funken aus Raketen" zum zweigestrichenen e aufsteigt, geht jedoch mit der zweiten Strophe in eine sehr persönliche Kommentierung des Textes über. Zwetajewa sagt von ihren vitalen, so überhaupt nicht symbolistisch erhabenen Gedichten mit lustvoller Freude, daß sie „eindrangen wie kleine Teufel ins Heiligtum von Schlaf und Weihrauch." Schostakowitsch dagegen steigert die Stimme hier zu einem haßerfüllten Furioso, das in Achteln gegen die starr wie ein Götzentempel dastehenden Akkordsäulen des Klaviers anhämmert:





Auf diese oktavierten Terzen der Begleitstimme kommt Schostakowitsch im 4. Lied zurück, dem Stalin-Porträt *Poet und Zar*. Es gibt ein Bild des grobgehauenen Götzen der Macht. Musikalisch schaut also schon im 1. Lied hinter dem vermeintlichen „Heiligtum" die Fratze Stalins hervor. Der Konflikt zwischen Künstler und Diktator war für Schostakowitsch mit Beginn seines Schaffens vorgezeichnet. Erst zu Anfang der 3. Strophe, „Für meine Gedichte über Jugend und Tod", beruhigt sich die Komposition und nimmt die anfängliche Zwölftonreihe wieder auf. Die in Achteln flackernde Quarte der Klavierstimme kündigt bereits das Eingangsmotiv des nachfolgenden Liebesliedes an: „Jugend und Tod", das, was Schostakowitsch mit Nina Warsar teilte. Spricht Zwetajewa von ihren in den Buchläden verstaubenden Gedichten und ergänzt in Klammern: „Wo niemand sie kaufte", so folgt der Komponist dem leisen Beiseite der Autorin und gibt der Stimme ein geflüstertes Recitativo. Aus diesem „Staub" aber steigt sie wie die „Raketen" der ersten Strophe, doch jetzt noch um eine Terz höher zu leuchtendem Ges-Dur auf: „Für meine Gedichte, wie für kostbare Weine, wird einst die Zeit kommen." In einem kurzen Nachspiel kehrt das Klavier zu schwermütigem es-moll zurück.

Woher solche Zärtlichkeit?
Nicht die ersten Locken sind es,
Die ich glattstreiche, und Lippen
Kannte ich, dunkler als deine.

Sterne gingen auf und verloschen
(Woher solche Zärtlichkeit?),
Augen gingen auf und verloschen
Ganz nah vor meinen Augen.

Noch nie hörte ich solche Lieder
In dunkler Nacht
(Woher solche Zärtlichkeit?)
Ganz dicht überm Herzen des Sängers.

Woher solche Zärtlichkeit?
Und was mit ihr tun, listenreicher
Jüngling, zugereister Sänger,
Mit Wimpern - längere gibt es nicht?

18. Februar 1916

Zwetajewas Gedicht *Woher solche Zärtlichkeit* entwirft in der Anrede des geliebten Partners die Szenerie von Nacht und Liebkosung. In Schostakowitschs Vertonung zieht sich die einleitende, in einer Sechzehntel-Bewegung hin- und herpendelnde Quarte - dieses Flackern und Glitzern von Augen, Sternen und einer spielerisch scherzenden Zärtlichkeit - durchs ganze, von hellem A-Dur beherrschte Lied. Die leitmotivische Frage „Woher solche Zärtlichkeit?“ wird von der Stimme beinah im Sprechgesang und dolce rezitiert. Höhepunkt dieses kurzen, ganz piano und pianissimo gehaltenen Allegrettos sind die Worte: „Noch nie hörte ich solche Lieder in dunkler Nacht.“ Schostakowitsch hat sie ernst und mit weitausholender Kantilene mezzoforte auskomponiert. In der Reprise schließlich entschwebt das Eingangsmotiv in den höchsten Lagen des Klaviers.

Der Komponist mußte die lebensgefährlichen Farcen der Sowjetzeit - bald verdienter Künstler des Volkes, bald Volksfeind - gleich zweimal, 1936 und 1948, über sich ergehen lassen. Sie hinterließen unheilbar tiefe Wunden. Aber er hatte überlebt. Opfer der Stalinschen Repressionen wurde dagegen seine Frau. Als man Schostakowitsch 1948 zum zweiten Mal Schwierigkeiten machte und ihm jede Lehrbefugnis entzog, nahm Nina Wassiljewna ihre Arbeit als Physikerin wieder auf. Sie fand eine Forschungsstelle der Leningrader Universität im armenischen Hochgebirge. Dort brachte sie drei bis vier Monate im Jahr zu und betrieb Grundlagenforschung auf dem

der Atom- und Strahlenphysik. Auch als sich die berufliche Lage ihres Mannes wieder gebessert hatte, ging sie dieser Arbeit weiter nach. Schostakowitschs X. Sinfonie, unmittelbar nach Stalins Tod geschrieben und in Moskau noch kritisch aufgenommen, feierte 1954 in aller Welt triumphale Erfolge. Der Komponist reiste ins Ausland und war im Mai Teilnehmer des „Weltfriedensrates“ in Berlin. Da erkrankte im fernen Armenien im Winter ganz plötzlich Nina Wassiljewna. Sie wurde sofort operiert, doch zu spät. Noch am selben Tag starb sie an Krebs. Als Schostakowitsch auf dem Moskauer Nowodewitschi-Friedhof einen Grabplatz aussuchte, wiederholte er mehrmals äußerst erregt: „Und hier ist auch gleich ein Plätzchen für mich.“[1] Eine Trauerfeier lehnte er ab, ebenso Worte am Grab. Lange Zeit hielt er sich von jeder Gesellschaft fern. Ein Jahr lang komponierte er nicht.

Dialog Hamlets mit seinem Gewissen

- Auf dem Grund liegt sie, in Schlamm
Und Wasserpflanzen... Schlafen ging sie
In ihnen, doch Schlaf gibt es auch dort nicht!
- Aber ich habe sie geliebt,
Wie vierzigtausend Brüder
Nicht lieben können!
- Hamlet!
Auf dem Grund liegt sie, im Schlamm:
Schlamm!... Und ihr letzter Kranz
Trieb auf den Uferstämmen...
- Aber ich habe sie geliebt,
Wie vierzigtausend...
- Weniger
Doch als ein Liebender.

Auf dem Grund liegt sie, im Schlamm.
- Und ich habe sie -
Geliebt??

5. Juni 1923

Zwetajewas Gedicht *Dialog Hamlets mit seinem Gewissen* handelt von Schuld. Es stellt eine Fähigkeit des großen Mannes, nämlich wie ein Mensch zu lieben, in Frage. Wieder interessiert sich Zwetajewa für das abseits und unbemerkt bleibende Opfer:

1 Ebd., 94f.

Ophelia. In Schostakowitschs Vertonung[1] nimmt das Klavier einleitend das Vorspiel aus *Woher solche Zärtlichkeit* auf, jetzt aber von A-Dur in ein zwölftöniges g-moll gerückt. Mit unerbittlich auf demselben Ton d pochenden Achteln - in der Orchesterfassung von der Solobratsche, Dmitri Schostakowitschs ureigenster Stimme, intoniert - meldet sich zunächst das Gewissen zu Wort: „Auf dem Grund liegt sie, im Schlamm." Hamlets Stimme erwidert mit denselben pochenden Achteln, doch in einer kurzen Steigerung von piano zu forte und mit einem auftrumpfenden Oktavaufschwung auf dem letzten Wort: „Doch ich habe sie geliebt!" Das Gewissen schlägt jedoch weiter. Zu unabweislich ist das Faktum von Ophelias Tod. Hamlet imitierend, erhebt jetzt das Gewissen die Stimme zum forte und schleudert ihm mit einer aufsteigenden Septe den Vorwurf hin: „Und ihr letzter Kranz trieb auf den Uferstämmen." Noch einmal, fast abbittend jetzt, schon im piano und nurmehr mit einer aufsteigenden großen Terz beteuert Hamlet seine Liebe. Das Gewissen widerspricht weiter. Und nun weicht die Vertonung - das wird in der Partitur ausdrücklich angemerkt - von der Gedichtvorlage ab. Bei Zwetajewa steht der Schlußvers, Hamlets zum dritten mal wiederholtes „Und ich habe sie - geliebt??" in einer doppelt markierten Frageintonation, Zeichen für die Einsicht in die zerstörerische Unzulänglichkeit seiner Liebe. Schostakowitsch dagegen gibt dem letzten Wort „ich habe sie geliebt" eine fallende kleine Terz. Das ist keine Frage mehr, sondern Eingeständnis und Trauerbewegung, so wie man den Kopf unter zu schweren Gedanken auf die Hände sinken läßt.

Zwei Tage lang ruhte der Komponist. Dann entlud sich gleich in zwei Gedichten auf einmal sein unbändiger Haß auf den „viehischen Schlächter" Stalin, in dessen Willkür er sich gut 25 Jahre lang hatte fügen müssen. *Poet und Zar* und *Nein, es schlug eine Trommel* stammen aus Zwetajewas spätem Zyklus der *Gedichte an Puschkin*. Beide handeln von Puschkins Konflikt mit der Staatsgewalt Zar Nikolaus' I., der den unliebsamen Poeten schließlich in einem provozierten Duell umbringen ließ. Die Analogie zu Stalins Umgang mit den freien Künsten liegt auf der Hand.

1 Schon die *Sieben Romanzen nach Gedichten von Alexander Block* für Sopran und Klaviertrio 1967 hatte er mit einem *Lied der Ophelia* eröffnet. Vorausgegangen war die Musik zu Grigori Kosinzews Film *Hamlet* 1963/64.

SIEGEN · UNIVERSITÄTS BIBLIOTHEK

Poet und Zar

Durch den überirdischen
Zaren-Saal.
- Und der unbeugsame
Marmorne hier?

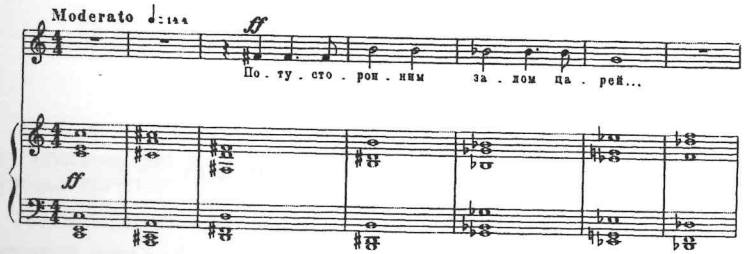
So majestätisch
Im Goldumhang.
- Der armselige Bewacher
Von Puschkins Ruhm.

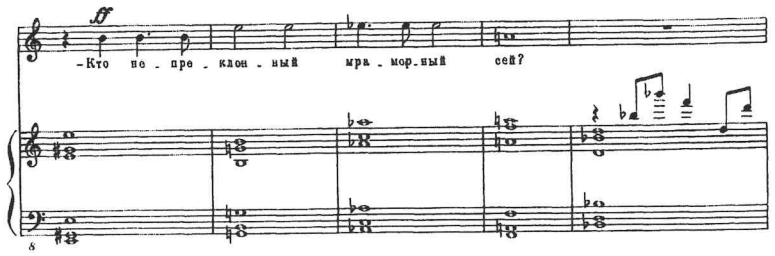
Den Autor schalt er,
Beschnitt das Manuskript.
Der viehische Schlächter
Polnischer Lande.

Sieh ihn genauer dir an!
Vergiß ihn *nicht*:
Den Sängermörder
Zar Nikolaus
Den Ersten.

19. Juli 1931

Ausgangssituation des ersten Gedichts ist ein Rundgang durch die Bildergalerie des Zarenpalastes. Vor einem der Herrscherporträts halten zwei Besucher inne. Wir hören einen Ausschnitt aus ihrem Gespräch: „Und wer ist der unbeugsame Marmorne hier?" Dazu zitiert die Klavierstimme die oktavierten Terzen des 1. Liedes, jetzt zu einer Zwölftonreihe geordnet:





Hatten diese hohlen Dur-Akkorde, zwischen denen keinerlei harmonisches Geschehen stattfindet, die wie starre kalte Blöcke nebeneinander stehen, schon im ersten Lied jenes angemaßte „Heiligtum" verspottet, so porträtieren sie hier den grobschlächtigen Götzen der Macht. Wenn Schostakowitsch die Akkorde im folgenden dann in Achtel- und Sechzehntel-Sequenzen bricht, setzt er in der Orchesterfassung dafür das Xylophon ein: jenes Instrument, mit dem er Stalins primitives, dreistes Wesen zu illustrieren pflegte. Die Singstimme darüber hat kaum noch etwas mit Gesang im traditionellen Sinn von Melos und Kantilene gemeinsam: Sie deklamiert, schreit, höhnt und flucht bis hin zum vierfachen forte. Die Übergriffe des „armseligen Bewachers von Puschkins Ruhm", wie Zwetajewa den Zaren tituliert, der die Zensur im Falle Puschkins höchstpersönlich übernahm, übersetzt Schostakowitsch musikalisch in scharf stechende Achtel, denen jeweils eine Achtelpause vorangeht. Und wenn Zwetajewa in der Schlußstrophe analog zum stehenden Begriff „Zarenmörder" das Wort „Sängermörder" neubildet und es Nikolaus I. als Beinamen zuordnet, so hält Schostakowitsch nach „Nikolaus" und vor „dem Ersten!" kurz inne, um dann in furiosen Fortissimo-Oktavläufen des Klaviers seinen ohnmächtigen Zorn auf alle nachfolgenden Tyrannen auszutoben.

Nein, es schlug eine Trommel vor dem unruhigen Regiment,
Als wir unseren Anführer zu Grabe trugen:
Die Zähne des Zaren waren es, die über dem toten Sänger
Einen Ehren-Trommelwirbel vollführten.

Eine solche Ehrenbezeugung, daß nicht einmal die nächsten
Freunde Platz finden. Zu Häupten, zu Füßen,
Zur Rechten, zur Linken - die Pranken an der Hosennaht -
Gendarmerie-Visagen und -Brüste.

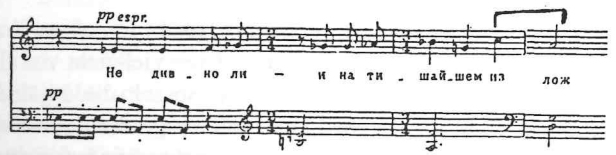
Ist es nicht seltsam, selbst auf dem stillsten aller Lager
Weiter ein Knäblein unter Aufsicht zu sein?
Sie gleicht etwas, gleicht etwas, gleicht etwas,
Diese Ehrenbezeugung, ehrenvoll - doch allzusehr!

Sieh her, Land, wie allem Gerede zum Trotz
Der Monarch dem Dichter Ehre erweist!
Ehrenvoll - ehrenvoll - ehrenvoll - zum Teufel!

Wer ist's, den sie da - wie Diebe
Einen erschossenen Dieb - hinaustrugen?
Ein Verräter? Nein. Über den Hinterhof hinaus -
Den klügsten Mann Rußlands.

19. Juli 1931

Das attacca angeschlossene Lied *Nein, es schlug eine Trommel* schildert die Beerdigung Puschkins. Sie ging auf Anordnung des Zaren nächtlich verstohlen und unter Polizeiaufsicht vonstatten, da Nikolaus I. Unruhen befürchtete. Die feige, zähneklappernde Furcht des Tyrannen vor dem ermordeten Dichter und der unsterblichen Wahrheit seiner Kunst, *dieser* „Trommelwirbel" ist es, den Schostakowitsch mit ingrimmiger Lust zum paramilitärischen Grundrhythmus der Begleitstimme macht. Auch die Solistin fügt sich mit ihrem trockenen, verhetzten Sprechgesang in die Groteske ein. Schlagartig wechseln jedoch Klang und Rhythmus, wenn das Bild des Toten auf „dem stillsten aller Ruhebetten" evoziert wird. Hier intoniert das Klavier mit der fallenden Terz bereits jenes Trauermotiv von Ernst und schöner Würde, mit dem dann das Schlußlied *O Muse der Klage* beginnen wird:



Die Entlarvung des Tyrannen - seine geheuchelte Trauer ist in Wahrheit nur eine andere Form der Überwachung! - steigert sich schließlich bis zum schreienden Fluch: „Zum Teufel!" In der letzten Strophe aber wandelt sich der blecherne, pompöse Militärmarsch zum wirklichen Trauerzug. Aus dem grotesken „Moderato" wird ein echtes „Maestoso". Auf die Frage, wen man da über die Hintertreppe hinaustrage,

antwortet Zwetajewa mit einem Originalzitat Zar Nikolaus' I.: „Den klügsten Mann Rußlands." Schostakowitsch vertont das mit einer in ruhigen Intervallschritten weit ausschwingenden Kantilene. Im Klavier folgt dem ein ebenso stiller, bis zum dreigestrichenen b aufsteigender Auferstehungsgestus. In einer kurzen Koda zittert die Furcht des Tyrannen nach.

Für Anna Achmatowa

O Muse der Klage, herrlichste aller Musen!
O du, mutwilliger Sproß der weißen Nacht!
Einen schwarzen Schneesturm läßt du über Rußland niedergehn,
Und deine Klageschreie bohren sich in uns wie Pfeile.

Wir fahren zurück, und ein dumpfes: ach!
- Ein hunderttausendfaches - schwört dir zu - Anna
Achmatowa! - Dieser Name ist ein gewaltiger Seufzer,
Und er fällt in eine Tiefe, die namenlos ist.

Wir sind dadurch gekrönt, daß wir dieselbe Erde
Mit dir begehen, daß ein Himmel über uns ist!
Und der, den dein tödliches Schicksal verwundet hat,
Geht schon unsterblich dereinst aufs Sterbelager.

In meiner singenden Stadt brennen die Kuppeln,
Den strahlenden Erlöser rühmt der ziehende Blinde...
- Und ich schenke dir meine Glockenstadt,
Achmatowa! - und mein Herz dazu.

19. Juni 1916

Mit dem am 7. August abschließend vertonten Gedicht *Für Anna Achmatowa* hat es etwas Eigenartiges auf sich. Man erkennt am anderen vielleicht vor allem das, wofür man selbst ein geschärftes Bewußtsein besitzt. So sah die 24jährige, Epitaphe dichtende Zwetajewa 1916 in der nur wenig älteren Petrograder Zarin literarischer Salons, die majestätisch stolze Liebesgedichte mit exakt ausgearbeiteten Posen der Trauer schrieb, eine „Muse der Klage". Es gehört zu den Ironien des Schicksals, daß es Achmatowa 1935 beschieden war, Autorin des *Requiems* zu werden (ein Werk, das Zwetajewa selbst nicht mehr kennenlernte). Schostakowitsch wiederum erblickte in Zwetajewas frühem Achmatowa-Porträt die Verfasserin des *Requiems* und erkannte auch sich selbst darin. Wie die beiden so sehr unterschiedlichen Autorinnen bekannte auch er sich zu einem Werk, das gerade *weil* es Totenklage ist, über alle Tyran-

nenherrschaft hinweg fortdauern wird. Um Mißverständnissen vorzubeugen, erklärte Schostakowitsch im Gespräch mit Volkow: „Ich betreibe keinen Totenkult, verherrliche den Tod nicht. Auch Mussorgsky hat ihn nicht verherrlicht. In seinem Zyklus stellt er ihn abschreckend dar. Aber noch schlimmer ist es, wenn Menschen einander umbringen. In meiner *XIV. Symphonie* protestiere ich nicht gegen den Tod, sondern gegen die Henker, die an Menschen die Todesstrafe vollziehen. Besäße ich Apollinaires Talent, hätte ich mich mit solchen Versen an Stalin gewandt. Ich tat es mit meiner Musik. Stalin gibt es nicht mehr. Aber Tyrannen gibt es noch übergenug."[1]

Schostakowitsch hatte Achmatowa bereits 1919 kennengelernt. 1921 wurde ihr Mann, der Lyriker Nikolaj Gumiljow, wegen angeblich „konterrevolutionärer Tätigkeit" erschossen. 1935 verhaftete man ihren Sohn. In dieser Zeit, als sie mit Hunderten von Frauen vor dem Gefängnis in der Schlange stand, um Pakete abzugeben und auf Nachricht zu warten, entstand ihr Gedichtzyklus *Requiem*, den sie 1940 abschloß. Viele kannten das Werk, doch erst 1987 konnte es auch in der Sowjetunion erscheinen. 1946 wurde Achmatowa von Andrej Shdanow, dem Leiter der „Kulturabteilung" des ZK, in einem Rundumschlag gegen „westlich-dekadente Einflüsse" der Prozeß gemacht. „Halb Hure, halb Nonne", beliebte Shdanow sich damals öffentlich über sie zu äußern. 1989 wurde sein Name aus dem Ehrenregister der KPdSU getilgt. „Die Shdanow-Geschichte", erinnerte sich Schostakowitsch, „wurde Achmatowas härteste Prüfung."

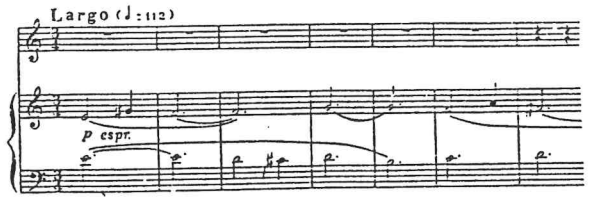
Wie aber ist seine Äußerung zu verstehen, daß auch Achmatowa während des Krieges „leichter zu atmen" vermochte? „Der Krieg brachte unsagbares Leid und Elend. Doch vor dem Krieg war es noch schwerer, weil jeder mit seinem Leid allein war. Schon vor dem Krieg gab es in Leningrad sicher kaum eine Familie ohne Verluste. Aber man mußte leise weinen, unter der Bettdecke. Niemand durfte es merken. Jeder fürchtete jeden. Der Kummer erdrückte, erstickte uns. Er würgte auch mich. Ich mußte ihn in Musik umsetzen. Ich empfand es als meine Pflicht und Schuldigkeit. Ich mußte ein Requiem schreiben für alle Umgekommenen, alle Gequälten. Ich mußte die furchtbare Vernichtungsmaschinerie schildern und den Protest gegen sie zum Ausdruck bringen. Aber wie? Argwohn umgab mich, wo ich ging und stand. Die Kritiker rechneten aus, wieviele meiner Symphonien in Dur und wieviele in Moll geschrieben waren. Da kam der Krieg. Der heimliche, isolierte Kummer wurde zum Kummer aller. Man durfte über ihn sprechen, man konnte offen weinen, offen die Toten beklagen. Mit der *VII. Symphonie* begann ich wieder zu

1 *Zeugenaussage*, 235.

leben. Achmatowa schrieb ihren Gedichtzyklus *Requiem*. Die *Siebte* und *Achte Symphonie* sind mein *Requiem*."[1]

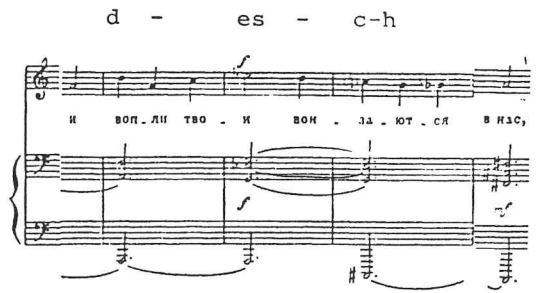
Schostakowitsch hielt sich nicht für eine edle „Ausnahme" vom übrigen Menschenpöbel. Zweimal meldete er sich als Kriegsfreiwilliger. Zweimal wurde er abgelehnt. Er hob Schützengräben aus und hielt - in eine Uniform gesteckt, in der er genauso deplaziert wirkte wie im Frack - auf den Dächern des Konservatoriums Brandwache. Auch für Schostakowitsch gilt jener berühmte Vers aus Achmatowas *Requiem*: „Ich blieb bei meinem Volk in seinem Leiden, / Blieb, wo mein Volk zu seinem Unglück war."

Das Lied *Für Anna Achmatowa* beginnt leitmotivisch mit einer aufsteigenden großen und einer fallenden kleinen Terz oder übermäßigen Sekund. Das ist einerseits die in den vorangegangenen Liedern eingeführte Trauerbewegung. Andererseits vergegenwärtigt es Glockengeläut und wird auch in der orchestrierten Fassung von Glocken gespielt:



Der Schlußgestus des Gedichts: *Und ich schenke dir meine Glockenstadt*, ist musikalisch so schon in den Anfang eingebunden. Für das Thema des Gedichts, das bitter bewahrheitete Credo aller drei hier involvierten Künstler: „O Muse der Klage, herrlichste aller Musen!", wählte Schostakowitsch wieder eine Zwölftonreihe, ein getragenes Largo. Da heißt es von Achmatowas Gedichten: „Deine Klageschreie bohren sich in uns wie Pfeile." Und hier unterzeichnete Schostakowitsch musikalisch mit den Initialen seines Namens: d-es-c-h. Klageschreie, Protest gegen den Henker Stalin waren auch seine eigenen Werke jener Jahre:

1 Ebd., 181f.



Einen Höhepunkt erreicht das Lied bei der Nennung von Anna Achmatowas Namen, übersetzt in ein zweimaliges, im Quartschritt erreichtes a. Im Gegensatz zu den kalten Akkorden, mit denen er im 1. und 4. Lied das hohle „Heiligtum" Stalin umstellte, gibt Schostakowitsch musikalisch hier ein Bild des wahrhaft Verehrungswürdigen. Es schließt zu den Worten „Dieser Name ist ein riesiger Seufzer" mit der fallenden kleinen Terz, die diesmal jedoch, fortissimo hinabstoßend und über drei Takte hin ausgehalten, die ganze Schwere und zornige Heftigkeit seiner Trauer ausdrückt. Die Reprise führt mit ihrer Wiederaufnahme der Zwölftonreihe zu einem letzten Höhepunkt, der wiederholten Anrufung Achmatowas, jetzt in E-Dur. Mit dem Glockenmotiv klingt das Lied im diminuendo aus.

Im September 1973, vor Antritt eines zweimonatigen Krankenhausaufenthaltes, schickte Schostakowitsch eine Abschrift der Lieder an Irina Bogatschowa, eine Solistin der Leningrader Oper. Sofia Chentowa, die Biographin des Komponisten, berichtet: Er war nervös, drängte zur Eile, wollte selbst nach Leningrad fahren, um mit den Musikerinnen zu arbeiten. Doch Irina Bogatschowa und ihre Begleiterin kamen am 21. Oktober zu ihm nach Moskau. Er bat sie, den Zyklus zunächst ganz, ohne Unterbrechung vorzutragen. Als sie geendet hatten, weinte er. Dann allmählich heiterte er sich auf, und sie begannen zu arbeiten.[1] Am 27. Dezember schließlich wurde Schostakowitsch aus dem Krankenhaus entlassen und hörte noch am selben Abend im Kleinen Saal des Moskauer Konservatoriums die Uraufführung seiner Zwetajewa-Lieder. Im Juli 1975 befand er sich wieder im Krankenhaus. Seine Frau Irina Antonowna las ihm aus den eben erschienenen *Erinnerungen* von Zwetajewas Tochter Ariadna Efron vor. Am 9. August starb Schostakowitsch.

Man staunte oft über die „emotionale Komplexität" von Schostakowitschs Zwetajewa-Liedern im Vergleich zur „Schlichtheit und Zurückhaltung der sie hervorrufen-

1 S. Chentowa, 320ff.

den Mittel", so Andrew Huth. Doch mit einer solchen Präzision und Ökonomie den ganzen Lebensweg einer Persönlichkeit im Widerstreit mit ihrer Zeit transparent zu machen, ist mehr als „Einfachheit". Dergleichen gelingt wohl erst am Ende eines langen Weges und weist schon über sich selbst hinaus. Alfred Schnittke, der die Uraufführung der Zwetajewa-Lieder hörte, sagte in einem Gespräch: „Mein Verhältnis zu ihnen war damals ziemlich kühl, leider. Sie schienen mir nicht spannend genug, zu knapp. In der Partitur war *nichts* zu sehen. Ich verstand damals nicht, was Schostakowitsch machte. Erst nach seinem Tod, da hat man es sofort verstanden. Das war Musik von einem Menschen, der eigentlich schon über den Tod hinausgestiegen war. Eine Musik, die nicht Wert darauf legte, was sie eigentlich war, in den Noten. Aber beim Hören - eine ganze Welt!"[1]

III. Alfred Schnittke (1934-1998): *Drei Gedichte von Marina Zwetajewa* für Mezzosopran und Klavier (1965)

1934 in Engels an der Wolga geboren, lebte Alfred Schnittke lange, wie weiland Schostakowitsch, von Filmmusik. Von 1962 an war sie für volle 17 Jahre seine Haupteinnahmequelle als freischaffender Komponist: „Von 1964 bis '76 verdiente ich ja fast nichts mit Musik. Zirka 9 Monate des Jahres arbeitete ich für den Film. Ich hatte Glück, die Filmarbeit war meistens interessant."[2] Diese Spaltung in das Komponieren scheinbar „absoluter", „reiner" Musik einerseits und programmatischer, „trivialer" andererseits sollte zum Stein des Anstoßes für Schnittkes bewußt polystilistische, beides integrierende Entwicklung werden.[3]

1 Gespräch mit Alfred Schnittke, Moskau, den 23. Dezember 1987.

2 Ebd.

3 Siehe auch Lutz Lesle, „Komponieren in Schichten. Begegnung mit Alfred Schnittke", *Neue Zeitschrift für Musik* Heft 7/8-1987, 30; und Joachim Hansberger, „Alfred Schnittke im Gespräch über sein *Klavierquartett* und andere Kompositionen", *Zeitschrift für Musikpädagogik* 20/1982, 49. Natürlich ist die Polystilistik keine Neuerfindung Schnittkes. Sie führt die Tradition von Gustav Mahler, Luciano Berio, Charles Ives u.a. fort und vor allem das, was bereits Schostakowitsch praktizierte: „Ich habe nun mal eine sehr *unaristokratische* Kunstauffassung"; Shdanow „paßte es ebensowenig wie den Ästheten, wenn Kunst mit dem Leben zu tun hat. Mit lebendigen Tragödien, mit Ermordeten und Gefolterten. Sie wollen nur schöne und anmutige Musik. Die Komponisten sollen nur über rein musikalische Fragen nachdenken. Ich habe gegen solche Auffassungen immer scharf protestiert und halte es in meiner Arbeit genau umgekehrt" (*Zeugenaussage*, 196 und 208).

In den Jahren von 1964 bis 1968 durchlief er aber noch eine andere, seine „serialistische Entwicklung", wie er sagt. Dazu gehören Werke wie das *Erste Streichquartett* oder die *Musik für Kammerorchester*. Mitten in dieser Zeit und wie im Gegensatz dazu entstanden seine *Drei Gedichte von Marina Zwetajewa* für Mezzosopran und Klavier. Es war der befreundete Geiger Mark Lubotsky - ihm hat Schnittke die *1. Violinsonate* und das *2. Violinkonzert* gewidmet -, der dem Komponisten 1964 Zwetajewa zu lesen gab.[1] Schnittke kannte die Lyrikerin auch vorher schon. Im Gespräch sagte er: „Aber erst jetzt hatte sie mich wirklich beeindruckt, ganz unmittelbar. Es war etwas, das sofort Töne forderte, etwas, wofür es keine Worte gibt."

Sieht man einmal ab vom Oratorium *Nagasaki* und den *Liedern von Krieg und Frieden* - Schnittke: „Das waren Sachen, so wie die anderen es machten" –, so sind die Zwetajewa-Vertonungen sein erstes Vokalwerk: „Es war mein erster Versuch, zu einer unmittelbaren Einwirkung des Wortes zu kommen. Ich habe später nie wieder so etwas gemacht, ausgenommen die *Drei Madrigale* nach Franzisco Tanzer. Aber das ist ja etwas ganz anderes." Die Zwetajewa-Vertonungen von 1964 spielten eine nicht unwesentliche Rolle auf Schnittkes Weg der ästhetischen Selbstfindung: „Ich schrieb diese Lieder in meiner streng seriellen Phase. Es war mein erster Versuch, in einen freien Tonraum zu kommen, und zwar keinen traditionellen, sondern einen *rhythmisch* neuen." Das führte fort von Serialismus und allzu rational konstruierter Atonalität und hin zu einer *„persönlichen Entwicklung"*: *„Antidogmatisch*, so wie die Zwetajewa-Lieder, die ganz von den Texten bedingt waren. Die Texte haben mich von meinen musikalischen Komplexen befreit."[2]

Schnittkes Zyklus ist im Unterschied zu den Liedern von Schostakowitsch ein ganz intimes, extrem subjektives Werk. Allein die Titel der ausgewählten Gedichte machen das deutlich: *Einfach ist mein Betragen* - ein Liebesgedicht von Begegnung und Trennung; *Schwarz wie die Pupille* - eine Anrufung der Nacht, der *Urmutter aller Lieder*, die endet mit dem Wunsch: „Verbrenne mich zu Asche, schwarze Sonne - Nacht"; und schließlich „Ich habe die Venen geöffnet". Dieser Zyklus beschreibt ganz gewiß keinen Lebensweg, sondern ist Momentaufnahme, allerpersönlichstes Zustandsbild einer Krise des damals 30jährigen Komponisten.

Doch wenn es so war, daß die Zwetajewa-Gedichte in einem krisenhaften Augenblick ganz unmittelbar beeindruckten und sofort Töne forderten, wie ist dann die überaus komplizierte Notation zu erklären? Da wird für die Stimme oft nur die ungefähre Höhe oder Länge einer Note bezeichnet, der tiefst- oder höchstmögliche

1 Gespräch mit Alfred Schnittke, Moskau, den 23. Dezember 1987. Dank ihrer mit dem Tauwetter allmählich einsetzenden Rehabilitierung war 1961 zum ersten Mal seit rund 40 Jahren wieder ein Sammelband mit Zwetajewas Gedichten in Moskau erschienen.

2 Ebd.

Ton verlangt, ein glissando oder parlando gewünscht. Und nur in den seltensten Fällen wird auf der Klaviatur gespielt, vielmehr auch - angerissen, gezupft oder geharft - auf den Saiten im Innern des Flügels. Ganze Abschnitte des Klavierparts sind überhaupt graphisch notiert. Es bleibt Raum für die individuelle Gestaltung, „jede Art von Rubato ist je nach Wunsch der Ausführenden erlaubt", merkt Schnittke an. Es herrscht sozusagen das totale Espressivo. Beim Hören entsteht der Eindruck, als habe Schnittke hier - lange vor seiner Arbeit mit Juri Ljubimow am Taganka-Theater - ein dramatisches Geschehen akustisch ausinszeniert. Dabei dient ihm der Flügel mit all seinen hölzernen, beinernen und metallenen Teilen als Bühne. Wie unabdingbar und einmalig diese „Bühnenmusik" für ihn war, geht auch daraus hervor, daß er später eine einfachere Klavierversion mit, wie er sagte, „weniger Hin und Her" zwischen Klaviatur und Saiten schreiben wollte, es dann aber doch bei der ersten Fassung beließ.

Neben diesem ungewöhnlich ausgearbeiteten Empfinden des Flügels als *Instrument* folgt Schnittke doch einer traditionell strophischen Kompositionsform. Das erste Gedicht scheint gebaut wie ein klassisches Drama in fünf Miniaturakten:

Einfach ist mein Betragen,
Mein Obdach bettelarm.
Bin ich doch Insulanerin
Von fernen Inseln her.

Ich lebe - brauche niemand!
Tritt einer ein - schlafe ich Nächte nicht.
Dem Fremden das Abendbrot zu wärmen -
Mache ich mein Haus zu Brennholz!

Du schaust herein - also ein Bekannter,
Du trittst ein - also lebe!
Einfach sind unsere Gesetze:
Ins Blut geschrieben.

Den Mond holen wir vom Himmel
Auf die Hand, - gefällt er uns!
Und gehst du fort - wie nicht gewesen,
Auch ich - wie nicht gewesen.

Ich schaue auf die Messerspur:
Ob ihr gelingt zu heilen
Bis zum nächsten Fremden,
Der sagt: „Durst!"

August 1920

In die Einfachheit, Einsamkeit und scheinbare Bedürfnislosigkeit eines Lebens (1. Strophe, Prolog) tritt plötzlich ein Mensch ein (2. - 4. Strophe). Der Pianist läßt das Klavierschloß schnappen, und man hört förmlich die Tür ins Schloß fallen. Der bis hierher ruhige Melodiegang spannt sich mit einem Mal. Die Komposition verdichtet sich. Die Intervallschritte werden extrem, wobei immer wieder wie ein schrilles Monogramm die None dis-e, es-d oder e-dis auftritt. Heißt es: „Braucht wer ein warmes Essen, verbrenne ich mein Haus", so lautmalen Stimme und Klavier ein prasselndes Auflodern und Zusammensinken. Die leise pochende Klavierbegleitung zu den Worten: „Einfach sind unsere Gesetze, ins Blut geschrieben", eröffnet dann eine flüchtige Liebesszene. Für einen kurzen Augenblick stellt sich das Allmachtsgefühl der Liebe ein: „Den Mond holen wir vom Himmel." Unmittelbar darauf folgt die Trennung. Das Klavierschloß schnappt ein zweites Mal, die Tür schlägt wieder zu. Zum Schluß der 4. Strophe - „Und gehst du fort - wie nicht gewesen" - wiederholt Schnittke das Feuerbild der Zerstörung, jetzt aber in seiner Umkehrung: aufsteigend bis zum g und anwachsend bis zum Schrei. Die Bereitschaft, dem andern zu geben, was er braucht, diese scheinbar so einfache Menschlichkeit, fordert in Wahrheit einen hohen Preis. Die Tragik dieses kurzen Dramas liegt nicht so sehr in der erlittenen Verwundung (5. Strophe, Epilog: „Ich schaue auf die Messerspur"), als im Bewußtsein, daß sie sich wiederholen wird beim „nächsten Fremden, der sagt: Durst!"[1]

Im folgenden Gedicht aus Zwetajewas Zyklus *Schlaflosigkeit* ruft das Ich die Nacht an:

Schwarz wie die Pupille bist du, wie die Pupille, die
Licht einsaugt, - ich liebe dich, scharfsichtige Nacht.

Gib mir die Stimme, dich zu besingen, o Urmutter
Aller Lieder, deren Hand die vier Winde im Zaum hält.

Dich rufend, dich lobpreisend, bin ich nur
Eine Muschel, in der der Ozean noch nicht verstummte.

Nacht! An den Menschenaugen habe ich mich übergesehen!
Verbrenne mich zu Asche, schwarze Sonne - Nacht!

9. August 1916

1 Der Gesangsmelodie hier im Epilog liegt wohl eine Brahms-Reminiszenz zugrunde. Sie zitiert zu den Worten „Bis zum nächsten Fremden, der..." den Chorsatz des 6. Satzes aus dem *Deutschen Requiem*, „Denn wir haben hier keine bleibende Statt", zu den Worten: „Sondern die zukünftige suchen wir."

Die Tonkulisse, die der Pianist hier, auf den Saiten harfend, malt, ist von einer gespenstischen Schönheit. Dieses Lied spricht von Menschenüberdruß und Lebensmüdigkeit, von einer verzweifelten Sehnsucht nach Auflösung: „Verbrenne mich zu Asche, schwarze Sonne - Nacht!"

Das dritte Lied schließlich beginnt mit einem heftig und in vierfachem forte angeschlagenen Ton c zu den Worten:

Ich habe die Venen geöffnet: unaufhaltsam,
Unersetzlich fließt das Leben.
Stellt Schüsseln unter und Teller!
Jeder Teller wird zu klein sein,
Jede Schüssel - zu flach.
Über den Rand und *vorbei* -
In die schwarze Erde hinein, das Schilfrohr zu nähren.
Unwiederbringlich, unaufhaltsam,
Unersetzlich fließt der Vers.

6. Januar 1934

Es macht Entstehung und Erschaffung eines Werkes hörbar als ein Verströmen von Blut, von pulsierendem Leben. Aufgerufen ist das alte Christus-Symbol des Pelikans, der mit seinem Herzblut die Jungen nährt. Was der so im Übermaß sich verausgabende Künstler seinem braven Publikum ironisch-verzweifelt als Herausforderung hinwirft, vertont Schnittke mit barock anmutendem trockenem Pizzicato-Klang: „Stellt Schüsseln unter und Teller! Jeder Teller wird zu klein sein, jede Schüssel - zu flach."

Aus einer Krise heraus und durch deren radikal subjektiven Ausdruck fand ein Komponist über die Texte von Zwetajewa zu sich selbst. Daß Zwetajewas Lyrik Grundlage für beides sein kann: für die uneingeschränkte Selbstaussage Schnittkes wie auch für Schostakowitschs kritisches Zeitporträt, - eben darin liegt ihr besonderer Wert.

IV. Sofja Gubaidulina (geb. 1931): *Stunde der Seele*, Konzert für Soloschlagzeug, Mezzosopran und Orchester nach einem Gedicht von Marina Zwetajewa (1976/87)

Sofja Gubaidulinas Zwetajewa-Vertonung ist noch etwas Drittes, Objektiveres: ein Porträt der Dichterin selbst. Die Komponistin steht im besten Sinne in der Nachfolge

von Dmitri Schostakowitsch. Auch wenn sein Einfluß keine unmittelbaren Spuren hinterlassen hat, so sagte Gubaidulina doch: „Er hat mich das Wichtigste gelehrt: Ich selbst zu sein."[1] In den 50er Jahren nahm Schostakowitsch die Studentin vor professoraler Kritik in Schutz und ermunterte sie herzlich, „auf ihrem falschen Weg weiterzukomponieren."[2] Neben Alfred Schnittke, dem Freund und Kollegen, wirkt Sofja Gubaidulina wie die Schwester, die da fortfährt, wo Schnittke mit seinen Zwetajewa-Vertonungen stehengeblieben war: beim Thema Nacht, Stunde der Seele und der Musik.

1975 gründete sie gemeinsam mit Viktor Suslin und Wjatscheslaw Artjomow die Gruppe *Astreja*, in der man auf seltenen Volksinstrumenten improvisierte, neue instrumentale und vor allem rhythmische Erfahrungen machte.[3] Suslin übernahm dabei die Blasinstrumente, Artjomow die Saiteninstrumente und Gubaidulina setzte ganz unerhörte Energien am Schlagzeug frei. Dazu stand ihr die reiche Instrumentensammlung ihres Freundes, des Moskauer Schlagzeugers Mark Pekarski, zur Verfügung. Sie enthielt unter anderem auch ein dem Zymbal ähnliches altusbekisches Instrument namens Tschang.

Im Jahr darauf beendete Sofja Gubaidulina ihr sinfonisches Werk *Percussio per Pekarski* für Schlagzeug solo und Orchester. Es enthält zum Schluß eine Vokalpassage für Mezzosopran auf Marina Zwetajewas Gedicht *Stunde der Seele*. Dies wurde dann auch der Titel der Fassung letzter Hand von 1987. Insgesamt ist das Werk ein hochintensives musikalisches Drama über den Lebensweg der Dichterin. Daß Gubaidulina zur Charakterisierung von Zwetajewa das Schlagzeug wählte, ist ebenso überraschend wie treffend. Gibt es doch mehrere Gedichte, in denen sich die Autorin selbst mit der Rolle des Trommlers identifizierte. Im frühesten sagt die 21jährige: „Das Frauenlos zieht mich nicht an! Langeweile, nicht Wunden fürchte ich! Trommler sein! Allen voran! Alles andere ist Trug!" 1918, nach Revolution und Bürgerkrieg, heißt es realistisch: „Trommler! Armer Junge! Schau nicht rechts, nicht links!" Und 1939 rührt Zwetajewa noch einmal die Trommel im Zorn über die Besetzung der Tschechoslowakei durch Nazideutschland. Darüber hinaus sind es aber die alles sprengenden Rhythmen der Dichterin, die nach einer Personifizierung im

1 Detlef Gojowy, „Ein russischer Meteor schlägt in die West-Avantgarde", *Die Welt*, Ausgabe vom 27. 4. 1988. Von Gubaidulinas Werk *Stunde der Seele* gibt es eine Aufnahme vom III. Internationalen Festival für Neue Musik 1988 in Leningrad („col legno", Nr. 7709) mit Mark Pekarski, Schlagzeug, Lina Mkrttschjan, Mezzosopran, und der Leningrader Philharmonie unter Timur Mynbajew.

2 Ders., „Sofia Gubaidulina", in: *Neuland. Aufsätze zur Musik der Gegenwart*, Bd. 4, 1983/84; vgl. auch ders., „Materialien zur Neuen sowjetischen Musik", wie S. 33, Anm. 1.

3 Dazu Dorothea Redepenning, „'Reingewaschen durch die Musik...'. *Stunde der Seele* von Sofia Gubaidulina und Marina Zwetajewa", *Neue Zeitschrift für Musik*, Heft 1/1990, 17-22.

Schlaginstrument geradezu verlangen. So jedenfalls empfand es Gubaidulina: „Die Schlaginstrumente entsprechen wohl einer ihrer tiefsten Eigenschaften: der Energie. Das, was sie zerbrach, war die banale Alltagsmusik."[1]

In ihrer Komposition stellt Gubaidulina zwei unterschiedliche Sphären einander gegenüber: die des Solisten, seiner inneren Welt, und die des Orchesters, der Außenwelt. Im Eingangsmonolog sucht der Solist tastend sein Thema, bis er es selbstbewußt dem Orchester gegenüber formuliert und mit ihm in Dialog tritt. Es kommt zu Konflikten und wechselseitigen Beeinflussungen. Doch hat die orchestrale Außenwelt zunächst keinen negativen Einfluß auf den Solisten. Im Gegenteil, sie führt ihn nur zu immer stärkerem Ausdruck seiner selbst. Das entspricht vollkommen Zwetajewas Reaktion auf die Ereignisse der Oktober-Revolution. Mehr und mehr mischen sich dann aber Kriegstöne, Militärmärsche in den Dialog. Das Schlagzeug gibt daraufhin seine Stimme vorübergehend ans Klavier ab, dessen gleichmäßig fortlaufendes Wanderer-Motiv Zwetajewas Emigration evoziert. Schließlich aber wird die Außenwelt übermächtig und erdrückend. Gubaidulina holt Zwetajewas Zeit durchs Zitat in die Musik hinein: Von den Blechbläsern eingeworfene Fragmente aus sentimentalen Schlagern, Odessaer Gassenhauern und der Signal-Musik der sowjetischen Wochenschauen wachsen an zu einem lärmend aggressiven Chaos, dem sich der Solist mit einem Schlag entzieht. Die Dichterin beging nach ihrer Rückkehr in die Sowjetunion und dem Einmarsch der Deutschen Selbstmord.

Hier nun vollzieht sich in Gubaidulinas musikalischem Drama der Übergang zur Frauenstimme, zur *Stunde der Seele*, in einen anderen, überzeitlichen Zustand:

1 Gespräch mit Sofia Gubaidulina, Moskau, den 5. Januar 1988. Gubaidulinas 1984 auf 5 Gedichte von Zwetajewa komponierte *Hommage à Marina Tsvétayeva* für Chor a cappella dürfte wohl *ihr* kompositorisches Selbstbildnis sein.

Zur tiefen Stunde der Seele,
Zur tiefen - der Nacht...
(Giganten-Schritt der Seele,
Der Seele in der Nacht).

Zu jener Stunde, Seele, vollende
Welten, in denen du herrschen
Willst, den Palast der Seele,
Seele, vollende.

Laß die Lippen verrosten, bestäube
Die Wimpern - mit Schnee.
(Atlanten-Seufzer der Seele,
Der Seele - in der Nacht...)

Zu jener Stunde, Seele, verdunkle
Die Augen, da du als Wega-Stern
Aufgehen wirst... Die süßeste Frucht,
Seele, mache bitter.

Mache bitter und verdunkle:
Wachse: vollende.

1923

Orchestriert mit Glocken, Harfen und Celesta, erinnert er an den Schlußteil aus Gustav Mahlers *Lied von der Erde*. In der Aufführung wird dieser Part auch zu einem szenisch-dramatischen Erlebnis. Die Sopranistin sitzt bis zu ihrem Solo mitten im Orchester verborgen. Dann aber steht sie plötzlich auf und erweist sich als *die* tragende Figur, die schon von Anfang an im Mittelpunkt allen Geschehens war. Begleitet von der filigranen, ewig gleichen, archaischen Melodie des Tschang, singt die Stimme von der Nacht, der tiefen Stunde der Seele. In ihr vollendet sie Schritt um Schritt jene Welten, in denen sie einmal für immer wohnen wird. Der Mensch beugt sich unter seinem Leid, die Augen verdunkeln sich, aber die Seele geht auf als leuchtender Stern.

Marina Zwetajewa, deren „Unmusikalität" doch nur „eine *andere* Musik" war, fand ihre besten Leser, so scheint es, unter den großen Komponisten ihres Landes.

Dmitri Smirnov (London):

MARGINALIA QUASI UNA FANTASIA: ON THE SECOND VIOLIN SONATA BY ALFRED SCHNITTKE

The Second Violin Sonata for violin and piano (1968), subtitled *Quasi una Sonata*, is one of Alfred Schnittke's most popular works, and it is one of my personal favourites among his pieces (alongside his First Symphony, First String Quartet, First Hymn, Second and Third Violin Concerti, *Three Madrigals*, etc). I discovered Schnittke's music in April 1969 at an underground concert given in the Gnessin Institute in Moscow by Alexei Lyubimov (piano), Boris Berman (piano), Lev Mikhailov (clarinet) and a few string players. This half-forbidden concert, organized by Alexander Ivashkin, was all that remained of a whole festival, which had been cancelled at the last moment by the authorities. The concert was split into three parts, the first two of them dedicated to the music of the Soviet avant-garde, with compositions by the likes of Edison Denisov, Tigran Mansurian, Valentin Silvestrov, Viktor Ekimovsky and Kuldar Sink etc. At the end of the second part there was a performance of Schnittke's *Serenade* for five musicians. This very cheerful and funny piece, entangled with hundreds of short quotations, sounded very different from the rest of the program. The final part of the concert contained works of Schoenberg, Berg and Webern, played for the first time in Brezhnev's Soviet Union.

All of this music was a very important and most influential discovery for me. After this I tried to attend all events with music of this kind. But these were very rare. However, it wasn't long before I had the chance to hear Schnittke's Second Violin Sonata played by Mark Lubotsky and Liubov' Yedlina at another underground concert in the Medicine Workers' Club. I remember that they also played the piece a little later in the Maly Hall of the Moscow Conservatory.

The editor Evgeny Barankin, from the publishers *Sovyetsky Kompozitor*, managed to print 1000 copies of the Sonata as a separate edition. This was a great achievement, given the quite unfriendly atmosphere in 1976. At that time I was working for *Sovyetsky Kompozitor* and I remember Barankin saying that he would be forbidden to print the piece if he was to leave the dedication to Lubotsky and Yedlina, who had just emigrated to the West. He telephoned Schnittke and they decided just to indicate Christian names in the dedication ('Dedicated to Liuba and Mark'). I am lucky to have this edition. It is a pity that the Sikorski edition of the sonata is an exact reprint of the Soviet one, because I suspect that it has at least a few misprints in it.

In 1990 the first book about Schnittke was published: V. Kholopova and E. Chigariova, *Alfred Schnittke: His life and creative work* (Moscow: Sovyetsky Kompozitor, 1990). In the Third Chapter, which discusses the period 1966-1973, we find a section (pp.56-60) entitled 'Second Violin Sonata'. This first 'official' discussion has several shortcomings, but it provides a useful springboard for further examination of the various features and issues raised by this important and influential work. Therefore I proceed by giving this section complete in my own translation, with my own commentary interspersed.

> The Second Violin Sonata begins with a deafening G-minor piano chord, like a shot (*sfff*). At the same time, it was the eradication of a distilled conception of style and the beginning of a new line of creative life, not just in Schnittke's work but in Soviet music of that period as a whole – the line of polystylism. Schnittke was the first among his friends who felt a strong necessity for such ways in music, ways that would broaden the musical world.

DS:

- This is not completely true; he was not the first, nor was he alone. Gustav Mahler had already used non-neutral and banal elements in his music, followed by Alban Berg, Charles Ives, Igor Stravinsky, Bernd Alois Zimmermann, John Cage, Luciano Berio etc. In Soviet music it happened with Dmitri Shostakovich, whose language was not entirely neutral, for example in his First Piano Concerto (1933) or the Eighth String Quartet (1960). The idea of 'polystylism' had already been represented by Rodion Shchedrin (Second Piano Concerto, 1966), Boris Tchaikovsky (Second Symphony. 1967), by Sofia Gubaidulina (Piano Sonata, 1965), by Edison Denisov (*Silhouettes*, 1969) and especially by Arvo Pärt (*Collage on the theme BACH*, 1964; *Pro et contra*, 1966; Second Symphony, 1966; and *Credo* (1968). Schnittke himself named many of these examples in his article 'Polystylistic Tendencies in Modern Music' (1971; published in *Music in the USSR*, April 1988).
- In the same year as the Second Violin Sonata, Schnittke wrote another strongly polystylistic piece, the *Serenade* for five musicians (1968). But other works of the same period, e.g. *Dialogue* for cello and seven players (1965), the First String Quartet (1966), Second Violin Concerto (1966), *Pianissimo* for orchestra (1968), Double Concerto for oboe, harp and string instruments (1971), were the examples of a rather pure style. But Schnittke regarded all his music before 1968 as student works, composed while studying the music of Stockhausen, Boulez, and Pousseur etc.

- Schnittke has stated: 'The Second Violin Sonata of 1968 contained some non-sterile, banal elements, but these also occurred in the First Violin Sonata of 1963 as well.'[1]
- Schnittke had already used stylistic confrontations and many-storied constructions of collages in his early opera *The Eleventh Commandment* (1961-2), which so far has never been staged. This is an opera about the pilot Claude Iserly who took part in the atomic bombing of Hiroshima, and in it Schnittke attempted to divide the 'positive' (tonal, sweet-as-syrup, Orff-like) and the 'negative' (connected with atomic bomb: 12-tone, atonal). Schnittke later noted that this usage of the 12-tone technique in a 'negative' way was the main defect of the work.[2]
- Another source of polystylism was cinema and theatre music. Up to that time Schnittke had already written music for ten films, and his score to the cartoon film *The Glass Accordion* (1968) actually became the basis for the Second Violin Sonata.[3] The piece was practically re-written for different media (the same thing happened later with his First Concerto Grosso and his First Symphony).
- The passage '...ways that would broaden the musical world' is perhaps a little vague. It could be interpreted as '...ways that would create great diversity and depth in the sound-world of contemporary music', or '...ways that would bring back an audience for the works of contemporary composers'. Perhaps both interpretations are implied here.

> The one-movement Second Violin Sonata (1968, dedicated to Mark Lubotsky and Liubov' Yedlina), despite its disturbing sharpness and contrast and the new type of technical difficulties it contained, was to be one of the most performed works by the composer, played in philharmonic as well as in student's concerts. Oleg Kagan (together with Vassily Lobanov) achieved the peak of masterly performance, playing the piece at Schnittke's fiftieth birthday celebration.

DS:

- The Moscow première with Lubotsky/Yedlina was the most striking one along with a performance by Kagan/Lobanov. I also have a tape with a Kremer/Gavrilov performance, which is very powerful and convincing.

1 Alexander Ivashkin, *Conversations with Alfred Schnittke*, Moscow 1994, p. 49.
2 Ivashkin, *Conversations*, p. 51.
3 See for details: Alexander Ivashkin, *Alfred Schnittke* (London: Phaidon Press, 1996), pp. 110-111.

Many musicologists have responded differently to the work. Analytical articles by M. Tarakanov, Yu. Butsko, V. Karminsky and S. Savenko are available.[1]
The sonata has a sub-title that reflects its concept and whole circle of Schnittke's musical ideas: 'Quasi una Sonata'. This name is echoing Beethoven's famous 'Sonata quasi una Fantasia' (or Moonlight Sonata). By using this subtitle, Schnittke wanted to show that his Sonata is in *opposition* to Beethoven's 'Sonata quasi una Fantasia'. Beethoven tried to 'wash out' the contours of classical sonata form in a Romantic way. Schnittke's 'Quasi una Sonata', on the contrary, is torn apart by its contradictions in such a way that it is unable to become a sonata. Here, Schnittke is interested with extreme freedom of expression. This is a report on the subject of how difficult it is to repeat the pattern of classical form today. This sonata exists as three movements just as in classical sonata style, but here everything is different as if it has been corroded (eaten) from inside. However, as Schnittke has said, we have a chance to create a pluralistic style, which will combine the exploration of sonata and quasi-sonata principles.

DS:

- We can argue with the statement about Beethoven trying to 'wash out' the sonata form in a Romantic way. Not a 'washing out' but a highly creative development of the principles of sonata form, presented with great diversity by never repeating the same structural pattern.
- This statement about 'three movements' refers to the words spoken by Schnittke himself. However, this contradicts an earlier sentence describing the piece as a 'one-movement work'. Inside the structure of the sonata we can find hidden cyclic forms, a few movements mixed together: a Sonata Allegro movement, a slow movement, and even Rondo Finale – exactly as in the tone-poems by Franz Liszt. We can also find a fourth movement (Scherzo) if we want, but Schnittke mentioned only three movements.
- The belief in a pluralistic synthesizing style was very strong in the music from the 1960s through to the 80s. This is one of the main influences on the development of

1 The authors go on to list articles by Tarakanov ('New life for old forms', *Sovyetskaya Muzika*, 1968 no.6), Butsko ('Encounters with chamber music', ibid., 1970, no.8), Karminsky ('Polystylistic problems in contemporary music', diploma work, Moscow Conservatory, 1975), Savenko ('Portrait of the Artist in Maturity', *Sovyetskaya Muzika*, 1981 no.9). I think that all of these sources, together with some words by Schnittke himself, are summarized in this chapter.

polystylistic ideas. In the 1970's Schnittke stated: 'Dissatisfaction with all sorts of techniques and all that the contemporary music field is doing, forced the necessity to find something new. This new way of composing has to contain all that I already know, and it would be polystylistic, not in a way where the different styles are compatible, but where the elements of different styles and techniques are plastically joined together'.[1]

Schnittke understands classical form as composition with a harmonious combination of all elements: discords resolve onto concords, smooth melodies, symmetrical constructions and so on. However a contemporary composer, who reflects a world torn apart by contradictions, can't limit himself with this. In the third movement of Berio's *Sinfonia*, Schnittke sees 'a precise correspondence between fleetingness and 'transience' of musical material, and deliberate incompleteness of form'. In his own work he was trying to find unity between form and content and an establishment of co-ordination between the ideas of disharmony and a fight to the bitter end, as well as finding an antagonistic way of presenting musical material. Because classical form here is 'corroded from inside', a new semantic logic appears in dramatic form, like weaving a plot (story-telling) using different musical means.

DS:

- Soviet musicology likes to speak about 'form and content' as two different, though connected subjects. This is not entirely correct. Schnittke himself would not support such a division.
- I don't think that here in the West they use the category of 'content' in music in the same way. In the USSR it was a very important term that means 'a reflection of the reality, ideas, feelings and moods in musical works with its artistic sound images. Content embodies itself in a musical form. The union of form and content is indissoluble, but content is of a primary significance. Denial or derogation of content leads to a formalism.'[2] Everybody in the USSR, including Schnittke, was taught in this way. 'Formalism' was the most terrifying label, threatening composers with punishment and repression. All Soviet musicology was focussed more on 'content' rather than 'form', limiting itself to a superficial literary description of music. They began to explain a form with the categories of a character or mood. The skill, culture and criterion of analysis were lost.

1 Quoted from the article by Svetlana Kalashnikova: 'Universality and – laconicism?', *Musical Academia*, No.2, 1999, p.84.

2 Quoted from: *The Encyclopaedic Musical Dictionary* (Moscow, 1966), p.480.

- Schnittke could not support this point of view, and he speaks about it very clearly (e.g. in his article 'In memory of Philipp Herschkovitz').
- By mentioning the 'dramatic plot' or 'story-telling' the authors are possibly attributing the Second Violin Sonata to the category of program music or a kind of music theatre, but I think that the 'program' of this music is purely musical.

> *The polystylistical method* here is ramified and includes quotation and allusion under conditions of collage. Collage is a result of the main idea, which is a demonstration of the uncompromising struggle.

DS:

- *So now we know 'what it is about'.*

> *Quotations* are used here in two different ways: 'quotation of technique' and 'adaptation of foreign text' (or, the music of another composer). The 'quotation of technique' (the original term given by Schnittke himself) in the sonata is shown by the introduction of a G-minor chord, functioning as a leitmotif, at the beginning of the piece. This is a technique used in tonal composition. The 'quoted' tonal chord is confronted with an atonal discord by the principle of collage. He used 'adaptation' or 're-telling' of a foreign style with his own musical language by quoting from Beethoven's fifteen piano variations with fugue Op.35 (a few bars from the 'so-called Prometheus-theme' were taken) near the end of the sonata, just before the coda."

DS:

- In my Soviet edition this is on pages 28-29 (three octaves ff repeated 10 times). It quotes b.11 from Beethoven's 'Introduzione col Basso del Tema' using the same melodic position, the same position in the bar and the same dynamics, but the bass is changed, transforming the quoted phrase into the 'BACH' motif!

> The most striking example of collage is connected with the method of allusion, or as Schnittke calls it 'a stylistic hint to the facets of non-fulfilled promise'. In this sonata we can find the allusions to Classical and Romantic music of the past – Beethoven, Brahms, Liszt – and in the same way the 'BACH' monogram is used. The effect of allusion is achieved because of the traditional chorale texture; classical chords (including the diminished seventh chord), which are stressed by slow tempi, low

> register, and quiet dynamics. Such a distinctive 'collage-like' representation of the 'allusive' material is important for the dramatic scheme within the sonata, as this 'positive' material enhances a sense of conflict of the work.

DS:

- We can also speak about the allusions to Wagner, Bartók, Stravinsky and the Second Viennese School, as well as to Lutoslawski or Penderecki with their use of clusters and graphic scores.
- Diminished chords as well as octaves in the texture are examples of a fresh and original usage of so-called 'forbidden' means in the contemporary music of 'purist' styles (Second Viennese School, Boulez etc.). Composers return to them, as to the means in which they are able to create some sort of shocking effect.
- Andrei Volkonsky had already used diminished seventh chords in their strikingly uncovered form in his highly influential setting of poems by Garsia Lorca – *Mirror Suite* for voice and five instrumentalists (1960).
- Schnittke developed the idea of 'negative' and 'positive' musical material in his First Symphony. He often liked to speak about this.

> *'Stylistic allusion'* is a very effective technique, resulting in distinctly obvious semantic conceptions once the style alluded to is recognized. Compared to precise quotation it is much more flexible and has more harmonious co-ordination with the general corpus of a piece. Here we have less danger of 'literature in music', that is to say the substitution of a musical expression with a simple registration of fragments from alien styles.

DS:

- This is possibly a good point of view, but it always depends on who is using the technique and how it is used.

> There are examples from earlier periods in music history of composers using great contrast to widen the scale of possibilities in musical expression and logic. For example: 'Mannheim School Composers', like Mozart and Beethoven, already combined 'fanfares' and 'sighs' into one musical theme, overcoming the aesthetic of 'single-affection' and creating a new integrity with the employment of 'multi-affection'. In Schnittke's hands polystylism, fraught with danger of eclecticism, did not disband his musical language but, on the contrary, it created a more capacious idea of stylistic

wholeness. Consequently, the first two chords of his Second Violin Sonata, taking material from the stocks of tonal and atonal music, actually make the work uniquely individual, just like the combination of passionate chords and compassionate sighs at the beginning of Beethoven's Fifth Piano Sonata (Op.10 No.1).

DS

- Actually these two chords work exactly as tonic-dominant contra-position in tonal music.

Speaking about the specifics of the sonata, Schnittke mentioned the preservation of some Classical features: three-part construction, contrast of the principal theme (with more definite expression) with a secondary theme (more free in its form). The musical material is typical of a contemporary sound-world: sharp, convulsive and on the edge of the oscillogram. It is presented, not as long, extensive themes, but as laconic impulses: the single loud chord, the 'BACH' monogram, the quotation from Beethoven, quasi-quotations of other Classical music styles, and even the rests (see the supplement).

DS:

- The supplement mentioned here (page 317 in the book) offers a detailed scheme of the structure of the piece. We will return to it later.

In the Sonata three dramatic centres are fighting against each other. The first two highlight the indissoluble opposition of an angry and strong will against a shouting disharmony (the G-minor piano chord, against the abundance of discordance). The third is the antithesis of the first two: it is a positive, harmonious ideal taken from a past culture (a chorale harmonization of the 'BACH' motif in the piano part, and the separate tonal chords). In that way the philosophical dilemma of harmony-disharmony is introduced into the work, and it is resolved in a highly-strung way, with an unprecedented tension of passions.

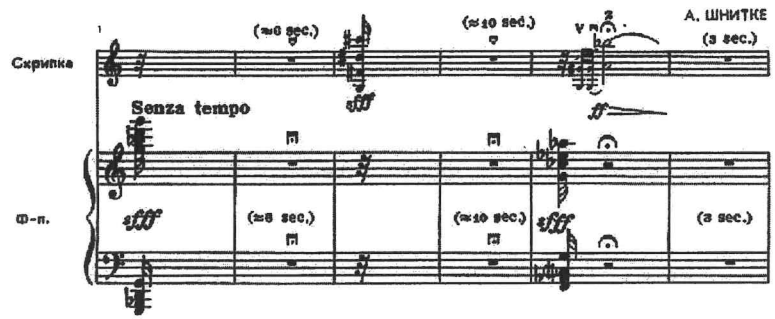
DS:

- I remember an occasion when Schnittke spoke about his First Symphony in quite the opposite way: he described all quoted material as having a 'negative' association. It was only the material he used in the slow third movement (a beautiful image created with multi-voiced strings – the attempt to speak at last with his own language) he considered as being 'positive'.

The beginning of the sonata is almost like an 'instrumental theatre': after the first shot-like piano chord, the following incredibly long silence (about six seconds) creates a

background of growing tension in which an equally forceful chord enters – the complete discordance, the live disharmony itself (see the example).

СОНАТА №2
(quasi una Sonata)



DS:

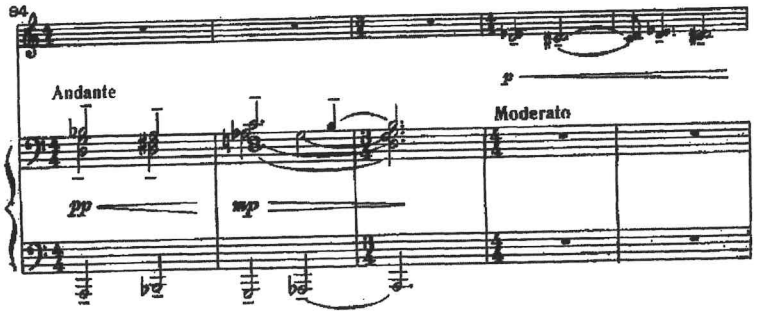
- The rests at the beginning of the sonata are incredibly striking, but their effect is very similar to the rests in the piano piece *Waiting* by John Cage (1952).

The world of disharmony is shown in many musical images: in motion without tempo, in the fragmented/convulsive sound impulses, in 'inarticulate' clusters, uncontrolled glissandi around fixed notes, etc.
To counterbalance this, the quiet, harmonious chords enter from depths of the piano with the harmonization of the 'BACH' motif (see the example).
This is an allusion to great classics of the past, as if the sound of a live voice from history were creating a refuge with the idea of a possibility of harmony. The appearance of this theme creates the main conflict in the sonata-drama. The 'BACH' motif is symbolic of the name J.S. Bach – a great creator of music. He too is involved in the irreconcilable fight. Sometimes the discordant-atonal side conquers the motif, but then it returns to the tonal-chorale sphere. In the Andante episode (c.30-31) the 'BACH' motif is harmonized in the Romantic style of *Les Preludes* by Liszt. Approaching the general climax, it even takes the authoritative character of the first element as well as connecting with the adopted motive from Beethoven's 'Prometheus-theme'.

DS:

- The 'BACH' motif, used by J.S.Bach as a subject in the final unfinished fugue of his *Art of Fugue*, became a sort of obsession in music of both 19th and 20th centuries for composers such as Schumann, Liszt, Reger, Piston, Casella, Busoni,

Honneger, Schoenberg, Webern, Pärt, Denisov, and many others. In fact it is difficult to find any work by Schnittke that doesn't have a reference to the 'BACH' motif.



The general climax occurs in the coda, where the fight between the first two elements reaches ecstatic power. Here the angry G-minor chord is repeated in alternation with alternating with dissonant chords, 28+14+18+8+46 times!

DS:

- This section (it doesn't matter if we class it as a Coda or not) definitely begins a page earlier (*quasi allegretto*) with repetitions of the G-minor chord: 1-2-5-3 (the first four numbers of the Fibonacci series!) interrupting the fast 'chaotic' movement based on the 'BACH' motif. To be precise, the repetitions of the G-minor chord in the *Allegretto* section are interrupted with exactly the same dissonant chords (played *p, subito*), that we have already heard at the very beginning of the Sonata, proportionally: 28-33-14-26-18-21-8-10-46 times. It would be interesting to know if this sequence has any mathematical logic or if it was created with a pure spontaneous sense of balance.

The final result of this struggle appears only in the very last sounds of the Sonata. The symbol of the harmony of life, the sheet anchor from the turbulent storms of the present, the 'BACH' motif is played by the violin in such a way that we can hear dissonance, the footprints of destructive disharmony. Note: the closing phrase of the violin is a special kind of 'acoustic dialogue'. Schnittke explains: 'At the end of the Second Violin Sonata, when the violin plays its sharp zigzags, it is possible to hear the echoes in depths of the piano, on the background of a dying piano cluster. These are 'responses' of the piano strings to the notes of the violin. (...) A second echoing grand piano (with

the lid open and sustain pedal pressed) should be placed near by, enforcing the resonance of the first piano.'[1]
Without the composer saying a word, this contemporary Sonata confirms quite clearly that even the most beautiful ideal of the past cannot balance and quieten the great anxieties of this present time. Today's society has no rights to be satisfied with an old period of rest that existed sometime ago.

DS:

- These are just nice words. Nothing more!

The sharply conceptual Second Violin Sonata was not only a musical achievement, but it signifies Schnittke's breakthrough into the 'open space' of the today's most profound moral and philosophical problems and the most eternal human concerns. In his article Yuri Butsko sagaciously stated: 'The Second Violin Sonata, I think, displays new qualities of the composer's personality. However, they arise much more in sympathy than in professionalism; a "professionalism" that has already been proved many times'.

THE SUPPLEMENT: About Second Violin Sonata (page 317)

According to the composer's opinion, the sonata is a one-movement work of a closed three-part cycle: the first part being constructed in sonata form with an incomplete recapitulation, and the third part has a rondo-like structure with some contrast invasions.

The Scheme of the form is as following:

I part

Introduction	– from *Senza tempo*, b. 1;
Principal theme	– from piano clusters, p.5, repeated on the violin – *Senza tempo*, p. 6;
Transition	– *Allegretto*, p. 7;
Secondary theme	– from *Moderato*, p. 9;
Closing theme	– from *Moderato*, p. 11;
Development section	– from diminished seventh chord *Senza tempo*, p.14;
Transition theme	– *Allegretto*, p.18;
Intro theme	– from *Allegretto*, p.19;

Recapitulation of the Principal theme - from pft cluster *Senza tempo*, p.20; (No recapitulation of the Bridge, Secondary and Closing themes);

1 'New musical material? The birth of sound image' (Moscow, 1985), p. 218.

II part

Slow movement	–	from 'BACH' motif in Vln, *Senza tempo*, p. 24;

III Part, Finale

Main theme	–	*Allegro*, p.26;
1st contrast invasion	–	from 3-note motive (quotation of 15 variations by Beethoven);
2nd contrast invasion	–	theme of intro, p. 31;
Transition to coda	–	*quasi Allegretto*, p. 33
Coda	–	*Allegretto*, p.34

DS:

- Here we have been offered important and quite rare evidence from the composer himself. The first statement being of particular interest: '*a closed three-part cycle: the first part being constructed in sonata form with an incomplete recapitulation, and the third part has a rondo-like structure with some contrast invasions.*' It is not absolutely clear if the following formal plan was written by the two musicologists or by Schnittke himself. We therefore do not know if we should take this as the truth or if we have the right to argue if we disagree.
- Definition of form is a very difficult area, even in traditional music. But it becomes much more difficult in music of a contemporary avant-garde nature. A music analyst has to have a strong and clear criterion for doing the job, but who can posses such a thing for the music of such original, experimental and innovative qualities? Throughout my life I have only met two people who could do it properly and they were my teachers: Yuri Kholopov and Philip Herschkovitz. However, even I found faults in some analytical works of the former, and I have to admit that the wonderful analytical tools of the latter were, on the whole, only suitable for tonal music. So it is not a great shame if somebody can come to understanding that his 'analysis skills are a little poor'.
- Not only can a musicologist get things wrong, but also a composer himself can misinterpret the form of his own piece. Firstly, he composes music, following not only his knowledge and clear ideas but also his subconscious impulses and free fantasy. Secondly, a composer can forget what he was really doing while composing. And finally, the composer is not always going to be greater at analysing music than someone who is known primarily as a music analyst. By looking back at his own work he can form views on his compositional processes and these can give us a clearer idea about the piece. He can be helpful to us, but at the same time, he can confuse our own analysis. I think this is what could have happened with the text quoted above.

- The concept of Sonata Form is as follows: A principal theme establishes the main key. A secondary theme destroys it, introducing a new contrasting tonal sphere. A development section rebuilds the first key step by step. This leads to a recapitulation that re-establishes the main key for both principal and secondary themes. From an opposition we came to unity. This basic principle came from Baroque sonata form and was first developed by the Mannheim School composers and then by Haydn and Mozart, reaching its peak with the music of Beethoven. It was then simplified by the Romantics and developed again by Mahler and the composers of the Second Viennese School. Even today, sonata form continues to be used in contemporary music as a great tool for creating lengthy compositions with a strong and clear organisation.
- In the case of so called 'atonal', 'twelve-tone' or 'aleatoric' music, it is very difficult to speak about the establishment of main or subsidiary key, thus the concept of sonata form is losing its sense. But we can still have two opposing musical ideas, and a conflict between them can create a structure in which we can find the features of Sonata form.
- Schnittke said: 'I think that an inherent following of sonata form prevails in most of my works, but there are endless deviations. For example, in my First Cello Concerto there is no evidence of a recapitulation: it's better to say, that the form is destroyed at the point of recapitulation, because the beginning of the recapitulation is that edge to which it is possible to stretch a sonata form, but not further. While composing the piece I knew that I was writing a sonata form, but as I reached the beginning of the recapitulation, I realised I had to do something different. Sonata form is absent in the Fourth Violin Concerto and in the Fourth Symphony, but it appears in the Third Symphony: however, in the second movement of that work it is questionable. In the Symphony there are some factors that go beyond sonata form principles: the interaction of many different themes, the falsity of the themes themselves (that is to say, of their borders) and the fictitious nature of the material of the principal theme (it is as if it is to be a principal theme, but the material of subsidiary theme is of more importance). The exact functions of sonata form (of principal and secondary themes) are overturned. In the Second Symphony there is no sonata form at all. The sonata in the first movement of the First Symphony begins from the moment when the conductor begins to conduct, but "Beethoven" [the quotation from Beethoven's Fifth] occurs as the false recapitulation.'[1]

1 Ivashkin, *Conversations*, pp. 60-61.

- Sonata form exists in an endless multitude of different variants. Every new sonata is different, but we can always find convincing reasons to attribute a piece to being in sonata form.
- In the formal plan of the Second Violin Sonata outlined above, we can find quite a few quite strange things. The opening material has the characteristics of a principal theme as it establishes the key G minor and is strongly constructed ('fixed'). However, this is labelled 'introduction'. The second 'loosely' constructed episode (in a 'floating' manner), which we can easily accept as a secondary theme, is labelled the 'principal' theme. Next we have a section that is more or less typical of a closing theme (because of its repetitive nature), but this section is labelled 'transition' even though it suggests no transit and no modulation. The following section is clearly the beginning of the development section, but this is named the 'secondary theme'. But the most controversial point is that the recapitulation has no secondary theme at all. In this case it cannot be a sonata, and because the subtitle of the piece labels it '*Quasi una sonata*' (almost a Sonata), we can easily agree – it's not a sonata, it's a Fantasia!
- We can see ambiguity in every division of the sonata: it looks like one thing, but it functions like another. But there is nothing wrong in that! A similar ambiguity can be found in some sonatas by Mozart or Beethoven.
- Some earlier statements are relevant here: The Second Violin Sonata 'is torn apart by its contradictions in such a way that it is unable to become a sonata'; the Sonata contains an 'extreme freedom of expression'; it is 'a report on the subject of how difficult is to repeat the pattern of Classical form today'; 'here everything is different as if it has been corroded from inside.'
- We understand how difficult it is to create a sonata form under the conditions of atonality. But here we have something quite the opposite. The G-minor chord is present from the beginning to the end. It returns again and again in its pure form on pages 1, 2, 9, 11, 19, 24, 25, 28, 31, 33, and 34-38 of the score. But in its hidden form we can trace it everywhere: in complex chords with a G in the bass, in the intervals G-G#, G-F#, and simply with just the single note 'G'. All of these are repeated, creating a solid tonic function that we can easily get tired of and welcome any dissonance – a dissonance that acts as a 'dominant' function. However, this salvation is short-lived and we eventually return to the 'tonic'.
- If we forget about the scheme given above and try to analyse the piece simply as we hear it, we will surely have something like this:

EXPOSITION

A-SECTION (*Senza tempo*): bb. 1-33, labelled 'Introduction', but acts rather as a principal theme, establishing G minor as a 'main key'. When we call a section an introduction we mean that it leads on to something more important. Here this is not the case as this section contains the most important material: the 'aggressive' G-minor piano chord, a very long pause followed by an even more aggressive violin chord G-F#-D#-C#. This idea develops step by step in a really 'fixed' condition. It is built as a period with two sentences of 16+17 bars (antecedent and consequent). Both of them are constructed as a 'sentence' (*der Satz*), with repetition of the motif (short chord and long rest), its reduction, condensation and its liquidation at the end. The second sentence (consequent) begins as the first (b. 17) but the violin is missing. It enters later (b. 21) with a long interchange between two notes G and Ab, personifying two opposite worlds: stability and non-stability. The very last chord (b. 32) is significant because it unifies two tonal spheres that are furthest away from each other: G minor and C#minor (in tritone relation). But the gravitation of 'G' is not overcome (simply because 'G' is placed in bass).

B-SECTION: bb. 34-45, labelled 'principal theme', but acts rather as a secondary idea and appears in four stages:

1. Theme (*Senza tempo*). Piano solo tremolo clusters, built as an eight-unit construction similar to the 'sentence' with a division: 1-2-2-1-3-1-4-3, trying to 'escape' the 'main key';
2. Variation 1 (*quasi Allegretto*). Impulsive violin figuration over a background of piano clusters and impulsive passages;
3. Variation 2 (*Senza Tempo*). Cadenza-like solo violin, tremolo double-stopping with glissandi, a sort of recapitulation of the theme, built as an eight unit construction: 2-1-2-4-1-7-2-3;
4. Variation 3 (*quasi Allegretto*). Impulsive piano figuration over a quiet minor ninth interval on the violin (G-G#).

So this section has clear symmetry and outlines a sort of a period with two sentences: 1-2 – 3-4

It introduces a motion by small intervals such as semitones, minor thirds etc. The bass line in b.34 hints at the 'BACH' motif.

C-SECTION (*Allegretto*): bb. 46-76, labelled the 'transition theme' but acts rather as closing theme (because of its repeats). This is a Scherzo-like passage with constant ostinato repetitions of a deformed 'Dies Irae' motive in the bass. I would say that together with its repetition after the Development Section (H-SECTION, bb. 137-167) this appears to be the intrusion of a SCHERZO, or a 'hidden' Scherzo-Movement.

BAR 77 (*Senza tempo*): Short Chorale – three chorale-like chords ('Fate' motive from Wagner's *Walküre*). This introduces the main contrast in the piece and also the key of the dominant minor (D minor). So in this respect it is a real Secondary idea, but it is too short to be a real 'theme'. It acts either as a cadence or codetta, or as a closing bar of the EXPOSITION.

DEVELOPMENT

D-SECTION (*a tempo – Moderato*): bb. 78-93. The first two bars – dissonant violin G-G#-F-F# and 12-tone-like passage (anticipating the RONDO-FINALE Section, b.209) – form a bridge passage leading to the beginning of what the authors have labelled 'Secondary theme'; but in my opinion it is the first introductory section of the Development. It begins with the 'angry' G minor chord together with major seventh (both minor and major thirds of G, as in the last bar of the Sonata). The violin continues its double-stop while the piano repeats a diatonic cluster in a psalmodic way. This cluster grows in three stages.

E-SECTION (*Andante – Moderato*): bb. 94-102. The harmonization of the 'BACH' motif in the first three bars develops and is transposed to different pitches. Dynamics grows from *pp* to *fff*. Together with L-SECTION b.180-208 this is the intrusion of the ANDANTE, or 'hidden' Slow-Movement.

F-SECTION (*Senza tempo*): bb. 103-125. This is a continuation of the previous section – an aleatoric section with free glissandi and rhythm, making diminuendo from *fff* to *ppp*.

G-SECTION (*Senza tempo- quasi Cadenza*): bb. 126-137. A new wave of growth. Diminished seventh chords are interchanged with chaotic, impulsive motion. It is significant that the three diminished chords in bars 126, 128 and 130, when played together form a 12-tone row!!! Developed further they are eventually played simultaneously, making complex 8-note chords (bb. 134, 137).

RECAPITULATION

H-SECTION (*Allegretto*): bb.138-168. The recapitulation of C-SECTION, which in the Exposition played the role of a closing theme (intrusion of SCHERZO, or a 'hidden' Scherzo-Movement), at the same pitch but with the roles of violin and piano reversed. All the same, but shorter; and the deformed 'Dies Irae' motive is gone.

I-SECTION (*Allegretto*): bb. 159-176 – overlapping, as if two different shots are played simultaneously at the cinema. Recapitulation of the opening A-SECTION that we identified as the 'Principal Theme'.

J-SECTION (*Senza tempo*): bb.177-178. This is the recapitulation of the B-SECTION. However the theme and variation are now played simultaneously. Because it was transposed compare the pitch of this recapitulation with the section in the Exposition. There is now a strong leaning on G in the violin part and we are therefore further convinced that it perfectly functions as the recapitulation of the secondary theme.

K-SECTION (*quasi Allegretto*): b. 179. Fast 'chaotic' motion around the 'BACH' motif can be treated as the continuation of the recap of B-SECTION.

CADENZA: b.180. Graphic aleatoric score.

L-SECTION (*Senza tempo*): bb. 181-209. Recapitulation of the E-SECTION developed in 3-part form with a middle section (Lento, b.195) and a third one (Andante, b. 196). The intrusion of a 'Slow-movement'.

M-SECTION (*Allegro*): b. 210-312 onwards. This is the 'hidden' Rondo-Finale with two contrasting invasions. The beginning is a quasi-quotation from the second movement of Webern's Symphony op.21.

N-SECTION (*quasi Allegretto – Allegretto*): bb 313-372. This section was labelled as a 'coda' but functions as a clear recapitulation of the opening theme, and it is the last refrain in a sonata-rondo form. Here is the main climax, the focus of the whole piece.

O-SECTION (*Senza tempo*): This is the real coda of the piece.

A few further returns of the opening theme (in sections M and N) suggest the defining form of the piece as a free rhapsodic form with features of SONATA-RONDO including four 'hidden' movements: Sonata Allegro, Scherzo, Andante and Rondo-Finale.

The text has been edited by Guy Stockton

Marina Lobanova

ÄSTHET, PROTESTLER, REGIMEOPFER:

Das Schicksal Alexander Lokschins im politisch-kulturellen Kontext der Sowjetzeit[1]

"Eine geniale Musik", äußerte Dmitri Schostakowitsch. Einen "großen Komponisten" nennt ihn Boris Tistschenko. Diese Meinung teilte auch Alfred Schnittke: "Musiker gleichen Ranges kann man an den Fingern einer Hand abzählen". Alle drei meinten Alexander Lokschin. Die künstlerische Existenz dieses Komponisten war extrem paradox: seine Werke wurden sehr selten in seinem Lande gespielt; etwas häufiger erklangen sie im Ausland. Doch jede Aufführung seiner Kompositionen erwartete man in Rußland als Ereignis. Zu den Interpreten seiner Musik gehörten u. a. Maria Judina, Maria Grinberg, Jakow Sak, Julian Sitkowezki, Arvid Jansons, Kurt Sanderling und Gennadi Roshdestwenski. Seit 1970 hat sich Rudolf Barschai für das Werk Lokschins eingesetzt und einige Erstaufführungen zustandegebracht. Bei seiner Emigration im Jahre 1977 nahm Barschai Lokschins Partituren mit in den Westen, wo er das Schaffen seines Freundes weiter propagierte. Inzwischen wurden Lokschins Werke mit wachsendem Erfolg im Westen von Barschai und von anderen Dirigenten aufgeführt.

Doch trotz unbestrittenen höchsten ästhetischen Wertes, spontaner Begeisterung des Auditoriums und aller Bemühungen hervorragender Interpreten wurde das Werk Lokschins Jahrzehnte lang verdrängt und seine Verbreitung verhindert. Zu den eklatantesten Fällen gehörte im Oktober 1995 die Weigerung der Moskauer Radiogesellschaft, einer offiziellen Rechtsnachfolgerin des sowjetischen Rundfunks, Aufnahmen von Lokschins Werken dem WDR zur Verfügung zu stellen: es wurde bestritten, daß solche Aufnahmen überhaupt existieren. Erst 1997 ist es uns gelungen, die erste Radiosendung über das Schaffen des Komponisten – mit "nicht existierenden" Aufnahmen seiner Werke – zu produzieren. Ich selbst begegnete seit meiner Studienzeit einer hartnäckiger Sabotage des Schaffens von Lokschin: "ein kalter Snob", "herzloser Ästhet", "ein Mensch mit perversem Geschmack" – dies hatte ich ständig zu hören. Noch offener äußerten sich einige Maîtres der sowjetischen Musik: "diese Musik ist zwar höchst meisterhaft, sollte aber vergessen werden".

Es wurde mir allmählich klar: Lokschin stand unter unglaublichem Druck; man hatte alles unternommen, um ihn als Künstler und Menschen unmöglich zu machen,

1 Veränderter Nachdruck aus: Marina Lobanova und Ernst Kuhn (Hrsg.), *Ein unbekanntes Genie: Der Symphoniker Alexander Lokschin. Monographien – Zeugnisse – Dokumente – Würdigungen* (= *studia slavica musicologica,* Bd. 26), Berlin (Verlag Ernst Kuhn) 2002, S. 21-44.

Es wurde mir allmählich klar: Lokschin stand unter unglaublichem Druck; man hatte alles unternommen, um ihn als Künstler und Menschen unmöglich zu machen, ihn zu vernichten. Alles Erdenkliche wurde getan: von offiziellen Angriffen, ideologisch motivierten Verboten bis hin zu Provokationen und Verleumdungen. Daß solch eine gewaltige Maschinerie in Gang gesetzt wurde, sollte zutiefst motivierend auswirken, denn kein normaler Mensch konnte die offiziellen, oben zitierten Wertungen ernst nehmen – "Einschätzungen" aus dem Munde berüchtigter KGB-Spitzel (darunter einiger Topfunktionäre des Rundfunkkomitees und ihresgleichen) sowie "offizieller" sowjetischer Komponisten. Welche Kraft muß der Musik Lokschins innewohnen, daß sie bis heute von den Mächtigen und Einflußreichen gefürchtet wird? Was haben diese Allmächtigen zu verbergen? Wieso betrachten sie bis heute Lokschins Schaffen als Gefahr und Bedrohung?

Der "Fall Lokschin" kann, meiner tiefsten Überzeugung nach, einen der Schlüssel liefern, um die sowjetischen Kulturgeschichte und Mentalität zu verstehen. Etwas Ähnliches habe ich früher beim Erforschen des Lebens und Schaffens von Nikolai Roslawez erlebt: Erpressung, Drohungen, Sabotage, Neid, Haß, Fälschungen aller Art, Gerüchte (im Falle Roslawez: "verurteilter Schädling" und "Volksfeind") bis hin zu Äußerungen wie der, Roslawez gehört zu jenen, deren Gräber zerstört werden sollten.[1] Um das Geheimnis zu lüften, versuchte ich, die wirkliche Musikgeschichte Rußlands in den 20er und 30er Jahren wiederherzustellen. Es stellte sich heraus: Roslawez leistete heftigen Widerstand gegen die Gruppierung der "proletarischen Musiker", die ganz offiziell eine NKWD-Abteilung bildeten, um ihre Feinde wirksamer verfolgen zu können. In diesem "Kampf" bedienten sich die "proletarischen Musiker" unter anderem ganz ungeniert der politisch-ideologischen Denunziation, die dann Repressalien, Verbote, Exil, Inhaftierungen u. a. nach sich zog. Natürlich erschien es den "proletarischen Musikern", ihren Erben und Nachfolgern sowie zahlreichen Opportunisten dringend geboten, Roslawez auch für die Zukunft auszuschalten, also sein Leben und Schaffen zu verschweigen: Denn die Wahrheit über Roslawez ans Tageslicht zu bringen, bedeutete, die wichtigsten Machtstrukturen zu offenbaren und die Scheinheiligkeit vieler Gestalten der sowjetischen Kulturgeschichte, die sich auf dem Boden von Repressalien und geistiger Korruption etabliert hatten, zu entlarven.

Anders als Roslawez betrat Lokschin die Musikbühne Rußlands in einer Zeit, als strenge hierarchische ideologisch-kulturelle Strukturen und Mechanismen bereits im vollen Gange waren. Nach dem Parteierlaß vom 23. April 1932 war die zentralistische Kontrolle der Kunst festgeschrieben; und alle entstandenen Künstlerverbände wurden

1 S. dazu im Buch der Verfasserin: *Nikolaj Andreevič Roslavec und die Kultur seiner Zeit.* Frankfurt am Main u. a., 1997, S. 11-21.

streng hierarchisch-bürokratisch aufgebaut, um die Führungsaufgaben abzusichern. Im Bereich der Musik waren es ehemalige "proletarische Musiker", die nun an der Spitze dieser Machtpyramide standen, einer Struktur, die sich weiter nach dynastischem Prinzip bildete. Allmählich hatte sich ein System totaler Kontrolle etabliert, das sich in Partei- und Geheimdienstinstitutionen konzentrierte. Ihnen zu Diensten waren die Ausländerkommissionen, die Lehrstühle für Militärangehörige und die Kaderabteilungen in den Lehranstalten, Forschungsinstituten und Künstlerverbänden. Das betraf auch die Rundfunk- und später die Fernsehkomitees, da sie eine führende Rolle in der Massenpropaganda spielten. Selbstverständlich konnte sich Lokschin unter diesen Umständen nicht verbal äußern. Die wenigen Äußerungen des Komponisten, die es gibt, wurden sämtlich einer strengen Zensur unterworfen bzw. entstellt. Eine der Aufgaben dieser Sammlung ist es, die wirklichen Aussagen des Komponisten zu rekonstruieren und sie von allerlei redaktionellen Zutaten zu befreien.

Erste Schritte im Umfeld "entarteter Künstler": Meyerhold und sein Kreis -- "bourgeoise Dekadenz" -- Baudelaire -- Mjaskowski

Bereits als Kind war Alexander Lokschin von Repressalien betroffen: Im Zuge der Kampagne zur "Vernichtung der Kulaken" verlor seine Familie das Haus und die ganze Habe; dem Vater entzog man aufgrund von dessen Tätigkeit im kommerziellen Bereich die Bürgerrechte, d. h. er gehörte nun zur Gruppe der sogenannten "lišency".

Die Familie floh nach Nowosibirsk, um sich dort dem Zugriff der Behörden zu entziehen. Dort begegnete Lokschin Alexej Stein, einem großartigen Klavierlehrer, früher Professor des St. Petersburger Konservatoriums, den man nach 1917 nach Sibirien verbannt hatte. In der Schule mußte Lokschin erleben, daß zwei seiner besten Lehrer wegen "konterrevolutionärer Tätigkeit" verhaftet wurden. Er selbst sah sich erst später mit der sowjetischen Ideologie unmittelbar konfrontiert. Seine Neigung zur verbotenen "bourgeoisen Dekadenz" hatte katastrophale Folgen: die Examenskomposition (von 1937 bis 1941 hatte er Komposition bei Nikolai Jakowlewitsch Mjaskowski am Moskauer Konservatorium studiert) *Drei Stücke* nach *Fleurs du mal* von Charles Baudelaire wurde von der Parteikritik heftig attackiert: "Wie konnte sich ein junger Mensch, der in der Sowjetzeit erwachsen und erzogen wurde, solch einem dekadenten Thema zuwenden wie der Poesie Baudelaires?" Da war es nur konsequent, daß er 1941 aus dem Konservatorium ausgeschlossen wurde.

Meiner Überzeugung nach könnte die Katastrophe von 1941 auch andere Hintergründe gehabt haben. Eine Cousine des Komponisten, Chessja Alexandrowna Lok-

schina (1902-1982), bei der er 1936 in Moskau wohnte, gehörte zu den ersten Schülern und engsten Mitarbeitern von Wsewolod Meyerhold: Als dieser geniale Theatermann 1921 die Staatlichen Höheren Regiewerkstätten begründete, war sie neben Sergej Eisenstein, Sergej Jutkewitsch, Sinaida Reich, Erast Garin u. a. eine von Meyerholds Studenten. Chessja Alexandrowna war dann Regieassistentin bei Meyerholds Inszenierungen von *Mandat* (1925), *Revisor* (1926), *Verstand schafft Leiden* (1928) und *Die Wanze* (1929).[1]

Auch für die musikalische Gestaltung von Aufführungen Meyerholds war sie verantwortlich. So bat Boris Assafjew in einem Brief vom 12. Januar 1928 an Meyerhold, Chessja Alexandrowna solle "die ersten zwei, drei Takte aus einer Nocturne von John Field aufschreiben", damit er das Stück orchestrieren könne (Assafjew war der Autor der Musik für die berühmte Meyerhold-Inszenierung *Verstand schafft Leiden* nach dem Schauspiel von Alexander Gribojedow). Chessja Alexandrowna ihrerseits übermittelte die Wünsche Meyerholds direkt an Assafjew.[2]

Chessja Lokschina war mit Erast Garin verheiratet, einem begnadeten Schauspieler, dem Meyerhold die Hauptrollen in seinen wichtigsten Inszenierungen anvertraute. Durch Garin hatte Alexander Lokschin auch Texte und Stücke von Michail Sostschenko kennen und lieben gelernt, einem brillanten Satiriker, der später ebenfalls ein Regimeopfer wurde.[3] Ich halte es für mehr als wahrscheinlich, daß das tragische Schicksal des Meyerhold-Theaters indirekt auch das Leben Lokschins beeinflußt hat: Die Schließung dieses *"volksfremden Theaters"* am 7. Januar 1938 betraf schließlich jeden, der jemals zum Kreis um Meyerhold gehört hatte. Und Chessja Alexandrowna Lokschina war, wie schon erwähnt, eine von Meyerholds engsten Mitarbeiterinnen.

In diesen schwierigen Umständen erhielt Alexander Lokschin Hilfe von seinem Kompositionslehrer Nikolai Mjaskowski. Dieser schrieb eine Empfehlung für seinen in Ungnade gefallenen Schüler und widersprach damit allen offiziellen Vorgaben. Die

1 Siehe: *Mejerchol'd i chudožniki* [Meyerhold und die Künstler]. Hrsg. von L. M. Danilova, N. P. Makarova, O. V. Mičasova, N. M. Zajceva. Moskau 1995, S. 41, 187,192, 195, 215, 224.

2 Siehe: V. Ė. Mejerchol'd. *Perepiska* [Briefwechsel]. 1896-1939. Moskau 1976, S. 272, 417. Ebenso: B. V. Asaf'ev. *O muzyke v "Gore umu"* [Zur Musik in *Verstand schafft Leiden*]. In: *Sovremennyj teatr,* 11/1928, S. 223f.

3 Michail Michajlowitsch Sostschenko (1895-1958), russischer Prosaschriftsteller und Satiriker. Seine brillanten satirischen Kurzgeschichten machten ihn für die offizielle sowjetische Ideologie zu einem der wichtigsten Angriffsobjekte. Neben Anna Achmatowa gehörte er zu den Hauptleidtragenden des Parteierlasses vom 14. 8. 1946, und genau wie Achmatowa wurde auch er aus dem Schriftstellerverband ausgeschlossen (bis zum Jahre 1953) und mußte Not und Elend erleiden. Eine von Wsewolod Meyerhold für die Saison 1930/31 geplante Aufführung von Sostschenkos Komödie *"Teurer Genosse"* wurde hintertrieben.

wenigen erhaltenen Briefe zeigen deutlich, wie sehr Lokschin der Unterstützung Mjaskowskis bedurfte und wie rührend dieser sich um ihn kümmerte. Daß Lokschin sich trotz allem nicht verbiegen wollte, zeigte das im Frühjahr 1943 entstandene vokal-symphonische Poème nach dem Gedicht von Konstantin Simonow *"Wart' auf mich"*. Lokschins Poème wurde am 22. April 1943 in Leningrad unter Jewgeni Mrawinski mit großem Erfolg uraufgeführt und von einem so prominenten Kritiker wie Iwan Sollertinski lobend hervorgehoben.

Die offizielle Kritik hingegen war gar nicht begeistert: in einem Artikel wurde das Stück höhnisch als *"Wart' nicht auf mich"* bezeichnet. Offensichtlich wurde die tragische Spannung in der Vertonung Lokschins als viel zu pessimistisch gesehen. Das Werk paßte nicht ins offizielle Bild. Trotzdem hatten Mjaskowskis Bemühungen gefruchtet: Am 1. Januar 1944 durfte Lokschin wieder an das Moskauer Konservatorium zurückkehren. Übrigens hatte Mjaskowski, sein Lehrer, schon zuvor bei einer anderen Gelegenheit bewiesen, daß er kein Feigling war: im Jahre 1938 unterstützte er Alexander Mossolow, einen anderen seiner Schüler, der als "verurteilter Volksfeind" galt.[1]

Lokschin konnte das Moskauer Konservatorium erfolgreich abschließen und begann danach hier zu unterrichten. Diese Atempause dauerte jedoch nicht lange. Inna Lwowna Kuschnerowa, einst Lokschins Studentin, erinnert sich, wie Georgi Swiridow in ersten Nachkriegsjahren ihr und Lokschin zuflüsterte: "Die Malerei haben sie bereits vernichtet. Jetzt wollen sie auch die Musik vernichten. Denn das Einzige, was erlaubt wird, ist die Verherrlichung des Genossen Stalin".

Der "Kampf gegen Kosmopoliten und Formalisten" von 1946/48. Der "Fall Mejerowitsch"

Nach einer kurzen Nachkriegspause, in der eine Illusion von "Offenheit" genährt wurde, setzte der "kalte Krieg" ein. Am 14. August 1946 erschien der berüchtigte Parteierlaß *Über die Zeitschriften "Zvezda" und "Leningrad"*, der diese beiden Leningrader Periodika wegen der Veröffentlichung "ideologisch schädlicher Werke", namentlich solcher von Michail Sostschenko und Anna Achmatowa, scharf angriff. Damit war das Signal zu einer heftigen politischen Kampagne gegeben, in der

1 Vgl. hierzu: *Iz neopublikovannogo archiva A. V. Mosolova* [Aus dem unveröffentlichten Archiv von A. W. Mossolow], hg. sowie mit Vorwort und Kommentaren versehen von Inna Barsowa. In: *Sovetskaja muzyka* 7/1989, S. 89ff; vgl. weiterhin: M. Lobanova, "Individualist, Konstruktivist, Regime-Opfer: Der Komponist Alexander Mossolow", in: *Das Orchester,* Heft 6/2001, S. 20.

jegliche "unpolitische Literatur" verurteilt wurde. 1947 begannen dann die makabren Feldzüge gegen den "Kosmopolitismus". Zu den gefährlichsten ideologischen Anklagen jener Zeit gehörte auch der Vorwurf einer "Katzbuckelei vor der bürgerlichen Kultur des heutigen Westens" (erstmals wurde sie im Frühjahr 1947 von Alexander Fadejew erhoben).

Am 5. Januar 1948 hatten Stalin und die Mitglieder des Politbüros eine Voraufführung von Wano Muradelis Oper *Die große Freundschaft* im Bolschoi Theater besucht. Danach begannen die Angriffe der offiziellen Kritik. Zunächst ging es gegen das Libretto und die Dramaturgie der Oper: Muradeli habe die Beziehungen zwischen den Völkern "politisch falsch" dargestellt, außerdem fehlten "markante russische Personen". Man hätte das Ganze schon vor der Uraufführung verbieten können, doch die Parteiführung brauchte offensichtlich einen öffentlichen Skandal.

Die "Reue" Muradelis geriet dann zu einer echten ideologischen Provokation: dieser "Held des Tages" beschuldigte andere Komponisten, sie hätten die ganze sowjetische Musikkultur zum Formalismus verführt. Für Andrej Shdanow bot sich hier ein guter Vorwand, sich als großer Theoretiker in Szene zu setzen: in seinen Ausführungen sprach er von "zwei Schulen" bzw. "Strömungen", die sich seiner Meinung nach gegenüberstanden: die "unsrige" (die russische Vokal- und Chormusik) und die "fremde" (die westlich orientierte textlose, symphonische, abstrakte, "absolute" Musik). Die Hetzjagd gegen "Formalisten" aus den 20er Jahren lebte wieder auf: Schon 1923/1924 hatte man politisch-ideologische Schlagworte wie "Formalismus", "Bürgerlichkeit", "Dekadenz", "ideologische Fremdheit", "volksfeindlich", "Nachahmung des Westens" gegen die *Assoziation Zeitgenössischer Musik* (ASM) ins Feld geführt. Einer der Wortführer war damals Lew Lebedinski, der 1929/30 unter anderem von der "Verbreitung formalistischen Literatur durch die Verlage *Triton*, *Akademija* und die *Musikabteilung des Staatsverlages*" sprach. 1931 beschuldigte Jurij Keldysch den Komponisten und Buchautor Michail Gnessin, "das reaktionäre Schaffen Nikolai Rimsky-Korsakows und den Formalismus zu propagieren".[1]

Nach dem Auftritt Shdanows von 1948 demonstrierten manche Künstler schlicht und einfach ihre Unfähigkeit zum Verständnis Neuer Musik; andere nutzten die Gelegenheit aus, sich als ideologisch integer darzustellen; wieder andere versuchten, den wütenden Eifer offizieller Ideologen von sich auf andere zu lenken. Zu letzteren gehörte leider auch Wissarion Schebalin, was nicht eben überraschte: Schon Anfang der 30er Jahre war Schebalin seinen Gesinnungsgenossen aus der *ASM* in den Rücken gefallen und war in das Lager der obsiegenden *"proletarischen Musiker"* gewechselt. Seine Unterschrift prangt unter dem sogenannten *Brief der 33* ("Für die Gesundung der Autorenvereinigungen") von 1930, einer der abscheulichsten Denunziationen

1 Vgl. hierzu das zitierte Buch der Verfasserin, S. 50-86.

jener Zeit. Dieser Brief klagte damals "die fremden Elemente" wegen ihres "klassenfremden Schaffens" an. Außerdem wurden der Staat und die Gewerkschaften dazu aufgerufen, die Komponistenverbände von "sozial und künstlerisch fremden Elementen" zu säubern. Infolgedessen wurden aus der Komponistensektion des Allrussischen Komitees für Bühnenschaffende 148 Mitglieder (also 43 %) ausgeschlossen, einige Jazz-Musiker und "Foxtrott-Komponisten" sogar inhaftiert.[1] 1948 betonte Schebalin in einer Rede auf der im ZK der KP(b)SU abgehaltenen Konferenz der sowjetischen Musiker erneut seine Regimetreue:

> "In den 20er Jahren begeisterte sich die sowjetische Jugend ganz offen für die aus dem Westen kommenden formalistischen Einflüsse... Im Konservatorium, aber auch von außen wurde darauf hingewiesen, daß auch ein gewisser Teil unseres eigenen Nachwuchses jetzt dieser formalistischen Begeisterung seinen Tribut zollt. Und man hat recht. Es ist nur zu bedauern, daß auch einige der höchst begabten Studenten davon infiziert sind. ...Ich muß zugeben, daß bis heute noch nicht alle unsere Professoren und Studenten verstanden haben, daß sie ihre Arbeitsweise im Geiste der ZK-Beschlüsse ändern müssen."

Zum Sündenbock hatte sich Schebalin einen jungen Komponisten auserwählt:

> "Mejerowitsch ist als Komponist gänzlich entartet: er interessiert sich mehr für Raritäten der heutigen westlichen Kompositionstechnik als für unsere russische Klassik."[2]

Michail Mejerowitsch gehörte zum Freundeskreis um Alexander Lokschin. Den beiden war es zu danken, daß Studenten des Moskauer Konservatoriums Mahlers Symphonien sowie die Meisterwerke der Neuen Musik kennenlernen konnten. Und genau hierauf zielte Schebalin mit seiner Denunziation. Sein Versuch, die Unbill von sich und seinem Kreis abzulenken und statt dessen Sündenböcke wie Michail Mejerowitsch zu benennen, gelang indes nicht ganz: In den Proskriptionsakten von 1948 findet sich auch der Name Wissarion Schebalin (auf Beschluß des ZK verlor er den Posten des Direktors des Moskauer Konservatoriums).

Die Zeit der offiziellen Ungnade dauerte allerdings für Schebalin nicht lange: schon 1952 bekam er den ideologisch wichtigen Auftrag, einige Kompositionen Tschaikowskys, in denen die zaristische Hymne zitiert worden war, zu überarbeiten. Um das unerwünschte, "politisch-ideologisch fremde" Zitat in Tschaikowskys *Festouvertüre* op. 49 zu eliminieren, ersetzte es Schebalin durch die Musik des Jubel-

1 Ebenda, S. 80f.

2 *Soveščanie dejatelej sovetskoj muzyki v CK VKP(b)* [Konferenz sowjetischer Musikschaffender im ZK der KP(b)SU], S.78ff.

chores *Slav'sja* aus Glinkas Oper *Ein Leben für den Zaren* (die zur Sowjetzeit *Iwan Sussanin* hieß).[1]

Schebalins Aktionen standen im krassen Kontrast zu den elementaren Normen von Leuten wie Alexander Glasunow, Nikolai Rimsky-Korsakow, Sergej Tanejew und anderen, also von Vertretern der russischen Intelligenzija. Sie hätten es jedenfalls von sich gewiesen, Kollegen und Studenten in den Rücken zu fallen, sie zu denunzieren oder gar Kompositionen verstorbener Komponisten nach Maßgaben einer politisch-ideologischen Tagesaktualität zu entstellen.

Michail Mejerowitsch überlebte im weiteren nur durch Kompositionsaufträge für Zeichentrickfilme bzw. durch Instrumentationsaufträge für zahlreiche Werke offizieller Sowjet-Komponisten. Ein Auftreten mit eigenen Werken war ihm bis 1979 offiziell verboten (dies wurde mir vom Komponisten persönlich mitgeteilt, als ich seinen ersten Auftritt im Saal des Komponistenverbandes zu kommentieren hatte).

Der Einzige, der Mut hatte, im Jahre 1948 öffentlich Andrej Shdanow zu widersprechen, war Michail Gnessin. Auch dies war keine Überraschung. Bereits in den 20er und Anfang der 30er Jahre war er den "proletarischen Musikern" mutig entgegen getreten. Gnessin machte sich zum Anwalt für das "ernsthafte Erlernen der Kompositionstechnik", er warb für die "künstlerischen Experimente der Jugend" und er warnte vor groben Vereinfachungen sowie der Gefahr, " im Trüben zu fischen".[2]

Die Folgen des "Kampfes gegen Formalisten" waren verheerend: verboten wurde praktisch die ganze Neue Musik seit Debussy und Ravel, darüber hinaus jegliche Aufführung von "religiöser Musik" und deren wissenschaftliche Erforschung sowie ein großer Teil der russischen und westlichen Klassik, die als "reaktionär" abgestempelt wurde. Das Niveau der sowjetischen Komponistenschule nahm auf diese Weise erheblichen Schaden. Die Zukunft jüngerer Komponisten wie Georgi Swiridow, German Galynin und Boris Tschaikowski schien aussichtslos. Ein Schwiegersohn des genialen Solomon Michoëls, der Komponist Mieczysław (Moissej) Wainberg wurde verhaftet.[3] Nach dem Parteierlaß von 1948 wurden dann auch alle "Formalisten" aus dem Lehramt entlassen.

1 Vgl.: A. Šebalina, *V. Ja. Šebalin. Gody žizni i tvorčestva* [Wissarion Schebalin - Leben und Werk]. Moskau 1990, S.184.

2 *Soveščanie dejatelej sovetskoj muzyki v CK VKP(b)* [Konferenz sowjetischer Musikschaffender im ZK KP(b)SU], Moskau 1948, S.148--152; s. auch im Aufsatz der Verfasserin: "Er wurde von der Zeit erwählt" -- *Zum Phänomen Tichon Chrennikow.* In: *Schostakowitsch in Deutschland* (*Studia slavica musicologica. Texte und Abhandlungen zur osteuropäischen Musik,* Bd. 13 = *Schostakowitsch-Studien,* Bd. 1). Berlin 1998, S. 221f.

3 Vgl.: S. M. Chentova. *V mire Šostakoviča* [In der Welt von Schostakowitsch]. Moskau 1996, S. 161.

Um sich als ideologisch integer zu präsentieren, blieb vielen Komponisten nichts anderes übrig, als Massenlieder, feierlich-patriotische Chöre, Kantaten und Oratorien zu schreiben, obwohl sie überhaupt keine Neigung zu diesen Gattungen empfanden. Die Partei-Kontrolle dieser ideologischen Integrität erfaßte nicht nur das Zentrum, sondern auch die Provinz, die Unions-Republiken und darüber hinaus auch die Länder des "sozialistischen Lagers". Den Komponisten Nikolai Pejko entsandte der Sowjetische Komponistenverband 1948 beispielsweise nach Kasan, um das Musikleben dieser Stadt zu kontrollieren; die gleiche Mission erfüllten Tichon Chrennikow und Iwan Martynow in Budapest. Nach ihrem Besuch wurden dort Werke wie Bartóks *Wunderbarer Mandarin* einfach verboten.[1] Äußerst negativ waren die Auswirkungen auf Musikwissenschaft und Musikkritik. Musiktheoretische Forschungen standen praktisch unter generellem Verbot wegen ihres "Formalismus"; selbst die traditionelle Bezeichnung *Formenlehre* wurde nicht zugelassen. Lehrer und Wissenschaftler der "formalistischen Richtung" wie Lew Masel und Igor Spossobin wurden verfolgt, die "westliche Richtung" in der musikhistorischen Forschung fast vollkommen liquidiert. Einige Musikwissenschaftler, darunter Wiktor Delson, die von ihren Kollegen denunziert worden waren, wurden verhaftet.

Am 26. August 1948 traf es auch Alexander Lokschin: Zusammen mit zwölf anderen Konservatoriumsdozenten jüdischer Abstammung wurde er aus dem Lehramt entlassen. Unterschrieben war diese Anweisung von Wissarion Schebalin, dem Direktor des Moskauer Konservatoriums. Lokschins spontane Reaktion war ausgesprochen sarkastisch: er verlieh diesem Führer der Sowjet-Musik den Vor- und den Vatersnamen Stalins: "Was kann man schon von diesem *Jossif Wissarionowitsch* Schebalin erwarten!"

In der Tat: nichts anderes als das, denn Schebalin zeigte sich seinen Mitmenschen gegenüber stets "seelenlos", wie die Pianistin Maria Judina bezeugte. Daß die zwölf entlassenen Dozenten Juden waren, konnte keineswegs ein Zufall sein, denn die ganze Aktion gegen "Kosmopoliten und Formalisten" hatte auch einen deutlich antisemitischen Hintergrund. In der Zeit zwischen dem 5. Januar 1948, als Stalin und die Politbüro-Mitglieder das Bolschoi-Theater besuchten, und dem 10. Februar 1948, dem Datum des ZK-Beschlusses, zeigte das Regime dann sein wahres Gesicht: Am 13. Januar 1948 wurde der geniale jüdische Schauspieler und Regisseur Solomon Michoëls (Schlioma Wowsi, 1890-1948), höchst wahrscheinlich auf direkte Anweisung Stalins, in Minsk umgebracht. Michoëls gehörte zu den renommiertesten Theaterleuten seiner Zeit und war seit 1941 Vorsitzender des *Antifaschistischen Jüdischen Komitees.*

1 Vgl.: "'Ich sehe keinen Widerspruch zwischen Tradition und Modernität'. György Ligeti im Gespräch mit Marina Lobanova", in: *Das Orchester.* Heft 12/1997, S. 11.

1949: Im Mittelpunkt eines neuen ideologischen Angriffes. MGB-Spitzel,[1] bekannt und unbekannt. Pawel Apostolow, Tichon Chrennikow, Marian Kowal, Tamara Liwanowa.

Wenn der Parteibeschluß von 1948 auch bekannt ist, so gerieten doch viele weitere ideologische Angriffe auf die sowjetische Musik in Vergessenheit. Erst vor kurzem gelang es Alexander Alexandrowitsch Lokschin, dem Sohn des Komponisten, Dokumente ausfindig zu machen, die ein größeres Licht auf das Schicksal seines Vaters werfen.

Der Jahr 1949 brachte weitere drakonische Maßnahmen: u. a. wurde in Moskau das *Staatliche Jüdische Theater* (GOSET) geschlossen, das Michoëls bis zu seinem Tode geleitet hatte. Auch für das *Staatliche Museum für Neue Westliche Kunst* wurde die Schließung angeordnet. Im Herbst 1949 entdeckte Alexander Lokschin unter seinen Bekannten einen MGB-Spitzel und enttarnte ihn, doch daraus erwuchs für ihn eine massive Bedrohung. Die einzige Möglichkeit, sein Leben zu retten, sah der Komponist nun in der Schaffung einer Kantate zu Ehren Stalins. Erinnern wir uns, daß sich auch andere Künstler wie Anna Achmatowa unter tragischen Umständen gezwungen sahen, offiziöse Werke zu Ehren Stalins zu verfassen. So erschienen 1950 "vereinzelte, gequält wirkende Friedenskampfgedichte [...] Anna Achmatowas in der Zeitschrift *Ogonjok.* Sie hatte vergeblich gehofft, dem im Lager leidenden Sohn dadurch das Schicksal erleichtern zu können."[2] Man muß die "Kompromisse mit dem Regime" aus Verzweiflung bei Künstlern wie Achmatowa und Lokschin, die damit ihr Leben bzw. das ihrer Angehörigen retten wollten, vom offiziösen Schaffen jener Jahre unterscheiden, einem Schaffen, das allein durch puren Zynismus und geistige Korruption motiviert gewesen ist.

Doch bevor Lokschins Kantate fertig war, erschien bereits ein Artikel von Pawel Apostolow (*Sovetskaja muzyka,* 8/1949) mit einem Angriff auf Lokschins *Altai-Suite.* Apostolow, einer der übelsten Vertreter der offiziellen Ideologie, nannte Lokschins Stück nicht nur "ästhetenhaft kompliziert und modernistisch", sondern ging sogar noch weiter: Seiner Meinung nach stand es konträr zu allen Forderungen der sowjetischen Ideologie, in Sonderheit zu den Ideen Lenins und Stalins. Auf dem 3. Plenum des Verbandes sowjetischer Komponisten kam es schließlich zur Katastrophe:

1 MGB = Ministerstvo gosudarstvennoj bezopasnosti SSSR (Ministerium für Staatssicherheit der UdSSR, später umbenannt).

2 Wolfgang Kasack, *Lexikon der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Vom Beginn des Jahrhunderts bis zum Ende der Sowjetära.* 2. Aufl. München 1992, Sp. 7.

Lokschins Kantate wurde von Tichon Chrennikow politisch diffamiert als ein "Werk von beispielloser Kälte, mit falschen künstlerischen Bildern, ein Werk, das von Chaos und Lärm erfüllt ist und den Eindruck von Hilflosigkeit macht".

Diese Formulierung war nichts anderes als eine Paraphrase des berüchtigten Dokuments *"Chaos statt Musik"* aus dem Jahre 1936, das als Stütze der Stalinschen Ideologie kanonisiert worden war.[1] Lokschin drohte der Ausschluß aus dem Komponistenverband. Chrennikow nahm nicht nur das, sondern auch das physische Ende Lokschins in Kauf: ihm war sehr wohl bewußt, daß sich Lokschin nach einer schweren Operation in einem extrem schlechten Gesundheitszustand befand. Es stand durchaus zu befürchten, daß der Komponist einen solchen Schock wie die ideologische Verdammung nicht überlebt. Daß sich Chrennikow, im Grunde kein Sadist, sondern ein zynischer Pragmatiker und Funktionär, zu derart aggressivem Auftreten gegen Lokschin entschieden hatte, war sicherlich einem starken Motiv geschuldet: Es ist überaus wahrscheinlich, daß Chrennikow einem Befehl von oben nachzukommen hatte, der dem direkten Zusammenstoß zwischen Lokschin und dem MGB folgte.

Weitere Angriffe kamen von Seiten der berüchtigten Marian Kowal und Tamara Liwanowa. Diese beiden hatten sich seit langem auf die Entlarvung verschiedener "ideologischer Feinde" spezialisiert. So bezeichnete Marian Kowal in seinem Artikel "Lenin in der Musik" (1930) Mossolows im Jahre 1929 komponierten Chor *Das Jahr 1924* als "die Musik eines Klassenfeindes".[2] Kowals neuer Angriff von 1949 mußte auch Nikolai Mjaskowski treffen. Wie schon erwähnt, unterstützte Mjaskowski seine beiden Schüler: sowohl den "verurteilten Volksfeind" Mossolow als auch den "dekadenten" Komponisten Lokschin. Die Namen von Mjaskowski und Mossolow wurden bereits in den Dokumenten aus dem Jahre 1948 erwähnt, nun aber kam auch Lokschin an die Reihe. Unverkennbar war dabei die politische Absicht, unter den Komponisten eine "fremde", "volksfeindliche" Schule auszumachen und zu entlarven. All diese Vorgänge tragen sicherlich mit Schuld am vorzeitigen Tod Mjaskowskis im Jahre 1950. Was Tamara Liwanowa betrifft, so hat sich diese Favoritin von Andrej

1 Vgl.: *"Chaos statt Musik"*, in: *"Volksfeind Dmitri Schostakowitsch". Eine Dokumentation der öffentlichen Angriffe gegen den Komponisten in der ehemaligen Sowjetunion.* Hrsg. und aus dem Russischen übersetzt von Ernst Kuhn. Berlin 1997, S. 4-6. Zum Entstehen dieses Dokuments vgl. bei der Verfasserin: "Dmitri Schostakowitsch, Wsewolod Meyerhold und die "proletarischen Musiker": zwei Pamphlete von Daniel Shitomirski", in: *Dmitri Schostakowitsch-Komponist und Zeitzeuge* (*Schostakowitsch-Studien,* Bd. 2). Hrsg. von Günter Wolter und Ernst Kuhn. Berlin 2000, S. 248-256; Daniel Shitomirski: "Die Nase -- eine Oper von Dmitri Schostakowitsch" (1929); ders.: "Das Meyerhold-Theater -- ein 'Agitprop' der bourgeoisen Musik (Über die Position des Gen. Meyerhold an der Musikfront) (1930)", ebd., S. 257-272.

2 M. Koval', "Lenin v muzyke" [Lenin in der Musik]. In: *Proletarskij muzykant,* 1/1930, S. 10.

Shdanow, Marian Kowal und Wladimir Sacharow nicht nur als fleißige Plagiatorin erwiesen, die sich zu verschiedenen Zeiten aus Arbeiten jener Musikwissenschaftler bediente, die gerade Berufsverbot hatten. Sie trat auch als militante Antisemitin in Erscheinung: verschiedene Augenzeugen wie die bekannten Musikwissenschaftlerinnen Wera Wasina-Grossman, Walentina Konen und Marina Sabinina haben mir geschildert, mit welchem Stolz Tamara Liwanowa in den Jahren 1948 und 1949 verkündete, daß sie die "jüdischen Formalisten" entlarvt habe.

Wie schonungslos damals die Attacke gegen Lokschin geritten wurde, geht schon aus der offiziellen Verlautbarung Tichon Chrennikows hervor. 1949 war Lokschin die ideologische Haupt-Zielscheibe. Die "kritischen Äußerungen" gegen andere Komponisten fielen bereits sehr viel milder aus. Lokschins Kantate war mit Bedacht gewählt worden, um im Vergleich zu ihr die "wahren Errungenschaften" jüngerer sowjetischer Komponisten hervorzuheben. Als auf das Muster eines "lebensverbundenen" Werkes verwies Chrennikow damals auf die fortschrittliche und volkstümliche Kantate *Der Traum Stepan Rasins* von Galina Ustwolskaja.[1] Diese höchst positive Einschätzung sollte die Künstlerin dann auch zum Komponieren weiterer zutiefst sowjetischer Werke inspirieren, beispielsweise zur symphonischen Dichtung *Die Heldentat* (1959) sowie zu den Orchesterwerken *Pionier-Suite* (1950) und *Sport-Suite* (1958).

Offene Unterstützung erfuhr Lokschin 1949 nur von einem Einzigen: Erneut war es Michail Gnessin, der mutig Widerstand leistete und versuchte, dem jungen Komponisten zu helfen. Gnessin hatte eine hohe Meinung vom Talent Lokschins. Er entlarvte den Zynismus der Spitzenfunktionäre, die sich früher nicht direkt gegen das Werk Lokschins geäußert hatten. Er schreckte auch nicht davor zurück, dem allmächtigen Chrennikow Doppelmoral vorzuhalten. Zugleich appellierte Gnessin an die Solidarität anderer Komponisten und machte ihnen klar, daß jeder in Ungnade gefallene Künstler ein Opfer ähnlicher Angriffe werden könnte.

Hier kreuzten sich erneut die Schicksale jener, die einst zum Kreis um Wsewolod Meyerhold gehört hatten. Zwar kannten sich Gnessin und Lokschin offensichtlich nicht persönlich, doch Lokschins Name war Gnessin ein Begriff. Nicht nur von der genialen Pianistin Maria Judina hatte Gnessin diesen Namen hören können, als sie ihm im Sommer 1949 Lokschin empfohlen hatte, nein, der Name Lokschin war ihm bereits aus früherer Zeit bekannt. Michail Gnessin gehörte zu den engsten Freunden und Mitarbeitern Meyerholds. Von Gnessin stammte beispielsweise die Musik zu Meyerholds *Revisor*-Inszenierung von 1926, eine Aufführung, an der auch Chessja Lokschina mitwirkte.

1 T. Chrennikov, *Za novyj pod'ëm sovetskoj muzyki* [Für einen neuen Aufschwung der sowjetischen Musik]. In: *Sovetskaja muzyka* 12/1949, S. 51.

Alle Versuche Maria Judinas, 1949 eine Anstellung für Lokschin zu finden, blieben erfolglos. Die Vorgänge dieses Jahres endeten für den Komponisten faktisch mit dem Berufsverbot.

Lokschins Name geriet für immer auf die "schwarze Liste": jeder weitere Versuch, eine offizielle Anstellung zu bekommen, war zum Scheitern verurteilt. Sein Brot verdiente der Komponist mit Lohnarbeiten wie Instrumentierungen von Massenliedern, Filmmusiken, Hörspielmusiken, Bühnenmusiken usw. Diese Randexistenz, zu welcher er sich bewußt entschieden hatte, glich einer "inneren Emigration". Lokschin hätte darüber stolz sein können, denn die berüchtigten NKWD-Provokateure Lilja und Ossip Brik hatten einst auch Ossip Mandelstam und Anna Achmatowa als "innere Emigranten" bezeichnet.[1] Auch andere in Lokschins Umgebung waren zu einer Marginalien-Existenz verurteilt. So gehörte die geniale Pianistin Maria Judina (1899-1970) ebenfalls zu den Outsidern sowjetischer Musikkultur. Bereits 1930 wurde sie als "Vertreterin religiöser Mystik" (1919 konvertierte Judina zur russischen Orthodoxie und schloß in den 20er Jahren eine theologische Ausbildung ab) vom Lehramt ausgeschlossen. 1960 entließ man sie endgültig aus dem Konservatorium, weil sie sich für Hindemith und Strawinsky eingesetzt hatte; es kam auch zum faktischen Verbot ihrer Konzerttätigkeit.[2]

Große Poesie in einer absurden Welt

Die Gründe dafür, daß Lokschin in seiner Heimat fast völlig unbekannt bleiben mußte, waren ziemlich einleuchtend: In seiner demonstrativen Abneigung gegen alles, was für sowjetische Offizielle noch akzeptabel gewesen, aber im günstigsten Fall auf einen künstlerischen Kompromiß hinausgelaufen wäre, war Lokschin äußerst konsequent. Außerdem war er in seinen kritischen Äußerungen immer klar, direkt und häufig schonungslos. Lokschin wurde nicht nur zum Objekt offiziellen Hasses, sondern auch zur Zielscheibe zahlreicher Neider, die in ihm einen starken Konkurrenten sahen und ihn als solchen fürchteten. Machtkämpfe aller Art interessierten ihn nicht: er wollte zu keinem Lager gehören und keine Partei ergreifen. So wurde zu seinen Lebzeiten auch kein einziges seiner Werke auf dem offiziellen Festival "Moskauer Herbst" aufgeführt.

1 Vgl. hierzu: L. Čukovskaja, *Zapiski ob Anne Achmatovoj* [Aufzeichnungen über Anna Achmatowa], Bd. 3. Moskau 1997, S. 547.

2 Vgl.: *Iz chroniki žizni...* [Aus der Chronik des Lebens...], in: *Muzykal'naja akademija*, Heft 2/2000, S. 108-113.

Lokschin zeigte sich stets von großen Konzeptionen angezogen. Er komponierte elf Symphonien (u. a. nach Texten altgriechischer Dichter und japanischer Poeten des 13. Jahrhunderts, nach William Shakespeare, Luis de Camões, Rudyard Kipling, Alexander Puschkin, Alexander Block und Nikolai Sabolozki), *Drei Szenen aus Goethes "Faust"* in freier Übersetzung von Boris Pasternak, eine Kantate *Mater dolorosa* [Mat' skorbjaščaja] nach Gedichten aus dem *Requiem* von Anna Achmatowa und Texten aus der russisch-orthodoxen Trauermesse – ein Werk, welches Rudolf Barschai "ein Requiem für alle, die lebend zu Tode gequält worden sind" genannt hat. Darüber hinaus gibt es von ihm einige instrumentale Kammermusikwerke.

In der Auswahl seiner Texte zeigte der Komponist stets einen ausgezeichneten Geschmack. Ein normaler Leser im Westen, der die Liste der Dichter liest, deren Texte von Lokschin vertont wurden, kann kaum begreifen, warum es fast bei allen Werken Lokschins Probleme mit der sowjetischen Zensur gab. Nur Lokschins *Vierte Symphonie* erlebte keine offiziellen Schwierigkeiten: das 1968 komponierte Werk ist rein instrumental. Dabei könnte eigentlich nur die *Neunte Symphonie* (1976) nach Gedichten von Leonid Martynow als brisant bezeichnet werden. Um das Unbegreifliche zu verstehen, muß man sich mit den Spielregeln der sowjetischen Zensur auseinandersetzen.

Einer der wichtigsten Gründe zur Ablehnung von Werken waren religiöse Motive. "Religiöse und mystische Literatur" galt als "wesensfremd für den Aufbau des neuen Lebens". Im schlimmsten Fall wurde sie als "religiöse Propaganda" eingestuft, die in der Sowjetunion streng verboten worden war.[1] Schon allein das ließ beispielsweise Lokschins *Erste Symphonie* (1957) völlig inakzeptabel erscheinen: als erster in der russischen Musikkultur hatte der Komponist den Text der lateinischen Sequenz *Dies irae* vertont. Das Werk, in dem Maria Judina "etwas Erhabenes, Tragisches, Fröhliches und bis zu einem gewissen Grad Geheimnisvolles" erblickte, konnte bei den offiziellen Stellen nur auf Ablehnung stoßen. Logischerweise erklang die Symphonie in ihrer Originalfassung dann erst am 16. März 1988, und zwar in England unter der Leitung von Rudolf Barschai.

Aus den gleichen Gründen mußte Lokschins Kantate *Mater dolorosa* [Mat' skorbjaščaja] auf ihre Uraufführung im Jahre 1995 18 Jahre lang warten: die Texte aus der russisch-orthodoxen Trauermesse waren für sowjetische Komponisten Tabu. Hinzu kam, daß Lokschin in diesem Werk Verse aus Anna Achmatowas Gedichtszyklus *Requiem* vertont hatte, der bis 1987 in der Sowjetunion verboten war: die Informationen über "politische Verbrechen" und Repressalien, über den GULAG sowie über

1 Vgl.: A. V. Bljum. *Za kulisami "Ministerstva Pravdy". Tajnaja istorija sovetskoj cenzury. 1917—1929* [Hinter den Kulissen des "Wahrheitsministeriums". Die Geheimgeschichte der sowjetischen Zensur in den Jahren 1917 bis 1929], St.-Petersburg 1994, S. 83-86.

den Unterdrückungsapparat des OGPU/NKWD/KGB und dessen Opfer gehörten zu den strengst behüteten Geheimnissen des Sowjetregimes.[1] Sicher waren die schrecklichen Zeiten vorbei, als sich Anna Achmatowa weder traute, die Verse aus dem *Requiem* niederzuschreiben, noch sie laut vorzulesen. Aber auch im Jahre 1977, als Lokschin an seiner Kantate schrieb, wurde dieser Zyklus kaum toleriert. Und es war auch im Jahre 1981 noch ein Wagnis, eine Kantate *Mat' skorbjaščaja* nach Gedichten von Anna Achmatowa zu erwähnen. Zum Glück hatte die Redaktion der Zeitschrift *Sovetskaja muzyka* einfach nicht verstanden, worum es sich handelte, als sie den Bericht Lokschins veröffentlichte.

Als "mystisch", "reaktionär" und "wirklichkeitsfremd" wertete die sowjetische Zensur auch das Werk von Fjodor Sologub, des großen russischen symbolistischen Dichters. Bereits in den 20er Jahren hatte Nikolai Roslawez vergeblich versucht, seinen Vokalzyklus *Flammenkreis* nach Gedichten von Sologub, ein ausgesprochenes Meisterwerk, in der Heimat zu veröffentlichen (der Zyklus wurde dann erstmals in den 1990er Jahren von der Verfasserin beim Verlag *Schott Musik International* publiziert).[2] Aus dem gleichen Grund blieb auch der im Jahre 1983 entstandene Zyklus Lokschins *Drei Gedichte von Fjodor Sologub* für das Publikum bis zum Jahre 1988 unbekannt. Und auch die "mystischen" Gedichte von Alexander Block konnten auf der Konzertbühne nicht toleriert werden: die Uraufführung von Lokschins *Sechster Symphonie* wurde untersagt (diese Symphonie blieb bis heute unaufgeführt).

Auch die scheinbar unverfängliche "russische klassische Literatur" wurde von der sowjetischen Zensur durchaus nicht immer als harmlos betrachtet. Ab 1918 gab es ein Staatsmonopol für die Edition "klassischer Werke", und von nun an wurden auch alle russischen Klassiker durchforstet: sogar bei Puschkin und Lermontow wurde "Fremdes" gefunden, ganz abgesehen von dem "düsteren, aussichtslosen" Schaffen Fjodor Dostojewskis – eines Schriftstellers, den Lenin und Gorki geradezu haßten (letzterer bestand z. B. darauf, daß eine Inszenierung von Dostojewskis *Dämonen* im MChAT untersagt wurde). Unter Verbot standen die "mystischen", "religiösen" und "antinihilistischen" Werke von Nikolai Leskow, Iwan Gontscharow und Lew Tolstoi.[3] Sogar das Werk eines offiziell anerkannten Schriftstellers wie Anton Tschechow wurde sorgfältig "revidiert", d. h. verfälscht: So wurden Ende der 40er Jahre bei einer Veröffentlichung der Briefe manche Stellen einfach gestrichen. Das alles erklärt vielleicht, weshalb Lokschins *Achte Symphonie* (1973) nach Versen aus Puschkins Zyklus *Lieder der Westslawen* erst im Jahre 1987 uraufgeführt werden konnte: dieser

1 Op. cit., S. 109ff., 114f., 129.
2 Vgl. im zitierten Buch der Verfasserin, S. 228f.
3 A. V. Bljum, op. cit., S. 11, 179-182.

Puschkin-Zyklus wurde nur in akademischen Werkausgaben toleriert und war für das breite Lesepublikum "nicht empfohlen".

Unter Verbot stand das Werk aller russischen Emigranten (lange Zeit sammelte die sowjetischen Zensurbehörden zusammen mit Geheimdiensten Informationen über die führenden russischen Literaten im Exil).[1] Aus diesem Grund war auch das Werk Igor Sewerjanins lange Zeit verboten (Die *Erste Symphonietta* von Lokschin auf Gedichte von Igor Sewerjanin entstand 1983 und wurde erstmals 1986 uraufgeführt). Außerdem klebte an Sewerjanin das Etikett eines "dekadenten" und "modernistischen" Dichters.

"Propaganda des Imperialismus und Militarismus" war generell verboten, was erklärt, weshalb Lokschins *Dritte Symphonie* nach Versen von Kipling, eines "Sängers des Imperialismus", lediglich in England aufgeführt werden durfte. Wie wachsam die sowjetische Zensur war, zeigte ein grotesker Zwischenfall aus dem Jahre 1969: ein Zensor fand sogar das *66. Sonett* Shakespeares suspekt. Offensichtlich erschien ihm besonders verdächtig, daß es allerlei soziale Mißstände geißelte: Ein Jahr nach dem Prager Frühling konnten keine "regimekritischen" Äußerungen toleriert werden. (Ein feines Gespür für derlei "Andeutungen" zeigten sowjetische Offizielle noch zu Andropow-Zeiten: bei der Publikation eines Artikels der Verfasserin wurde ein Zitat aus einem Werk von Jean Paul von Juri Korew, dem Chefredakteur der Zeitschrift *"Sovetskaja muzyka"*, gestrichen: Die "getrennten Inseln" erweckten bei ihm direkte Assoziationen an Solschenizyns *Archipel GULAG*.)

Zu den klassischen Formeln der Zurückweisung gehörten folgende: "Das Werk wird nicht benötigt"; "es ist nicht zeitgemäß".[2] Laut Tatjana Alisowa-Lokschina, der Ehefrau des Komponisten, wurde genau dieses Argument bei der Vorstellung von Lokschins *Neunter Symphonie* auf einer Sitzung des Komponistenverbandes verwendet: "Das Werk läßt auf höchstes Talent schließen, aber es wird nicht gespielt werden, denn wir benötigen es nicht". Die ersten Lokschin-Forscher hatten es nicht leicht: sie mußten immer wieder die Auswahl "fremder" und "zweifelhafter" Poeten erklären und den Komponisten verteidigen.

Ein existentieller Künstler

Im Mittelpunkt von Lokschins Schaffens stehen immer wieder die "ewigen Fragen": Geburt, Leben, Liebe, Tod; Mensch und Welt; Ich und Nicht-Ich. Die

1 Ebenda, S. 221f.
2 Ebenda, S. 60--63, 76f.

Hauptidee äußert sich zumeist durch eine Gegenüberstellung: "Leben und Tod" in der *Ersten Symphonie*, "Mensch und Schicksal" in der *Zweiten Symphonie*, "Mensch – Krieg – Tod" in der *Dritten Symphonie*, "Ordnung und Unordnung" in der *Vierten Symphonie*, "Todesangst und Lachen" in der *Achten Symphonie*, "Natur und Mensch" in der *Zehnten Symphonie* usw. Eine solche Thematik konnte ebenfalls nicht mit einer wohlwollenden Förderung durch das Regime rechnen, denn sie deutete auf einen "Mangel an Klassengehalt" und galt als "abstrakter Humanismus".

Die philosophisch-schöpferische Problematik erscheint bei Lokschin in einem extrem dramatischen und tragischen Licht: Die Welt wird als Leiden und Leidenschaft wahrgenommen, die sich in Grenzsituationen und -zuständen zeigt sowie schließlich in tiefem Schmerz und in Traurigkeit mündet. Das Leitthema des Werkes ist der allgegenwärtige Tod. Auch dies konnte die offizielle Ästhetik nicht akzeptieren: Lokschins Konzeptionen wurden als "zutiefst pessimistisch" bewertet, sie standen geradezu in Widerspruch zu den Hauptforderungen des "sozialistischen Realismus" und brachten ihn in die Nähe der expressionistischen Ästhetik, wobei die emotionalen Ausschweifungen des Expressionismus dem Komponisten jedoch fremd blieben: Lokschin bewahrte immer eine Distanz zu Kunstobjekten und ließ sich von emotionellen Botschaften nicht überwältigen. Es fehlte auch jeglicher Zwang dem Zuhörer gegenüber: Lokschins Werke verlangen nach aktivem und flexiblem Wahrnehmen; die Hörer werden nie "gezwungen", sondern eher "geführt".

Lokschins Konzeptionen eignet ein besonderer Hang zum Kammermusikalischen: die Zeit des Geschehens ist immer sehr kurz, aber extrem intensiv; der Komponist erreicht eine außerordentliche Dichte in kleinen Zeiträumen seiner Symphonien. Jede Art von Statik war Lokschin fremd. Besonders deutlich äußert sich das Dynamische in den extrem starken Höhepunkten seiner Werke, die sich jedoch rasch erschöpfen. Diese Exaltation, die häufig zu ekstatischen Zuständen führt, weist auch auf die nationalen Wurzeln seines Stils. Dabei wird die Welt vom Komponisten nie eindeutig als schwarz-weiß, positiv-negativ betrachtet: sie zeigt sich in Lokschins Werken als prinzipiell ambivalent, vielschichtig und mehrdimensional. Das Universum wurde vom Komponisten extrem sinnlich erlebt: dem Sohn des Komponisten zufolge als "ein Wunder an der Grenze zum Exotischen". In diesem Hang des Komponisten zum philosophischen Gehalt, zur Tragik und zur Ambivalenz läßt sich deutlich seine jüdische Mentalität ablesen.[1]

1 Detaillierter hierzu: Igor Karpinski, "Das Werk Alexander Lokschins und die nationale jüdische Tradition", in: *"Samuel" Goldenberg und "Schmuyle". Jüdisches und Antisemitsches in der russischen Musikkultur (= studia slavica musicologica,* Bd. 27), Berlin 2003, S. 187-204, wo diese erstmals thematisiert werden. Die jüdische Mentalität prägte meiner Ansicht nach Lokschins Musikidiome, obschon dieser Komponist nach jüdischem Rechtsverständnis

Der Komponist zeigt sich frei sowohl vom erzwungenen "sozialen Engagement" eines "echt sowjetischen Künstlers" als auch von Forderungen der künstlerischen Mode. Die Echtheit und Integrität seiner Sprache ist erstaunlich. Einer seiner Interpreten äußerte hierzu: "In Lokschins Musik hörte ich keine falschen Töne". Diese Freiheit machte den Künstler aber auch verdächtig: Künstlerischer Nonkonformismus, die ständige Weigerung, mitzumachen oder sich zu korrumpieren, wurde vom Regime als Provokation betrachtet. Es war gar nicht nötig, sich sozial-kritisch zu geben: schon allein die künstlerische Freiheit erschien dem totalitären System als eine der größten Herausforderungen und Gefahren.

"Das organische Wachstum": ein Konzept der philosophischen Avantgarde

Wenn Lokschin über seine Anschauungen, seine Denkweise und seine Schaffensmethoden sprach, versuchte er sie immer wieder durch Bezugnahme auf verschiedene Naturgestalten zu erläutern und entsprechende Assoziationen zu erwecken. Bezeichnenderweise hat auch Alfred Schnittke am Werk Alexander Lokschins vor allem das Natürliche und Organische betont: "Ich bin von Lokschins Musik stark beeindruckt. Besonders erstaunlich ist seine kompositorische Perfektion [...]. Seine Stücke sind derart schlicht und organisch, daß man meinen könnte, er habe sie der Natur abgelauscht."

Für Lokschin glich die Entstehung eines Musikwerks der Entwicklung eines Organismus, und in vielerlei Hinsicht wurzelte seine Ästhetik im Erbe der russischen philosophischen Avantgarde: Als Komponist verstand er die Welt als einen Prozeß unaufhörlichen Wachstums, als eine unendliche Kette von Verwandlungen, die verschiedene Manifestationen eines ewigen Lebenszyklus in sich vereinigt. Mit diesen Auffassungen stand er den Experimenten der "analytischen Kunst" Pawel Filonows sehr nahe. Filonow rekurrierte in seinem Werk auf "ontogenetische" Prinzipien und betrachtete jedes seiner Gemälde wie auch sein gesamtes Schaffen unter dem Zeichen eines "organischen Wachstums". Diese Ideen, die den philosophischen Konzeptionen Nikolai Fjodorows und Wladimir Wernadskis ähneln,

(als von einer russischen Mutter Geborener) kein Jude war. Dennoch berührt Lokschins Besinnung auf das jüdische Erbe zutiefst und zeigt eine Parallele zu Dmitri Schostakowitsch, der jüdische Themen in seinen Werken überaus plastisch verkörperte. Deutliche Schwierigkeiten bei der Selbstidentifizierung, mit welchen Lokschin in der Sowjetunion unvermeidlich konfrontiert war, könnten, wie ich meine, vieles zum besseren Verständnis seiner tragischen und zutiefst gespaltenen menschlichen und künstlerischen Haltung beitragen.

wurden auch von Vertretern der russischen avangardistischen Lyrik geteilt, beispielsweise von Nikolai Sabolozki, dessen Gedichte Alexander Lokschin für seine *Zehnte Symphonie* (1976) für tiefen Alt, gemischten Chor und Orchester verwendete.

Lokschins Prinzipien könnte man auch mit den Ideen Anton Weberns vergleichen, der sich seinerseits auf Goethes "Urpflanzen"-Konzept berief. Typisch für Lokschin ist eine Variationsform, die äußerst frei verwendet wird: verschiedene Erscheinungen des Themas treten als relativ unabhängige, im Inneren jedoch tief verwandte Varianten auf, als Metamorphosen eines Keimes. Auch das Orchestergewebe in den Werken Lokschins ist von der Idee eines organischen Wachstums bestimmt: der Komponist erschafft jedesmal eine einzigartige Synthese, eine Stimmenverflechtung, die einem aus Ur-Zellen erwachsenen Organismus gleicht und in einer unaufhörlichen Entwicklung erscheint. Lokschins Denkweise ist prinzipiell polyphon: das Gewebe zeigt sich als Dialog zwischen verschiedenen Stimmen, von denen jede einzelne von besonderer Bedeutung und Eigenart ist. Besonders deutlich äußerten sich diese Prinzipien im *Lied des Gretchen,* dem dritten Stück aus den *Drei Szenen nach Goethes "Faust"* in der freien russischen Übertragung durch Boris Pasternak, das Lokschin in Form freier Variationen angelegt hat.

"Theatralik der Welt" – ein Sinn für Stil – Ironie, Distanz, Entfremdung

Bezeichnend für Lokschins Künstlertum ist die Neigung, Musik, Poesie und Theaterkunst in einer Synthese zusammenzufügen. So entsteht ein gemischtes Gattungssystem: während Lokschins vokal-instrumentale Symphonien immer im Zeichen von Kantate, Oratorium oder Vokalzyklus stehen, herrscht in seinen Suiten eine strenge instrumental-symphonische Logik. Es dominiert ein einzigartiges musik-dramatisches Prinzip, von dem auch die gesamte Architektonik jedes einzelnen Werkes bestimmt ist. In den Symphonien folgt der Komponist hingegen keinen bekannten Mustern. Die kompositorischen Verfahren für diese Werke sind völlig individuell.

Lokschins Werke zeigen vor allem gegenüber dem inneren Sujet, der psychologischen Handlung, eine hohe Sensibilität. Dieser Komponist konnte - so Rudolf Barschai – "mit einer kurzen Phrase, sogar mit einem einzigen Takt ein markantes Bild, eine Szene, manchmal ein ganzes Drama übertragen". Besonders frappierend äußerte sich diese Fähigkeit in der *Siebenten Symphonie* nach Versen alt-japanischer Dichter: Mit der faszinierenden Lakonik, Dynamik und Präzision dieses Werkes gelang es dem Komponisten, die Kunst feiner Allusionen zu beschwören und den Reiz des in diesen Gedichten Nicht-Ausgesprochenen wiederzugeben. Hierin wird Lokschins Ästhetik am deutlichsten greifbar: der Komponist will keine "rohen Ge-

fühle" vermitteln und nutzt die poetischen Texte unter anderem, um eine Distanz zu den Emotionen zu erzeugen. Präzision und Dynamik in der Textdarstellung ist immer mit einer gewissen Entfernung, bzw. Entfremdung verbunden.

Mit dieser Haltung steht der Komponist in der Tradition jener Künstler, die Leben und Kunst unter dem Signum der Theatralisierung auffaßten. Die in ihren Werken umgestaltete Realität ließ keine romantische Willkür, keine Überwältigung durch rohe Gefühle und keinen direkten Ausdruck von Emotion zu. Besonders deutlich äußerte sich diese Haltung bei Vertretern des russischen Symbolismus und Jugendstils, aber sie fand auch in anderen Richtungen lebhaften Widerhall. Kennzeichnend dafür war das zugespitzte Erleben des Seltsamen und die Entfremdung in allen Bereichen der Wirklichkeit, vom alltäglichen Leben bis hin zur Kultur. Dieses Empfinden wurde erstmals in Nikolai Jewreinows Buch *Das Theater als solches* beschrieben, einem Werk, in dem es um den "Bazillus des Theaterspiels im Alltagsleben" und um eine "sich selbst genügende Theatralik der Welt" geht.[1] Diese Konzeption objektivierte den emotionalen Inhalt des Kunstwerkes und hielt Distanz zu nicht erlebten, sondern inszenierten und dargestellten Gefühlen.

In dieser Ästhetik spielte Ironie eine besonders wichtige Rolle. Im Extremfall geriet die geschaffene Distanz zur Entfremdung. Möglicherweise waren bei Lokschin einzelne Merkmale einer solchen Ästhetik nicht nur durch sein Interesse am symbolistischen Schaffen geprägt, sondern gingen indirekt auch auf Theaterkonzepte Meyerholds zurück. Auch Sostschenkos distanzierte ironische Prosa wäre als Inspirationsquelle für den Komponisten denkbar. Ironie und Distanz zeigten sich auch in Lokschins verbalen Äußerungen (z. B. in seinen Briefen an Inna Kuschnerowa). Das Theatralische seiner Ästhetik zeigte sich nicht nur bei der Übermittlung verschiedener emotionaler Inhalte, sondern auch in der Formgestaltung und Orchesterkonzeption. Hierin gibt sich der Komponist als ein wahrer Nachfahre von Gustav Mahler zu erkennen: Individuelle Formen verstand Lokschin als instrumentale Handlungen, als Dramen (oder "Romane") mit fein erarbeiteten Szenarien und Sujets. In seinem Orchester wirken instrumentale Masken, "Charaktere": Einzeltimbres werden gleichsam zu Personen, die wie in Theaterhandlungen zusammenwirken und miteinander kollidieren.[2]

Auch der stilistische Raum wird "inszeniert": "Eigenes" und "Fremdes" werden in das Spiel einbezogen. Viel früher als Alfred Schnittke mit seinen Prinzipien der Polystilistik arbeitete Lokschin bereits mit "fremden" Stilen. Die Ideen der Collage

1 N. Evreinov, *Teatr kak takovoj* [Theater als solches]. St. Petersburg 1912.

2 Mehr zu diesem Teil der Ästhetik Gustav Mahlers in: Theodor W. Adorno. "Mahler. Eine musikalische Physiognomik", in: Theodor W. Adorno, *Die musikalischen Monographien*. Frankfurt am Main 1994.

und Montage blieben jedoch für ihn inakzeptabel. Eine tiefe Assimilation, subtile Andeutungen, kaum faßbare, ins musikalische Gewebe der Werke verwobene Allusionen – dies alles bezeichnet den Weg Lokschins.[1] Genauso fremd war ihm jegliche Stilisierung: in seinen Werken zeigen sich verschiedene Epochen und poetische Stile als mannigfaltiges Antlitz des Ewigen. Als Allusionen erscheinen auch verschiedene motivisch-thematische, harmonische und klangfarbliche Einheiten, die den Komponisten unter anderem auch mit Traditionen der jüdischen Musik verbinden. Der Komponist lehnte es ab, genaue Zitate zu verwenden: dies wäre zu "folkloristisch", zu "stilisierend" gewesen.

"Ästheten" und "décadents"

Daß Lokschins Musik bereits 1941 als "dekadent" gebrandmarkt und 1949 als "ästhetisierend" verurteilt wurde, kam natürlich nicht von ungefähr. Es war auch kein Zufall, daß er Dichter wie Alexander Block und Fjodor Sologub über alles mochte. Diese Lyriker vertraten eine der interessantesten Strömungen in der russischen Kunst, die lange Zeit verdrängt worden war, und Lokschin war einer der wenigen, die es wagten, diese Tradition wieder aufzunehmen.

In der Kunst- und Literaturkritik des vorrevolutionären Rußlands wurden nicht selten keine Differenzen zwischen "Symbolisten" und "décadents" gesehen. Dies zeigte u. a. die Polemik um die "dekadenty" [die dekadenten Künstler] zur Jahrhundertwende. Igor Grabar, ein bekannter Maler und Kunstwissenschaftler, äußerte dazu:

> "Wir wurden 'dekadenty' getauft. Dieses Wörtchen wurde erst in der Mitte der 1890er Jahre gebräuchlich. Entlehnt von den Franzosen, die den dekadenten Dichtern ('décadents') die 'Parnassiens' entgegenstellten, erschien es zum ersten Mal 1889 in Rußland im Feuilleton 'Parnassiens et décadents' meines Bruders Wladimir. Einige Jahre später ging es zwar noch um denselben Begriff, er wurde aber schon in der Übertragung 'dekadenty' [die dekadenten Künstler] von dem Schriftsteller Pjotr Boborykin verwendet. Seitdem faßte das Wort festen Fuß in der Presse. 'Dekadent' wurden alle Versuche genannt, etwas Neues in der Literatur und Kunst zu schaffen. Der Begriff 'Dekadenz' oder als wörtliche Übersetzung aus dem Französischen: 'Niedergangsstimmung' war ziemlich verschwommen. Er bezog sich auf Bilder von Puvis [Puvis de Chavanne – M. L.], Besnard, Wrubel, Korowin, Serow, Maljutin und Somow, auf

1 Mehr zu den unterschiedlichen Stil-Konzeptionen im Buch der Verfasserin: *Muzykal'nyj stil' i žanr: istorija i sovremennost'* [Musikalische Stile und Gattungen: Geschichte und Gegenwart], Moskau 1990; engl. überarbeitete und revid. Fassung: *Musical style and genre. History and modernity*. Transl. von Kate Cook. *Harwood academic publishers* 2000.

Skulpturen von Rodin und Trubezkoj, auf Stiche von Ostroumowa, auf Gedichte von Baudelaire, Verlaine, Balmont, Brjussow und Andrej Belyj. 'Dekadent' war alles, was von den Klassikern in Literatur, Malerei und Bildhauerei abwich".[1]

Sehr stark wurden die "dekadenty" von "progressiven russischen Kritikern" wie Wladimir Stassow angegriffen: in seinen Artikeln "Die geistig Armen" und "Auf dem Hof der Aussätzigen" verurteilte er die erste Ausstellung der Zeitschrift *Mir iskusstva* [Welt der Kunst]. Sergej Djagilew erhielt von Stassow den beleidigenden Spitznamen "Dekadenzler-Häuptling". Am 7. März 1900 veröffentlichte Wladimir Gringmut, Chefredakteur der Zeitung *Moskovskie vedomosti* [Moskauer Nachrichten], einen Artikel "Dekadenz und Unwissenheit auf der Meisterbühne" und bezeichnete darin Fjodor Schaljapin, Konstantin Korowin und Alexander Golowin als "dekadente Künstler und Tabubrecher".[2] Seit der Allrussischen Ausstellung von 1896 wurde Michail Wrubel von Maxim Gorki und Wladimir Stassow und den offiziellen akademischen Kritikern ständig als "Dekadenzler" behandelt. Die Polemik um die "dekadenty" zeugte von einer äußerst wichtigen Zeiterscheinung: dem Aufkommen einer neuen Strömung im russischen Kulturleben auf der Suche nach einer sich selbst genügenden Schönheit. Laut Sergej Djagilew war es die Suche nach einer "ästhetischen Weltanschauung". Im Streit über die "dekadenty" zeigte sich der Kampf zwischen einem veralteten Akademismus und der neuen Kunst. Am schärfsten zeigte sich dieser Streit zwischen den *Peredvižniki* [den Malern der *Vereinigung der Wanderausstellen*], die von der Szene abtraten, und den *Miriskusniki* [den Vertretern der Gruppierung *Mir iskusstva*].[3]

1 Zit. nach: *Valentin Serov v vospominanijach, dnevnikach i perepiske sovremennikov* [Walentin Serow in Erinnerungen, Tagebüchern und Briefen der Zeitgenossen] in 2 Bänden. Leningrad 1971. Bd. 1, S. 524.

2 *Konstantin Korovin. Žizn' i tvorčestvo. Pis'ma. Dokumenty. Vospominanija* [Konstantin Korovin. Leben und Werk. Briefe. Dokumente. Erinnerungen]. Moskau 1963, S. 291f.

3 Die Vereinigung *Mir iskusstva* [Welt der Kunst] entstand 1898 auf Initiative eines St. Petersburger Studentenkreises, dem u. a. Alexander Benois (Benua), Sergej Djagilew, Dmitri Filosofow, Jewgeni Lanceray (Lansere), Walter Nouwel (Nuvel), Lew Rosenberg (später: Bakst) und Konstantin Somow angehörten. Programmatisch für *Mir iskusstva* waren die Artikel Djagilews, der von 1898 bis 1904 die Herausgabe der gleichnamigen Zeitschrift leitete. Die erste Periode des *Mir iskusstva* (1898-1904) ist durch sechs Ausstellungen gekennzeichnet. 1907 begannen in Paris die *Russkie sezony / Saisons russes*, die auf Initiative Djagilews zustande kamen. Die Bühnenbilder zu ihren Aufführungen wurden von den Malern des *Mir iskusstva* gestaltet. 1910, nach einem Artikel von Alexander Benois, nahm *Mir iskusstva* seine Tätigkeit als Malervereinigung wieder auf (Vorsitzender war Nikolai Roerich). 1917 wurde Iwan Bilibin Vorsitzender des *Mir iskusstva;* gleichzeitig schlossen sich einige Maler aus der Gruppe *Karo-Bube* der Vereinigung an. Die letzte Ausstellung unter dem Titel *Mir iskusstva* fand 1927 in Paris statt. In den 20er Jahren nahmen mehrere Vertreter des *Mir iskusstva* an den Vereinigungen *Žar-cvet* [Glut-Farbe] und *4 iskusstva* [Vier Künste] teil.

Der Begriff "Dekadenz" = Niedergang war jedoch weit mehr als nur ein einfaches Schimpfwort. Viele Künstler spürten genau, daß sie Zeugen eines totalen Wandels waren. So schrieb z.B. im Mai 1897 Sergej Djagilew in einem Brief an einige Moskauer und St. Petersburger Maler von einem bevorstehenden Umbruch, sowie von einem Kampf zwischen dem Alten und dem Neuen.[1] Als "Hellseher des Niederganges" bezeichnete etwas später Wassily Kandinsky in seinem Buch *Über das Geistige in der Kunst* Maeterlinck, Debussy und Schönberg. Eine allumfassende Krise in der Kunst weckte apokalyptische Vorahnungen, denen dann auch reale Katastrophen nachfolgten: Kriege, Revolutionen und die Bildung totalitärer Systeme. Die nächste Phase ließ dann schon keinen Platz mehr für die Illusionen, die die früheren "Ästheten" und "décadents" miteinander teilten. Die Ideologen des Totalitarismus ihrerseits sahen in den "Ästheten" und "décadents" eine Bedrohung.

Bereits 1924 war die Rede von "entarteter Kunst". Aber nicht die Nazis waren die Urheber dieses Konzepts, sondern die "proletarischen Musiker": So sprach z. B. Lew Schulgin damals von einer "Entartung [vyroždenie] der bourgeoisen Kultur".[2] Hauptzielscheibe der Angriffe der "proletarischen Musiker" war von Anfang an das "Raffinement des Ästhetizismus".

"Ästheten" und "décadents" galten deshalb als besonders suspekt, weil sie als solche eine Herausforderung für den Totalitarismus waren: *Á rebours* war nicht nur der Titel des prominenten Romans von Joris Karl Huysmans (welchen auch Lokschin sehr hoch schätzte): dieser Schlüsselbegriff repräsentierte eine besondere Weltanschauung und Haltung, die sowohl der Natur *"gegen den Strich"* gehen wollte,[3] als auch jegliche Mittelmäßigkeit und alles Spießige ablehnte. Für soziale Systeme, in denen gerade Mittelmäßigkeit und Spießiges tonangebend waren, bedeutete das alles eine direkte Gefährdung.

Künstler der offiziellen Richtung befürchteten und haßten "Ästheten" und "décadents" aber auch schon aus viel näherliegenden Gründen: Letztere ließen oft sehr schnell das künstlerische Unvermögen der staatsnahen Vertreter deutlich werden. "Parteitreue" Komponisten mit "ideologisch richtiger Haltung" erwiesen sich zumeist als künstlerisch unfähig. Nur logisch, daß die Vertreter der "proletarischen Musiker"

1 Vgl.: G. Sternin, *Chudožestvennaja žizn' Rossii na rubeže XIX--XX vekov* [Das künstlerische Leben Rußlands um die Jahrhundertwende]. Moskau 1970, S. 168f.

2 L. Šul'gin, *Sovremennoe muzykal'noe tvorčestvo i predposylki našej tvorčeskoj raboty* [Das zeitgenössische Musikschaffen und die Voraussetzungen unserer schöpferischen Arbeit]. In: *Muzykal'naja Nov'*, Heft 4/1924, S. 15.

3 Vgl.: H. J. Greif, *Huysmans' "À Rebours" und die Dekadenz* (= *Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft*, Bd. 115). Bonn 1971, S. 2.

bereits in den 20er Jahren in einen Kampf gegen den "Professionalismus" eintraten: Die *RAPM* [Russische Assoziation Proletarischer Musiker] rief dazu auf, "gegen professionelle Vorurteile anzukämpfen", zu denen unter anderem "übertriebene Ansprüche an das musikalische Gehör und das Gedächtnis von Versuchspersonen" gehörten. Für die *RAPM* bedeutete Professionalismus "Mitläufertum" in der Kunst, später sogar "musikalische Sabotage".[1]

Vielen Künstlern, die gegen die "proletarischen Musiker" offen Widerstand leisteten, wurden ihre Proteste zum Verhängnis. Dies zeigen unter anderem die Schicksale von Wsewolod Meyerhold und Nikolaj Roslawez. Die anderen, welche bereits nicht mehr offen zu protestieren wagten, erwartete Randexistenz, Elend und Isolation.

Bei Menschen wie Lokschin war auch eine bittere Ironie im Spiel: dieser anerkannte *arbiter elegantiarum* existierte im Elend. Im Totalitarismus wurde materielle Armut zur Vorbedingung unverfälschter geistiger Eleganz.

1 Vgl. darüber im zitierten Buch der Verfasserin *Nikolaj Andreevič Roslavec und die Kultur seiner Zeit*, Teil 1.

CHRONOLOGISCHES VERZEICHNIS DER MUSIKALISCHEN WERKE ALEXANDER LOKSCHINS

Zusammengestellt von Marina Lobanova auf der Grundlage von Angaben der Familie des Komponisten und auf der Grundlage eigener Forschungen.

1. **1939** **"Cvety zla" (Bodler-simfonija)** ["Les fleurs du mal" (Baudelaire-Symphonie)], drei Stücke nach Versen aus Baudelaires "Les fleurs du mal" für Sopran und großes Orchester..
- UA: 1939, Moskau (?); Philharmonie, Dirigent: Nikolai Anossow; Solistin: W. Solistin: W. Chlynowskaja. Partitur: ungedruckt.

2. **1942** ***Ždi menja*** [Wart' auf mich], symphonische Dichtung für Mezzo-Sopran und großes Symphonieorchester nach Versen von Konstantin Simonow.
- UA: 1943, Nowosibirsk; Philharmonie, Dirigent: Jewgeni Mrawinski; Solistin: J. Werbizkaja. 13'.

3. **1949** ***Altajskaja sjuita*** [Altai-Suite] für großes Orchester.
- Partitur: verschollen

4. **1949** **Privetstvennaja kantata** [Grußkantate] für Mezzo-Sopran, Bariton, gemischten Chor und großes Symphonieorchester nach Versen von Sergej Ostrovoj.
- UA: 1949, Moskau; Chor und Symphonieorchester des sowjetischen Rundfunkkomitees, Dirigent: Alexander Gauk, Solisten: Tamara Janko (Mezzo-Sopran), Pawel Lissizian (Bariton); Partitur: verschollen (?).

5. **1952** ***Vengerskaja rapsodija*** [Ungarische Rhapsodie] für Violine und großes Orchester.
- UA: 1952, Moskau; Rundfunk-Orchester, Dirigent: Kurt Sanderling, Solist: Julian Sitkowezki, Partitur: Moskau (Verlag *Muzgiz*) 1958. 15'.

6. **1953** ***Variationen für Klavier***
- UA: 1956, Moskau; Maria Grinberg. Ausgabe: Moskau (Verlag *Muzgiz*) 1956. 24'.

7. **1955** ***Klarinettenquintett***
- UA: 1960, Moskau; Iwan Mosgowenko (Klarinette), Komitas-Quartett. Partitur und Stimmen: Moskau (Verlag *Muzgiz*) 1958. 23'.

8. **1957 (rev. 1974)** ***Symphonie Nr. 1 "Requiem"*** für gemischten Chor und großes Symphonieorchester nach dem Text der lateinischen Sequenz *"Dies irae"*.
   - UA: 1987 Bournemouth; Bournemouth Chorus und Symphony Orchestra, Dirigent: Rudolf Barschai. Partitur: Firenze (S. P. E. S.) 1983. 43'.

\- **nach 1960** Zahlreiche Filmmusiken, darunter:
Tropoju dzhunglej [Auf Dschungelpfaden], Musik zu einem Film von Alexander Zhuridi

9. **1962** ***Tarakanišče*** [Riesenschabe], komisches Oratorium für gemischten Chor und Symphonieorchester auf Gedichte von Kornej Tschukowski.
   - nicht aufgeführt, ungedruckt.12'.

10. **1963** ***Symphonie Nr. 2 "Grečeskie epigrammy"*** [Griechische Epigramme] für gemischten Chor und großes Kammerorchester nach Versen von Leonidas, Asklepiades, Theognis und Plato in der russischen Übertragung von A. Blumenau.
   - UA: 1963 Moskau; Großes Symphonieorchester, Dirigent: Arvid Jansons. Partitur: Moskau (Verlag *Sovetskij kompozitor*) 1971. 33'.

11. **1966** ***Symphonie Nr. 3*** für Bariton, Männerchor und großes Symphonieorchester nach Versen von Rudyard Kipling.
   - UA: 1979 London; Chor und Orchester der BBC, Dirigent: Gennadi Roshdestwenski; Solist: Steven Roberts. 32'.

12. **1968** ***Symphonie Nr. 4 ("Sinfonia stretta")*** für großes Orchester.
   - UA: 1976 Moskau; Rundfunkorchester, Dirigent: Rudolf Barschai. Partitur: Moskau (Verlag *Sovetskij kompozitor*) 1976. 15'.

13. **1968** ***Vo ves' golos*** ["*Mit aller Stimmkraft*"], vokal-symphonisches Poème für Baß und großes Orchester nach Versen von Wladimir Majakowski.
   - UA: 1969 Moskau. Solist: Michail Ryba, Dirigent: Arvid Jansons. Partitur: Moskau (Verlag *Sovetskij kompozitor*) 1979. 20'.

14. **1969** ***Symphonie Nr. 5 ("Sonety Šekspira")*** [Shakespeare-Sonette] für Bariton, Streichorchester und Harfe.
   - UA: 1969 Moskau. Moskauer Kammerorchester, Dirigent: Rudolf Barschai. Solist: Jan Kratow. Partitur: Moskau (Verlag *Muzyka*) 1974. 17'

15. **1971** ***Symphonie Nr. 6*** für Bariton, gemischten Chor und großes Orchester nach Versen von Alexander Block..
   - unaufgeführt, 40'

16. **1972** ***Symphonie Nr. 7*** für tiefe Altstimme und Kammerorchester nach Versen aus mittelalterlicher japanischer Lyrik.
   - UA: 1973 Moskau. Moskauer Kammerorchester, Dirigent: Rudolf Barschai. Solistin: Nina Grigorjewa. Partitur: Moskau (Verlag *Muzyka*) 1980. 20'.

17. **1973** ***Pesenki Margarity*** [Die Lieder des Gretchen] für Sopran und Kammerorchester nach Versen aus Goethes *Faust* in freier russischer Übertragung durch Boris Pasternak.
   - UA: 1974 Moskau; Moskauer Kammerorchester, Dirigent: Rudolf Barschai. Solistin: Ljudmila Sokolenko. 22'

18. **1973** ***Symphonie Nr. 8*** für Tenor und großes Orchester nach Versen von Alexander Puschkin aus der Sammlung *"Lieder der Westslawen"*.
   - UA: 1987 Moskau, Rundfunk-Orchester, Dirigent: Wladimir Siwa. Solist: Alexej Martynow. Partitur: Paris (Les Editions du chant du monde) o. J. 28'.

19. **1975** ***Symphonie Nr. 9*** für Bariton und Streichorchester nach Versen von Leonid Martynow.
   - UA: 1976 Moskau. Moskauer Kammerorchester, Dirigent: Rudolf Barschai. Solist: Juri Grigorjew. Partitur: Moskau (Verlag *Sovetskij kompozitor*) 1989. 23'.

20. **1976** ***Symphonie Nr. 10*** für tiefe Altstimme, gemischten Chor und großes Kammerorchester nach Versen von Nikolai Sabolozki.
   - UA: 1976 Moskau. Moskauer Kammerorchester; Dirigent: Rudolf Barschai. Moskauer Jugend- und Studentenchor unter der Leitung von Boris Tewlin. Solistin: Nina Grigorjewa. Partitur: Moskau (Verlag *Sovetskij kompozitor*) 1981. 33'.

21. **1976** ***Symphonie Nr. 11*** für Sopran und Kammerorchester nach dem Sonett Nr. 143 von Luís de Camões.
   - UA: Solistenensemble des Staatlichen Symphonieorchesters, Dirigent: Gennadi Roshdestwenski. Solistin: Ljudmila Sokolenko. Partitur: Moskau (Verlag *Sovetskij kompozitor*) 1983. 20'.

22. **1977** ***Mat' skorbjaščaja*** **[Mater dolorosa],** Kantate für tiefe Altstimme, gemischten Chor und großes Orchester nach Gedichten aus der Versdichtung *Requiem* von Anna Achmatowa und nach Texten aus der russisch-orthodoxen Trauerliturgie.
   - UA: 1995 St. Petersburg. Orchester und Chor der Staatlichen Kapelle St. Petersburg; Dirigent: Alexander Tschernuschenko; Solistin: Galina Dolbonos. 23'.

23. **1978** ***Streichquintett "Dmitri Schostakowitsch in memoriam".***
   - UA: 1978 Moskau. Prokofjew-Quartett und Jewgeni Oshogin. Partitur: Moskau (Verlag *Sovetskij kompozitor*) 1982. 23'.

24. **1980** ***Drei Szenen aus "Faust"*** für Sopran und Kammerorchester nach Versen aus Goethes "Faust" in freier russischer Übertragung durch Boris Pasternak.
- UA: 1998 Köln. Ensemble "Resonanz", Dirigent: Rudolf Barschai; Solistin: Jelena Prokina.
  Partitur: a) Moskau (Verlag *Sovetskij kompozitor*) 1991;
  b) Mainz (Schott) 1995. 36'.

25. **1981** ***Iz liriki Fransua Vijona*** [Aus den Versen des François Villon], Quintett für Tenor und Streichquartett nach Versdichtungen von François Villon in russischen Nachdichtungen von Ilja Ehrenburg.
- UA: 1986 Moskau. Alexej Martynow und Prokofjew-Quartett. 13'.

26. **1981** ***Iskusstvo poėzii*** [Die Dichtkunst] für Sopran und Kammerorchester nach Versen von Nikolai Sabolozki.
- UA: 1981 Moskau. Klara Kadinskaja und Orchestersolisten des Moskauer Bolschoi-Theaters unter der Leitung von Alexander Lasarew. Klavierauszug: Moskau (Verlag *Sovetskij kompozitor*) 1990. 9'.

24. **1982** ***Präludium und Thema mit Variationen*** für Klavier.
- UA: 1988 Moskau. Jelena Kuschnerowa.
  Ausgabe: Moskau (Verlag *Sovetskij kompozitor*) 1985. 8'.

25. **1983** ***Symphonietta Nr. 1*** für Tenor und Kammerensemble nach Versen von Igor Sewerjanin.
- UA: 1986, Moskau. Orchestersolisten des Moskauer Stanislawski- und Nemirowitsch-Dantschenko-Musiktheaters. Dirigent: Michail Jurowskij; Solist: Nikolai Kurpe. 13'.

26. **1983** ***Drei Gedichte von Fjodor Sologub*** für Sopran und Klavier.
- UA: 1988, Moskau. Raissa Lewina (Sopran) und Jelena Kuschnerowa (Klavier). 8'.

27. **1983** ***Variationen*** für Baßstimme und Orchester nach frühen Versen des Dichters Nikolaj Tichonow.
- UA: 1993 Moskau. Dirigent Albert Mischurin; Solist: Wjatscheslaw Potschapski. 13'.

28. **1984** ***Streichquartett*** (kompositorische Variante des Streichquintetts von 1978). 23'
- unaufgeführt,

29. **1985** ***Symphonietta Nr. 2*** für Sopran und großes Kammerorchester.
- UA: 1988, Moskau. Orchester des Moskauer Experimentaltheaters, Dirigent: Eduard Gulbis; Solist: Raissa Lewina. 15'.

Per Skans (Uppsala)[1]

EIN JÜDISCHER IMMIGRANT: MIECZYSŁAW WEINBERG

Wie das russische und sowjetische Musikleben im Laufe der letzten zweihundert Jahre ohne jüdische Musiker ausgesehen hätte, ist kaum auszudenken: man hätte auf viele Virtuosen verzichten müssen, die zwar häufig nicht aus den russischen Zentralgebieten stammten, aber trotzdem Propagandagestalten des großen russischen Reiches wurden. (Wegen der komplizierten Ansiedlungsverbote, die von den alles andere als judenfreundlichen Zaren eingeführt worden waren, stammten auffallend viele jüdische Musiker aus der Ukraine, Weißrußland, dem Baltikum und gar Polen.)

Dies gilt vor allem in Hinblick auf die Instrumentalisten, aber auch unter den Dirigenten findet man zahlreiche Juden, und sogar bei den Sängern – Stalins Favorit unter den unzähligen hervorragenden sowjetischen Baßsängern war der Jude Mark Reizen. Und wenn man eine Handvoll nichtjüdischer Namen unter den russischen und sowjetischen Musikwissenschaftlern des 20. Jahrhunderts aufzählen möchte, müßte man ziemlich lange nachdenken. Aus anderen Ländern zugewanderte Juden waren hingegen im sowjetischen Musikleben selten, wenn man von einigen ausübenden Musikern absieht, vor allem Dirigenten, die während der Hitlerzeit aus Deutschland kommend in der Sowjetunion tätig waren, so z.B. Fritz Stiedry und Kurt Sanderling.

So weit die ausübenden Musiker und die Musikwissenschaftler. Aber die in gewisser Hinsicht wichtigste Voraussetzung eines modernen Musiklebens – die höhere Musikausbildung – war ebenfalls das Ergebnis des vorausblickenden und kraftvollen Wirkens zweier Juden, zweier Brüder: Anton und Nikolai Rubinstein. Jener regte die Gründung des Petersburger Konservatoriums 1862 an, dieser organisierte zur gleichen Zeit jene Musikklassen, aus denen dann das Moskauer Konservato-

1 Veränderter Nachdruck aus: Ernst Kuhn, Jascha Nemtsov und Andreas Wehrmeyer (Hrsg.), *"Samuel" Goldenberg und "Schmuyle". Jüdisches und Antisemitisches in der russischen Musikkultur* (= *studia slavica musicologica,* Bd. 27), Berlin (Verlag Ernst Kuhn) 2003, S. 151-162.

Per Skans (geb. 1936), schwedischer Musikwissenschaftler, spezialisierte sich in fast dreißigjähriger Tätigkeit als Produzent an der Musikabteilung des Schwedischen Rundfunks auf russische und sowjetische Musik. Seine Reportagereisen führten ihn durch fast alle Sowjetrepubliken. Skans verfaßte zahlreiche Artikel und Schallplattentexte über dieses Spezialgebiet. Derzeit arbeitet er an einer Biographie Mieczysław Weinbergs, die in englischer Sprache im Londoner Verlag *Toccata Press* erscheinen wird.

rium hervorging; beide schöpften dabei aus den reichen Erfahrungen des organisierten Musikunterrichts, die sie an westeuropäischen Instituten gesammelt hatten.

Wie war es aber nun bei den Komponisten? – Als in Nazi-Deutschland der Boden für jüdische Komponisten zu gefährlich wurde, zog es seltsamerweise selbst solche, die im Grunde genommen kommunistische Sympathien hatten, eher nach dem Westen als in die Sowjetunion. Bei einem Interview in Zeuthen bei Berlin 1977 fragte ich Paul Dessau, wieso er trotz seiner kommunistischen Überzeugung nach Paris und dann Hollywood anstatt nach Moskau oder Leningrad gegangen war. Er lachte über die, wie er sagte, "gute Frage", meinte dann, es sei zum Teil wegen der guten Möglichkeiten beim Film in Hollywood gewesen, konnte aber nicht leugnen, daß die besseren und sicheren Lebensbedingungen im Westen ebenfalls für seine Entscheidung von Bedeutung gewesen waren.

Polen

Ein jüdischer Komponist, dem eine solche Wahl kaum gegeben war, war der in Polen geborene und aufgewachsene Mieczysław Weinberg - das heißt, als er Polen verlassen mußte, war er noch kein voll ausgebildeter Komponist, wohl aber ein Pianist, dem eine Autorität wie Jozef Hofmann eine Weltkarriere voraussagte. Er wurde 1919 in Warschau geboren, und seine ersten zwanzig Jahre deckten sich fast haargenau mit der Lebensdauer der freien polnischen Republik der Zwischenkriegszeit. Weinbergs Eltern stammten aber nicht aus Polen: seine Mutter war aus Moldawien, sein Vater war in Rußland als Musiker an jüdischen Theatern tätig gewesen, bis er sich nach Ende des Ersten Weltkrieges in Warschau niederließ, wo er sich als musikalischer Leiter eines Theaters einen geachteten Namen machte.

Unter Weinbergs Vorfahren gab es mehrere Opfer der Pogrome im russischen Kaiserreich um die Jahrhundertwende 1900; die tragische Tradition des Blutvergießens sollte in der Familie leider bald wiederzuschlagen. Der Vater, Samuil (Schlomo) Weinberg, taucht in Lexika über das jüdische Theater auf; noch beachtenswerter ist, daß es bereits in den 1930er Jahren über den jungen Mieczysław eine Lexikoneintragung gab: er machte wie sein Vater Theatermusik und schrieb bereits mit 16 Jahren die Musik zu einem Film. Klavier studierte er bei Jozef Turczyński am Warschauer Konservatorium, wo er 1939 die Abschlußprüfung absolvierte. Im September des gleichen Jahres schlug die deutsche Wehrmacht unerwartet zu, und Mieczysław, der die Folgen für die polnischen Juden fürchtete, setzte sich Richtung Osten ab. Seine Eltern wollten die Entwicklung noch einige Zeit abwarten, seine Schwester schaffte den anstrengenden Fußmarsch nach dem Osten nicht, sondern kehrte um, und so mußte Weinberg später erfahren, daß sie alle von den Deutschen ermordet worden waren. Als Ergebnis des berüchtigten Molotow-

Ribbentrop-Abkommens teilten die Sowjetunion und das Dritte Reich Polen unter sich auf, und an der Demarkationslinie zwischen deutschen und sowjetischen Truppen herrschte große Angst unter denjenigen, die sich in die UdSSR absetzen wollten, bis sie endlich über die Grenze hereingelassen wurden. Dort wurde Weinberg "umgetauft"; ein Leutnant der sowjetischen Grenztruppen, dem der Name Mieczysław zu kompliziert und zu wenig jüdisch war, schrieb in Weinbergs Dokumente einfach den Namen "Moissej" ein. Diesen mußte Weinberg fortan tragen, und es bedurfte der Hilfe der Führung des sowjetischen Komponistenverbandes, bis es ihm Anfang der1980er Jahre nach vielen Schwierigkeiten endlich gelang, seinen ursprünglichen Namen wieder offiziell annehmen zu dürfen.

Weißrußland

Die weißrussische Hauptstadt Minsk wurde nun Weinbergs neue Heimat. Daß er so schnell und ohne größere Probleme zu einem neuen Leben fand, war zum Teil seinen hervorragenden pianistischen Fähigkeiten zu verdanken; er war als Unterhaltungsmusiker gefragt und beherrschte auf diesem Gebiet ein beträchtliches Repertoire. Gleichzeitig konnte er aber am Konservatorium Komposition studieren, und hatte dabei das Glück, einen wirklich außerordentlichen Lehrer zu finden, den Rimsky-Korsakow-Schüler Wassili Solotarjow (1872-1964), der ihm ein orchestrales Handwerk in bester russischer Tradition beibrachte. Es muß dem sowjetischen Staat hoch angerechnet werden, daß man einem Flüchtling eine fachliche Ausbildung gewährte, dazu sogar noch ein bescheidenes Stipendium.

Gleichzeitig wurde für Weinberg der Aufenthalt in Minsk von der Gegenwart deutscher Offiziere überschattet, also jener Kräfte, vor denen er hatte flüchten müssen - dies war ja die Zeit, in welcher die beiden Diktaturen einander um den Hals gefallen waren, und teils waren die Offiziere bei ihren neuen Verbündeten im Urlaub, teils waren sie aber auch geheime Kundschafter für Hitlers Angriff, der kaum zwei Jahre später erfolgen sollte. Weinberg war ein verschwiegener Mensch, weswegen er auch später kaum über seine schnellen Fortschritte und Erfolge während der relativ kurzen Zeit in Minsk erzählte – wie sich herausstellte, durfte er nicht einmal zwei Jahre dort bleiben. Bemerkenswert und für seine Erfolge bezeichnend ist, daß er, ein Jude aus Polen, dazu auserwählt wurde, seine neue weißrussische Heimat beim ersten zehntägigen Festival weißrussischer Literatur und Kunst in Moskau 1940 als Pianist zu vertreten. Daß er das Talent zum Weltklassepianisten besaß, wurde bereits erwähnt, und man hatte dieses auch in dem an pianistischen Talenten nicht gerade armen Weißrußland erkannt.

Bei einem abschließenden Bankett des Festivals wurde ein Souper von einer Üppigkeit veranstaltet, zu der nur der Kreml selbst in der Lage war. Bei dieser

Gelegenheit bekam Weinberg persönlich einen Mann zu sehen, der in seinen nächsten Lebensjahren eine dramatische und gelegentlich sehr gefährliche Rolle spielen sollte: Josef Stalin. Zunächst aber gestaltete sich sein Leben weiterhin friedlich. Er arbeitete fleißig und komponierte für die Abschlußprüfung am Konservatorium sein *Symphonisches Poème* op. 6. Uraufgeführt wurde das Stück unter dem bekannten Dirigenten und Pädagogen Ilja Musin in einem Konzert am 21. Juni 1941, und Weinberg erhielt sein Diplom. Am nächsten Morgen brach die Hölle los.

Usbekistan

Minsk lag innerhalb bequemer Reichweite für die deutsche Luftwaffe, als Hitler am 22. Juni seinen Verbündeten überfiel, und die Stadt wurde sofort schwerstens bombardiert. Weinberg gesellte sich zu den vielen, die versuchten, in Richtung Osten zu flüchten; auf die Deutschen zu warten, hätte den sicheren Tod bedeutet. Nach vielen Strapazen gelang es ihm, die usbekische Hauptstadt Taschkent zu erreichen, die sich aufgrund des großen Zustromes von Evakuierten und Flüchtlingen bald zu einem kulturellen Zentrum entwickelte, und deren Einwohnerzahl von ursprünglich ca. 600.000 schnell um mehrere Zehntausende anwuchs.

Da Weinberg verständlicherweise keine behördliche Genehmigung hatte einholen können, bevor er Minsk verließ, war sein Aufenthalt in Taschkent zunächst streng gesehen illegal, aber obwohl er gerade erst 21 Jahre alt war, hatte er bereits eine gewisse Erfahrung darin, wie bürokratische Hürden überwunden werden konnten, und bald arbeitete er als Korrepetitor am Usbekischen Operntheater. Außerdem lernte er mehrere usbekische Komponistenkollegen kennen, mit denen er sogar bald in kollektiver Zusammenarbeit mehrere Musikdramen lokaler Färbung schuf.

Nach Taschkent hatten sich auch andere herausragende Persönlichkeiten des Kulturlebens geflüchtet, deren Bekanntschaft er nun machen konnte. Zu diesen gehörte nicht nur der ehemalige Direktor des Moskauer Konservatoriums, der berühmte Pianist Aleksandr Goldenweiser, sondern auch ein Vertreter der jüdischen Theaterkunst, der in Weinbergs weiterem Leben eine wichtige Rolle spielen sollte. Der aus Moskau gleich bei Kriegsausbruch 1941 geflüchtete Solomon Michoëls war zum künstlerischen Leiter des Usbekischen Opern- und Ballettheaters ernannt worden; in dieser Eigenschaft lernte Weinberg ihn kennen, doch nicht nur ihn, sondern auch seine Tochter Natalija. Das junge Paar heiratete bald, und Weinberg zog in die Wohnung der Familie Michoëls, wo er seine *Erste Symphonie* komponierte.

Solomon Michoëls war zugleich Schauspieler, Regisseur und Theaterleiter. Ursprünglich war sein Familienname Wowsi, aber 1919 nahm er den Künstlernamen Michoëls an. 1929 wurde er Direktor des Moskauer Jüdischen Theaters, das Erfolge feiern konnte, die sogar nach sowjetischen Maßstäben außerordentlich waren. Er

selbst war ein unvergeßlicher Darsteller vieler Rollen, nicht nur der jüdischen Theaterkunst sondern auch des großen internationalen Repertoires, darunter der Titelrolle in Shakespeares *König Lear*.

Moskau

Dmitri Schostakowitsch hatte bereits von der Begabung des jungen Komponisten gehört, und 1943 bekam er die Partitur der *Ersten Symphonie* zu sehen. Er war so beeindruckt, daß er Weinberg und seiner Frau eine behördliche Genehmigung besorgte, nach Moskau zu ziehen – durch die Wende bei Stalingrad hatte sich die Lage so weit verbessert, daß dies wieder möglich wurde. Sie traten also die lange Reise an, und Moskau sollte im weiteren zu Weinbergs zweiter Heimat werden. Bald verband ihn mit Schostakowitsch, der sich stets für seine Musik einsetzte, eine echte Künstlerfreundschaft. Bis zu seinem Tode 1996 blieb Weinberg einer der fruchtbarsten Komponisten des ganzen Landes – bemerkenswert auch, daß viele seiner Kompositionen von Interpreten der absoluten Spitzenklasse aufgeführt wurden.

Solomon Michoëls gehörte zu den wichtigsten jüdischen Persönlichkeiten in der Sowjetunion, und er hatte gute Kontakte zu Vertretern der Staatsführung. Die Wertschätzung, die er durch sie erfuhr, ließ ihn Äußerungen des wachsenden "staatlichen" Antisemitismus überhören, auch nachdem das Bündnis mit Hitler eine qualitativ neue Gefahrenlage darstellte.

Nach dem deutschen Angriff auf die UdSSR veränderte sich in dieser Hinsicht die Situation für einige Zeit radikal zum Besseren, und Michoëls gesellte sich zu den Verfassern des Aufrufs zur Gründung eines Jüdischen Anti-Hitler-Komitees. Dies wurde zwar nie verwirklicht, aber im April 1942 kam es mit Stalins Billigung unter leichter Abänderung des ursprünglichen Konzepts zur Gründung eines Jüdischen Antifaschistischen Komitees. Es stand unter geheimer Kontrolle des Staatssicherheitsdienstes, und sein Zweck war, die internationale Stimmung gegen Deutschland anzuheizen, um dadurch zusätzliche Mittel für die sowjetische Kriegführung aufzutreiben. Die größte Aussicht auf Erfolg lag bei jüdischen Organisationen im westlichen Ausland, und zusammen mit dem Schriftsteller Itzik Fefer wurde Michoëls auf eine Propagandareise in die USA und nach Großbritannien entsandt (Fefer überwachte ihn zugleich im Auftrag der NKWD, fiel einige Jahre später aber selbst dem Terror zum Opfer und wurde als "Volksfeind" erschossen). Als sie Ende April 1943 in die USA kamen, wurden sie von zahlreichen jüdischen Honoratioren empfangen, angeführt von Albert Einstein und dem bekanntermaßen sowjetfreundlichen Lion Feuchtwanger. Die Reise geriet zu einem langen Triumphzug. Besonders großes Aufsehen erregte Michoëls' Auftritt in der New Yorker Carnegie Hall, wo die

Bühne von einem begeisterten Publikum gestürmt wurde, so daß der Boden unter dem Gewicht einbrach.

Staatlicher Antisemitismus

Es wird bisweilen behauptet, der Antisemitismus in der Sowjetunion – d. h. jener manifeste Antisemitismus, der von der Staatsführung und der Geheimpolizei gefördert und zum Teil sogar angeführt wurde – sei erst in der Nachkriegszeit entstanden; häufig wird das Jahr 1948 angegeben. Wie erwähnt, waren aber die ersten Anzeichen bereits viele Jahre früher zu bemerken gewesen. Ab 1936 stellte die Propaganda das russische Volk als Primus inter pares unter den sowjetischen Völkern dar; dies war deutlich gegen die Juden gerichtet. Zahlreiche prominente Juden wurden festgenommen und unter verschiedenen Vorwänden in Konzentrationslager gebracht, die meisten jüdischen Schulen, darunter auch Hochschulen, mußten schließen. Mit Ausnahme des *Birobidshaner Stern* durften keine jüdischen Zeitungen mehr erscheinen, und von den bis dahin zwölf jüdischen Theatern konnten nur mehr vier ihre Tätigkeit fortsetzen. Ein Ereignis wie die Verhaftung des Schriftstellers Isaak Babel im Mai 1939 fand keinen Niederschlag mehr in offiziellen Verlautbarungen, aber der "Buschfunk" funktionierte in solchen Fällen gut, wenn auch vorsichtig, und weite Kreise waren bald von der Festnahme informiert.

Bemerkenswert war auch, daß die Anklage behauptete, zahlreiche Personen der Intelligenzija hätten eine Bande von Verschwörern gebildet, deren Namen merkwürdigerweise bis auf wenige Ausnahmen jüdisch waren. Babels Verurteilung und Erschießung wurden, wie in solchen Fällen üblich, erst wesentlich später bekannt; die Hinrichtung fand 1941 statt und gelangte angesichts der nachfolgenden schwierigen Verhältnisse nicht ins Bewußtsein der Öffentlichkeit. Wie tief der Antisemitismus im Staatsapparat wirklich verwurzelt war, ist daraus zu ersehen, daß die Agitprop-Abteilung des Zentralkomitees im August 1942, als die deutsche Wehrmacht vor Stalingrad stand und das ganze Sowjetregime zusammenzubrechen drohte, nichts besseres einfiel, als in einem Memorandum darüber zu lamentieren, daß die leitenden Personen der sowjetischen künstlerischen Einrichtungen nicht Russen sondern Vertreter anderer Nationalitäten seien, und zwar vornehmlich Juden!

Nach Ende des Krieges begann sich die Situation für die sowjetischen Juden schnell zu verschlechtern. Es war ein schleichender Antisemitismus, von einer Staatsmacht gefördert, die in dieser Sache nicht wie die Nazis in lautstarker Propaganda agierte, sondern heimtückisch behauptete, in der UdSSR seien alle Völker vollkommen gleichberechtigt, und antisemitische Tendenzen würden prinzipiell schwer bestraft. Bei einer Konferenz der sowjetischen Komponisten im Jahre 1946 wurde das Schleichende dieses Antisemitismus ganz deutlich. Einige

Talente der jüngeren Generation erfuhren einstweilen relativ milde Kritik. Unter ihnen waren: Moissej Weinberg, Nikolaj Peiko, Igor Belorussjez, Michail Mejerowitsch, Juri Lewitin und andere. Der Anteil der Juden unter den Kritisierten nahm ständig zu.

Bemerkenswert ist, daß die sowjetischen Komponisten und Musikwissenschaftler (die in einem gemeinsamen Berufsverband vereinigt wurden) ihren jüdischen Kollegen gegenüber stets freundlicher gesinnt waren, als dies in anderen Berufssparten der Fall war, auch in anderen Künsten. Im Grunde genommen war die Kritik – namentlich jener Teil der Kritik, der auch nur entfernt mit der jüdischen Nationalität zu tun hatte – sehr weich und bezog sich zu einem nicht unwesentlichen Teil auf die Texte der Vokalkompositionen.

Dies war vielleicht kein Zufall, denn im Schriftstellerverband waren die Verhältnisse ungleich schwieriger. Nicht nur wurden die Zeitschriften *Zvezda* und *Leningrad* von oben her in typisch sowjetischer Tradition stellvertretend für eine ganze Gruppe von Schriftstellern kritisiert, sondern es erfolgte auch ein vehementer Angriff auf die berühmten Autoren Anna Achmatowa und Michail Sostschenko. Beide waren keine Juden. Bald darauf wurde der bekannte jüdische Schriftsteller Itzik Kipnis aus dem Schriftstellerverband ausgeschlossen, mit der seltsamen Begründung, er habe in Polen eine Erzählung veröffentlicht, in welcher der Davidsstern den Mut der Juden symbolisiere. Im Januar 1949 wurde eine große Anzahl jüdischer Schriftsteller festgenommen unter zum Teil grotesken Vorwänden: man hielt ihnen vor, "zionistische Agenten", "Volksfeinde", "anglo-amerikanische Spione" und noch alles mögliche mehr gewesen sein. Ein paar Jahre später wurden viele von ihnen erschossen. Die größte Hinrichtung fand am 12. August 1952 statt, als u.a. Itzik Fefer, Peretz Markisch, David Bergelson, Leib Kwitko und Michoëls' Freund, der Schauspieler Weniamin Susskin, den Tod fanden.

Die Tragödie

Für Weinberg verlief das Jahr 1947 trotz allem noch relativ ruhig. Er konnte sich seinem Schaffen widmen, und es gab keine allzu schwarzen Wolken am Horizont. Dafür wurde das Jahr 1948 zu einer Katastrophe. Dies gilt zwar auch für viele andere sowjetische Komponisten, aber in Weinbergs Fall schlug das Schicksal besonders hart zu. Am Morgen des 13. Januar wurden zwei Leichen im Schnee einer Straße in Minsk gefunden. Es waren ein bekannter Theaterkritiker und Weinbergs Schwiegervater Solomon Michoëls. Er war kurzfristig aufgefordert worden, nach Minsk zu reisen, um dort für das Komitee des Stalinpreises eine Theatervorstellung zu beurteilen. Michoëls hatte Moskau mit düsteren Vorahnungen verlassen, aber er wußte natürlich nicht, was ihn erwartete. Vor allem hätte er wohl niemals geahnt, daß seine Mörder

vom sowjetischen Geheimdienst NKWD gedungen waren. Niemand geringerer als Georgi Malenkow bestätigte bei einer Vernehmung in den 1960er Jahren, daß er zugegen gewesen war, als Stalin selbst die Einzelheiten der Ermordung festlegte. Die Nachricht vom Todesfall verbreitete sich rasch in Moskau: noch am gleichen Tag erfuhr sie Weinberg in einer von Andrej Shdanow zusammengerufenen Konferenz der Komponisten. Noch am selben Tag erschien Schostakowitsch bei der Familie des Ermordeten, um sein Beileid auszusprechen. Hier, im engsten Kreis, brachte er seine Besorgnis um die Zukunft mit den leise gesprochenen Worten zum Ausdruck: "Ich beneide ihn..."

Michoëls' Beerdigung am 16. Januar in Moskau zog eine unglaubliche Menschenmenge an, und monatelang fanden Konzerte und weitere Veranstaltungen zu Ehren des beliebten Schauspielers statt. Dies machte Stalin einen Strich durch die Rechnung, denn er hatte geglaubt, Michoëls nicht nur umbringen zu können, sondern auch seinem Ansehen mit allen möglichen Anklagen und Vorwürfen zu schaden. Daß Michoëls vernichtet werden "mußte", war ein Ergebnis nicht nur des allgemeinen Antisemitismus des Führers (nicht nur Hitler und Mussolini, auch Stalin wurde "Führer" genannt – *vožd*), sondern auch dessen im Laufe der Jahre immer stärker werdenden Argwohns: Stalin glaubte ernsthaft an eine Verschwörung der Juden, und an deren Spitze stand für ihn Michoëls, der durch seine Arbeit als Leiter des Jüdischen Antifaschistischen Komitees zu unkontrollierbar geworden war.

Die Mitglieder des Komitees einschließlich Michoëls selbst hatten übersehen, daß ihre Situation gerade im Augenblick des Waffenstillstands, wo ihre Organisation nicht mehr gebraucht wurde, gefährlich werden konnte. In der Folge wurde das gesamte Komitee auf Stalins Befehl aufgelöst und zur Hetzjagd auf jüdische Schriftsteller und andere Künstler geblasen. Laut Mitteilung des ex-sowjetischen Musikwissenschaftlers Vladimir Zak soll der parteitreue Komponist Wano Muradeli Jahre später geäußert haben, der Mord an Michoëls sei das eindeutige "Präludium einer entsetzlichen Fuge" gewesen, der Anfang eines umfassenden Plans des "Führers", das jüdische Volk auszurotten. Er meinte zu wissen, daß selbst Schostakowitsch in größter Gefahr gewesen sei, denn er stand, wie ein Spion, unter ständiger Bespitzelung des NKWD, weil er eine "Liebesaffäre" mit den Juden hatte und somit gerade jene gern mochte, die der "Führer" haßte. Was Weinberg betrifft, weiß man, daß er ebenfalls ab 1949 vom NKWD bespitzelt wurde, vermutlich aufgrund seiner Verwandtschaft mit prominenten (und unter Verdacht stehenden) Juden.

Musik des Protests

Die bereits erwähnte Konferenz der Komponisten im Januar 1948 trug kaum ernsthafte antisemitische Vorzeichen, sondern war nur der Beginn der berühmten Kampagne der Sowjetführung gegen die Komponisten des Landes. Weinberg wurde bei der Konferenz kaum erwähnt, und es gab somit überhaupt keinen Grund für ihn, ein Werk zu schreiben, das sich demonstrativ den Richtlinien der Partei anpaßt. Dies muß deswegen hervorgehoben werden, weil seine *Sinfonietta Nr. 1* für Orchester oftmals als ein solches Werk angesehen wird. Es gibt sogar die Behauptung, es sei ein offizielles Auftragswerk gewesen. Als Weinberg sich einige Wochen nach der Konferenz hinsetzte und das etwa zwanzig Minuten lange Werk in weniger als einem Monat komponierte, geschah dies vielmehr in heiliger Wut über die Ermordung seines Schwiegervaters, und seine damalige Gattin, die Tochter von Michoëls, Natalija Wowsi-Michoëls erzählte mir:

> "Von Anfang an wurde es der 'Freundschaft der Völker der UdSSR' gewidmet, und er stellte ein Zitat meines Vaters über das Thema der Gleichberechtigung der Juden in Rußland voran. Die Idee der Widmung an die 'Freundschaft der Völker' war seine eigene, als Protest gegen die Ermordung meines Vaters. Er wollte unterstreichen, daß kein Mensch einfach deswegen getötet werden darf, weil er ein Jude ist. Das Zitat von Michoëls lautet: 'Auf den Feldern der Kolchose erklangen auch jüdische Lieder; keine trauererfüllten Lieder der Vergangenheit voller Passivität, sondern neue, fröhliche Lieder der Kunst und der Arbeit.'"

Für uns heute ist es schwierig, in diesen (gefährlich ans Lächerliche grenzenden) Zeilen etwas Aufrührerisches zu finden, aber offensichtlich trafen sie direkt ins Schwarze, denn als die Partitur ein Jahr später gedruckt wurde, hatte man sie entfernt. Inzwischen war aber das Werk, wie in der Sowjetunion üblich, von Vertretern des Komponistenverbandes beurteilt und mit geradezu überschwenglichen Worten gelobt worden. Die Uraufführung hatte in Kiew unter der Leitung des bekannten Dirigenten Natan Rachlin stattgefunden, und so begann in den letzten Dezembertagen auch Tichon Chrennikow, Weinbergs *Sinfonietta* zu loben. (Die häufige Behauptung, sein Lob für dieses jüdische Werk sei boshafte Ironie gewesen, ist somit falsch.)

In den folgenden paar Jahren wurde auch Weinberg Opfer der für die Sowjetmusik allgemein negativen Entwicklung. Die immer kraftvollere Kampagne gegen den sogenannten "Formalismus", die sich während des ganzen Jahres 1948 entfaltet hatte, richtete sich zunehmend gegen jede Musik, die nicht völlig der strikten Parteilinie entsprach. Dies traf bekanntlich große Namen wie Schostakowitsch, Prokofjew, Mjaskowski und Chatschaturjan, aber auch viele jüngere Komponisten, darunter auch

Weinberg. Eine leicht absurde, aber zugleich typisch sowjetische Situation entstand: man druckte seine Partituren, aber die Werke wurden kaum aufgeführt! Teilweise hatten wohl die Konzertveranstalter Angst, sie könnten später gerügt werden, falls sie die Stücke "nicht empfohlener" Komponisten spielten. (Daß es so etwas gab, kam nach Stalins Tod auf eine in der UdSSR verblüffend offene Weise zum Vorschein, als David Oistrach sich in aller Öffentlichkeit über den Aufführungs-Boykott von Schostakowitschs *Violinkonzert* beschwerte.)

Weinberg komponierte trotz der schwierigen Verhältnisse unvermindert weiter und schrieb zum Broterwerb ungeheuere Mengen an Musik für Theater, Film und Rundfunk, ja sogar für den Zirkus! Zum letzteren muß gesagt werden, daß das Niveau der Zirkuskunst in der Sowjetunion sehr hoch war und zahlreiche erstklassige Komponisten für den Zirkus schrieben. Im Komponistenverband gab es sogar eine eigene Abteilung für Zirkusmusik.

Drohendes Ende

Der 13. Januar 1953 war für die Familie Weinberg ein finsterer Tag. Es war nicht nur der Tag des Gedenkens an Solomon Michoëls, dessen Todestag sich zum fünften Mal jährte, sondern sie wurden mit einer Nachricht konfrontiert, die für die Zukunft nichts Gutes verhieß. Die Nachrichtenagentur TASS berichtete, eine Gruppe von Ärzten sei entlarvt worden, die des Mordes und der Vorbereitung zum Mord verdächtigt werde. Natalija Wowsi-Michoëls erzählt,

> "die ehrenvolle Rolle des Chefs dieser Mörderbande war meinem Onkel Miron Semjonowitsch Wowsi zugedacht worden, der noch vor kurzer Zeit als Chefarzt der Roten Armee seinen Dienst getan hatte".

Vierzehn Tage später fand eine Hausdurchsuchung bei den Weinbergs statt, bei der sogar ein Buch von Lenin (!) als "nationalistische Literatur" beschlagnahmt wurde. Es sollte aber noch schlimmer kommen. Wenige Wochen später, am 6. Februar, fand im Großen Saal des Moskauer Konservatoriums ein Konzert statt, in dem David Oistrach eine neue Fassung für Violine und Orchester der *Moldawischen Rhapsodie* zur Uraufführung brachte. Nach dem Konzert waren der befreundete Komponist Boris Tschaikowski und seine Frau zu den Weinbergs eingeladen. Zu später Stunde läutete es an der Tür, es erschienen zwei Männer vom NKWD und Weinberg wurde abgeführt. Die Wohnung wurde die ganze Nacht durchsucht, Weinbergs Arbeitszimmer versiegelt. Natalja durfte ihren Mann nicht besuchen und hatte überhaupt keine Ahnung, wie es ihm erging. Es war ihr erlaubt, jede Woche einen 100-Rubel-Schein im Gefängnis für ihn abzugeben, und der Umstand, daß dieser

Schein angenommen wurde, erschien ihr als der einzige Beweis, daß ihr Mann noch am Leben war.

Warum er verhaftet wurde, ist bis heute noch unklar. Man beschuldigte ihn des jüdischen Nationalismus und verwies zum Beweis auf die so sehr gelobte *Sinfonietta*. Weinberg sollte angeblich auch die Gründung eines jüdischen Staates auf der Krim vorbereitet haben, und man warf ihm vor, er hätte sich der "Terroristengruppe um den Volksfeind Michoëls" angeschlossen.

Die wahre Erklärung für seine Verhaftung dürfte die Verwandtschaft seiner Frau mit Miron Wowsi gewesen sein; alle, die mit Wowsi in naher oder entfernter Verbindung gestanden hatten, galten der Obrigkeit als verdächtig. Jemand, der damals sehr viel für Weinberg riskierte, war Dmitri Schostakowitsch. Zusammen mit Weinbergs Frau ging er höchst persönlich ins Empfangsbüro des NKWD mit einem Brief an den gefürchteten Geheimdienstchef Lawrenti Berija. In diesem beschrieb er Weinberg als einen talentierten und vielversprechenden jungen Komponisten, für dessen Ehrlichkeit er, Schostakowitsch, persönlich bürgen könne, und er fügte wahrheitsgemäß hinzu, daß Weinberg ernsthafte Gesundheitsprobleme mit seinem Rücken habe. Man muß nicht viel über die Sowjetunion der Stalinzeit wissen, um zu verstehen, daß es extrem gefährlich war, für jemanden, der wegen des Verdachtes staatsfeindlicher Tätigkeit eingekerkert war, eine solche Garantie zu übernehmen.

Der 5. März 1953 war der Todestag zweier wichtiger Persönlichkeiten: Innerhalb einer Stunde starben Josef Stalin in Moskau und Weinbergs Komponistenkollege Sergej Prokofjew in der Moskauer Umgebung. Stalins Tod sollte die Verhältnisse für die Sowjetbürger entscheidend verändern. Weinberg befand sich an jenem Tag noch im Lubjanka-Gefängnis, und niemand erzählte ihm von Stalins Tod, aber bald merkte er zu seinem Erstaunen, daß das Personal des NKWD deutlich höflicher zu ihm wurde. Nach etwa einem Monat wurden die Kremlärzte und Solomon Michoëls rehabilitiert, und am 25. April wurde Weinberg, wie er selbst berichtete, nach etwas mehr als zweieinhalb Monaten Lubjanka-Haft endlich auf freien Fuß gesetzt. Man hatte ihm in der Lubjanka zwar die "Gesundheit aus dem Körper gedroschen", aber dank der Petition von Schostakowitsch und des Todes von Stalin wurde er nicht, wie so viele andere, das Opfer einer Kugel in den Kellern des Gebäudes.

Anerkennung

Die folgenden Jahrzehnte waren die künstlerische Glanzzeit in Weinbergs Leben, eine produktive Phase, die erst dann nachlassen sollte, als in den achtziger Jahren die bis dahin verpönte avantgardistische Musik aufgrund der Perestrojka plötzlich erlaubt wurde – das Interesse der Sowjetbürger konzentrierte sich dann auf die ehemals "verbotenen Früchte", und nicht nur Weinberg, sondern die Mehrzahl der stärker der

Tradition verhafteten Komponisten standen auf einmal nicht mehr im Mittelpunkt. Doch ab 1954 wurden die meisten seiner Kompositionen aufgeführt, darunter auch seine sieben Opern, die Schostakowitsch besonders schätzte. Und es waren die besten Musiker des Landes, die sich seiner Werke annahmen. Es kann also nicht behauptet werden, daß Mieczysław Weinberg in der Zeit nach Stalins Tod künstlerisch durch den Umstand benachteiligt wurde, daß er Jude war, auch schien es ihm nie nötig, der Kommunistischen Partei beizutreten (er hielt sich soweit als möglich von allen politischen Diskussionen und Gremien fern).

Jemand wies einmal darauf hin, daß es in der Zeit des "großen Terrors" in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre immerhin drei Kategorien der sowjetischen Bevölkerung gab, die von den ärgsten Formen der Repression verschont blieben, die also in den Augen der Staatsführung gewissermaßen sakrosankt waren: Flieger, Schachspieler und – Musiker! Es scheint, daß dieses "Prinzip" auch nach dem Großen Vaterländischen Krieg in Geltung blieb, denn selbst in jenen Zeiten, als sich ein sowjetischer Holocaust immer drohender abzeichnete, blieben die Musiker weitgehend unangetastet. Unter ihnen war Weinberg eine der äußerst seltenen Ausnahmen, denn er wurde ja, wenn auch kurzweilig, eingekerkert. Seine Verhaftung hatte jedoch im Grunde genommen nichts mit seiner Berufstätigkeit, auch streng genommen nichts mit seiner jüdischen Abstammung zu tun. Sie beruhte vielmehr auf dem tragisch ironischen Umstand, daß die sowjetische Repression das nazideutsche Prinzip der Sippenhaftung übernommen hatte – es war also gewissermaßen nicht der Jude Mieczysław Weinberg, der verhaftet wurde, sondern der Verwandte des Kremlarztes und mutmaßlichen Mörders Miron Wowsi! Hitlers langer Arm erreichte insoweit doch noch Mieczysław Weinberg, allerdings indirekt, auf seltsamen Umwegen und mit vierzehnjähriger Verspätung, und es war der Tod eines weiteren Diktators und Mörders, der ihn rettete, diesmal allerdings für den Rest seines Lebens.

Chronologisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Mieczysław Weinberg

Systematische und chronologische Verzeichnisse der musikalischen Werke von Mieczysław Weinberg (andere Namensformen: Moissej Wainberg, Vainberg, Transliteration: Vajnberg) liegen derzeit in verschiedenen Versionen vor. Die vorliegende Zusammenstellung stützt sich auf Informationen aus:

- Hannelore Gerlach, *Fünfzig sowjetische Komponisten*, Leipzig 1984, S. 553-557;
- Auskünften von Per Skans (Uppsala) und Ulrike zur Nieden (Peer Musikverlag GmbH Hamburg);
- Nachforschungen im Internet.

1933	*Zwei Stücke* für Klavier ungedruckt
1934	*Drei Stücke* für Violine und Klavier ungedruckt
1935	*Wiegenlied* für Klavier op. 1 ungedruckt Aufführungsdauer: 4'
1937, rev. 1985	*Erstes Streichquartett* op. 2 (Neufassung: op. 141) Verlagsrechte: Peer Musikverlag GmbH, Hamburg Aufführungsdauer: 24'
1940	*Zweites Streichquartett* op. 3 Verlagsrechte: Peer Musikverlag GmbH, Hamburg Aufführungsdauer: 23'
1940	*Akazien,* Sechs Romanzen für Gesang und Klavier nach Versen von Julian Tuwim op. 4 ungedruckt Aufführungsdauer: 12'
1940	*Erste Klaviersonate* op. 5 ungedruckt Aufführungsdauer: 14'
1941	*Symphonisches Poème* für großes Symphonieorchester op. 6 ungedruckt Aufführungsdauer: 15'
1941	*Drei Romanzen* für Gesang und Klavier nach Versen von Jekaterina Riwkina und Alexander Prokofjew op. 7 ungedruckt Aufführungsdauer: 6'

1942 *Zweite Klaviersonate* op. 8
ungedruckt
Aufführungsdauer: 18'

1942 *Arie* für Streichquartett op. 9
ungedruckt
Aufführungsdauer: 5'

1942 *Waffenbrüder,* Operette, (keine Opuszahl)
ungedruckt, verschollen

1942 *Der Kampf fürs Vaterland,* Ballett, (keine Opuszahl)
ungedruckt, verschollen

1942 *Clarettas Karriere,* Operette, (keine Opuszahl)
ungedruckt, verschollen

1942 *Erste Symphonie* für großes Symphonieorchester op. 10 ("Gewidmet der Roten Armee")
Partitur:
1) Musfond, Moskau 1945;
2) Sovetskij kompozitor, Moskau 1972
Aufführungsdauer: 31'

1943 *Capriccio* für Violine und Klavier op. 11
ungedruckt
Aufführungsdauer: 4'

1943 *Erste Sonate* für Violine und Klavier op. 12
Ausgabe: Verlag Muzgiz, Moskau-Leningrad 1947
Verlagsrechte: Peer Musikverlag GmbH, Hamburg
Aufführungsdauer: 19'

1943 *Jüdische Lieder* (Erster Zyklus) für Gesang und Klavier op. 13 nach Versen von Itzhok Lejb Peretz
Ausgaben: 1) Muzfond SSSR 1944; 2) Verlag des Komponistenverbandes der UdSSR, Moskau 1945
Aufführungsdauer: 19'
NB.: Der Komponist war gezwungen, sein Werk aufgrund der antijüdischen sowjetischen Kulturpolitik eine Zeitlang *Kinderlieder* zu nennen.

1944 *Drittes Streichquartett* op. 14
Verlagsrechte: Peer Musikverlag GmbH, Hamburg
Aufführungsdauer: 18'

1944 *Zweite Sonate* für Violine und Klavier op. 15
Verlagsrechte: Peer Musikverlag GmbH, Hamburg
Aufführungsdauer: 20'

1944 *Drei Notenbüchlein für Kinder ("Kinderheft"),* Klavierstücke, Bd. 1 op. 16
Ausgabe: Verlag des Komponistenverbandes der UdSSR, Moskau 1947
Verlagsrechte: Peer Musikverlag GmbH, Hamburg
Aufführungsdauer: 11'

1944 *Jüdische Lieder* (Zweiter Zyklus) für Gesang und Klavier nach Versen von Samuil Galkin op. 17
ungedruckt
Aufführungsdauer: 12'

1944 *Quintett* für Klavier, zwei Violinen, Viola und Violoncello op. 18
Ausgabe: Verlag Muzyka, Moskau 1964
Verlagsrechte: Peer Musikverlag GmbH, Hamburg
Aufführungsdauer: 40'

1944 *Drei Notenbüchlein für Kinder ("Kinderheft"),* Klavierstücke, Bd. 2 op. 19
Ausgabe: Musfond, Moskau 1947
Verlagsrechte: Peer Musikverlag GmbH, Hamburg
Aufführungsdauer: 12'

1945 *Viertes Streichquartett* op. 20
Partitur: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1959
Verlagsrechte: Peer Musikverlag GmbH, Hamburg
Aufführungsdauer: 24'

1945 *Erste Sonate* für Violoncello und Klavier op. 21
Ausgabe: Verlag des Komponistenverbandes der UdSSR, Moskau 1947
Aufführungsdauer: 20'

1945 *Drei Romanzen* für Gesang und Klavier nach Versen von Adam Mickiewicz op. 22
ungedruckt
Aufführungsdauer: 15'

1945 *Drei Notenbüchlein für Kinder ("Kinderheft"),* Klavierstücke, Bd. 3 op. 23
Ausgabe: Musfond, Moskau 1946
Verlagsrechte: Peer Musikverlag GmbH, Hamburg
Aufführungsdauer: 13'

1944-47 *Aus dem Kinderleben,* Suite für großes Orchester nach Musik aus den *Drei Notenbüchlein für Kinder* op. 16, 19 und 23
ungedruckt

1945 *Trio* für Violine, Violoncello und Klavier op. 24
Ausgabe: 1) Musfond, Moskau 1947 2) Verlag Muzyka, Moskau 1972
Verlagsrechte: Peer Musikverlag GmbH, Hamburg
Aufführungsdauer: 30'

1945 *Sechs Romanzen* für Gesang und Klavier nach Versen von Fjodor Tjutschew op. 25
Ausgabe: Musfond, Moskau 1946
Aufführungsdauer: 15'

1939/45 *Suite* für kleines Symphonieorchester op. 26
Partitur: Verlag Muzgiz, Moskau-Leningrad 1950
Aufführungsdauer: 18'

1945 *Fünftes Streichquartett* op. 27
Verlagsrechte: Peer Musikverlag GmbH, Hamburg
Aufführungsdauer: 24'

1945 *Sonate* für Klarinette und Klavier op. 28
ungedruckt
Aufführungsdauer: 19'

1945 *Zwölf Miniaturen* für Flöte und Klavier op. 29
Ausgabe: Musfond, Moskau 1946
Aufführungsdauer: 20'

1945 *Fantasie über Themen aus A. Adams Oper "Le châlet"* für großes Orchester
ungedruckt

1946 *Zweite Symphonie* für Streichorchester op. 30
Partitur: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1974
Verlagsrechte: Peer Musikverlag GmbH, Hamburg
Aufführungsdauer: 30'

1946 *Dritte Klaviersonate* op. 31
Ausgaben: 1) Musfond, Moskau 1947; 2) Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1974
Aufführungsdauer: 19'

1946 *Elegie* für Bariton und Klavier nach Versen von Friedrich Schiller op. 32
ungedruckt
Aufführungsdauer: 8'

1946 *Sechs Sonette* für Baß und Klavier nach Versen von William Shakespeare op. 33
ungedruckt
Aufführungsdauer: 14'

1946 *21 leichte Stücke für Klavier* op. 34
Ausgabe: Musfond, Moskau 1947 (nur 17 Stücke); außerdem verschiedene Einzelausgaben
Aufführungsdauer: 18'

1946 *Sechstes Streichquartett* op. 35
Partitur: Verlag Muzyka, Moskau 1979
Verlagsrechte: Peer Musikverlag GmbH, Hamburg
Aufführungsdauer: 24'

1946 *Suite für Soloinstrumente* (ohne Opuszahl)
ungedruckt

1946/47 *Festliche Bilder* für Symphonieorchester op. 36 ("Dem 30. Jahrestag der Großen Oktoberrevolution gewidmet")
ungedruckt
Aufführungsdauer: 24'

1947 *Dritte Sonate* für Violine und Klavier op. 37
Ausgabe: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1978
Verlagsrechte: Peer Musikverlag GmbH, Hamburg
Aufführungsdauer: 21'

1947 *Fünf Stücke* für Flöte und Klavier (ohne Opuszahl)
Ausgabe: Sojus Sovetskich kompozitorov, Moskau 1948

1947 *Sechs kleine Kinderlieder* für Gesang und Klavier (ohne Opuszahl)
Ausgabe: Sojus Sovetskich kompozitorov, Moskau 1947

1947 *Vier Romanzen* für Gesang und Klavier nach Versen von Maxim Rylski und Galina Nikolajewa op. 38
Aufführungsdauer: 10'

1947 *Zwei Lieder ohne Worte* für Violine und Klavier (ohne Opuszahl)
ungedruckt

1947 *Vierte Sonate* für Violine und Klavier op. 39
Ausgabe: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1978
Verlagsrechte: Peer Musikverlag GmbH, Hamburg
Aufführungsdauer: 17'

1947 *Ballett-Suiten Nr. 1 und Nr. 2* für Symphonieorchester op. 40
ungedruckt

1948 *Konzertouvertüre* für Symphonieorchester (ohne Opuszahl)
ungedruckt

1948 *Zwei Chöre* für Männerstimmen a cappella (ohne Opuszahl)
ungedruckt

1948 *Symphonietta Nr. 1* für großes Orchester op. 41
Partitur: Verlag Muzgiz, Moskau-Leningrad 1949
Aufführungsdauer: 20'

1948 *Concertino* für Violine und Streichorchester op. 42
ungedruckt
Aufführungsdauer: 12'

1948, rev. 1956 *Konzert* für Violoncello und Orchester op. 43
Partitur: 1) Verlag Musfond, Moskau-Leningrad 1949; 2) Muzgiz 1958
Verlagsrechte: Peer Musikverlag GmbH, Hamburg
Aufführungsdauer: 28'

1949 *Begrüßungsouvertüre* für großes Orchester op. 44
ungedruckt
Aufführungsdauer: 9'

1949, rev. 1959 *Dritte Symphonie* für großes Orchester op. 45
Partitur: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1961
Aufführungsdauer: 31'

1949 *Sonatine* für Violine und Klavier op. 46
Ausgabe: Verlag Muzgiz, Moskau 1956
Aufführungsdauer: 14'

1949 *Rhapsodie über moldawische Themen* für großes Orchester op. 47 Nr. 1
Partitur: Verlag Muzgiz, Moskau-Leningrad 1951
Verlagsrechte: Peer Musikverlag GmbH, Hamburg
Aufführungsdauer: 12'

1949 *Polnische Weisen,* Suite für großes Orchester op. 47 Nr. 2
Partitur: Verlag Muzgiz, Moskau-Leningrad 1952

1949 *Moldawische Rhapsodie* für Violine und großes Orchester op. 47 Nr. 3
Partitur: Verlag Muzgiz, Moskau-Leningrad 1953
1952 vom Komponisten eingerichtet für Violine und Klavier:
Ausgaben:
Verlag Muzgiz, Moskau-Leningrad 1953; Neuausgabe 1960

1949 *Serenade* für großes Orchester op. 47 Nr. 4
Partitur: Musfond, Moskau 1955
Aufführungsdauer: 18'

1950 *Streichtrio* op. 48
ungedruckt
Aufführungsdauer: 11'

1950 *Rhapsodie über slawische Themen* für großes Orchester (ohne Opuszahl)
ungedruckt

1950 *Suite* für großes Orchester (ohne Opuszahl)
ungedruckt

1950 *Konzertouvertüre* für Jazzband (ohne Opuszahl)
ungedruckt

1950 *Suite* für großes Orchester (ohne Opuszahl)
Partitur: Muzgiz 1951
NB.: Bei den beiden Suiten handelt sich um zwei verschiedene Werke. Einzelne Sätze daraus erschienen als Bearbeitungen in Sammelbänden.

1950 *Improvisation* für zwei Violinen, Viola und Violoncello (ohne Opuszahl)
ungedruckt

1950 *Porträts von Freunden.* Zyklus für Klavier (ohne Opuszahl)
ungedruckt

1951 *Sonatine* für Klavier op. 49
ungedruckt
Aufführungsdauer: 7'

1951 *"An der Schwelle zur Vergangenheit"* [Za granju prošlych dnej], Vokalzyklus für Mezzosopran und Klavier nach Versen von Alexander Block op. 50
Aufführungsdauer: 19'

1951 *Suite* für großes Orchester (ohne Opuszahl)
ungedruckt

1951 *"Im Heimatland"* [V kraju rodnom], Vokalzyklus für Knabenalt, Knabenchor, gemischten Chor und Symphonieorchester nach Kindergedichten op. 51
Aufführungsdauer: 21'

1951/53 *Phantasie* für Violoncello und Symphonieorchester op. 52
Partitur: Verlag Muzgiz, Moskau 1954
Aufführungsdauer: 12'

1952 *Marsch* für großes Orchester (ohne Opuszahl)
ungedruckt

1952 *[Zweite] Konzertouvertüre* für Jazzband (ohne Opuszahl)
ungedruckt

1952 *Kujawiak* und *Oberek* (polnische Volkstänze) für zwei Xylophone und großes Orchester (ohne Opuszahl)
Aufführungsmaterial: Muzgiz 1954

1953 *Fünfte Sonate* für Violine und Klavier op. 53
Ausgabe: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1959
Verlagsrechte: Peer Musikverlag GmbH, Hamburg
Aufführungsdauer: 28'

1953 *Ouvertüre* für großes Orchester (ohne Opuszahl)
ungedruckt

1952-55 *Vierzehn Lieder* aus der Musik zur Rundfunkserie *Dimkas Abenteuer* (ohne Opuszahl)
Erschienen von 1954-1965 in verschiedenen Sammelbänden

1954 *Partita* für Klavier op. 54
ungedruckt
Aufführungsdauer: 13'

1954/55, rev. 1961 *Das goldene Schlüsselchen,* Ballett in sechs Bildern mit Prolog und Epilog nach dem Märchen von Alexej Tolstoi, Libretto: Alexander Tschajamow, op. 55
ungedruckt
Aufführungsdauer: 90'

1964 *Das goldene Schlüsselchen,* Suiten Nr. 1-4 nach dem gleichnamigen Ballett op. 55a-d
ungedruckt

1955 *Vierte Sonate* für Klavier op. 56
Ausgabe: Verlag Muzgiz, Moskau 1960
Aufführungsdauer: 30'

1955 *Suite* aus dem Film *Die Tigerbändigerin* für großes Orchester (ohne Opuszahl)
ungedruckt

1955-1959 *Suite* aus dem Film *Die zwölf Monate* für großes Orchester (ohne Opuszahl)
ungedruckt

1956 *Zigeunerbibel,* Vokalzyklus (Sieben Romanzen) für Mezzosopran und Klavier nach Versen von Julian Tuwim op. 57
ungedruckt
Aufführungsdauer: 21'

1956 *Fünfte Sonate* für Klavier op. 58
Ausgabe: Verlag Muzyka, Moskau 1966
Aufführungsdauer: 22'

1957 *Siebentes Streichquartett* op. 59
Partitur: Verlag Muzyka, Moskau 1961
Verlagsrechte: Peer Musikverlag GmbH, Hamburg
Aufführungsdauer: 18'

1957 *Morgenrot,* symphonisches Poème für großes Orchester op. 60 ("Dem 40. Jahrestag der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution gewidmet")
ungedruckt
Aufführungsdauer: 15'

1957, rev. 1961 *Vierte Symphonie* für großes Orchester op. 61
Partitur: Verlag Muzgiz, Moskau 1963
Aufführungsdauer: 27'

1957/58 *Erinnerungen,* Vokalzyklus für mittlere Stimme und Klavier nach Versen von Julian Tuwim op. 62
ungedruckt
Aufführungsdauer: 14'

1958/59 *Zweite Sonate* für Violoncello und Klavier op. 63
Ausgabe: Verlag Muzgiz, Moskau 1962
Aufführungsdauer: 21'

1958 *Die weiße Chrysantheme,* Ballett in drei Akten, Libretto: Alexander Rumnew und Juli Romanowitsch op. 64
verschollen

1958 *In armenischen Bergen,* Vokalzyklus für Singstimme und Klavier nach Versen von Hovaness Tumanjan op. 65
Ausgabe: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1960
Aufführungsdauer: 22'

1959 *Achtes Streichquartett* op. 66
Partitur: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1961
Verlagsrechte: Peer Musikverlag GmbH, Hamburg
Aufführungsdauer: 18'

1959 *Konzert* für Violine und großes Orchester op. 67
Klavierauszug: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1963
Aufführungsdauer: 29'

1951/59 *Symphonische Lieder* für Orchester op. 68
ungedruckt
Aufführungsdauer: 24'

1959 *Sonate* für zwei Violinen op. 69
ungedruckt
Aufführungsdauer: 13'

1959 *Symphonietta Nr. 2* op. 70 (identisch mit op. 74?)

1960 *Sieben Romanzen* für Singstimme und Klavier nach Versen verschiedener Dichter op. 71
ungedruckt
Aufführungsdauer: 12'

1960 *Erste Sonate* für Violoncello solo op. 72
Ausgabe: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1963
Aufführungsdauer: 12'

1960 *Sechste Sonate* für Klavier op. 73
Ausgabe: Verlag Muzgiz, Moskau 1962
Aufführungsdauer: 9'

1960 *Symphonietta Nr. 2* für Streichorchester und Pauken op. 74
Partitur: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1962
Aufführungsdauer: 18'

1961 *Konzert* für Flöte und Streichorchester op. 75
Partitur: Verlag Muzgiz, Moskau 1962
Aufführungsdauer: 14'

1962 *Fünfte Symphonie* für großes Orchester op. 76
Partitur: Verlag Muzgiz, Moskau 1964
Verlagsrechte: Peer Musikverlag GmbH, Hamburg
Aufführungsdauer: 40'

1962 *Alte Briefe,* Vokalzyklus für Sopran und Klavier nach Versen von Julian Tuwim op. 77
ungedruckt
Aufführungsdauer: 17'

1962/63 *Drei Romanzen* für Baß und Klavier nach Versen von Viktor Sosnora, Jewgeni Winokurow und Alexander Jaschin op. 78
ungedruckt
Aufführungsdauer: 9'

1962/63 *Sechste Symphonie* für Knabenchor und großes Orchester nach Versen von Lew Kwitko, Samuil Galkin und Michail Lukonin op. 79
Partitur: Verlag Muzyka, Moskau 1964
Aufführungsdauer: 43'

1963 *Neuntes Streichquartett* op. 80
Partitur: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1971
Verlagsrechte: Peer Musikverlag GmbH, Hamburg
Aufführungsdauer: 25'

1964 *Siebente Symphonie* für Streicher und Cembalo op. 81
Partitur: Verlag Muzyka, Moskau 1966
Aufführungsdauer: 24'

1964 *Erste Sonate* für Violine solo op. 82
Ausgaben: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1973; Neudruck: 1984
Aufführungsdauer: 22'

1964 *Achte Symphonie "Die Blumen Polens"* [Cvety Pol'ši] für Tenor, gemischten Chor und Symphonieorchester nach Versen von Julian Tuwim op. 83
Partitur: Verlag Muzyka, Moskau 1968
Aufführungsdauer: 46'

1964 *Oh, grauer Nebel,* Romanze für Baß und Klavier nach Versen von Julian Tuwim op. 84
ungedruckt
Aufführungsdauer: 4'

1964 *Zehntes Streichquartett* op. 85
Partitur: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1973
Verlagsrechte: Peer Musikverlag GmbH, Hamburg
Aufführungsdauer: 19'

1965 *Zweite Sonate* für Violoncello solo op. 86 (Neufassung 1977 als op. 121)
ungedruckt
Aufführungsdauer: 21'

1965 *Tagebuch der Liebe,* Kantate für Tenor, Knabenchor und Kammerorchester nach Versen von Stanislaw Wygodzki op. 87
ungedruckt
Aufführungsdauer: 15'

1965 *Das Profil,* Vokalzyklus für Baß und Klavier nach Versen von Stanislaw Wygodzki op. 88
ungedruckt
Aufführungsdauer: 15'

1965/66 *Elftes Streichquartett* op. 89
Partitur: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1973
Verlagsrechte: Peer Musikverlag GmbH, Hamburg
Aufführungsdauer: 21'

1965 *Worte in Blut* [Slova v krovi], Vokalzyklus für Tenor und Klavier nach Versen von Julian Tuwim op. 90
ungedruckt
Aufführungsdauer: 21'

1965 *Pjotr Plaksin,* Kantate für Tenor, Alt und 19 Instrumente (11 Interpreten) nach Versen von Julian Tuwim op. 91
ungedruckt
Aufführungsdauer: 12'

1966 *Hiroshima-Fünfzeiler* [Chirosimskie pjatistiš'ja], Kantate für gemischten Chor und Orchester nach Worten von Fugawa op. 92
ungedruckt
Aufführungsdauer: 12'

1940/67 *Neunte Symphonie "Unvergängliche Zeilen"* [Ucelevšie stroki] für gemischten Chor, Sprecher und großes Orchester nach Versen von Julian Tuwim und Wladyslaw Broniewski op. 93
ungedruckt
Aufführungsdauer: 47'

1966/67 *Konzert* für Trompete und Orchester op. 94
Partitur: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1970
Aufführungsdauer: 23'

1967 *Zweite Sonate* für Violine solo op. 95
Ausgabe: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1973, Neudruck: 1984
Aufführungsdauer: 21'

1965/67 *Requiem* für Sopran, Kinderchor, gemischten Chor und großes Orchester nach Worten von Dmitri Kedrin, Michail Dudin, Frederico Garcia Lorca, Fugawa u. a. op. 96
Klavierauszug: Muzfond SSSR 1969, Partitur; ungedruckt
Aufführungsdauer: 27'

1967/68 *Die Reisende* [Passažirka], Oper in zwei Akten und acht Bildern mit Epilog nach der gleichnamigen Erzählung von Zofia Posmysz, Libretto: Alexander Medwedew und Juri Lukin op. 97
Klavierauszug: 1) Muzfond SSSR, Moskau 1968; 2) Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1977
Aufführungsdauer: 130'

1968 *Zehnte Symphonie* für 17 Streichinstrumente op. 98
Partitur: Verlag Muzyka, Moskau 1973
Aufführungsdauer: 30'

1968 *Triptychon* für Baßstimme und Orchester nach Versen von Leopold Staff op. 99
ungedruckt
Aufführungsdauer: 9'

1968 *24 Präludien* für Violoncello solo op. 100
Ausgabe: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1976
Aufführungsdauer: 42'

1969 *Elfte Symphonie "Festliche Symphonie"* für gemischten Chor und großes Orchester nach Worten verschiedener Revolutionsdichter op. 101
ungedruckt
Aufführungsdauer: 55'

1969/70 *Zwölftes Streichquartett* op. 103
Partitur: Musfond, Moskau o. J.
Verlagsrechte: Peer Musikverlag GmbH, Hamburg
Aufführungsdauer: 30'

1970 *"Niemand hat es gewußt..."* [Nikto ne znal...], Poème für Chor, Sopran und Orchester nach Worten von Demjan Bedny op. 102
ungedruckt
Aufführungsdauer: 12'

1970 *Konzert* für Klarinette und Streichorchester op. 104
Ausgabe: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1977
Aufführungsdauer: 21'

1970 *Die Madonna und der Soldat,* Oper in neun Bildern, Libretto: Alexander Medwedew op. 105
Klavierauszug: Verlag Muzyka, Moskau 1977
Aufführungsdauer: 120'

1971 *Dritte Sonate* für Violoncello solo op. 106
ungedruckt
Aufführungsdauer: 11'

1971 *Erste Sonate* für Viola solo op. 107
Ausgabe: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1979
Aufführungsdauer: 24'

1971 *Erste Sonate* für Kontrabaß solo op. 108
Ausgabe: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1978
Aufführungsdauer: 16'

1971 *Die Liebe d'Artagnans,* Komische Oper nach Motiven des Romans *Die drei Musketiere* von Alexandre Dumas und dem gleichnamigen Stück von Jelena Galperina op. 109
Klavierauszug: Muzfond SSSR, Moskau 1972.
Aufführungsdauer: 118'
NB.: Existiert auch in einer Version als Operette.

1973 *"Wenn ich das Kind in den Schlaf singe"* [Bajukaja rebenka], Vokalzyklus für Sopran und Klavier nach Worten von Gabriel Mistral op. 110
Ausgabe: Verlag Muzyka, Moskau 1976
Aufführungsdauer: 30'

1973/75 *Sechs Ballettszenen* für großes Orchester op. 113
ungedruckt
Aufführungsdauer: 20'

1975 *"Wir gratulieren",* Oper in einem Akt nach dem gleichnamigen Stück von Scholem Alejchem, Libretto vom Komponisten op. 111
Aufführungsmaterial: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 70'

1975 *Lady Magnesia* , Oper in einem Akt nach dem Stück *Leidenschaft, Gift, Versteinerung und das verflixte Gasogen* [= *Passion, Poison and Petrification, or The Fatal Gazogene*] von George Bernard Shaw, Libretto vom Komponisten op. 112
Aufführungsmaterial: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 47'

1975/76 *Zwölfte Symphonie* op. 114
Partitur: Verlag Muzyka, Moskau 1983
Aufführungsdauer: 54'

1975/76 *Dreizehnte Symphonie* op. 115
ungedruckt
Aufführungsdauer: 30'

1976 *Aus der Lyrik Shukowskis,* Vokalzyklus für Baß und Klavier nach Versen von Wassili Shukowski op. 116
Ausgabe: Verlag Muzyka, Moskau 1981
Aufführungsdauer: 31'

1977 *Vierzehnte Symphonie* op. 117
Partitur: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1983
Aufführungsdauer: 30'

1977 *Dreizehntes Streichquartett* op. 118
Partitur: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1982
Aufführungsdauer: 14'

1977 *Fünfzehnte Symphonie "Ich glaube an diese Erde"* [Ja verju v etu zemlju] für Sopran, Bariton, Frauenchor und großes Orchester op. 119 nach Versen von Michail Dudin
Partitur: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1980
Aufführungsdauer: 43'

1977 *Drei Palmen,* Poème für Sopran und Streichquartett nach Worten von Michail Lermontow op. 120
Partitur: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1982
Aufführungsdauer: 18'

1977 Neufassung der *Zweiten Sonate* für Violoncello und Klavier von 1965 (op. 86) op. 121
ungedruckt
Aufführungsdauer: 21

1978 *Vierzehntes Streichquartett* op. 122
Partitur: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1982
Aufführungsdauer: 20'

1978 *Zweite Sonate* für Viola solo op. 123
ungedruckt
Aufführungsdauer: 12'

1979 *Fünfzehntes Streichquartett* op. 124
Partitur: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1982
Aufführungsdauer: 25'

1979 *Aus der Lyrik Baratynskis,* Vokalzyklus für Baß und Klavier nach Versen von Jewgeni Baratynski op. 125
Ausgabe: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1986
Aufführungsdauer: 17'

1979 *Dritte Sonate* für Violine solo op. 126
Ausgabe: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1984
Aufführungsdauer: 21'

1979 *Trio* für Flöte, Harfe und Viola op. 127
ungedruckt
Aufführungsdauer: 13'

1980 *Das Porträt,* Oper in acht Bildern nach der gleichnamigen Erzählung von Nikolai Gogol, Libretto von Alexander Medwedew op. 128
Klavierauszug: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1985
Aufführungsmaterial: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 130'

1980 *Das goldene Kleid,* Operette in zwei Akten, Libretto von E. Galperina und Ju. Annenkow op. 129
ungedruckt

1981 *Sechzehntes Streichquartett* op. 130
Partitur: Peer Musikverlag GmbH, Hamburg 2003
Verlagsrechte: Peer Musikverlag GmbH, Hamburg
Aufführungsdauer: 27'

1981 *Sechzehnte Symphonie* für großes Orchester op. 131
Partitur: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1986
Aufführungsdauer: 30'

1982 *Die Reliquie,* Rezitativ für Baßstimme und Klavier op. 132 nach Worten von E. Szemplinska
ungedruckt

1982 *Sonate* für Fagott solo op. 133
ungedruckt

1982 *Aus der Lyrik Feths,* Vokalzyklus für Baß und Klavier nach Versen von Afanassi Feth op. 134
ungedruckt

1983 *Dritte Sonate* für Viola solo op. 135
ungedruckt

1983 *Vierte Sonate* für Viola solo op. 136
ungedruckt

1984 *Siebzehnte Symphonie "Gedenken"* für großes Orchester op. 137
ungedruckt

1982-85 *Achtzehnte Symphonie "Es gibt kein grausameres Wort als Krieg"* für großes Orchester op. 138
ungedruckt

1986 *Sechs Kinderlieder* für Singstimme und Klavier op. 139
ungedruckt

1986 *Vierte Sonate* für Violoncello solo op. 140
Ausgabe: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1963
Aufführungsdauer: 12'

1986 Neufassung des *Ersten Streichquartetts* von 1937 (op. 2) als op. 141
Verlagsrechte: Peer Musikverlag GmbH, Hamburg
Aufführungsdauer: 24'

1986 *Neunzehnte Symphonie "Der helle Mai"* für großes Orchester op. 142
ungedruckt

1986 *"Die Banner des Friedens",* symphonisches Poème für großes Orchester op. 143
ungedruckt

1985/86 *Der Idiot,* Oper in vier Akten (10 Bildern) nach dem gleichnamigen Roman von Fjodor Dostojewski, Libretto von Alexander Medwedew op. 144
Klavierauszug: Verlag Kompozitor, Moskau 1994
Aufführungsmaterial: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: abendfüllend

1987 *Kammersymphonie* Nr. 1 für kleines Orchester op. 145
ungedruckt

1987 *Siebzehntes Streichquartett* op. 146
ungedruckt

1987 *Kammersymphonie* Nr. 2 für kleines Orchester op. 147
ungedruckt

1987 *Zweites Konzert* für Flöte und Streichorchester op. 148
(zweite Fassung: op. 148 bis)
ungedruckt

1988 *Kantate "Friede den Völkern"* (Worte: Samuil Marschak) op. 149
ungedruckt

1988 *Symphonie Nr. 20* für großes Orchester op. 150
ungedruckt

1991 *Kammersymphonie* Nr. 3 für kleines Orchester op. 151
ungedruckt

1991 *Symphonie Nr. 21 "Kaddisch"* für Sopran und großes Orchester op. 152
ungedruckt

1991 *Kammersymphonie* Nr. 4 für kleines Orchester op. 153
ungedruckt

1993-94 *Symphonie Nr. 22* für großes Orchester op. 154
ungedruckt, nicht mehr vom Komponisten instrumentiert

Irma Zolotovitsky (Tel Aviv)

MARK KARMINSKY AND HIS MUSICAL "THEATRE OF FACT"

Today, the name of the composer Mark Karminsky, unfortunately does not ring too many bells. This happened despite the fact that his two operas that came out in the 1970s (he wrote four operas in all) have excited the attention of the public, the press and all those interested in musical theatre. Moreover, a great number of his tunes and songs from the scores to dramatic spectacles have long ago become so popular that they acquired their own, seemingly detached from their author, life.[1]

But this is what happened, those were the "premises" laid out by his way of life and creation that underlined his quest for a *modus vivendi* more or less suitable to himself and his work.

Endowed with a bright and uncommon personality, Karminsky managed to shape his own living and creative space, that, on one hand, accommodated the extremely wide range of his professional and spiritual interests, and on the other, strictly delimited his personal passions, tastes and priorities. Among those, the theatre held a prominent place.

He was "a man of theatre". The theatre was his love, his refuge, his source of inspiration and a challenging goal at the same time. But I should say that this was not his only love - besides music, of course. It all began with literature, of which he had great knowledge. He researched literature thoroughly and had a literary creative talent. It would be enough to mention that he registered to study concomitantly Philology at the University and Composition at the Conservatory and was for a while unable to decide what would his preference be. And only the too big and increasing burden of his studies determined him to eventually make a choice. He chose music. Mark plunged with great enthusiasm into the study of composition in the class of Dmitrii Lvovich Klebanov, who had and important influence on the shaping of the young composer's artistic personality. To a great extent this was made possible by the common creative goals and the ethic and aesthetic principles of the two. This laid the foundation for a deep mutual understanding between teacher and student.

Karminsky's student works were already marked by his search for a possibility for conversion of various artistic ideas, including literary ones, in the process of compo-

1 Karminsky, Mark, in: *International who's who in music and musicians directory*: Fifteenth edition 1996/97.- Cambridge, England: International Biographical Centre [1996], p. 478.

sition. At the intersection of these two directions in the spiritual and creative formation of the composer, the musical theatre held an important place.

His graduation work at the Kharkov State Conservatory in 1953 was the opera *A Carpathian Story* based on the motifs of *A Bukovinean Story* by Igor Muratov. Compositions in various genres have followed: symphony, oratorio and a number of other vocal-symphonic works, songs and soundtrack music for films. Yet the most important was that he already extensively wrote music for dramatic theatre spectacles for the leading theaters in the country. In total, he wrote the music for over 100 shows, including the music for *Robin Hood* at Stanislavsky Dramatic Theatre in Moscow. The songs for *Robin Hood*, with lyrics by Robert Burns in the translation of S. Marshak, have soon acquired wide popularity. It was not an accident that the critics noted in this work "a reinterpretation of the genre of the Brechtian songs".[1]

A special role has been played by Karminsky's work on the music for a spectacle at the Moscow Dramatic Theatre K.S. Stanislavsky based on *The Sixth of July* , a play by M. Shatrov. This play describes one of the episodes of the Civil War in Russia related to the killing of the German Ambassador Mierbach. The new, in the mid-Sixties, genre of documentary drama required from the composer a novel approach to the musical score of the spectacle. Moreover, both the dramaturg and the director feared at the beginning that the music might come out as a foreign body that would contradict the chronicle and documentary basis of the dramatic material. However, their fears proved to be unjustified. The composer succeeded in finding maybe the only appropriate solution: the music did not illustrate the action and did not accompany it either. The sequence of self contained episodes (14 in all), each different from the point of view of the character of the music and each reflecting the development of the plot in a generalized emotional form, appears in the general palette of the spectacle as an independent artistic layer. The work came out as rather successful and Karminsky was even considering writing a symphonic suite based on the existing fragments. Yet fate had another plan in store for him. When he addressed the Ministry of Culture of Ukraine with the request to fill out an order for a symphonic suite, he received the unexpected proposal to think about writing an opera on the occasion of the upcoming centenary of V. I Lenin's birth date. (And here, I should probably explain that at the time, there was a norm in the Soviet Union according to which the sole buyer of musical compositions was the Ministry of Culture and an advance order did not only mean that the ready work will be purchased and almost surely performed, but also enabled the composer to receive advance

1 Tshepalov, A. *Avtoportreti kompozitora Karminskogo* [The self-portraits of the composer Karminsky], in: *Vospominaniya o Marke Karminskom* [The memoirs of Mark Karminsky]. Edited by G. Hansburg. Kharkov, 2000, p. 61.

payment and ensure his means of existence during the work over the new composition.)

Having to rethink anew his recent experience with the work on the score for *The Sixth of July*, in which one of the characters was actually Lenin, Karminsky turns to the book of the American journalist, publicist and writer John Reed *Ten Days that Shook the World*. This book, with its credibility, documentary character and also the vitality of its literary style, has been challenging his imagination for a long time already. Besides, the composer was haunted by the vivid impression of Yuriy Liubimov's recent avanguard production of the play with the same title in Moscow Drama Theatre of Taganka.

According to John Reed's friend and biographer A. Williams,[1] this extremely talented, Harvard educated, journalist and man of letters walked out into the world and conquered it an incredibly short time. He was a master of light and brilliant style. He owed his fame mainly to the coverage of the most important events on the international scene that he wrote for major newspapers and magazines. For this purpose, he always had to be there, where something was happening, where something was taking place. His work took him to various points of the Globe and to the very middle of events. And this is how he happened to be in Russia in the summer of 1917, driven by his unfailing journalistic instinct. He did not only become an eye-witness and direct participant in those dramatic events, but also managed to amass a huge amount of documentary material - the entire collection of the *Pravda* and *Izvestiia* newspapers, proclamations, leaflets, posters and flyers. And thus was born the book *Ten Days that Shook the World* shortly after his return to New York.

We should mention that, while in Russia, John Reed was not only impregnated with revolutionary ideas, but was possessed by them with all the vigor and passion his restless, active and rebel nature was capable of. In 1919, after numerous arrests for revolutionary activity in his homeland, America, he travels again to Russia, to Moscow. Here, after catching typhoid fever, he dies in 1920 at the age of 33. John Reed is buried at the most prestigious place in Russia - on the Red Square, near the Kremlin Wall.

John Reed's book is made of a series of documentary sketches-reports from the site of the events - Russia during the Bolshevik revolution of 1917. All that the author had witnessed and felt during those hot days is described vividly and with unusual accuracy. Along with fragments from Reed's book, the libretto for the opera (written

1 Williams, A.: *Biografiya Dzhona Reeda* [The Biography of John Reed], in: John Reed, *Desiat dnei, kotoriye potriasli mir* [Ten Days that Shook the World], translated into Russian by S. G. Zaymovsky. Moscow, 1957, pp. 345-351.

by V. Dubrovsky) uses speeches, appellations, telegrams, minutes of meetings, excerpts from Lenin's works and other material.

Ten Days that Shook the World represent an original musical-scenic act. The authors - the composer and the librettist - have found their own way to solve the genre aspect of the work by using the subtitle: *Frescoes of the Revolution*. There is no such thing as a conventional plot. Or more exactly, the plot is original and, obviously, dictated by the literary source. The basis for the *frescoes of the revolution* is provided by a succession of ten scenes, each of them being an independent, finished and dramatically accomplished artistic image presented in its development and characterized by its specific atmosphere. Each scene has a title (for example: *It Happened*, *The End of the War*, *Mutiny* and others.)

The dramaturgy of this opera is multi-layered and polyphonic. The organizing and generalizing role is played by the music and, to an extensive degree, by the choral episodes. The choir fulfill various dramatic functions. In some instances it is a direct participant to a specific action being made of workers, peasants, soldiers, sailors, in a word, of all those carried by the wave of the revolution. In other instances, the choir - in the tradition of the antique tragedy - assumes the role of the commentator or the herald of its time and this adds to the work an epic character and a romantic exaltation. The choir is always present on the avant-scene as if separated by an invisible wall from the main scenic space. However, the choir is not a mere impassive observer. On the contrary, it is keenly responsive to all that is taking place. The composer provides the choir with gaudy, melodically outstanding phrases, a kind of intonational formulae-theses. Each of these melodic formulae is developing and permeating this or that scene adding to its musical and dramatic contents and conferring it certain pathos. This approach to the role of the choir adds oratorio features to the opera.

The musical language of the solo parts is dominated by the liveliness of the melodic recitative and this confers to the musical development a certain fluidity and flexibility. In the torrent of the -sometimes-kaleidoscopic - sequence of lines, episodes and micro-scenes, the choral "frescoes" have the most important organizational and forming role.

Karminsky's opera is essentially void of the traditional operatic component of dramatis personae with more or less developed solo parts. We may say that the main character here is the people, the revolutionary mass shown in action and reflected in the specificity of the individual profile of its separate representatives. There are actually numerous characters in this opera (200 participants and more) but they all have a mere episodic function and sometimes only two-three lines. This procedure is reminiscent of the cinematographic close-up that allows the depiction of the more

typical faces from the general mass of people. And thus, here and there, the musical grotesque helps creating vivid, specific characters. It is no wonder, and practice has shown it before, that in this case, the more vivid and easy to identify characters obtained by the use of this procedure are the negative ones. The banal and the quotidian are presented in a hyperbolic and exaggerated form that is deforming the initial meaning. And thus, the already accented obtrusive intonations of the then fashionable Argentinean tango become a social status denominator for such characters as the Philistine or the Damsel. (I have to mention that all those types do not have names other than the general ones like the Worker, the Sailor, the Bolshevik Woman, the Officer and others). The sounds of a salon "passionate" romance are punctuating the lines of the representatives of the opposition parties. And all this is unfolding as if by accident, lightly with fast movements. A more developed grotesque part was created for the minister-president (for those familiar with Russian history his name is easy to guess - it is the Prime Minister of the interim government, Kerensky). An entire scene is dedicated to him. When the mutiny was approaching Petrograd (St. Petersburg's name at the time) he watches various military battalions marching in front of him. In order to raise their fighting morale, the Minister-President addresses each battalion, by taking into account its specificity. The call to the Kozaks is made in fanfare-heroic intonation, the Guards are addressed with fake pathos and in the spirit of a caricaturized heroic aria, the Women battalion is addressed in the manner of sentimental romances. The scene is unfolding with fast growing tension and the address to the Cadets is taking the form of aggressive-hysterical shrieks. And thus, the musical procedures help create the grotesque and satirical character of a shrewd politician and chameleonic pretender. At the same time, this entire scene, with its rising wave dynamics and culmination at the highest point, is acquiring a clear dramatic profile.

The only character that appears on stage more than one time, has a name and a rather developed musical part, is Lenin. We should dwell more on this subject, because this was the first "singing" Lenin part in the history of Soviet opera. It was the first Lenin as an opera character. This was accomplished despite the existence an unwritten existing "taboo" of the Ministry of Culture and the Central Committee of the CPUS, according to which this would "degrade" the usual image of the communist leader, whereas the entire Soviet ideological practice idolized him and made him "unreachable". There had already been timid attempts made by composers to bring Lenin on the opera stage, yet mainly with a spoken and very brief text. At the same time, the creation of this character in cinema and in the dramatic theatre was not only allowed but even encouraged by the authorities, yet only with strictly realistic means. The goal was to create for the audience an illusion of a "live" Lenin in conformity with the broadly propagated slogan: "Lenin Lived, Lenin Lives, Lenin

Will Live". Karminsky had to fight for the implementation of his concept. Here is a description of this event as recalled by one of the former employees of the ministry of Culture of Ukraine, who at the time did his best to support the idea of the composer: "No arguments whatsoever and no mention of other real historical characters of 'high standing' that had already been seen singing in operas - Boris Godunov (in the opera with the same name), Ivan the Terrible in *Pskovityanka,* Kutuzov and Napoleon in *War and Peace* or of Peter the Great who even danced in the ballet *The Bronze Horseman*- did not yield the necessary response. Yet they made the opponent ponder."[1] But Karminsky followed his goal steadfastly, despite the fact that he had to work on the opera without a preliminary order from the State and therefore without any payment. The most important for him was to achieve his idea: to create with all possible means a musical-theatrical work that would reflect real historical events and facts and would be based on strictly documentary material. In accordance to that, Lenin's vocal part used his own texts like: calls, addresses to the people, letters and theoretical works. Karminsky felt he was called to recreate with maximum accuracy the individual particularities of the speech and features of this character (and of all the others also) and at the same time to present this character in development and in the context of the tumultuous events of the first ten days of the revolution.

The composer found a wise solution. In the prologue, against the background of the orchestral overture, he uses Lenin's voice reading off-stage a few lines from *Letter to the members of the Central Committee* that mentions the necessity of an immediate armed rebellion. The recitative, by its nature close to secco, accurately recreates the characteristic intonations of Lenin's speech, known from the existing recordings. In the following scenes, Lenin makes two brief appearances on stage and his vocal part is still recitative. All this is a preparation for the ninth (before the last) scene *Ilyich's Sleepless Night*, that represents an internal monologue in the form of a full-scale aria. I should remind here that this is the only lengthy and accomplished vocal part in the entire opera, which means that Lenin here appears as an **operatic character**. The thematic here bears another, general and meditative, character. The intellectualized lyrics - thoughtful dreams of the future - required the use of other procedures. The music here is quiet, concentrated, the intonations are rhythmic, flowing and saturated melodically. All this differs from the tense and abrupt fragmented business-like speech present in the preceding scenes and demonstrates the composer's wish to distance himself from the slogan like approach to the character. This scene (The Ninth Day) is lyrical and psychological, quiet and is the only one in the entire opera where the choir is not present. It also has an original function in the general dramaturgy of the opera. It is preceded by The Eighth Day - "The Red Funeral" - the tragic culmi-

1 Timofeiev, V.: *Iz memuarov* [From memoirs], Ibid. -The memoirs of Karminsky, p. 39.

nation of the entire work. The static oratorio character of this requiem (in which, along with the choir, participate all the soloists that appeared in the previous scenes) does not imply any scenic action. Yet the music, with the help of orchestral means, creates the impressive effect of an approaching, albeit invisible, funeral procession. After the high emotional charge of this mass scene, The Ninth Day - Lenin's monologue - comes as an abrupt contrast. This - on one side. On the other side, this scene seems to bring to life another course - from the present into the future, thus fulfilling the function of a prologue to The Tenth Day, the final scene that follows without a pause (attacca). The choral final apotheosis concludes and strengthens the leading constructive and formative function of the choral "frescoes". It reveals a dispersed oratorio-choral cycle inscribed in an original operatic form.

The orchestra plays a very important formative and gluing part. The functions of the orchestra are polysemantic. They include all possible ostinato that confer to each scene its own tempo-rhythm. Actually, the composer himself has often mentioned the importance of the tempo-rhythm as an essential element of the montage dramaturgy. Another function is the creation of a definite sound and emotional atmosphere, when the general pasted background is punctuated by succinct rhythmic and intonational formulae like a variety of exclamations, fanfares and songs. Some of them appear several time in various scenes and acquire the function of leit-intonations. Owing to their terseness, loudness and intonational simplicity, these thematic formulae are easily assimilated and further identified.

The opera has also some purely orchestral episodes, like introductions to the scenes, interludes as well as the previously mentioned funeral procession in *The Red Funeral* scene. Despite the relative brevity, their function is rather important in the creation of a unique flow of the musical development.

It is impossible not to mention another essential characteristic of Karminsky's opera: it's singular **theatricality**. I have in mind the inseparability between music and scenic action. Without the complex comprehension of these two components, this work cannot be understood in its entirety. B. Asafiev has correctly noted at his time, that "there are operas conceived and realized for theatre, dramatic operas, and there are operas that, having the external attributes of an opera, may not be a stage product after all, despite all their qualities." And another very important observation: "... even among the operas composed and thoroughly conceived namely as a performance and as a **dramatic action** with the rules of the stage in mind, are **not always** exempt from

difficulties and controversy, despite their usual accepted form of an opera performance" (stressed by me,- I. Z.).[1]

The particularities of the musical and dramatic solution of the opera *Ten Days that Shook the World*, its genre specificity, derive mostly from the "aesthetic self imposed limitation" of the composer in his deliberate and determined movement towards the dramatic theatre. This, as well as the use of a keenly social and political musical grotesque, make his work a successor to one of the most outstanding innovations in the musical theatre of the 20th Century: the epic musical theatre of Brecht and Weill.

Another trend, characteristic to the quest for genre innovation in various national schools and that has found an original reflection in Karminsky's opera, was the tendency to create hybrid genres. In the early 20th Century already, the use of the hybrid between opera and oratorio has produced remarkable creative results, particularly in the works of Stravinsky, Milhaud and Honegger. We should, however, note that those were mostly subjects related either to the mythology of the antiquity or to biblical and evangelical thematic. Unlike these previous examples, Karminsky's opera-oratorio reflects events of the near past and the text of the libretto is built on a documentary basis. The "Theatre of Fact" or the "Documentary Theatre", as one of the directions in the contemporary theatre dramaturgy, has blended organically in the system of musical theatre. All of the above speaks of the undisputed merits of this opera. And perhaps here is the place to recall to mind the primary condition that has sealed this work's destiny: it had to "match" the forthcoming occasion in order to be allowed to see the stage lights. In such circumstances, both authors - the librettist and the composer - had no choice but to succumb to the "new mythology" of the communist era and the totalitarian regime. The main hero of this mythology was Lenin (and let us remember Mayakovsky - "...I purify myself under Lenin..."). Those were the "rules of the game" in a state behind "the iron curtain". It was practically impossible to continue living and working without compromising even for the greatest like Shostakovich or Prokofiev. Later, shortly before his death, Karminsky would bitterly remark that he had felt like a really free artist only in the early Nineties. Yet the opera *Ten Days that Shook the World* was written in the late Sixties!

Yes, he was aware of his compromise. But he did it because the work on this opera offered him the challenge to solve a number of real artistic goals that he had set for himself and that were for him of especially importance. The most important of those goals was to demonstrate the possibility to create an opera on documentary basis. Because here we have not only the real historical and social crucial event, but also the

1 B. V. Assafiev. *"Boris Godunov" Mussorgskogo kak musikalnij spektakl.* [Mussorgsky's "Boris Godunov" as a musical spectacle.], in: *Izbrannye trudi*, [Selected works], vol. 3, Moscow 1954.

introduction in opera of an abundance of all possible documentary texts. Their musical expression required from the composer a very special sensitivity. He succeeded to recreate in music with a high degree of credibility the atmosphere of the reflected events and also to convey the individual speech particularities of various characters (including Lenin). All this was very important in order to implement the idea of a documentary work. The journalism and the reportage genre had to a great extent determined the unusual structure of the opera: *Ten Days...* - ten scenes. Another characteristic is the conception of separate scenes with specific journalistic acuity in presenting the material and also their kaleidoscopic aspect. The organizing principle was the montage, and this has its roots in the contemporary cinematographic and television techniques. Actually, in the stage version of the opera, this line was emphasized by the repeated use of the "still camera" cinematographic technique at cardinal and tense moments.

Karminsky's opera *Ten Days that Shook the World* continues the line of the musical epic theatre and was in many respects innovative. Probably, it could not have been otherwise - the "theatre of fact" and the documentary are fundamentally opposed to the conventions of the opera as genre. Only the talent of the composer-dramaturg, his total freedom from any kind of operatic dogmas and finally, his deep knowledge of theatre in all its modern forms have insured the success of this unusual opera. This opera was successfully staged at the Opera Houses of Donetsk, Lvov and also the National Theatre in Prague and witness to this are the numerous publications in the Soviet and foreign press. The reactions to the Prague premiere (not to mention, of course, those in the Soviet Union) were unanimous in their appraisal of its novelty and originality. "A special event was the gigantic production of the opera *Ten Days that Shook the World*" - wrote the Canadian magazine *Opera*. And in the reviewer's opinion in the Munich magazine *Oper und Konzert:* "Das Ganze ist als Versuch einer musikalischen Reportage zu werten, somit als Erweiterung der Ausdrucksmittel der modernen Opernbühne".[1]

We may only feel sorry that such a great effort and creative energy and imagination were wasted by the composer in creating a work based on a fundamentally false ideatic premise. Today, when the annals of true history of the former Soviet state have been opened, they have revealed the terrifying truth of the more than seventy years long tragic consequences of that very revolution of 1917 and also the naked bestial character of its leader.

Nowadays, in the conditions of the new reality, the opera *Ten Days that Shook the World* has obviously forfeited its actuality for theatre stages. Still, this fact does not diminish the importance of Karminsky's creative experiment on the path towards a

1 *PEN. Oper und Konzert*. München, 3/1973, p. 31.

novel contemporary musical theatre. Today this opera has already become a historical fact and in this quality it is definitely of a certain interest.

P.S. Literally a few days before his death, the ailing composer received a letter from the US, in which he was informed that the Cambridge University and the American Institute for Biography have awarded Mark Karminsky the title of "Man of the Year" in 1995 and also the title of "The Man of the Last Decade of the 20th Century".

LIST OF PRINCIPAL COMPOSITIONS BY MARK KARMINSKY
compiled by Irma Zolotovitsky

Operas

Carpathian Story [Karpatskaya byl'] (in the first version *Bukovintsy)* according to the *Bukovina Story* by I. Muratov. Libretto by I. Muratov. (Kharkov Opera and Ballet Theatre, 1957; Ensemble of All-Union Theatre Society, 1960

Ten Days that Shook the World. According to John Reed's book, libretto by V. Dubrovsky. (Donetsk Opera Theatre, 1970; Lvov, 1977; Prague National Theatre, 1972)

Irkutsk Story [Irkutskaya istoria]. Libretto by V. Dubrovsky according to drama by A. Arbuzov (Kiev and Cheliabinsk, 1977; Kharkov and Saratov, 1978).

One Day Only [Vsego odin den'], libretto by V. Dubrovsky. (Odessa and Lvov, 1987)

Robin Hood, **romantic musical**. Libretto by V. Dubrovsky according to play by S. Zayaitsky and Scottish folk ballads. (Kharkov Theatre of Musical Comedy, 1983; Kharkov Russian Theatre of Drama, 1999).

Rembrandt, **ballet,** 1968.

Works for Symphonic Orchestra

Youth Overture [Molodezhnaya uvertura], 1952.

Ukrainian Suite, 1952.

Symphony, 1967.

Oratorical compositions

Fanfares are Heard in the Forest [Fanfary zvuchat v lesu]. Suite for children choir and symphony orchestra, lyrics by L. Galkin, 1960.

I talk to the Motherland [Ya razgovarivayu s Rodinoi]. For baritone and symphonic orchestra, lyrics by R. Rozhdestvensky, 1965.

More Alive than all the Lives [Zhivee vsekh zhivykh]. Oratorio, lyrics by Soviet poets. For soloists, mixed choir, children choir and symphonic orchestra, 1981.

Listen to this Bell! [Slushaite etot kolokol!] Poem-ballad, lyrics by foreign poets. For baritone and symphonic orchestra, 1983.

Choral works

Over 120 choral works, among them *Choral notebooks* [Khorovye tetradi] (a cappella), 1988; the cycle *The Way to the Temple* [Doroga k khramu], 1993.

Romances and Songs

More than one hundred **romances and songs**, including *Love Songs* on H. Heine's poetry, as well as song cycle on R. Burns poetry; collections of songs for children *My little songs* [Moi pesenki], *Red Tie* [Krasnyi galstuk], *My Komsomol Youth* [Yunost' komsomol'skaya moya] and others.

Piano Music

Piano music, including cycles for children: *Children Album* [Detskiy albom], *Home Zoo* [Domashnii zoopark], *Theatrical interludes* [Teatral'nye intermedii], *Florid Notebook* [Pestraya tetrad'] and others.

Music to spectacles of dramatic theatres **, cinema and TV films.**

Dmitri Smirnov (London):

A VISITOR FROM AN UNKNOWN PLANET: MUSIC IN THE EYES OF FILIPP HERSCHKOWITZ[1]

(As part of this Soviet issue of *Tempo*, we are privileged to publish the first substantial memoir and reminiscences to appear in English of Filipp Herschkowitz (1906-89), the Rumanian-born musicologist and composer who studied with Berg and Webern but spent almost half a century (1939 to 1987) in the Soviet Union. *There* he taught more or less clandestinely, becoming a focus of inspiration for successive generations of Russian composers, including many who are now recognized as the leaders of contemporary music in the USSR. Among the closest to Herschkowitz was Dmitri Smirnov, who has written a so-far unpublished book on his relations with this 'skeleton-key figure' in the history of modern Soviet music, and who wrote the following article at the special request of *Tempo*. For such an elusive person, the scattered references to Herschkowitz have rendered his name in a surprisingly large variety of spellings: the Editor of *Tempo* has seen it quoted as Hertzkovitch, Herskovits, Herscovici and Hercovic in addition to its invariable form in Russia, 'Gershkovich'. Although several of our contributors have used the forms Philip and Gershkovich in their original copy, we have decided for reasons of consistency to use the Austro-German form 'Herschkowitz' - by which Webern undoubtedly knew him in Vienna, the city where he died last year. Mr. Smirnov's article has been translated and edited by Rosamund Bartlett.)

I have never in my life met such an extraordinary person as Filipp Moiseyevich Herschkowitz, nor am I likely to ever again. He was a man of sharp intellect and great learning; and he combined a deep love of true art with a merciless irony, which was directed at everything and everyone around him. His clever remarks, serious as well as humorous, would instantly become anecdotes that would go round the whole of Moscow. He lived in a minute one-room flat with his young wife Lena and their cat Kisik, and could barely make ends meet. They refused to make him a member of the Union of Composers, *Muzfond*[2] would have nothing to do with him, and those who could have helped to support him, or even just lend him some money steadily, became fewer and fewer in number. He would spend days poring over a volume of Beethoven sonatas, a Mahler or Schoenberg score, making ever more unique discoveries, which would one day, he thought, go to make up a book – his life's work.

1 First Printed: *TEMPO* No.173 / June 1990 / Soviet Issue.
© copyright 1990 by Dmitri Smirnov. Translation © copyright 1990 by Rosamund Bartlett.

2 Institution offering subsidies, medical aid, etc, to musicians. (tr.)

Sometimes he gave lessons, but would always say 'I do not have any pupils. I am my only pupil'. When someone once called himself a pupil of his, without failing to point out that Herschkowitz was Webern's pupil, Filipp Moiseyevich exclaimed indignantly: 'So all I am is a vehicle for Webern's ideas![1] That's not very nice... especially since that is not appropriate for Webern. Or to be more precise, it is very inappropriate for Webern'. In the USSR, the fact that he studied at some point in Vienna with such a famous figure seemed utterly unreal to many people, and was enough to make people look at him as a being from another planet. As it happens, he really was no more than a accidental visitor from an unknown planet in our country.

Favin (or Fabish) Herschkowitz was born in the Romanian town of Yassy, into the family of a button merchant, on 7 September 1906 (25 August according to the old calendar). He studied at the conservatoire in Yassy (where he claimed he was well taught in harmony) and in 1927 entered the Vienna Academy. There he studied with Josef Marx, who had become friends with Schoenberg because of their shared interest in painting ('Both painted pictures', said Herschkowitz, 'I don't know who was the worst'). From 1929 to 1931 he studied with Alban Berg ('who taught nothing') and then, in 1934, with Anton Webern, at the same time working as a proof-reader at Universal Edition (from 1931-1938). Webern gave him a diploma -a scrap of paper which he himself had drawn up -which said that Herschkowitz, having followed a full course of instruction, had the right to teach composition and theory. With this diploma in hand, Herschkowitz escaped from Hitler and Nazi Vienna to the town of Chernovtsy, which Stalin had just joined to his empire.

Herschkowitz spent six years in evacuation in Central Asia, mainly in Tashkent, where Mukhtar Ashrafy, the Uzbek 'caliph' of music, made him a member of the Union of Composers. He would not let him into *Muzfond,* however, so he was unable to borrow money. At some point in 1946, Herschkowitz moved to Moscow. He was not reinstated in the Union of Composers (a campaign had begun against cosmopolitans, which expressed itself mostly in the persecution of Jews), although he was, on the other hand, accepted into *Muzfond* this time. The names of his teachers meant nothing in Moscow at that time, and a quarter of a century later the name of Schoenberg was used 'to frighten little children'. By the 1950s, however, musicians had started to become interested in the New Viennese school, and the presence in Moscow of a 'living witness' played a decisive role. It was Herschkowitz who directly influenced young composers in a 'pernicious, noxious and corrupting' way by wanting to escape from the suffocating, although in many respects comfortable, prison of 'socialist realism'. A whole pleiad of composers, musicologists and performers had

1 Literally, Herschkowitz refers to himself as a mere 'shoe-horn' and Webern as the 'heel' being queezed into the shoe. (tr.)

their eyes opened, thanks to him, and were indebted to him for their accomplishments and development. I do not think that it is appropriate here to give their names, since not all his relations with these people were trouble-free. With some he broke off all contact, and it is difficult to judge objectively who was at fault.[1]

Despite his unfixed social position, Herschkowitz gave lecture-series during the 1960s at the Eleven and Kiev conservatories. In the 1970s he published two of his most important articles – unquestionably the best contributions to Soviet musicology[2] – in the journal *Uchenye zapiski tartuskogo universiteta: trudy po semiotike (Tartu University Scholarly Notes: Studies in Semiotics),* whose print-run was never more than 100) copies. Herschkowitz also wrote a series of compositions during this time: three pieces for piano, four pieces for cello and piano, a Cantata for voice and chamber ensemble to verses of Rilke and Lorca. His music was never performed; and whilst this upset him ('as long as my piece has not been performed or shown to anyone', he would say, 'it seems that it does not exist'), he considered his main compositions to be those *about* music; music itself followed in second place. I have seen those scores fleetingly, but am convinced that they deserve the most serious attention. One could say that they were written entirely in the style of Schoenberg, but an extremely rigid discipline and a deep awareness of the compositional process lends them a particular value.*

As time passed, the Second Viennese School went out of fashion, without ever having come into fashion in the first place, and Herschkowitz was deserted by everyone: an eccentric that no one needed, who spoke in amusing paradoxes or dull truths. He sought in vain for people who shared his views and people who would be able to understand him. 'I need someone to share my thoughts about music!' he would say over and over again; but his was a voice in the wilderness. Unable to find a way

1 Nevertheless I'll name those who had contact with Herschkowitz, as far as I know. They were the composers A. Volkonsky, E. Denisov, A. Schnittke, S. Gubaidulina, N. Karetnikov, A. Lokshin, G. Zinger, M. Meyerovich, A. Muravlev, V. Silvestrov, L. Grabovsky, V. Artyomov, A. Vustin, V. Shoot, V. Suslin, E. Firsova, B. Frankshtein, L. Gofman, the musicologists M. Druskin, N. Fishman, V. Kholopov, M. Tarakanov, S. Vekshtein, A. Ivashkin, the performers O. Kagan, N. Gutman, L. Isakadze, I. Monighetti, T. Alikhanov and others.

2 The tonal sources of Schoenberg's dodecaphony' and 'On an invention of Johann Sebastian Bach'. The editorial board of *Uchenie zapiski tartuskogo universiteta* refused to publish the third article, on Arnold Schoenberg's Suite for piano. (D.S.)
Note also his 'Some Thoughts on Lulu' in *The International Alban Berg Society Newsletter,* No.7, Fall 1978. (Ed.)
*Musikverlage Hans Sikorski apparently plans to publish Herschkowitz's Four Pieces for cello and piano. (Ed.)

out of this spiritual vacuum, he made an application to leave the country, but was refused permission. In desperation, he even wrote a letter to Tikhon Khrennikov, the immutable leader of Soviet music, in which he said that he was turning to him since they had something in common despite all their differences: the fact that their thoughts were expressed in musical notes. Herschkowitz saw his life as a sonata; its exposition had taken place in Vienna, its development in the Soviet Union and it now required a reprise. Khrennikov did not perceive the beauty of this idea and dictated a formal reply to his secretary in which he said that such matters were dealt with by OVIR,[1] and not him.

These were hard times for Herschkowitz. His application to OVIR was automatically followed by expulsion from *Muzfond* and an order to pay back his huge financial debt. The circle of his acquaintances narrowed drastically, the editorial board of *Tartu Scholarly Notes* returned his articles, his name was no longer mentioned anywhere and pronounced only in a whisper.[2]

Finally an invitation came from the Alban-Berg-Stiftung, who asked him for help in preparing Berg's collected works for publication. In December 1987, Herschkowitz left with his wife for Vienna, where he continued intensive work on his book and on the translation of his essays into German. Within half a year he fell ill. A brain tumour was diagnosed, but after three successful operations, his kidneys failed. He died on 5 January 1989 and was buried in the Jewish cemetery in Vienna.

After his death, Herschkowitz's widow, who had already completed work on the manuscript of his book (or rather, two books) which run to about 700 pages, wrote to me from Vienna. 'As long as Filipp's works remain unpublished', she wrote, *'all* his works, that is, whatever is said about Filipp, will only ever be words. Without these writings of his, one could say that it is impossible to speak the truth about him'.[3] Of course it is difficult not to agree with this. Yet for the time being we can gain understanding from the few things that are already published, and share our scattered impressions about our meetings with this exceptional person.

As a true pupil of Webern, Herschkowitz saw Beethoven as the 'highest point of development of musical form'.[4] 'Everything goes towards Beethoven and from Beethoven', he would often repeat. Taking Beethoven as a starting- point and applying him like a standard to the work of other composers, there arose in his mind a strictly limited group of composers who were the 'Great Masters'. When Brahms was dropped

1 Soviet visa office (tr.)
2 Herschkowitz never forgave Yury Kholopov, who in his book on Webern, which came out in 1984, did not even include his name in the list of Webern's pupils.
3 Letter of 6 June 1989.
4 From 'On invention...'

from the canon, followed by Haydn, and finally his own teacher Berg, a 'magnificent seven' remained: Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, Mahler, Schoenberg and Webern. Of course one can laugh at such a limited view of the history of music and at such a narrow understanding of what makes a 'Great Master'. What about all the others? What is it that makes them worse composers? Let us hear what Herschkowitz himself said:

There are two kinds of composers, those who *make music* and those who do something with music. In order to count the first group on our fingers (I have in mind the last 250 years), we won't have to bother with our toes; the fingers on our hands are enough.[1] The second group are all the rest; enough to create a population of a not exactly small country. The music of the first group is made with sounds, but exists *independent of the sounds.* The music of the second group is made *for* sounds. The first is a world of crystals, the second a world of (good and bad) porridge...

The great masters make up a *strictly organic chain.* They are always 'innovators' and *never* 'avant garde'. Innovation is the only possibility of remaining on the rails of tradition.[2]

The great masters have always known their predecessors: Beethoven was aware of Mozart, Wagner was aware of Beethoven and Mahler was aware of Wagner...

The great masters are distinguished from the others by the fact that when you listen to their music, only they exist. Bach is in no way less of a composer than Beethoven, Mozart no less than Bach. When one listens to Tchaikovsky or Prokofiev, there are some bits one might like, but then one says that it is no worse than...

After Webern, all composers tried to be new, thinking that music, which was not new, could not be music. But Schoenberg, after all, was new on the basis of tradition! That should not be forgotten![3]

Herschkowitz's attitude to the works of the great masters was highly selective. 'Beethoven has only six symphonies', he loved to say, or:

Beethoven is Beethoven in his piano sonatas, *beginning with the first;* while in *all his other cycles,* in no way is he Beethoven from *the very beginning.* I have a very specific litmus paper test for determining that.[4]

Discovered by Schoenberg and developed by Webern during discussion with his pupils, the 'litmus paper' is a principle based on the two opposite conditions of

1 There is no Russian word for 'toe' – the word for finger is used. (tr.)
2 From a letter of 16 July 1982.
3 From a conversation held on 28 July 1980.
4 From a letter of 8 April 1988.

musical structure: fixed and floating,[1] which make up the basic construction of form in the music of the Great Masters and which are most evident in Beethoven. This *geometry* is not spatial but *temporal;* it turns temporal material into spatial material.[2]

It is not all that easy to understand the difference between 'fixed' and 'floating'. Herschkowitz confessed that even he did not understand it at first, and only did when he stopped studying with Webern and began to do his own research. He would often say: 'It's very important. Whoever does not understand it is not looking at music in the right way!'.

By not adhering to this principle, the researcher is deprived of the most important instrument for music analysis, the comprehension of its structure and essence. Composers who do not seek to break with the great musical tradition lose orienteering directions for their personal quest. Both thus run the risk of remaining on the level of amateurs.

Herschkowitz developed and continued this principle, and we will really only be able to understand it when his works have been published and we can look at them in detail. He talked of different levels of 'fixed' and 'floating', their mutual relationship in form, about their diffusion over an entire cyclical work and also about cycles of works in which they play a joint role. At its most basic level, the principle looks like this: *'Fixed'* denotes that which is linked to the main tonality, which the main theme expresses best of all. The main theme, as a rule, is constructed in a *fixed* way. Everything else - links, secondary (themes), development – are built in a *'floating'* manner, and floating in varying ways, moreover. There is a neutralizing relationship between the one and the other: a 'less floating' secondary theme can correspond to a 'less fixed' main theme; the musical problem of a work can even stand the relationship of the two themes on its head: the main theme, instead of the secondary theme, can have a floating structure, and, correspondingly, a secondary theme can have a fixed structure.[3]

This principle in its fullest form is the *material* concept of musical form in the presence of which 'music, the most immaterial of the arts, becomes our property'.[4]

Herschkowitz left dozens of perceptive remarks about each of the great masters. Here are some of them:

...(Bach's) work still represents a map, on which there are more blank spots than on the map of Africa in the 19th-century. We must recognise, however, that Bach's

1 In the original German: *'fest'* and *'locker'*.
2 From a letter of 16 July 1982.
3 'On an invention of Johann Sebastian Bach'.
4 'The tonal sources of Schoenberg's dodecaphony'.

blank spots will never be completely understood. And that is only because the greatness of a great master is endless.[1]

Beethoven is the same as Mozart. Everything in Mozart is developed by Beethoven. They are one and the same.[2]

The essence of Beethoven lies in the fact that he solved Mozart's problems in a different way.[3]

In the work of Wagner (which has been classified as romanticism, but which in fact represents a new height of classicism), form is fully restored to its rightful place as the prime force and essence of the art of music. But for a long time after Wagner, the *concept* of form remained emasculated, and yielded to restoration only with difficulty.[4]

There are no longueurs in Wagner; it's we who have a problem with brevity.[5]

None of the great masters studied at conservatoires except for Mahler.[6]

Schoenberg, the musical Columbus of our time, actually discovered a new route to good old India when he discovered America.[7]

Webern! the last master of German music...[8]

Whilst Herschkowitz had respect and even 'sympathy' for many other composers, such as Haydn and Brahms, for example, Schubert and Tchaikovsky, Prokofiev and Berg, he lamented the unconscious, primitive and uncreative state of the principle [of *'fest'* and *'locker'*] in their works, and even sometimes complete disregard for the principles which are the main source of images in a composition, the essence of the great musical tradition. Many of them often served as the targets of his attacks:

Brahms knew how to write a main theme, but he did not know what to do with it.[9]

In Brahms, form does not develop, but stretches like a thread, although it does stretch well.[10]

1 '0n an invention...'.
2 From a conversation held on 28 July 1980.
3 Conversation of 31 January 1983.
4 'The tonal sources...'.
5 Letter of 20 December 1984.
6 Conversation of 2 August 1982.
7 'The tonal sources...'.
8 Conversation of 2 August 1982.
9 Conversation of 4 October 1983.
10 Conversation of 31 January 1983.

While Schumann and Mendelssohn – both stupendous talents – wrote their symphonies, sonatas et cetera like cheap popular prints, Brahms (like Wagner, but in a different way to Wagner) *understood the essence of Beethoven.* But this was not a *creative understanding.* From his understanding of Beethoven, Wagner created the possibility of becoming Wagner. Brahms never did away with his pointless desire to become a second Beethoven.[1]

Schumann is a composer from the GDR.[2]

Berlioz is probably the worst of the famous composers.[3]

In the 19th-century there was a bad composer, Cesar Franck, who wrote cycles in which themes from the previous parts repeated themselves in the last parts and he thought he was going further than Beethoven![4]

The chain of great masters broke off for Herschkowitz with the work of the New Viennese School. On 31 January 1983, when he declared that he did not consider Berg a great master any more, he explained:

It was easier for Schoenberg than for Webern, because he was already a great: tonal composer. Webern was not, but nevertheless he succeeded. Berg was too faithful to the 'letter of tonality' and he was therefore not a great master, despite my warm feelings for him as a person.

Other contemporaries fared worse:

Stravinsky made music out of ballets, as Shostakovich made his symphonies out of film music - the experience he gained from his activities as a ballroom pianist left its mark on his music.[5]

Shostakovich is just one great public place, while Stravinsky is just one great private place.

Stockhausen is the same as Boulez but without the tails.

'A hack in a trance', 'an omelette from a shell', 'musical wallpaper', 'music castrated from time' – these were the epithets he often applied to composers and their works.

Herschkowitz considered that there was a decline or recession in music in our times. The desire to appear new and original at all costs had turned music into empty sounds and bagatelles, he thought, and was explained purely by a thirst for success,

1 From a letter of 16 July 1982.
2 Conversation of 8 October 1982
3 Conversation of 28 July 1980.
4 Conversation of April 1970.
5 Conversation of 8 October 1982.

which he called 'non-Euclidean careerism'. 'The most epigonal music is that which tries to be new!' Filipp Moiseyevich would exclaim.

He was glad when he liked something in new Soviet music, something, which in his words represented 'an exhibition of talent'. Without considering genius as the highest level of talent, he would call for a 'rejection of talent', and for composers to become 'mountaineers'. For the person 'whose attitude to himself was as serious as his attitude to music', he gave the following instruction: 'Do not be kind to yourself; do not turn the "creative process" into patting yourself on the head, do not let yourself be on familiar terms with music...Talent is not a vice. One can discard it for something more solid'.[1]

And in these words one can perceive a hope that this current decline in music is temporary, that the baton which was handed from one great master to another will some day be grasped by a new genius, so that the tree of genuine of music will once again blossom.

In our time – a time of vigorous artistic development – we must find a niche for Herschkowitz's perhaps controversial views, since they shed light on many elements in music still relevant today. The legacy of the brilliant scholar of music, Filipp Moiseyevich Herschkowitz, should not be buried and forgotten; and I would like to believe that we do not have to wait long before it becomes accessible to the musical community at large.

Moscow, 30 January 1990

1 Letter of 16 July 1982.

Chronologisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Filipp Herschkowitz

Systematische Auswahlverzeichnisse der musikalischen Werke von Herschkowitz liegen, soweit die Werke derzeit bekannt sind, in verschiedenen Versionen vor. Die vorliegende Zusammenstellung stützt sich auf:

- Allan Ho and Dmitry Feofanov, *Biographical Dictionary of Russian/Soviet Composers*, Connecticut / London 1989, S. 168-169;
- Lena Herschkowitz et al. (Hrsg.), *Philip Herschkowitz über Musik* (russ.), 4 Bde., Moskau 1991 bis 1997, Bd. 1, S. 9 und Bd. 4, S. 24 ff.
- Valeria Tsenova (ed.), *Ex oriente... III. Eight composers from the former USSR*, Berlin 2003 (im Druck)
- Informationen im Internet.

1929	*Walzer* für Klavier (geplant als Teil eines größeren Werkes), verschollen
1930	*Tulpen*, Melodrama nach Peter Altenberg (nur Entwurfsskizzen)
1930	*Fuge* für 14 Soloinstrumente (Fl., Ob., Klar., Alt Sax., Baß-Klar., Fag., Horn, Tromp., Harfe, Schlagzeug, Viol., Vla., Vc., Kb.), geplant als Teil eines größeren Werkes
1932	*Wie des Mondes Abbild zittert* (Heine), Lied für Singstimme und Klavier
1947	*Frühlingsblumen* [Vesennie cvety] für Klavier
1956	*Capriccio* für zwei Klaviere Ausgabe: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1957
1960er Jahre	*Drei Stücke* für Klavier
1960er Jahre	*Fünf Stücke* für Klavier
1962	*Vier Lieder* nach Gedichten Paul Celans für Mezzosopran und Klavier I. *Schlaf und Speise*, II. *Espenbaum*, III. *Der uns die Stunden zählte*, IV. *Leuchten*
1965/66	*Drei Lieder* für Gesang und Klavier nach Versen von Ion Barbu
1968	*Vier Stücke für Violoncello und Klavier* I. *Andante con moto, ma tranquillo* II. *Allegretto quasi andantino, un poco rubato* III. *Andante*, IV. *Allegro*
1969	*Klavierstück in vier Sätzen* I. *Moderato* (Andantino), II. *Allegretto moderato, tranquillo*, III. *Poco lento*, IV. *Allegretto giusto*
60er Jahre	*Brandmal (*Paul Celan) für Gesang und Klavier
1971	*Brandmal* (Paul Celan) für Mezzosopran, Flöte, 2 Klarinetten, Klavier vierhändig, Schlagzeug, 6 Violen und Kontrabaß

70er Jahre	*Espenbaum* (Paul Celan) für Mezzosopran, Flöte, 2 Klarinetten, Klavier vierhändig, Schlagzeug, 6 Violen und Kontrabaß
70er Jahre	*Leuchten* (Paul Celan) [I. Fassung] für Mezzosopran, 2 Flöten, 2 Klarinetten, Baßklarinette, 2 Fagotte, 4 Hörner, Klavier, 4 Violinen, 2 Violen und 2 Violoncelli
70er Jahre	*Violoncellostücke mit Klavierbegleitung* I. *Allegretto un poco sostenuto, ma quasi rubato,* II. *Andante,* III. *Allegro*
70er Jahre	*Kleine Kammer-Suite* für 2 Klarinetten, Klavier, Violine, Viola und Violoncello I. *Lento non troppo*, II. *Allegretto, poco rubato*
70er Jahre, erste Hälfte	*Vier Gedichte Paul Celans* für Mezzosopran, 2 Flöten, 2 Klarinetten, Baßklarinette, 2 Fagotte, 4 Hörner, kleine Trommel, Klavier, 4 Violinen, 2 Violen und 2 Violoncelli I. *Leuchten* II. *Der uns die Stunden zählte,* III. *Schlaf und Speise*, IV. *Espenbaum*
1979	*Kleine Kammersuite* für Mezzosopran, Violine, 2 Violen, 2 Klarinetten, Violoncello und Klavier I. *Moderato,* II. *Arbol de canción* (Frederico Garcia Lorca), III. *Dame vor dem Spiegel* (Rainer Maria Rilke)
1983	*Madrigale* für Mezzosopran und Kammer-Ensemble I. *Dame vor dem Spiegel* (Rainer Maria Rilke) für zwei Klarinetten, Klavier, Violine, Viola, Violoncello und Gesang II. *Der Alchimist* (Rainer Maria Rilke) für zwei Klarinetten, Baßklarinette, Klavier, 2 Violen, 2 Violoncelli und Gesang III. *Arbol de canción* (Frederico Garcia Lorca) für zwei Klarinetten, Klavier, 2 Violen und Gesang IV. *Automne* (Guillaume Apollinaire) für zwei Klarinetten, Klavier, Violine, Viola, Violoncello und Gesang
1987/88	Drei Gesänge mit Begleitung eines Kammerensembles *I.* Arbol de canción *(Frederico Garcia Lorca) für Mezzosopran, zwei Klarinetten, Klavier und 2 Violen* *II.* Dame vor dem Spiegel *(Rainer Maria Rilke) für Mezzosopran, zwei Klarinetten, Klavier, Violine, Viola und Violoncello* *III.* Brandmal *(Paul Celan) für Mezzosopran, Flöte, 2 Klarinetten, Baßklarinette, Klavier vierhändig, Schlagzeug, 2 Violinen, 4 Violen und Violoncello*

Yulia Kreinin (Jerusalem)

ALFRED SCHNITTKE AS THE SUCCESSOR TO DMITRI SHOSTAKOVICH: TO BE YOURSELF IN SOVIET RUSSIA

> In my youth we were brought up on the Ten Commandments: "Don't kill; don't steal; don't commit adultery." But nowadays there exists only one commandment: "Don't sully the purity of Marxist-Leninist Teaching."
>
> Dmitri Shostakovich

> I have no sense of the fatal inevitability of evil, even in the most terrible situation. There is no such thing, because in a human being there is always manifest an essence that is good and that never changes.
>
> Alfred Schnittke

Coming to Israel from Moscow in 1994, I was quite surprised to learn that Israelis often regarded Shostakovich as a representative of Socialist realism and a devout Communist. By now I have taught a course on Shostakovich (which I call "Communist or Dissident?") at the Hebrew University of Jerusalem three times. I believe that the main difficulty in teaching the course is the problem that people in the free world have with understanding the way of life in Soviet times. By "understanding" I mean not only intellectual perception but also internalization of the spiritual problems of Soviet citizens to an extent that would enable them to see the situation from their point of view.

The literature on the Soviet regime and on Shostakovich himself is now extensive and continues to grow. The discussion alluded to in the title of my course is also continuing. Of course, I do not pretend to have a simple answer to this question. Moreover, I am now convinced that there can be no simple answer. Everyone has his or her own truth in this discussion, and everyone shapes Shostakovich's image in accordance with his or her own view of the Soviet period and human nature.

Nevertheless, Shostakovich had a tremendous influence on audiences and on the professional world; his music helped them to breathe, to think, to survive. Here I describe how part of Soviet-educated society viewed Shostakovich during his lifetime and why Schnittke came to represent the same values after Shostakovich's death.

To avoid any misunderstanding, I would like to emphasize that the two of them had almost no personal contact with each other and not even a trace of a shared ideology.[1] They were regarded as similar by some intellectuals who perceived the works of both composers as expressing some of their own experience during the "stagnation" (1965–1985, between the end of Khrushchev's "thaw" and the beginning of Gorbachev's perestroika).

* * *

Thus, for two decades in the 20th century, both Shostakovich and Schnittke were regarded by their admirers as symbols of the Soviet intelligentsia and its destiny. Listeners identified with the two composers, whom they perceived as both critics and victims of the times. They regarded Shostakovich and Schnittke as speaking on behalf of the best of the Soviet intelligentsia, which they considered to be the conscience of the people.

Now, looking back on these years, I am trying to answer the crucial question: Why?

This subject requires extensive historical and sociological research, which I hope will be done someday. For now I would like only to mention what seem to me to be the most important points.

1. Weltanschauung

The official Soviet philosophy of life was perpetually optimistic, and everyone was expected to follow it. This Weltanschauung left no room for tragedy, whether collective or personal. The only possible tragedy was an "optimistic" one (as in the actual title of a famous play written by Vsevolod Vishnevsky).

1 Recalling his few encounters with Shostakovich, Schnittke said: "I have nothing to boast of.... I don't know anything about the attention he paid me.... Not only didn't he want to go to meet me, but I was terribly afraid of him" (Alexander Ivashkin, *Conversations with Alfred Schnittke* [Moscow, 1994], pp. 83, 89 [in Russian]).

To honest people this official optimism seemed hypocritical and even mocking. The end of the "thaw", the invasion of Czechoslovakia (1968) and the abolition of democracy there, and the prosecution of dissidents destroyed all reassuring illusions of the Khrushchev period. Literature could express the spiritual crisis of the intelligentsia only in *Samizdat* (works copied on typewriters) or *Tamizdat* (works published abroad). The authorities did not acknowledge the human rights of the Soviet people, including freedom of speech (which, to my mind, includes the freedom to express one's unhappiness). In other words, Soviet citizens were supposed to be content and had no right to experience tragedy, or - God forbid - to have a pessimistic world view.

But human feelings could not be fully controlled, and they needed an outlet. Under the circumstances, art was often a source of support and the only ray of hope. Music, which was censored and repressed less than literature and the visual arts, played a role comparable to that of psychotherapy (which did not yet exist in the USSR).

For example, the performance of Shostakovich's Fourteenth Symphony in 1969 was a legal opportunity to experience the despair of the times, the pain of the shattered hopes for a more humane society. Like his Fifth Symphony in 1937, more than thirty years earlier,[1] the Fourteenth opened the way for tears that were not yet entirely forbidden. The pessimism of the composer, who in his Fourteenth Symphony expressed his belief in the omnipotence of death, was an attitude consistent with the times.[2]

1 Shostakovich's famous Fifth Symphony, first performed in Leningrad during the period of Stalinist terror, was regarded by the public as the voice of the people's suffering. (The officials, however, were satisfied by the traditional language and clear structure of the symphony.) The concealed meaning of the symphony is interpreted in detail by Inna Barsova and Richard Taruskin in articles published in the 1990s, many years after the composer's death. See Inna Barsova, "Between 'Social Demands' and the 'Music of Grand Passions': The Years 1934–1937 in the Life of Dmitri Shostakovich," in *Shostakovich in Context* (Oxford University Press, 2000; Russian version published in 1996); Richard Taruskin, "Public Lies and Unspeakable Truth: Interpreting Shostakovich's Fifth Symphony," in David Fanning (ed.), *Shostakovich Studies* (Cambridge University Press, 1995). Despite the lack of professional analysis, listeners were able to internalize the versatile message of the music from the very first performance of the symphony in 1937.

2 In his later years Shostakovich suffered from the feeling that he had been unable to live his own life. In 1968, in a letter to his close friend Isaak Glikman, he wrote: "Tomorrow I will be 62. People of such an age like to coquette when answering the question 'If you were born again, would you live your 62 years in the same way as you did?' 'Yes, of course, there were failures, there were troubles, but as a whole I would spend those years in the same way.' But if I were asked that, I would like to answer: 'No! A thousand times no!' " (*Letters to a Friend,*

The same role was later played by Schnittke's *Requiem* and his Second Symphony, both of which are settings of the traditional text of the Catholic Mass. These works were not officially supported because they did not conform to the official ideology. But fortunately they were not banned either; because the text of the Mass had been used by many great composers, it was permitted in concert halls. Some of us felt that Schnittke's works were a requiem for the best hopes of our generation. In this way music destroyed the unbearable silence for those who could not or had no wish to join the dissidents' circles and take part in their public activities.

2. Despair versus hope and the will to meaning

When thinking of the Weltanschauung of that period, we cannot ignore the problems of conscience, sometimes pessimism, and even cynicism of the intelligentsia. Their image of the world was full of disharmony, and the greatest difficulty was in finding some support in the spiritual realm. Briefly put, their world view reflected the erosion of Socialist ideals.

To understand the feeling in those times, let us look at the word *intelligentsia*. This word has different connotations in different cultures and languages. In the Russian-speaking world it usually referred not only to a high level of education and a certain kind of upbringing, but also to the idea of service.

Service - but of what cause?

The Russian intelligentsia of the 19th century dedicated itself to the idea of the commonweal. In the 1930s and 1940s, the intelligentsia, with its pre-Revolutionary roots, was almost wiped out by Stalin; the new "intelligentsia" that came to power showed itself many times to be an amoral mob (despite demagogical speeches about the same commonweal). Furthermore, even during Stalin's time not everybody could accept the Marxist-Leninist doctrine as a sort of new religion. In any case, by the 1970s it was quite clear that this doctrine had not succeeded in establishing a new system of relevant moral values. The lack of such a system and the moral effect of this lack on society might be compared with phantom pains in an amputated arm or leg. The lack of religion was a source of inner confusion and even existential despair, expressed by Shostakovich in his last years in the epigraph to this essay.

Dmitri Shostakovich to Isaak Glikman [Moscow and St. Petersburg, 1993], p. 243 [in Russian]).

But no one could annihilate the people's "will to meaning", to use the famous psychiatrist Viktor Frankl's phrase.[1] I believe that this will, which is ubiquitous in both composers' music, was the main reason for audiences' love of their work.

Nevertheless, Shostakovich and Schnittke had very different attitudes towards basic moral principles. Shostakovich may have sometimes wished to believe in God but could not do so. Like his beloved Gustav Mahler, he could not compose a requiem and never even tried. His Fourteenth Symphony, however, was interpreted by Levon Hakobian, a prominent researcher of his work, as a disguised requiem. According to this interpretation, Shostakovich chose texts by various poets and arranged them in a sequence similar to the sequence of the parts of the requiem. However, the texts themselves sound like a caricature of the prototype, even like blasphemy. Only once does the composer show a deep reverence for his traditional source - in a part corresponding to the Benedictus (part 9). According to Christian thought, Hakobian explains, this part of the requiem is dedicated to the Holy Spirit, sins against which can never be forgiven - "neither in this world, neither in the world to come" (Matthew 12:32). We will never know, he continues, whether Shostakovich experienced fear of God, the most private feeling a human being can have, while composing this part.[2]

Unlike Shostakovich, Schnittke was a deeply religious man, and his sincere faith was a source of hope for him. Schnittke's credo is expressed in highly concentrated form in the coda of his Fourth Symphony, where his own quasi-Catholic, quasi-Orthodox, quasi-Protestant, and quasi-Jewish (synagogue) chants sound together, embodying a somewhat ecumenical idea.

The difference between the two composers can be expressed by the antinomy of despair and hope. In any case, while listening to the music of either Shostakovich or Schnittke, sensitive Soviet citizens could enjoy a connection to eternal problems and values. Listening thus helped the audiences satisfy their desire for meaning.

1 Viktor Frankl returned to this subject many times; his books *Man's Search for Meaning* (Boston, 1963, previously published as *From Death-Camp to Existentialism), The Will to Meaning* (New York, 1969) and *The Unheard Cry for Meaning* (New York, 1978) brought him international recognition and fame.

2 Levon Hakobian, "The Artistic Discoveries of the Fourteenth Symphony," *Muzykalnaya Akademia* 4 (1997): 192 (in Russian).

3. The image of the world and silent protest

During the period of "stagnation," it was not safe to state publicly that one hated the Soviet ideology. The prisons, mental hospitals (used as prisons), and labor camps did not disappear after Stalin's death. But permanent silence about real problems was a source of inner conflict and stress because people needed to find not only their own identity and some meaning in life, but also confederates, like-minded individuals, with whom they could establish a dialogue (though often only a silent one). The music of both composers gave people a way of accomplishing this.

At the premieres of Shostakovich's last symphonies (14 and 15) and Schnittke's first symphonies (1–4), listeners felt connected to the composers' ambiguous message and to the circle of confederates who perceived the music in nearly the same way.[1] The nature and essence of both composers' music from this period had to be deciphered and interpreted by each individual. Quotations from other composers' works, juxtaposition of various types of music, and the obvious eclecticism of some episodes seemed to call on the listener to guess the hidden meaning of those clashes.

Thus, distortion instead of balance (or the contrast between the two) in Schnittke's First Symphony could be perceived as symbolic of the modern world, with all its contradictions and suffering. The challenge was understood even by those who had never read Schnittke's introduction to the score, in which he comments on the uniqueness of the creative method that he used in composing this symphony.

It is well known that Schnittke worked simultaneously on two scores: that of the Symphony and that of the documentary *The World Today* (or *And Nonetheless I Believe*), directed by Michail Romm. Together with the director and his team, Schnittke looked through literally thousands of documentary fragments. In his own words, "there gradually formed within my mind an apparently chaotic yet at the same time orderly chronicle of the twentieth century. My symphony has no program. But if the tragic and incredible chronicle of our time had not been imprinted on my consciousness I could not have written this music".[2]

1 Alexander Ivashkin, the composer's biographer and close friend, notes a very special atmosphere at concerts at which Schnittke's music was performed. He compares this with a similar atmosphere at the premieres of Shostakovich's works—with their almost ungraspable hidden meaning—in the 1960s and 1970s (see *Conversations with Alfred Schnittke*, p. 81).

2 The English translation of Schnittke's comments is taken from annotation by Ronald Weitzman to the CD of the symphony (Chandos Records, 9417, 1996).

A different image of the world is implied by Shostakovich's *Fifteenth Symphony*, with its "toy shop" (the composer's comment on the first movement) and Wagner's destiny motive (the finale movement). The symphony was perceived in the context of the times as symbolic of resignation, of accepting life as an arbitrary matter of fate, in which one has no choice and no opportunity to change one's destiny.

In determining the similarity between the two composers, we have to remember that the image of the world that they conveyed to their audiences was unacceptable to Soviet ideological institutions. Such opposition to the official ideology in art was regarded by audiences as potential opposition, in a sense, to the regime itself. In other words, heterodoxy in art was associated in the social psychology of the times with political heterodoxy.

This substitution, which is not always obvious to people in the free world, helped the Soviet intelligentsia of the time to retain its self-esteem. Such a protest, whether in professional or non-professional discussions, took considerable courage.

Sofia Gubaidulina, a young student in her fifth year at the Moscow Conservatoire, was told by Shostakovich: "Be yourself. Don't be afraid of being yourself. My wish for you is that you should continue in your own, *incorrect* way."[1] This was his message to the younger generation, including Alfred Schnittke, and it was heard, understood, and embodied.

Postscript

I am often asked why the composers did not protest openly against Soviet-era injustice. As an old Jewish source, the Ethics of the Fathers, tells us: "Do not judge your fellow until you are in his place."

But there is another, no less important point. Both of them *did* protest in their own way. As just one example, as a Jew I greatly appreciate Shostakovich's use of Jewish sources while an anti-Semitic campaign was under way in the USSR (the late 1940s) and people were afraid of being associated with anything Jewish due to possible punitive measures. Around that time, when Schnittke was asked at 16 what nationality he wished to have recorded on his passport - German like his mother or Jewish like

1 Elizabeth Wilson, *Shostakovich: A Life Remembered* (London, 1994), p. 306.

his father - he chose to be Jewish because of his unwillingness to repudiate the persecuted nation.

Everyone who knows what it meant to be Jewish or to be associated with Jews in the Soviet Union (especially then) can understand quite well that both composers were taking a great risk. These were weighty deeds, and they were not the only examples of such actions in their lives.

Their inner discord and suffering were written on their faces. Presumably, being highly sensitive and self-critical people who never forgot the Ten Commandments, they could not find true inner peace during the Soviet era. Both Shostakovich and Schnittke were Christians—one by birth and upbringing, the other by choice. When I think of the expression on their faces, which I will never forget until my dying day, I dare to call them *martyrs of conscience*.

Chronologisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Alfred Schnittke

Systematische und chronologische Verzeichnisse der musikalischen Werke von Alfred Schnittke (1934-1998) liegen derzeit in verschiedenen Versionen vor. Die vorliegende Zusammenstellung stützt sich auf Informationen aus:

- Hannelore Gerlach, *Fünfzig sowjetische Komponisten*, Leipzig 1984, S. 360-363;
- Internationale Musikverlage Hans Sikorski (Hrsg.), *Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag. Eine Festschrift*, Hamburg 1994, S. 77-134;
- Nachforschungen im Internet.

1949	*Konzert für Akkordeon und Orchester* verschollen
1950/52	Bühnenmusik zum Stück *Majakowskis Debüt*
1953	*Poème für Klavier und Orchester* ungedruckt
1953	*Romanze* für Singstimme und Klavier nach Versen von Alexander Puschkin ungedruckt
1953	*Fuge* für Violine solo ungedruckt
1953/54	*Sechs Präludien* für Klavier ungedruckt
1954/55	*Variationen* für Klavier ungedruckt
1954/55	*Sonate* für Violine und Klavier
1954/55	*Im Nebel.* Lied für Singstimme und Klavier nach Versen von Fjodor Tjutschew ungedruckt
1954/55	*Der Bettler.* Poème für Singstimme und Klavier nach Versen von Michail Lermontow ungedruckt
1954/55	*Die Birke.* Poème für Singstimme und Klavier nach Versen von Stepan Stschipatschow ungedruckt
1954/55	*Drei Chorlieder* für gemischten Chor a cappella nach Versen von Alexander Prokofjew, Michail Issakowski und Alexander Maschistow ungedruckt
1954/55	*Scherzo* für Klavierquintett ungedruckt

1954/55 *Intermezzo* für Klavierquintett
ungedruckt

1954/55 *Suite* für Streicher
ungedruckt

1954/55 *Ouvertüre* für Orchester
ungedruckt

1956/57 *Symphonie* für Orchester
ungedruckt

1957, rev. 1962 *Erstes Konzert für Violine und Orchester*
Ausgaben (Neufassung):
Klavierauszug: Verlag Muzyka, Moskau 1966
Partitur: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1968
Aufführungsdauer: 40'

1958 *Nagasaki.* Oratorium für Mezzosopran, Chor und Orchester auf Worte von Anatoli Sofronow, Georgi Feré, Simmedsiku Tosson und Önäda Eysaku
Partitur: ungedruckt
Aufführungsdauer: 35'

1958 *Vokalise* für gemischten Chor a cappella
ungedruckt

1959 *Lieder von Krieg und Frieden.* Kantate für Sopran, Chor und Orchester, Texte von Anatoli Leontjew und Andrej Pokrowski nach russischen Volkstexten
Partitur: ungedruckt
Aufführungsdauer: 40'

1959 *Streichquartett*
unvollendet, ungedruckt

1960 *Konzert für Klavier und Orchester*
Partitur: ungedruckt
Aufführungsdauer: 25'

1960 *Konzert für elektronische Instrumente*
unvollendet

1961 *Kosmisches Poème* für Orchester
ungedruckt

1962 Musik zum Film *Einleitung* (Regie: Igor Talankin)

1962 *"Das Elfte Gebot",* Oper in zwei Akten, Libretto von Marina Tschurowa, Georgi Anissimow und dem Komponisten
ungedruckt

1962 *Kinder-Suite* für kleines Orchester in sechs Sätzen
ungedruckt

1962 Musik zu einer Fernsehfassung des Schauspiels von Alexander Block *Die Rose und das Kreuz*
Partitur: ungedruckt

1963 *Präludium und Fuge* für Klavier
Ausgabe: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 8'

1963 *Erste Sonate für Violine und Klavier*
Ausgaben:
1) Verlag Muzyka, Moskau 1969
2) Verlag Edition Peters, Leipzig 1971
3) Internationale Musikverlage Hans Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 20'

1963/64 *Musik zum vierteiligen TV-Film Wir lenken das Feuer auf uns* (Regie: Sergej Kolossow)

1964 Bühnenmusik zu *Caesar and Cleopatra* von George Bernard Shaw
ungedruckt

1964 *Musik* für Kammerorchester
Partitur: ungedruckt
Aufführungsdauer: 10'

1964 *Musik für Klavier und Kammerorchester* in vier Sätzen
Partitur: Schirmer, New York

1965 Musik zum Film *Abenteuer eines Zahnarztes* (Regie: Elem Klimow)

1965 *Improvisation und Fuge* für Klavier
Ausgabe:
1) Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1974
2) Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 20'

1965 *Drei Lieder* nach Gedichten von Marina Zwetajewa für Mezzosopran und Klavier (auch für Sopran und Klavier)
Ausgabe beider Versionen: Sikorski, Hamburg o. J.

1965 *Dialog für Violoncello und sieben Instrumentalisten* (Fl., Ob., Engl.Hrn., Klar., Trp., Klav., Schagz.)
Partitur:
1) Verlag Universal-Edition, Wien 1974
2) Verlag Muzyka, Moskau 1977
3) Internationale Musikverlage Hans Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 12'

1965 dito, Version für Posaune und sieben Instrumentalisten, arr. von Lindberg (Pos.: Solostimme)
Partitur:
1) Verlag Universal-Edition, Wien 1974
2) Internationale Musikverlage Hans Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 12'

1966 *Variationen über einen Akkord* für Klavier
Ausgaben:
1) Verlag Gerig, Köln 1968
2) Verlag Muzyka, Moskau 1968
3) Internationale Musikverlage Hans Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 12'

1966 *Zweites Konzert für Violine und Kammerorchester*
Ausgaben:
Klavierauszug: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1970
Partitur: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1970
Aufführungsdauer: 20'

1966 *Erstes Streichquartett*
Ausgaben:
1) Partitur und Stimmen: Universal Edition, Wien 1968 und Musikverlage Sikorski, Hamburg
2) Partitur: Editio Musica Budapest 1973
3) Partitur: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1979
Aufführungsdauer: 20'

1966 Musik zu den Filmen *Nur ein kleiner Scherz* (Regie: Andrej Smirnow) und Sterne des Tages (Regie: Igor Talankin)

1966 *Variationen über ein Thema aus Mjaskowskis 16. Symphonie* für großes Orchester (= Teil einer kollektiven Komposition)
ungedruckt
Aufführungsdauer: 10'

1967 Musik zu den Filmen *Die Kommissarin* (Regie: Alexander Askoldow) und *Das Haus und sein Besitzer* (Regie: Budimir Metalnikow)

1968 *pianissimo...* für großes Orchester
1) Partitur: Universal Edition, Wien 1970 und Musikverlage Sikorski, Hamburg
Aufführungsdauer: 9'

1968 *Zweite Sonate für Violine und Klavier ("quasi una sonata")*
Ausgaben:
1) Universal Edition, Wien 1974 und Musikverlage Sikorski, Hamburg
2) Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1976
Aufführungsdauer: 20'

1968 Musik zu den Filmen *Der Engel* (Regie: Sergej Smirnow), *Der 6. Juli* (Regie: Juli Karasik), *Die gläserne Ziehharmonika* (Zeichentrickfilm, Regie: Andrej Chrschanowski), Leere Patronenhülsen (Regie: N. N.) und Der nächtliche Anruf (Regie: N. N.)

1968 *Sonate für Violine und Kammerorchester* (= Bearbeitung der *Ersten Sonate für Violine und Klavier* von 1963)
Partitur: ungedruckt
Aufführungsdauer: 20'

1968 *Serenade für fünf Musiker* (Violine, Klarinette, Kontrabaß, Klavier und Schlagzeug)
Ausgaben:
1) Partitur: Universal Edition, Wien 1974 und Musikverlage Sikorski, Hamburg
2) Partitur: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1980
Aufführungsdauer: 20'

1969 *Der Strom* (Elektronische Musik)
Aufführungsdauer: 4'

1969 Musik zu den Filmen *Der Walzer* (TV-Produktion, Regie: Viktor Titow), *Herzeleid* (Regie: N. N.) und *Die Ballerina auf dem Schiff (Regie: N. N.)*

1970 Musik zu den Filmen *Onkel Wanja* (TV-Produktion, Regie: Andrej Michailkow-Kontschalowski), *Sport, Sport, Sport!* (Regie: Elem Klimow) und *Die Möwe* (Regie: Juli Karasik)

1970/71 *Doppelkonzert für Oboe, Harfe und Streicher*
Ausgaben:
1) Partitur: Universal Edition, Wien 1974 und Musikverlage Sikorski, Hamburg
2) Partitur: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1980
Aufführungsdauer: 20'

1971, rev. 1976 *Canon in memoriam Igor Stravinsky für Streichquartett*
Ausgaben:
1) Partitur in der Zeitschrift Tempo, Heft 8/1971, London
2) Neufassung: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1976
3) Partitur und Stimmen: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 4'

1971 Musik zu den Filmen *Unser Gagarin* (Regie: N. N.), *Die letzte Reise der Albatros* (vierteilige TV-Produktion, Regie: N. N.), *Du und ich* (Regie: Larissa Schepitko), *Das Häuschen in Kolomna* (Regie: N. N.) und *Der Schrank* (Zeichentrickfilm, Regie: Andrej Chrschanowski)

1971 *Acht Stücke* für Klavier
ungedruckt

1971 *Labyrinthe,* Ballettmusik in fünf Episoden von Wladimir Wassiljew
Aufführungsmaterial: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 35'

1971 *Suite im alten Stil* für Violine und Klavier
Ausgaben:
1) Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1977
2) Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 15'

1969/72 *Erste Symphonie* in vier Sätzen
Partitur: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 60'

1971 *"In der Schlaflosigkeit der Nacht".* Lied für Singstimme und Klavier nach Versen von Alexander Puschkin, (ursprünglich komponiert für eine TV-Produktion)
ungedruckt

1972 *Stimmen der Natur* für zehn Frauenstimmen und Vibraphon
Ausgaben:
1) Verlag Vaga, Vilnius 1973
2) G. Schirmer, New York 1977
Aufführungsdauer: 3'

1972 Musik zu den Filmen *An der Kreuzung Arbat- und Bubulina-Straße* (Regie: N. N.), *Chile kämpft und hofft* (Regie: N. N.), *Kopf hoch, das Schlimmste kommt noch!* (Zeichentrickfilm, Regie: N. N.), *Der Schmetterling* (Zeichentrickfilm, Regie: Andrej Chrschanowski), *Heißer Schnee* (Regie: N. N.) und *Das Recht zum Absprung* (Regie: N. N.)

1972/74 Musik zum zweiteiligen Film *Die Welt heute – Und trotzdem glaube ich!* (Regie: Michail Romm)

1973 *Der gelbe Klang,* szenische Komposition nach Wassily Kandinsky für Pantomime, neun Musiker, Chor (oder Tonband) und Lichtprojektionen
Aufführungsmaterial: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 40'

1973 *Gratulationsrondo* für Violine und Klavier (zum 50. Geburtstag von Rostislav Dubinsky)
Ausgabe: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 5'

1973 Musik zu den Filmen *In der Fabelwelt* (Zeichentrickfilm, Regie: N. N.), *Städte und Jahre* (Regie: Alexander Sarchi) und *Der mühsame Weg des Friedens* (Regie: N. N.)

1973 Bühnenmusik zu Brechts Stück *Turandot*
ungedruckt

1974 *Hymnus I* für Violoncello, Harfe und Pauken
Partitur:
1) Sikorski, Hamburg 1977
2) Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1980
Aufführungsdauer: 3'

1974 *Hymnus II* für Violoncello und Kontrabaß
Partitur:
1) Sikorski, Hamburg 1977
2) Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1980
Aufführungsdauer: 8'

1974 *Hymnus III* für Violoncello, Fagott, Cembalo und Pauken
Partitur und Stimmen: Sikorski, Hamburg 1977
Partitur: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1980
Aufführungsdauer: 4'

1974 Musik zu den Filmen *Agonie* (zwei Teile, Regie: Elem Klimow), *Wahl des Zieles* (zwei Teile, Regie: Igor Talankin) und *Der Herbst* (Regie: Andrej Smirnow)

1972/75 *Cantus perpetuus* für Soloschlagzeuger, Tasteninstrumente (1 Spieler) und Schlagzeugensemble (4 Spieler)
ungedruckt
Aufführungsdauer: ad lib.

1974/75 *Requiem* aus der Musik zu dem Drama *Don Carlos* von Schiller für Soli, Chor und Instrumente
Partitur:
1) Edition Peters, Leipzig 1977
2) Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 35'

1975 *Acht Lieder* aus der Musik zu dem Drama *Don Carlos* von Schiller für Singstimme und Gitarre
ungedruckt

1975 Musik zu den Filmen *Ricki-Ticki-Tawi* (Regie: Alexander Sguridi), *Trawkas Abenteuer* (Regie: N. N.) und *Der weiße Dampfer* (Regie: Bulat Schamschijew)

1975 *Präludium in memoriam Dmitri Schostakowitsch* für zwei Violinen (oder Violine und Tonband)
Ausgaben:
1) Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1976
2) Sikorski, Hamburg 1978
Aufführungsdauer: 8'

1975 *Kadenzen* zum c-Moll-Klavierkonzert KV 491 von Mozart und zum Violinkonzert von Beethoven
Ausgabe: Sikorski, Hamburg o. J.

1975 *Pantomime,* Suite für Kammerorchester nach Mozarts Fragment KV 416d
ungedruckt

1972/76 *Quintett* für Klavier, zwei Violinen, Viola und Violoncello ("Dem Andenken meiner Mutter Maria Vogel")
Ausgaben:
1) Edition Peters, Leipzig 1976
2) Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1978
3) Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 29'

1976 *Moz-Art* für zwei Violinen nach Mozarts Fragment KV 416d
Ausgabe:
Sikorski, Hamburg 1978
Aufführungsdauer: 6'

1976 Musik zu den Filmen *Das Märchen, wie Zar Peter seinen Mohren verheiratete* (Regie: Alexander Mitta), *Geschichte eines unbekannten Schauspielers* (Regie: Alexander Sarchi), *Dompteure* (Regie: N. N.), *Clowns und Kinder* (Regie: Alexander Mitta) und *Die Erhöhung* (Regie: Larissa Schepitko)

1976/77 *Concerto grosso I* für zwei Violinen, Cembalo, präpariertes Klavier und 21 Streicher
Partiturausgaben:
1) Universal Edition, Wien 1978
2) Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1979
3) Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 25'

1976 Bearbeitung von zwei Stücken von Schostakowitsch (aus *Fünf Préludes)* für kleines Orchester
ungedruckt

1977 *Sonnengesang* für zwei gemischte Chöre und sechs Instrumentalisten auf Worte von Franz von Assisi
Partitur: Schirmer, New York
Aufführungsdauer: 8'

1977 *Magdalena.* Lied für Singstimme und Klavier auf Worte von Boris Pasternak
ungedruckt
Aufführungsdauer: 3'

1977 *Moz-Art à la Haydn* für zwei Violinen und elf Streicher
Partitur:
1)Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1980
2) Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 10'

1977/81 *Minnesang* für 52 Stimmen (großer gemischter Chor a cappella)
Chorpartitur: Schirmer, New York
Aufführungsdauer: 10'

1978 *Drittes Konzert* für Violine und Kammerorchester
Taschenpartitur: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 23'

1978 Musik zu den Filmen *Pater Sergius* (Regie: Igor Talankin) und *Meine Erinnerungen tragen mich zu dir* (Regie: Andrej Chrschanowski)

1978 *Sonate* für Violoncello und Klavier
Ausgaben:
1) Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1981
2) Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 28'

1978 *In memoriam...* für großes Orchester (= Bearbeitung des Klavierquintetts von 1976)
Partiturausgaben:
1) Universal Edition, Wien 1980
2) Edition Peters, Leipzig 1982
Aufführungsdauer: 28'

1978 *Stille Nacht,* bearbeitet für Violine und Klavier (= Bearbeitung des gleichnamigen Weihnachtsliedes)
Ausgabe:
Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 3'

1978 Bühnenmusik zu Wampilows Schauspiel *Auf der Entenjagd*
ungedruckt

1978 Bühnenmusik zu einem Schauspiel nach Gogols *Toten Seelen*
ungedruckt

1978 *Hommage à Strawinsky, Prokofjew und Schostakowitsch* für Klavier sechshändig
Ausgabe: Sikorski, Hamburg o. J.

1979 *Hymnus IV* für Violoncello, Kontrabaß, Harfe, Cembalo, Fagott, Pauken und Glocken
Partitur: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1980
Partitur und Stimmen: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 6'

1979 Musik zu den Filmen *Paradoxe der Evolution* (Regie: N. N.), *Flugzeugbesatzung* (zwei Teile, Regie: Alexander Mitta) und *Kleine Tragödien* (Regie: Michail Schweizer)

1979 *Stille Musik* für Violine und Violoncello
Ausgabe: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 6'

1979 *Polyphoner Tango* für Kammerorchester
Partitur: Schirmer, New York
Aufführungsdauer: 5'

1979 *Konzert* für Klavier und Streicher in einem Satz
Ausgabe: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 25'

1979 *Zweite Symphonie "St. Florian" (Missa invisiblia)* für Soli, Kammerchor und großes Orchester in sechs Sätzen
Partitur:
1) Universal Edition, Wien 1980
2) Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 55'

1979/1980 *Passacaglia* für großes Orchester
Partitur: Schirmer, New York
Aufführungsdauer: 20'

1980 *Drei Madrigale* für Sopran, Vibraphon, Cembalo, Violine, Viola und Kontrabaß auf Worte von Francisco Tanzer
Partitur und Stimmen: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 8'

1980 Musik zu den Filmen *Ich bin wieder bei dir* (Zeichentrickfilm, Regie: Andrej Chrschanowski), *Abschied von Matjora* (Musik zusammen mit Wjatscheslaw Artjomow, Sofia Gubaidulina und Viktor Suslin, Regie: Larissa Schepitko und Elem Klimow) und *Larissa* ("In memoriam Larissa Schepitko", Regie: Elem Klimow)

1980 *Gogol-Suite* für Orchester in acht Sätzen aus der Bühnenmusik zu Gogols Komödie *Der Revisor,* zusammengestellt und eingerichtet von Gennadi Roshdestwenski
Partitur: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 37'

1980 *Fünf Stücke* aus der Bühnenmusik zu Gogols Komödie *Der Revisor* für zwei Klaviere
ungedruckt

1980/83 *Polka* für Violine und Klavier (aus der Bühnenmusik zu Gogols Komödie *Der Revisor*)
ungedruckt

1980 *Drei Szenen* für Sopran und Instrumentalensemble (ohne Text)
ungedruckt

1980 *Moz-Art* nach Mozarts Fragment KV 416d, Version für Oboe, Harfe, Cembalo, Violine, Violoncello und Kontrabaß
Partitur und Stimmen: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 6'

1980 *Zweites Streichquartett*
Ausgaben:
1) Partitur und Stimmen: Universal Edition, Wien o. J. und Musikverlage Sikorski, Hamburg
2) Partitur: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1984
Aufführungsdauer: 23'

1980 *Zwei kleine Stücke* für Orgel
Ausgabe: Schirmer, New York und Universal Edition, Wien
Arr. v. Lips für Akkordeon: Sikorski, Hamburg o. J. und Universal Edition, Wien
Aufführungsdauer: 8'

1980 Kadenzen zu Mozarts Klavierkonzert C-Dur KV 467
Ausgabe: Sikorski, Hamburg o. J.

1981 *Dritte Symphonie* für großes Orchester in vier Sätzen
Partitur: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 50'

1981 Musik zu den Filmen *Die Phantasien des Farjatjew* (Regie: Ilja Awerbach), *Eugen Onegin* (TV-Produktion, Regie: N. N.), *Ein kräftiger Kerl* (Regie: N. N.) und *Der Herbst* (Zeichentrickfilm, Regie: Andrej Chrschanowski)

1981/82 *Concerto grosso II* für Violine, Violoncello und drei Orchester in vier Sätzen
Partitur: Schirmer, New York
Aufführungsdauer: 35'

1981/82 *Septett* für Flöte, zwei Klarinetten, Violine, Viola, Violoncello und Cembalo oder Orgel in zwei Sätzen
Partitur und Stimmen: Sikorski, Hamburg o. J
Aufführungsdauer: 15'

1982 *Lebenslauf* für vier Metronome, Klavier und drei Schlagzeuger (Wilfried Brennecke and John Cage gewidmet)
Ausgabe: Schirmer, New York
Aufführungsdauer: 12'

1982 Musik zum Film *Märchen der Wanderungen* (Regie: Alexander Mitta)

1982 *A Paganini* für Violine solo
Ausgabe: Sikorski, Hamburg o. J
Aufführungsdauer: 10'

1983 *"Seid nüchtern und wachet",* Kantate für Counter-Tenor, tiefen Alt, Tenor, Baß, gemischten Chor und Orchester nach dem deutschen Volksbuch von Dr. Faust von 1587
Partitur: Schirmer, New York und Universal Edition, Wien
Aufführungsdauer: 35'

1983 *Drittes Streichquartett*
Ausgaben:
Partitur und Stimmen: Universal Edition, Wien 1968 und Musikverlage Sikorski, Hamburg
Aufführungsdauer: 21'

1983 Musik zu den Filmen *Sternschnuppen* (Regie: Igor Talankin) und *Die toten Seelen* (vierteilige TV-Produktion, Regie: Michail Schweizer)

1983 *Kadenz* zum C-Dur-Klavierkonzert KV 503 von Mozart
Ausgabe: Sikorski, Hamburg o. J.

1983 *Zwei Kadenzen* zu Mozarts Fagott-Konzert KV 191
Ausgabe: Sikorski, Hamburg o. J.

1983 *Schall und Hall* für Posaune und Orgel
Ausgabe: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 21'

1983 *Endstation Sehnsucht,* Ballett in zwei Akten von John Neumeier nach der Musik der *Ersten Symphonie*
Aufführungsmaterial: Sikorski, Hamburg
Aufführungsdauer: 72'

1984 *Vierte Symphonie* für Alt, Tenor, Klavier, Kammerchor und kleines Orchester in einem Satz (ohne Text)
Partitur:
1) Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1986
2) Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 50'

1984 Musik zum Film *Der weiße Pudel* (Regie: Alexander Sguridi)

1984 *Viertes Konzert für Violine und Orchester*
Ausgaben:
Partitur: Sikorski, Hamburg o. J.
Partitur: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1984
Aufführungsdauer: 34'

1984 Bearbeitung von Scott Joplins *Ragtime* für Orchester,
ungedruckt

1984 Bearbeitung von Adolf Jensens *Serenade* für Mezzosopran und Orchester,
ungedruckt

1984 Bearbeitung von Friedrich Nietzsches Lied *Beschwörung* für Mezzosopran und Orchester,
ungedruckt

1984 Orchestersuite aus dem Film *Tote Seelen*
ungedruckt

1984/85 *Ritual* für großes Orchester ("Den Opfern des Zweiten Weltkrieges gewidmet")
Partitur: Schirmer, New York
Aufführungsdauer: 9'

1984/85 *Konzert* für Sopran und gemischten Chor nach russischen Versen von Gregor von Narek
Ausgabe:
Chorpartitur: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 47'

1985 *Othello,* Ballett in zwei Akten von John Neumeier nach der Tragödie von William Shakespeare
ungedruckt

1985 *Skizzen,* Ballett in einem Akt, Choreographische Phantasien auf ein Libretto von Andrej Petrow nach Motiven von Nikolai Gogol
ungedruckt
Aufführungsdauer: 47'

1985 *(K)ein Sommernachtstraum (nicht nach Shakespeare)* für Orchester
Partitur: Schirmer, New York und Universal Edition, Wien
Aufführungsdauer: 15'

1985 *Concerto grosso III* für zwei Violinen, Cembalo, Celesta, Klavier und 14 Streicher in fünf Sätzen
Partitur: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 24'

1985 *Konzert* für Viola und Orchester in drei Sätzen
Ausgaben:
Klavierauszug: Sikorski, Hamburg o. J.
Partitur: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 35'

1985 *Musik zu einem imaginären Spiel* für Instrumentalensemble
Partitur: Schirmer, New York

1985 *Streichtrio* für Violine, Viola und Violoncello in drei Sätzen
Ausgaben:
Partitur und Stimmen: Universal-Edition Wien und Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 25'

1985 Bearbeitung des Kanons von Alban Berg *"Alban Berg an das Frankfurter Opernhaus"* (1930) für neun Streicher oder Streichorchester (auch Version für Solovioline und Streicher)
ungedruckt

1985/86 *Erstes Konzert für Violoncello und Orchester* in vier Sätzen
Ausgaben:
Klavierauszug: Sikorski, Hamburg o. J.
Partitur: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 40'

1986 *Peer Gynt,* Ballett in drei Akten, Libretto von John Neumeier nach dem Drama von Henrik Ibsen
Klavierauszug: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: abendfüllend

1986 *Epilog zu "Peer Gynt"* für großes Orchester und Tonband (auch Version für Violoncello, Klavier und Tonband)
Partitur: Schirmer, New York.
Aufführungsdauer: 30'

1987 *Triosonate* für Kammerorchester (= Bearbeitung des *Streichtrios* von 1985) in drei Sätzen
Aufführungsmaterial: Universal Edition, Wien o. J.
Aufführungsdauer: 25'

1987 *"Quasi una sonata"* für Violine und Kammerorchester (= Bearbeitung der *Zweiten Sonate* für Violine und Klavier von 1967)
Partitur: Musikverlage Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 20'

1987/88 *Erste Klaviersonate*
Ausgabe: Musikverlage Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 27'

1988 *Vier Aphorismen* für Kammerorchester
Partitur: Schirmer, New York
Aufführungsdauer: 10'

1988 *Fünfte Symphonie / Concerto grosso IV* für zwei Violinen, Cembalo, präpariertes Klavier und 21 Streicher
Partitur: Schirmer, New York
Aufführungsdauer: 38'

1988 *Konzert* für Klavier zu vier Händen und Kammerorchester (Viktoria Postnikova and Irina Schnittke gewidmet)
Partitur: Schirmer, New York
Aufführungsdauer: 23'

1988 *Drei Verse* von Viktor Schnittke für Tenor und Klavier (deutscher Text)
ungedruckt
Aufführungsdauer: 10'

1988 *Zwölf Bußpsalmen* für gemischten Chor a cappella (altrussischer Text)
ungedruckt
Aufführungsdauer: 37'

1988 *Klavierquartett* (nach dem Fragment des 16jährigen Gustav Mahler)
Ausgabe: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 8'

1988 *Klingende Buchstaben* für Violoncello solo (Für Alexander Iwaschkin zum 40. Geburtstag)
Ausgabe: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 4'

1989 *Monolog* für Viola und Kammerorchester in einem Satz
Partitur: Schirmer, New York
Aufführungsdauer: 15'

1989 *Eröffnungsvers zum Ersten Festspielsonntag* (aus dem 47. Psalm) für gemischten Chor und Orgel
ungedruckt
Aufführungsdauer: 2'

1989 *"3 x 7"* für sieben Instrumente (Klarinette, Horn, Posaune, Cembalo, Violine, Violoncello und Kontrabaß
ungedruckt
Aufführungsdauer: 3'

1989 *Viertes Streichquartett*
Ausgaben:
Partitur und Stimmen: Universal Edition, Wien 1968 und Musikverlage Sikorski, Hamburg
Aufführungsdauer: 25'

1990 *Zweites Konzert für Violoncello und Orchester*
Partitur: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 44'

1990 *Moz-Art à la Mozart* für Harfe und acht Flöten
ungedruckt
Aufführungsdauer: 10'

1990 *Madrigal in memoriam Oleg Kagan* für Violine solo (auch Version für Violoncello solo)
Ausgaben beider Versionen: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 6'

1990 *Drei Fragmente* für Cembalo
Ausgabe: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 3'

1990 *Fünf Aphorismen* für Klavier
Ausgabe: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 14'

1990 *Fünf Aphorismen* für Sprecher und Klavier nach Texten von Joseph Brodsky
Ausgabe: Schirmer, New York
Aufführungsdauer: 17'

1990 *Zweite Klaviersonate*
Ausgabe: Musikverlage Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 18'

1990 *Kadenzen* zum B-Dur-Klavierkonzert KV 39 von Mozart
Ausgabe: Sikorski, Hamburg o. J.

1990/91 *Leben mit einem Idioten,* Oper in zwei Akten von Viktor Jerofejew
Aufführungsmaterial: Musikverlage Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: abendfüllend

1991 *Sutartines* für Schlagzeug, Orgel und Streichorchester
Partitur: Schirmer, New York
Aufführungsdauer: 4'

1991 *Suite im alten Stil* für Kammerorchester (= Bearbeitung der gleichnamigen Komposition für Violine und Klavier aus dem Jahre 1971 durch Wladimir Spiwakow und Wladimir Milman)
Partitur: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 17'

1991 *Festlicher Cantus zum 60. Geburtstag von Gennadi Roshdestwenski* für Violine, Klavier, gemischten Chor und Orchester (russischer Text)
ungedruckt
Aufführungsdauer: 5'

1991 *Concerto grosso V* für Violine, nicht sichtbares Klavier und Orchester
Partitur: Schirmer, New York
Aufführungsdauer: 22'

1991 *Widmungskomposition* für Viola solo zum 90. Geburtstag von Alfred Schlee
Ausgabe: Schirmer, New York

1992 *Sechste Symphonie* für großes Orchester in vier Sätzen
Partitur: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 35'

1992 Musik zum Film *Die letzten Tage von St. Petersburg* (Musik zum Stummfilm von 1927, zusammen mit Andrej Schnittke; Regie: Wsewolod Pudowkin)

1992 *Agnus Dei* für zwei Soprane, Frauenchor und Kammerorchester (Teil einer Kollektivkomposition)
ungedruckt
Aufführungsdauer: 4'

1992 *Trio* für Violine, Violoncello und Klavier (= Bearbeitung des Streichtrios von 1985)
Partitur und Stimmen: Universal Edition, Wien o. J. und Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 25'

1992 *Musica Nostalgica* für Violoncello und Klavier
ungedruckt
Aufführungsdauer: 3,5'

1992 *Dritte Klaviersonate*
Ausgabe: Musikverlage Sikorski, Hamburg o. J.

1993 *Hommage an Dr. Shiwago,* musikalische Allegorie nach Motiven des gleichnamigen Romans von Boris Pasternak von Juri Ljubimow
ungedruckt.
Aufführungsdauer: 150'

1993 Musik zum Film *Meister und Margarita* (Regie: Juri Kara, zusammen mit Andrej Schnittke)

1993 *Gesualdo,* Oper in sieben Bildern, einem Prolog und einem Epilog von Richard Bletschacher
Aufführungsmaterial: Musikverlage Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: abendfüllend

1993 *Hommage an Grieg* für Orchester (= Bearbeitung eines Adagios aus der Ballettmusik Peer Gynt)
Partitur: Schirmer, New York

1993 *Siebente Symphonie* für großes Orchester in drei Sätzen
Partitur: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 24'

1993 *Concerto grosso VI* für Violine, Klavier und Streichorchester
Partitur: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 15'

1993 *"Mutter",* Lied für Mezzosopran und Klavier nach einem Gedicht von Else Lasker-Schüler (Für Ulrich Eckardt zu seinem 60. Geburtstag)
Ausgabe: Schirmer, New York

1993 *Improvisation* für Violoncello solo
Ausgabe: Sikorski, Hamburg o. J.

1994 *Historia von D. Johann Fausten,* Oper in drei Akten, einer Einleitung und einem Epilog von Jörg Morgener und Alfred Schnittke nach dem deutschen Volksbuch von 1587
Aufführungsmaterial: Musikverlage Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: abendfüllend

1994 *Symphonisches Vorspiel* für großes Orchester
Partitur: Musikverlage Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 20'

1994 *Achte Symphonie* für großes Orchester in fünf Sätzen
Partitur: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 55'

1994 *"For Liverpool"* für großes Orchester in fünf Sätzen
Partitur: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 15'

1994 *"For Liverpool"* für großes Orchester in fünf Sätzen
Partitur: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 15'

1994 *Konzert zu dritt* für Violine, Viola, Violoncello und Streichorchester mit Klavier in vier Sätzen
Partitur: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 20'

1994 *Fünf Fragmente I zu Bildern von Hieronymus Bosch* für Tenor, Violine, Posaune, Cembalo, Pauken und Streichorchester nach Texten des Aischylos und Nicolaus Reusner
Partitur: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 20'

1994 *Fünf Fragmente II zu Bildern von Hieronymus Bosch* für Tenor, Violine, Posaune, Cembalo, Pauken und Streichorchester nach Texten des Aischylos und Nicolaus Reusner, unvollendet
ungedruckt

1994	*Lux aeterna* für gemischten Chor und Orchester (vervollständigt und orchestriert von Gennadi Roshdestwenski), Teil der kollektiven Komposition *Requiem der Versöhnung* Partitur: Schirmer, New York
1994	*Zweite Sonate* für Violoncello und Klavier Ausgabe: Sikorski, Hamburg o. J. Aufführungsdauer: 15'
1994	*Quartett* für vier Schlagzeuger Partitur: Schirmer, New York Aufführungsdauer: 5'
1994	*Dritte Sonate* für Violine und Klavier Ausgabe: Sikorski, Hamburg o. J. Aufführungsdauer: 12'
1994	*Menuett* für Violine, Viola und Violoncello Ausgabe: Sikorski, Hamburg o. J. Aufführungsdauer: 3'
1995	*Sonatine* für Klavier zu vier Händen in einem Satz ungedruckt Aufführungsdauer: 7'
1997	*Konzert* für Viola und kleines Orchester ungedruckt
1997	*Variationen* für Streichquartett ungedruckt
1996/98	*Neunte Symphonie* für großes Orchester (unvollendet) ungedruckt

Marina Ritzarev (Bar-Ilan University, Ramat Gan, Israel)

SERGEI SLONIMSKY AND RUSSIAN "UNOFFICIAL NATIONALISM" OF THE 1960s-80s[1]

For the western music world the name Slonimsky is associated with Nicholas Slonimsky (1894-1995, American pianist, conductor, musicologist, lexicographer and composer), while his nephew, Sergei, the Russian composer, despite having all the necessary credits for broad recognition throughout the world, remains renowned almost solely in Russia. The paradox lies in that the list of his performances abroad is quite significant. What is thus the missing link that should have connected the oeuvre and performances of this Soviet composer with international fame?

In fact, many links are missing, and they should be sought for indeed between the Scylla of adaptation and the Charybdis of protest. Most of the Soviet composers found themselves in that spatial *between* in one way or another, because extremists could not survive. Complete adaptation (glorifying the regime?) would have been rejected by the audience and led to immediate cultural oblivion, while ultimate protest would have meant suicide. The question is where in this *between* did the composer's path pass; and what was the price for each specific choice? What were the forms of adaptation and those of protest in general, as well as in each given case? How did all this influence this particular composer's identity?

Background and identities

Born in 1932 in St. Petersburg (then called Leningrad), Slonimsky reached the post-Stalin epoch in his mid-twenties. He was experienced enough to know what Sta-

1 The present essay has been written after forty-years acquaintance with the composer Sergei Slonimsky and a partial sharing of his milieu. This period includes the work on my M.A. and Ph. D. theses in St. Petersburg under his supervision in the late 1960s – early 1970s, as well as my writings on his music in the late 1980s and late 1990s. During this time I gradually moved away: first to Moscow, then to Israel. Hence, my perspective constantly grew in time and space. Realizing that the following discourse reflects certain personal observations made not only through my publications, but also through my thinking and puzzling about him, I shall try not to repeat previous writings and personal recollections, but rather to generalize his portrayal as far as possible (M. R.).

linism had been and young enough to enjoy the "thaw". His background had already included two important foundations. One was the Leningrad Conservatory, from which he had graduated in 1955 as a composer and pianist. The other was the artistic and literary milieu of his father, Mikhail Slonimsky, former member of *The Serapion Brothers* group, a much-read writer (specializing in the life of the Soviet intelligentsia) in the 1920s-50s, and one of those whose life spanned both Russian and Soviet literary epochs. Due to the upheavals of war, Sergei Slonimsky spent some time in the Urals town of Perm' where the Kirov Theatre had its home, and became closely familiar with the world of opera and ballet. Afterwards, thanks to Shostakovich as an intermediary, he moved to Moscow where he lived between 1943-45 and studied at a special School for Gifted Children, where his acquaintance with Vissarion Shebalin and familiarity with such Moscow fellow students as Nikolai Karetnikov (1930-1994) and Nikolai Sidelnikov (1930-1992) contributed an additional advantage to his career.

Slonimsky's creative individuality, marked by his own idiom, revealed itself in his first mature works in the late 1950s. His vivid character presents an extravert personality with razor-sharp humor, not without eccentricity, brilliant memory and deep erudition, and a theatrical talent for parody and improvisation, as well as a literary aptitude. His musicological research, including his Ph. D. on Prokofiev's symphonies, is distinguished by its depth and scholarship. His manner is engaging, with the right blend of charisma and dignity, displaying self-control and oriented on the construction of a public image. Altogether, this made him an excellent representative of the new Leningrad artistic elite of the 1960s. The latter was characterized by a combination of romantic aristocracy of spirit, and loyalty to the renewed but Stalin-free communist regime, while being distant from party functionaries. His friends included the poets Iosef Brodsky and Yevgeny Reyn, the actor Sergei Yursky and others.

There is one other important detail: Sergei comes from a family of converted Jews whose record counts four generations of notable contributors to Russian culture and who must have constituted a highly complex and special hybridized identity. One aspect of this is that such an identity can never completely extinguish the Jewish one, which is always confirmed by the environment, and thus both must coexist within one man. Another aspect is that his Russian self is as genuine and sincere as can be. In addition to his family tradition, his nanny and his countless folklore expeditions to remote villages nourished this Russian part of his identity, which found its vital expression in music – a realm that does not accommodate deception.

While such a background constituted a plus for the Leningrad intelligentsia, it was a minus for party functionaries, who as envoys of official nationalism – or simply through chauvinism – could not allow to themselves to promote to the highest ranks a

composer "compromised" by his Jewish origin, irrespective of his talent and even of his special Russian-nationalist motivation. Even if he realized this contradiction, however, Slonimsky never complained about it or took a position of protest. He chose to accept that minimum of official recognition that gave him the opportunity to work. Being attacked, ignored, or humiliated by the press, as well as censor's bans and prohibitions, only stimulated his creative potential.[1] His ethical values partly coincided with and partly contradicted Soviet ideology; hence both the functionaries and the covert oppositionists had something for which to blame him.

Within the Soviet system

It should be clarified for a non-Russian audience that the creative life of a Soviet artist could only take place within the firm framework of the Composers' Union with its material embodiment – the Musical Foundation and Ministry of Culture, who commissioned and paid for the works. Major performing bodies like theatres and orchestras functioned as initiators of commissions in coordination with the Ministry, their subsidizer. For chamber music, soloist performances, plus approval from the Composers' Union, were the first step in a composer's application to the Ministry for documentation and payment for a commission. It is clear that the system provided the most generous support for a composer's creativity, to an extent unknown in the Western world. Of course, as elsewhere, the income from compositions alone was not enough for a composer to make a living; rather it served as a good supplement to the income earned from some professorial or functionary position. Slonimsky has always been a well-established composer and enjoyed both. His music is played frequently and he has taught composition at the St. Petersburg Conservatory since 1959 (professor since 1976).

* * *

The described framework for a Soviet composer's creativity was thus inextricably interwoven with the system, which operated with official titles and awards, semi-official critique and unofficial public relations, if any. Responsible for every

1 Sergei Slonimsky, *Burleski, elegii, difiramby v prezrennoy proze* (Burlesques, Elegies, Dithyrambs in Contemptible Prose). St. Petersburg: Kompozitor, 2000, pp. 141-143.

composer's public image and rank, this system established a hierarchy and chose whom to promote and to what extent. The first echelon consisted of Composers' Union functionaries, who received the best stages and orchestras, paid-for trips abroad, priority in publication, highest ranks and prizes, constantly positive critique and certain other privileges.

For Slonimsky, any possibility of promotion to this echelon did not exist by definition, although at certain times he did appear very close to achieving it.

* * *

The contradiction lay in that the commissions he received and the quality of music he wrote were first-rate, but the relevant status did not follow them. His cantata *Golos iz khora* ("A Voice from the Choir"1964, on Alexander Block's poetry) received a devastating review in the newspaper *Sovetskaya kul'tura, 1967,* under the pseudonymous byline N. Vorontsov – a name that never appeared in music critique before or after. Block was not, after all, the most Soviet of Soviet poets and the music of the cantata did seriously challenge the leading functionaries with its vividness and beauty...

In 1971, his ballet *Ikar* ("Icarus") was staged at the Kirov and Bolshoi theatres. Despite its obvious success, the critique was reserved. Moreover, when a few years later in the course of a triumphal European tour the Bolshoi troupe staged the ballet in Athens against the background of a natural landscape instead of a set – to the greatest enthusiasm of the audience – the review in the Soviet newspaper *Izvestia* (News) "forgot" to mention the name of the composer. When Slonimsky wrote an indignant letter to the editor, the reply stated that – like in the case of *Spartacus* or *The Swan Lake* the composer's name is often omitted because everyone knows who he is... The taunt was obvious: the broad public could not have known him, because not only were tickets to the Bolshoi and Kirov theatres almost unavailable, but neither had any official promotion been done for him, nor had he disseminated any unofficial public relations for himself, considering it unworthy and idealistically relying on historical justice. In his autobiography, he notes: "Numerous articles, student works, Ph. D. dissertations, and two books have been written about my music, but least of all reviews (this is already a peculiarity of my personal artistic biography)".[1] Thus, leitmotiv of the immortality of a cultural hero haunted the composer throughout the

1 Ibid, 19.

decade, from the early 1960s, until it was articulated by Yeshua/Master in his opera *Master i Margarita.*

Since official public relations, titles and awards were strictly coordinated within the Soviet system, it is clear that the position of the press, which virtually ignored him, directly reflected that related to titles and awards. For example, according to Soviet standards of the time, for such an opera as *Virineya* (1967) a Soviet composer should have been awarded a State Prize (if not of the USSR, then at least of the Russian Federation considering his young age), but this had never taken place. All that he eventually received were the title of Honoured Artist [Zasluzhennyi Deatel' Iskusstv] in 1978, the State Prize of RSFSR in the name of Glinka in 1983 (for the opera *Maria Stuart,* 1979) and National Artist of RSFSR [Narodnyi Artist RSFSR] in 1987. This was not as emphatically humiliating as Schnittke's State Prize of RSFSR in the name of Krupskaya (1986, which was normally given for achievements in pedagogy), but it was far less prestigious than the titles and awards given to major functionaries. As a result, Slonimsky, due to these sops, nonetheless became involved in the system and in fact proved his loyalty. He always tried to maintain a dialogue with the system; indeed, as if not truly comprehending the real rules of the game.

Slonimsky, therefore, was assigned to the second echelon, which comprised a vast heterogeneous mass of composers and was divided into many categories according not only to the quality of their talent, skill and personality, but also to other factors, such as their location for example. From this aspect he is fortunate to be Leningrad citizen, although even this is a certain disadvantage: the Muscovite establishment usually gave minimal place to its Leningradian counterpart in the programs of All-Soviet Union forums.

Within that second echelon its own laws and rules worked. In general, it existed vis-à-vis a live musical practice with its fierce competition for performers and audience. It developed a huge variety of styles and it had both more reasons and more possibilities to express a wide spectrum of protests, so important for the intellectuals in a totalitarian State in an era of neo-romanticism. The more obvious the protest was, the more attractive it was for the audience. Censorial bans and other kinds of suppressions were rather selective than consistent, usually targeting the most talented composers. Functionaries of various ranks noiselessly stood behind and used them as a means to neutralize rivals.

On the other hand, such factors as occasional patronage by elite functionaries could mean a lot. Slonimsky enjoyed good relations with Shostakovich. The latter, having not endorsed Slonimsky's *First Symphony* (in 1958, together with Kabalevsky, Shaporin and others), later recommended him as a composer of *Virineya* in place of

himself; later he saved *Icarus*, which was going to be banned by the Minister of Culture, by attending its dress rehearsal.

Aesthetic values

From the very beginning Slonimsky was oriented on traditionally Russian values. Even his avant-garde works of the late 1950s-1960s sprang up only partly as protest against its prohibition in Stalin's era. In many ways, his microtones and free rhythm were stimulated by the necessity to transcribe folklore as close to the original as possible. This was a continuation of the *Mighty Handful* tradition, where modernism developed as the means of nationalism in music.[1] Slonimsky's first models were Prokofiev and Stravinsky, and later Musorgsky. Stravinsky was idolized by an entire generation throughout the world, but Prokofiev and Musorgsky were not particularly in fashion in the late 1950s – 1960s. Slonimsky, a born melodist, absorbed their quality of vocal thinking. His first vocal cycle *Pesni vol'nitsy* ["Songs of Runaway Serfs"] for mezzo-soprano and baritone with symphonic orchestra (1961) on the folk texts, was highly successful, amazing everyone with an organic blend of both folkloristic and individual idioms. His symphonies – from the *First* to the *Tenth* – grew from Prokofiev's the *Sixth*. The latter is rarely recognized as one of the most heartbreaking works in Soviet music. Yet, written in 1946, the year that his ex-wife was arrested and the Leningrad writers were being hounded, (primarily Akhmatova and Zoshchenko) this masterpiece by Prokofiev sounded a desperate scream.

Why was Musorgsky so worshipped in the first half of the twentieth century if not for identifying himself with the humiliated folk? The life of the Russian peasant in the 1950-60s was no better than it had been in the 1860s (or 1760s, 1660s or 1560s for that matter). Slonimsky saw this in his folklore expeditions; he also read a great deal and appreciated Soviet literature on village life, the so-called *derevenskaya literatura*. He "cried out" ("proplakal", as Zemtsovsky put it) in *Virineya* intonations of folk songs from the Toropetsk region (which Musorgsky knew well).[2]

Nationalism (or rather nationality) was indeed still being officially cultivated, and in this sense Slonimsky can be seen as adapting himself to the regime. It is important,

1 Robert C. Ridenour, *Nationalism, Modernism and Personal Rivalry in Nineteenth-Century Russian Music*. UMI Research Press: 1981, pp. 76-79.

2 Izaly Zemtsovsky, "Ob opere S. Slonimskogo 'Virineya' (redaktsia 1967 goda)" [On S. Slonimsky's opera *Virineya* (1967 version)]. In: *Folklor i kompozitor: teoreticheskie etyudy o russkoi sovetskoi muzyke* [Folklore and Composer: Theoretical Etudes on Russian Soviet Music], Leningrad: *Sovetskiy kompozitor,* 1978, pp. 141-146.

however, to understand the kind of nationalism he practiced? To Stalin / Zhdanov in the 1930-40s, as well as to Tsar Nikolai I / Count Sergei Uvarov in the 1830-40 and even to Catherine II / Nikolai Lvov in the 1780-90s it was important to see the folk singing, dancing and glorifying their sovereign. We won't find this in Slonimsky's music. Even in *Virineya*, whose plot is constructed around revolutionary events, the folk are shown as skeptical to any authority, indifferent and drinking. "Naverkhu kumach poloshchetsya, a poryadku net kak net" [Red calico flaps above but there is still no order whatsoever] – the key phrase in the choral scene from the Act I, is vividly reminiscent of *Boris Godunov*. Outwardly, *Virineya* was an adaptive work due to its plot and context (it was mounted toward the 50th anniversary of the "Great October Socialist Revolution"). But the above-mentioned and other ambiguities, as well as its tragic end and genuine expression, were too powerful to be mere official rhetorical tributes to revolution.

What Slonimsky looked for in folklore was the old Rousseauistic idea of an ethical ideal in the folk character: its purity versus urban contamination. He examined this notion in *The First*, where he made light music a symbol of evil. His evil is a Philistine, and various rhythms of popular music serve him like Schumann's *Grossfater*. Its nearest prototype in Soviet music can be found in the very light-hearted Scherzo opening of the Finale in Prokofiev's *The Sixth*, finally crushed by the all-destroying storm. Slonimsky developed and decoded the idea in his ballet *Icarus* (1965-71) and in the chamber opera *Master i Margarita* (1970-2) where popular music rhythms functioned as an embodiment of earthly temptations and sins. There are no Russian folk references in these scores of course. By this time the composer had developed a personal idiom that he endowed with some prehistoric semantics and in whose ecumenical universality he believed; he used it for images of Good and Creativeness.[1] Evil, however, was described similarly to *The First* by means of light music ominously metamorphosing into diabolic dance, which not only refers to Berlioz-Musorgsky's images, but is also inscribed in old Russian Orthodox dogma, condemning *Satanic games*.

The scheme was picked up by other composers. Alfred Schnittke realized it in his *Historia von D. Johann Fausten* (1983) and tried to involve Alla Pugacheva in the performance. This Soviet mega-star at the time symbolized evil itself in the Soviet art-music milieu's view.

1 "The deep interconnections between the folklore of various countries have been as yet too little studied", wrote Slonimsky in his "Zametki kompozitora o sovremennoi sovetskoi muzyke" [Composer's notes on modern Soviet music], in *Sovremennye voprosy muzykoznania* [Contemporary problems of musicology], ed. by E. Orlova, Moscow, 1976, p. 273.

Not only did the proto-folkloristic ecumenical idiom serve Slonimsky as an embodiment of the ideal, but he is also known for his special devotion to the legacy of Russian church music. From the mid-1960s, as the bans produced by the "cultural revolution" fell away (gradually, the 1970s were still full of censorial limitations), he was among the first in his generation to rediscover the treasure and introduce the thread of an elaborate Russian ancient chant into symphony music. In the twentieth century this had been developed by Rachmaninoff, first before the revolution and afterwards in emigration. Glinka's well-known dream "to connect the Western fugue with the conditions of our music by the bounds of a legal marriage",[1] formulated three months before his death, remained a kind of testament to future Russian music, although in fact it reflected a long movement that had already begun in the late eighteenth century. Again, as in the seventeenth century, chant became a symbol of the tradition of Old Belief, or even simply Belief – in a dissident sense of protest against the regime and urbanization, and the reflection of tragic passion and eschatological moods of the present "Time of Troubles".[2]

Slonimsky chose the way of polyphonic instrumental development. By the early 1970s, when he was sufficiently traumatized by the troubles with *Icarus* and the banning of *Master i Margarita, Monologues* (on King David's Psalms, 1967) and *Song of Songs of Solomon* (1975), he switched to the symphonic genre, writing one symphony after another (from *The Second* in 1977-78 to *The Ninth* in 1987), with several shorter orchestral works in between. He creatively realized the idea in *The Second*, *The Third*, *The Eighth* and *The Ninth*, as well as in the *Dramatic Song* (1973) and *Symphonic Motet* (1976).

Slonimsky's ideals and the Soviet Democratic Movement

Analyzing the Democratic Movement in the Soviet Union in the 1960s, Andrei Amalrik, a brilliant young dissident philosopher, later exiled and murdered abroad, defined three ideologies as composing it: "genuine Marxism-Leninism", Christian

1 Mikhail Glinka, the letter to K. A. Bulgakov from 3/15 November 1856. In: *Polnoe sobranie sochineniy, Literaturnye proizvedeniya i perepiska* [Full Collection of Works, Literary works and correspondence], v. 2b, compiled and edited by A. S. Rosanov, Moscow: Muzyka, 1977, p. 180.

2 Marina Ritzarev, "Chant and Polyphony in Russia: Historical Aspects", in: *Chant and Polyphony*, the Fourth Alamire Yearbook. Belgium, Leuven: Musicpublishers Alamire, 2002, pp. 357-368.

ideology, and liberal ideology.[1] Projecting this on Slonimsky's creative work, one can find all three, whether directly or indirectly expressed, sometimes in their polyphonic interlacing. Moreover, it superimposes well on his ideals of Good, Love and Justice.[2]

His "genuine Marxism-Leninism" is presented not only in the fact of writing *Virineya* and his music for Poloka's films *Respublika Shkid* and *Intervention* (both in the same year 1967 – the 50th anniversary of the revolution; *Intervention* with Vladimir Vysotsky was banned for eighteen years), but also in the integrity of doing so and in the sincerity of its music. He would openly state his sympathy with Lenin, although in the 1960s one no longer needed to do so and people usually avoided discussion of this image; it would be too ridiculous to suggest that he did this intentionally for KGB ears, although sometimes he did drop remarks of such a kind.

References to Christian ideology, if taken at face value, can be derived from his above symphonic works that developed Russian chant and from *Master i Margarita*. Finally, a liberal ideology, implying the right of everyone to freely realize his creative potential, found its unequivocal expression in *Icarus*. The creation of the ballet coincided with a strengthening struggle for human rights. The mythic escape of the imprisoned Ancient Greek inventor Daedalus with his son Icarus into the sky directly corresponded with the desperate and adventurous attempt by Eduard Kuznetsov and his group to seize an aircraft and flee to Israel in June 1970.[3]

Good, Love, Justice and other related ideals are interconnected and interchangeable, and what is important is not their precise definition but their existence itself. All these ideas have strong roots in Russian culture. Imagery of the culture hero can be found in Ivan Turgenev's (1818-1883) revolutionary radicalism. Belief in national character as a collective creative factor can be traced in the peasant populism of Alexander Hertsen (1812-1870). The development of both ideas is found in Nikolai Chernyshevsky's (1828-1889) work. There were, of course, a great variety of thinkers, each in his own way trying to define and solve Russian problems. None of the ideas died. They all survived, experiencing more or less dramatic changes, due to an

1 Andrei Amalrik, *Will the Soviet Union Survive Until 1984?* (New York, Harper & Row Publishers, 1970), pp. 11-12. Further, on p. 37, the author gave a graphical scheme logically presenting the interrelationships of ideologies in the Soviet society of the 1960s.

2 Mikhail Bialik, "Der Komponist Sergej Slonimskij". In: *International Journal of Musicology*, Elliott Antokoletz and Michael von Albrecht eds., vol. 6. Peter Lang: 1997, p. 396.

3 Marina Ritzarev "The Ballet *Icarus* by Sergei Slonimsky as an Ethical Key to the Composer's Music", in: *Twentieth Century European Narratives: Tradition and Innovation*, Proceedings of The Sixth Conference of the International Society for the Study of European Ideas (ISSEI), 16-21 August, 1998, Haifa University, CD ROM, ISBN 965-555-067-2, 2001.

insuppressible desire to believe. Beautiful on paper, these ideas seem still utopian to us, or at least far from real, as seen from the perspective of the twenty-first century.

Slonimsky realizes only too well how painful is the collapse of an empire, and that the main victims are the people of the Motherland itself, corrupted by resources they did not earn and by slavery and the demagogical chauvinism that justified this corruption. The upheaval is reflected in every sphere of existence, first and foremost in economics, further complicated by the realities of modern life, creating in contemporary Russian society an uncertainty of values, of ways of survival, of ideas and perspectives. "*The Ninth* sings about the perishing of Russia,"[1] writes Slonimsky, fully believing it and probably identifying himself with Musorgsky's Old Believers. "He is authentic, feels soil, he is ours", Alexander Belonenko said to me about the composer when we met at the premiere of this symphony in 1989. Considering that this musicologist, the nephew of Georgy Sviridov, belongs to the most conservative nationalist wing, one should realize how complex the concept of national in music is, being usually both adaptive and protesting, and expressing the feelings of differing societal sectors.

Some people accept their society, others reject it, and some do both. But what unites the Russian people is a necessity to believe, to see some ideal. Slonimsky simply cannot do without ideals, be it cultural hero, national character, or any other kind of Russian utopianism. It was not popular among the artistic elite to pronounce utopian ideals throughout these decades of growing overall disappointment, corruption, destruction, disorder and bewilderment. This was especially so in the strange 1970s, when freedom, seeming so close since 1956, was neither forbidden – nor was it permitted; when no individual could truly comprehend his relationships with the State. In the language of music Slonimsky said those things that could not be said in the literature of Soviet Russia.

This complex blend of ideological and aesthetical searches determined his ambiguous position, vulnerable from every side. For the regime he was one of the most uncomfortable figures, leading in the number of prohibited works and constraints in his career development until "perestroika". Later, in the years of "glasnost'", Slonimsky wrote: "If *Boris Godunov* and especially *Khovanshchina* had appeared in 1970s rather than the 1870s, ... they would not have been allowed on stage or in print."[2] He knew what he was writing about: his best opus *Master i Margarita* was banned for seventeen years.

1 Sergei Slonimsky, *Burlesques...*, p. 142.

2 Sergey Slonimsky, "Tragediya razobshchennosti lyudey" [The tragedy of people's separateness], in: *Sovetskaya Muzyka*, no. 3 (1989), p. 20. Cited from: Richard Taruskin, *Musorgsky: Eight Essays and an epilogue*, (Princeton University Press, 1993, 1997), p. 395.

On the other hand, among the Soviet performers popular in the West in the 1970-80s, he was too official, not dissident enough to be promoted successfully. The Western interest in Soviet artists in those decades developed only in regard to the suppressed and protesting avant-garde, to denunciation of all values – nihilism; and this is the crucial point that distinguishes him from another major Russian composer of Soviet times, who did acquire broad international fame – Alfred Schnittke.[1] While today Slonimsky's loyalty to values (including former Soviet ones) works against him, the situation may change once more when ideals return to favour.

1 The point of Schnittke's nihilism is discussed in Richard Taruskin, *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton University Press, 1997, pp. 99-104.

Chronologisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Sergej Slonimski

Systematische und chronologische Verzeichnisse der musikalischen Werke von Sergej Slonimski liegen derzeit in verschiedenen Versionen vor. Die vorliegende Zusammenstellung stützt sich auf:

- Hannelore Gerlach, *Fünfzig sowjetische Komponisten*, Leipzig 1984, S. 435-437;
- Allan Ho and Dmitriy Feofanov, *Biographical Dictionary of Russian/Soviet Composers*, Connecticut / London 1989, S. 510-511;
- Valeria Tsenova (ed.), *Ex oriente... II. Eight composers from the former USSR*, Berlin 2003 (im Druck);
- Nachforschungen im Internet.

1956 *Zwei Stücke* für Viola und Klavier:
Ausgabe: Verlag Muzgiz, Leningrad 1957
Aufführungsdauer: 9'

1956 *Konzert* für Violine und Orchester
ungedruckt

1957 *Karnevalsouvertüre* für großes Orchester
Partitur: Verlag Sovetskij kompozitor, Leningrad 1959
Aufführungsdauer: 19'

1958 *Erste Symphonie* f-Moll
Partitur: Verlag Sovetskij kompozitor, Leningrad 1963
Aufführungsdauer: 30'

1959 *Der Frühling ist gekommen,* Vokalsuite für mittlere Stimme und Klavier nach Versen japanischer Dichter
Ausgabe: Verlag Muzyka, Leningrad 1968
Aufführungsdauer: 7'

1959 *Suite* für Viola und Klavier
Ausgaben: 1) Verlag Sovetskij kompozitor, Leningrad 1960
2) Edition Peters, Leipzig 1973
Aufführungsdauer: 9'

1960 *Sonate* für Violine solo
Ausgabe: Verlag Muzyka, Leningrad 1967
Aufführungsdauer: 16'

1961 *Lieder der Wolnizen* [Songs of Freebooters], Vokalzyklus für Mezzosopran, Bariton und großes Orchester nach russischen Volkstexten
Partitur: Verlag Muzyka, Moskau-Leningrad 1966
Aufführungsdauer: 24'

1961 *Zwei Stücke* für Flöte solo (*Chromatische Flöte* und *Humoreske*)
Ausgabe: Verlag Muzyka, Leningrad 1964
Aufführungsdauer: 4'

1961 *Zwei Stücke* für Orgel (*Pastorale* und *Toccata*)
Ausgaben:
1: Verlag Muzyka, Moskau 1965
2: Edition Peters, Leipzig 1976
Aufführungsdauer: 11'

1962 *Sonate* für Klavier
Ausgabe: Verlag Muzyka, Moskau-Leningrad 1965
Aufführungsdauer: 24'

1963 *Polnische Strophen,* Vokalzyklus für Mezzosopran und Flöte nach Versen von Antoni Slonimski
Ausgaben:
1) Sikorski, Hamburg 1975; 2) Verlag Kompozitor, St. Petersburg 1998
Aufführungsdauer: 5'

1963, rev. 1976 *Eine Stimme aus dem Chor,* Kantate für Solisten, Chor, Orgel und Kammerorchester nach Versen von Alexander Block
Partitur der Neufassung: Verlag Sovetskij kompozitor, Leningrad 1980
Aufführungsdauer: 24'

1964 *Choreographische Miniaturen* für großes Orchester (Ballettszenen) nach einem Szenarium von Leonid Jacobson
Aufführungsdauer: 21'

1964 *Drei Grazien.* Suite in Form von Variationen für Klavier
Ausgabe: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau-Leningrad 1975
Aufführungsdauer: 20'

1964 *Drei Stücke* für Violoncello solo
Ausgabe: Verlag Muzyka, Leningrad 1975
Aufführungsdauer: 11'

1964 *Dialoge.* Inventionen für Bläserquintett
Ausgaben: 1) Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau-Leningrad 1975
2) Verlag Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 20'

1964 *Lyrische Strophen.* Vokalzyklus für Gesang und Klavier nach Versen von Jewgeni Rein
Ausgaben: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau-Leningrad 1970
Aufführungsdauer: 9'

1965 *Buffo-Konzert* für Kammerorchester (Fl., Trp., Kl., Schlagzeug und Streicher)
Partitur: 1) Verlag Muzyka, Leningrad 1967; 2) Sikorski, Hamburg 1969
Aufführungsdauer: 12'

1966 *Abschied von einem Freund.* Vokalszene für hohe Stimme und Klavier nach dem Gilgamesch-Epos
Ausgabe: Verlag Muzyka, Leningrad 1970
Aufführungsdauer: 9'

1967, rev. 1976 *Wirineja.* Oper in sieben Bildern nach Motiven der gleichnamigen Erzählung von Lidija Sejfullina, Libretto: Sergej Zenin
Klavierauszug: Verlag Muzyka, Moskau 1969
Partitur: ungedruckt
Aufführungsdauer: 120'

1967/76 *Wirineja.* Eine oratorische Suite aus der gleichnamigen Oper des Komponisten
Partitur: Verlag Muzyka, Moskau-Leningrad 1977
Aufführungsdauer: 40'

1967 *Monologe* für Sopran, Oboe, Horn und Harfe nach Versen altorientalischer Dichter
Partitur: ungedruckt
Aufführungsdauer: 11'

1968 *Antiphonen* für Streichquartett
Ausgaben: 1) Partitur und Stimmen: Verlag Sikorski, Hamburg 1975
2) Partitur: Verlag Sovetskij kompozitor, Leningrad 1983
Aufführungsdauer: 12'

1968 *Zwei russische Lieder* für Chor a cappella nach russischen Volkstexten
Chorpartitur: Verlag Muzyka, Leningrad 1970
Aufführungsdauer: 5'

1969 *Chromatisches Poem* für Orgel
Ausgaben: 1) Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau-Leningrad 1974
2) Verlag Sikorski, Hamburg o. J.
3) Edition Peters, Leipzig 1973
Aufführungsdauer: 10'

1969 *Sechs Romanzen* nach Versen von Anna Achmatowa für Singstimme und Klavier
ungedruckt
Aufführungsdauer: 8'

1969 *Nordische Landschaften* für Chor a cappella nach Versen von Wsewolod Roshdestwenski
Chorpartitur: Verlag Muzyka, Leningrad 1972
Aufführungsdauer: 5'

1970 *Kinderstücke* für Klavier
Ausgabe: Verlag Sovetskij kompozitor, Leningrad 1972
Aufführungsdauer: 13'

1970, rev. 1985 *Der Meister und Margarita.* Kammeroper in drei Teilen nach dem Roman von Michail Bulgakow, Libretto: Juri Dimitrin und Witali Fialkowski (1. Teil) und Sergej Slonimski (Teile 2 und 3).
Partitur: Verlag Sovetskij kompozitor, Leningrad 1991
Aufführungsdauer: 150'

1970 *Die Vision Iwans des Schrecklichen* [Ioann the Terrible's vision], Eine russische Tragödie in 13 Visionen mit drei Epilogen und einer Ouvertüre, Libretto: Jakow Gordin nach historischen Dokumenten
Video und Klavierauszug: Moskau, Russische Theateragentur (Fax: 007-095-9281388)

1971 *Ikarus.* Ballett in zwei Akten und fünf Bildern nach Motiven der antiken Sage, Libretto: Juri Slonimski
Klavierauszug: Verlag Muzyka, Leningrad 1973
Partitur: ungedruckt
Aufführungsdauer: 90'

1971 *Ikarus.* Ballettsuite für großes Orchester
Partitur: Verlag Muzyka, Moskau-Leningrad 1973
Aufführungsdauer: 22'

1971 *Lustige Lieder* [Merry Songs] für Sopran, Piccoloflöte, Tuba und Schlagzeug nach Versen von Daniil Charms
Partitur: Verlag Muzyka, Leningrad 1974
Aufführungsdauer: 15'

1972 *Fantasie der Farben* [Colour Fantasy] für Klavier
Klavierauszug: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau-Leningrad 1976
Aufführungsdauer: 5'

1972 *Chorspiele* für Kinderchor, Knabensolo und zwei Schlaginstrumente nach Versen von Alexander Wwedenski
ungedruckt
Aufführungsdauer: 5'

1973 *Klavierstückchen* für Kinder [Raindrop pieces for piano]
Ausgabe: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau-Leningrad 1975
Aufführungsdauer: 5'

1973 *Melodie* für Violine und Klavier
Ausgabe: Verlag Muzyka, Leningrad 1975

1973 *Abendmusik* für Chor a cappella
Chorpartitur: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau-Leningrad 1975
Aufführungsdauer: 3'

1973 *Konzert für Symphonieorchester, drei Elektrogitarren und Soloinstrumente*
Partitur: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau-Leningrad 1976
Aufführungsdauer: 23'

1973 *Dramatischer Gesang* für großes Orchester
Partitur: Verlag Muzyka, Leningrad 1976
Aufführungsdauer: 9'

1974 *Vier Gedichte von Ossip Mandelstam* für Singstimme und Klavier
ungedruckt
Aufführungsdauer: 12'

1974 *Zehn Gedichte von Anna Achmatowa* für Singstimme und Klavier
ungedruckt
Aufführungsdauer: 28'

1974 *Ich sage dir mit letzter Offenheit...* Chor a cappella nach Worten von Ossip Mandelstam
ungedruckt
Aufführungsdauer: 3'

1974 *Vier russische Lieder* für Chor a cappella nach russischer Volkspoesie
Chorpartitur: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau-Leningrad 1978
Aufführungsdauer: 10'

1974 *Sonatinen-Allegro* für Horn und Klavier
Ausgabe: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau-Leningrad 1976
Aufführungsdauer: 4'

1974 *Zwei Stücke* für Klarinette und Klavier (*Monolog* und *Toccata*)
ungedruckt
Aufführungsdauer: 3'

1975 *Die Chorsängerin* [A Chorus Song] für tiefe Altstimme, Flöte, Oboe, Trompete, Balalaika, Bajan, drei Elektrogitarren, Löffel und Vibraphon nach russischen Volkstexten (Stradanija und Tschastuschki)
ungedruckt
Aufführungsdauer: 8'

1975 *Troubadour-Lieder.* Vokalzyklus in zehn Sätzen für Sopran, Tenor, vier Blockflöten und Laute nach altfranzösischen Versen
Partitur: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau-Leningrad 1979
Aufführungsdauer: 35'

1975 *Festmusik* für Balalaika, Löffel und großes Orchester
Partitur: Verlag Muzyka, Leningrad 1978
Aufführungsdauer: 10'

1975 *Solo espressivo* für Oboe solo
Ausgabe: Verlag Edition Peters, Leipzig 1977
Aufführungsdauer: 5'

1975 *Das Hohelied* [Song of Songs]. Lyrisches Fragment für Sopran, Tenor, Kammerchor, Oboe, Horn und Harfe
Partitur: Verlag Muzyka, Moskau 1982
Aufführungsdauer: 15'

1975 *Serenade* für Klavier aus dem Musical *Das Straßenmädchen*
Ausgabe: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau-Leningrad 1976
Aufführungsdauer: 3'

1976 *Symphonische Motette* für großes Orchester
Partitur: Verlag Muzyka, Leningrad 1979
Aufführungsdauer: 15'

1976 *Exotische Suite* für zwei Violinen, zwei Elektrogitarren, Saxophon und Schlagzeug
ungedruckt
Aufführungsdauer: 15'

1976 *Reigen und Fuge* für Orgel
Ausgabe: Verlag Muzyka, Moskau 1977
Aufführungsdauer: 5'

1976 *Legende* für Domra und Klavier
ungedruckt
Aufführungsdauer: 2'

1976 *Sapew und Pausenzeichen* für Kammerchor a capella
ungedruckt
Aufführungsdauer: 3'

1977 *Der Stille Don.* Konzert für Soli und gemischten Chor a cappella nach alten Kosakenliedern und dem gleichnamigen Roman von Michail Scholochow
Chorpartitur: Verlag Muzyka, Leningrad 1982
Aufführungsdauer: 15'

1977 *Reigen* und *Fröhliche Rumba* für Klavier
ungedruckt
Aufführungsdauer: 3'

1977 *Baschkirisches Mädchenzimmer* für Gesang, Flöte und zwei Bongos nach Versen von Wsewolod Roshdestwenski
Partitur: in der Zeitschrift *Neva*, Heft 3/1977, S. 221, Leningrad 1977
Aufführungsdauer: 3'

1977/79 *Zweite Symphonie* in drei Sätzen für großes Orchester
Partitur: Verlag Muzyka, Leningrad 1981
Aufführungsdauer: 35'

1978/79 *Maria Stuart.* Opern-Ballade in drei Akten nach dem Roman von Stefan Zweig, Libretto: Jakow Gordin
Klavierauszug: Verlag Muzyka, Leningrad 1984
Partitur: ungedruckt
Aufführungsdauer: 150'

1980 *Ungarischer Marsch* für zwei Klavierduette
Partitur: Verlag Kompozitor, St. Petersburg 1998
Aufführungsdauer: 5'

1980 *Intermezzo zum Gedenken an Brahms* für Klavier
Ausgabe: Verlag Kompozitor, St. Petersburg 1998
Aufführungsdauer: 10'

1980 *Vier Romanzen* für Mezzosopran und Klavier nach Versen von Alexander Block
ungedruckt
Aufführungsdauer: 8'

1981 *Musica lyrica* für Flöte, Violine und Cembalo
ungedruckt
Aufführungsdauer: 5'

1981 *Stille Musik* [Quiet Music] für Flöte und großes Orchester
Partitur: ungedruckt
Aufführungsdauer: 10'

1981 *Nowgoroder Tanz* für Klarinette, Posaune, Violoncello, Klavier, Schlagzeug und Tonband
Partitur: ungedruckt
Aufführungsdauer: 5'

1982 *Dithyrambus* für Cello-Ensemble und Klavier
Partitur: ungedruckt
Aufführungsdauer: 5'

1982 *Dritte Symphonie* in vier Sätzen für großes Orchester
Partitur: Verlag Sovetskij kompozitor, Leningrad 1985
Aufführungsdauer: 35'

1982 *Klavieralbum* für Kinder und Jugendliche
Ausgabe: Verlag Muzyka, Leningrad 1983

1982 *Vierte Symphonie* in vier Sätzen für großes Orchester
Partitur: Verlag Muzyka, Leningrad 1986
Aufführungsdauer: 35'

1980/83 *Chorsätze a capella* nach Worten von Puschkin, Tjutschew, Orlow, Okudshawa und Dudin
Chorpartitur: ungedruckt

1983 *Concerto Primaverile* [Spring Concerto] für Violine und Kammerorchester in drei Sätzen
Partitur: Verlag Sovetskij kompozitor, Leningrad 1989
Aufführungsdauer: 35'

1983 *Dhammapada-Verse* für Sopran, Flöte, Harfe und Schlagzeug nach altindischen Versen
Partitur: ungedruckt
Aufführungsdauer: 10'

1983 *Vier Verse* aus *Oedipus auf Kolonos* von Sophokles für gemischten Chor a cappella
Partitur: ungedruckt
Aufführungsdauer: 15'

1983 *Fünfte Symphonie* in drei Sätzen für großes Orchester
Partitur: Verlag Muzyka, Leningrad 1989
Aufführungsdauer: 30'

1984 *Sechste Symphonie* für großes Orchester
Partitur: Verlag Muzyka, Leningrad 1990
Aufführungsdauer: 30'

1984 *Vier Romanzen* für Mezzosopran und Klavier nach Versen von Fjodor Tjutschew
ungedruckt
Aufführungsdauer: 10'

1984 *Variationen über ein Thema von Mussorgsky* für Klavier
ungedruckt
Aufführungsdauer: 8'

1984 *Monodie* für Violine solo *"bei der Lektüre von Euripides"*
Ausgabe: Verlag Kompozitor, St. Petersburg 1999
Aufführungsdauer: 10'

1984 *Siebente Symphonie* in fünf Sätzen für großes Orchester
Partitur: ungedruckt
Aufführungsdauer: 20'

1985 *Achte Symphonie* für Trompete, Glocken und Streichorchester
Partitur: Verlag Sovetskij kompozitor, Leningrad 1989
Aufführungsdauer: 17'

1985 *Fünf Romanzen* für Mezzosopran und Klavier nach Versen von Michail Lermontow
ungedruckt
Aufführungsdauer: 10'

1985 *Konzert* für Oboe und Kammerorchester
Partitur: ungedruckt
Aufführungsdauer: 20'

1986 *Sonate* für Violine und Klavier
Ausgabe: Verlag Kompozitor, St. Petersburg 1999
Aufführungsdauer: 15'

1986 *Sonate* für Violoncello und Klavier
Ausgabe: Verlag Kompozitor, St. Petersburg 1994
Aufführungsdauer: 15'

1986 *Slawisches Konzert* für Orgel und Streichorchester
Partitur: Verlag Kompozitor, St. Petersburg 1999
Aufführungsdauer: 15'

1987 *Neunte Symphonie* für großes Orchester in zwei Sätzen
Partitur: Verlag Kompozitor, St. Petersburg 1993
Aufführungsdauer: 40'

1987 *Rubai.* Fünf Verse von *Abdurachman Dsham* für Singstimme und Klavier
ungedruckt
Aufführungsdauer: 10'

1988 *Die Ghaselen Nadirs* für Sopran und Klavier
ungedruckt
Aufführungsdauer: 10'

1990 *Rezitativ, Aria und Burleske* für Flöte, Klavier und Schlagzeug
Partitur: ungedruckt
Aufführungsdauer: 20'

1990 *Sechs Romanzen* für Mezzosopran und Klavier nach Versen von Ossip Mandelstam
Ausgabe: Verlag Sovetskij kompozitor, St. Petersburg 1991
Aufführungsdauer: 15'

1990 *Hamlet.* Musikalisches Drama in drei Akten, Libretto: Jakow Gordin und Sergej Slonimski nach Shakespeares Tragödie in der russischen Übersetzung von Boris Pasternak
Klavierauszug: Verlag Kompozitor, St. Petersburg 1997
Partitur: ungedruckt
Video: Samara, Fax: 007-846-2-322263
Aufführungsdauer: 150'

1990 *Amerikanische Rhapsodie* für zwei Klaviere und Cembalo
Partitur: ungedruckt
Aufführungsdauer: 10'

1960/90 *Von 5 bis 50.* Fünf Skizzenbücher für Klavier mit Stücken zu zwei und vier Händen für Schüler von Musikschulen und Konservatorien
Ausgabe: Verlag Kompozitor, St. Petersburg 1993 bis 1999

1991-1997 *Lamento furioso* für Klarinette, Violine und Klavier *"zum Gedenken an Edison Denissow"*
Partitur: ungedruckt
Aufführungsdauer: 5'

1991 *Apollo und Mars.* Symphonie für Flöte und Harfe
Ausgabe: Verlag Ricordi, Milano 1992
Aufführungsdauer: 20'

1992 *Zehnte Symphonie "Die Kreise der Hölle" (nach Dantes "Göttlicher Komödie")* in neun Sätzen für großes Orchester ("All denen gewidmet, die in Rußland leben und sterben")
Partitur: Verlag Kompozitor, St. Petersburg 1997
Aufführungsdauer: 45'

1993 *Reminiszenzen an das 19. Jahrhundert,* Zyklus von Stücken für Klavier
ungedruckt

1994 *24 Präludien und Fugen* für Klavier
Ausgabe: Verlag Kompozitor, St. Petersburg 1996
Aufführungsdauer: 90'

1970, 1993-1995 *"Zar Iksion"* [King Ixion]. Dramatische Monodie [Kammeroper] nach einem alten Mythos und der Tragödie von Innokenti Annenski, Libretto vom Komponisten
Partitur und Klavierauszug: ungedruckt

1995 *Visionen von St. Petersburg* für großes Orchester
Partitur: Verlag Kompozitor, St. Petersburg 1997
Aufführungsdauer: 10'

1994-95 *Die Visionen des Zaren Iwan der Schreckliche,* eine russische Tragödie. Libretto: Jakow Gordin
Klavierauszug: Verlag Kompozitor, St. Petersburg 2001

1996 *Lieder des Versagens* [Songs of a Failure]. Fünf Moritaten-Lieder für Baßstimme, Gitarre, Klavier und Schlagzeug nach Versen von Jewgeni Rein
ungedruckt
Aufführungsdauer: 15'

1995 *An Shukows Todestag,* Ballade für Baßstimme, Flöte, Viola, Trompete, Klavier und Schlagzeug nach Versen von Joseph Brodsky
ungedruckt
Aufführungsdauer: 4'

1996 *Moskauer Kneipenlieder.* Drei Gesänge für Baßstimme, Gitarre und Klavier nach Versen von Sergej Jessenin
ungedruckt
Aufführungsdauer: 8'

1996 *Tschetschenische Rhapsodie* für Harfe
Ausgabe: Verlag Kompozitor, St. Petersburg 2002

1996 *Symphoniette* in drei Sätzen für großes Orchester
Partitur: ungedruckt
Aufführungsdauer: 20'

1997 *Jüdische Rhapsodie.* Konzert für Klavier und Kammerorchester (Flöte, Klavier, Streicher und Schlagzeug) in drei Sätzen
Partitur: Verlag Kompozitor, St. Petersburg 1999
Aufführungsdauer: 5'

1997 *Drei Dichtungen von Alexander Kuschner* für Sopran, Flöte und Klavier
Partitur: Verlag Kompozitor, St. Petersburg 2001
Aufführungsdauer: 10'

1997 *Koreanische Suite.* Fünf Stücke für Klavier
ungedruckt

1997 *Zwei Romanzen* für Singstimme und Klavier nach Dichtungen von Alexander Puschkin
ungedruckt
Aufführungsdauer: 8'

1998 *Sechs Romanzen* für Singstimme und Klavier nach Dichtungen von Michail Lermontow und Gawriil Dershawin
ungedruckt
Aufführungsdauer: 15'

1998 *Konzert* für Violoncello und Kammerorchester
Partitur: Verlag Kompozitor, St. Petersburg 2001
Aufführungsdauer: 20'

1998 *Nordische Ballade* für Klavier *"zum Gedenken an Edvard Grieg"*
Ausgabe: Verlag Kompozitor, St. Petersburg 2000
Aufführungsdauer: 15'

1998 *Ein Tag unseres Lebens.* Kantate für vier Solisten, Chor und Kammerensemble nach Versen des altindischen *Dhammapada* in der russischen Übersetzung von Toporow. Alfred Schnittke und der nach ihm benannten Schule gewidmet.
ungedruckt
Aufführungsdauer: 10'

2000 *Trio* für Violine, Violoncello und Klavier
Ausgabe: Verlag Kompozitor, St. Petersburg 2002

2000 *Konzert Nr. 2* für Klavier und Orchester
Partitur: Verlag Kompozitor, St. Petersburg 2002

2001 *"Der Mann von der Bar",* Vokalzyklus für Baßstimme, Saxophon und Klavier nach Versen von Jewgeni Rein
ungedruckt

2001 *Drei Lieder* für Singstimme und Klavier nach Versen von Nikolai Rubzow
ungedruckt

2001 *König Lear.* Dramma per musica nach der Tragödie von William Shakespeare, Libretto vom Komponisten
Partitur und Klavierauszug: ungedruckt

2001 *Prinzessin Pirlipat.* Ballett, Libretto von Michail Schemjakin nach einem Märchen von E. Th. A. Hoffmann
Partitur und Klavierauszug: ungedruckt

2002 *Russisches Kaleidoskop* für Instrumentalensemble
ungedruckt

2002 *Drei kleine Lieder* für Baßstimme, Posaune und Holzstab nach Versen von Jewgeni Rein
ungedruckt

2002 *Spanische Epigramme,* Vokalzyklus für mittlere Stimme und Klavier nach Versen von Wladimir Wassiljew
ungedruckt

2003 Suite aus dem Ballett *Prinzessin Pirlipat* für großes Orchester
ungedruckt

2003 *Pawlows Galopp-Walzer* für Orchester
ungedruckt

2003 *Drei Gedichte von Alexander Kondratjew* für Baßstimme, Kontrabaß und Klavier
ungedruckt

Tatjana Frumkis (Berlin)

SILWESTROW UND SCHOSTAKOWITSCH

Zur Geschichte einer (Nicht)Liebe[1]

"... die Verwandtschaften werden erst interessant,
wenn sie Scheidungen bewirken."

(Goethe, *Wahlverwandtschaften*)

Unter den vielen, dem Gedächtnis Dmitri Schostakowitschs gewidmeten Werken zeichnet sich ein kleines Stück besonders aus – das *Postludium DSCH* für Sopran, Violine, Violoncello und Klavier des ukrainischen Komponisten Walentin Silwestrow (geb. 1937).

> "*Postludium*, buchstäblich das 'Nachklingende', ist gleichsam eine Sammlung von Nachklängen, eine Form, die die Existenz eines gewissen Textes voraussetzt, der jedoch nicht real eingeht in den gegebenen Text. Solchergestalt ist die Form offen, aber nicht nur am Ende, wie allgemein üblich, sondern auch am Anfang."[2]

Diese Idee verwirklichte sich in den gewaltigen sinfonischen Gemälden des Komponisten, wie dem Sinfonischen Poem *Postludium* für Klavier und Orchester, der *Fünften Symphonie*, vom Komponisten "Postsymphonie" genannt, den Symphonien *"Exegi monumentum"*, *"Widmung"* und *"Metamusik"*.

Aber der Anfang wurde in den kammermusikalischen Werken gemacht, vor allem in den *Drei Postludien* (1981-1982): 1. *Postludium DSCH für Sopran, Violine, Violoncello und Klavier*, 2. *Postludium für Violine solo* und 3. *Postludium für Violoncello und Klavier*.

Zu verschiedenen Zeiten geschrieben, fügten sie sich erst später zu einem Zyklus, für den Komponist Elementen eines "instrumentalen Theaters" verwendete. So heißt es in einer Anmerkung auf der ersten Seite der Partitur:

---

1 Aus dem russischen Manuskript der Autorin übersetzt von Sigrid Neef.

2 Tatjana Frumkis; "'Landšafty dlja slucha' Valentina Silvestrova" ["Die hörbaren Landschaften" von Walentin Silwestrow]. Essay, Fragebogen, Werkverzeichnis, Bibliographie, in: *Tvorčestvo sovremennych kompozitorov* [Das Schaffen zeitgenössischer Komponisten], Referatedienst der Russische Staatsbibliothek, Express-Information, Moskau 1991, S. 6 (russ.).

> "Die Postludien können jeweils einzeln aufgeführt werden oder als Zyklus von drei Postludien: nach dem *ersten Postludium* [für Sopran, Violine, Violoncello und Klavier] geht die Sängerin ruhig ab, danach erklingt das *zweite Postludium* [für Violine solo] ('Violoncello' und 'Klavier' bleiben auf der Szene). Nachdem 'die Violine' ihr Postludium gespielt hat, entfernt sie sich und es erklingt das *dritte Postludium* [für Violoncello und Klavier]. Alle Postludien sind im Zyklus ohne Pause aufzuführen (die Platzwechsel der Interpreten erfolgen in den notierten Pausen)."

Diese drei Inszenierungen sind gleichsam drei *moments lyriques,* untereinander nur durch *"notierte Pausen"* verbunden.

Wie aus dem Titel ersichtlich, liegt dem ersten, dem *Postludium DSCH*, das berühmte musikalische Monogramm Dmitri Schostakowitschs (1906-1975) zugrunde, bei welchem die Initiale des Komponisten (in deutscher Schreibweise D. Sch.) eine Tonreihe bilden: d-es-c-h. Von Schostakowitsch selbst in die musikalische Welt eingeführt (z. B. in seine *Zehnte Sinfonie*, das *Streichquartett Nr. 8* und andere eigene Werke), wurde das Monogramm zu einem Symbol nicht nur der Musik, sondern auch des tragischen Schicksals "eines gefangenen Genies", so der bildliche Ausdruck Alexander Solshenizyns für Schostakowitsch. Als ein solches Symbol erschien es auch Silwestrow.

Jedoch fand dieser Komponist seinen eigenen, tief persönlichen, lyrischen Schlüssel für die Decodierung, genauer für die Codierung dieses musikalischen Code. Wir finden hier nicht die von Schostakowitsch gewählte Entschiedenheit in der Artikulation eines "unveränderlichen Emblems". Dem Silwestrow'schen *Postludium* liegt weniger ein Mono-, sondern ein Krypto-Gramm zugrunde, das nicht sofort enträtselbar ist, da es sich aus Motiv-Rufen zusammensetzt, die in die äußersten Register gespreizt sind. Genauso versteckt ist auch die Entwicklung dieses Motivs. Seine gleichsam kreuzförmige Struktur (zwei kleine Sekunden innerhalb einer verminderten Quarte) strebt fortwährend zur melodischen Linie, die sich schließlich in eine aufstrebende Ganztonbewegung verwandelt: b-c-d-e. Und einen genau solchen Weg der "Befreiung" durchläuft die gesamte Form: Von einer expressiven Vokalise hin zu einem stillen ("mit halbgeschlossenem Mund, gleichsam aus der Ferne zu singenden" – [Bemerkung in der Partitur]) Arien-Gebet, das von der Stimme auf die Solovioline übergeht. Nachdem die Stimme hier verstummt ist, wird sie nur noch einmal kurz am Ende des *Postludiums* aufklingen, wo sie das mit dem Glockenklang des Klaviers verschmelzende Wort "Amen" ausspricht. Es ist ein (im Gegensatz zu vielen, nicht selten epigonalen und pathetischen Gedenkwerken) intimes und helles Requiem für den großen Meister...

In diesem ungewöhnlichen (jedoch für ihn äußerst charakteristischen) Werk setzt sich Silwestrow nicht nur mit der typischen pro- und nachschostakowitsch'sche Pro-

duktion auseinander, sondern auch mit Schostakowitsch selbst. Und eine solche Auseinandersetzung war gleichsam vorprogrammiert: denn tatsächlich sind unterschiedlichere Komponisten als die beiden schwer zu finden.

Sogar dort, wo sich die Neigungen beider zu überkreuzen scheinen, z. B. im überwiegend kammersinfonischen Denken oder in der Kultivierung "niederer" Genres – wovon noch die Rede sein wird –, erweisen sich die Unterschiede als weitaus bestimmender.

Ich erlaube mir (in Anlehnung an Strawinskys seinerzeit berühmte Tabelle Strawinsky – Schönberg)[1] folgende Gegenüberstellung.

Schostakowitsch	***Silwestrow***
Staatsbürgerliche Haltung, gesellschaftliches (öffentliches) Temperament	privater Mensch
"Die Kunst ist der Zerstörer des Schweigens..." "Die Musik muß eine aktive Kraft sein. Das ist russische Tradition."[2]	"...der Wunsch, weniger aktiv zu handeln als vielmehr sich hören zu lassen... oder zu schweigen Musik ist vertontes Schweigen."[3]
Musik der "großen Leidenschaften"[4]	"...zurückhaltend in der Expression, ohne Psychologismus"[5]
"in erster Linie die Neigung zur Prosa in der Literatur (Poesie verstehe ich nicht ganz und liebe sie nicht), ich schätze sehr die Kunst des Theaters und besuche oft den Zirkus"[6]	"das, was ich mache, kann man als Poesie in der Musik bezeichnen"

1 Igor Strawinski: *Dialoge.* Leningrad 1971, S. 109

2 *Zeugenaussage. Die Memoiren des Dmitrij Schostakowitsch,* Hamburg 1979, S. 178/179

3 "Sochranjat dostoinstvo. Beseda s V. Sil'vestrovym" [Die Würde bewahren. Gespräch mit Walentin Silwestrow], in: *Sovetskaja muzyka*, Heft 5/1990, Moskau 1990, S. 14 und 16.

4 D. Šostakovič, "Budem trubačami velikoj epochi" [Werden wir Künder der großen Epoche], in: *Leningradskaja pravda*, Ausgabe vom 28. Dezember 1934, zitiert nach: Inna Barsova, "Meždu 'social'nym zakazom' i 'muzykoj bol'šich strastej: 1934-1937 gody v žizni Dmitrija Šostakoviča" [Zwischen 'sozialem Auftrag' und einer 'Musik der großen Leidenschaften': Die Jahre 1934–1937 im Leben Dmitri Schostakowitschs], in: *D. D. Šostakovič. Sb. st. k 90-letiju so dnja roždenija* [Sammlung von Aufsätzen anläßlich der 90. Wiederkehr des Geburtstages von Schostakowitsch], St. Petersburg 1996, S. 125.

7 Vorwort des Komponisten zum Vokalzyklus *Stille Lieder*. Dieses Vorwort fehlt in der Moskauer Ausgabe des Werkes von 1985. Veröffentlicht in: Tatjana Frumkis, Einführungstext zur CD Valentin Silvestrow: *Silent songs,* MEGADISC 2001 MDS 7840/41.

6 "Žizneopisanie D. D. Šostakoviča" [Lebensbeschreibung D. D. Schostakowitschs], in: *D. D. Šostakovič v pis'mach i dokumentach* [Dmitri Schostakowitsch in Briefen und Dokumenten]. Moskau 2000, S. 473.

universelle Erfassung der Genres	Vokal-, Instrumental- und symphonische Genres
Produktivität	"Stückwerk", keine Opuszahlen
"die Form muß dialektisch sein, und nicht architektonisch"[1]	"Ikonenkomposition"[2]

Dieses bei weitem nicht vollständige Verzeichnis fortzuführen, hieße offene Türen einzurennen. "...Interessanter sind" – um erneut auf Strawinsky Bezug zu nehmen – "die Überschneidungen."[3]

Letztere sind unvermeidlich. Deutlich hat das ein Altersgenosse Silwestrows ausgedrückt, Alfred Schnittke. Auf die Frage, ob er sich selbst für einen Nachfolger Schostakowitschs halte, antwortete er:

> "Zweifellos werde ich – unabhängig von meinen Wünschen – als dessen Nachfolger wahrgenommen. Aber ich bin kein bewußter Nachfolger (wie zum Beispiel Boris Tistschenko)... Nehmen wir einmal das Phänomen seiner Form – das kommt einem als erstes in den Sinn. Lange Entwicklungen, ausgedehnte Kulminationen – alles das ist auch bei mir vorhanden. Aber nicht deshalb, weil ich Schostakowitsch nachahme, sondern weil ich in diesem Milieu, in einer Atmosphäre groß wurde, die seiner Musik verpflichtet war. Und ohne mich auf eine endgültige Wertschätzung dieses Milieus einzulassen – ich hatte gar keine andere Wahl, als ich heranwuchs."[4]

Oder die Überlegungen desselben Komponisten in dem Artikel "Krugi vlijanija" [Kreise der Einflußnahme] (1975):

> "Schon 50 Jahre unterliegt die Musik Einflüssen Dmitri Schostakowitschs. Innerhalb dieser Zeit hat sich sein Schaffen ununterbrochen entwickelt, und alles das rief neue und wieder neue Formen der Einflußnahme hervor. Man kann ein Dutzend Komponisten benennen, deren Individualität durch die hypnotische Wirkung der Persönlichkeit Schostakowitschs geformt wurde, und diese Schüler lassen sich nach Generationen einteilen (ob sie bei ihm in der Klasse lernten oder nicht) – aber auch danach, worin sie ihrem Lehrer gefolgt sind."[5]

1 Ebenda, S. 473.
2 Ausdruck des Komponisten in bezug auf seine *Fünfte Symphonie*.
3 Igor Strawinsky, *Dialoge*. a.a.O. S. 110.
4 *Gespräche mit Alfred Schnittke* (russ.), Moskau 1994, S. 81.
5 Ebenda, S. 89.

Es ist so, daß alle Komponisten des Umfelds bzw. der Nachfolge eine Phase der Schostakowitsch-Prägung erlebten – und das gilt auch für Silwestrow.[1]

Es begann mit der abstrakten jugendlichen Anbetung des Namens: Silwestrow berichtet von einem komischen Vorfall. Er träumte, als er nur den Namen, noch nicht die Musik Schostakowitschs kannte, davon, diesem die geliebte *Revolutions-Etüde* Chopins vorzuspielen. Später bemächtigte sich der angehende, von den Warnungen vor der "Schädlichkeit" von Schostakowitschs Musik angefeuerte Musiker all dessen, was er von diesem habhaft werden konnte. In Kiew, in der Mitte der 1950er Jahre war das nicht einfach. In den offiziellen Kreisen, vor allem am Kiewer Konservatorium waren Prokofjew und Schostakowitsch kaum erlaubt. Deshalb wurde Silwestrow, noch als er Student an der Hochschule für Bauingenieure war, für die am Konservatorium studierenden Freunde eine Quelle der Information, aber nicht umgekehrt. Als Besitzer von einem Schallplattengerät und Schallplatten, zu denen auch die *Zehnte Sinfonie* Schostakowitschs gehörte, "propagierte" Silwestrow aktiv das neue Opus.

> "Wenn ich zurückschaue, kann ich sagen, daß diese Schallplatte, die ich mit meinen neuen Freunden aus dem Konservatorium hörte, eine "schicksalshafte" Rolle spielte. Hätte es nicht diese Verknüpfung der Umstände gegeben: nicht die Freundschaft mit ihnen, nicht das gemeinsame Hören neuer Musik, nicht die Einladungen in ihren Kreis, wo ich meine ersten naiven Werke zeigte ... wäre ich vielleicht auch nicht ans Konservatorium gekommen, und wäre ich letztlich nicht Komponist geworden ..."

Der *Zehnten Symphonie* folgten andere Werke, und dies nicht nur in Aufnahmen. So spielte Silwestrow zum Beispiel gemeinsam mit Vitali Godsjazki die *Neunte Symphonie* am Klavier zu vier Händen. Auf diese Weise wurden Schostakowitschs Werke systematisch studiert. Natürlich entstand das erste bedeutende Werk Silwestrows, das *Klavierquintett* (1961), im "Zeichen" des gleichnamigen Werkes von Schostakowitsch. Der Einfluß wird selbst bei der Bezeichnung der Sätze – *Präludium, Fuga* und *Arie* – hinlänglich offenbar, deren jeder in seiner Art die verschiedenen Typen von Schostakowitschs Schreibweise widerspiegelt. Jedoch zerreißt bereits hier der sich ankündigende "Sturm und Drang" der Avantgarde den sicheren neoklassizistischen Panzer.

Anfang der 1960er Jahre dehnte sich die Sphäre der Interessen des jungen Komponisten bedeutend aus – neben Prokofjew und Schostakowitsch trat die Neue Wiener Schule: Silwestrow studierte gründlich die Technik der Dodekaphonie.

1 Grundlage der weiteren Erläuterungen sind Gespräche des Komponisten mit der Autorin dieser Zeilen, die in Berlin zwischen August und Oktober 2002 stattfanden. Die Äußerungen Silwestrows sind durch kleine Schrift hervorgehoben.

Gleichzeitig wuchs, vorangetrieben durch Schostakowitsch, das Interesse an Gustav Mahler.[1] Nach ihnen kamen Boulez und Stockhausen ... Es war unmöglich, daß sich das nicht auch in dem folgenden Werk widerspiegelte. Die Rede ist von der 1963 als Diplomarbeit geschriebenen *Ersten Symphonie*. Infolge der verwegenen musiksprachlichen Neuerungen wurde die Arbeit jedoch von der offiziellen Kommission nicht angenommen. Silwestrow beendete das Konservatorium ein Jahr später mit einer "braven" *Klassischen Ouvertüre*, ein Werk, das er ungern in seine Werkliste aufnimmt. Eine ganz andere Sache ist es mit der *Ersten Symphonie*, die eine wichtige Wegmarke im Schaffen darstellt und heute zu den mit Erfolg gespielten Werken zählt. Welchen Charakter hat sie?

> "Für das Erscheinen dieses Werkes bin ich natürlich Schostakowitsch verpflichtet. Die Begeisterung für seine Musik ermutigte mich, mich nun auch selbst der Symphonie zuzuwenden, gleichzeitig war sie durch die damit verbundenen Probleme eine Herausforderung, mich von dieser Begeisterung wieder zu "befreien". Besaß doch die Figur des Symphonikers Schostakowitsch einen gewaltigen Einfluß, und für viele Komponisten erwies sich das als fatal. Doch ich versuchte, möglicherweise instinktiv, einen anderen Weg.
>
> Der *Ersten Symphonie* legte ich, wie mir damals schien, eine originelle Idee zugrunde, den Dialog verschiedener Klangsysteme. Es ist eine Idee, die danach – sehr zugespitzt und erweitert– in das Kammer-Triptychon "Drama" Eingang fand. In der Sinfonie sind es drei Systeme – Atonalität, Dodekaphonie und Polytonalität, die die Struktur der drei entsprechenden Sätze bestimmen: 1. der Sonate; 2. des Konzertes und 3. der Fuge. Dabei ging ich entgegen der üblichen "sowjetischen" Meinung über die Dodekaphonie vor, derzufolge diese nur für "böse Gestalten" tauglich sei. Ich jedoch verlieh dem zweiten Satz mit seiner durchsichtigen Quarten-Reihe die Züge einer wohlklingenden, zärtlichen Pastorale. Und der am stärksten dissonante Satz ist die polytonale Fuge. Aber nicht nur in diesem Dialog der Systeme bestand für mich die Idee der Symphonie. Für mich war es ebenfalls wichtig, auf den "vollgültigen" Zyklus des Schostakowitsch'schen Typus zu antworten. Dem inneren Bau nach ist das eine "strettahaft komprimierte" Symphonie, der das Prinzip des Fragments zugrunde liegt. So beginnt, zum Beispiel, der 1. Satz mit einer Explosion, als ob ein gigantisches Gemälde angekündigt wird. Das tritt in Widerspruch zur alten sonatenförmigen Struktur vom Scarlattischen Typus. Nur die Entwicklung zeitigende Form (was nicht heißt, daß es keine Entwicklung gibt, doch entfaltet sie sich in einer "aufgehobenen", neue Bedeutung tragenden Dimension) erlangt solchermaßen die Kraft einer gespannten Sprungfeder. Dem zeitlichen Maßstab nach (achtzehn Minuten) ist das Werk wie eine Sinfonietta, aber dem Klang, der Spannung nach ist es eine Symphonie.

1 Eine analoge Bemerkung machte Alfred Schnittke in seiner Antwort auf die Replik seines Gesprächspartners ("Aber danach gab es ja Auswahl: Strawinsky, die Neue Wiener Schule..." Alfred Schnittke: "Ja, aber bei ihm (Schostakowitsch, T. F.) blieb es. Und über Schostakowitsch kam ich zu Mahler...". In. *Gespräche mit Alfred Schnittke*, a .a. O., S. 81.

> Später fand ich eine Bekräftigung dieser Ansicht in den Forschungen von Juri Tynjanow über Fjodor Tjutschew."

Ich erinnere an die entsprechende Stelle bei Tynjanow. Die Form der kleinen Gedichte bei Tjutschew (1803-1873) erläuternd, schreibt er:

> "Die zu sehr ausgedehnte Sphäre des Gegenstandes ist hier zusammengezogen auf ein Minimum, und das Wort, das sich im riesigen Raum des Poems verliert, erhält eine ungewöhnliche Bedeutung im kleinen Raum des Fragments. Eine einzige Metapher, ein einziger Vergleich füllen hier das ganze Gedicht. (Vielmehr, das ganze Gedicht erscheint als eine einzige komplexe Gestalt.)"[1]

Die Beziehung zur lyrischen Poesie kennzeichnete das gesamte Schaffen von Silwestrow auch im weiteren. Und das im buchstäblichen (zahlreiche vokale Werke) wie auch im übertragenen Sinne. Nicht zufällig definierte er später seinen Stil im Ganzen als einen "metaphorischen", und die großen Orchesterwerke als "symphonische Gedichte" oder als symbolische "Metasymphonien". Hierzu zählen auch die avantgardistischen *"Spektren"*, die *Zweite* und *Dritte Symphonie "Eschatophonie"*, und die nach dem stilistischen Wandel entstandenen "Ikonenkompositionen" wie die *Vierte*, *Fünfte* und *Sechste Symphonie*. Alle diese Werke befinden sich weit abseits von der Schostakowitsch-Magistrale.

Dennoch ist Schostakowitsch dem Komponisten praktisch nie aus dem Blickfeld geraten.

> "Ich erinnere mich, wie ich in den 1960er Jahren, das war meine 'avangardistische' Periode, als ich schon kein besonderes Interesse an Schostakowitsch mehr hatte, mit Igor Blashkow einmal Schostakowitschs *Sechste Symphonie* hörte. Ich schätzte dieses Werk auch schon früher, aber in jenem Moment hörte ich es plötzlich wie neu, überrascht durch die meisterliche Handschrift und die bewundernswerte Unabhängigkeit einer mir 'fremden' Musik. Das war in einer Zeit, als in vielen der avantgardistischen Sprache nahestehenden Werken schon ein gewisses 'Leistungssoll' spürbar war. Das heißt, es geht nicht um die Sprache. Die echte Gabe oder das Talent, sogar

1 Jurij Tynjanov (1894-1943), "Vopros o Tjutčeve" [Die Tjutschew-Frage], in: *Poetika. Istorija literatury. Kino* [Aufsätze zu Poetologie, Literaturgeschichte und Filmästhetik], Moskau 1977, S. 43. In den Kommentaren des Dichters Afanassi Feth zu den Versen von Tjutschew finden wir noch einen weiteren interessanten "Gleichklang" mit Silwestrow, und zwar zur Idee des Postludiums: "Irgendwie fremd erscheint das geschlossene Gedicht, indem es mit dem Bindewort 'und' beginnt, *gleichsam auf eine Verbindung mit etwas Vorausgegangenem verweisend* und den fragmentarischen Charakter betonend." (Hervorhebungen von mir, T.F.). In: Afanassij Fet, "O stichotvorenijach F. Tjutčeva" [Über Tjutschews Gedichte], in: *Russkoe slovo*, Heft 2/1859, S. 79, zitiert nach: Juri Tynjanov, a. a. O., S. 413.

> wenn es vom heutigen Standpunkt aus gesehen 'zurückgeblieben' ist, wird sich als etwas Lebendiges erweisen... Und im Gegensatz dazu steht jener "progressive" Künstler, der sich darauf beschränkt, fortschrittlich zu sein. Aber ob er auch lebendig ist, das ist die Frage... Ich erinnere mich, daß Blashkow damals mit mir übereinstimmte, obwohl es für uns keine Frage war, daß wir damals unter "aktuell" etwas völlig anderes verstanden."[1]

Charakteristisch für den Beginn der 70er Jahre war, wie Silwestrow meint, "der Auszug aus dem avantgardistischen Ghetto". In zwei für ihn wichtigen, die Schaffensphase prägenden Werken, dem bereits erwähnten *Drama* (1969/70) und der *Meditation* (1972), strebte der Komponist danach, eine "Identität" verschiedener Stile herbeizuführen, darunter auch solcher, die er früher abgelehnt hatte...

> "Im *Drama* gab es sogar eine Allusion an Schostakowitsch, aber kein Zitat, sondern eher einen für ihn typischen Dehnungsvorgang, die Aufhebung eines Zustandes."

In derselben Zeit kam es auch zu dem einzigen direkten Kontakt der beiden Komponisten, verursacht durch die schweren Lebensbedingungen, in denen sich Silwestrow befand. Silwestrow hatte zusammen mit einigen Gesinnungsgenossen offenen Protest gegen die damalige offizielle Politik des ukrainischen Komponistenverbandes erhoben und wurde wegen "Verstoßes gegen die gesellschaftliche Ordnung" aus dem Verband ausgeschlossen.

Der Ausschluß, der eigentlich ein Jahr dauern sollte, dehnte sich über zweieinhalb (!) Jahre aus, innerhalb derer der Komponist bar jeder Aufträge und Aufführungen war und darüber hinaus noch Repressionen wegen Müßiggangs zu befürchten hatte. Er versuchte, für seine Rechte zu kämpfen und bat einige Kollegen um Hilfe – die Leninpreisträger, unter anderem auch Schostakowitsch. Und bald schon erhielt er von diesem eine Antwort:

1 Der hier geäußerte Gedanke erinnert unwillkürlich an die bekannte Stelle aus der *Chronik meines musikalischen Lebens* von Nikolai Rimsky-Korsakow: "...Aber in der Zeit meiner Beschäftigung mit Bach und Palestrina wurde mir das alles zuwider (die Diffamierung Bachs, T. F.); ich glaubte die genialen Meister zu sehen, wie sie mit Verachtung auf unser fortschrittliches Dunkelmännertum herabblicken." vgl.: Nikolaj Rimskij-Korsakov, *Letopis' moej muzykal'noj žizni* [Chronik meines musikalischen Lebens], Moskau 1980, S. 118, hier zitiert in der Übersetzung von Lothar Fahlbusch, Leipzig 1968, S. 174.

19.06.1972 Moskau

Sehr verehrter
Walentin Wassiljewitsch!

Entschuldigen Sie, daß ich Ihnen so lange nicht antwortete. Ich war auf einer längeren Reise und als ich jetzt nach Moskau zurückkehrte, wurde ich krank. Im Moment fühle ich mich ein wenig besser, jedoch zu einer aktiven Tätigkeit bin ich zur Zeit noch nicht in der Lage.

Ich möchte sehr, daß Ihre Angelegenheit mit dem Verband der Komponisten in Ordnung kommt. Wenn ich Ihnen irgendwie helfen konnte, dann wäre ich sehr glücklich, wenn meine Bemühungen mit Erfolg gekrönt würden.

Ich wünsche Ihnen viel Gesundheit, Mut, große schöpferische Erfolge.

Mit den besten Wünschen
D. Schostakowitsch

P. S.: Ich rate Ihnen, sich auch an Tichon Chrennikow zu wenden und ihm über Ihre Probleme zu schreiben.

D. Sch[1]

Eine Fortsetzung des Briefwechsels erfolgte nicht. Diese private Episode wäre kaum der Beachtung wert, wenn sie nicht so charakteristisch wäre. Im Falle Schostakowitschs ist das ein typisches, nichtssagendes Antwortschreiben (dafür steht das dienstliche "Entschuldigen Sie, daß ich Ihnen so lange nicht antwortete...", dabei kam die Antwort schon nach zwei Tagen), mit dem er manchmal notgedrungen auf die zahlreichen Briefe und Bitten reagierte.[2] Bei Silwestrow hingegen stärkte dies noch seinen Eindruck administrativer Unfähigkeit und Unlust, und das ließ ihn einmal mehr auf Distanz zu allem Staatlichen gehen.

Gewollt oder nicht gewollt, aber Schostakowitsch war auch eine Figur des Staates, in den letzten Jahren beinahe ein offizielles Idol. Deshalb wuchs mit der Zeit Silwestrows Distanziertheit, die auch das Schaffen Schostakowitschs erfaßte. Silwestrow gehörte nicht nur nicht zu dem den Meister unmittelbar umgebenden Kreis, sondern er floh darüber hinaus sogar unbewußt Möglichkeiten der Begegnung.

1 Aus dem Archiv von Walentin Silwestrow.

2 Noch eine Kongruenz mit Schnittke, der mit folgenden Worten von einer brieflichen Äußerung Schostakowitschs auf sein Oratorium *Nagasaki* berichtet: "...das war ein typisches Papierchen à la Schostakowitsch, in dem nichts stand, außer einer *Allegorie* (kursiv von mir, T.F.). In: *Gespräche mit Alfred Schnittke* (russ.), a. o. a. O., S. 86.

"Ich hatte eine Idee, die ich bei einer Begegnung dem künftigen Autoren der *Zeugenaussage*, Solomon Volkow, mitteilte. Die Last und das Unglück Schostakowitschs bestand darin, das er nicht die der Musik eigentliche Funktion auf sich nahm, sondern vielmehr die althergebrachte Funktion der russischen Literatur. Und so, wie es in der UdSSR der Literatur unmöglich war, sich in direkten Texten zu artikulieren, so gelangte Schostakowitsch dazu, sich mit Hilfe der typischen sowjetischen "Feigenblattmanier" auszudrücken. Und solcherart wurde dem freien genialen Musiker eine Rolle aufgedrängt, für die er natürlich nicht vorherbestimmt war. Ich erinnere mich, daß Volkow sofort begeistert war von dieser Idee.

Und so rief in mir die sozial abgedroschene "sowjetische" Musik immer mehr ein unangenehmes Gefühl hervor. Einen starken Eindruck machte auf mich zum Beispiel die Kiewer Premiere der *Elften Symphonie*. Doch die *Zwölfte, Dreizehnte Symphonie*, und besonders *Die Hinrichtung Stepan Rasins* weckten die Empfindung, daß sich Schostakowitsch verbraucht habe. Diese Empfindung verstärkte sich deswegen, weil das Lob oft aus dem Mund ehemaliger Tadler Schostakowitschs kam, und weil jedes Werk als das größte aller Zeiten und Völker begrüßt wurde. Mir war das unheimlich und all das gefiel mir nicht, so daß ich allmählich eine gewisse Feindseligkeit gegenüber der Musik Schostakowitschs im allgemeinen zu empfinden begann, ja sogar gegenüber den Werken von ihm, die ich liebte."

Von der Rolle eines "offiziellen Idols" wurde Schostakowitsch, wie bekannt, selbst nach seinem Tode nicht erlöst. Es ist daher verständlich, daß sich Silwestrow der allgemeinen Flut von Gedächtniswerken nicht anschloß. *Postludium DSCH* wurde erst wesentlich später geschrieben und war die Antwort auf eine Bitte des Kiewer Instrumentaltrios, das ein Schostakowitsch-Programm vorbereitete, zu dem bereits Werke von Leonid Grabowski, Walentin Bibik und Wladimir Guba zählten. Man muß auch betonen, daß das *Postludium* nicht Schostakowitsch gewidmet ist, sondern der ersten Interpretin Lidija Stovbun. Und so entstand nach und nach, ganz ohne überflüssige Affektation, fast im Geheimen, diese tief aufrichtige *kleine Symphonie,* nach den Worten des Autors der *"letzte Widerhall"*, einem abgeschlossenen *"ungeheuerlichen Schicksal"* nachgerufen.

Die Zeit verging. Die postsowjetische Epoche erfuhr eine Umwertung, und manchmal sogar eine Inflation beinahe fast aller "ehemaligen" Werte. Sie machte auch nicht Halt vor Schostakowitsch. Und das hatte objektive Gründe. Wie bemerkte doch Marina Rachmanowa richtig:

"...Schostakowitsch ist ein überaus ideologisierter Künstler, vielleicht der am meisten ideologisierte in der russischen Musik, und das kann nicht ohne Auswirkung auf die Wahrnehmung seines Schaffens als Kunst bleiben. Aber wenn das politische Syndrom

in bezug auf Schostakowitsch nicht schwächer wird, so werden wir bald überhaupt aufhören, seine Musik zu hören."[1]

Diese überaus genau beschriebene Situation dauert an und ist bis heute aktuell. Schließt man aus den letzten Publikationen, seien es Dokumente oder sei es aus der unentwegt wachsenden Zahl der durchaus wertvollen, neue Horizonte eröffnenden Forschungen, so beunruhigt das "politische" Image Schostakowitschs weiterhin viele, besonders die westlichen Gelehrten und Musiker. Es gibt auch keinen Mangel sowohl an einheimischen Apologeten als auch an Anklägern. Die eigentliche *Musik* in ihrem Wahrheitsgehalt interessiert hingegen nur wenige.

Bezeichnend ist, das sich unter diesen wenigen Silwestrow befand, der sich von vornherein unabhängig fühlte, sowohl von Schostakowitsch selbst als auch von der allgemeinen Meinung über ihn. Das war so und ist so geblieben. Nebenbei gesagt, diese Fähigkeit "uneigennützig" und mit Leidenschaft Musik als solche zu hören, und zwar unabhängig von einer beliebigen Konjunktur – ob progressiv oder konservativ – war Schostakowitsch selbst in höchstem Maße eigen.[2]

"Als ich 1999 in Berlin war und genügend Zeit zur Verfügung hatte, um herauszufinden, warum sich einige Kollegen von Schostakowitsch "abgewandt hatten", hörte ich mir die *Fünfte, Sechste* und *Achte Symphonie* an und ich hörte sie wie aufs neue...
Eine ähnliche Situation erlebte ich übrigens mit den Konzerten von Chopin. Nach leidenschaftlicher jugendlicher Begeisterung – das Wunder der Musik war für mich: Chopin! – verschwand er irgendwohin und wurde für seine Sentimentalität sogar verachtet. Und siehe da, plötzlich hörte ich eine Aufzeichnung der Klavierkonzerte in der Interpretation von Wladimir Felzman und alles lebte erneut auf. Und danach verstand ich, daß diese ganze *Nicht-Liebe* eine persönliche Angelegenheit ist. Ich hatte mir etwas Neues aneignen müssen, aber es hat sich nicht wirklich eingeschrieben, sondern auf seine Stunde gewartet. Das wahrhaft Schöpferische erhält immer seine Stunde. Und so ist es geschehen: Schostakowitsch flammte auf wie Chopin. Das

1 "Pora načat' slušat' muzyku" [Es ist Zeit, mit dem Musikhören zu beginnen]. Rezension der Schostakowitsch-Sondernummer der Stockholmer Zeitschrift *Melos* (gezeichnet mit M. P.), in: *Muzykal'naja akademija*, Heft 1/1994, Moskau 1994, S. 50.

2 "Schließlich liebe ich es ja, Musik zu hören. Das ist nicht dasselbe, wie Musik einfach zu lieben. Es ist lächerlich zu sagen, daß ich Musik liebe, selbstverständlich liebe ich sie – von Bach bis Offenbach. Vor allem liebe ich gute Musik. Das heißt Musik, die ich im gegebenen Moment für gut halte. Aber ich höre jede Musik, sogar schlechte.
Das ist eine Art Berufskrankheit. Man wird zu einem Quartalsnotensäufer. Das Hirn findet Nahrung in jeder beliebigen Tonzusammensetzung. Es arbeitet unaufhörlich an verschiedenartigen kompositorischen Operationen. (...) Es ist eine Art Krankheit, aber eine angenehme Krankheit. Es ist ein Kratzen, wenn es einen juckt." In: *Zeugenaussage. Die Memoiren des Dmitrij Schostakowitsch*, Hamburg 1979, S. 191.

bedeutet, wenn ich ihn liebte, dann für die Musik, unabhängig von irgend welchen anderen Dingen...
Zu seinen Symphonien sage ich, daß mich die Expositionen der ersten Sätze vollkommen befriedigen. Die Expositionen sind, wie mir scheint, das Wichtigste bei Schostakowitsch, der innere Kern. Sie sind für mich heuristisch, voll von irgendwelchen Weissagungen. Nehmen wir diese Anfänge ... Wie setzen sich diese Themen zusammen ... Wie tritt das Nebenthema auf... In den Expositionen entscheidet sich eigentlich das Schicksal der ganzen Sache. Doch schon wenn die Durchführung beginnt, ist das für mich nicht mehr so interessant. Derlei einzigartige meisterliche Dramaturgie findet sich im gesamten Zyklus, ist jedoch – wenn auch nur als Punktlinie – bereits in der Exposition nachweisbar."

Diese Äußerungen werden natürlich zahlreiche Opponenten finden. Über die Sonatensatz-Zyklen Schostakowitschs ist viel geschrieben worden, aber die Aufgabe dieses Artikels besteht nicht darin, weitere Argumente für ein pro und contra beizutragen. Interessanter ist, was der Symphoniker Silwestrow "nachträglich" bei dem Symphoniker Schostakowitsch hörte.

Denn alle späteren Werke Silwestrows sind ihrem Wesen nach wie grandiose Expositionen gebaut, im Gleichgewicht gehalten durch ebenso sich entfaltende Codas. Ungeachtet des Eindrucks von Statik ist alles in Bewegung, im Zustand der Erwartung... Der musikalische Stoff, gewebt aus kleinen Motiven und deren unzähligen Echos, ist in ständiger innerer Veränderung: als ein Stoff, der, um mit Silwestrow zu sprechen, eine "Atmosphäre der Weissagungen" schafft, konkret: "Rückerinnerungen" von Themen-Melodien, deren Konturen mal kurz, mal lang im Gedächtnis auftauchen, um sich danach erneut zu verlieren in einem unendlich langen Abschied...[1]

Gerade so "wahlverwandt" hört Silwestrow auch die Vokalmusik Schostakowitschs. Weit entfernt vom Pathos Schostakowitschs – "des Satirikers, Pamphletisten und Tribunen" (Gennrich Orlow) – reagiert Silwestrow, bei dem die "Poesie sich selbst singt", vor allem auf das gesungene Wort. Das betrifft in der Hauptsache die späten Werke von Schostakowitsch, "wo die Musik", nach einer richtigen Bemerkung Gennrich Orlows, "Bedeutung und Farbe (des Wortes, T. F.) lediglich unterstützt, kommentiert, vertieft. Der Worte wegen ist sie komponiert worden".[2]

1 Dazu ausführlicher: Svetlana Savenko, "Und die Macht des harmonischen Elements. Über die Musik von Walentin Silwestrow" (russ.), in: *Sovetskaja muzyka,* Nr. 3/1988, S. 26-32; dieselbe: "Der handgefertigte Kosmos des Walentin Silwestrow", in: *Musik der ehemaligen UdSSR* (russ.), Moskau 1994, S. 72-87.

2 Genrich Orlov, "Pri dvore toržestvujuščej lži. Razmyšlenija nad biografiej Šostakoviča" [Am Hofe der triumphierenden Lüge. Nachdenken über die Biographie Schostakowitschs], in: *D. D. Šostakovič. Sb. st. k 90-letiju so dnja roždenija* [Sammlung von Aufsätzen anläßlich der 90. Wiederkehr des Geburtstages von Schostakowitsch], St. Petersburg 1996, S. 27.

"Unter den vokalen Werken Schostakowitschs würde ich die *Vierzehnte Symphonie* und sogar die *Suite nach Gedichten von Michelangelo Buonarotti* hervorheben.
Gerade mit der *Vierzehnten Symphonie* begann Schostakowitsch zu Anfang der 1970er Jahre allmählich zu mir "zurückzukehren", nachdem er seinen Platz eingenommen hatte, wie ich mir damals vorstellte, im "Cageschen" (John Cage - T. F.) Raum der Musik im allgemeinen, der unabhängig von unseren Vorlieben und stilistischen Vorstellungen existiert.... Ich erinnere mich, daß bei aller Fremdartigkeit der Konzeption mich die wirklich intonierten Texte fesselten, mag diese Intonation auch instrumentaler Herkunft sein, aber danach haftet sie im Gehör.
Und was die *Suite* betrifft, so begann ich im Jahr von deren Entstehung (1974) meine *Stillen Lieder* zu komponieren. Vielleicht habe ich deshalb vor allem auf den "stillen" Teil, nämlich *Der Morgen*, reagiert. Er ist aufgebaut auf unerwartet einfachen Dur-Harmonien, und eben diese Bescheidenheit der Faktur ermöglichte den Versen ein sehr gutes Erklingen. Und ebenso natürlich klingt der Final-Teil "Unsterblichkeit", in dem es zu einer Rückkehr zum Klavierstück aus der Kinderzeit kommt. In all dem war eine für Schostakowitsch seltene seelische Gestimmtheit..."

Im letzten Jahrzehnt kehrte Silwestrow gleichfalls zu den Ursprüngen zurück, indem er seine ersten Schritte anhand der erworbenen Erfahrungen des reifen Meisters überprüft. So ist zum Beispiel sein Zyklus von sieben Stücken *Naive Musik* mit zwei Jahreszahlen versehen: 1954 ... – 1993. Dieser Zyklus gab einer Einspielung von Klavierstücken verschiedener Jahre den Titel (das späteste *Der Bote* ist von 1996). Hier findet sich ein für Silwestrow charakteristischer Wunsch an den Interpreten und Hörer: "Das Charakteristische in dieser CD ist ein lichter Klang wie aus der Ferne." Erklingt da nicht auch das Finale des Michelangelo-Zyklus? Oder die "Spieldosen"-Musik der *Fünfzehnten Symphonie*?

"Wahlverwandschaften" zeigen sich, wie uns der Klassiker lehrt, immer dort, wo man sie am wenigsten erwartet. (Wer hätte schon zwischen den [wenn auch gleichzeitig entstandenen] *Stillen Liedern* und der *Suite nach Gedichten von Michelangelo Buonarotti* einen Vergleich vorgenommen?) Und umgekehrt.

Dort, wo die Analogien sich von selbst aufdrängen, treten auch die Unterschiede besonders deutlich hervor. So kann man schwer der Meinung von Valeri Syrow beipflichten, daß die für Schostakowitsch typische "Parodierung oder tiefe Assimilation der Intonationen der Gebrauchsgenres" den Komponisten Silwestrow, als einen der jüngeren Zeitgenossen Schostakowitschs, beeinflußt habe. In Zusam-

menhang damit erinnert er an die *Einfachen Lieder* und die *Kitsch-Musik*, "die direkt in Berührung mit banalem Alltagsmaterial kommen...".[1]

Der Autor benennt hier zwar lediglich einen Punkt innerhalb der zwischen Silwestrow und Schostakowitsch entstandenen Parallelen (der ausgedehnte Artikel ist Schostakowitsch gewidmet), aber bereits bei der allerersten Charakteristik ist ihm, wie mir scheint, eine Ungeschicklichkeit unterlaufen. Silwestrows Umgang mit "banalem Alltagsmaterial..." ist niemals "direkt". Dessen "einfache" oder nach seiner eigenen Bezeichnung "schwachen" Texte sind als Sinnbilder ausgeführt, sie leuchten mit Myriaden von "semantischen Obertönen". Und diese Sinnbilder haben eine vollständig andere Natur, als im Vergleich dazu die von Schostakowitsch. Hier gibt es keinen Platz, weder für Parodie, noch Groteske, noch Absurdität. Silwestrows "banales Alltagsmaterial" ist durch und durch lyrisch. So schreibt er selbst in seinem Vorwort zur *"Kitsch-Musik"*: "... Der Bezeichnung Kitsch (das Schwache, Verschmähte, Erfolglose) verleiht der Autor einen elegischen und keinen ironischen Sinn". Es ist auch nicht zu vergessen, daß bei Silwestrow, nach seinem avantgardistischen Aufflug, eine solche "Bewegung rückwärts" oder des "Hinabsteigens" einen konzeptualistischen und damit dem Wesen nach wieder avantgardistischen Charakter trug. In jener Zeit blieb für Schostakowitsch das "Banale" immer nur eines der unveräußerlichen Elemente der Sprache.

Aber kehren wir zurück zu den Überschneidungen. Dafür ist es notwendig, sich erneut der *Zeugenaussage* zuzuwenden.

> "Es gibt keine Musik, die nur aus sich selbst besteht. Musik ist nicht *aqua destillata,* sie kann auch stilistisch nicht kristallrein sein. Jede beliebige Musik ähnelt in gewisser Weise anderer Musik."
> 'Gebet einer Jungfrau' (...) ich überlege, ob diese Serenade nun eigentlich gute oder schlechte Musik ist. Ich weiß es nicht, ich kann es nicht mit Bestimmtheit sagen. Nach allen musikalischen Regeln ist es schlechte, minderwertige Musik. Doch jedesmal, wenn ich sie höre, kommen mir die Tränen. (...) Wahrscheinlich ist es weder gute noch schlechte Musik. *Es gibt Musik, die bewegt, und es gibt Musik, die einen gleichgültig lässt.* (kursiv, T. F.). Das ist alles."[2]

Die letzten Worte klingen fast wie ein Zitat aus einer der bereits weiter oben ausgeführten Äußerungen Silwestrows. In jener Zeit waren beide nicht geneigt, an die

1 Valerij Syrov, "Šostakovič i muzyka byta. Razmyšlenija ob otkrytosti dlja kompozitora" [Schostakowitsch und die Musik des Alltags. Nachdenken über die Offenheit des Stils des Komponisten], in: *Šostakovič meždu mgnoveniem i večnost'ju* [Schostakowitsch. Zwischen Augenblick und Ewigkeit], St. Petersburg 2000, S. 658-659

2 Solomon Volkov, *Zeugenaussage...*, S. 192 und 243.

anerkannten Autoritäten in ihrer "Diözese" der ernsten Musik zu glauben. Schostakowitsch in den Erinnerungen von Boris Tistschenko:

> "... auch hier war ihm Snobismus fremd: seine hohen Kriterien bezog er auch auf die alten Komponisten. Das ‚Etikett' altertümlich wirft ihn nicht, wie es anderen geschieht, aus dem Gleis. Einige Komponisten bezeichnete er als ‚verdient in Vergessenheit geratene alte Komponisten'."[1]

Und Silwestrow:

> "Einmal bemerkte ich im Gespräch mit Edison Denissow, daß ich ganz unterschiedliche Beziehungen zu den verschiedenen Sonaten von Schubert habe, und er antwortete darauf: "Bei Schubert sind alle Sonaten gut." Jedoch jeder Musiker, wenn er aufrichtig ist, kann bemerken, das ihm sogar in der Klassik das eine mehr, das andere weniger gefällt...
> Ein genialer Mensch kann nicht ohne Mißerfolg sein. Nur beim Mittelmaß gibt es weder Erfolg noch Mißerfolg, sondern nur eine sich vergrößernde Zahl von Werken..."

Die Kette übereinstimmender Gedanken kann man fortführen.

Schostakowitsch:

> "... Das Thema, die Melodie ist die Seele der Musik. Aber wenn diese Seele fehlerhaft ist, dann wird es kein Werk geben... Die Melodie ergibt sich nicht von selbst. Man muß sie erarbeiten, so wie die Polyphonie, die Instrumentation, die Harmonik usw."[2]

Silwestrow:

> "...Die Melodien sind gleichsam ein ungeteilter Organismus. Hier sind keinerlei Zweifel möglich. Entweder es gibt diesen Organismus oder es gibt ihn nicht. Ich glaube, Musik ist auch dann Gesang, wenn man sie nicht im wörtlichen Sinne singen kann."[3] Oder: "Die Melodie wird sich uns wie ein Geschenk dargereicht. Erst sie macht die Musik zu etwas Ewigem."

Diese Überschneidungen sind kaum zufällig. Für beide Komponisten war das wichtig, was Silwestrow als das "Ontologische" oder "Nichtaufhebbare" der musikalischen Äußerung bezeichnete, unabhängig von demjenigen, dem sie in den Mund gelegt ist.

1 Boris Tistschenko, "Etüde zu einem Porträt", in: *Schostakowitsch. Interpretationen, Programme, Dokumente 1984/85*. Duisburg 1984, S. 69.

2 Jurij Cholopov, Valerija Cenova, *Edison Denisov*, Moskau 1993, S. 178.

3 "Sochranjat' dostoinstvo. Beseda s V. Sil'vestrovym" [Die Würde bewahren. Gespräch mit Walentin Silwestrow], in: *Sovetskaja muzyka*, Heft 5/1990, Moskau 1990, S. 14.

Es ist bemerkenswert, daß derzeit beim Durchlesen jener *Zeugenaussage* (in der Rückübersetzung aus dem Englischen) Silwestrow seine Aufmerksamkeit nicht auf die vielen politischen und verschiedenen anderen Anekdoten lenkte, sondern auf den von Schostakowitsch oft erwähnten Namen von Alexander Glasunow. Tief interessiert an diesem "zurückgebliebenen" Klassiker, gab Silwestrow, zum Erstaunen vieler Kollegen (insbesondere der ehemaligen Mitstreiter der Avantgarde), sein Interesse an diesem bis zum heutigen Tage nicht auf. Glasunow inspirierte ihn zur Komposition einiger Walzer, unter ihnen des größten, des *Metawalzers* für großes Orchester (2002). Der Komponist entdeckte sogar, halb im Scherz, halb im Ernst, für sich (s)ein eigenes Monogramm WALS (für WAL-entin S-ilvestrov, "Wals" ist die russische Schreibweise für Walzer).

Silwestrow und Schostakowitsch .... Antipoden oder Verwandte im Geiste? Wie sind die Konsonanzen und Dissonanzen, das Übereinstimmende und das Trennende verteilt, wo endet das eine und wo beginnt das andere?

> "Freunde können in Wahrheit weiter entfernt sein als Feinde, und Nähe kann sich in gefährliche Indolenz verkehren. Wenn du im anderen dich selbst hörst und umgekehrt, dann beginnst du dich zu drehen, wie das Eichhörnchen im Rad. Aber wenn ich höre, das ist etwas Fremdes und fühle, das es lebendig ist, dann befreit es mich von ... mir, von der Übermäßigkeit des Ich, vom Heroismus einer solchen Ich-Spezifik. Und das bedeutet, daß der wichtigste Orientierungspunkt, die Freiheit, nicht verloren geht, denn diese ist das einzige Unterpfand wahren Schöpfertums."

Ganz ähnlich, wenn auch wie immer zum Paradoxon zugespitzt, klingen die Worte von Wassili Rosanow (1856-1819): "Man kann 'frei' sein von Befehlen und frei sein von Korruption: aber es gibt eine ebenso kräftige wie machtvolle Gewalt, die der Hypnose, der Mode, der Freundschaft, der Sympathie, der Schmeichelei, des Beifalls."[1]

Die Anspannung der "sowjetischen" Jahre, obwohl sie auch Spuren in der Erinnerung und in der Seele hinterlassen haben (wie könnte das auch anders sein), hat sich heute gelegt, auch wenn sie nicht ganz verschwunden ist. Silwestrow, wir sollten das nicht vergessen, hat heute fast das Lebensalter von Schostakowitsch erreicht. Angebrochen ist die Zeit ruhigen Nachdenkens. Der bei weitem nicht erforschte geistige Raum der russischen Musik birgt reichlich Nahrung.

Und in bezug auf unser Thema bedeutet das, auf Goethes Diktum zurückkommend: "...eigentlich sind die verwickelten Fälle die interessantesten. Erst bei diesen

1 Zitiert nach: A. N. Nikoljukin, "Vasilij Vasil'evič Rosanov (Pisatel' netradicionnogo myšlenija) [Wassili Rosanow, ein Schriftsteller außerhalb der üblichen Denktraditionen], in: *Literatura*, Heft 8/1990, Moskau 1999, S. 32.

lernt man die Grade der Verwandtschaften, die näheren und stärkeren sowie die entfernteren und schwächeren Beziehungen kennen; die Verwandtschaften werden erst interessant, wenn sie Scheidungen bewirken."[1]

1 Johann Wolfgang von Goethe. *Die Wahlverwandtschaften. Ein Roman.* In: J. W. v. Goethe, *Sämtliche Werke, Berliner Ausgabe,* Bd. 12, Berlin 1963, S. 41.

Universitätsbibliothek

Chronologisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Walentin Silwestrow

Systematische und chronologische Verzeichnisse der musikalischen Werke von Walentin Silwestrow [andere Namensform: Valentin Silvestrov] liegen derzeit in verschiedenen Versionen vor. Die vorliegende Zusammenstellung stützt sich auf:

- Hannelore Gerlach, *Fünfzig sowjetische Komponisten*, Leipzig 1984, S. 421-422;
- Allan Ho and Dmitriy Feofanov, *Biographical Dictionary of Russian/Soviet Composers*, Connecticut / London 1989, S. 499-501;
- Informationen von Tatjana Frumkis;
- Mitteilungen der Verlage Sikorski (Hamburg) und Edition Peters (Frankfurt)
- Nachforschungen im Internet.

1954/1993	*Naive Musik,* Sieben Stücke für Klavier: *1. Walzer, 2. Nocturne, 3. Märchen, 4. Idylle, 5. Nocturne, 6. Präludium, 7. Walzer*
1956/1993	*Musica lontana* für Klavier
1956/2000	*Intermezzo* für Klavier
1957/2000	*Nocturne* für Klavier
1958/2000	*Bagatellen* für Klavier
1960/1965	*Sonatine e-moll* für Klavier
1960, rev. 1972	*Erste Klaviersonate* Aufführungsdauer: 17' Ausgabe: Sikorski, Hamburg o. J. Rechteinhaber: M. P. Belaieff / C. F. Peters (Frankfurt am Main)
1960	*Zwei Romanzen* für mittlere Stimme und Klavier nach Gedichten von Alexander Block, Aufführungsdauer: 12'
1961	*Fünf Stücke* für Klavier (*1. Präludium, 2. Toccatina, 3. Melodia, 4. Choral, 5. Unterbrochene Sonatine*) Aufführungsdauer: 7'
1961	*Klavierquintett* Aufführungsdauer: 7'; Partitur und Stimmen: Kiew 1969 (Verlag Muzyčna Ukraina)
1961	*Quartetto piccolo* für Streichquartett Aufführungsdauer: 5'

1962	*Triade* für Klavier, Drei Teile (dreizehn Stücke): *I. Zeichen II. Serenade III. Die Musik der Silbertöne* Aufführungsdauer: 10', Ausgabe: Kiew 1970 (Verlag Muzyčna Ukraina)
1962	*Trio* für Flöte, Trompete und Celesta Aufführungsdauer: 7', Rechteinhaber: M. P. Belaieff / C. F. Peters (Frankfurt am Main)
1963; 1974	*Erste Symphonie* für großes Symphonieorchester 3.3.3.3 - 4.3.3.1 - S. (3) - 2 Hfe. Cel. Klav. - Str. (16.12.10.8.6) Aufführungsdauer: 18' Rechteinhaber: M. P. Belaieff / C. F. Peters (Frankfurt am Main)
1963	*Klassische Sonate* für Klavier Aufführungsdauer: 10',
1964	*Klassische Ouvertüre* für Symphonieorchester Aufführungsdauer: 5'
1964	*Mysterien* für Altflöte und sechs Schlagzeuggruppen Aufführungsdauer: 12'
1965	*Zweite Symphonie* für Flöte, Schlagzeug, Klavier und Streicherorchester Aufführungsdauer: 12'; Partitur: 1) Kiew 1978 (Verlag Muzyčna Ukraina) 2) Sikorski Hamburg o. J. Rechteinhaber: M. P. Belaieff / C. F. Peters (Frankfurt am Main) (ab 2003)
1965	*Projektionen* auf (!) Cembalo, Vibraphon und Glockcn Aufführungsdauer: 7'
1965	*Spektren,* Symphonie für Kammerorchester 2.0.1.0 - 1.1.1.0 - S. (2) - Hfe. E-Org. Klav. - Str. (4.4.3.2.1) / 15' Aufführungsdauer: 15' Rechteinhaber: M. P. Belaieff / C. F. Peters (Frankfurt am Main)
1965	*Monodia* für Klavier und großes Orchester 2.1.1.1 - 2.1.1.1 - S. (2) - Hfe., Cel., Soloklavier - Str. (8.6.4.3.3) Aufführungsdauer: 18'; Rechteinhaber: M. P. Belaieff / C. F. Peters (Frankfurt am Main)
1966	*Dritte Symphonie "Eschatophonie"* für großes Symphonieorchester 4.4.4.4 - 4.4.3.1 - S. (4) - 2 Hfe. Cel. Klav. - Str. (16.12.12.10.8) Aufführungsdauer: 22' Rechteinhaber: M. P. Belaieff / C. F. Peters (Frankfurt am Main)
1967	*Elegie* für Klavier Ausgabe: M. P. Belaieff / C. F. Peters (Frankfurt am Main)o. J. Aufführungsdauer: 5';

1967 *Hymne* für Streichinstrumente, Blasinstrumente, Klavier, Celesta, Harfe und Glocken
Aufführungsdauer: 10'

1968 *In memoriam Boris Ljatoschinski,* Poem für großes Orchester
0.0.0.0.- 2.2.2.1 - S. (4) - 2 Hfe. Cel. Klav. - 10 Va. 8 Vc.
Aufführungsdauer: 19'
Rechteinhaber: M. P. Belaieff / C. F. Peters (Frankfurt am Main)

1970/71 *Drama* für Violine, Violoncello und Klavier;
Rechteinhaber: M. P. Belaieff / C. F. Peters (Frankfurt am Main)

1. *Sonate* für Violine und Klavier
2. *Sonate* für Cello und Klavier
3. *Trio* für Violine, Violoncello und Klavier

Aufführungsdauer: 40'

1972 *Meditation,* Symphonie für Violoncello und Kammerorchester
1.2.0.1 - 2.0.0.0 - S. - Cel./Cemb. Klav. ad lib. - Str. (5.5.4.3.2)
Aufführungsdauer: 31'
Partitur: Sikorski, Hamburg o. J.
Rechteinhaber: M. P. Belaieff / C. F. Peters (Frankfurt am Main)

1973 *Kindermusik* Nr. 1 für Klavier
Sieben Stücke: *1. Wiegenlied 2. Zeitgenössischer Tanz 3. Dankbarkeit 4. Erstaunen. 5. Alte Melodie 6. Der Drache und der Vogel (phantastische Sonatine) 7. Morgenliedchen*
Ausgabe: Kiew 1979 (Verlag Muzyčna Ukraina)
Aufführungsdauer: 14,5'

1973 *Kindermusik* Nr. 2 für Klavier
Sieben Stücke: *1. Glöckchen, 2. Landsee, 3. Morgenvogel, 4. Marsch, 5. Nocturne, 6. Scherzo, 7. Märchen*
Ausgabe: Kiew 1979 (Verlag Muzyčna Ukraina)
Aufführungsdauer: 11'

1973 *Musik im alten Stil* für Klavier
Vier Teile: *I. Morgenmusik* (drei Stücke), *II. Abendmusik* (vier Stücke), *III. Betrachtung* (zwei Stücke), *IV. Widmung* (zwei Stücke)
Aufführungsdauer: 20'

1973 *Kantate* für Sopran und Kammerorchester nach Versen von Fjodor Tjutschew und Alexander Block
1.1.0.0 - 2.0.0.0 - S.- Hfe. Cemb. - Str. (0.0.4.2.2)
Aufführungsdauer: 12'
Partitur: Sikorski, Hamburg o. J.
Rechteinhaber: M. P. Belaieff / C. F. Peters (Frankfurt am Main)

1973/75 *Dreizehn Estradenlieder* für Singstimme und Klavier

1974 *Erstes Streichquartett*
Aufführungsdauer: 18';
Partitur und Stimmen: Kiew 1979 (Verlag Muzyčna Ukraina) und Sikorski, Hamburg o. J.
Rechteinhaber: M. P. Belaieff / C. F. Peters (Frankfurt am Main) (ab 2003)

1974/77 *Stille Lieder,* Vokalzyklus für Bariton und Klavier (24 Lieder) nach Versen von Baratynski, Keats, Puschkin, Schewtschenko, Lermontow, Tjutschew, Jessenin, Mandelstam, Shukowski und Shelley.
Aufführungsdauer: 110'

1974-81 *Einfache Lieder*, Vokalzyklus für mittlere Stimme und Klavier aus sechs Liedern nach Versen von Anonym, Ossip Mandelstam und Alexander Puschkin

1975 *Zweite Klaviersonate*
Aufführungsdauer: 20';
Ausgabe: Sikorski, Hamburg o. J.
Rechteinhaber: M. P. Belaieff / C. F. Peters (Frankfurt am Main)

1976 *Nostalghia* für Klavier
Aufführungsdauer: 6'; Rechteinhaber: M. P. Belaieff / C. F. Peters (Frankfurt am Main)

1976 *Vierte Symphonie* für Orchester
0.0.0.0 - 4.2.3.1 - Str. (14.12.10.10.8)
Aufführungsdauer: 28'
Rechteinhaber: M. P. Belaieff / C. F. Peters (Frankfurt am Main)

1977 *Kantate* für Chor a cappella nach Versen von Taras Schewtschenko
Aufführungsdauer: 25'

1977 *Kitsch-Musik,* Fünf Stücke für Klavier
Aufführungsdauer: 12'
Rechteinhaber: M. P. Belaieff / C. F. Peters (Frankfurt am Main)

1977 *Alte Ballade* für Bariton und Klavier nach Versen von Alexander Belyj

1977/78 *Waldmusik* für Sopran, Horn und Klavier nach Versen von Gennadi Ajgi
Aufführungsdauer: 25'
Partitur: Sikorski, Hamburg o. J.
Rechteinhaber: M. P. Belaieff / C. F. Peters (Frankfurt am Main) (ab 2003)

1978 *Serenade* für Streichorchester
Partitur: Sikorski, Hamburg o. J.
Rechteinhaber: M. P. Belaieff / C. F. Peters (Frankfurt am Main) (ab 2003)
Aufführungsdauer: 15'

1979 *Dritte Klaviersonate*
Aufführungsdauer: 15'
Ausgabe: Sikorski, Hamburg o. J.
Rechteinhaber: M. P. Belaieff / C. F. Peters (Frankfurt am Main)

1980/82 *Fünfte Symphonie* für großes Orchester
3.3.3.3 - 4.3.3.1 - P. S. (5) - 2 Hfe. Cel. Klav. - Str. (16.14.12.10.8)
Aufführungsdauer: 46'
Rechteinhaber: M. P. Belaieff / C. F. Peters (Frankfurt am Main)

1981/82 *Drei Postludien*
Nr. 1 *"Postludium DSCH"* für Sopran, Violine, Violoncello und Klavier
Nr. 2 für Violine solo
Nr. 3 für Violoncello und Klavier
Aufführungsdauer: 20'
Rechteinhaber: M. P. Belaieff / C. F. Peters (Frankfurt am Main)

1982 *Vier Lieder* für Bariton und Klavier nach Versen von Ossip Mandelstam

1982 *Nocturne* für Sopran und Klavier nach Versen von V. Kurinski

1982/94 *Stufen,* Vokalzyklus für Sopran (oder Bariton) und Klavier aus zwölf Liedern nach anonymen Versen und klassischen Gedichten

1983 *Ode an die Nachtigall* für Sopran Klavier und Kammerorchester nach Versen von J. Keats
Partitur: Sikorski, Hamburg o. J.
Rechteinhaber: M. P. Belaieff / C. F. Peters (Frankfurt am Main) (ab 2003)

1984 *Postludium* für Klavier und Orchester
2.2.2.2 - 2.1.2.1 - S. (2) - Hfe., Soloklavier - Str. (10.8.8.6.4)
Aufführungsdauer: 18'
Partitur: Sikorski, Hamburg o. J.
Rechteinhaber: M. P. Belaieff / C. F. Peters (Frankfurt am Main)

1985/87 *Exegi monumentum,*
Symphonie für Sologesang (Bariton oder Sopran) und Orchester nach dem gleichnamigen Gedicht von Alexander Puschkin
2.2.2.2 - 4.2.3.1 - S. (3) - 2 Hfe., Cel., Klav. - Str. (14.12.10.8.6)
Aufführungsdauer: 24'
Rechteinhaber: M. P. Belaieff / C. F. Peters (Frankfurt am Main)

1988 *Zweites Streichquartett*

1989/2000 *Herbstserenade* für Sopran und Kammerorchester

1990 *Post scriptum*, Sonate für Violine und Klavier
Aufführungsdauer: 15'
Rechteinhaber: M. P. Belaieff / C. F. Peters (Frankfurt am Main)

1990/91 *Widmung*, Symphonie für Violine und Orchester
2.2.2.2 - 4.2.3.1 - S. (3) - Hfe. Cel. Klav. - Solovioline - Str. (14.12.10.8.6)
Aufführungsdauer: 39'
Rechteinhaber: M. P. Belaieff / C. F. Peters (Frankfurt am Main)

1992 *„Metamusik"*, Symphonie für Klavier und Orchester
2.2.2.2 - 4.2.3.1 - S. (3) - Hfe. Cel. Soloklavier - Str. (14.12.10.8.6)
Aufführungsdauer: 42'
Rechteinhaber: M. P. Belaieff / C. F. Peters (Frankfurt am Main)

1993 *Intermezzo* für Kammerorchester

1994/95 *Sechste Symphonie* für großes Orchester
3.2.3.3 - 4.3.3.1 - S. (6) - 2 Hfe. Cel. Klav. - Str. (16.14.12.10.8)
Aufführungsdauer: 50'
Rechteinhaber: M. P. Belaieff / C. F. Peters (Frankfurt am Main)

1995 *Dyptichon* für Chor a cappella, Zwei Gesänge: 1. *Vater unser*, 2. *Testament* (Taras Schewtschenko)

1996 *Elegie* für Chor a cappella nach Versen von Taras Schewtschenko
Rechteinhaber: M. P. Belaieff / C. F. Peters (Frankfurt am Main)

1996 *Misterioso* für Klarinette mit Klavier (der Klarinettist spielt auch den Klavierpart)
Aufführungsdauer: 22'
Rechteinhaber: M. P. Belaieff / C. F. Peters (Frankfurt am Main)

1996/97 *Der Bote - 1996* für Streicher und Synthesizer (oder Klavier)
Synth. (Klav.) - Str. (5.4.3.3.1)
Aufführungsdauer: 8'50"; Rechteinhaber: M. P. Belaieff / C. F. Peters (Frankfurt am Main)

1998/99 *Verbal Music*, Vier Stücke für Klavier

1999 *Epitaphia* für Klavier und Streichorchester

1999 *Epitaphia,* Version für Viola und Klavier

1999 *Elegie* für Cello und zwei Tamtam

1999 *Requiem für Larissa* für Chor und großes Orchester

1999 *Der Fluß der Zeiten* für Bariton oder Mezzosopran und Klavier nach dem gleichnamigen Gedicht von Gawril Dershawin

2000 *Morgenlied* für Sopran und Klavier

2001 *Zwei Stücke* für Klavier
1. *Benedictus*, 2. *Sanctus*

2002 *Metawalzer* für Orchester

2002 *Die Augenblicke der Stille...* für Cello solo

2002 *Drei Stücke* für zwei Celli (quasi "Cello solo"):
1. *Hieroglyphe* 2. *Anklänge an einen Walzer* 3. *Anklänge an eine Sarabande*

2002 *Zwei Serenaden* für zwei Celli (quasi "Cello solo")

2002 *Zwei Dialoge mit Nachwort* für Klavier:
1. *Hochzeitwalzer*, 2. *Postludium*, 3. *Morgenserenade*

2002 *Das letzte Liedchen eines fahrenden Gesellen* für Singstimme und Klavier nach dem gleichnamigen Gedicht von Jarosław Iwaszkiewicz

Valeria Zenowa (Moskau)

SCHOSTAKOWITSCH UND DENISSOW: DIE GESCHICHTE IHRER BEZIEHUNG IN TATSACHEN UND DOKUMENTEN[1]

> "Gen. Denissow (entschuldigen Sie, ich weiß nicht Ihren Vornamen und Vatersnamen), Ihren Brief habe ich erhalten. Ich habe ihn mit großem Interesse gelesen. Über etwas würde ich mich gern mit Ihnen auseinandersetzen, aber das tue ich schlecht auf dem Papier. Ich denke, daß wir uns irgendwann einmal sehen und miteinander sprechen werden. Ich freue mich sehr, daß Sie die Musik lieben und daß Sie an allen Fragen dieser Kunst Anteil nehmen..."[2]

Dieser Brief Schostakowitschs datiert vom 28. Juni 1948. Der Adressat Edison Denissow war damals 19 Jahre alt.

Geboren wurde Denissow in der sibirischen Stadt Tomsk (etwa 3000 km von Moskau entfernt). Erst als 16jähriger, also ziemlich spät, begann er sich mit Musik zu befassen. Instinktiv versuchte der Junge zunächst in die Fußstapfen des Vaters zu treten und wurde Student an der physikalisch-mathematischen Fakultät der Staatlichen Universität Tomsk. Nun breiteten sich die Perspektiven der mathematischen Wissenschaft vor ihm aus, aber es zog ihn doch unwiderstehlich zur Musik. Er stand nun vor einem ernsthaften Dilemma: welchen Lebensweg sollte er wählen? Den Weg eines Mathematikers oder die musikalische Laufbahn?

In der Universität rechnete man mit ihm und hatte ihn nach dem Diplom bereits für den Lehrkörper vorgesehen. Aber auch an der Klavier-Abteilung der Musik-Fachschule, an der Edison parallel zum Universitätsstudium eingeschrieben war, machte er gute Fortschritte und galt bereits als Student mit ungewöhnlichen musikalischen Fähigkeiten. Den jungen Mann zog es zum Komponieren. In Tomsk gab es allerdings keine Möglichkeit, über die eigene kompositorische Begabung einen qualifizierten

1 Originaltitel: "Šostakovič i Denisov: istorija otnošenij v dokumentach i faktach" [Schostakowitsch und Denissow: die Geschichte ihrer Beziehungen in Tatsachen und Dokumenten]. Aus dem russischen Manuskript der Autorin übersetzt von Ernst Kuhn.
Frau Prof. Dr. Valeria Zenowa [engl.: Tsenova] ist Professorin am Lehrstuhl für Musiktheorie des Tschaikowsky-Konservatoriums in Moskau und bislang mit zahlreichen Büchern und Aufsätzen über neuere russische Komponisten hervorgetreten. Dieser Beitrag wurde speziell für den vorliegenden Band geschrieben.

2 Die Fragmente aus den Briefen Schostakowitschs an Denissow werden hier in der von der Witwe Schostakowitschs freigegebenen deutschen Übersetzung von Detlef Gojowy zitiert. Vgl.: "Dmitri Schostakowitsch: Briefe an Edison Denissow", aus dem Russischen übersetzt und kommentiert von Detlef Gojowy, in: *Musik des Ostens*, Bd. 10, Kassel 1986, S. 181-206.

Rat bei einem angesehenen Komponisten einzuholen. Und so riskiert Denissow einen kühnen Schritt: Er schickt seine Kompositionen zur Beurteilung an ... Dmitri Schostakowitsch. So begannen die Kontakte zwischen zwei herausragenden Persönlichkeiten der russischen Musik, die fast ein Vierteljahrhundert anhalten sollten.

"Lieber Edik!
... Ihre Neigung zur Musik und Ihr Entschluß, Musiker zu werden, freuen mich. Aber bevor Sie einen so wichtigen Entschluß (ein Studium am Konservatorium) fassen, bitte ich Sie, mir Ihre Arbeiten zu schicken."
(aus Schostakowitschs Brief an Denissow vom 28. Februar 1950)

Nachdem er auf diese Weise von dem berühmten Komponisten "grünes Licht" bekommen hatte, schickte Denissow ihm seine Arbeiten, die er während des Studiums an der Musik-Fachschule komponiert hatte: eine *Klassische Suite*, Lieder mit Klavierbegleitung und die Vokalszene *Das Mißgeschick* (nach Tschechow).

"Lieber Edik!
Ihre Arbeiten haben mich überrascht. (...) Ich glaube, daß Sie ein großes kompositorisches Talent besitzen. Und es wäre eine große Sünde, wenn Sie dieses Talent in der Erde vergrüben."
(aus Schostakowitschs Brief an Denissow vom 22. März 1950)

Schostakowitsch fand nicht nur die Zeit, um einem unbekannten jungen Mann aus Tomsk zu antworten, sondern zeigte sich aktiv an der Sache interessiert und verfaßte ein ausführliches Schreiben mit Besprechungen der einzelnen Werke.

"(...) Vieles von Ihren Kompositionen hat mir sehr gefallen. (...) Aber um Komponist zu sein, müssen Sie natürlich noch viel lernen. Und zwar nicht nur das Handwerk, sondern vieles andere. Komponist, das ist nicht nur jemand, der in gefälliger Weise eine Melodie mit Begleitung zustandebringt, der hübsch orchestrieren kann usw. Das kann, mit Verlaub, jeder musikalisch gebildete Mensch zustandebringen. Komponist, das ist etwas bedeutend Größeres. Was ein Komponist ist, können Sie vielleicht erfahren, wenn Sie das reiche Erbe, das uns die großen Meister hinterlassen haben, sehr gut studieren. (...) In Ihren Kompositionen gibt es etwas, aus dem meine Überzeugung von Ihrem kompositorischen Talent erwächst. Analysieren kann ich es nicht. Ich verlasse mich auf mein Gefühl, oder besser, auf den Eindruck von Ihrer Musik."
(aus dem Brief vom 22. März 1950)

Schostakowitsch nahm in seinem Brief ausführlich zu jeder einzelnen Komposition des jungen Denissow Stellung. Am meisten gefiel ihm das Lied *Polnyj mesjac vstal nad lugom* [Hell scheint der Vollmond über die Wiese] nach Worten von Alexander Block, und zwar besonders die Klavierbegleitung.

"(...) Wie sieht Ihre musikalische Ausbildung aus? Wenn Sie ein musikalischer Anfänger sind, der keine besondere Vorbildung hat, dann muß all das, was Sie mir geschickt haben, verblüffen und entzücken. Denn ein Mensch, der keine solide Ausbildung hat, kann nicht solche Partituren (...) komponieren. Wenn Sie wirklich kein Musikstudium hinter sich haben, dann muß ich Ihnen sagen, daß Sie eine Ausnahmeerscheinung weit außer der Reihe sind."
(aus dem Brief vom 22. März 1950)

"Es scheint mir, oder besser: ich bin davon überzeugt, daß Sie ein Komponist auch 'mit eigenem Gesicht' werden können."
(aus dem Brief vom 5. April 1950)

Somit war das Schicksal Denissows besiegelt. Zwischen ihm, dem Anfänger, und dem weltweit bekannten Komponisten entwickelte sich eine Korrespondenz.[1] Mehrmals hat Schostakowitsch auch den Wunsch geäußert, mit seinem neuen sibirischen Bekannten persönlich zusammenzutreffen, um sich auszutauschen. Er war sogar bereit, selbst nach Tomsk zu reisen.

"Ich möchte Sie gern kennenlernen und mit Ihnen sprechen. Vielleicht mache ich mich dazu auf nach Tomsk. Oder vielleicht kommen Sie einmal nach Moskau."
(aus dem Brief vom 5. April 1950)

Schostakowitsch schlug vor, Denissow solle seine Arbeiten noch weiteren Moskauer Komponisten zeigen, und zwar Wissarion Schebalin, Semjon Bogatyrjow und Anatoli Alexandrow. Er meinte, dies sei eine Art Vorprüfung für den jungen Komponisten. Doch über die Urteile dieser Professoren war Schostakowitsch dann, wie er schrieb, selbst am meisten erstaunt. Die drei bescheinigten den Arbeiten Denissows allgemeine Musikalität und eine hinreichende Professionalität, "konnten aber keine wirkliche kompositorische Begabung erkennen". (Brief vom 20. Mai 1950).

Schostakowitsch sah jedoch hierin keinen Anlaß, seine Meinung von der "hohen Begabung" Denissows zu ändern. Die Kontakte zwischen beiden setzten sich fort und Schostakowitsch ermunterte seinen Briefpartner und gab ihm gute Ratschläge.

1 Schostakowitschs Briefe an Denissow sind veröffentlicht a) deutsch in der Übersetzung mit Kommentaren von Detlef Gojowy in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Heft März-April 1981, Mainz und in: *Musik des Ostens*, Bd. 10, Kassel 1986 sowie b) englisch in der Übersetzung von Romela Kochanowskaja im Anhang von: Yuri Kholopov / Valeria Tsenova, *Edison Denisov – the Russian Voice in European New Music*, Berlin 2002, S. 269-282.

"(...) auf Ihre Unzulänglichkeiten (Melodik!) sollten Sie ernsthaft Augenmerk haben. (...) Ich wiederhole: ich glaube an Ihre Begabung. Denken Sie mehr über Melodik und Thematik nach. Melodie ergibt sich nicht von selbst. An ihr muß man arbeiten, ebenso wie an der Polyphonie, der Instrumentation, der Harmonie usw."

(aus dem Brief vom 5. April 1950)

Im Sommer 1950 reist Denissow auf Anraten Schostakowitschs nach Moskau und versucht, am Konservatorium aufgenommen zu werden. Es gelingt nicht. Neben der negativen Meinung einiger Konservatoriums-Professoren über seine kompositorische Begabung zeigt sich eine ungenügende Vorbereitung in den theoretischen Fächern.

Dieses Mißgeschick machte jedoch ihn, den Sibirier, in seinem Entschluß nicht wanken. Ein Jahr später reist er wieder nach Moskau und wird nun, im Sommer 1951, Student an der kompositorischen Fakultät des berühmten Moskauer Tschaikowsky-Konservatoriums. Damit beginnt auch ein neues Kapitel in seinem Verhältnis zu Schostakowitsch.

"(...) studieren sollten Sie nur bei Schebalin, denn er ist zur Zeit der einzige Pädagoge, der wirklich imstande ist, das 'musikalische Handwerk', oder genauer: das 'kompositorische Handwerk' zu lehren. Und für Sie erscheint mir das das Wichtigste."

(aus dem Brief vom 4. August 1951)

Das also waren die Worte, die Schostakowitsch seinem jungen Kollegen mit auf den Weg gab. Denissow befolgte den Rat und trat in Schebalins Kompositionsklasse ein, in der er acht Jahre studierte: fünf Jahre als Student des Konservatoriums und drei Jahre als Aspirant.

In den ersten Studienjahren am Konservatorium war Schostakowitsch das eigentliche musikalische Vorbild Denissows. Die Freundschaft zwischen beiden setzte sich fort. Denissow unterrichtete Maxim, den Sohn Schostakowitschs, in Mathematik, besuchte Schostakowitsch häufig in seinem Sommerhaus, stand mit ihm im Briefwechsel, holte sich Rat, besuchte dessen Uraufführungen und zeigte ihm seine eigenen Arbeiten.

"Rufen Sie mich an und zeigen Sie mir Ihre neuen Kompositionen. Es interessiert mich sehr zu wissen, was aus Ihnen wird."

(aus dem Brief vom 27. Juli 1952)

Einige Stücke komponierte Denissow gänzlich "im Schostakowitsch-Stil", darunter das *Klaviertrio*. Schebalin war übrigens nach Durchsicht der Arbeiten der Meinung, daß sie alle eine musikalische Sprache verwenden, welche Denissow später als fremd empfinden würde. Er sagte ihm: "Schostakowitsch ist nicht der für Sie maßgebende Komponist. Einige Zeit wird vergehen, und Sie werden sich von ihm

abwenden. Ich rate Ihnen, sich intensiver mit Debussy zu befassen: das ist ein Komponist, der Ihnen viel näher steht." Diese feinsinnige Beobachtung sollte sich alsbald bestätigen und war wahrscheinlich auch mit ausschlaggebend dafür, daß sich die Haltung Denissows zu Schostakowitsch veränderte (siehe unten). Dennoch war in jenen Jahren die von Schostakowitsch ausgehende Richtung bestimmend für den Stil der Kompositionen Denissows.

Im Frühjahr 1956 absolvierte Denissow das Konservatorium mit Auszeichnung. Als Examensarbeiten hatte er vorgelegt: den ersten Akt seiner Oper *Iwan als Soldat,* eine Symphonie für großes Orchester und den Vokalzyklus *Nocturnes*. Vorsitzender der Prüfungskommission war Dmitri Schostakowitsch. Im August desselben Jahres begann der junge Komponist seine Aspirantur.

"Lieber Edik! (...) Ich freue mich, daß Sie viel interessante Arbeit haben, freue mich, daß Sie in die Aspirantur eintreten. Ich freue mich auch, daß Sie auf dem Komponistenweg so festen Tritt gefaßt haben und mit jedem neuen Werk Fortschritte erzielen."

(aus dem Brief vom 1. August 1956)

Denissow erinnerte sich an eine der Begegnungen, die er damals mit Schostakowitsch hatte:

"Ich spielte ihm meine Oper vor. Er war davon richtig begeistert und sagte: 'Da haben Sie nun geschrieben, geschrieben und geschrieben, und Sie sind ein wirklicher Komponist geworden!'"

Die Oper *Iwan als Soldat* hatte Denissow nach Motiven eines russischen Volksmärchens (aus der Sammlung Afanassjews) komponiert. Schostakowitsch interessierte sich tatsächlich dafür. Er sagte, sie müsse so schnell wie möglich vollendet und aufgeführt werden. Denissow entgegnete, er sähe hier Schwierigkeiten, weil die Grundidee der Oper nicht gerade zeitgemäß sei (es ging um den Zaren und seine Tochter) und hieraus Hindernisse für eine Aufführung erwachsen könnten. Schostakowitsch hingegen hielt das Konzept für ausgezeichnet.

"Er fragte, woher ich den Stoff habe und ob ich diese Märchen bei mir zu Hause hätte. Dann fügte er hinzu, er würde selbst gern eine Oper über einen Stoff dieser Art schreiben (...) Ich fragte, ob das Russische hier nicht vielleicht zu stilisiert sei, worauf-hin er entgegnete, die Musik der Oper sei echte russische Musik. Wörtlich sagte er: 'Man könne die russische Seele singen hören!'"[1]

1 Edison Denisov, "Vstreči s Šostakovičem" [Begegnungen mit Schostakowitsch], in: *Muzykal'naja akademija*, Heft 3/1994, S. 91.

Im Sommer 1956 wird Denissow auf Schostakowitschs Empfehlung hin Mitglied des Komponistenverbandes.

> "Hiermit empfehle ich unbedingt die Aufnahme von Edison Wassiljewitsch Denissow in den Komponistenverband. Denissow ist eine große kompositorische Begabung. Seine Arbeiten verraten einen guten Geschmack und zeichnen sich aus durch einprägsame Melodik und innige Lyrik. Darüber hinaus lassen sie ein Gespür für musikalische Dramaturgie erkennen. Denissow besitzt ein Gefühl für Humor, eine für Komponisten sehr wertvolle Eigenschaft. Trotz seiner Jugend hat er bereits ein hohes Maß an Professionalität erreicht. Als begabter Komponist, allseitig gebildeter und kulturvoller Mann sollte Denissow unbedingt als Mitglied dem Komponistenverband angehören."
>
> (Empfehlungsschreiben Schostakowitschs vom 6. Juni 1956)

Anfang 1957 besuchte Denissow Schostakowitsch und stellte ihm seine künftige Gattin vor, die Musikwissenschaftlerin Galina Grigorjewa.

> "Ihre Galja hat uns sehr gefallen, und wir wünschen ihr viel Glück und Wohlergehen. (...) Sagen Sie Galja, daß wir ihre Wahl sehr gutheißen."
>
> (aus dem Brief vom 22. Juli 1957)

Im Juni 1957 war Schostakowitsch Ehrengast auf der Hochzeit Denissows. Später erinnerte sich Galina Grigorjewa:

> "Schostakowitsch war damals der wichtigste Orientierungspunkt im Leben Denissows. Als unser Sohn zur Welt kam,[1] nannten wir ihn Dmitri, wenngleich sich der Vater auch nicht eingestehen wollte, daß das *Ihm* zu Ehren geschah. Edison haßte es, irgendeiner Mode zu folgen, denn es gab damals viele Neugeborene mit dem Namen Dmitri, deren Väter Komponisten waren."[2]

Schostakowitschs letzter Brief an Denissow datiert vom 25. Januar 1959 und ist ein Kurzbrief mit Einladung:

> "Liebe Galja, lieber Edik!
> Kommen Sie heute abend in *Moskau-Tscherjomuschki*![3] Es beginnt um 7 Uhr 30. Die Eintrittskarten hinterlege ich.
>
> Ihr D. Schostakowitsch.

1 Das war im Jahre 1960.

2 Galina Grigor'eva, "Moi vospominanija ob Edisone" [Meine Erinnerungen an Edison], in: Valeria Cenova [= Tsenova] (ed.), *Svet. Dobro. Večnost'. Pamjati Edisona Denisova* [Licht. Güte. Ewigkeit. Zum Gedenken an Edison Denissow], Moskau 1999, S. 128-129.

3 Titel einer Operette von Schostakowitsch.

Nach dem Ende der Aspirantur, zu Beginn der 60er Jahre ist Denissow intensiv damit beschäftigt, seine Bildung zu vervollkommnen. Er studiert die besten Werke der Musik des 20. Jahrhunderts, eignet sich neue kompositorische Techniken an. Seine künstlerischen Interessen zielen jetzt in eine andere Richtung, nicht mehr in die von Schostakowitsch, so daß auch die Verbindungen zwischen beiden schwächer werden. Ihm mißfallen sogar einige Werke Schostakowitschs, die dieser damals schuf, beispielsweise dessen *Elfte, Zwölfte* und *Dreizehnte Symphonie*. Ende der 60er Jahre kommt es zwischen beiden jedoch wieder zu einer Annäherung. Galina Grigorjewa erinnert sich, wie Schostakowitsch sie zu sich nach Hause in seine Moskauer Wohnung eingeladen hatte und am Klavier die eben komponierte *Vierzehnte Symphonie* (1969) vorstellte:

> "Es war ein sehr starker Eindruck. Besonders stark hatte sich mir eingeprägt, wie der Komponist an den entsprechenden Stellen der Partitur den Rhythmus des Schlagzeugs durch Klopfen auf den Deckel des Flügels imitierte."[1]

Der enge menschliche und künstlerische Kontakt zwischen Schostakowitsch und Denissow in dessen Studienjahren hatte naturgemäß dazu geführt, daß Denissows Arbeiten aus der Konservatoriumszeit (besonders die Instrumentalwerke) vom Stil Schostakowitschs geprägt waren. Ganz stark ist das beispielsweise in Denissows *Erstem Streichquartett* und im *Klaviertrio d-Moll* zu spüren. Das Trio imitiert die traditionelle zyklische Form und erinnert sowohl in seiner durchgängigen Konzeption als auch in der musikalischen Sprache an die symphonischen Werke Schostakowitschs: der erste Satz (ein Sonaten-Allegro) zeigt in der tonartlichen Anlage Anklänge des ersten Satzes aus der *Fünften Symphonie* von Schostakowitsch (d-Es in der Exposition, d-D in der Reprise). Der zweite Satz ist ein bulliges Scherzo, der dritte ein dickflüssiges Largo und der vierte ein D-Dur-Rondo, in dessen ungetrübte Entwicklung (wie im Finale von Schostakowitschs *Achter Symphonie*) plötzlich der dramatische Höhepunkt des ersten Satzes einbricht und auf diese Weise den zyklischen Rahmen herstellt.

Will man die Ursprünge von Denissows Stil benennen, muß Schostakowitsch als der erste gelten. In den Tiefen von Denissows künstlerischer Individualität gibt es etwas, was ihn mit dem Schöpfer der Oper *Die Nase* verbindet. Beim frühen Denissow finden sich auch trockene und farblose Intonationen, die Präzision scharf gezogener Konturen der Linie und eine sorgfältige Vermeidung jeglichen Anflugs von klanglicher "Süßlichkeit". Ebenso vermieden werden ein romantischer "Schick" des Gewebes und äußere Schönheit, man spürt eine gewisse Rauheit der Sprache. Wie der reife Schostakowitsch neigt auch Denissow zum neoklassischen Typ musikalischer

1 Grigorjewa, op. cit., S. 129.

Gestaltung und zu entsprechender Formung. Beide komponieren in etwa den gleichen Genres und Formen. So komponiert Denissow eine viersätzige *C-Dur-Symphonie*, ein *Klaviertrio*, ein *Streichquartett*, Vokalzyklen, ein Oratorium, *Präludien* für Klavier und eine *Suite* für Orchester. Das Verbot der Musik Schostakowitschs nach 1948 hatte das Interesse an ihr nur noch befördert. Die persönliche Bekanntschaft verstärkte diese Gemeinsamkeiten, verfeinerte sie und gestaltete sie in den Details.

Die Entwicklung der eigenen künstlerischen Individualität brachte Denissow jedoch in eine immer größere Distanz zu Schostakowitsch. Je mehr sich Denissow selbst fand, um so weiter "entfernte" er sich von Schostakowitsch, von dessen Ästhetik und von dessen musikalischem Stil. Doch auch in späteren Werken, die nichts mit Schostakowitschs Stil zu tun hatten, war bei verschiedenen Anlässen dessen Schatten mitunter zu spüren. Drei Werke dieser Art sollen hier genannt werden.

Das erste ist das Stück *DSCH* für Klarinette, Posaune, Violoncello und Klavier (1969), in dem sich Denissows zwölftönige Experimente niedergeschlagen hatten. Prägnant und einprägsam bringt dieses virtuose Stück zwei Schostakowitsch-Zitate: eins aus dem *Achten Streichquartett* (das Buchstaben-Thema *DSCH*) und ein anderes aus der *Ersten Symphonie*. Aufgrund der Schreibweise und unter dem Einfluß der Zwölftönigkeit erscheinen die Zitate stark deformiert. Die Reihe beginnt mit den Tönen *d-es-c-h*, die sowohl im Mikromaßstab (sie sind Teil der Tonabfolge innerhalb der Reihe) als auch im Makromaßstab (als eine Art "cantus firmus") agieren. Die Reihentechnik wirft ein neues Licht auf die Musik Schostakowitschs, organisiert sie, dreht sie in eine bestimmte Richtung und verleiht dem Werk die Geschlossenheit.

Die *Sonate für Saxophon und Klavier* (1970) ist ebenfalls eine Reihenkomposition. Wie in dem oben genannten Werk wählt auch hier Denissow eine Reihe, die mit den Initialen des Komponisten beginnt: *D-S-C-H-cis-as-a-b-g-fis-e-f*. Innerhalb der Grundreihe ist die Formel *DSCH* auch in der weiteren Entwicklung mehrere Male zu hören. Diese Sonate gehört somit ebenfalls zu den Werken, die eine symbolische Widmung an Schostakowitsch tragen.

Schließlich sei noch das *Konzert für Flöte und Orchester* (1975) genannt. Als Denissow gerade dabei war, den dritten Satz zu komponieren, erreichte ihn die Nachricht vom Ableben Schostakowitschs, die ihn zutiefst bedrückte.[1] Seine Niedergeschlagenheit fand ihren Ausdruck im Choral des dritten Satzes dieses viersätzigen Konzerts. Er wurde eine Art Grabgesang zum Gedenken an Schostakowitsch.

1 Wie Galina Grigorjewa berichtet, hatte Denissow die Nachricht vom Ableben Schostakowitschs mit großer innerer Bewegung aufgenommen. Er sagte dazu: "Dmitri Dmitrijewitsch war das Gewissen des Komponistenverbandes. Was soll jetzt werden?"

Mit dem Namen von Schostakowitsch ist noch eine weitere bemerkenswerte Tatsache aus Denissows Biographie verbunden.

Im Jahre 1966 hatte Denissow für die italienische Zeitschrift *Il contemporaneo* seinen Aufsatz "Novaja technika – eto ne moda" [Die neue Technik ist keine Modeerscheinung] geschrieben. Seine Veröffentlichung – die Zeitschrift brachte den Aufsatz im Augustheft desselben Jahres[1] – wirkte wie eine Explosion, denn er richtete sich gegen alle offiziellen Vorgaben, die in der Sowjetunion im Kunstbereich existierten. Denissow ließ hier über seine musikalischen und gesellschaftlichen Positionen keinerlei Zweifel aufkommen. Die Grundidee des Aufsatzes lief darauf hinaus, daß sich die junge Komponistengeneration nicht der Mode wegen der neuen Technik zugewandt hatte, sondern um neue künstlerische Ideen zu entwickeln. Denissow war mit seinem Aufsatz der erste, der in einer ausländischen Publikation die Namen der sowjetischen Avantgarde-Komponisten nannte (Andrej Wolkonski, Alemdar Karamarow, Sergej Slonimski, Rodion Stschedrin, Boris Tistschenko, Nikolai Karetnikow und andere) und gleichzeitig auf deren beste Werke hinwies. Das alles war damals durchaus geeignet, der musikalischen Laufbahn des Verfassers ein jähes Ende zu bereiten. Der Arm des ZK der KP der UdSSR und des Sowjetischen Komponistenverbandes (letzterer als Organ des ZK) konnte jeden erreichen, der es wagte, sich gegen die offizielle, in der "Politik der Partei" ausgedrückte Linie zu stellen. Denissows größtes "Verbrechen" aus der Sicht der Leitung des Komponistenverbandes bestand darin, daß er nicht davor zurückgeschreckt war, auch das "Heiligste anzutasten". Er hatte in seinem Aufsatz die *Spiegelsuite*, ein zwölftöniges Werk des "Avantgardisten" (ein Schimpfwort aus der Sicht der Leitung des Komponistenverbandes) Wolkonski, als eines der besten Werke der sowjetischen Musik bezeichnet und dessen Wirkung auf die junge Generation in der UdSSR mit ... Schostakowitschs *Fünfter Symphonie* verglichen, einem Werk, das ebenfalls ein Wendepunkt in der Entwicklung der sowjetischen Musik gewesen war. Auf diesen Vergleich folgte ein Sturm der Entrüstung, und Denissow bekam deshalb viele Schwierigkeiten. Man beschuldigte ihn, in seiner Beurteilung alle Maßstäbe verloren zu haben. In den folgenden zwei Jahrzehnten war Denissows Komponistenkarriere mit zahlreichen Verboten gepflastert.[2]

Der Einfluß von Schostakowitschs Persönlichkeit berührte die verschiedensten Seiten im Leben Denissows: Er war sein Mentor und Freund, bot mit seiner Musik ein Vorbild für Denissows eigenen Personalstil und lieferte das musikalische Thema für

1 Der russische Originaltext des Aufsatzes findet sich in: Valeria Cenova [= Tsenova] (ed.), *Svet. Dobro. Večnost'. Pamjati Edisona Denisova* [Licht. Güte. Ewigkeit. Zum Gedenken an Edison Denissow], Moskau 1999, S. 33 bis 38.

2 Die Chronik der Verbote von Denissows Musik und weitere Einzelheiten der hier kurz angedeuteten Ereignisse sind im folgenden Buch nachzulesen: Yuri Kholopov / Valeria Tsenova, *Edison Denisov – the Russian Voice in European New Music*, Berlin 2002, S. 24 bis 29.

einige von dessen Werken. Darüber hinaus gehörte Schostakowitschs Musik auch zu den Gegenständen der musikwissenschaftlichen Abhandlungen Denissows. Denissow verfaßte in den 60er Jahren zahlreiche analytische Abhandlungen über verschiedene Probleme der zeitgenössischen Kompositionstechnik. Zwei dieser Abhandlungen widmen sich direkt der Musik Schostakowitschs: der Aufsatz "Ob orkestrovke D. Šostakoviča"[1] [Über Schostakowitschs Orchestersatz] und ein spezielles Kapitel seines Buches *Udarnye instrumenty v sovremennom orkestre*[2] [Schlaginstrumente im modernen Orchester].

Denissow zeigt Schostakowitsch in seinen musikologischen Studien vor allem als großen Meister der Instrumentation:

> "Schostakowitsch hatte bereits im ersten Moment, wenn er mit der Komposition begann, eine orchestrale Vorstellung von dem entstehenden Werk". "All seine musikalischen Gedanken waren schon im Entstehen mit den entsprechenden Klangfarben verbunden. Oft war die Ausdruckskraft einer Klangfarbe für ihn wichtiger als die anderer Komponenten (Intonation, Rhythmik, Dynamik usw.)"

Hiermit verweist Denissow als Komponist einer neuen Generation auf ein Moment, welches ihn und Schostakowitsch miteinander verbindet, und zwar auf das Gespür für die Klangfarbe. Schostakowitschs Orchesterbehandlung ist präzise koordiniert mit der Form.

> "Schostakowitschs Musik ist dezentralisiert", die "musikalische Information seiner symphonischen Werke verteilt sich über ein großes Zeitintervall". "Die Aufmerksamkeit des Hörers wird ganz bewußt von einer Detailrezeption einzelner Momente abgelenkt". "Schostakowitschs Musik wirkt vor allem durch die dramaturgische Spannung des Ganzen."

In Bezug auf die Oper *Die Nase*, die ihn in jungen Jahren sehr beeinflußt hatte, beschreibt Denissow die sonore Polyphonie der Szene im zweiten Bild, in der Iwan Jakowlewitsch auf der Uferstraße umherirrt, und verweist auf die faktische Diskoordination der fünfzehn Stimmen des Fugatos der Streicher. Die Linearität im Stil des frühen Schostakowitsch vergleicht er mit einem gewissen Einfluß Hindemiths: "eine polyphone Koordinierung gleichzeitig erklingender Linien erfolgt oft nur bedingt" und "die Regeln der Stimmführung werden praktisch nicht beachtet". In

1 Zuerst veröffentlicht in: *Dmitrij Šostakovič*, Moskau 1967, einem Sammelband mit Aufsätzen über Schostakowitsch. Später erschien der Aufsatz noch einmal in dem Band: Edison Denisov, *Sovremennaja muzyka i problemy evoljucii kompozitorskoj techniki* [Die zeitgenössische Musik und Entwicklungsprobleme der Kompositionstechnik], Moskau 1986.

2 Das Kapitel heißt "Udarnye instrumenty v muzyke D. Šostakoviča" [Schlaginstrumente in der Musik Schostakowitschs]. Das Buch wurde 1982 in Moskau veröffentlicht.

Schostakowitschs späteren Werken beschränkt sich eine Linearität dieser Art auf Übergangsepisoden und verbindende Teile. Die Verknüpfung von Linearität und Sonorik beim frühen Schostakowitsch liefert klare Bezüge zu einigen Techniken der "Avantgarde", und Merkmale eines Pointilismus in der Faktur erinnern an Webern. "Die ganze Welt erscheint in einzelne Klangsplitter zerschlagen und wird zu einem surrealen Phänomen." Die Ursprünge der Orchesterbehandlung beim reifen Schostakowitsch und die Entwicklung ihrer Techniken stellt Denissow hingegen in einen Zusammenhang mit Gustav Mahler. Über die *Vierzehnte Symphonie* schreibt er, sie sei im Gesamtwerk Schostakowitschs eine Art *Lied von der Erde*.

Das alles wurde in den 60er Jahren geschrieben. Später begannen sich die Beziehungen Denissows zu Schostakowitsch allmählich zu verändern. Das obengenannte *Flötenkonzert*, im Todesjahr Schostakowitschs entstanden, bildete hierbei eine Art Wendepunkt. Dieses Werk bezeichnete genau die Grenze, nach der bei Denissow eine sich immer weiter verstärkende Distanzierung von der Musik Schostakowitschs einsetzte.

In seinen Äußerungen der 80er Jahre sowie in den *Notizheften*, die Denissow damals wie ein Tagebuch führte und von deren Existenz nicht einmal die engsten Verwandten wußten,[1] äußerte er sich gereizt über Schostakowitsch und kritisierte ihn mit einer Schärfe, die oft unberechtigt war. Dieser Umstand erfordert eine Erklärung.

Es ist kein Geheimnis, daß Komponisten die Musik ihrer Zeitgenossen oft wenig objektiv bewerten. Häufig zeigen sie sich hierbei voreingenommen und eifersüchtig. Ihre subjektive Beurteilung selbst allgemein anerkannter Komponisten kann sich stark von der des Publikums unterscheiden. Die Rezeption von Musik durch einen aktiv schaffenden Komponisten unterscheidet sich bereits von der eines nachschaffenden Interpreten und noch mehr von der eines einfachen Musikfreundes. Schöpfertum ist stets mit der Erschaffung von etwas Neuem verbunden. Was bereits nicht mehr "neu" oder, mit anderen Worten: "sehr traditionell" ist, erscheint als bereits überwundene Etappe. "So komponiert man heute eben nicht mehr!"

Die Komponisten der jüngsten Vergangenheit, die zu ihrer Zeit ebenfalls wie der Komponist heute mit Innovationen hervortraten, stehen diesem mit ihren Schaffensmethoden nur im Wege. Was sie einst komponiert haben, erscheint ihm nun unpassend, er empfindet es als bereits durchschrittene Etappe. Das erklärt bereits einiges an den negativen Beurteilungen. Bei Denissow kamen zu diesen allgemeinen Merkmalen

1 Erst 1996, wenige Monate vor seinem Ableben, übergab Denissow die *Notizhefte* an die Verfasserin dieser Zeilen, so daß ihre Existenz bekannt wurde. Sie sind inzwischen z. T. veröffentlicht. Vgl.: Valeria Cenova [= Tsenova], *Neizvestnyj Denisov. Iz Zapisnych knižek (1980/81-1986, 1995)* [Der unbekannte Denissow. Aus den Notizheften der Jahre 1980 bis 1986 und des Jahres 1995], Moskau 1997.

der Mentalität eines Komponisten noch die individuellen Züge seines Charakters hinzu: er war sehr direkt und mitunter voreingenommen in seinem Urteil, liebte es (und hatte auch das Bedürfnis), die Dinge auf die Spitze zu treiben, Autoritäten vom Sockel zu holen und anderes, was weniger bedeutend war, aufs Schild zu heben.

Schostakowitsch, das ist allgemein bekannt, war in der Geschichte der russischen Musik eine Figur mit vielen Gesichtern. Was sollte man beispielsweise auch von dem Buch halten, das in Moskau 1980 unter dem Titel *Dmitrij Šostakovič o vremeni i o sebe* [Dmitri Schostakowitsch über seine Zeit und über sich selbst] erschien und in dem seine zahlreichen Presseäußerungen und Interviews veröffentlicht waren, von denen wahrscheinlich viele gar nicht von ihm stammten.

In ihren hochinteressanten Erinnerungen beschreibt Marina Sabinina einige der bekannten Kompromisse, die Schostakowitsch einging und die ihn durchaus nicht von seiner besten Seite zeigen.[1] Jedoch war es andererseits auch eine Tatsache, daß Schostakowitsch vielen Leuten geholfen hat, und zwar vor allem denen, die durch eigene Kompromißbereitschaft es den Machthabern leichter machten, sich ihrerseits auf Kompromisse einzulassen. Wie Sabinina berichtet, hat "er oft die eigene Person riskiert und sich für Verhaftete, Verurteilte und Verbannte eingesetzt, die ihm mitunter fast unbekannt waren (...) Nachgiebigkeit und Kompromißbereitschaft waren fester Bestandteil seines Charakters."[2]

Denissow hingegen als kompromißloser Nonkonformist, der offen seine Meinung zu sagen pflegte, empfand diese krassen Widersprüche in der Persönlichkeit Schostakowitschs als überaus schmerzlich. Das gab wahrscheinlich auch den Ausschlag für die Verschlechterung seines Verhältnisses zu Schostakowitsch.

> "Schostakowitsch war jemand, der viel für mich im Leben getan hat und den ich geliebt habe, obwohl mir nicht immer gefiel, was er tat, und zwar sowohl als Mensch wie als Musiker."

Diese Worte Denissows stammen bereits vom Anfang der 90er Jahre.

Natürlich hatte ihm Schostakowitsch geholfen, die musikalische Laufbahn zu wählen (und der Mathematik zu entsagen). In Denissows ersten Konservatoriumsjahren war Schostakowitsch sein wichtigstes musikalisches Vorbild. Doch dann, in den Jahren von Denissows Suche nach einem eigenen Personalstil, mangelte es Scho-

1 Marina Sabinina, "Mozaika prošlogo" [Mosaik der Vergangenheit], in: *Šostakoviču posvjaščaetsja. Sbornik statej k 90-letiju kompozitora* [Schostakowitsch zugeeignet. Ausatzsammlung anläßlich der 90. Wiederkehr des Geburtstages des Komponisten], Moskau 1997, S. 212-214.

2 Ebenda, S. 213.

Denissow verlor das Interesse an der Musik Schostakowitschs, deren Konzeption, Kompositionsmethoden, Formung und ästhetische Werte ihm fremd wurden und die er als "bereits erledigte Etappe" empfand. Es begann, wie es Denissow selbst ausdrückte, eine "Periode der zeitweiligen Ablehnung seiner Musik". Allerdings bemühte er sich damals noch um Objektivität. Für eine Schwachstelle der Musik Schostakowitschs hielt Denissow das Intonationsgefüge. Als deren starke Seiten wertete er das Vermögen, große Formen aufzubauen und Höhepunkte zu schaffen, darüber hinaus beeindruckte ihn Schostakowitschs meisterliche Orchesterbehandlung. Die *Vierte* und die *Vierzehnte Symphonie* hielt er für die besten, zu den übrigen, die beim Publikum weitaus populärer sind, verhielt er sich skeptisch.

Hier nun Äußerungen Denissows aus den 80er Jahren:

> "(...) Als Student stand ich unter starkem Einfluß Schostakowitschs. Heute (in den 80er Jahren) durchlebe ich eine Periode der zeitweiligen Ablehnung seiner Musik. Einiges davon kann ich auch jetzt noch hören. Die *Vierte* ist eine seiner besten Symphonien. Sein Poème *Die Hinrichtung des Stepan Rasin* ist hingegen sehr schlecht, erinnert an die Sachen von Swiridow. Von der Musik der *Vokalsuite nach Worten von Michelangelo* habe ich überhaupt nichts begriffen: Noten sind zwar vorhanden, von Musik keine Spur."
>
> "(...) Das gesamte Schaffen Schostakowitschs ist wohl das leuchtendste Beispiel für Egozentrik."
>
> "(...) Gestern verfolgte ich am Fernseher die *Siebente Symphonie* Schostakowitschs. Eine umwerfend schlechte Musik. Fast keine Lichtblicke. Hier haben wir das Beispiel eines Komponisten, dessen Werk schon zu Lebzeiten veraltet ist."
>
> "(...) Das Hauptmerkmal der Musik Schostakowitschs ist ihre ununterbrochene wütende Gereiztheit."
>
> "(...) Schostakowitsch sagte häufig zu mir: 'Zu lange lebe ich schon auf dieser Welt, Edik!' (...) Und diese Empfindung vermitteln alle seine späteren Arbeiten."
>
> "(...) Mehrmals hat Schostakowitsch mir gegenüber geäußert: 'Edik, ich war ein Feigling, und ich war mein ganzes Leben lang feige.' Das erklärt vieles bei ihm, sowohl in seinem Leben als auch in seiner Musik."[1]
>
> "Beim Hören der Sonette Michelangelos mit der Musik Schostakowitschs der Gedanke: wie schlecht ist das, leer und sinnlos!"

1 Die Fortsetzung dieser Äußerung, in der Schostakowitsch dann auf die Repressionen zur Stalinzeit einging, hat der Komponist Dmitri Smirnow, ein Schüler Denissows, übermittelt: "Edik, ich war ein schrecklicher Feigling, mein ganzes Leben lang. Auch jetzt noch habe ich Angst... Aber ihr habt keine Vorstellung davon, was es heißt, eine Zeit zu durchleben, in der man heute mit jemandem zusammensitzt, trinkt und sich unterhält, der am nächsten Tag wie vom Erdboden verschluckt ist. Er ist einfach nicht mehr da. Oder man kommt nach Hause, und dort ist bereits die Wohnungstür versiegelt..."

"(...) Daß in allen Spätwerken Schostakowitschs eine Empfindung von Öde und Hoffnungslosigkeit dominiert, hat seinen Grund darin, daß er in der Realität seiner Umgebung keinerlei Lichtblick gesehen hat. Er hatte mit großem Einsatz gespielt und alle gewünschten 'Insignien' gewonnen, doch auch aus der Befriedigung des Ehrgeizes erwuchs keine Hilfe für ihn."

"(...) In der Musik Prokofjews und Schostakowitschs ist die Plastik und die natürliche Schönheit der Formen völlig verloren gegangen. An ihre Stelle trat ein mechanistisches 'Stampfen'. Ein gewaltiger Wust geisttötender mechanistischer Ansätze, hervorgerufen durch den Verlust des Glaubens und die Vergötterung materieller Werte, hielt in die Musik Einzug."[1]

"(...) Weder Schostakowitsch noch Prokofjew besaßen einen Funken melodischer Begabung. Ihre Versuche, Melodien zu erschaffen, scheiterten, denn sie hatten sie 'erklügelt'. Klügeleien, in welcher Hinsicht auch immer, sind einfach nicht lebendig. Lebendiges muß aus sich heraus entstehen, muß natürlich ans Licht kommen, darf nicht modelliert werden."

Einige dieser Äußerungen Denissows sind in der Tat schwer zu verstehen bzw. zu akzeptieren. Sie stammen vor allem aus seinen *Notizheften* und sind inzwischen teilweise in dem Band *Neizvestnyj Denisov* [Der unbekannte Denissow] veröffentlicht. Galina Grigorjewa, die erste Gattin des Komponisten, berichtete, daß alles, woran sie sich im Zusammenhang mit dem Verhältnis Denissow-Schostakowitsch erinnert, stark von dem abweicht, was in diesem Buch veröffentlicht worden ist: "Scharfe und mitunter taktlose Urteile über Schostakowitsch hat Denissow nie geäußert, zumindest nicht bei sich zu Hause und in der Familie."[2] Hierzu sei von der Verfasserin dieser Zeilen ergänzt: Möglicherweise hat Denissow tatsächlich bei sich zu Hause solche Äußerungen nie getan, doch in seinen Unterrichtsstunden im Konservatorium waren sie durchaus nicht selten. Ich selbst war deren lebendige Zeugin.

Seine scharfen Worte gegen Schostakowitsch in den 80er Jahren waren in gewissem Maße auch durch die sogenannten *Memoiren* provoziert, die Solomon

1 In dieser Äußerung Denissows steckt eine Anspielung auf die Ostinato-Abschnitte in der symphonischen Musik Schostakowitschs, die auf Spannungserzeugung hin angelegt waren. Beispielsweise die berühmte Episode des Überfalls im ersten Satz der *Siebenten Symphonie*, die, aufgebaut auf einem ostinatoartig wiederholten Thema, speziell zum Ausdruck von Aggressivität und Menschenfeindlichkeit dienen soll.

2 Galina Grigor'eva, "Moi vospominanija ob Edisone" [Meine Erinnerungen an Edison], in: Valeria Cenova [= Tsenova] (ed.), *Svet. Dobro. Večnost'. Pamjati Edisona Denisova* [Licht. Güte. Ewigkeit. Zum Gedenken an Edison Denissow], Moskau 1999, S. 129.

Volkow 1979 veröffentlicht hatte und mit denen sich Denissow gerade damals vertraut machte.[1]

"(...) Daß Schostakowitsch zeitlebens nur mit sich selbst beschäftigt war, kommt in den *Memoiren* klar zum Ausdruck: nicht einmal seine Lieblingsschüler hat er erwähnt."

"(...) Schostakowitsch sagte ein Leben lang die Unwahrheit, vor allem belog er sich ständig selbst. Nicht Volkow trägt die Schuld daran, daß die *Memoiren* zu ihrem größten Teil verlogen sind, sondern Schostakowitsch. Jetzt mußte er noch ein letztes Mal lügen: für die Nachwelt. Und Lügen werden nun einmal lieber als die Wahrheit geglaubt."

Ohne jetzt auf die Frage der Echtheit der *Memoiren* einzugehen, sei hier lediglich gesagt, daß der nach Meinung Denissows skandalträchtige Tonfall dieses Buches, das in seinen Beschreibungen des Verhältnisses von Schostakowitsch mit zahlreichen Prominenten der Zeit, die oft sehr schlecht dabei wegkamen, viel an Unwahrheit und Schmutz enthielt, einen Rummel um Schostakowitsch erzeugte, den er, Denissow, als unangenehm empfand.

Denissows Haltung zu den *Memoiren* war nicht eindeutig. Doch die Verantwortung für ihr Erscheinen, seien sie nun echt oder eine Fälschung, lag in seinen Augen eindeutig bei Schostakowitsch selbst. Er erblickte darin das gesetzmäßige Ergebnis jener konformistischen Haltung, die Schostakowitsch sein ganzes Leben lang vertreten hatte. Von Solomon Volkow, dem Herausgeber der *Memoiren*, hat Denissow stets nur in scharf abweisendem Ton gesprochen.

"(...) Schostakowitsch hat sich in der Beichte vor seinem Tode Solomon Volkow, einem kleinen Teufel, anvertraut."

Uns scheint hingegen, daß der Hauptgrund für Denissows feindselige Einstellung gegenüber Schostakowitsch (und auch Prokofjew) das Bestreben war, die Unterschiede des eigenen Stils von deren musikalischen Stil zum Ausdruck zu bringen. Und natürlich zeigte sich auch der Geist der neuen "Nach-Schostakowitsch-Ära". Der Gerechtigkeit halber sei gesagt, daß Denissow trotz seiner Äußerungen von mitunter vernichtender Kritik den Takt und die Korrektheit eines Komponisten wahrte. So gehörten in Denissows Instrumentations-Klasse am Konservatorium die Klavierstücke Schostakowitschs (neben denen Tschaikowskys und Debussys) zu den favorisierten Musikwerken.

1 *Testimony. The Memoirs of Dmitri Shostakovich*, ed. by Solomon Volkov, New York 1979. Es ist bekannt, daß sich Denissow Anfang 1980 mit den *Memoiren* vertraut machte: er las ein mit Schreibmaschine geschriebenes russischsprachiges Exemplar.

Wir sollten Denissow die Schärfe und das Kategorische seiner Äußerungen nachsehen. Wie jede kreative Persönlichkeit war er ein schwieriger Mensch. Wenn wir heute den ganzen Weg beurteilen, den er zurückgelegt hat, können wir ihn durchaus verstehen und rechtfertigen. Ein großer Komponist stößt alles von sich, was seinem eigenen künstlerischen Wesen fremd ist. So intensiv empfindet er die Unterschiede im Charakter der künstlerischen Individuen. Und selbst das "Schwungholen" erfolgt proportional zur Größe der Figur: Je bedeutender die künstlerische Persönlichkeit, um so größer der Anspruch, von dessen Höhe sie dann ihre Forderungen an das Kunstwerk definiert. So war es beispielsweise für Strawinsky weit "interessanter", Prokofjew herunterzumachen,[1] als sich irgend einen kleinen Komponisten zur Zielscheibe zu nehmen. Das trifft auch auf Denissow zu. Schließlich riskiert nicht jeder, einen Schostakowitsch zu kritisieren...

Gesteigerte Ansprüche und somit auch eine reservierte Haltung gegenüber der Autorität anderer sind wahrscheinlich der Normalzustand für einen Künstler, der in seiner inneren Welt lebt. Hier handelt es sich um einen Teil der Musikgeschichte, die schließlich alles wieder auf den richtigen Platz stellt. Heute ist bereits völlig klar, daß Edison Denissow seine Nische in der Musikgeschichte gefunden hat und unter den russischen Komponisten des 20. Jahrhunderts einen überaus wichtigen Platz einnimmt, und zwar einen Platz ... hinter Schostakowitsch.

1 Die scharfen Ausfälle, mit denen sich die beiden großen Komponisten gegenseitig belegt haben, sind nachzulesen in: Viktor Varunc, "Prokof'ev o Stravinskom" [Prokofjew über Strawinsky], in: *Sergej Prokof'ev (1891-1991). Dnevnik. Pis'ma. Besedy* [Sergej Prokofjew 1891-1991. Tagebuch. Briefe. Gespräche], Moskau 1991.

EDISON DENISOV: COMPLETE CATALOGUE OF WORKS

compiled by Valeria Tsenova[1]

I. STAGE MUSIC

1. OPERAS

L'écume des jours. Lyric drama in 3 acts and 14 scenes after Boris Vian (libretto by E. Denisov). 1981
Première: March 15, 1986, Paris. "Opéra de Paris", John Burdekin, conductor
Duration: 160'

Les Quatre Filles. Opera in 6 scenes after Pablo Picasso (libretto by E. Denisov). 1986
Première: May 24, 1990, Moscow. "Forum", Mikhail Yurovsky, conductor
Duration: 56'

Schubert-Denisov. Lazarus, oder Die Feier der Auferstehung. Religious drama in 3 acts. 1995. Completion of the unfinished work.
Première: January 21, 1996, Stuttgart. Bach-Collegium Stuttgart, Helmuth Rilling, conductor
Duration: 2' 10"

2. BALLET

Confession. Ballet in 3 acts and 16 scenes, based on Alfred de Musset's novel *La confession d'un enfant du siècle* (libretto by Alexander Demidov). 1984
Première: November 30, 1984, Tallinn. "Estonia", Paul Mägi, conductor
Score: Moscow, Sovetsky Kompozitor Publishers, 1989
Duration: 85'

II. WORKS FOR ORCHESTRA

1. SYMPHONIES

Symphony for two string orchestras and percussion (in 3 movements). Dedicated to Gennady Rozhdestvensky.1962
Première: November 29, 1963, Moscow. Gennady Rozhdestvensky, conductor
Score: Moscow, Sovetsky Kompozitor, 1974.
Duration: 15'

First Chamber Symphony (in 3 movements). Dedicated to Paul Mefano and the 2e2m ensemble, 1982
Première: March 7, 1983, Paris. 2E2M Ensemble, Luca Pfaff, conductor

1 Reprinted from: Yuri Kholopov / Valeria Tsenova, *Edison Denisov – the Russian Voice in European New Music,* Berlin 2002, S. 301-321.

Score: Paris, Le Chant du Monde, 1983
Duration: 21'

First Symphony for full orchestra (in 4 movements). Dedicated to Daniel Barenboim. 1987
Première: March 2, 1988, Paris. Daniel Barenboim, conductor
Duration: 57'

Second Chamber Symphony. 1994
Première: July 13, 1994, Tokyo. "AMM-ensemble", Alexei Vinogradov, conductor
Score: Paris, Le Chant du Monde, 1994
Duration: 17'

Second Symphony for full orchestra. 1996
Première: December 13, 1997, Dresden. Jörg-Peter Weigle, conductor
Score: Paris, Leduc, 1998
Duration: 22'

2. CONCERTOS. WORKS FOR SOLO INSTRUMENTS AND ORCHESTRA

Concerto for Flute, Oboe, Piano and Percussion (in 3 movements: Overture, Cadenza, Coda). Dedicated to Kazimierz Serocki. 1963
Première: September 24, 1964, Warsaw. "Musica viva pragensis"
Score: Vienna, Universal Edition, 1968
Duration: 12'

Concerto for Cello and Orchestra (in 1 movement). 1972
Première: September 25, 1973, Leipzig. Wolfgang Weber, soloist; Herbert Kegel, conductor
Score: Leipzig, Peters, 1973
Duration: 18'

Concerto for Piano and Orchestra (in 3 movements). 1974
Première: September 5, 1978, Leipzig. Günter Philipp, soloist; Wolf-Dieter Hauschild, conductor
Score: Leipzig, Peters, 1978
Duration: 27'

Concerto for Flute and Orchestra (in 4 movements). Dedicated to Aurèle Nicolet. 1975
Première: May 22, 1976, Dresden, Aurèle Nicolet, soloist; Hans-Peter Frank, conductor
Score: Leipzig, Peters, 1980
Duration: 24'

Concerto Piccolo for 4 saxophones (1 performer) and percussion. 1977
Première: April 28, 1979, Bordeaux. Jean-Marie Londeix and "Les percussions de Strasbourg"
Score : Paris, Leduc, 1982
Duration: 21'

Concerto for Violin and Orchestra (in 2 movements). Dedicated to Pavel Kogan. 1977
Première: July 18, 1978, Milan. Gidon Kremer, soloist; Hubert Soudant, conductor
Score: Moscow, Sovetsky Kompozitor,1984
Duration: 22'

Concerto for Flute, Oboe and Orchestra (in 1 movement). Dedicated to Aurèle Nicolet and Heinz Holliger. 1978
Première: March 24, 1979, Cologne. Aurèle Nicolet and Heinz Holliger, soloists; Andrzei Markowski, conductor
Duration: 32'

Partita for Violin and Orchestra (in 6 movements). Dedicated to Leonid Kogan. 1981
Première: March 23, 1981, Moscow. Leonid Kogan, soloist; Pavel Kogan, conductor
Score: Moscow, Muzyka,1990
Duration: 29'

Concerto for Bassoon, Cello and Orchestra (in 1 movement). 1982
Première: November 22, 1990, Moscow. Valery Popov and Alexander Sudzilovsky, soloists; Alexander Vedernikov, conductor
Duration: 32'

Chamber Music for viola, harpsichord and strings. 1982
Première: May 7, 1983, Moscow. Yuri Bashmet, soloist, Saulius Sondeckis, conductor
Duration: 12'

Tod ist ein langer Schlaf. Variations on a Haydn theme for cello and orchestra. Dedicated to Ivan Monighetti. 1982
Première: May 30, 1982, Moscow. Ivan Monighetti, soloist; Pavel Kogan, conductor
Score: Hamburg, Hans Sikorski, 1983
Duration: 12'

Concerto for Two Violas, Harpsichord and Strings (in 1 movement). 1984
Première: June 24, 1991, Amsterdam. Nobuko Imai and Petra Vahle, soloists; Lev Markiz, conductor
Duration: 32'

Happy End for two violins, cello, double-bass and strings. 1985
Première: December 4, 1989, Kaliningrad. "Amadeus" Ensemble. Valentin Zverev, conductor
Duration: 12'

Five Caprices of Paganini for violin and strings. 1985
Première: February 5, 1986, Moscow. Oleg Kagan, soloist; Saulius Sondeckis, conductor
Duration: 15'

Concerto for Oboe and Orchestra (in 3 movements). 1986
Première: March 4, 1988, Cologne. Heinz Holliger, soloist; Mathias Bamert, conductor
Duration: 26'

Concerto for Viola and Orchestra (in 4 movements). Dedicated to Yuri Bashmet.1986
Première: September 2, 1986, Berlin. Yuri Bashmet, soloist; Charles Dutoit, conductor
Score: Moscow, Sovetsky Kompozitor, 1990
Duration: 38'

Concerto for Clarinet and Orchestra (in 2 movements). Dedicated to Eduard Brunner. 1989
Première: July 8, 1989, Lubek. Eduard Brunner, soloist; Udo Zimmermann, conductor
Duration: 26'

Concerto for Guitar and Orchestra (in 1 movement). Dedicated to Christopher, Thomas and Marie-Christina Wehrmann. 1991

Première: November 30, 1991. Stuttgart. Reinbert Evers, soloist; Alexander Winterson, conductor
Duration: 26'

Concerto for Flute, Vibraphone, Harpsichord and Strings (in 1 movement). Dedicated to Heinz A. Herrtag. 1993
Première: August 17, 1993. Lucerne. Dmitry Denisov, Vladimir Goloukhov, Ivan Sokolov, soloists; Rudolf Baumhartner, conductor
Duration: 18'

Concerto for Flute, Harp and Orchestra (in 3 movements).1994-1995
Première: September 6, 1996, Besanson. Andras Adorjan, Marielle Nordmann, soloists; Marek Janovski, conductor
Score: Paris, Billaudot, 1998
Duration: 26'

Concerto for Flute, Clarinet and Orchestra. 1996
Première: October 24, 1996, Essen. Dagmar Becker and Wolfgang Meyer, soloists, Wolf-Dieter Hauschild, conductor
Score: Hamburg, Hans Sikorski, 1996
Duration: 25'

Three cadences to Mozart's Concerto for Flute and Harp. 1996

3. OTHER WORKS FOR ORCHESTRA

Peinture for full orchestra. Dedicated to Boris Birger. 1970
Première: October 30, 1970, Weiz. Ernest Bour, conductor
Duration:11'

Aquarelle for 24 strings. 1975
Première: June 12, 1975, Paris. Daniel Chabrun, conductor
Score: Moscow, Sovetsky Kompozitor, 1989
Duration:12'

Epitaph for chamber orchestra. 1983
Première: September 11, 1983, Reggio Emilia. Giorgio Bernasconi, conductor
Duration: 6'

Confession. Suite from the ballet (in 8 movements).1985
Première: October 22, 1985, Moscow. Vasily Sinaisky, conductor
Duration: 35'

Bells in the Fog for full orchestra. 1988
Première: October 19, 1988, Moscow. Leonid Nikolayev, conductor
Duration: 15'

Postludio for chamber orchestra. In memory of Witold Lutoslawsky. 1994.
Première: September 21, 1994, Warsaw. Wojciech Michniewski, conductor
Duration: 11'

III. CHAMBER INSTRUMENTAL MUSIC

1. WORKS FOR PIANO. PIANO ENSEMBLES

Bagatelles. Seven pieces. Dedicated to Mikhail Voskresensky. 1960
Leipzig, Peters, 1971
Duration: 8'

Variations. 1961
Première: March 28, 1965, Copenhagen. Torben Peterson, soloist
Cologne, Gerig, 1968
Duration: 5'

Three Pieces for piano four hands. Dedicated to Susan Bradshaw and Richard-Rodney Bennett. 1967
Première: February 16, 1968, London. Susan Bradshaw and Richard-Rodney Bennett, soloists
Vienna, Universal Edition, 1968
Duration: 11'

Signes en blanc. Dedicated to Adam Fellegi. 1974
Première: September 26, 1974, Warsaw. Adam Fellegi, soloist
Cologne, Gerig, 1978
Duration: 16'

Variations on a Handel Theme. Dedicated to Felix Gottlieb. 1986
Première: March 26, 1987, Leningrad. Felix Gottlieb, soloist
Moscow, Sovetsky Kompozitor, 1990
Duration: 23'

Points and Lines for two pianos eight hands. Dedicated to "Orgella-Kwartet", 1988
Première: October 2, 1988, Amsterdam. The "Orgella-Kwartet"
Duration: 12'

Pour Daniel. Dedicated to Daniel Barenboim. 1989
Duration: 2'

Reflections. 1989
Première: November 23, 1989, Glasgow. Susan Bradshaw, soloist
Duration: 6'

Three Preludes. 1994
Première: June 29, 1996, Bästad. Jean-Pierre Armengaud, soloist
Paris, Leduc, 1995
Duration: 5'

2. WORKS FOR OTHER SOLO INSTRUMENTS

Solo for Flute. Dedicated to Aurèle Nicolet. 1971
Première: April 29, 1973, Witten. Aurèle Nicolet, soloist
Cologne, Gerig, 1973
Duration: 3'

Solo for Oboe. Dedicated to Heinz Holliger.1971
Première: Helsinki, Heinz Holliger, soloist
Cologne, Gerig, 1973
Duration: 4'

Sonata for Solo Clarinet (in 2 movements). Dedicated to Lev Mikhailov. 1972
Première: January 24, 1974, Moscow. Lev Mikhailov, soloist
Cologne, Gerig, 1973
Duration: 6'

Solo for Trumpet. 1972
Duration: 3'

Sonata for Solo Violin (in 3 movements). Dedicated to Leonid Kogan. 1978
Première: October 19, 1978, Hamburg. Yoshiko Nakara, soloist
Hamburg, Hans Sikorski, 1978
Duration: 13'

Dead Leaves for harpsichord. 1980
Première: October 8, 1983, Berlin. Ruth Zechlin, soloist
Leipzig, DVFM, 1984
Duration: 6'

Sonata for Solo Guitar (in 3 movements: Toccata, Lullaby, Reminiscence About Spain). Dedicated to Reinbert Evers. 1981
Première: December 14, 1981, Moscow. Nikolai Komolyatov, soloist
Hamburg, Hans Sikorski, 1982
Duration: 14'

Sonata for Solo Bassoon (in 3 movements). Dedicated to Valery Popov. 1982
Première: November 1, 1982, Moscow. Valery Popov, soloist
Paris, Leduc, 1985
Duration: 13'

Sonata for Solo Flute (in 3 movements). 1982
Première: February 15, 1984, Münster. Paul Meisen, soloist
Paris, Leduc, 1985
Duration: 16'

Five Studies for Solo Bassoon. Dedicated to Valery Popov. 1983
Leipzig, DVFM, 1986
Duration: 15'

Two Pieces for Solo Flute (*Pastoral, Motion*) 1983
Leipzig, DVFM, 1987
Duration: 8'

Winter Landscape for harp. 1987
Leipzig, DVFM, 1990
Duration: 7'

De tenebres vers la lumière [*From Gloom to Light*] for accordion. 1995
Première: November 16, 1996, Paris, Max Bonne
Paris, Leduc, 1996
Duration: 10'

3. WORKS FOR A SOLO INSTRUMENT AND PIANO

Sonata for Flute and Piano (in 1 movement). Dedicated to Alexander Korneyev. 1960
Première: March 27, 1962, Moscow. Alexander Korneyev and Galina Rubtsova, soloists
Moscow, Muzyka, 1967
Duration: 11'

Sonata for Violin and Piano (in 3 movements). 1963
Première: April 1, 1972, Moscow. Gidon Kremer and Oleg Meisenberg, soloists
Leipzig, Peters, 1971
Duration: 12'

Three Pieces for Cello and Piano. Dedicated to Natalia Gutman. 1967
Première: May 11, 1968, Moscow. Natalia Gutman and Boris Berman, soloists
Vienna, Universal Edition, 1972
Duration: 7'

Sonata for Alto Saxophone and Piano (in 3 movements). Dedicated to Jean-Marie Londeix. 1970
Première: December 14, 1970, Chicago. Jean-Marie Londeix and Henriette Puig-Roget, soloists
Paris, Leduc, 1973
Duration:12'

Sonata for Cello and Piano (in 2 movements: Recitative, Toccata). Dedicated to Natalia Gutman. 1971
Première: April 8, 1971, Royan. Pierre Penassou and Marie-Elena Barrientos, soloists
Leipzig, Peters, 1973
Duration: 10'

Two Pieces for Alto Saxophone and Piano. Dedicated to Lev Mikhailov. 1974
Première: June 1974, Bordeaux. Lev Mikhailov and Igor Katayev, soloists
Paris, Leduc, 1978
Duration: 5'

Choral Variations for trombone and piano. Dedicated to Anatoly Skobelev. 1975
Première: August 27, 1976, Venice. James Fulkerson, soloist
Paris, Leduc, 1979
Duration: 8'

Four Pieces for Flute and Piano. Dedicated to Aurèle Nicolet. 1977
Première: April 21, 1978, Paris. Aurèle Nicolet and Jurg Wittenbach, soloists
Paris, Leduc, 1978

Duration: 9'

Prelude and Aria for flute and piano. 1978
Paris, Leduc, 1979
Duration: 6'

Es ist genug. Variations on a Bach theme for viola and piano. 1984
Leipzig, DVFM, 1991
Duration: 10'

Paysage au clair de lune for clarinet and piano. 1985
Paris, Billaudot, 1987
Duration: 3'

Variations on a Schubert Theme for cello and piano. 1986
Première: March 8, 1986, Moscow. Alexander Rudin and Vladimir Skanavi, soloists
Hamburg, Hans Sikorski, 1988
Duration: 15'

Sonata for Clarinet and Piano (in 2 movements). 1993
Première: December 27, 1993, Cologne. Eduard Brunner and Vasily Lobanov, soloists
Wiesbaden, Breitkopf and Härtel, 1995
Duration: 18'

Con sordino for trumpet and piano. 1995
Duration: 5'

4. WORKS FOR TWO SOLO INSTRUMENTS (without piano accompaniment)

Sonata for Flute and Guitar (in 3 movements: Dialogue, Nocturne, Serenade). 1977
Première: December 25, 1978, Moscow. Irina Lozben and Nikolai Komolyatov, soloists
Hamburg, Hans Sikorski, 1978
Duration: 15'

Sonata for Violin and Organ (in 2 movements). Dedicated to Mikhail Fichtengolz. 1982
Première: March 26, 1983, Leningrad. Mikhail Fichtengolz and Yevgenia Lisitsina, soloists
Duration: 23'

Sonata for Flute and Harp (in 2 movements). 1983
Première: January 7, 1984, Moscow. Marina Vorozhtsova and Olga Eldarova, soloists
Paris, Leduc, 1985
Duration: 10'

Duet for Flute and Viola. 1985
Première: March 28, 1990, Moscow. Dmitry Denisov and Igor Boguslavsky, soloists
Paris, Leduc, 1989
Duration: 5'

Sonata for Alto Saxophone and Cello (in 3 movements). 1994
Première: February 29, 1996, Moscow. Alexei Volkov and Alexander Zagorinsky, soloists
Duration: 14'

Sonata for Two Flutes (in 3 movements). 1996
Première: August 11, 1996, Egeskov. Andras Adorjàn and Marianne Henkel, soloists
Paris, Leduc, 1998
Duration: 14'

Avant le coucher du soleil [*Before Sunset*] for Alto Flute and Vibraphone. 1996
Première: November 21, 1996, Moscow. Dmitry Denisov and Mark Pekarsky, soloists
Duration: 11'

5. WORKS FOR A SOLO INSTRUMENT AND ENSEMBLE

Three Pictures by Paul Klee (*Diana in autumnal wind, Senecio, A child on a platform*) for viola and ensemble (Ob., Cor., Vibr., Piano, Cb.). Dedicated to Igor Boguslavsky. 1985
Première: January 27, 1985, Moscow. Igor Boguslavsky, soloist
Leipzig, DVFM, 1986
Duration: 23'

Es ist genug. Variations on a theme of Bach's chorale for viola and ensemble (Fl., Ob., Celesta, 2 V-ni, V-la, Vc., Cb.). 2nd version. 1986
Première: September 3, 1989, Lucerne. Christoph Schiller, soloist; "Camerata" Ensemble, Heinz Holliger, conductor
Moscow, Muzyka, 1991
Duration: 14'

6. WORKS FOR TWO SOLO INSTRUMENTS AND ENSEMBLE

Romantic Music for oboe, harp and string trio. Dedicated to Heinz and Ursula Holliger. 1968
Première: May 16, 1969, Zagabria. Heinz and Ursula Holliger, soloists; Trio à cordes français
London, Universal Edition, 1970
Duration: 11'

Dedication for flute, clarinet and string quartet. Dedicated to "Nash-ensemble". 1991
Première: February 6, 1992, London. "Nash-ensemble"
Duration: 15'

7. TRIOS

String Trio (in 1 movement). Dedicated to Trio à cordes de Paris. 1969
Première: October 23, 1969, Paris. Trio à cordes de Paris
Score: Vienna, Universal Edition, 1972
Duration: 10'

Piano Trio (in 4 movements). 1971
Première: October 30, 1972, Moscow. Valery Vilker, Mark Drobinsky and Victor Derevyanko, soloists
Leipzig, Peters, 1975
Duration: 20'

Trio for Oboe, Cello and Harpsichord (in 3 movements). 1981
Première: November 1981, Donaueschingen. "Aulos Trio"
Leipzig, Peters, 1984
Duration: 30'

Trio for Flute, Bassoon and Piano. 1995
Première: February 29, 1996, Moscow. Dmitry Denisov, Gennady Matvienko, Mikhail Doubov, soloists
Paris, Billaudot, 1996
Duration: 13' 20"

8. QUARTETS

String Quartet No. 2 (in 3 movements). In memory of Béla Bartók. 1961
Moscow, Sovetsky Kompozitor, 1981
Duration: 13'

Quartet for Flute, Violin, Viola and Cello (in 2 movements). 1989
Première: November 7, 1989, Trento. Dmitry Denisov, Yevgenia Alikhanova, Tatiana Kokhanovskaya and Olga Ogranovich, soloists
Duration: 26'

Four Pieces for string quartet. 1991
Première: June,1991, London. "Arditti-quartet"
Duration: 6'

9. QUINTETS

Quintet for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon and Horn (in 2 movements). 1969
Première: October 10, 1970, Amsterdam. "Danzi-Quintett"
London, Universal Edition, 1971
Duration: 6'

Quintet for Two Violins, Viola, Cello and Piano (in 3 movements). 1987
Première: May 24, 1987, Bristol. "Chameleon"
Duration: 24'

Quintet for Clarinet, Two Violins, Viola and Cello (in 3 movements). Dedicated to Eduard Brunner. 1987
Première: May 30, 1987, Saarbrücken. Eduard Brunner and SDR quartet Hamburg, Hans Sikorski, 1991
Duration: 19'

Quintet for Four Saxophones and Piano (in 3 movements). Dedicated to Claude and Odile Delangle.1991
Première: February 20, 1993, Paris. "Quintette Delangle"
Paris, Leduc, 1992
Duration: 25'

10. SEXTET

Sextet for Flute, Oboe, Clarinet, Violin, Viola and Cello (in 2 movements). 1984
Première: July 15, 1985, Cheltenham. "Capricorn"
London, Boosey & Hawkes,1988
Duration: 14'

11. OCTET

Octet for Two Oboes, Two Clarinets, Two Bassoons and Two French Horns (in 2 movements). Dedicated to "Bläserensemble Sabine Meyer". 1991
Première: July 19, 1991, Wotersen. "Bläserensemble Sabine Meyer"
Hamburg, Hans Sikorski, 1991
Duration: 18'

12. VARIOUS ENSEMBLES

Music for Eleven Wind Instruments and Kettledrums (in 3 movements). Dedicated to Gennady Rozhdestvensky. 1961
Première: November 15, 1965, Leningrad. Gennady Rozhdestvensky, conductor
Leipzig, Peters, 1972
Duration: 7'

Crescendo e diminuendo for harpsichord and 12 strings. 1965
Première: May 14, 1967, Zagabria. Igor Gjadrow, conductor
Vienna, Universal Edition, 1972
Duration: 6'

Ode for clarinet, piano and percussion. 1968
Première: January 22, 1968, Moscow. Lev Mikhailov, Boris Berman, Valentin Snegirev, soloists
Moscow, Sovetsky Kompozitor, 1976
Duration: 8'

DSCH for clarinet, trombone, cello and piano. 1969
Première: September 26, 1969, Warsaw. "Atelier de musique"
Vienna, Universal Edition, 1972
Duration: 5'

Silhouettes for flute, two pianos and percussion (in 5 movements: Donna Anna, Ludmila, Liza, Loreley, Marie). 1969
Première: October 5, 1969, Baden-Baden. Tomasz Sikorski Ensemble Moscow, Sovetsky Kompozitor,1983
Duration: 10'

Canon in Memory of Igor Stravinsky for flute, clarinet and harp. 1971
Première:1972, London
London, Tempo, No. 97, 1971

Three Pieces for Harpsichord and Percussion (*Reflections, Coincidences, Isolated Points in Space*). 1972
Première: October 8, 1983, Moscow. Valery Kamyshev and Mark Pekarsky, soloists
Duration: 5'

Two Pieces for three instruments. 1978
Première: July 3, 1984, London. "Capricorn"
London, Boosey & Hawkes, 1987
Duration: 5'

Prelude for four harps. 1972
Moscow, Sovetsky Kompozitor, 1983
Duration: 5'

In Deo speravit cor meum for violin (flute), guitar and organ. 1984
Première: November 1, 1984, Kassel. Otfried Nies, Reinbert Evers and Klaus Martin Ziegler, soloists
Duration: 12'

Hommage à Pierre for chamber ensemble (2 Fl., 2 Cl., Cor., Vibr., Arpa, Piano, V-no, V-la, Vc.). Dedicated to Pierre Boulez. 1985
Première: September 31, 1985, Baden-Baden. "Intercontemporain"
Paris, Leduc, 1987
Duration: 10'

Three Pieces for Percussion (*Black Clouds, Appearances and Disappearances, Rays of Distant Stars in Twisted Space*). 1989
Première: April 14, 1989, Moscow. Mark Pekarsky, soloist
Leipzig, DVFM, 1990 (the first piece only)
Duration: 25'

Variations on a Mozart Theme for eight flutes. 1990
Première: January 25, 1991, Munich. Soloists: Andras Adorjàn, William Bennett, Michel Debost, Peter-Lukas Graf, Hiroshi Hari, Maxence Larrieu, Wolfgang Schulz, Ransom Wilson
Paris, Billaudot, 1992
Duration: 10'

Naissance du rhythme [*The birth of rhythm*] for six percussion groups. 1994
Première: October 4, 1995, Strasbourg. "Les percussions de Strasbourg"
Duration: 12'

Six pieces for brass instruments and percussion (6 trumpets, 4 horns, 3 trombones, euphonium, 2 tubas, cassa, timpani, vibraphone). 1995
Première: October 8, 1995, Dresden. Blechbläserensemble der Radio Frankfurt
Duration: 12'

Femme et oiseaux [*Woman and birds*] for piano, string quartet and woodwind quartet. Hommage à Joan Miró. 1996
Première: October 1, 1996, Dresden. Udo Zimmerman, conductor
Duration: 10'

Hymn for eight cellos. 1995.
Duration: 8'

IV. CHORAL WORKS

1. WORKS FOR CHORUS, SOLOISTS AND ORCHESTRA

Requiem for soprano, tenor, chorus and orchestra on poems by Francisco Tanzer and liturgical texts (in 5 movements). 1980
Première: October 30, 1980, Hamburg. Eva Csapo and Lutz Michaels Herder, soloists; Francis Travis, conductor
Score: Hamburg, Hans Sikorski, 1983
Duration: 36'

Colin and Chloé. Suite from the opera *L'écume des jours* for soprano, mezzo-soprano, tenor, chorus and orchestra (in 8 movements). 1981
Première: October 17, 1983, Moscow. Nelly Li, Nina Terentyeva and Nikolai Dumtsev, soloists; Vasily Sinaisky, conductor
Duration: 36'

Kyrie for chorus and orchestra. In memory of Mozart. 1991
Première: August 25, 1991, Stuttgart. Rupert Huber, conductor
Duration: 10'

The Story of the Life and Death of Our Lord Jesus Christ [*Istorija zhisni i smerti Gospoda nashego Iisusa Christa*] for tenor, bass, chorus and orchestra (in 7 movements) based on New Testament and Orthodox liturgical texts. 1992
Duration: 60'

Morgentraum [*Morning Dream*] for soprano, chorus and orchestra on poems by Rosa Ausländer (in 10 movements). 1993.
Première: January 19, 1995, Düsseldorf. Natalia Zagorinskaia, soloist; Salvador Mas Conde, conductor
Duration: 40'

2. WORKS FOR A CAPPELLA CHORUS

Spring Coming (in 5 movements) on poems by Afanasy Fet. 1984
Première: November 7, 1986, Moscow. Valery Polyansky, conductor
Duration: 8'

Gladsome Light [*Svete tikhyj*] on Russian liturgical texts. 1988
Première: January 30, 1989, Tallinn
Duration: 17'

V. WORKS FOR VOICE

1. WORKS FOR VOICE AND PIANO

Merry Time [*Veselyj chas*] for voice and piano on verses by 18th-century Russian poets (in 5 parts). 1961
Première: December 12, 1971, Moscow. Mikhail Ryba, soloist
Duration: 10'

Two Songs on Poems by Ivan Bunin for soprano and piano. 1970
Première: April 3, 1971, Halle. Roswitha Trexler, soloist
Moscow, Sovetsky Kompozitor, 1987
Duration: 5'

At the Turning Point [*Na povorote*] for voice and piano on poems by Osip Mandelstam (in 4 parts). 1979
Première. January 28, 1980, Moscow. Lydia Davydova and Vasily Lobanov, soloists
Duration: 7'

Five Poems by Yevgeny Baratynsky for voice and piano. 1979
Première: January 28, 1980, Moscow. Irina Muratova and Vasily Lobanov, soloists
Moscow, Sovetsky Kompozitor, 1987
Duration: 9'

Your Charming Image [*Tvoj oblik milyj*] for voice and piano on poems by Alexander Pushkin (in 10 parts). 1980
Première: December 8, 1980, Moscow. Alexei Martynov and Vasily Lobanov, soloists
Moscow, Muzyka, 1984
Duration: 19'

To Flore for voice and piano (in 3 parts) on poems by Attila Josef. 1980
Première: November 1, 1982, Moscow. Alexei Martynov and Vasily Lobanov, soloists
Moscow, Sovetsky Kompozitor, 1987
Duration: 6'

On a Snowy Bonfire [*Na snezhnom kostre*] for voice and piano on poems by Alexander Blok (in 24 parts). 1981
Première: April 12, 1982, Moscow. Alexei Martynov and Aristotle Konstantinidi, soloists
Moscow, Sovetsky Kompozitor, 1990
Duration: 57'

Light and Shadows [*Svet i teni*] for bass and piano on poems by Vladimir Solovyov (in 3 parts). 1982
Première: October 31,1983, Moscow. Anatoly Safioulin and Georgy Fedorenko, soloists
Moscow, Sovetsky Kompozitor, 1987
Duration: 7'

2. WORKS FOR VOICE AND INSTRUMENTAL ENSEMBLE

Canti di Catullo for bass and three trombones (in 4 parts). 1962
Première: March 18, 1982, Moscow. Anatoly Safioulin, soloist, and the Bolshoi Theatre trombone trio
Moscow, Sovetsky Kompozitor, 1982
Duration: 8'

The Sun of the Incas [*Solntse inkov*] for soprano and ensemble (Fl., Ob., Cl., Tr-ba, Cor., V-no, Vc., 2 pianos, percussion) on poems by Gabriela Mistral (in 6 parts). Dedicated to Pierre Boulez. 1964
Première: November 30, 1964, Leningrad. Lydia Davydova, soloist; Gennady Rozhdestvensky, conductor
London, Universal Edition, 1971
Duration: 21'

Italian Songs [*Italianskie pesni*] for soprano, violin, flute, horn and harpsichord on poems by Alexander Blok (in 4 parts). 1964
Première: May 10, 1966, Leningrad. Lydia Davidova, soloist; Igor Blazhkov, conductor
Budapest, Muzsika, 1973
Duration: 19'

Pleurs [*Plachi*] for soprano, piano and percussion on folk Russian texts (in 6 parts). 1966
Première: December 17, 1968, Brussels. Basia Retchitska, soloist
Vienna, Universal Edition, 1972
Duration: 29'

Fünf Geschichten von Herrn Keuner for tenor and seven instruments (Cl. picc., Sax. alto, Tr-ba, Tr-ne, Piano, Cb., Perc.) on texts by Bertold Brecht. 1966
Première: February 20, 1968, Berlin. Horst Histermann, soloist; Joachim Freyer, conductor
Moscow, Muzyka, 1978
Duration: 14'

La vie en rouge for voice, flute, clarinet, violin, cello, piano and percussion on poems by Boris Vian (in 7 parts). 1973.
Première: May 1973, Zagabria. Roswitha Trexler, soloist
Duration: 24'

Merry Time for voice and piano trio on verses by 18th-century Russian poets. 2nd version. 1975
Duration: 10'

Blätter for soprano and string trio on poems by Francisco Tanzer (in 5 parts). Dedicated to Roswitha Trexler. 1978.
Première: January 28, 1980, Moscow. Lydia Davydova, soloist
Hamburg, Hans Sikorski, 1979
Duration: 9'

Pain and Silence [*Bol' i tishina*] for mezzo-soprano, clarinet, viola and piano on poems by Osip Mandelstam (in 4 parts). 1979

Première: January 28, 1980, Moscow. Yelena Druzhenkova, soloist
Moscow, Sovetsky Kompozitor, 1988
Duration: 11'

Wishing Well for voice, clarinet, viola and piano on poems by Francisco Tanzer. 1986
Première: March 1, 1986, New York. "Continuum"
Duration: 6'

Four Poems by Gérard de Nerval for voice, flute and piano. 1989
Première: July 22, 1989, Davos. Ernst Haefliger, Aurèle Nicolet and Andreas Haefliger, soloists
Duration: 10'

Archipel des songes [*Archipelago of dreams*] for soprano, flute, vibraphone and piano on poems by Jean Maheu. 1994
Première: February 29, 1996, Moscow. Ekaterina Kitchigina, Dmitry Denisov, Vladimir Goloukhov, Maria Parschina, soloists
Paris, Billaudot, 1997
Duration: 4'30"

3. WORKS FOR VOICE AND ORCHESTRA

Chant d'automne for soprano and full orchestra on poems by Charles Baudelaire (in 4 parts). 1971
Première: May 16, 1971, Zagabria. Dorothy Dorow, soloist; Samo Hubad, conductor
Score: Vienna, Universal Edition, 1972
Duration: 13'

Your Charming Image for voice and orchestra on poems by Alexander Pushkin (in 10 parts). 2nd version. 1982
Première: October 30, 1984, Moscow. Alexei Martynov, soloist; Gennady Rozhdestvensky, conductor
Duration: 19'

Au plus haut des cieux... for voice and chamber orchestra on poems by Georges Bataille (in 12 parts). 1986
Première: May 11, 1987, Paris. Marie Angel, soloist; "Intercontemporain", Peter Eötvös, conductor
Paris, Le Chant du Monde, 1992
Duration: 20'

Christmas Star for voice, flute and strings on poems by Boris Pasternak. 1989
Première: December 28, 1989, Moscow. Yelena Bryleva and Dmitry Denisov, soloists; Yuri Bashmet, conductor
Duration: 10'

4. VOCAL ENSEMBLES

Autumn for 13 solo voices on poems by Velimir Khlebnikov (in 3 parts). 1968
Première: March 30, 1969, Royan. Marcel Couraud, conductor
Moscow, Sovetsky Kompozitor, 1985
Duration: 6'

Trois fragments du Nouveau Testament for contratenor, two tenors, baritone, flute and campane (bells). 1989
Première: December 7, 1990, Basel. "Hilliard-Ensemble"
Duration: 8'

Légendes des eaux souterraines for 12 solo voices on poems by Ives Bergeret (in 8 parts). 1989
Duration: 15'

VI. SPECIAL GENRES

1. INSTRUMENTAL THEATRE

Blue Notebook [*Golubaja tetrad'*] for soprano, recitalist, violin, cello, two pianos and three groups of bells on poems by Alexander Vvedensky and texts by Daniil Kharms (in 10 parts). 1984
Première: April 11, 1985, Rostov-on-Don. Yelena Komarova, soloist
Duration: 45'

The Ship Steams Past the Harbour [*Parokhod plyvet mimo pristani*]. Music for sound orchestra. Dedicated to Mark Pekarsky and his ensemble. 1986
Première: April 1, 1987, Moscow. Mark Pekarsky Ensemble
Duration: 10'

2. ELECTRONIC AND CONCRETE MUSIC

Birdsong [*Penie ptits*] for prepared piano and tape. 1969
Première: December 20, 1970, Dubna. Alexei Lyubimov, soloist
Duration: 7'33"

Sur la nappe d'un étang glacé... for 9 instruments (Fl., Ob., Cl., Tr-ba, Cor., Tr-ne ten., Piano, Arpa, Vibr.) and tape. 1991
Première: February 24, 1993, Paris. David Robertson, conductor
Duration: 16'

VII. ORCHESTRATIONS

Yuri Kochurov. *Don Juan*. Suite from the ballet for full orchestra. 1960, Leningrad, Muzyka, 1967
Modest Mussorgsky. *The Nursery* for soprano and orchestra. 1976, Moscow, Muzyka, 1984
Modest Mussorgsky. *Sunless* for bass and orchestra. 1981
Alexander Mosolov. *Three Children Scenes* for voice and chamber orchestra. 1981
Alexander Mosolov. *Four Newspaper Announcements* for voice and chamber orchestra. 1981
Franz Schubert. Walzer Op. 9a for chamber orchestra. 1981
Franz Schubert. Walzer Op. 9a for full orchestra. 1982
Franz Schubert. Walzer Op. 9b for chamber orchestra. 1982
Ludwig van Beethoven. Marcia alla turca for chamber orchestra. 1982
Franz Schubert. *Ave Maria* for chamber orchestra. 1982
Franz Schubert. Grätzer Walzer Op. 91a for chamber orchestra. 1983
Franz Schubert. Walzer Op. 18a for chamber orchestra. 1983
Modest Mussorgsky. *Songs and Dances of Death* for bass and orchestra. 1983
Franz Schubert. *Hommage aux belles Viennoises* Op. 67 for chamber orchestra. 1983
Franz Schubert. Letzte Walzer Op. 127 for chamber orchestra. 1984
Franz Schubert. Walzer Op. 9b for full orchestra. 1984
Frederic Chopin. Etude cis-moll Op. 10 No. 4 for piano and orchestra. 1984
Franz Schubert. Walzer Op. 18a for full orchestra. 1986
Claude Debussy. *Rodrigue et Chimène*, opera in 3 acts. 1992
Ekaterina Kuprovskaya. Five songs on poems by Anna Akhmatova for soprano and ensemble. 1994

VIII. MISCELLANEOUS

1. THE EARLIEST WORKS (1947-1951)

Preludes for piano (21). 1947-1949
Classical Suite for two pianos in D major (in 5 movements: Prelude, Gavotte, Minuet, Intermezzo, Gigue). 1948-1949
Gavotte (from *Classical Suite*) for chamber orchestra. 1949
Songs for voice and piano on poems by H. Heine, A. Mickiewicz, A. Blok, S. Yesenin and M. Lermontov. 1948-1949
Failure (*Neudacha*). Comic scene after Anton Chekhov. 1949
Suite for orchestra and chorus. 1949
Minuet for oboe and piano. 1949
Songs for voice and piano on poems by A. Blok and H. Heine. 1950-1951

2. WORKS WRITTEN DURING THE CONSERVATOIRE YEARS

Five Settings of Robert Burns for voice and piano. 1951; Moscow, Sovetsky Kompozitor, 1980 (Nos 2 and 3 only)
Evening for voice and piano on poems by Fyodor Tyutchev. 1951
Two a Cappella Choruses on poems by Avetik Isahakian. 1952
Three Songs for voice and piano on poems by Avetik Isahakian. 1952
You Like Spring for voice and piano on poems by Sandor Petöfi, 1952
Winds Blow for soprano and piano on poems by Alexei Koltsov. 1952
Behind the River, Behind the Mountain (Za rekoi, za goroi). Russian folk song for chorus. 1953
Nocturnes. Song-cycle for mezzo-soprano and piano (8 settings) on poems by Bo Tzu-i. 1954
Music Supplement to the Sovetskaya Muzyka magazine, No. 4, 1954 (two songs only); Moscow, Sovetsky Kompozitor, 1980 (the whole cycle)
Piano Trio (in 4 movements). Dedicated to Dmitry Shostakovich. 1954; Moscow, Sovetsky Kompozitor, 1960
Symphony for full orchestra (in 4 movements). 1955
Blacksmith, You Blacksnmith (*Kuznetsy, vi kuznetsy*). Russian folk song for voice and piano. 1955
Boriska Is Walking (*Khodit Boriska*). Russian folk song for voice and piano. 1955
Ivan the Soldier (*Ivan-soldat*). Opera, one scene. 1956
String Quartet No. 1 (in 3 movements). 1957
Sinfonietta on Tajik Themes (in 3 movements). 1957
Trio for Violin, Clarinet and Bassoon (in 2 movements). Dedicated to Nikolai Peiko. 1957 Moscow, Muzyka, 1965
Youth Sufferings (*Stradaniya yunosti*). Song-cycle for voice and piano (10 settings) on poems by H. Heine. 1958, Moscow, Sovetsky Kompozitor, 1980
Sonata for Two Violins (in 3 movements: Introduction, Variations on Two Folk Themes, Fugue). 1958, Moscow, Muzyka, 1967
Little Suite for orchestra (in 5 movements: Melody, Divertimento, Landscape, Intermezzo, Play). 1958
Children Suite for orchestra (in 5 movements: March, Russian Song, Joke, Request, Finale). Dedicated to Nikolai Litvinov. 1958
Moscow, Muzyka, 1965
Musical Pictures. Suite for orchestra (in 6 movements: *Early in the Morning, Merry Song, Quarrel, Clowns, Dance, Lullaby*). 1958; Moscow, Sovetsky Kompozitor, 1963[1]
Three Pieces for Violin and Piano (*Improvisation, Adagio, Dance*). 1958

1 Separate pieces from the last three cycles *Little Suite, Children Suite* and *Musical Pictures* appeared in various publications, e.g. Six Pieces for Piano (Moscow, Sovetsky Kompozitor, 1962), Piano Pieces (Moscow, Sovetsky Kompozitor, 1960) and Canto russo (Milan, Ricordi, 1980).

Moscow, Sovetsky Kompozitor, 1962 (Nos 2 and 3)

Ivan the Soldier. Opera in 3 acts and 5 scenes after a Russian fairy tale. 1959

Native Land. Song-cycle for middle voice and piano (4 settings) on poems by Alexander Prokofiev. 1959
Moscow, Sovetsky Kompozitor, 1978

Chamber Symphony for clarinet, bassoon, piano and strings (in 3 movements: *Overture, Basso ostinato, Toccata*). 1960

Siberian Land. Oratorio for recitalist, bass, mixed chorus and orchestra (5 settings) on poems by Alexander Tvardovsky. 1961

Divertimento in classical style for piano four hands (in 5 movements: Prelude, Chorale, Minuet, Aria, Fugue on BACH). 1961
Moscow, Sovetsky Kompozitor, 1989[1]

3. ARRANGEMENTS

Three arrangements for guitar and voice (P. E. Phontso, V. de Meglo, Neapolitan serenade)
Moscow, Muzgiz, 1956

Saint Saëns. Tango; Mexican folk song. Arrangement for two mandolins (domras) and guitar
Moscow, Muzgiz, 1958

Ravel. *Chanson espagnole*. Arrangement for voice and two guitars
Moscow, Muzgiz, 1958

Album of easy arrangements for piano four hands. Issues 1, 2 and 3. Compiled and arranged by E. Denisov
Moscow, Muzgiz, 1961, 1962, 1963

Works by French Composers. Easy arrangements for piano four hands by E. Denisov
Moscow, Muzyka, 1965

IX. INCIDENTAL SCORES TO FILMS, PLAYS, TV AND RADIO PRODUCTIONS

Over 60 film scores (features, popular science, cartoons), among them *I'll Present You with a City, Lebedev Versus Lebedev, The Strong in Spirit, The Anonymous Star, An Ideal Husband, A Blue Cup, Born Twice, Prishvin's Paper Eyes, The Body, The Feast of Balthazar or Night with Stalin,* and *Love Fervour.*

1 The last three compositions – Chamber Symphony, *Siberian Land* and Divertimento were written after Denisov's graduation from the conservatoire, but stylistically they are related to this period.

More than 30 incidental scores to plays, among them:

At the Taganka Theatre (Moscow): *Listen*! (Vladimir Mayakovsky), *The Living One* (Boris Mozhayev), *The Exchange* (Yuri Trifonov), *The Master and Margarita* (Mikhail Bulgakov), *Crime and Punishment* (Fyodor Dostoyevsky), *The Three Sisters* (Anton Chekhov), *A Theatre Romance* (Mikhail Bulgakov), *Phèdre* (Marina Tsvetayeva);

At the Sovremennik Theatre (Moscow): *The Cabal of Hypocrites* (Mikhail Bulgakov), *The Turbins' Days* (Mikhail Bulgakov), *A Pet Cat Not Too Downy* (Vladimir Voinovich);

At the Mayakovsky Theatre (Moscow): *The Seagull* (Anton Chekhov);

Staged in Helsinki: *A Raw Youth* (Fyodor Dostoyevsky).

Scores to TV and radio productions, including *Gargantua and Pantagruel* (François Rabelais), *Kiddy and Karlsson Who Lives on the Roof* (Astrid Lindgren), *Mother Courage* (Bertolt Brecht), *Aladdin's Magic Lamp* (from *Arabian Nights' Entertainments*).

Swetlana Sarkisjan (Erivan)

DIE STREICHQUARTETTE SOFIA GUBAIDULINAS ALS VERSUCH DER ERSCHLIESSUNG DES SONORISTISCHEN RAUMES[1]

"Im 20. Jahrhundert begann die Eroberung eines neuen Raumes, den man als sonoristischen Raum bezeichnen könnte... Damit verbunden war eine ziemlich schwere Aufgabe, denn das Wesen des sonoristischen Raumes ist recht kompliziert: nicht nur Klänge mußten nun verbunden werden, sondern auch deren Bewegung. Und es war nicht einfach, die Gesetzmäßigkeiten in dieser Materie zu entdecken."[2]

Die hier zitierten Worte Sofia Gubaidulinas spiegeln ihre eigene künstlerische Haltung, eine Einstellung, der sie nun bereits mehrere Jahrzehnte lang treu geblieben ist. Seit 1965, der Entstehungszeit ihrer *Fünf Etüden für Harfe, Kontrabaß und Schlaginstrumente*, einem Werk, das sie selbst als den eigentlichen Ausgangspunkt ihrer Komponistenlaufbahn bezeichnet hat,[3] hat Sofia Gubaidulina ihre Technik der Auswahl, Behandlung und Verwandlung des Klangmaterials konsequent weiterentwickelt. Bei aller Neigung zur sonoristischen Richtung in der Musik beschränkte sich die Komponistin jedoch nicht auf ein rein rationales Experimentieren mit klanglichen Abstraktionen. Die Gründe sind klar: Der Klang, eine stereophone und akustische Entität mit einer zonalen Natur, die zu "Spaltklang" und "Nachhall" fähig ist, Dynamik und Statik fokussiert und gedankliche Vieldeutigkeit und Alliterationen transportiert, wird bei Gubaidulina zu einem Material von struktureller Bedeutsamkeit, welches die Bewegung formt und selbst zur Form wird.

Die Konzeptualität des Klanges bei Gubaidulina ist jenem Konzeptualismus der Form verwandt, der im Sinne des Überschreitens der Grenzen von Musik und der Kommunikation mit der außermusikalischen Sphäre bereits zur Tradition geworden ist. Gemeint ist die Kommunikation mit dem Wort (der Literatur), der Geste (der bildlichen Darstellung), dem Ritual (der dramaturgischen Strukturierung, der farblichen Projizierung des Klanges) und dem Sakralen (Religion, Theosophie). Durch die Gleichsetzung der Konzeptualismen von Klang und Form überläßt die Komponistin

1 Originaltitel: "Strunnye kvartety Sofii Gubaidulinoj kak opyt osvoenija sonorističeskogo prostranstva". Aus dem russischen Manuskript der Autorin übersetzt von Ernst Kuhn.
Frau Dr. Swetlana Sarkisjan ist Professor am Lehrstuhl für Musiktheorie des Komitas-Konservatoriums in Erivan (Republik Armenien). Der vorliegende Beitrag wurde am 27. Oktober 2001 auf einer Jubiläumsveranstaltung im Moskauer Konservatorium vorgetragen.

2 Zitiert aus dem Round Table "Unikal'nyj eksperiment so vremenem" [Ein einzigartiges Zeitexperiment], in: *Muzykal'naja akademija*, Heft 3/1999, S. 6.

3 V. Cholopova / E. Restan'o [= Restagno], *Sofija Gubaidulina* (russ.), Moskau 1996, S. 39.

dem prozessualen Faktor die führende Rolle: mithin der zeitlich-strukturellen Verdichtung und Ausdehnung, den physikalisch-akustischen Verlagerungen, der Variation und grundsätzlichen Änderung von Setzweise und Timbre.

Diese Isomorphie in der Rezeption des Klangmaterials und der Form wird bei Gubaidulina nicht einfach intuitiv Teil des musikalischen Denkens, wenngleich auch in der intuitiven Erfassung des Wesens von Erscheinungen wohl niemand mit ihr wetteifern kann. Die Komponistin präsentiert eine eigene Definition der musikalischen Form, die für sie von grundlegender Bedeutung ist und an der auch der prozessuale Charakter der Definition selbst bezeichnend ist: "Für mich ist die musikalische Form etwas Geistiges, denn in ihr vollzieht sich die Verwandlung der musikalischen Materie in ein Symbol. Das Symbol wiederum ist die Offenbarung einer höheren Realität: die Projektion von großer Vieldeutigkeit in einen Raum mit einer geringeren Anzahl von Dimensionen. Die Vielzahl wird zur Einzahl. Um das zu erreichen, muß die Vertikale des multidimensionalen Göttlichen Sinns die Horizontale der Zeit kreuzen."[1]

Sofia Gubaidulinas originelle Definition der musikalischen Form lüftet auch den Vorhang vor ihrem Verständnis des sonoristischen Raums. Zwei Punkte sind hier wichtig: Erstens der Prozeß, in welchem die musikalische Materie zum Symbol wird, und zweitens die Transformation von Vieldeutigkeit und Multidimensionalität in eine einzige Dimension. Lassen wir den ersten Punkt zunächst unbeachtet, denn er betrifft die theoretische Sinngebung der Materialisierung in der Form, und wenden wir uns dem zweiten Punkt ihrer Definition zu, also der theologischen Semantik der Musik. Natürlich können wir dieses höchst bedeutsame Thema nur kurz anreißen, zumal es auch nicht der Hauptgegenstand dieses Beitrages ist. Unbeachtet kann es jedoch nicht bleiben, denn sogar in Gubaidulinas programmfreien Werken wie den Streichquartetten finden wir Spuren ihres religiösen und philosophischen Monismus.

Sofia Gubaidulina bemüht sich nicht um eine konfessionelle Zuordnung, d. h. sie beschränkt sich nicht auf ein konkretes Glaubensbekenntnis. Ganz im Gegenteil: Vor dem Hintergrund ihrer religiösen und ethischen Offenheit strebt sie nach allgemeinen theozentrischen Konzeptionen. Ihre Haltung zu Gott findet ihren Ausdruck in ihrer Musik, in der neben unterschiedlichen religiösen Symbolen und Attributen die Texte heiliger und liturgischer Bücher ihren Platz finden. Darüber hinaus verwendet sie Werktitel-Bezeichnungen, die schon als solche einen inneren sakralen Sinn in sich tragen: *Detto, Misterioso, Lamento, Introitus, De profundis, In Croce, Offertorium, "Freue dich!", "Sieben Worte"* und *Meditation über den Choral "Vor deinen Thron tret' ich hiermit" von J. S. Bach*. Diese Aufzählung betrifft zwar ausschließlich Instrumentalwerke, doch für Sofia Gubaidulina, die davon überzeugt ist, daß "Kunst eigentlich einen religiösen Sinn hat",[1] stellt das Fehlen von Worten kein Hindernis dar, um die theosophische Intention ihrer Musik deutlich werden zu lassen.

1 Ebenda, S. 64.

Auf die Aufzählung ihrer zahlreichen Werke mit eindeutig christlicher Thematik, in denen die sakralen Worte nicht nur durch Instrumente "gesagt" (vgl. "Detto", lat.: das Gesagte), sondern auch durch die menschliche Stimme vokalisiert und artikuliert werden, kann hier verzichtet werden. Im Verzeichnis dieser Werke, unter denen das 1990 entstandene *Alleluja für gemischten Chor, Knabensopran, Orgel und großes Orchester* als ein wahres Meisterwerk hervorsticht, ist die gesamte religiöse Thematik ausschließlich mit der russisch-orthodoxen und der katholischen Glaubensrichtung verbunden. Die christliche Lehre als Synthese von Glaubensbekenntnis und Sittlichkeit bildet in der Tat auch das Kernstück ihrer Definition von Form, und zwar als Kreuzung der "Vertikale des multidimensionalen Göttlichen Sinns durch die Horizontale der Zeit".

Neben den christlichen Inhalten gibt es Dinge in diesen Werken, die weit über den Traditionsrahmen dieser Konfession hinausgehen und die nur in einem anderen konfessionellen Kontext zu erklären sind, eine Tatsache, die mehr als natürlich ist, wenn es sich um einen Menschen mit einer osteuropäischen und orientalischen Weltwahrnehmung handelt. Durch ihre Abstammung (Mutter: Russin, Vater: Tatare) und ihren 22jährigen Lebensmittelpunkt in Kasan hat Sofia Gubaidulina zwangsläufig die Gesetzmäßigkeiten von Ethnos, Religion und Philosophie des Orients kennengelernt und später künstlerisch verarbeitet.

Für Sofia Gubaidulinas konstruktives Denken bereitete es keinerlei Mühe, diese Gesetzmäßigkeiten in den Rahmen einer anderen künstlerischen Konzeption zu stellen und so zu einer Art von musikalischer Universalität zu gelangen. So verfolgt sie beispielsweise in *Introitus* (1978) das Ziel, sich "den Sinn der Messe über eine Metapher in Gestalt verschiedener Klangräume" zu erschließen, und zwar jeweils durch "den mikrochromatischen, den chromatischen, den diatonischen und den pentatonischen Raum". "In jedem dieser Räume", so die Komponistin, "zeigt sich die Intonation eines Gebetsmotivs, und zwar einer Melodie aus drei benachbarten Tönen".[2] Im weiteren spricht Sofia Gubaidulina davon, wie diese Gebetsintonation von einem Raum in einen anderen wechselt und schließlich alle vier Varianten polyphon miteinander verbunden werden.

Das Prinzip, diese "Mikroräume" akustisch einer unterschiedlichen intonatorischen und rhythmischen Dynamik auszusetzen, erhält in vielen Werken Gubaidulinas, darunter in den Streichquartetten, konzeptuelle Bedeutung. Als analytische Erfindung

1 Ebenda.
2 Ebenda, S. 74.

der Autorin kann das Prinzip der mobilen räumlichen Organisation der musikalischen Materie auch unter einem anderen Aspekt als Ergebnis von Einflüssen ostasiatischer religiöser und philosophischer Lehren gedeutet werden.

Wir meinen hier den Buddhismus und besonders den Sufismus, von dem einige Leitgedanken ein gewisses Licht auf die Philosophie der Musik Sofia Gubaidulinas werfen. Es ist bekannt, daß die religiösen Interessen Sofia Gubaidulinas außerordentlich vielfältig sind, wenngleich auch die christliche Ethik und Ästhetik immer im Mittelpunkt bleiben. Nicht selten werden auch die Namen konkreter Philosophen genannt: der Neoplatoniker Johann Eckart (14. Jahrhundert), der Pantheist Grigori Skoworoda (17. Jahrhundert) und der religiöse Existentialist Nikolai Berdjajew (20. Jahrhundert).[1] Die Ansichten des Dominikaners Meister Eckart könnte Sofia Gubaidulina auch als ihre eigenen präsentieren. Dieser Philosoph aus dem Mittelalter kommt zu dem Schluß, daß die Seele des Menschen *eins* ist mit Gott und daß der Mensch ihn durch "innere Erleuchtung" erkennt, wobei ihm neben "äußeren Dingen" "Erlösung" und "Seligkeit" zuteil werden.[2] Walentina Cholopowa als wichtigste Biographin Sofia Gubaidulinas macht in einem interessanten Aufsatz über die Wechselbeziehungen zwischen der Musik Gubaidulinas und dem Orient zu Recht auf Einflüsse der alten chinesischen Philosophie (Konfuzius und Lao-Tse) aufmerksam, die sich "auf die Konzeption der Werke" auswirken, und zwar besonders auf "die philosophischen Motive der Aussöhnung mit der Welt und der Erreichung des *Satori*-Moments, in welchem das Ich mit Himmel und Erde verschmilzt".[3]

Sofia Gubaidulinas philosophische Rezeption dieser Lehren, die Jahrhunderte lang Stoff für die Literatur und Kunst der ganzen Welt gewesen sind, ist offenkundig. Auch in den Streichquartetten, und zwar besonders im *Dritten* und *Vierten Quartett*, kann man einen Zusammenhang mit Konzepten einer irrationalen "Ding"-Erkenntnis ausmachen. "Ding" oder "Sache" war in den orientalischen Lehren die Bezeichnung für die geistige Substanz. (Interessant, daß Sofia Gubaidulina hinsichtlich ihrer Werke üblicherweise von ihren "Sachen" spricht.) Die vier Streichquartette Sofia Gubaidulinas bilden den für die Komponistin relativ kleinen Bereich an absoluter Musik, so

1 Vgl.: V. Cholopova ; "Nikolaj Berdjaev i Sofija Gubaidulina v toj že časti Vselennoj" [Nikolai Berdjajew und Sofia Gubaidulina im gleichen Teil des Kosmos], in: *Sovetskaja muzyka*, Heft 10/1991, Moskau 1991.

2 Artikel "Eckart, J." in: *Ateističeskij slovar'* [Wörterbuch des Atheisten] (russ.), Moskau ^{2}1983, S. 498.

3 Vgl.: V. Cholopova ; "Sofija Gubaidulina i vostočnyj avangard: momenty korreljacii" [Sofia Gubaidulina und die östliche Avantgarde: Momente der Korrelation], in: *Muzyka XX veka* (= *Schriftenreihe des Moskauer Konservatoriums*, Bd. 25), Moskau 1999, S. 161. Im weiteren schreibt Cholopowa über die Bedeutung der orientalischen Schlaginstrumente, und zwar hauptsächlich jener, die in Tempeln Verwendung finden.

daß hier die innere Logik der Entwicklung und die Plausibilität der in den Quartetten stärker als sonst prononcierten musikalischen Symbolgebung Analysegegenstand und Forschungsanlaß sind. Theosophische Lehren, Magien[1] und Riten sowie Mythologien können uns bei unseren Untersuchungen helfen.

Von den orientalischen Lehren, die sich im künstlerischen Denken Sofia Gubaidulinas niedergeschlagen haben, kommt, wie wir meinen, dem Sufismus ein ganz besonderer Platz zu. Eines der Symbole dieser religiös-mystischen Strömung im Islam ist die transzendente Vereinigung mit Gott.[2] Neben dem Hinweis auf die weite Verbreitung der Strömung von Afrika bis nach China und Indonesien hebt A. Bertels [in der *Großen Sowjet-Enzyklopädie,* Anm. d. Übers.] das "Bestreben der Sufi nach intuitiver Erkenntnis, nach *'Erleuchtung'* und Extase" hervor, Zustände, die "durch spezielle Tänze und die endlose Widerholung von Gebetsformeln" erreicht werden.[3] Einflüsse auf die Entwicklung des Sufismus, die den Synthese-Charakter dieser Lehre vorgeprägt hatten, waren auch von außerhalb des Islam gekommen, darunter vom Christentum und von der neoplatonistischen Ästhetik des Lichtes, in der Licht und Gott gleichgesetzt wurden.[4]

Von den vier Stufen des Sufismus sei hier die dritte, das sogenannte *Maarifat*, als der geistigen Erfahrung der Komponistin besonders nahestehend hervorgehoben. Der Ausdruck bezeichnet eine "nicht verstandesgemäß, sondern mit dem Herzen erfolgende Erkenntnis der Alleinheit in Gott (die Welt als Emanation Gottes), die Gleichheit aller Religionen (als gleichartiges Strahlen einer einzigen Sonne) und die Relativität von Gut und Böse".[5] Noch ein weiteres Element der sufistischen Lehre, von ihren Protagonisten im 12. und 13. Jahrhundert entwickelt, erscheint wichtig: "Ein 'Ding' durchläuft die Stadien seines Entstehens und seines Verschwindens,

1 Zur Kryphtophonie, den Geheimschriftsystemen in der zeitgenössischen Musik, darunter auch bei Sofia Gubaidulina, vgl.: I. Snitkova, "Nemoe' slovo i 'govorjaščaja' muzyka" [Das "stumme" Wort und die "sprechende" Musik], in: *Muzyka XX veka* (= *Schriftenreihe des Moskauer Konservatoriums*, Bd. 25), Moskau 1999, S. 98-109.

2 Der Sufismus (von sufi [arab.] = Wolle; sophos [griech.] = Weiser) verbreitete sich im 9. Jahrhundert in den arabischen Ländern. Während sich der frühe Sufismus durch Pantheismus auszeichnete, mutierte er später im 12. Jahrhundert unter dem Einfluß von Neoplatonismus, Christentum und Buddhismus zu extremen Formen von Verzicht und Askese.

3 Vgl.: *Bol'šaja Sovetskaja Enciklopedija* [Große Sowjet-Enzyklopädie], Bd. 25, Moskau 1976, Sp. 98.

4 Vgl.: R. Ganieva, "Estetika sveta v tjurkskich literaturach srednevekov'ja" [Die Ästhetik des Lichts in den turksprachigen Literaturen des Mittelalters], in: *Prometej – 2000. O sudbe svetomuzyki na rubeže vekov* [Prometheus 2000. Über das Schicksal der 'Farben-Musik' zur Jahrhundertwende], Kasan 2000, S. 19-21.

5 Artikel "Sufismus", in: *Ateističeskij slovar'* [Wörterbuch des Atheisten] (russisch), Moskau ^{2}1983, S. 430.

zwischen denen eine Kette von Augenblicken" liegt. Der Geist eines Sufi "muß die Kette der der Materie anhaftenden Pluralität abwerfen, über die Askese zur Einmaligkeit Gottes zurückkehren und im Absoluten aufgehen."[1]

Diese Formulierung erinnert an Sofia Gubaidulinas Definition der musikalischen Form, die denselben Gedanken zum Ausdruck bringt: Pluralität wird Singularität. Die Korrelation zwischen beidem ist für die Komponistin nicht nur in gnoseologischer Hinsicht das Schlüsselproblem, sondern sie ist für sie auch überaus wichtig, um sich die unterschiedlichen Spektren des sonoristischen Raumes zu erschließen. Die Streichquartette sind in dieser Hinsicht bezeichnend und demonstrieren ungewöhnlich vielfältige Vorgehensweisen bei der Konstruktion mobiler Räume.

Interessant ist beispielsweise das *Vierte Streichquartett* (1993) mit zwei Tonbändern (auf beide sind die vier Instrumente des Quartetts aufgezeichnet, auf dem zweiten jedoch in einer um einen Viertelton höheren Stimmung). Das mechanische Abspielen der auf Band konservierten Aufzeichnungen und der Live-Auftritt des Quartetts auf dem Podium weckt Assoziationen von außermusikalischer Semantik. Das philosophische Problem von "hier" und "dort", von der Komponistin schon im *Zweiten Streichquartett* (1987), dann aber auch in anderen Werken deutlich artikuliert, regt dazu an, verschiedene technologische Aufgaben zu lösen. Walentina Cholopowa sieht "in der Symbolik der Doppelwelt" des *Zweiten Streichquartetts* eine "Widerspiegelung der Welt des realen und des transzendenten Seins",[2] von ihr definiert als Kontrast zwischen "existentia" und "essentia". Diese Beobachtung ist für das Verständnis von Sofia Gubaidulinas dialektischem Denken sehr wichtig. Der sich ständig wiederholende Weg von der "existentia" zur "essentia" gewinnt bei der Komponistin die Bedeutung eines Ideenkonzepts, das in kompositorischer und dramaturgischer Hinsicht immer wieder anders umgesetzt wird.

Im *Vierten Streichquartett* ist die Antithese zwischen Live-Klang und Tonaufzeichnung weniger die mechanische Verkörperung einer "Symbolik der Doppelwelt" als vielmehr die einmalige Kongruenz verschiedener Welten: Die Fähigkeit, sowohl "hier" als auch "dort" zu sein. Nicht von ungefähr treten im Ergebnis der parallelen Entfaltung verschiedener Klangebenen die auf Band aufgezeichneten Partien (in der Partitur "A" und "B") zugunsten des Live-Klangs ("C") in den Hintergrund und überlassen diesem das eigene Material klanglicher Artikulation. Die mehrkanalige Farben-Projektion leistet einen Beitrag zur allgemeinen Dynamisierung der Form. Der Farbenrhythmus bei der Wiedergabe wird, wie von der Komponistin verlangt, durch die "Regelung der Kontraste und der Lichtstärke auf der Leinwand" erreicht.

1 *Bol'šaja Sovetskaja Enciklopedija* [Große Sowjet-Enzyklopädie], tom 25, Moskau 1976, Sp. 99.

2 V. Cholopova / E. Restan'o [= Restagno], *Sofija Gubaidulina* (russ.), Moskau 1996, S. 245.

In ihrem *Alleluja,* das drei Jahre vor dem *Vierten Quartett* entstanden ist, entwickelt Sofia Gubaidulina eine tonhöhenabhängige Lichtkonzeption. Für sie gilt hier: Licht ist Rhythmus, "Licht erscheint als Rhythmus".[1] Die Farbe bezieht sich auf die christlich-theologische Gesamtkonzeption des *Alleluja*, für die sich die Komponistin von der Idee der *Eucharistie* (Sakrament des heiligen Abendmahls) inspirieren ließ. Der Höhepunkt des Werkes sieht die Konfrontation von schwarzer (bzw. dunkler) und weißer (bzw. heller) Farbe vor – wenn man lieber den Titel von Gubaidulinas bekanntem Orgelstück aus dem Jahre 1976 benutzen will –, das Finale hingegen alle Farben des Regenbogens, möglicherweise als Heiligenschein Christi. Übrigens wurde der Regenbogen im Christentum oft symbolisch als eine Brücke gedeutet, die den Menschen mit Gott und den Engeln verbindet.

Das Sakrament des Lichts im *Vierten Streichquartett* appelliert, wie wir meinen, in bestimmter Weise an die Ende des 19. Jahrhunderts herausgebildete Kunst des tatarischen Schamails, an heilige kanonische Texte, die mit farbigen Buchstaben auf Papier, Stoff oder Glas gemalt wurden. Im letzten Falle wurde eine Folie unter das Glas gelegt. "Dank der Folie begannen die Farben unter Lichteinwirkung zu reflektieren, sich zu verändern und ineinander verschwimmend zurückzustrahlen."[2] Der Forscher R. Schamsutow, aus dessen Aufsatz wir diesen Satz zitiert haben, berührt in seinen weiteren Ausführungen ein für uns sehr interessantes Detail: "Die Symbolik des Lichtes hatte in der Philosophie des Sufismus eine wichtige Bedeutung. Das Licht bezeichnete das absolute Sein, während die Gegenstände als diesem entströmende Lichtpartikel angesehen wurden."[3] Die Folie unter dem Glas im Schamail war ein Lichtträger, sie verstärkte die sakrale Bedeutung der Texte. Nach Ansicht von Schamsutow war "das göttliche Licht eine Metapher für das Wort."[4]

Dieser Hinweis auf Assoziationsmöglichkeiten zwischen der Lichtsymbolik in Sofia Gubaidulinas *Viertem Streichquartett* und der Kunst des tatarischen Schamails – oder generell: zwischen ihrer Musik und den neoplatonischen Auffassungen des Sufismus – soll eine genetische Linie in der gesamten Schaffensphilosophie der Komponistin verdeutlichen. Selbstverständlich kann man an die Frage auch anders herangehen. Ein Beispiel hierfür bietet Valeria Zenowa in ihrem Buch *Zahlenmystik in der Musik von Sofia Gubaidulina*, wo Semantik und Dynamik der Farbe im *Vierten*

1 Ebenda, S. 270.

2 R. Šamsutov, "Božestvennyj svet slova v iskusstve tatarskogo šamailja" [Das göttliche Licht des Wortes in der Kunst des tatarischen Schamail], in: *Prometej – 2000. O sudbe svetomuzyki na rubeže vekov* [Prometheus 2000. Über das Schicksal der 'Farben-Musik' zur Jahrhundertwende], Kasan 2000, S. 22.

3 Ebenda.

4 Ebenda, S. 23.

Streichquartett im Zusammenhang mit mathematischen Gesetzen und der Symbolik von Evangeliumszahlen behandelt werden.[1]

Wie die alten Denkmäler der menschlichen Geschichte zweifelsfrei bezeugen, wurde dem Farbenlicht in allen Religionen und Volkskulturen ein esoterischer Sinn zugeordnet.[2] Später fand diese Ästhetik ihren künstlerischen Niederschlag in verschiedenen Formen der Synästhesie, die für die Musik des 20. Jahrhunderts aktuell geworden waren. War bei Skrjabin (und nach ihm bei Wyschnegradsky und Xenakis) die Synästhesie noch aus der Idee des Mysteriums abgeleitet, um die verschiedensten Künste in einer möglichen Synthese zu vereinen, richtete sich Sofia Gubaidulinas kompositorisches Denken eher auf das rituelle und geistige Wesen der Kunst.

In dieser Hinsicht war ihre Position mit jener von Awet Terterjan (1929-1994) verwandt. Man kann noch weitergehen: die in Armenien im Jahre 1982 stattgefundenen Begegnungen zwischen diesen beiden sehr eigenständigen Komponisten und Sofia Gubaidulinas Reaktion auf Terterjans *Sechste Symphonie* (1981) mit deren neun Tonbändern und einer Licht-Parallele zur Musik waren von musikhistorischer Bedeutung, wenngleich sich auch Terterjans Ansatz grundsätzlich von Sofia Gubaidulinas Herangehen im *Vierten Streichquartett* unterschied.[3]

Wenn wir die Erörterungen über die weltanschauliche Bedeutung der theosophischen Ansätze bei Sofia Gubaidulina zusammenfassen, kommen wir zu der Aussage, das ihr Schaffen im weitesten Sinne des Wortes von Gottesliebe bestimmt ist, und zwar sowohl theoretisch (musikphilosophisch) als auch praktisch (in seinen Innovationen). In all ihren Streichquartetten tritt das dynamische Wesen der

1 Valeria Zenowa, *Zahlenmystik in der Musik von Sofia Gubaidulina,* aus dem Russischen übersetzt von Hans Joachim Grimm und Ernst Kuhn, Berlin und Hamburg 2001, S. 145-173.

2 M. Cvetkov, "Simvolika cveta v Biblii i pravoslavnych bogosluzebnych tekstach" [Die Farbsymbolik in der Bibel und in Texten der russisch-orthodoxen Liturgie], in: *Prometej – 2000. O sudbe svetomuzyki na rubeže vekov* [Prometheus 2000. Über das Schicksal der 'Farben-Musik' zur Jahrhundertwende], Kasan 2000, S. 12-15; darüber hinaus: E. Ključevskaja, "Semantika sveta v drevnerusskom iskusstve" [Die Semantik des Lichts in der altrussischen Kunst], in: Ebenda, S. 9-12.

3 Es sei hier ein Fragment aus Terterjans eigener Kommentierung seiner *Sechsten Symphonie* zitiert: "Der dramaturgischen Konzeption zugrunde liegt die Idee, das Ferne im Nahen zu reflektieren und umgekehrt. Hier haben wir bereits eine ganz bestimmte 'Aktion' zweier Klangsphären, die zum Ausdruck zweier Welten werden: der realen Welt, die allen offensteht, und jener Welt, die nur dem Komponisten zugänglich ist. Letztere ähnelt der nur Wissenschaftlern zugänglichen Sphäre von Atomen. In einer solchen Vereinigung sehe ich den Ausdruck des Wesens des Seins in seiner Ganzheitlichkeit: es ist das Heute, das Gestern, möglicherweise auch das Morgen; es ist die Geburt, aber auch das Ende." Vgl. R. Terterjan, *Awet Terterjan. Besedy, issledovanija, vyskazyvanija* [Awet Terterjan – Gespräche, Analysen, Äußerungen] (russ.), Erivan 1989, S. 168.

musikalischen Konzeptionen Sofia Gubaidulinas deutlich hervor. Diese Konzeptionen wurden zu Widerspiegelungen des eigentlichen Erkenntnisprozesses und des Aufstiegs zu den Höhen des Geistes, sie waren ein Weg durch verschiedene räumliche Sphären, die für verschiedene Stufen der Erkenntnis standen. Die klangliche und visuelle Umsetzung dieser Sphären (Vertauschung von Ton und Licht) führte zur Veränderung verfestigter musikalischer Vorstellungen über das Wesen und die Möglichkeiten des Sonoren.

Der Synkretismus östlicher und westlicher Lehren über die intuitive geistige Erkenntnis liegt der Kunst vieler Komponisten zugrunde. Genannt seien Skrjabin, Messiaen und Stockhausen, aber auch Terterjan und Gubaidulina. Sofia Gubaidulina selbst ist sich des Vorzugs ihrer orientalischen Abstammung deutlich bewußt. In ihren Gesprächen mit Enzo Restagno hat sie mit dem für sie typischen Feingefühl präzisiert: "... mein musikalischer Weg war eher auf die archaische Welt als auf die Welt des Klassischen gerichtet. Möglicherweise liegen die Gründe dafür in meiner Abstammung und in meiner nationalen Zugehörigkeit."[1] Das sagte sie ausgerechnet zu Restagno, der Messiaens Position vor allem deshalb schätzte, weil sich bei diesem die "Symbolgebung über rationale und höchst präzise intellektuelle Abläufe vollzieht".

Das Problem, musikalische Materie in ein Symbol umzuwandeln, ist für Sofia Gubaidulina so bedeutsam, daß sie schon im ersten Punkt ihrer Definition der musikalischen Form darauf hinweist. Für sie ist das Symbol "schon als solches ein lebendiges Phänomen, das wie alle lebendigen Organismen verschiedene Lebensphasen durchläuft." Ein Symbol ist "die maximale Konzentration von Bedeutungen und deren Zusammenballung." Der Moment, in welchem "das Symbol ans Licht tritt, ist der Moment des Aufblitzens der Existenz..."[2]

Sofia Gubaidulinas Musik ergibt sich derart natürlich aus ihrem Verständnis des Symbols, daß sich die Musikforscherin Walentina Cholopowa veranlaßt sah, einen neuen methodologischen Begriff einzuführen, und zwar den des "Ausdrucksparameters". In ihrer detailreichen Monographie *Der Schritt der Seele* verwendet die Wissenschaftlerin diesen Terminus neben den Begriffen "Rhythmik" und "Dramaturgie" als unverzichtbaren Bestandteil für eine Definition der "musikalischen Sprache". Mit ihrer Zuordnung des "Ausdrucksparameters" zu den verschiedenen Arten kompositorischer Technik betont Walentina Cholopowa dessen besondere Rolle in den Streichquartetten Sofia Gubaidulinas, denn Streichinstrumente eignen sich viel mehr als andere Musikinstrumente für vielfältige Arten der Tonerzeugung

1 V. Cholopova / E. Restan'o [= Restagno], *Sofija Gubaidulina* (russ.), Moskau 1996, S. 58.

2 Ebenda, S. 58-59.

und "gegensätzliche Arten der Artikulation" mit "funktionaler und sogar symbolischer Bedeutung".[1]

Die musikwissenschaftliche Durchführung des Begriffes "Ausdrucksparameter"[2] durch die von der Autorin entwickelten Ideen der sogenannten "binären Oppositionen", von denen wiederum die Begriffe "Ausdruckskonsonanzen" und "Ausdrucksdissonanzen" abgeleitet wurden, machte es möglich, Sofia Gubaidulinas Symbol in seinem Wesen auf neue Art zu betrachten und es als eine "Zusammenballung von Bedeutungen" zu definieren. Im Grunde hat Walentina Cholopowa mit ihrer systemisch dargestellten Theorie des Ausdrucksparameters ein zeitgemäßes Analogon zur klassischen Affektenlehre geschaffen. Diese innovatorische Entdeckung auf dem Gebiet der Erforschung der musikalischen Sprache, mit der die Technologie und die originelle Dramaturgie der Musikwerke Sofia Gubaidulinas erklärt werden, kann gar nicht hoch genug gewürdigt werden.

Dennoch bleibt eine für Gubaidulina wichtige Frage unberührt: die Genesis des musikalischen Abbildes wird auch mit Hilfe des Ausdrucksparameters kein Analysegegenstand. Ein von poetischen Verszeilen oder von philosophischen bzw. visualen Konzeptionen angeregtes musikalisches Abbild entsteht aus den Tiefen der intuitiven Erkentnis unter Beibehaltung von Zügen eines eigenartigen Atavismus. Sofia Gubaidulinas Musikwerke verbinden auf einzigartige Weise ein hohes Maß des avantgardistisch-experimentellen Klangdenkens mit uralten, oftmals völlig unbearbeiteten Klangmassen. In ihren vier Streichquartetten (entstanden 1971, 1987, 1987 und 1993) ist die Archaik des Orients hinter der Fassade zeitgenössischer kompositorischer Technik deutlich zu spüren. Indem die Komponistin in beeindruckender Weise immer wieder neue Verfahren der Klangerzeugung erfindet (im *Vierten Streichquartett* beispielsweise die Verwendung einer an einem dünnen Faden aufgehängten Plastikkugel, um einen länger andauernden "Ricochet"-Effekt zu erzielen), erweitert sie den potentiellen Bereich orientalischer Assoziationen. Es war durchaus kein Zufall, daß sie im Entstehungsjahr dieses Quartetts auch *"...Heute früh, kurz vor dem Erwachen..."*, ein Werk für sieben japanische Koto, geschaffen hat.

Da die weitere theoretische Erschließung dieser Frage unmittelbar mit dem Problem des Wechselverhältnisses zwischen okzidentalen und orientalischen Kulturen zusammenhängt, soll hier – bildlich gesprochen – eine Klassifikation der auf die Musik des 20. Jahrhunderts projizierten allgemeinen orientalischen Merkmale präsentiert werden. Diese Klassifikation ist seit Ende der 80er Jahre bereits mehrmals in

1 Ebenda, S. 110.

2 V. Cholopova, "Parametr expressii v muzykal'nom jazyke Sofii Gubaidulinoj" [Der Ausdrucksparameter in Sofia Gubaidulinas musikalischer Sprache], in: *Muzyka XX veka* (= *Schriftenreihe des Moskauer Konservatoriums*, Bd. 25), Moskau 1999, S. 153-160.

wissenschaftlichen Veranstaltungen vorgestellt worden und später als Bestandteil in die Dissertation der Verfasserin eingegangen:[1]

1) Die Koloristik (die originale Sonoristik der Klangfarben, die Wahl des Instrumentariums, die neue Vokalisierung und die klangliche Artikulation).
2) Der Kult des Rhythmus (Variieren des Rhythmus, rhythmische Ornamentik, rhythmische Modi und rhythmische Reihen, rhythmische Perkussivität).
3) Das Fehlen einer metrischen Periodizität (unverbindliche Taktgradationen, Asymmetrie der zeitlichen Gliederungen).
4) Charakteristische modale und untemperierte Tonhöhensysteme.
5) Mikrointervallik (mikrotonale Strukturen, Glissando als Intonationsform der Mikrochromatik).
6) Eine frei-improvisatorische Entfaltung des Materials (häufig nicht spontan, sondern vielmehr kontrolliert durch den Autor der Improvisation).
7) Variabilität auf allen Ebenen der musikalischen Struktur.
8) Ein statisches Wesen der Zeit (Kontemplativität, Introspektion, Mediativität, Reflexion, "dynamischer Stillstand" als Folge der zeitlichen Statik).
9) Lineare Perspektive (primär als Wert der linearen Ebenheit und Linien-Parallelität, sekundär als Wert des Volumens und der Tiefe des Klanges).
10) Räumlicher Verlauf der Musik (Raum und Zeit als Einheit).
11) Kein Reprisenprinzip (Vermeidung von Brückenformen und tongenauen Wiederholungen, die traditionell als Faktoren der formalen Stabilisierung und Geschlossenheit dienen).
12) Kontinuität und durchgängige Formen (freie Konstruktionen, Momentform, "Open-Form", spiralförmige Bildungen).

Unter dem Aspekt des vorliegenden Beitrages sind die Punkte Koloristik, Mikrointervallik und lineare Perspektive besonders interessant.

Koloristisch besonders üppig ausgestattet ist das *Erste Streichquartett,* das als eine Art Katechismus der kompositorischen Mittel Sofia Gubaidulinas angesehen werden kann. Im *Vierten Streichquartett* läßt sich der Abschnitt mit diskreter Faktur (Ziffer 35 bis Ziffer 39) unmittelbar auf das *Erste Streichquartett* zurückführen. Von hier aus gelangte auch die Idee des "Bordun"-Klangs ins *Zweite Streichquartett* (in der armenischen Musikterminologie heißt dieser Klang "Dam" und spielt eine wichtige Rolle in Awet Terterjans sonoristischen Strukturen). Im *Ersten Streichquartett* hat der Ton "gis" die bordunierende Rolle, im *Zweiten Streichquartett* der Ton "g". Die Idee sowohl des klaren als auch des latenten Borduns wird im *Ersten Steichquartett* sehr erfindungsreich umgesetzt. Zu Beginn des Quartetts bildet sich im Umfeld von "gis" ein mikrotonales sonores Milieu, und später (fünfter Takt nach Ziffer 8 sowie Ziffer 24)

1 Vgl.: Svetlana Sarkisjan, *Armjanskaja muzyka v kontekste XX veka* [Die armenische Musik im Kontext des 20. Jahrhunderts], Autoreferat der Doktordissertation, Moskau 1999, S. 44.

wird das "gis" Bestandteil melodischer und harmonischer Konstruktionen. Danach erfolgen noch zwei weitere Transformationen des Grundtons: die solistisch, aber "con sordino" agierende erste Violine kann sich bei ihrer Erschließung immer höherer Register (Ziffer 33) auf ein bordunierendes Flageolett des Cellos auf "gis" stützen. Hier treffen wir auf das selten verwendete künstliche Doppelgriff-Flageolett ohne Grundton, mit dem ein temperierter, aber instabiler Ton "gis" erzeugt wird. Im Pizzicato-Abschnitt vor der Reprise (Ziffer 40) imitiert schließlich die Bratsche, indem sie, unterstützt von der zweiten Violine, rhythmisch variabel das "gis" intoniert, den Klang der Domra.

Im *Zweiten Streichquartett* tritt der Bordun auf "g" sowohl offen einstimmig bzw. unisono als auch in kontrapunktischen und harmonischen Verflechtungen in Erscheinung. Man kann hier auch von einer stereophonen Verwendung des Bordun sprechen, die in Artikulation und zonaler Verortung (d. h. in der Zone der nächstgelegenen Tonhöhen) variiert wird. In den beiden genannten Streichquartteten besitzt der Achsenton der Komposition Gegentöne und Reperkussionen (bzw. nebengeordnete Tonhöhenstützen), worin ein Zusammenhang mit der Struktur antiker kirchlicher Modi sowie mit Tonfolgen des orientalisch-asiatischen Milieus sichtbar wird. Gemeint sind hier hypomodale Strukturen und das Vorhandensein von zwei bis drei funktionsgleichen Stütztönen des Modus. Im *Ersten Streichquartett* treten der Ton "d" und der Ton "h" als solche Stütztöne auf.[1] Im *Zweiten Streichquartett* haben die Nebentöne von "d" und "h" eine harmonische Bedeutung.

Auf höchst differenzierte Weise werden in den Streichquartetten Sofia Gubaidulinas die verschiedenen Arten der Artikulation für die Zwecke der Konstruktion und Formbildung eingesetzt. Neben bekannten Lösungen aus der Schule der polnischen Avantgarde (beispielsweise in Pendereckis *Polymorphia*) begegnen wir hier vielen neuen Verfahren der Klangerzeugung "unter Benutzung des Bogens" oder "durch unmittelbare Berührung der Saiten mit dem Finger" (Gubaidulina). Diese Verfahren bilden insgesamt drei Sphären des sonoristischen Raumes: die temperierte, die untemperierte und die akustische, durch Klangfarben (Ober- und Flageolett-Töne) bestimmte Sphäre. Sie sind sorgfältig von der Komponistin abhängig von den Aufgaben des Werkes entwickelt und existieren sowohl selbständig als auch in gegenseitiger Wechselwirkung, Verschränkung und Konfrontation. Die Sphären der Räume sind an der Gegenüberstellung des Bewußten und des Unterbewußten beteiligt. (Sofia Gubaidulina nennt das nichttemperierte Milieu die "im Unterbewußtsein verhaftete Hälfte des Klangbestandes".)[1] Nicht weniger wichtig ist es der Komponistin, mit Hilfe der Artikulation zu erreichen, "daß sich der akustische Klang in ein Symbol verwandelt". Der "mit Hilfe eines weiteren Typs der Berührung" bewerkstelligte Übergang von einem gewöhnlichen Klang in ein Flageolett, von einem ausdrucksmäßig aufgeladenen Grundton in einen Oberton, ist für Sofia Gubaidulina dasselbe wie eine plötzliche Versetzung "von der Erde in den Himmel". Als echte Orientalin interessiert sie die lineare Perspektive der Klangdynamik, die sich in der Horizontale und in der Vertikale entfaltet, und sie interessiert der Transformationsweg (Terterjan nannte ihn den "einsamen" Weg) eines Tons mit der Eigenschaft, "vertikal aufzusteigen und den Himmel zu erreichen bzw. in die Seele zu dringen".[2] Hierin liegt übrigens auch einer der Gründe, warum Sofia Gubaidulina in den Streichquartetten (aber nicht nur hier) so hohe Klangregister dominieren läßt.

1 Ton "d": Ziffer 21 – die gesamte Partitur stellt vier in Rhythmus und Intonation variierende Strukturen dieses Tones dar; Ziffer 30 – das Violoncello improvisiert in orientalischer Manier über den Ton "d"; Ton "h": Ziffer 48 – die Coda, in der drei Instrumente (ohne die zweite Violine, die später gesondert einsetzt) die Zone des Tones "h" in Mikrotöne aufspalten.

Im Zusammenhang mit der Artikulation sei noch auf die verschiedenen Arten der Klangerzeugung auf Streichinstrumenten durch direkte Saitenberührung mit den Fingern hingewiesen, die durch Spieltechniken auf der Domra und auf anderen orientalischen Zupfinstrumenten inspiriert wurden.[3] Trotz aller Unterschiede in der Konstruktion, in der Anzahl der Saiten und in deren Stimmung ist die praktische Verwendung dieser Instrumente in vielem identisch. An dieser Stelle sei aus einer Beschreibung des Spiels auf der kasachischen *Dombrá* zitiert:

"Ein Schlag mit vier Fingern gleichzeitig, schnell aufeinanderfolgende Schläge, Schläge, die abwechselnd mit dem Daumen und mit dem Zeigefinger ausgeführt werden, Schlag mit gleitenden Fingerkuppen etc.; bei gleitender Berührung der Bordun-Saite entsteht ein Effekt indirekter Zweistimmigkeit."[4]

Vergleicht man die Spieltechniken der Volksmusik mit denen, die sich Sofia Gubaidulina selbst ausgedacht hat, läßt sich das ganze Spektrum des von ihr so verstandenen sonoristischen Raumes erkennen. Daß sich die Komponistin der volksmusikalischen Herkunft dieser Techniken bewußt ist, bezeugen die parallel zum *Ersten Streichquartett* entstandenen drei Zyklen von je fünf Stücken für Domra und Klavier *Nach Motiven aus der tatarischen Folklore* (je fünf für Sopran-Domra, Alt-

1 V. Cholopova / E. Restan'o [= Restagno], *Sofija Gubaidulina* (russ.), Moskau 1996, S. 51.

2 Ebenda, S. 38.

3 Interessanterweise fand die in der Mitte des 18. Jahrhunderts in Arabien, Afghanistan und Indien auftauchende Violine dort Verbreitung als eigenes Volksinstrument, jedoch "mit einer neuen, nichteuropäischen Spieltechnik". Vgl.: V. Jusupov, *Islam – muzykal'naja kul'tura i sovremennoe obrazovanie v Rossii* [Der Islam, die Musikkultur und das derzeitige Bildungswesen in Rußland], Moskau 1997, S. 49.

4 I. Vyzgo-Ivanova, Artikel "Dombrá" in: *Muzykal'naja enciklopedija,* Band 25, Moskau 1974, Sp. 284.

Domra und Baß-Domra) sowie der vor dem *Vierten Streichquartett* komponierte *Tatarische Tanz* für Bajan und zwei Kontrabässe.

Das *Dritte* und speziell das *Vierte Streichquartett* bieten ein weites Feld für Überlegungen zu diesem Thema. Die ununterbrochen bordunierende Schicht der beiden Tonbänder im *Vierten Streichquartett* (beginnend mit einer Stimme erreicht diese Schicht schließlich eine rhythmisch diffizil ausgestaltete Achtstimmigkeit) ist eine Anspielung auf die orientalische Art des Musizierens, und zwar nicht auf die solistische, sondern auf die Ensemble-Musik, was ziemlich bezeichnend ist. An die Domra gemahnt jedoch nicht nur die Timbre-Sonoristik der Quartette, sondern auch deren von der Quart-Stimmung des dreisaitigen Instruments abgeleitete akustische Harmonik und die verschiedenen modalen Strukturen in Melodie und Harmonie, darunter die modalen Floskeln (popevki), die spezifische Tonhöhen-Alliteration und die Glissandi im Bereich kleiner Intervalle.

All die hier behandelten Fragen ergeben sich aus dem Wesen der Musik Sofia Gubaidulinas, das sich stets aufs Neue denen eröffnet, die diese Musik mit offenem Herzen aufnehmen.

Chronologisches Verzeichnis der musikalischen Werke Sofia Gubaidulinas

Die vorliegende Zusammenstellung stützt sich auf das Systematische Verzeichnis der Werke Sofia Gubaidulinas in der Fassung des Jahres 2000, das von den Internationalen Musikverlagen Hans Sikorski (Hamburg) in englischer Sprache als Separatdruck veröffentlicht worden ist, sowie auf das russischsprachige Werkverzeichnis im Anhang von V. Cholopova / E. Restan'o [= Restagno], *Sofija Gubaidulina*, Moskau 1996 (S. 310-315). Für die vorliegende Ausgabe wurde das Verzeichnis durch Eva Schmidt und Hans-Ulrich Duffek (Internationale Musikverlage Hans Sikorski, Hamburg) neu durchgesehen, ergänzt und auf den aktuellen Stand von 2003 fortgeführt.

ABKÜRZUNGEN

Baßklar	*Baßklarinette*	KFag	*Kontrafagott*	Schl	*Schlaginstr.(spieler)*
Cel	*Celesta*	Klav	*Klavier*	Tamb	*Tamburin*
EnglHorn	*Englischhorn*	KlTr	*Kleine Trommel*	Tr	*Trommel*
Glsp	*Glockenspiel*	Picc	*Piccolo*	Trpt	*Trompete*
GrTr	*Große Trommel*	Pk	*Pauken*	Xyl	*Xylophon*

Die Orchesterbesetzung wird in der Reihenfolge der üblichen Partitur-Notierung in Ziffern angegeben:

Holzbläser: Flöten (inkl. Piccolo- und Altflöte), Oboen (inkl. Englischhorn), Klarinetten (inkl. Es-Klarinette und Baßklarinette), Fagotte (inkl. Kontrafagott)

Blechbläser: Hörner, Trompeten, Posaunen, Tuba

* * *

50er Jahre **Adagio und Fuge** für Violine und Streichorchester
unveröffentlicht

50er Jahre **"Vjanet, sochnet v pole travuška"** [Das Gras, es vertrocknet, welkt dahin], Bearbeitung des gleichnamigen russischen Volksliedes für Chor a cappella
unveröffentlicht

1956 ***Die Phazelie*** [Facelia], Vokalzyklus für Sopran und Orchester
Texte von Michail Prischwin (russ.)
(auch für Sopran und Klavier)

1. Die Wüste
2. Kleine Blaufedern
3. Die Äolsharfe
4. Die erste Blume
5. Das Blühen der Wildrose
6. Flußabwärts ein bewölkter Himmel

Orchesterbesetzung: 3.2.2.2 - 4.2.2.0 - Pauken, 3 Schl (Triangel, Holzblock, häng. Becken, Glsp, Xyl), Harfe, Streicher
Spieldauer: 14'
Uraufführung: Moskau 1957
(Tamara Petrowa, Sopran - Emin Chatschaturjan, Dirigent)
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Ausgabe für hohe Stimme und Klavier: Verlag Muzyka, Moskau 1975

1957 **Klavierquintett**

1. Allegro
2. Andante marciale
3. Larghetto sensibile
4. Presto

Spieldauer: 20'
Uraufführung: Moskau 1958
(Komitas-Quartett - Sofia Gubaidulina, Klavier)
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Partitur: Verlag Muzyka, Moskau 1965

1958 **Symphonie** für großes Orchester
unveröffentlicht

1959 **Konzert** für Klavier und Orchester
unveröffentlicht

1960 **Die Zauberschalmei** [Vol'šebnaja svirel']. Ballett in einem Akt
unveröffentlicht

1960 **Serenade** für Gitarre solo
Spieldauer: 2'
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Ausgaben: Verlag Muzyka, Moskau; Editions Orphée, Columbus (Ohio)

1961 **Stück** für acht Trompeten, sechzehn Harfen und Schlagzeug
unveröffentlicht

1963 **Chaconne** für Klavier ("Marina Mdiwani gewidmet")
Spieldauer: 7'
Uraufführung: 13. März 1966, Moskau, Marina Mdiwani
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Erstdruck in: *Novye fortepiannye proizvedenija sov. kompozitorov* [Neue Klavierstücke sowjetischer Komponisten], Heft 6, Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1969
weiterhin: Zen-On Music, Tokyo (= Sikorski Nr. 6849)

1963 **Allegro rustico** für Flöte und Klavier
Spieldauer: 6'
Uraufführung: 1963, Riga
Alfred Razbaum, Flöte - Braun, Klavier.
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Erstdruck: Verlag Muzyka, Moskau 1965
weiterhin: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1978 und 1989
Sikorski Nr. 814

1963 **Die Wellenläuferin.** Ballett in einem Akt nach Alexander Grin
unveröffentlicht

1963-1964 **Triumph.** Ouvertüre für großes Orchester
unveröffentlicht

1964 **Vier Stücke** für elektronische Instrumente
unveröffentlicht

1964 **Musik zu dem Film: "Wir entdecken den Ozean"** [My otkryvaem okean],
Partitur unveröffentlicht

1964 **Musik zu dem Film: "Anna Golubkina"**
Partitur unveröffentlicht

1965 **"Ein kleines Lied von der morgendlichen Stadt"** [Pesenka ob utrennem gorode]
veröffentlicht in: *Sovetskaja muzyka*, Heft 6/1965, S. 3-4

1965 **Sonate für Klavier** ("Henriette Mirvis gewidmet")

1. Allegro
2. Adagio
3. Allegretto

Spieldauer: 15'
Uraufführung: 1967, Moskau, Maria Gambarjan
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Erstdruck in: *Sonaty sovetskich kompozitorov dlja fortepiano* [Klaviersonaten sowjetischer Komponisten], Bd. 3, Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1974
weiterhin: Zen-On Music, Tokyo (= Sikorski Nr. 6849)

1965 **Fünf Etüden** für Harfe, Kontrabaß und Schlaginstrumente

1. Largo
2. Allegretto
3. Adagio
4. Allegro disparato
5. Andante

1 Schl (Tamb, 4 Bongos, KlTr, häng. Becken, Marimbaphon)
Spieldauer: 12'
Uraufführung: 25. Februar 1967, Moskau
Vera Sawina, Harfe - Boris Artjomow, Kontrabaß - Valentin Snegirjow, Schlagzeug
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Erstdruck (Partitur und Stimmen): Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1972

1966 **Musik zu dem Film: "Die Vertikale"** [Vertikal']
Partitur unveröffentlicht

1966 **Sonate in drei Sätzen** für zwei Schlagzeuger ("Mark Pekarski gewidmet")
2 Spieler
Schl I: Pk, Tamb, 5 Tomtom, türk. Becken, Röhrenglocken, 2 Aluminium-Scheiben
Schl II: Triangel, Schellen, Kastagnetten, Holzblock, Tamb, chin. Becken oder Tam-tam
Spieldauer: 22'
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg

1966 **"Pantomime"** für Kontrabaß und Klavier ("Boris Artjomow gewidmet")
Spieldauer: 6'
Uraufführung: 17. Mai 1981, Moskau
Boris Artemjew, Kontrabaß - Olga Günter, Klavier
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg

Erstdruck in: *Proizvedenija sovetskich kompozitorov dlja kontrabasa i f-p.*, [Stücke sowjetischer Komponisten für Kontrabaß und Klavier], Bd. 3, Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1981
weiterhin: Sikorski Nr. 1895

1968 **Musik zu dem Film: "Der Tag des Engels"** [Den' angela]
Partitur unveröffentlicht

1968 **Musik zu dem Film: "Der Zauberschmied"** [Kunec koldun]
Partitur unveröffentlicht

1968 **Nacht in Memphis** [Noč' v Memfise], Kantate nach altägyptischen Texten für Mezzosopran, Männerchor (vom Tonband) und Orchester (russ. Nachdichtung der Texte durch Anna Achmatowa und Vera Potapowa)
(zweimal überarbeitet: zweite Fassung 1988, dritte Fassung 1992)
Orchesterbesetzung: Flöte, Trpt, 3 Schl (Pk, Becken, Röhrenglocken, Tamtam, Vibraphon, Marimbaphon), Mandoline, Harfe, Klavier, elektron. Orgel, Streicher (1/1/1/1/1), Männerchor vom Tonband oder aus dem hinteren Teil des Konzertsaals
Spieldauer: 26'
Uraufführung der ersten Fassung: Dezember 1970, Prag (Rundfunkaufnahme)
Maria Mrasowa, Mezzosopran - Chor und Symphonieorchester des Prager Rundfunks, Dirigent: František Veiner
Uraufführung der zweiten Fassung: 1988, Rostow am Don
Vera Dolgowa, Mezzosopran - Rostower Chor und Symphonieorchester, Dirigent: Juri Nikolajewski
Uraufführung der dritten (endgültigen) Fassung: 16. Juli 1993, Rom (Roma-Europa-Festival 1993)
Patricia Chiti, Mezzosopran - Chor und Orchester Santa Cecilia, Rom, Dirigent: Armando Kriger
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg

1969 **Musikalisches Spielzeug.** 14 Klavierstücke für Kinder

1. Mechanisches Akkordeon
2. Magisches Karussel
3. Der Trompeter im Wald
4. Der Zauberschmied
5. Apriltag
6. Lied des Fischers
7. Die kleine Meise
8. Ein Bär als Kontrabaßspieler und die schwarze Frau
9. Der Specht
10. Die Elchlichtung
11. Der Schlitten mit den Glöckchen
12. Das Echo
13. Der Trommler
14. Waldmusikanten

Spieldauer: 25'
Erste vollständige Aufführung: 1993, USA
Andreas Haefliger
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Erstdruck in: *Detskie p'esy sovetskich kompozitorov* [Kinder-Stücke sowjetischer Komponisten], Bd. 2, Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1971
weiterhin: Zen-On Music, Tokyo (= Sikorski Nr. 6851)

1969 **Musik zu dem Film: "Die weiße Explosion"** [Belyj vzryv]
Partitur unveröffentlicht

1969 **"Detto I".** Sonate für Orgel
Zweite Fassung (1978) für Orgel und Schlagzeug
1 Schl (Pk, Schellen, pien-chung (chin. Glockenspiel), Glockensatz, 4 Tempelblöcke, 5 Bongos, Cym, Röhrenglocken, Glsp, Xyl)
Spieldauer: 15'
Uraufführung (zweite Fassung): 14. Oktober 1979, Moskau
Tatjana Sergejewna, Orgel - Viktor Brischin, Schlagzeug
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Erste Fassung ungedruckt
Erstdruck der zweiten Fassung in: *Proizvedenija dlja organa* [Stücke für Orgel], Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1982
weiterhin: Sikorski Nr. 1868

1969 **Toccata** und **Serenade**, zwei Stücke für sechssaitige Gitarre
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Erstdruck in: *Proizvedenija sovetskich kompozitorov dlja šestistrunnoj gitary* [Stücke sowjetischer Komponisten für die sechssaitige Gitarre], Bd. 1, Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1971

1969 **Rubaijat,** Kantate nach Versen der altpersischen Dichter Omar Chajam, Hafis und Hakani für Bariton und Kammerensemble (in russ. Nachdichtungen)
Orchesterbesetzung: 1. 1. 1. 1 - 2. 1. 1. 0 - 2 Schl (*Schl I:* Pk, 5 Holzblöcke, Röhrenglocken; *Schl II:* Triangel, Schellen, Holzblock, Bongos, 2 Tomtom, 3 häng. Becken, gr. Tamtam, Xyl), Klavier (mit Verstärker), Streicher (volle Besetzung oder 1/1/1/1/1 - Bariton (mit Verstärker)
Spieldauer: 15'
Uraufführung: 24. Dezember 1976, Moskau
Sergej Jakowenko, Bariton - Solisten des Moskauer Staatlichen Symphonieorchesters, Dirigent: Gennadi Roschdestwenski
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg

1970 **Vivente - Non vivente** für Synthesizer und Tonband
Spieldauer: 10'44"

1971 **Concordanza** für Kammerensemble (oder Kammerorchester)
Besetzung: 1. 1. 1. 1 - 1. 0. 0. 0 - 1 Schl (5 Bongos, KlTr, 5 häng. Becken, gr. Tamtam, Vibraphon, Marimbaphon), V., Vla., Vc., Kb. (oder volle Streicherbesetzung)
Spieldauer: 11'
Uraufführung: 23. Mai 1971, Prag
Musica Viva Pragensis - Dirigent, Zbynek Vostrak
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Erstdruck in: *P'esy dlja kamernogo ansamblja* [Stücke für Kammerensemble], Verlag Muzyka, Moskau 1977

70er Jahre **Adagio** für großes Orchester
unveröffentlicht

1971 **Musik zu dem Film: "Mowgly"** [Maugli]
Partitur unveröffentlicht

1971 **Streichquartett Nr. 1** in einem Satz
Spieldauer: 21'
Uraufführung: 24. März 1979, Köln
Arcis-Quartett
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg

1971 **Toccata - Troncata** für Klavier
Spieldauer: 1'
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Erstdruck in: *Junyj pianist* [Der junge Pianist], Bd. 3, Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1972
weiterhin: Zen-On Music, Tokyo (= Sikorski Nr. 6849)

1972 **Märchenpoem** für großes Orchester (Auftragswerk des Moskauer Rundfunks)
Orchesterbesetzung: 3. 0. 4 (BaßKlar). 0 - 0. 0. 0. 0 - 2 Schl (häng. Becken, Vibraphon, Marimbaphon), Harfe, Klavier, Streicher (10/8/6/4/2)
Spieldauer: 10'
Uraufführung: 1971, Moskau, Moskauer Rundfunk-Symphonieorchester - Dirigent: Maxim Schostakowitsch
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Erstdruck der Partitur: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1979

1972 **Musik für Cembalo und Schlaginstrumente aus der Sammlung von Mark Pekarski**
("Boris Berman und Mark Pekarski gewidmet")
revidiert 1993
1. Quasi recitativo
2. Con moto
1 Schl (Schellen, 5 chin. Becken mit Verstärker, pien-chung [chin. Glockenspiel], cheng)
Spieldauer: 9'
Uraufführung: 5. April 1972,
Boris Berman, Cembalo - Mark Pekarski, Schlagzeug
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Erstdruck der Partitur in: *P'esy dlja kamernogo ansamblja* [Stücke für Kammerensemble], Bd. 2, Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1983

1972 **Rosen**, 5 Lieder nach Dichtungen von Gennadi Ajgi für Sopran und Klavier (russisch)
1. Ein Traum: Der Feldweg
2. Seltsamer Vogel
3. Bergrosen
4. Ein Feld mitten im Winter
5. Und: Die Rosen verdorren
Spieldauer: 12'
Uraufführung: 15. Januar 1974, Moskau
Lidia Dawydowa, Sopran - Sofia Gubaidulina, Klavier
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Ausgabe: Sikorski Nr. 830 (deutschsprachige Version in Vorbereitung)

1972 **Stufen** für großes Orchester nach einem Text aus dem Zyklus "Marienleben" von Rainer Maria Rilke (deutsch oder russisch)
Komponiert für den Siebenten Internationalen Komponistenwettbewerb, Rom 1974
zweimal überarbeitet: zweite Fassung 1986, dritte (endgültige) Fassung 1992
Orchesterbesetzung: 3 (picc).3 (EnglHorn).3 (BaßKlar).3 (KFag) – 6,4,4,1 - 5 Schl (**I:** Pk, 4 häng. Becken, gr. Tamtam, **II:** Triangel, 5 Tomtom, Vibraphon, **III:** Holzblock, Glsp, Marimbaphon, **IV:** Triangel, Tempelblock, KlTr, häng. Becken, Röhrenglocken, **V:** 5 Bongos, KlTr, mittl. Tamtam; Harfe, Cel/Cembalo, Klavier, Streicher (16/14/12/10/8) - Tonband (mit dem Text von Rainer Maria Rilke)
Spieldauer: 20'
Uraufführung der ersten Fassung von 1972: 19. Dezember 1990, Berlin
Berliner Rundfunk-Symphonieorchester, Dirigent: Gerd Albrecht
Sprecher: Gerd Albrecht und Sofia Gubaidulina
Uraufführung der zweiten Fassung von 1986: 22. Juni 1989, Bad Kissingen
Prager Symphoniker, Dirigent: Jiri Belohlávek

Uraufführung der dritten (endgültigen) Fassung von 1992: 25. März 1993, Stockholm
Königliche Philharmonie Stockholm, Dirigent: Gennadi Roschdestwenski
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg

1972 **Detto II** für Violoncello und Instrumentalensemble
("Natalia Schachowskaja gewidmet")
Orchesterbesetzung: 1.1.1.1 - 1.0.0.0 -
2 Schl (**I:** 3 Holzblöcke, 5 Tomtom, Glsp., Marimbaphon, **II:** Schellen, 5 Tempelblöcke, 5 Bongos, 3 häng. Becken, gr. Tamtam)
Cel, 2 Vln., Vla., Vc., Kb.
Spieldauer: 15'
Uraufführung: 5. Mai 1973, Moskau
Natalia Schachowskaja, Violoncello - Moskauer Kammerorchester,
Dirigent: Konstantin Krimez
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Erstdruck der Partitur in: Sofia Gubaidulina, *Kamernye proizvedenija* [Kammermusikwerke], Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1985

1973 **Musik zu dem Film: "Der Alltag der Ärztin Kallinikowa"** [Každyj den' doktora Kallinikovoj]
Partitur unveröffentlicht

1973 **An einem Sommertag** [V letnij den'], Lied nach Worten von A. Sanin für Gesang und Klavier oder Bajan (russ.)
Erstdruck in: *Škol'nye gody*. [Schuljahre. Lieder für Schüler mit Begleitung des Klaviers oder Bajans], Heft 30, Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1973

1973 **Musik zu dem Film: "Novellen über den Kosmos"** [Novelly o kosmose],
Partitur unveröffentlicht

1973 **Abzählreime** [Pesenki-sčitalki], fünf Kinderlieder nach Versen von J. Satunowski für Gesang und Klavier (russisch)
1. Es war einmal
2. Der Kranich
3. Eine Märchenschöpfung
4. Abzähllied
5. Die Kuckucks
Spieldauer: 5'
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Erstdruck in: *Gusel'ki*, Heft 36, Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1974

1974 **Zehn Präludien (Etüden)** für Violoncello solo
(Mit Ausnahme der Nummern 2 und 6 auch in einer von der Komponistin eingerichteten Fassung für Kontrabaß)

1. staccato - legato
2. legato - staccato
3. con sordino - senza sordino
4. ricochet
5. sul ponticello - ordinario - sul tasto
6. flagioletti
7. al taco - da punta d'arco
8. arco - pizzicato
9. pizzicato - arco
10. senza arco

Spieldauer: 20'
Uraufführung: 12. Dezember 1977, Moskau
Wladimir Toncha, Violoncello
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Erstdruck in: *Proizvedenija sov. kompozitorov dlja violončeli solo ili dlja dvuch violončelej* [Stücke sowjetischer Komponisten für Violoncello solo oder für zwei Violoncelli], Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1979
weiterhin: Zen-On Music Tokyo, Sikorski Nr. 1839

1974 **Musik zu dem Film: "Wenn sich unsere Gewohnheiten ändern"** [Kogda menjajutsja naši privyčki]
Partitur unveröffentlicht

1974 **Musik zu dem Film: "Adran Kajmi"**
Partitur unveröffentlicht

1974 **Stunde der Seele** [Čas duši], Tondichtung nach dem gleichnamigen Gedicht von Marina Zwetajewa für Mezzosopran (Alt) und großes Blasorchester (russ.)

- Orchesterbesetzung der ersten Fassung: 5 (3 Picc/2 Altflöten). 3. 19 (EsKlar, BaßKlar, SopranSax, AltSax, 2 TenorSax, BaritonSax).2 - 5.Tenor-Flügelhorn, BaritonFlügelhorn, 4,4 Pistons.4,3 - 5 Schl (Pk, 5 Tempelblöcke, Tamb, 5 Bongos, 5 Tomtom, KlTr, GrTr, 5 häng. Becken, Tamtam, Röhrenglocken, Glsp, Vibraphon, Marimbaphon), 2 Harfen, Cel/Klavier
- Orchesterbesetzung der zweiten Fassung: 3 (2 picc/ Altflöte).3.3.(EsKlar, TenorSax).2 – 4,4,4,1 - 4 Schl (**I:** Pk, tiefes Tomtom, Röhrenglocken, Xyl; **II:** 5 Tempelblöcke, 5 Cym; **III:** Pk, 5 Bongos, KlTr, GrTr, Glsp; **IV:** 5 Tomtom, KlTr, GrTr, Tamtam), 2 Harfen, Cel/Klavier, Streicher (16/14/12/10/8)
Soloschlagzeug: Pk, 5 Bongos, Conga, 5 Tempelblöcke, 5 Tomtom, GrTr, 5 Cym, 3 chin. Cym (mit Bogen), Chang (asiatisches Zymbal mit Pedal) mit Verstärker, Ungarisches Zymbal, Klavier (mit Verstärker)

Spieldauer: 25'
Zweite Fassung (1976) für Schlagzeug, Mezzosopran und großes Orchster
Spieldauer der zweiten Fassung: 30'
(Zweite Fassung: "Mark Pekarski gewidmet")
Uraufführung (zweite Fassung): Oktober 1980, Paris
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Partiturausgabe: Sikorski Nr. 1888

1974 **Invention** für Klavier
Spieldauer: 2'
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Erstdruck in: *Sovremennaja fortepiannaja miniatura* [Die zeitgenössische Klavierminiatur], Heft 2, Verlag Muzyka, Leningrad 1975
weiterhin: Zen-On Music Tokyo (= Sikorski Nr. 6849)

1974 **Quattro** für zwei Trompeten und zwei Posaunen
Spieldauer: 7'
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Uraufführung: 22. November 1974, Moskau
F. Regin und L. Tschumow, Trompete - A. Skobelew und W. Dutow, Posaune
Erstdruck der Partitur in: *Ansambli dlja duchovych instrumentov* [Musik für Bläserensembles], Band 2, Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1976

1974 **"Rumore e silenzio"** für Cembalo/Celesta und Schlaginstrumente
("Alexej Ljubimow und Mark Pekarski gewidmet")

- Schlagzeugspieler: Schellen, Schlittenglocken, indianische Schlittenglocken, kl. Waldaiglocken, Vierteltonglocken, Ratsche, russ. Ratsche, Kürbisrassel, Tempelblock, 4 Tomtom, 4 häng. Becken, Gong, javanesische Tamtam, Lotosflöte;
- Glsp/Cembalospieler: Schlittenglocken, indianische Schlittenglocken, kl. Waldaiglocken, Bambusraspel, 2 Flexatone, Rumbakugeln, Kürbisrassel, Celesta, Cembalo

Spieldauer: 11'
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Uraufführung: 16. April 1975, Leningrad
Alexej Ljubimow, Cembalo - Mark Pekarski, Schlagzeug

1975 **Musik zu dem Film: "Der Schatz"** [Klad]
Partitur unveröffentlicht

1975 **Konzert für Fagott** und tiefe Streicher in fünf Sätzen
("Waleri Popow gewidmet")
Orchesterbesetzung: Violoncelli (mindestens vier), Kontrabässe (mindestens 3)
Spieldauer: 27'
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Uraufführung: 6. Mai 1976, Moskau
Waleri Popow, Fagott - Solisten des Staatlichen Moskauer Symphonieorchesters, Dirigent: Pjotr Meschtschaninow
Erstdruck der Partitur in: *Proizvedenija dlja kamernogo orchestra* [Werke für Kammerorchester], Verlag Muzyka, Moskau 1975
weiterhin: Sikorski Nr. 1978 (Partitur)

1975 **"Laudatio pacis".** Oratorium in neun Teilen nach lateinischen Texten des Johannes Amos Comenius für Sopran, Alt, Tenor, Baß, Sprecher, zwei gemischte Chöre und großes Orchester (ohne Streicher)
(Gemeinschaftswerk mit Marek Kopelent und Paul Heinz Dittrich: Nr. 2, 4 und 8 wurden von Sofia Gubaidulina komponiert)
("Der UNESCO gewidmet")
Orchesterbesetzung: 6 (picc/Altflöte), 4 (EnglHorn), 4 (BaßKlar), 4 (KFag) 3 Schl (**I:** 3 Pk [A-f, A-f, E-d], kl. Triangel, Schellen, 4 Holzblöcke, Tamb, 4 Bongos, 4 häng. Becken [kl., mittl., gr., sehr gr.]; **II:** mittl. Triangel, 4 Holzblöcke, kl. Tamburins, 5 Tomtom, GrTr, sehr großes Tamtam, Marimbaphon; **III:** 3 Pk [A-f, E-d, E-d], gr. Triangel, 5 Tempelblöcke, 5 Tomtom, GrTr, 3 Gongs [S, A, B], Glsp), Tamb, 4 Bongos, 4 häng. Becken [kl., mittl., gr., sehr gr.]); großer gemischter Chor (mindestens 80 Personen), kleiner Chor (3 S, 3 A, 3 T, 3 B)
Spieldauer: 40'
Rechteinhaber: Bärenreiter-Verlag Kassel
Uraufführung: 3. September 1993, Berlin
Chor und Symphonieorchester des MDR Leipzig, Dirigent: Daniel Nazareth

1975 **Sonate** für Kontrabaß und Klavier in einem Satz
Spieldauer: 8'
Uraufführung: April 1978, Moskau
Anatoli Grindenko, Kontrabaß
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Erstdruck in: *Al'bom p'es dlja kontrabasa i f-p.* [Album von Stücken für Kontrabaß und Klavier], Heft 4, Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1978
weiterhin: Sikorski Nr. 1895

1976 **Revuemusik** (Konzert für zwei Orchester) für Symphonieorchester und Jazzband
Text von Afanassi Fet (russ.)
Besetzung:
-Symphonieorchester: 3,0,3,0 – 4,3,3,1 - 3 Schl (**I:** Pk, kl. Waldai-Glocken, Tamtam; **II:** Triangel, 5 häng. Becken; **III:** GrTr, Röhrenglocken, Xyl), Klavier, Streicher
-Jazzband: AltSax., Ten.Sax, BarSax., 2,.4,4,0 - 2 Schl (5 Tempelblöcke, 3 Tomtom, Jazztrommel, Charlestonmaschine). Elektrogitarre, Baßgitarre, zwei Harfen, elektronische Orgel - 3 Soprane (mit Verstärker und Echoeffekt), Tonband (mit dem Text von A. Fet)
Spieldauer: 10'
Uraufführung: 16. Januar 1978, Moskau
Estradenorchester des Moskauer Rundfunks, Dirigent: Alexander Michailow
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Erstdruck der Partitur: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1985
weiterhin: Sikorski Nr. 846

1976 **Punkte, Linien und Zickzack** für Baßklarinette und Klavier
("Auftragskomposition für Emma Kovárnová und Josef Horák, diesen auch gewidmet")
Spieldauer: 10'
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Uraufführung: 22. Februar 1977, Berlin
Josef Horák, Baßklarinette - Emma Kovárnová, Klavier
Ausgabe: Sikorski Nr. 1870

1976 **Zwei Balladen** für zwei Trompeten und Klavier
Spieldauer: 2'
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Erstdruck in: *P'esy sovetskich kompozitorov dlja truby i f-p.* [Stücke sowjetischer Komponisten für Trompete und Klavier], Heft 1, Verlag Muzyka, Moskau 1978

1976 **Trio** für drei Trompeten
Spieldauer: 7'
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Erstdruck in: *Ansambli mednych duchovych instrumentov* [Ensemble-Stücke für Blechblasinstrumente], Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1984

1976 **Hell und Dunkel** [Svetloe i temnoe] für Orgel
Spieldauer: 5'
Uraufführung: 21. Mai 1979, Leningrad
Alexej Ljubimow, Orgel
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Erstdruck in: *Sovetskaja organnaja muzyka* [Sowjetische Orgelmusik], Heft 4, Verlag Muzyka, Moskau 1977
weiterhin: Sikorski Nr. 882

1977 **Duo Sonate** für zwei Fagotte
("Waleri Popow gewidmet")
Spieldauer: 8'
Uraufführung: 17. Mai 1978, Moskau
Waleri Popow und Wsewolod Brenner
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Erstdruck in: *P'esy dlja duchovych ansamblej* [Ensemblestücke für Bläser], Band 3, Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1982
weiterhin: Sikorski Nr. 1961

1977 **"Misterioso"** für sieben Schlagzeuger
("Wladimir Steinman gewidmet")
7 Schl (**I:** Pk [cis-a], Triangel, KlTr, Vibraphon; **II:** Pk [A-f], Triangel, KlTr, Glsp; **III:** Pk [F-d], KlTr, Glsp; **IV:** Pk [E-c], KlTr, Gong, Vibraphon; **V:** Tamtam, Röhrenglocken, Vibraphon, Marimbaphon; **VI:** Cymb, Gong, Röhrenglocken, Vibraphon, Marimbaphon; **VII:** Cymb, Gong, Röhrenglocken, Vibraphon, Marimbaphon)
Spieldauer: 14'
Uraufführung: 5. April 1977, Moskau
Dirigent: Wladimir Steinman
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Erstdruck in: *Muzyka dlja udarnych instrumentov* [Musik für Schlaginstrumente], Heft 1, Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1983

1977 **Nach Motiven aus der tatarischen Folklore.** Drei Zyklen von je fünf Stücken für Domra und Klavier
1. Fünf Stücke für Sopran-Domra und Klavier
2. Fünf Stücke für Alt-Domra und Klavier
3. Fünf Stücke für Baß-Domra und Klavier

Spieldauer: 25'
Uraufführung: Dezember 1993, Kasan (nur der erste Zyklus)
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg

1977 **Quartett für vier Flöten** in fünf Sätzen
Spieldauer: 14'
Uraufführung: 1978
Irina Loben, Alexander Kornejew, Alexander Munschin, Oleg Tschemjowski
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Erstdruck der Partitur in: *P'esy dlja duchovych ansamblej* [Ensemblestücke für Bläser], Band 2, Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1979
weiterhin: Sikorski Nr. 1918

1977 **Lied ohne Worte** für Trompete und Klavier
Spieldauer: 2'
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Erstdruck in: *P'esy sovetskich kompozitorov dlja truby i f-p.* [Stücke sowjetischer Komponisten für Trompete und Klavier], Heft 2, Verlag Muzyka, Moskau 1980

1977 **Lamento** für Tuba und Klavier
Spieldauer: 5'
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Ausgabe: Sikorski Nr. 1957

1978 **Präludium** für Trompete und Klavier
Spieldauer: 2'
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Erstdruck in: Ju. Usov (Hrsg.), *P'esy, ansambly, fanfary.* Chrestomatija dlja truby, 3-4 klassy DMŠ [Stücke, Ensembles und Fanfaren. Sammlung für den Trompetenunterricht in den Klassen 3 bis 4 der Kindermusikschulen], Verlag Muzyka, Moskau 1978

1978 **"Introitus".** Konzert für Klavier und Kammerorchester
("Alexander Bachtschijew gewidmet")
Orchesterbesetzung: 1,1,0,1 – 0,0,0,0 - Streicher (6/474/3/1)
Spieldauer: 29'
Uraufführung: 22. Februar 1978, Moskau
Alexander Bachtschijew, Klavier - Moskauer Kammerorchester,
Dirigent: Juri Nikolajewski
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg

1978 **Sonatine** für Flöte solo
Spieldauer: 4'
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg

Erstdruck in: *Proizvedenija sovetskich kompozitorov dlja flejty solo* [Stücke sowjetischer Komponisten für Flöte solo], Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1980
weiterhin: G. Schirmer, New York Ed. 3824 (= Sikorski Nr. 6612)

1978 **"De profundis"** für Bajan solo
("Friedrich Lips gewidmet")
Spieldauer: 10'
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Uraufführung: 8. April 1980, Moskau
Friedrich Lips, Bajan
Erstdruck in: *Koncertnaja programma bajanistov: igrajut studenty GMPI im Gnesinych* [Konzertrepertoire der Bajan-Studenten des Moskauer Gnessin-Instituts], Heft 1, Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1982
weiterhin: Centre Didactique de Musique Lacroix, Geneva 1983

1978 **"Te salutant".** Capriccio für großes Unterhaltungsorchester
("Den Olympischen Spielen 1980 gewidmet")
Orchesterbesetzung: 2(Picc),1, EsKlar, AltSax, 2 TenorSax, BaSax.1 – 3,5,5,0 - 3 Schl (Triangel, Schlittenglocken, Pferdegeschirr-Glockensatz, Rumba-Kugeln, Tamb, KlTr, JazzSchlagzeug, Cym, 5 Gongs, Tamtam, Röhrenglocken, Glsp, Xyl), 4 E-Gitarren, Harfe, Klavier, Orgel, Streicher (6/5/4/0/0)
Spieldauer: 8'
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Uraufführung: 1978, Moskau
Unterhaltungsorchester des Moskauer Rundfunks,
Dirigent: Alexander Michailow

1978 **Klänge des Waldes** [Zvuki lesa] für Flöte und Klavier
Spieldauer: 3'
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Erstdruck in: *P'esy sovetskich kompozitorov dlja flejty i f-p.* [Stücke sowjetischer Komponisten für Flöte und Klavier], Heft 1, Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1981
weiterhin: Sikorski 814

1978 **"Echo". "Instrumentalweise"** [Echo. Naigryš]. Zwei Stücke für Klavier
Erstdruck in: *P'esy dlja fortepiano* [Stücke für Klavier], Heft 5, Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1979

1979 **Jubilatio** für vier Schlagzeuger
("Mark Pekarski gewidmet")
4 Schl (**I:** [Membraphone:], chin. Trommeln [Ganu, Tangu, Yaogu, Bangu], Darabuka, Nagara, franz. Trommel, 5 Tomtom, Jarar; **II:** [Metallophone:], Kette von Kuhglocken, 2 Geschirre von Pferdeglocken, 4 große Geschirrglocken, 5 häng. Becken, 5 Gongs, mittl. und gr. Tamtam; **III:** [Holzschlaginstrumente:], Schellen, Kastagnetten, Ratsche, Guiro, 5 Tempelblöcke, 5 Holzblöcke, Bantse, Trillerpfeife, Ballon)
Spieldauer: 6'
Uraufführung: 13. Januar 1979, Moskau
Mark-Pekarski-Ensemble
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg

1979 **Musik zu dem Film: "Drei Tage frei"** [Tri dnja prazdnika]
Partitur unveröffentlicht

1979 **"In croce"** für Violoncello und Orgel
("Wladimir Toncha gewidmet")
Fassung für Violoncello und Bajan 1991 von Elsbeth Moser-Vagnusson
Spieldauer: 15'
- Uraufführung (Originalfassung): 27. März 1979, Kasan
  Wladimir Toncha, Violoncello - Rubin Abdullin, Orgel
- Uraufführung (Bearbeitung): 16. November 1991, Hannover
  Christoph Marks, Violoncello - Elsbeth Moser-Vagnusson, Bajan

Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Erstdruck: Hamburg 1980 (= Sikorski Nr. 1829)
Fassung mit Bajan: Sikorski 1940
weitere Ausgaben: Moskau 1981 (Verlag Sovetskij kompozitor)

1979 **"In der Ferne"** und **"Die Jagd".** Zwei Stücke für Horn und Klavier
Spieldauer: 2'
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Erstdruck in: *Al'bom junogo valtornista* [Album des jungen Hornisten], Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1981

1979 **"Märchen"** und **"Elegie".** Zwei Stücke für Trompete und Klavier
Erstdruck in: L. Čumov, *Škola načal'nogo obučenija na trube* [L. Tschumow, Trompetenschule für den Anfangsunterricht], Verlag Muzyka, Moskau 1979

1979 **"Tatarenlied", "Festtag"** und **"Sujumbika".** Drei Stücke für drei Trompeten
Erstdruck in: L. Čumov, *Škola načal'nogo obučenija na trube* [L. Tschumow, Trompetenschule für den Anfangsunterricht], Verlag Muzyka, Moskau 1979
weitere Ausgaben: L. Čumov, *Duety dlja duchovych instrumentov* [L. Tschumow, Duette für Blasinstrumente], Verlag Kompozitor, Moskau 1995

1980 **Musik zu dem Film: "Das Zirkuszelt"** [Balagan]. Szenarium nach Federico García Lorca, Trickfilmstudio Moskau, Regisseur: Ida Garanina
Partitur unveröffentlicht

1980 **Garten von Freuden und Traurigkeiten** [Sad radosti i pečali] für Flöte, Harfe und Viola (Sprecher ad lib.)
Text von Francisco Tanzer (deutsch)
("Francisco Tanzer gewidmet")
Fassung mit Violoncello (statt Viola) von Wladimir Toncha
Spieldauer: 20'
Uraufführung: 9. Februar 1981, Moskau
Sergej Bubnow, Flöte - Irina Kotkina, Harfe - Michail Gudimow, Viola
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Erstdruck (Originalfassung): Hamburg 1981 (= Sikorski Nr. 845)

1980 **"Offertorium".** Konzert für Violine und Orchester
("Gidon Kremer gewidmet")
Zweite Fassung 1982, dritte Fassung 1986
Orchesterbesetzung: 3(Picc),2,3(EsKlar),2 – 3,3,3,1 - 5 Schl (**I:** Pk, Schellen, Guiro, Holzblock, GrTr, Röhrenglocken; **II:** Triangel, 3 häng. Becken, Glsp; **III:** Triangel, 5 Bongos, Tamtam, Glsp, Xyl; **IV:** Triangel, Schellen, 5 Bongos, 5 Tomtom, GrTr, Peitsche, Glsp, Xyl, Marimbaphon; **V:** Triangel, Tempelblock, Holzblock, KlTr, GrTr, Tamtam, Röhrenglocken, Glsp, Vibraphon, Marimbaphon), 2 Harfen, Cel/Klavier, Streicher (16/14/12/10/8)
Spieldauer (dritte Fassung): 38'
- Uraufführung (erste Fassung): 30. Mai 1981, Wien
  Gidon Kremer, Violine - ORF Symphonieorchester,
  Dirigent: Leif Segerstam
- Uraufführung (zweite Fassung): 24. September 1982, Berlin
  Gidon Kremer, Violine - Junge Deutsche Philharmonie,
  Dirigent: Charles Dutoit
- Uraufführung (dritte und endgültige Fassung): 2. November 1986, London
  Gidon Kremer, Violine - BBC Symphony Orchestra,
  Dirigent: Gennadi Roschdestwenski

Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Erstdruck der Partitur (Endfassung): Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1990
weiterhin: Hamburg 1991 (= Sikorski Nr. 1862)

1981 **Musik zu dem Film: "Der große Samojede"** [Velikij samoed],
Regisseur: Arkadi Kordon
Partitur unveröffentlicht

1981 **"Descensio"** für 3 Posaunen, 3 Schlagzeuger, Harfe, Cembalo/Celesta und Celesta/Klavier
("Pjotr Meschtschaninow gewidmet")
Auftragswerk des Ministère de la Culture Française
3 Schl (**I:** Pk, Schellen, Guiro, GrTr, Becken, Vibraphon; **II:** Pk, häng. Becken, Tamtam, Glsp, Marimbaphon; **III:** Pk, Triangel, Becken, Vibraphon
Spieldauer: 10'
Uraufführung: 30. April 1981, Paris
Ensemble 2e2m - Dirigent: Paul Méfano
Rechteinhaber: Le Chant du Monde
(Sikorski, Hamburg, für D, CH, E, GR, IL, IS, NL, P, N, S, DK, TR)
Erstdruck der Partitur: Le Chant du Monde, Paris (= Sikorski Nr. 6831)

1981 **Musik zu dem Film: "Sifas Enkel Rischad"** [Rišad - vnuk Zify],
Partitur unveröffentlicht

1981 **"Freue dich!"** [Radujsja] Sonate für Violine und Violoncello
("Natalia Gutman und Oleg Kagan gewidmet")
1. Eure Freude wird niemand von euch nehmen
2. Freuet euch der Freude
3. Freue dich, Rabbi!
4. Nun ist er in sein Haus zurückgekehrt
5. Hör auf deine innere Stimme

Spieldauer: 15'
Uraufführung: 26. Juli 1988, Kuhmo (Finnland)
Oleg Kagan, Violine - Natalia Gutman, Violoncello
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Erstdruck: Sikorski Nr. 1872

1981 **Perception** [Vosprijatie] nach Dichtungen von Francisco Tanzer und Psalmenworten für Sopran, Bariton (Sprechstimme) und sieben Streichinstrumente (deutsch)
Zweite Fassung: 1983, dritte Fassung 1986

1. Einsicht
2. Wir
3. Pizzicato I
4. Dezember
5. Pizzicato II
6. Begegnung
7. Am Meer
8. Col legno I
9. Ich
10. Ich und Du
11. Col legno II
12. Montys Tod
13. Stimmen

Streicherbesetzung: 2/0/2/2/1; Tonband

Spieldauer: 46'

Uraufführung (dritte Fassung): 11. Juli 1986, Kammermusikfest Lockenhaus
Julia Geister, Sopran - Charles Naylor, Bariton - Philip Hirchhorn und Isabelle van Keulen, Violine - Kim Kashkasian und Neithard Resa, Viola - Thomas Demenga und Richard Duwen, Violoncello - Alois Posch, Kontrabaß
Dirigent: Dennis Russel Davies

Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg

1982 **Musik zu dem Film: "Der Lehrstuhl"** [Kafedra], Studio Belarusfilm
Partitur unveröffentlicht

1982 **"Sieben Worte"** [Sem' slov] für Violoncello, Bajan und Streicher
("Wladimir Toncha und Friedrich Lips gewidmet")

1. "Vater, vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun."
2. "Weib, siehe, das ist dein Sohn! - Siehe, das ist deine Mutter!"
3. "Wahrlich, ich sage dir: Heute wirst du mit mir im Paradies sein"
4. "Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?"
5. "Mich dürstet!"
6. "Es ist vollbracht"
7. "Vater, ich befehle meinen Geist in deine Hände"

Streicherbesetzung: 5/4/3/2/1

Spieldauer: 32'

Uraufführung: 20. Oktober 1982, Moskau (als "Partita")
Wladimir Toncha, Violoncello - Friedrich Lips, Violoncello

Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Erstdruck in: S. Gubaidulina, *Kamernye proizvedenija* [Kammermusikwerke], Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1985 (als "Partita")
weiterhin: Sikorski 1827

1983 **Musik zu dem Film: "Die Vogelscheuche"** [Čučelo], Studio Mosfilm,
Regisseur: Roman Bykow
Partitur unveröffentlicht

1984 **"Im Anfang war der Rhythmus"** [V načale byl ritm] für sieben Schlagzeuger ("Mark Pekarski gewidmet")
7 Schl (7 Pk, Tempelblock, Holzblock, KlTr, Rührtrommel, Glsp, 2 Marimbaphone)
Spieldauer: 12'
Uraufführung: 1986, Tallinn
Mark-Pekarski-Ensemble
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Partitur: Sikorski Nr. 1867

1984 **"Quasi Hoquetus"** für Viola, Fagott (oder Violoncello) und Klavier ("Michail Tolpygo, Waleri Popow und Alexander Bachtschijew gewidmet")
Spieldauer: 15'
Uraufführung: 16. Januar 1985, Moskau
Michail Tolpygo, Viola - Waleri Popow, Fagott - Alexander Bachtschijew, Klavier
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Partitur: Sikorski Nr. 1845 (einschließlich der Fassung mit Violoncello)

1984 **Musik zu dem Film "Die Katze, die nur allein ausgehen wollte"** [Koška, kotoraja guljala sama po sebe] für Orchester
Partitur unveröffentlicht,
hieraus:

1984 **"Flüsterlieder"** [Ščeptalki]. Zwei Lieder für Singstimme und Orchester ungedruckt

1984 **Hommage à Marina Zwetajewa** [Posvjaščenie Marine Cvetaevoj]. Suite in fünf Sätzen nach Dichtungen von Marina Zwetajewa für Chor a cappella (russisch)

1. Des Tages Last
2. Das Roß
3. Der Glanz der Fanfaren
4. Zwischenspiel
5. Der Garten

Spieldauer: 15'
Uraufführung: 27. November 1989, Stockholm
Cecilia Wessmann, Sopran - Eva Larsson-Myrsten, Alt - Sven-Erik Alexanders-son, Tenor - Sven-Anders Benktson, Baß - Schwedischer Rundfunkchor
Dirigent: Gustav Sjökvist

Rechteinhaber: Sikorski , Hamburg

1984 **"Der Däumling"** [Djujmovočka], Klavierstück für Kinder
Erstdruck in: *Proizvedenija sov. kompozitorov dlja f-p.* [Klavierstücke sowjetischer Komponisten], Heft 4, Verlag Muzyčna Ukraina, Kiew 1984

1985 **Brief an die Dichterin Rimma Dallosch** für Sopran und Violoncello, Text (russisch) von der Komponistin
Spieldauer: 2'
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Partitur: Sikorski Nr. 830 (i. Vorb.)

1985 **Musik zu dem Film: "Der Wirbelsturm"** [Smerč]
Partitur unveröffentlicht

1985 **"Et exspecto"**, Sonate für Bajan solo in fünf Sätzen
("Friedrich Lips gewidmet")
Spieldauer: 12'
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Erstdruck in: *Koncertnyj repertuar bajanistov* [Konzertrepertoire des Bajanisten], Heft 9, Verlag Muzyka, Moskau 1990

1986 **"Stimmen... verstummen...".** Symphonie in 12 Sätzen
Auftragswerk der Berliner Festspiele 1986
(Gennadi Roschdestwenski gewidmet")
Orchesterbesetzung: 4 (Picc/Altflöte).2,4 (EsKlar, BaßKlar, AltSax.).4 (KFag) – 4,3,4,1 - 4 Schl (**I:** kl. Pk, kl. Tomtom, KlTr, 3 häng. Becken, mittl. Tamtam, Röhrenglocken, Glsp, Xyl, Vibraphon, Marimbaphon; **II:** gr. Pk, mittl. Tamb, mittl. Tomtom, 3 häng. Becken, kl. Tamtam, Röhrenglocken, Glsp, Vibraphon Marimbaphon **III:** mittl. und gr. Pk, KlTr, 3 häng. Becken, gr. Tamtam, Röhrenglocken, Glsp, Vibraphon, Marimbaphon; **IV:** Triangel, gr. Tamb, KlTr, GrTr), 2 Harfen, Cel, Orgel, Streicher (18/12/12/12/6)
Spieldauer: 42'
Uraufführung: 4. September 1986, Berlin
Staatl. Symphonieorchester Moskau - Dirigent: Gennadi Roschdestwenski
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg

1987 **Hommage à T. S. Eliot** [Posvjaščenie T. S. Eliotu] nach den *Four Quartets* (1936-42) von T. S. Eliot für Sopran und Oktett (englisch)
Auftragswerk für *Köln Musik*
Neufassung: 1991
Instrumentalbesetzung: Klar, Fg, Hr, 2 Vl, Vla, Vc, Kb
Spieldauer: 40'
Uraufführung: 25. März 1987, Köln
Christine Whittlesey, Sopran - Eduard Brunner, Klarinette - Klaus Thunemann, Fagott - Radovan Vlatkovic, Horn - Gidon Kremer und Isabelle van Keulen, Violinen - Tabea Zimmermann, Viola - David Geringas, Violoncello - Alois Posch, Kontrabaß

Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Partitur: Sikorski Nr. 1853

1987 **Ein Walzerspaß nach Johann Strauß** für Sopran (Vokalise) und Oktett
Fassung für Klavier und Streichquintett: 1989
Instrumentalbesetzung der Originalfassung: Klar, Fg, Hr, 2 Vl, Vla, Vc, Kb
Spieldauer: 5'
Uraufführung (Originalfassung): 25. März 1987, Köln
Christine Whittlesey, Sopran - Eduard Brunner, Klarinette - Klaus Thunemann, Fagott - Radovan Vlatkovic, Horn - Gidon Kremer und Isabelle van Keulen, Violinen - Tabea Zimmermann, Viola - David Geringas, Violoncello - Alois Posch, Kontrabaß
Uraufführung (Fassung 1989): 30. Dezember 1989, Moskau
Gidon Kremer und Tatjana Grindenko, Violine - Wladimir Mendelssohn, Viola - Thomas Demenga, Violoncello - Marc Marder, Kontrabaß - Wadim Sacharow, Klavier
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg

1987 **Streichquartett Nr. 2**
Auftragswerk des Kammermusikfestivals Kuhmo, Finnland
("Dem Sibelius-Quartett gewidmet")
Spieldauer: 10'
Uraufführung: 23. Juli 1987, Kuhmo (Finnland)
Sibelius-Quartett (Yoshiko Arai und Jaakko Vuornos, Violine - Jouko Mansnerus, Viola - Seppo Kimanen, Violoncello)
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Partitur: Sikorski Nr. 1993

1987 **Streichquartett Nr. 3**
Auftragswerk für die BBC, London
Spieldauer: 15'
Uraufführung: 22. August 1987, Edinburgh,
Arditti-Quartett (Irvine Arditti und David Alberman, Violine - Levine Andrade, Viola - Rohan de Saram, Violoncello)
Rechteinhaber: Boosey & Hawkes, London
(Sikorski, Hamburg, für D, CH, E, GR, IL, IS, NL, P, N, S, DK, TR)
Partitur: Boosey & Hawkes, London
(= Sikorski Nr. 6836; Stimmen: Sikorski Nr. 6835)

1988 **Zwei Lieder nach deutschen Volksdichtungen** für (Mezzo-)Sopran, Flöte, Cembalo und Violoncello
Auftragswerk des Ensembles des Heidelberger Festivals
("Roswitha Sperber gewidmet")

1. Streitlied zwischen Leben und Tod
2. Wenn der Pott aber nu en Loch hat

Spieldauer: 12'
Uraufführung: 22. Juni 1988, Heidelberg,
Roswitha Sperber, Mezzosopran - Willy Freivogel, Flöte - Peter Schumann, Cembalo - Reimund Korupp, Violoncello
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg

1988 **Antwort ohne Frage.** Collage für drei Orchester (simultanes Zitieren von Passagen aus Prokofjews *Ouvertüre* op. 42, Schostakowitschs *Englischen und Amerikanischen Volksliedern* und Ives' *Symphony Nr. 4)*
("Gennadi Roschdestwenski gewidmet")

Orchesterbesetzung:
Erstes Orchester: 3(Picc),3(EnglHorn),3(BaßKlar),3(KFag) – 4,2,3,0 - Pk, 2 Harfen, Cel, Klavier
Zweites Orchester: 0,0,0,0 - 17 (4 EsKlar, 2 Alt, 4 Tenor, 2 Bariton, 5 Baß),3,5 Pistons,3,0 - Schl (**I:** Schellenbaum, KlTr, Becken; **II:** KlTr, GrTr, Becken)
Drittes Orchester: Fl, Klar, Pos, Röhrenglocken, Streicher

Spieldauer: 8'
Uraufführung: 4. Januar 1989, Moskau
Staatliches Symphonieorchester Moskau - Dirigent: Gennadi Roschdestwenski
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg

1988 **Streichtrio**
Auftragswerk von Radio France
("Dem Gedenken an Boris Pasternak gewidmet")
Spieldauer: 20'
Uraufführung: 4. März 1989, Paris,
Mitglieder des Moskauer Streichquartetts (Jewgenia Alichanowa, Violine - Tatjana Kochanowskaja, Viola - Olga Ogranowitsch, Violoncello)
Rechteinhaber: Le Chant du Monde, Paris
(Sikorski, Hamburg, für D, CH, E, GR, IL, IS, NL, P, N, S, DK, TR)
Partitur: Le Chant du Monde (= Sikorski Nr. 6832)

1989 **"Jauchzt vor Gott"** [Likujte pred Gospoda] für gemischten Chor und Orgel, Text aus dem 66. Psalm, Verse 1, 2, und 4 (deutsch)
("Pfarrer Josef Herowitsch gewidmet")
Spieldauer: 10'
Uraufführung: 8. Juni 1990, Köln,
Chor des Kölner Rundfunks - Wolfgang Gehring, Orgel - Dirigent: Robin Gritton
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg

1989 **"Pro et contra"** [Za i protiv] in drei Sätzen für großes Orchester
Auftragswerk des Louisville Symphony Orchestra

Orchesterbesetzung: 4 (Picc/Altflöte),2,4 (EsKlar, BaßKlar), 3 (KFag) – 4,3,3,1 - 6 Schl (**I:** Pk, Tamtam; **II:** mittl. Tomtom, mittl. und große Baßtrommel, Vibraphon; **III:** gr. Tomtom, GrTr; **IV:** sehr gr. Tomtom, sehr große Trommel, Glsp, **V:** Tamtam, Röhrenglocken, Marimbaphon; **VI:** Schellen, Becken, Xyl, Marimbaphon), 2 Harfen, Cel/Cembalo (mit Verstärker), Klavier, Streicher (16/14/12/10/8)

Spieldauer: 42'
Uraufführung: 3. November 1989, Louisville
Louisville Symphony Orchestra - Dirigent: Lawrence Leighton Smith
Rechteinhaber: G. Schirmer, New York
(Sikorski, Hamburg, für D, CH, E, GR, IL, IS, NL, P, N, S, DK, TR)

1990 **Alleluja** für gemischten Chor, Knabensopran, Orgel und großes Orchester (Farbenorgel ad lib.) nach Texten aus der russisch-orthodoxen Liturgie (russisch)
Auftragswerk der Berliner Festspiele 1990

Orchesterbesetzung: 4 (picc/Altflöte),2,4 (EsKlar, BaßKlar), 3 (KFag) – 4,3,3,1 - 6 Schl (**I:** Pk, häng. Becken; **II:** häng. Becken; **III:** Becken, häng. Becken, Marimbaphon; **IV:** mittl. Tomtom, mittelgroße Trommel, Tamtam, Glsp **V:** gr. Tomtom, sehr gr. Trommel, Röhrenglocken; **VI:** sehr gr. Tomtom, sehr gr. Trommel), 2 Harfen, Cel/Cembalo (mit Verstärker), Klavier, Orgel, Streicher (16/16/12/12/8) - Farbenorgel ad lib. (4 Spieler)

Spieldauer: 32'
Uraufführung: 11. September 1990, Berlin
Philipp Cieslewicz, Knabensopran - Thomas Trotter, Orgel -
Leipziger Rundfunkchor - Berliner Philharmonisches Orchester -
Dirigent: Simon Rattle
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg

1991 **"Hörst Du uns, Luigi? Schau mal, welchen Tanz eine einfache Holzrassel für Dich vollführt"** [Slyšiš' ty nas, Luidži? Vot tanec, kotoryj tancuet dlja tebja obyknovennaja derevjannaja treščotka] für sechs Schlagzeuger

6 Schl (**I:** Holzrassel; **II:** Tempelblock mit Griffbügel; **III-VI:** musikalische Gläser, Tamtam (verschiedene Tonlagen)

Spieldauer: 5'
Uraufführung: 23. Februar 1991, Moskau
Mark Pekarski-Ensemble und Sofia Gubaidulina, Schlagzeug
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg

1991 **Aus dem Stundenbuch** für Violoncello, Orchester, Männerchor und eine weibliche Sprechstimme. Text von Rainer Maria Rilke (deutsch)
Auftragswerk des Helsinki Festivals
("Wladimir Toncha gewidmet")
Orchesterbesetzung: 4 (Picc/Altflöte),2,4 (EsKlar, BaßKlar), 3 (KFag) - 4,2,4,2 - 5 Schl (**I:** Pk, Vibraphon; **II:** Pk, Schellen, mittelgr. Trommel; **III:** Pk, Schellen, Holzrassel, sehr große Trommel, Glsp; **IV:** Triangel, sehr große Trommel, 5 häng. Becken, Vibraphon; **V:** sehr gr. Trommel, 3 Tamtam, Röhrenglocken), E-Gitarre, Baßgitarre, 2 Harfen, Cel/Klavier, Cembalo (mit Verstärker), Streicher (18/12/12/10/8)
Spieldauer: 53'
Uraufführung: 27. August 1991, Helsinki
Wladimir Toncha, Violoncello - Estnischer Männerchor - Philharmonisches Orchester Helsinki - Dirigent: Eri Klas
Rechteinhaber: Fazer Music, Espoo 1993
(Sikorski, Hamburg, für D, CH, E, GR, IL, IS, NL, P, N, S, DK, TR)

1991 **Gerade und ungerade** [Čet i nečet] für sieben Schlagzeuger (inkl. Cembalo)
Auftragswerk von Settembre Musica Turin
("Mark Pekarski gewidmet")
7 Schl (**I:** 2 Pk, Fingerzymbeln, Holzblock, Tarabuca, Agogo, mittelgr. Trommel, 2 häng. Becken, 3 javanesische Gongs, Tempelgong, Glsp; **II:** Klanghölzer, Holzblock, Agogo, sehr gr. Trommel, 3 javanesische Gongs, Tempelgong, Glsp; **III:** 2 Pk, Fingerzymbeln, Holzblock, Agogo, mittelgr. Trommel, häng. Becken, 3 javanesische Gongs, Tempelgong, Vibraphon; **IV:** Schellen, Klanghölzer, Holzblock, GrTr, 3 javanesische Gongs, Tempelgong, Röhrenglocken; **V:** Schellen, Agogo, Tamb, mittelgr. Trommel, 2 häng. Becken, mittelgr. Tamtam; **VI:** Agogo, Tamb, sehr gr. Trommel, 2 häng. Becken, Tempelgong, gr. Tamtam; **VII:** Fingerzymbeln, Agogo, Tempelgong, sehr gr. Tamtam, Zheng, Cembalo)
Spieldauer: 10'
Uraufführung: 18. September 1991, Turin
Mark-Pekarski-Ensemble, Schlagzeug - Sofia Gubaidulina, Cembalo und Schlagzeug
Rechteinhaber: Ricordi, Mailand
(Sikorski, Hamburg, für D, CH, E, GR, IL, IS, NL, P, N, S, DK, TR)

1991 **"Silenzio"** [Molčanie]. Fünf Stücke für Bajan, Violine und Violoncello
Auftragswerk der Hannoverschen Gesellschaft für Neue Musik
("Elsbeth Moser-Vagnusson gewidmet")

Spieldauer: 20'
Uraufführung: 16. November 1991, Hannover
Elsbeth Moser, Bajan - Kathrin Rabus, Violine - Christoph Marks, Violoncello
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Partitur: Sikorski Nr. 1942

1991 **Lauda** für Alt, Tenor, Bariton, Sprecher, gemischten Chor und großes Orchester nach Texten aus der russisch-orthodoxen Liturgie (russisch)
Orchesterbesetzung: 4 (Picc/Altflöte),0,4 (EsKlar, BaßKlar),2 – 4,3,3,1 - 6 Schl (Pk, Schellen, Holzrassel, häng. Becken, Tamtam, Glsp, Marimbaphon), Cel, Orgel, Streicher (16/16/12/8/8)
Spieldauer: 15'
Uraufführung: 27. Dezember 1991, Genua (als Teil des Balletts *Prayer for the Age of Aquarius*)
Patricia Adkins Chiti, Alt - Oleg Orlow, Tenor - Georgi Sastawni, Bariton - Galina Wischnewskaja, Sprecherin - Lettischer Staatschor Riga - Orchester des Teatro Carlo Felice, Genua - Dirigent: Mstislaw Rostropowitsch
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
(**"Lauda"** darf nur mit **Pro et contra** und **Alleluja** zusammen aufgeführt werden!)

1992 **Tatarischer Tanz** für Bajan und zwei Kontrabässe
("Viktor Suslin gewidmet")
Spieldauer: 5'
Uraufführung: 25. Juli 1992, Hitzacker
Elsbeth Moser-Vagnusson, Bajan - Wolfgang Güttler und Alexander Suslin, Kontrabaß
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg

1993 **"Der Seiltänzer"** [Tancovščik na kanate] für Violine und Klavier
Auftragswerk der Library of Congress, Washington
Spieldauer: 17'
Uraufführung: 24. Februar 1994, Washington
Robert Mann, Violine - Ursula Oppens, Klavier
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Ausgabe: Sikorski Nr. 1941

1993 **"Jetzt immer Schnee"** [Teper' vsegda snega] nach Versen von Gennadi Ajgi für Kammerensemble und Kammerchor (russisch)
Auftragswerk des Holland Festivals 1993
("Gennadi Ajgi gewidmet")

Orchesterbesetzung: 3 (Picc),1,3(BaßKlar), KFag - 1(Flexaton[7],2,0,0 - 2 Schl (**I:** Pk, Fingerzymbeln, Schellen, Flexaton [1], häng. Becken, 9 javanesische Gongs, Tamtam, Vibraphon; **II:** Pk, Triangel, Schellen, Flexaton [2], häng. Becken, 7 javanesische Gongs, Tamtam), Viol. I, Viol. II (Flex [5]), Viola (Flex [6]), Vc. (Flex [3]), Kb. (Flex [4]), Chor (6 S/ 6 A/ 6 T/ 6 B), Sprecher oder Tonband
Spieldauer: 25'
Uraufführung: 12. Juni 1993, Amsterdam
Schönberg-Ensemble - Niederländischer Kammerchor -
Dirigent: Reinbert de Leeuw
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg

1993 **Meditation über den Choral "Vor deinen Thron tret' ich hiermit" von J. S. Bach** [Razmyšlenie na choral I. S. Bacha "I vot ja pred tronom Tvoim"] für Cembalo, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabaß
Auftragswerk für die Johann-Sebastian-Bach-Gesellschaft in Bremen
Spieldauer: 10'
Uraufführung: 30. September 1993, Bremen
Robert Hill, Cembalo - Mitglieder der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg

1993 **"...Heute früh, kurz vor dem Erwachen..."** [Rano utrom pered probuždeniem] für drei 17saitige japanische Baßkotos und vier 13saitige japanische Kotos
("Kazue Sawai gewidmet")
Spieldauer: 10'
Uraufführung: 4. Juni 1994, Tokyo
Koto-Ensemble Kazue Sawai
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg

1993 **"Und: Das Fest ist in vollem Gang"** ["I: Prazdnestvo v razgare"] für Violoncello und Orchester
Auftragswerk für das Festival de Música de Canarias
("David Geringas gewidmet")
Orchesterbesetzung: 3 (Picc),1,3(BaßKlar),2 (KFag) – 4,3,1,2(Ten-Baß-Pos),1 - 5 Schl (**I:** Pk, 2 Tomtom, Glsp; **II:** Pk, Schellen, mittelgr. Tr., Vibraphon; **III:** Flexaton (mit Baßbogen), 5 Tomtom, GrTr, Röhrenglocken, Xyl; **IV:** Triangel, 8 Plattenglocken, Marimbaphon; **V:** 4 häng. Becken, Tamtam) - 2 Harfen, Cel (mit Verstärker), Klavier, Cembalo (mit Verstärker), Streicher (15/15/12/10/8)
Spieldauer: 27'
Uraufführung: 1. Februar 1994, Las Palmas
David Geringas, Violoncello - Finnisches Rundfunk-Symphonieorchester Helsinki - Dirigent: Jukka-Pekka Saraste
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg

1993 **Streichquartett Nr. 4** mit Tonband (Farbenorgel ad lib.)
Auftragswerk des Kronos-Quartetts, dem es auch gewidmet ist
Spieldauer: 12'
Uraufführung: 20. Januar 1994, New York
Kronos Quartett (David Harrington und John Sherba, Violine - Hank Dutt, Viola - Joan Jeanrenaud, Violoncello)
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg

1994 **"In Erwartung"** [V ožidanii] für Saxophon-Quartett und sechs Schlagzeuger
Auftragswerk von Svenska Rikskonserter
("Dem Raschèr-Quartett und dem Kroumata-Ensemble gewidmet")
6 Schl (**I:** Pk, Flexaton, 15 Tempelblöcke, häng. Becken, Vibraphon [I]; **II:** 12 Bongos, mittelgr. Tr., GrTr, 3 Tamtam, Vibraphon [II]; **III:** Schellen, 12 Tomtom, Röhrenglocken, Vibraphon [I]; **IV:** Guiro, 6 Tomtom, Röhrenglocken, Vibraphon [II]; **V:** Guiro, häng. Becken (auf dem Podium und im Saal), Vibraphon [I], Marimbaphon [I]; **VI:** Guiro, häng. Becken (auf dem Podium und im Saal), Vibraphon [II], Marimbaphon [II])
Spieldauer: 17'
Uraufführung: 12. Januar 1994, Stockholm
Raschèr Saxophon-Quartett (Carina Raschèr, Harry Kinross White, Bruce Weinberger, Keneth Coon) und Kroumata-Ensemble, Schlagzeug (Anders Loguin, Roger Bergström, Ingvar Hallgren, Anders Hollgar, Leif Karlsson, Johann Silvmark)
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg

1994 **"Ein Engel ..."** nach dem gleichnamigen Gedicht von Else Lasker-Schüler für Altstimme und Kontrabaß
("Ulrich Eckhardt gewidmet")
Spieldauer: 3'
Uraufführung: 28. Mai 1994, Berlin
Maria Kowollik, Mezzosopran - Alexander Suslin, Kontrabaß
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg

1994 **Zeitgestalten** [Figury vremeni] für großes Orchester
Auftragswerk des City of Birmingham Symphony Orchestra
("Simon Rattle gewidmet")

Orchesterbesetzung: 3 (Picc/Altflöte),2,3(BaßKlar),3 (KFag) – 6,3,2(Ten-Baß-Posaune, Kontrabaß-Pos),1.Kontrabaß-Tuba - 6 Schl (**I:** Pk, Schellen, Flexaton (mit Baßbogen), 5 Tomtom, Becken, sehr gr. Tamtam, Röhrenglocken, Glsp, Vibraphon (mit Baßbogen); **II:** Schellen, Klanghölzer, Flexaton (mit Baßbogen), Becken, häng. Becken, gr. Tamtam, Glsp, Vibraphon (mit Baßbogen), Marimbaphon; **III:** Klanghölzer, Flexaton (mit Baßbogen), Becken, Glsp, Vibraphon (mit Baßbogen), Marimbaphon; **IV:** Pk, Klanghölzer, Flexaton, großes Flüstergeläut, KlTr, GrTr, Becken, häng. Becken, Tamtam, Röhrenglocken, Glsp; **V:** Schellen, Klanghölzer, Becken, häng. Becken, mittl. Tamtam, Handglocken, Glsp; **VI:** Schellen, großes Flüstergeläut, Tamtam, 3 Plattenglocken) - 2 Baßgitarren, 2 Harfen, Cel, Cembalo (mit Verstärker), Bajan, Streicher (18/12/12/10/8)

Spieldauer: 25'
Uraufführung: 29. November 1994, Birmingham
City of Birmingham Symphony Orchestra - Dirigent: Simon Rattle
Rechteinhaber: Boosey & Hawkes, London
(Sikorski, Hamburg, für D, CH, E, GR, IL, IS, NL, P, N, S, DK, TR)

1994 **Aus den Visionen der Hildegard von Bingen** für Altstimme (deutsch)
("Alfred Schnittke gewidmet")
Spieldauer: 2'
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg

1994 **Musik für Flöte, Streicher und Schlagzeug**
Auftragswerk von Radio France für das Musikfestival "Présence 95"
("Pierre-Yves Artaud gewidmet")

Orchesterbesetzung: Flöte (Picc/Altflöte/Baßflöte) - 3 Schl (**I:** Pk, Holzrassel, gr. Tamtam (mit Verstärker); **II:** Flüstergeläut, 2 häng. Becken (mit Verstärker), gr. Tamtam (mit Verstärker); **III:** Triangel, 2 häng. Becken (mit Verstärker), mittelgr. Tamtam (mit Verstärker), zwei Streichergruppen, jeweils (15/0/6/5/4), die zweite Gruppe um einen Viertelton tiefer gestimmt

Spieldauer: 33'
Uraufführung: 16. Februar 1995, Paris (Radio France)
Pierre-Yves Artaud, Flöte - Orchestre National de France - Dirigent: Charles Dutoit
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg

1995 **Le Grand Tango** (von Astor Piazolla), arrangiert für Violine und Klavier
Spieldauer: 10'
Uraufführung: 22. Oktober 1995, San Francisco
Gion Kremer, Violine - Wadim Sacharow, Klavier
Rechteinhaber: Berben Edizioni Musicali, Ancona

1996 **Impromptu** für Flöte (Flöte und Altflöte), Violine und Streicher
Auftragswerk der KölnMusik GmbH für das "Schubertjahr 1997"
("Irena Grafenauer und Gidon Kremer gewidmet")
Streicherbesetzung: (6/5/4/3/2)
Spieldauer: 15'
Uraufführung: 16. Januar 1997, Köln
Irena Grafenauer, Flöte - Gidon Kremer, Violine - Deutsche Kammerphilharmonie Bremen
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg

1996 **Quaternion** für vier Violoncelli
("Wladimir Toncha gewidmet")
Spieldauer: 25'
Uraufführung: 11. April 1996, Moskau
Wladimir Toncha, Jelena Schuljowa, Wladimir Schuljow, Michail Schumski, Violoncelli
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Ausgabe: Sikorski Nr. 1960

1996 **Galgenlieder à 3**
15 Stücke nach Gedichten von Christian Morgenstern für Mezzosopran, Schlagzeug und Kontrabaß (in deutsch), Auftragswerk von Patricia Adkins Chiti
("Patricia Adkins Chiti gewidmet")
Zweite Fassung (ohne Nr. 8) für Mezzosopran, Flöte, Schlagzeug, Bajan und Kontrabaß (deutsch)
Auftragswerk der Hannoverschen Gesellschaft für Neue Musik
("Dem Ensemble 'that' gewidmet")

1. Die Mitternachtsmaus
2. Das Nachdenken
3. Das ästhetische Wiesel
4. Das Knie
5. Das Spiel I
6. Das Spiel II
7. Die Beichte des Wurms
8. Improvisation
9. Der Tanz
10. Das Gebet
11. Das Fest des Wüstlings
12. Der Psalm
13. Fisches Nachtgesang
14. Nein!
15. Das Mondschaf

Schlaginstrumente: 1 Schl (Pk, Schellen, 2 Rasseln aus Bronze, Flexaton, 3 Holzblöcke, 5 Bongos, 5 Tomtom, 5 häng. Becken, gr. Tamtam, Röhrenglocken, Glsp, Marimbaphon)

Spieldauer: 45'
Uraufführung (Erste Fassung): 25. November 1996, Huddlersfield Festival, St. Paul's Hall
Patricia Adkins Chiti, Mezzosopran - Marta Ptaszynska, Schlagzeug - Alexander Suslin, Kontrabaß
Uraufführung (Zweite Fassung): 23. Mai 1997, Hannover
Ensemble "that": Elena Vassilieva, Carin Levine, Edith Salmen-Weber, Elsbeth Moser, Wolfgang Güttler
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg

1996 **Konzert für Viola und Orchester**
Orchesterbesetzung: 5(2Picc/Altflöte/Baßflöte),2,2,2 - 3(3 Wagnertub [2 Ten/Baß]),3,3[2 Ten.-Baß-Pos,Baßpos],1 - 5 Schl (Pk, Triangel, Fingerzymbeln, GrTr, Tamtam, häng. Becken, antike Cymbeln, Röhrenglocken, Glsp, Xyl, Vibraphon, Marimbaphon), Cel/Klavier, Cembalo, Streichquartett, Streicher (16/14/12/10/8)
Spieldauer: 40'
Uraufführung: 17. April 1997, Chicago
Yuri Bashmet, Viola - Chicago Symphony Orchestra
Dirigent: Kent Nagano
Rechteinhaber: G. Schirmer, New York
(Sikorski, Hamburg, für D, CH, E, GR, IL, IS, NL, P, N, S, DK, TR)

1997 **Ritorno perpetuo** für Cembalo
Spieldauer: 12'
Uraufführung: 27. September, Warschau
Elisabeth Chojnacka, Cembalo
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg

1997 **Sonnengesang**
Der Sonnengesang des Hl. Franz von Assisi für Violoncello, Kammerchor (6/6/6/6) und Schlagzeug
Auftragswerk von Radio France
("Mstislaw Rostropowitsch gewidmet")
Schlaginstrumente: 3 Schl (**I:** Pk, Glasgeläut, antike Zymbeln, Tamtam, Plattenglocken, Glsp, Marimbaphon; **II:** Schellen, Glasgeläut, antike Zymbeln, Röhrenglocken, Plattenglocken, Glsp, Marimbaphon; **III:** Cel; zusätzlich: Windgong, GrTr und Flexaton, die vom Solisten gespielt werden

Spieldauer: 38'
Uraufführung: 9. Februar 1998, Frankfurt
Mstislaw Rostropowitsch, Violoncello - Litauischer Staatschor Kaunas - Schlagzeuger des Litauischen Nationalorchesters -
Dirigent: Robertas Šervenikas
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg

1998 **Im Schatten des Baumes** [V teni pod derevom] für Koto, Baßkoto, Zheng und Orchester
Auftragswerk des NHK Symphony Orchestra
("Kazue Sawai gewidmet")
Orchesterbesetzung: 2(Picc/Baßflöte),1,3(Baßklar),2 – 0,2,3,0- 6 Schl (Pk, Triangel, Schellen, KlTr, Gongs, Becken, Tamtam, Gong, Windgong, Röhrenglocken, Plattenglocken, Glsp, Vibraphon, Marimbaphon), Cel/Cembalo, Streicher (18/12-6/6-6/6-3/3)
Spieldauer: 30'
Uraufführung: 14. April 1999, Tokyo
Kazue Sawai, Koto / Zheng - NHK Symphony Orchestra -
Dirigent: Charles Dutoit
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg

1998 **Zwei Wege** für zwei Solobratschen und Orchester
Auftragswerk der New York Philharmonic
("Maria und Martha gewidmet")
Orchesterbesetzung: 4(Picc/Baßflöte),2,4(EsKlar, Baßklar),3(KFag) – 4,3,3[Ten-Pos, Ten.-Baßpos, Baßpos],1 - 6 Schl (Pk, Schellen, Klangstabglöckchen, KlTr, Gongs, Röhrenglocken, Plattenglocken, Glsp, Vibraphon, Marimbaphon, Tamtam), Cel/Klavier, Streicher (16/14/12/10/8)
Spieldauer: 24'
Uraufführung: 29. April 1999, New York
Cynthia Phelps und Rebecca Young, Viola - New York Philharmonic
Dirigent: Kurt Masur
Rechteinhaber: G. Schirmer, New York
(Sikorski, Hamburg, für D, CH, E, GR, IL, IS, NL, P, N, S, DK, TR)

2000 **Johannes-Passion** für Sopran, Tenor, Bariton, Baß, zwei gemischte Chöre, Orgel und großes Orchester (russisch)
Auftragswerk der Internationalen Bachakademie Stuttgart aus Anlaß der 250. Wiederkehr des Todestages von J. S. Bach
("Valery Gergiev gewidmet")

1. Das Wort
2. Die Fußwaschung
3. Das Gebot des Glaubens
4. Das Gebot der Liebe
5. Hoffnung
6. Liturgie im Himmel
7. Verrat, Verleugnung, Geißelung, die Verurteilung
8. Gang nach Golgatha
9. Eine Frau, mit der Sonne bekleidet
10. Grablegung
11. Die sieben Schalen des Zorns

Orchesterbesetzung: 4(2Picc, Baßflöte),1,4(EsKlar, Baßklar),1 - 3(3Wagnertuben),3(PiccTrompete B),3(Ten.Pos., Ten.-Baßpos., KBaßpos.),1(KBaßtuba) - 6 Schl (Pk, Schellen, Klangstabglöckchen, KlTr, 3 GrTr, Becken, häng. Becken, 5 jav. Gongs, 2 Windgongs, 2 Tamtam, 2 Sätze Röhrenglocken, Plattenglocken, Glsp, Vibraphon, Marimbaphon), Klavier, Solo-Orgel, Synthesizer, Streicher (16/14/12/10/8)

Spieldauer: 90'
Uraufführung: 1. September 2000, Stuttgart
Natalia Korneeva, Sopran - Viktor Lutsiuk, Tenor - Fyodor Mozhajev, Bariton - Gennady Bezzubenkow, Baß - St. Petersburger Kammerchor - Chor des Mariinski-Theaters - Orchester des Mariinski-Theaters St. Petersburg
Dirigent: Valery Gergiev
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Erster Teil des zweiteiligen Zyklus "Passion und Auferstehung Jesu Christi nach Johannes", dessen zweiter Teil von "Johannes-Ostern" (2001) gebildetwird. Während die Johannes-Passion selbständig aufgeführt werden kann, darf Johannes-Ostern nur in Verbindung mit der Johannes-Passion präsentiert werden.

2001 **Risonanza** für drei Trompeten, vier Posaunen, Orgel und sechs Streichinstrumente
Auftragswerk des Schönberg Ensembles, Amsterdam
("Reinbert de Leeuw gewidmet")
Besetzung: 0,0,0,0 – 0,3(PiccTrompete,Baßtrompete),4(2Ten., Tenor-Baß-Pos., Baßpos.),0 - Orgel, Vl. I, Vc. I, Kb., V. II, Va, Vc. II
Spieldauer: 15'
Uraufführung: 18. April 2001, Amsterdam
Schönberg-Ensemble
Dirigent: Reinbert de Leeuw
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg

2001 **Johannes-Ostern** für Sopran, Tenor, Bariton, Baß, zwei gemischte Chöre, Orgel und großes Orchester (russisch)
Auftragswerk des Norddeutschen Rundfunks, Hamburg
("Valery Gergiev gewidmet")

1. Ostermorgen
2. Maria Magdalena
3. Erste Erscheinung des auferstandenen Christus vor den Jüngern: "Empfangt den Heiligen Geist"
4. "Ich glaube nicht"
5. Der Reiter auf dem weißen Pferd
6. Zweite Erscheinung Christi vor den Jüngern: "Und seid nicht ungläubig"
7. Intermedium
8. "Ich bin das lebendige Brot"
9. "Die Finsternis geht vorüber"
10. Dritte Erscheinung Christi vor den Jüngern: Abschied
11. Das Gericht
12. "Und ich sah einen neuen Himmel und eine neue Erde"

Orchesterbesetzung: 4(2Picc, Baßflöte),1,4(EsKlar, Baßklar), 1 - 3(3Wagnertuben), 4(PiccTrompete, Baßtrompete),3(TenPos.,Ten-Baßpos., Kbaßpos.),1(KbBaßtuba) - 8 Schl (Pk, Schellen, Klangstabglöckchen, KlTr, 3 GrTr, Becken, häng. Becken, 5 jav. Gongs, 2 Tamtam, 2 Sätze Röhrenglocken, Plattenglocken, Glsp, Aquaphon, Vibraphon, Marimbaphon), Klavier, Solo-Orgel, Cembalo oder Synthesizer, Streicher (16/14/12/10/8)

Spieldauer: 50'
Uraufführung: 16. März 2002, Hamburg
Natalia Korneeva (Sopran) - Viktor Lutsiuk (Tenor) -
Fyodor Mozhayev (Bariton) - Gennady Bezzubenkov (Bass) -
St. Petersburger Kammerchor - Chor des Mariinski-Theaters - NDR-Chor - NDR-Sinfonieorchester
Dirigent: Valery Gergiev
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg

Zweiter Teil des zweiteiligen Zyklus "Passion und Auferstehung Jesu Christi nach Johannes", dessen erster Teil von der Johannes-Passion (2000) gebildetwird. Während die Johannes-Passion selbständig aufgeführt werden kann, darf Johannes-Ostern nur in Verbindung mit der Johannes-Passion präsentiert werden.

2002 **Reflections on the Theme B-A-C-H** für Streichquartett
("Dem Brentano String Quartet gewidmet")
Spieldauer: 5'
Uraufführung: 2. Oktober 2002, Dartmouth (USA)
Brentano String Quartet
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg

2002 **Fata Morgana: Die tanzende Sonne** für 8 Violoncelli
Auftragswerk der Rencontres d'Ensembles de Violoncelles, Beauvais
("Dem L'Octuor de Violoncelles de Beauvais gewidmet")
Spieldauer: 12'
Uraufführung: 10. Mai 2002, Beauvais
L' Octuor de Violoncelles de Beauvais
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg

2002 **Am Rande des Abgrunds** für 7 Violoncelli und 2 Aquaphone
("Viktor Suslin gewidmet")
Spieldauer: 15'
Uraufführung: 28. Februar 2002, Moskau
Wladimir Toncha und sein Cello-Ensemble
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg

2002 **Der Reiter auf dem weißen Pferd** für großes Orchester und Orgel
Auftragswerk der Eduard van Beinum Stichting, Hilversum, für das
Gergiev-Festival der Rotterdamer Philharmoniker
("Valery Gergiev zum 50. Geburtstag")
Orchesterbesetzung: 3(2Picc),1,4(EsKlar, Baßklar),1 - 3(3 Wagnertuben),4(PiccTrompete, Baßtrompete),3(Tenpos., Ten-Baßpos., Kbaßpos.),1(KBaßtuba) - 8 Schl (Pk, Schellen, Klangstabglöckchen, Aquaphon, KlTr, 3 GrTr, Becken, häng. Becken, 5 jav. Gongs, 2 Tamtam, 2 Sätze Röhrenglocken, Plattenglocken, Vibraphon), Klavier, Solo-Orgel, Cembalo, Streicher (16/14/12/10/8)
Spieldauer: 13'
Uraufführung: 15. September 2002, Rotterdam
Rotterdamer Philharmoniker
Dirigent: Valery Gergiev
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg

2003 **Das Licht des Endes** für großes Orchester
Auftragswerk der Boston Symphony
Orchesterbesetzung: 4(Picc, Altflöte),3(EnglHorn, Heckelphon), 3(Baßklar),3(KFag) - 4,3,3(Ten-Baßpos., Kbaßpos.),1(KBaßtuba) - 5 Schl (Pk, Schellen, Klangstabglöckchen, GrTr, Becken, häng. Becken, antike Zymbeln, Tamtam, 2 Sätze Röhrenglocken, Plattenglocken, Vibraphon, Marimbaphon), Harfe, Streicher (20/18/14/14/12)
Spieldauer: 30'
Uraufführung: 17. April 2003, Boston
Boston Symphony
Dirigent: Kurt Masur
Rechteinhaber: G. Schirmer, New York
(Sikorski, Hamburg, für D, CH, E, GR, IL, IS, NL, P, N, S, DK, TR)

Sigrid Neef (Herstelle)

DIALOGE MIT SCHOSTAKOWITSCH
Zum Beispiel Rodion Shchedrin[1]

Fakten und Fragen

Rodion Konstantinowitsch Shchedrin wurde 1973 der Nachfolger Dmitri Schostakowitschs als Vorsitzender des Komponistenverbandes der Russischen Sowjetrepublik (RSFSR). Das geschah auf ausdrückliche Bitten Schostakowitschs, zwei Jahre vor dessen Tod. Was veranlaßte den russischen Altmeister dazu?

Dieser Verband war nicht einer unter vielen, er hatte dank Schostakowitsch eine Sonderstellung inne, konnte bürokratische Härten mildern, Talente fördern, konnte unterlaufen, was an staatlicher Indoktrination von der Dachorganisation, dem Komponistenverband der UdSSR unter Tichon Chrennikow, ausging.

Schostakowitsch hatte einen harten Preis dafür zahlen müssen, den erzwungenen, mit erpresserischen Mitteln herbeigeführten Eintritt in die russische kommunistische Partei (KPdSU), der ihn bis an den Rand des Selbstmords trieb.[2] Der unter solcherlei Vorzeichen zustandegekommene Verbandsvorsitz mußte ihm also wert und teuer sein; solches Erbe übergibt man nicht einem Herrn Jedermann.

Was also verband Schostakowitsch und Shchedrin? Was erhoffte sich Schostakowitsch von dem jüngeren, charakterlich wie künstlerisch so ganz anderen Komponisten, wie und warum führte der Jüngere das Wirken des Älteren fort?

1 Der inzwischen in Deutschland ansässige Komponist bevorzugt außerhalb Rußlands diese englische Schreibweise seines Namens. Autorin, Verlag und Herausgeber respektieren dieses Recht des Komponisten und geben ihm vor philologischen Überlegungen ausdrücklich den Vorrang, so daß hier die vom Komponisten selbst benutzte Schreibweise seines Namens verwendet wird. Deutsche Formen des Namens, die sich in der Literatur finden, sind Schtschedrin oder Stschedrin, während die in Bibliotheken und von einigen Slawisten praktizierte Transliteration die Schreibweise Ščedrin verlangt.

2 Dmitri Schostakowitsch–Isaak Glikman. *Briefe an einen Freund*, Berlin 1995, S. 174 (im folgenden als *Briefe* bezeichnet)

Folgen, Spuren, Erben

Geschichtsschreibung, auch Musikgeschichtsschreibung, ist immer versucht, im Chaos der vielfältigen, einander widersprechenden Phänomene Zusammenhänge herzustellen. Je unübersichtlicher und dezentralisierter die realen Entwicklungen verlaufen, desto größer ist die Versuchung, lose Erscheinungen aufeinander zu beziehen, zufällige Aufeinanderfolgen als kausales Geschehen darzustellen, also dem Chaos einen Sinn zu geben.

Noch nie scheint der Druck stärker zu sein als heute. Da religiöse, ethische wie ästhetische Gebote kaum noch gelten, sucht man sinngebende Zentren in anderen Dimensionen und findet sie in exemplarisch verlaufenden Menschenleben.

Diadochenkämpfe und Ruhmsucht, die Schwester der Todesangst

Beim Tode eines großen Meisters und Menschen, wie Schostakowitsch, kommt darüber hinaus der Wunsch hinzu, es möchte doch mit dem Tode des Verehrten nicht dessen Wirksamkeit erloschen sein, das mächtige Vorbild möge weiterhin Wegweiser bleiben in den Fährnissen der Welt. Heimlich oder auch offen ausgetragene Diadochenkämpfe um die „rechtmäßige Nachfolge" brechen aus, legitime Erben und Schüler wie angemaßte Nachfolger treffen aufeinander.

Sich mit dem Namen eines großen Meisters zu schmücken ist eine große Versuchung. Dabei entspringt solcherlei Begehren nicht purer Eitelkeit, sondern ist eine Folge der Ruhmsucht, einer Schwester der Todesangst, der Angst vor dem Verschwinden.

Seltener werden allgemein anerkannte Meister-Schüler-Verhältnisse von Seiten der Erben aufgekündigt, wie im Falle der Galina Ustwolskaja, die sich als Frau wie als bedeutende Komponistin hartnäckig und hoffentlich erfolgreich gegen den ihr von allerlei „Wohlmeinenden" aufgedrängten Übervater Schostakowitsch wehrt.

Nichts dergleichen findet sich bei Rodion Shchedrin, weder der Versuch, sich in die „Nachfolgegalerie" Schostakowitschs einzugliedern, noch seine prägende Wirkung zu verschweigen, aber auch keine Probleme mit einem „Übervater".

In vielem das Gegenbild ...

In fast allem scheint der um sechsundzwanzig Jahre jüngere Shchedrin das Gegenbild zu Schostakowitsch zu sein, und ist doch in manchem eine Art jung gebliebener Schostakowitsch. Denn Shchedrins von genialer musikalischer Begabung getragene Selbstsicherheit und künstlerische Eigenständigkeit wie Unbekümmertheit wurden vom Eiseshauch des Todes der Stalinzeit nie gebrochen. Der Diktator starb – in dieser Biographie zumindest – zum richtigen Zeitpunkt. 1953 war der 1932 geborene Shchedrin einundzwanzig Jahre alt. Es gab Gefährdungen in diesem Leben, doch als es wirklich existentiell bedrohlich wurde, so nach dem Putsch gegen den Baumeister der Perestroika, Michail Gorbatschow, konnte Shchedrin Rußland verlassen. Schostakowitsch hatte auch nach der tödlichen Bedrohung durch Stalin 1936 in Rußland leben müssen und wollen.

Shchedrin fand früh schon, als Dreißigjähriger, bei seinem Amerika-Besuch 1962 Freunde unter den New Yorker Musikern, so Leonard Bernstein. Shchedrin konnte sich solchen Freundschaften gegenüber öffnen, denn er galt nicht als offizieller Repräsentant Rußlands, man war an ihm als Menschen wie als Künstler interessiert, jenseits aller Doktrinen.

Schostakowitsch hingegen mußte – durch die Umstände bedingt – mißtrauisch sein. Während seines Amerika-Besuches als Delegierter des „Kulturellen Friedenskongresses" 1949 in New York konnten wahre Freunde zu ihm gar nicht vordringen, war er doch der Vorzeigekomponist des Sowjetstaates, stand unter ständiger Bewachung des KGB. Und die plumpen, wenig einfühlsamen und sensationslüsternen Fragen amerikanischer Journalisten nach seiner Haltung zum Stalinstaat mußten ihn abstoßen, gefährdeten ihn wie seine Familie. Wie sollte er in diesem Klima gegenseitiger Verdächtigungen und Vorwürfe sowie der Besserwisserei Freunde suchen, geschweige denn finden?

Offener Weltbürger der eine, eher eine scheue, sich nach außen hin abschirmende Legende der andere.

Und selbst da, wo sich Schostakowitsch und Shchedrin sehr nahe standen, in ihrer Verehrung des großen Thomaskantors, gingen sie ganz unterschiedliche Wege.

Und trotz alledem ersuchte Schostakowitsch zwei Jahre vor seinem Tod Shchedrin darum, die Nachfolge als Vorsitzender des Russischen Komponistenverbandes zu übernehmen.

...und in manchem doch ähnlich

Shchedrin hatte den Vorsitz von 1973 bis zum Zerfall des Sowjetreiches inne. Er gab den Posten von sich aus auf und wurde zum Ehrenvorsitzenden des Russischen Komponistenverbandes gewählt.

Schostakowitsch hatte bei seinem Wunsch darauf vertrauen können, daß er mit Shchedrin einen mit hohem technischem Niveau ausgerüsteten Komponisten vor sich hatte, einen ethisch integren Menschen wie ästhetisch Gebildeten, einen unabhängig Denkenden. Und tatsächlich: mit Shchedrin bekam die russische Komponistenorganisation

> „die moderne, zivilisatorische Ausrichtung, die nötig war, um die sowjetische und russische Musik weiterzuentwickeln wie das Weltniveau zu halten. Shchedrin setzte Schostakowitschs Wirken auch in der persönlichen Unterstützung von Künstlern und ihren Vorhaben fort.
> Wenn Schostakowitsch, der zum Parteieintritt genötigt wurde, schließlich zu einer sehr starken Figur wurde, die die ganze nachfolgende Generation, der auch Shchedrin angehörte, aus dem Feuer holen konnte, so gelang es Shchedrin, der demselben Ansinnen gegenüber standhaft blieb, sowohl seine Komponistenkollegen der unterschiedlichen Generationen als auch Musikwissenschaftler mit ihren problematischen Büchern (über Berg, Webern, Messiaen), den Dichter Wosnessenski (...), das Ballett des Bolschoi Theaters und die Dirigenten, und zwar in großer Zahl, gewichtig zu unterstützen."[2]

So eine Zeitzeugin und von den Vorkommnissen unmittelbar selbst Betroffene, die Musikwissenschaftlerin Valentina Cholopova.

Shchedrin: der Enkel eines orthodoxen Priesters

Rodion Shchedrin selbst brachte es auf die lapidare Formel:

> „Der Russische Komponistenverband, den Schostakowitsch ins Leben rief, gründete auf der menschlichen Teilnahme am Schicksal des Künstlers."[3]

2 Valentina Cholopova. *Der Weg im Zentrum. Annäherungen an den Komponisten Rodion Shchedrin*. Mainz 2002 (aus dem Russischen von Gabriele Leupold), S. 41 f. (im folgenden als *Annäherungen* bezeichnet)

3 Rodion Shchedrin, "V Mjunchene prichoditsja rabotat namnogo bol'še" [In München muß ich viel mehr arbeiten]. Veröffentlichung von Georgij Melikjanz in: *Izvestija*, 5. 4. 1997.

Rodion Shchedrin selbst hatte diese „menschliche Teilnahme am Schicksal des Künstlers" erfahren. Sein Vater, Konstantin Michailowitsch Shchedrin, war eine große musikalische Begabung, aber – er war auch der Sohn eines orthodoxen Geistlichen. Damit hatte er nicht nur keinerlei Aufstiegschancen im Sowjetreich, in dem Atheismus zur Staatsdoktrin gehörte, er war auch fortwährend gefährdet, denn jeder Neider konnte ihn, den Sohn eines Priesters, dunkler Machenschaften verdächtigen und denunzieren. Allein außergewöhnliche Begabung und große Energie ermöglichten Konstantin Shchedrin die Ausübung bescheidener musikalischer Ämter.

Während der extrem schweren Kriegsjahre waren auch die Familien Schostakowitsch wie Shchedrin nach Kuibyschew evakuiert worden und dort rettete Schostakowitsch die Shchedrin-Familie vorm Hungertod, indem er Konstantin Shchedrin für den Komponistenverband arbeiten ließ. Und auch später wußte er akute Gefährdungen des Vaters abzubiegen.

Dies ist um so bemerkenswerter, als Schostakowitsch sich nicht zum russisch-orthodoxen Glauben bekannte, im Gegenteil, sich allen kirchlich-religiösen Bekenntnissen gegenüber mißtrauisch verhielt. Es handelte sich also um keinen Solidaritätsakt gegenüber einem Glaubensgenossen, sondern der große Komponist trat als hilfreicher Mensch in das Leben des jungen Shchedrin, der Enkel eines Revolutionärs (Schostakowitsch) war solidarisch mit dem Enkel eines Priesters.

> „Der Name Schostakowitsch ist heilig. Diese Verbindung von menschlicher und künstlerischer Vollkommenheit gab es vielleicht nur noch bei Tschechow. Schostakowitsch half einer Unmenge von Menschen in einer Zeit, wo das unmöglich schien."[4]

So Rodion Shchedrin.

„Kriegerischer Atheismus"

Das alles geschah in einer Atmosphäre „kriegerischen Atheismus".[5] Bekannt ist das Diktum Wladimir Iljitsch Lenins, des politischen wie geistigen Führers der Russischen Revolution von 1917, Religion sei Opium fürs Volk. Entsprechend favorisierte

4 Ebenda.

5 Joachim Braun, "Das Jüdische im Werk Dmitri Schostakowitschs", in: *Studien zur Musik des XX. Jahrhunderts in Ost- und Ostmitteleuropa (Osteuropaforschung)*, Hrsg. Detlef Gojowy, Berlin 1990, S. 123.

die Sowjet-Bürokratie militanten Atheismus – allein dem Staat sollte jeder und alles verpflichtet sein.

In Westeuropa und den Vereinigten Staaten von Nordamerika ging es zwar weniger militant zu, hier huldigte man einem pragmatischen Atheismus; aber in der Folge kam es zu vergleichbaren Ergebnissen. Beruhte atheistische Indoktrination in der kommunistischen Planwirtschaft auf einer fast lückenlosen, von der Wiege bis zur Bahre stattfindenden geistigen Beeinflussung, so regelte sich die atheistische Alltagspraxis in der kapitalistischen Marktwirtschaft wie von selbst, als Folge ungehemmten Konkurrenzgebarens und ungezügelten Konsumdenkens.

Der Atheismus hatte im 20. Jahrhundert jenen aufklärerischen Anspruch verloren, mit dem er im 18. Jahrhundert angetreten war, den Menschen aus „selbstverschuldeter Unmündigkeit" herauszuführen.[6]

Im Gegenteil: die Vergottung des *Homo faber* führte zu ungesteuertem Egozentrismus wie Kollektivismus, zum Fehlen einer transzendierenden Letzten Instanz, führte zu neuer Unmündigkeit, zur Versklavung durch Dinge und Ideen.

Das war zumindest die Meinung der klassischen russischen Schriftsteller des 19. Jahrhunderts, darauf beruhen die zentralen Themen im Schaffen eines Gogol, Leskow, Tolstoi, Dostojewski und Tschechow. Und das war auch die Grundlage, auf der sich der atheistische Schostakowitsch und die gläubigen Shchedrins, Vater wie Sohn, verständigten.

Schostakowitsch: der Enkel eines Revolutionärs

Denn Schostakowitsch war der Enkel eines Revolutionärs. Die polnischen Vorfahren stammten aus Wilna, wo sie wegen der Teilnahme am Aufstand von 1831 ins Gouvernement Perm verbannt wurden. Dmitri Schostakowitschs Großvater Bolesław Szostakowicz traf es noch härter, er wurde wegen revolutionärer Aktionen zum Sturz der Autokratie nach Sibirien verbannt. Dabei folgte dieser Sozialrevolutionär lediglich den ethischen Impulsen der russischen Literatur.

Entsprechend war die Einstellung des Enkels, der seine Musik aus dem Geist der klassischen russischen Literatur des 19. Jahrhunderts heraus schuf. Dem Impetus dieser Literatur verpflichtet, konnte Schostakowitsch seine Distanziertheit gegenüber kriegerischem wie pragmatischem Atheismus kenntlich machen, ohne in mystische

6 Immanuel Kant definierte wie bekannt Aufklärung als Ausgang des Menschengeschlechts aus „selbstverschuldeter Unmündigkeit":

Religiosität zu verfallen, wie die Pianistin Maria Judina oder der Schriftsteller Alexander Solshenizyn.

> „Ich habe meine eigenen Ansichten über das, was gut und was schlecht ist, und fühle mich nicht verpflichtet, mit jedermann darüber zu diskutieren."[7]

Dmitri Schostakowitsch wie Rodion Shchedrin eint der lebenslange intensive Umgang mit den Werken dieser Schriftsteller, und dies ist kein Zeichen von Bildungsbeflissenheit, sondern die Grundlage, auf der sich der Enkel eines Revolutionärs und der Enkel eines Priesters verständigen und verstehen konnten. Schostakowitsch war kein „doktrinärer Atheist"[8] und Rodion Shchedrin ist kein dogmengläubiger Christ.[9]

Die „Leidenschaft für Bächlein, kleine Waldwiesen und Lichtungen..."

aber findet sich bei beiden Komponisten. Bei Schostakowitsch trat diese Passion erst mit zunehmendem Alter und Krankheit zutage, bei Shchedrin war sie immer manifest, aber er begann erst spät darüber zu sprechen.

Schostakowitsch sprengte nach 1960 das selbst verordnete atheistisch-materialistische Korsett; er suchte und fand seelische Heilung in der Natur.

Bereits 1963 bekannte er, „daß es nichts Schöneres gibt als die Erde".[10] Auch in dem durch die einsetzende Todeskrankheit verursachten Krisenjahr 1967 hielt er an der Neuorientierung fest. Er klagte zwar dem Freund Isaak Glikman, zu lange gelebt und sich damit quasi überlebt zu haben. Das einzige was ihn vor völliger Verdüsterung bewahre, sei das Komponieren. Aber auch das sei fragwürdig geworden, es schien ihm nurmehr als eine Art „krankhafter Hang".[11] Was ihn allein seelisch zu regenerieren vermöchte, sei die Natur.[12] Im Juni 1968 schrieb er in einer fast schwärmerischen Auslassung:

7 Dmitri Schostakowitsch: „Ich bin nie ein doktrinärer Atheist gewesen", in: Solomon Volkow, *Zeugenaussage (Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch)*, Hamburg 1979, S. 249 (im folgenden als *Memoiren* bezeichnet).

8 Ebenda, S. 95.

9 Das machte Shchedrin sehr deutlich in seinem Radiointerview mit Hildburg Heider, Erstsendung am 13. 11. 2002 im SWR.

10 Glikman. Briefe, S. 206.

11 Ebenda, S. 246.

12 Ebenda, S. 252.

„Aber alles das [gemeint sind Widrigkeiten der Unterkunft und der Verpflegung in einem Sanatorium, S. N.] ist nichts im Vergleich mit dem Meer und seiner wundervollen Schönheit. In der letzten Zeit habe ich eine besondere Vorliebe für die Natur entwickelt, anscheinend deswegen, weil sie mir kaum mehr zugänglich ist. (...) Spaziergänge sind nur noch mit Mühe möglich. Verbotene (und unerreichbare) Früchte schmecken am besten. – So habe ich also eine Leidenschaft für Bächlein, kleine Waldwiesen und Lichtungen entwickelt, für Zephir, Blümchen und Beeren."[13]

Die Liebe zur Natur half also, die körperlichen Gebrechen zu transzendieren, mehr noch, seelischen Frieden und Ruhe zu finden. Schostakowitsch trat aus einer rein anthropozentrischen Weltsicht heraus, ohne die Schwelle zur Religiosität zu überschreiten.

Musik als Ausdruck des Laudate

Anders bei Rodion Shchedrin, der seelischen Frieden und Ruhe im Glauben findet, dem die Natur als Manifestation des Schöpfers gilt, dem ein Laudate zu singen ist. In einem 1999 von Georg Gachot gedrehte Porträtfilm bekennt Shchedrin:

„Viele zeitgenössischen Musiken gleichen einem Testament kurz vor dem Selbstmord (...) Meiner Meinung nach aber ist Musik eine geistige Kraft, die dich weiterträgt. (...) Die Musik ist ein Tagebuch der Gefühle, sie kündet von der Liebe zum Himmel, von der Zärtlichkeit zu meiner Frau, von der Liebe zum Frühling, zur Sonne, zum Wind. (...) Musik ist das Einzige, was das Rätsel des Todes lösen kann, Musik erläutert ständig, warum du auf der Erde bist."[14]

Shchedrins Musik ist also auf jenes Laudate hin komponiert, das sich in den Gesängen der russisch orthodoxen Kirche genauso findet wie in den Psalm-Vertonungen Igor Strawinskys, übrigens eines geistig-musikalischen Stammvaters sowohl Schostakowitschs wie Shchedrins. [15]

13 Ebenda, S. 263, siehe hierzu auch: Sigrid Neef, "Infragestellungen. Der Künstler und die Macht – das kann doch nicht alles gewesen sein", in: *Dmitri Schostakowitsch – Komponist und Zeitzeuge* (*Schostakowitsch-Studien,* Band 2), Berlin 2002, S. 30 ff.

14 Porträtfilm von Georg Gachot. 1999.

15 Siehe hierzu: Sigrid Neef, "'Glory' oder 'gorje' – Das jüdische Element in Schostakowitschs Opern (unter Einbeziehung von Fleischmans Oper *Rothschilds Geige*)", in: *Dmitri Schostakowitsch und das jüdische musikalische Erbe.* (= *Schostakowitsch-Studien,* Bd. 3), Berlin 2001, S. 200 ff.

„In meiner Familie war das Verhältrnis zur orthodoxen Religion tief und aufrichtig. Mein Vater stammt aus der Geistlichkeit: sein Vater (das heißt mein Großvater) war Priester in dem kleinen Städtchen Aleksin in einem der mittleren Landstriche Rußlands am Fluß Oka. Noch heute führt meine Mutter ein Leben in Gott. Bei meiner Geburt ließen mich die Eltern heimlich in einer Kirche des Moskauer Umlandes Sokolniki taufen. Das war zu jener Zeit nicht ungefährlich, denn das sowjetische Land bekannte sich offiziell zum Atheismus und religiöse Gefühle wurden von Stalin mit grausamer Brutalität geahndet."[16]

Äußerste Zurückhaltung

Shchedrin blieb mit Äußerungen über seine Religiosität immer sehr zurückhaltend, und zwar auch nach dem Zusammenbruch des Sowjetstaates, als es „Mode" wurde, sich als gläubiger Christ zu „outen", weil das Aufmerksamkeit erregte und materiellen Gewinn versprach.

Ich lernte Shchedrin 1972 als einen Menschen kennen, der sich voller Wissensdrang, Neugier und Hochachtung in der Natur bewegte, sich in privaten Gesprächen zu Problemen der Religion und der Achtung vor der Schöpfung leidenschaftlich äußerte, sich aber in der Öffentlichkeit zurückhielt. Bei meinem Besuch 1974, er war gerade ein Jahr im Amt des Vorsitzenden des Russischen Komponistenverbandes, erlebte ich, wie er in Zeiten großer administrativer Belastungen aus Moskau flüchtete, um sich in der Natur zu regenerieren.

Als ich 1975 die deutsche Erstaufführung seiner Oper *Ne tolko ljubov'* [Nicht nur Liebe] an der Deutschen Staatsoper Berlin gegen große Widerstände durchgesetzt hatte, machte er mir ein besonderes Geschenk, ein Erbstück seiner Familie, eine alte Ikone. Die Idee zu seiner Liturgie *Der versiegelte Engel*, nach Leskows Erzählung von einem begnadeten Ikonenmaler, trug er bereits im geistigen Gepäck bei sich. Die Ikone wie die künstlerische Idee zum *Versiegelten Engel* waren im wahrsten Sinne des Wortes Schmuggelware, deren Ausfuhr verboten.

Nach dem Sturz des Sowjetstaates schlug das geistige Pendel nach der anderen Seite aus, auf den verordneten Atheismus folgten nun massenhafte schwärmerische Bekenntnisse zur Religiosität und eine Konjunktur der russisch-orthodoxen Kirche. Shchedrin zählte nicht zu den sich solcherart lauthals Gebärdenden. In dieser noblen Haltung ist er Schostakowitsch vergleichbar, diesem zweifellos folgend.

16 Rodion Shchedrin, "Erinnerungen an den *Versiegelten Engel*" (18. Mai 1996) (Übers. Sigrid Neef), Kommentartext zum *Versiegelten Engel*. In: CD-Serie RODION SHCHEDRIN bei BMG Classics, München 1996, S. 14.

„Wiedererweckung" von Vater BACH

Bekennende und praktizierende Liebe zu Johann Sebastian Bach ist für russische Komponisten keineswegs eine Selbstverständlichkeit. Die großen russischen Komponisten des 19. Jahrhunderts konnten im Thomaskantor nicht mehr als einen akademischen Fugenschreiber erkennen, ihre Liebe galt Beethoven und Schumann. Für die russischen Komponisten des 20. Jahrhunderts war Bach vor allem ein religiös motivierter Musiker und daher von eingeschränktem Interesse.

Ungeachtet dessen komponierte Dmitri Schostakowitsch 1950/51 seine *24 Präludien und Fugen für Klavier* op. 87. Den äußeren Anstoß dazu hatte der Bach-Wettbewerb 1950 in Leipzig gegeben, zu dem Schostakowitsch als Juror geladen war. Ein Teilnehmer des Bach-Festes berichtet, wie Schostakowitsch, „von den Präludien und Fugen des *Wohltemperierten Klaviers* fasziniert, seinen mitteldeutschen Kollegen die Frage stellte:

> 'Warum habt ihr diese phantastische Tradition nicht fortgesetzt?'

und sich mit historisch relativierenden Antworten nicht zufrieden gab. Er selbst setzte sie für sich fort."[17]

Schostakowitschs *24 Präludien und Fugen* sind ein Werk hoher kontrapunktischer Meisterschaft, zugleich ein inneres Tagebuch, bei dem jede Subjektivität in eine helle klare Objektivität überführt ist, eine Art musikalischer wie seelischer Läuterungsübungen.

„Dem Beispiel des großen Schostakowitsch folgend..."

Rodion Shchedrin wurde 1951 durch Schostakowitsch mit dem Virus BACH infiziert und gab dies selbst zu Protokoll:

> „... 1951 spielte Dmitri Schostakowitsch in einem kellerartigen Raum des Komponistenverbandes der UdSSR in der Miusskaja uliza in Moskau (jetzt uliza Tschajanowa) sein neues Werk, die *24 Präludien und Fugen*. Er hatte sie gerade vollendet. Noch Student im zweiten Studienjahr am Konservatorium, war ich bei jener denkwürdigen Aufführung dabei. Schostakowitsch spielte aus seinen handschriftlichen Aufzeichnungen,

17 Detlef Gojowy, *Dmitri Schostakowitsch*, Reinbek bei Hamburg 1983, S. 89.

> er spielte nervös, oft an die herabrutschende Brille greifend, verspielte sich manchmal, das forte war zeitweise von brutaler Härte, eher einem ‚Schlagen' vergleichbar.
> Auf mich machte Schostakowitschs Werk einen solch starken Eindruck, daß in mir der Wunsch wach wurde, einen ähnlichen Zyklus zu schreiben...
> Die ‚Präludien und Fugen' Schostakowitschs kann man keinesfalls als ein süßlich klingendes Werk bezeichnen. Und doch erschien es 1951! Drei Jahre zuvor (im furchtbaren Jahr 1948!) grollte über Schostakowitschs Haupt der Donner; entluden sich Blitze, drohte der stalinistische Parteibeschluß über die Musik. Und das gnadenlose Schicksal gönnte Stalin, noch zwei diktatorische Jahre lang zu leben, nämlich noch bis 1953. Aber sogar in dieser ungemein harten und grausamen Zeit seines Lebens schrieb Schostakowitsch ein so hochintellektuelles 'westliches' Werk, spielte es öffentlich...
> Und meine '24 Präludien und Fugen' kann man ebensowenig ein süßlich klingendes, ‚höfisches', sich Breshnew anbiederndes Stück nennen. Dem Beispiel des großen Schostakowitsch folgend, schrieb ich sie zwischen 1964 und 1970 gleichsam für mich, komponierte sie, der Zeit nicht achtend, und spielte sie öffentlich. Wer noch schuf im Rußland jener 1960er und 1970er Jahre Präludien und Fugen? Wer spielte sie selbst?"[18]

Den Sommer 1964 verbrachten Rodion Shchedrin und seine Frau Maja Michailowna Plissezkaja, die legendäre Primaballerina des Bolschoi Theaters Moskau, gemeinsam mit Schostakowitsch und dessen Frau Irina Antonowna in Armenien, im Urlaubsort des dortigen Komponistenverbandes, in Dilishan.

Während dieser Urlaubswochen gesteht Schostakowitsch dem Kollegen, daß

> „er jeden Morgen aus dem ‚Wohltemperierten Klavier' spiele, um sich einzustimmen und Kraft zu tanken".[19]
> „Einmal fragte er mich, welche Partitur ich auf eine unbewohnte Insel mitnehmen würde. Ich antwortete ihm: ‚Die Kunst der Fuge'. Darauf er: ‚Das Lied von der Erde'. Später, einige Monate vor seinem Tod, war ich in seinem Landhaus und fragte ihn: ‚Erinnern Sie sich an unser Gespräch vor zwölf Jahren? Haben Sie Ihre Meinung in dieser Zeit geändert? Er sagte ‚Nein', und ich sagte auch 'Nein'. Die ‚Kunst der Fuge' von Bach ist für mich das Höchste, was es in der Musik gibt."[20]

18 Rodion Shchedrin: "Laut gewordene Gedanken beim Hören der *Präludien und Fugen*" (26. Mai 1996) (Übers. Sigrid Neef). Kommentartext zu *Polyphonic Notebook for Piano* und *24 Preludes and Fugues for Piano,* in: CD-Serie RODION SHCHEDRIN bei BMG Classics, München 1996, S. 14 und 15.

19 Porträtfilm von Georg Gachot, a.o.a.O.

20 Rodion Shchedrin im Gespräch mit Hannelore Gerlach am 15. 04. 1979 in Moskau (Übers. Hannelore Gerlach). In: *Fünfzig sowjetische Komponisten.* Eine Dokumentation von Hannelore Gerlach. Edition Peters, Leipzig/Dresden 1984, S. 391 und 392.

Dem Beispiel folgend und doch eigenständig im Fortschreiten

Wenn sich Shchedrin bei seinen *24 Präludien und Fugen* auch bewußt und absichtsvoll in die Nachfolge Schostakowitschs stellte, war er doch kein Epigone des großen Meisters, sondern belebte die alte tradierte Form auf seine Weise:

> „Wenn Schostakowitsch bei der Schaffung seines analogen [zu Johann Sebastian Bachs *Wohltemperiertem Klavier*, S. N.] Zyklus das Ziel hatte, einen alten Traum Glinkas zu realisieren und die westliche Fuge mit den Konventionen der russischen Sanglichkeit zu vereinen, so wurde es Shchedrins Aufgabe, ein akademisches Genre mit modernem virtuosem Klavierstil und neuen musikalischen Ideen zu verbinden. (...) Dabei ist der gesamte Zyklus von einer schönen und strengen Architektonik gekennzeichnet: Das letzte Paar von Präludium und Fuge Nr. 24 d-moll ist die genaue Spiegelumkehrung von Präludium und Fuge Nr. 1 C-dur."[21]

Ganz in der Art des alten deutschen Meisters und dessen *Kunst der Fuge* schuf Shchedrin dann 1972 sein *Polyphones Heft* (*25 polyphone Präludien*) für Klavier.

> „Das *Polyphone Heft* (...) verwirklicht nach meiner Vorstellung zwei Ziele. Es soll die musikalischen Werte rein bewahren und in seiner Art eine kurze klavieristische Enzyklopädie aller (mir bekannter) Beispiele polyphonen Gestaltens vorstellen. Von den einfachsten Formen (Imitation, Kanon) bis hin zu den schwierigeren, zeitgenössischen (zum Beispiel der polyphonen Montage im finalen Präludium)."[22]

Das "Musikalische Opfer" – das Werk eines „jurodiwy"

Im Vorgriff auf den 300. Geburtstag Johann Sebastian Bachs im Jahre 1985 komponierte Shchedrin 1983 sein *Musikalisches Opfer*, ein monumentales Werk für Orgel und neun Blasinstrumente (3 Flöten, 3 Fagotte und 3 Posaunen).

Johann Sebastian Bach hatte bekanntlich sein *Musikalisches Opfer* 1747 dem Preußenkönig Friedrich II. dargebracht. Nachdem der Thomaskantor vor dem König seine Improvisationskunst zeigen durfte, schuf er nach dem vom Monarchen vorgebenenen „königlichen Thema" einen Zyklus hochkomplexer polyphoner Stücke, voller geistvoller Anspielungen und Scharaden und widmete diesen Friedrich II.

Auch Shchedrins *Musikalisches Opfer* ist voller witziger, ungewöhnlicher Anspielungen. An Schostakowitsch anknüpfend, der einst in das *Achte Streichquartett* von 1960 das eigene Namensinitial (DSCH) eingebunden hatte, wob Shchedrin nun ebenfalls seine musikalische Namenschiffre (in der englischen Transkription) in sein *Musikalisches Opfer* ein: Sh-ch-e-d; und er verband dieses Namenssymbol mit dem des Thomaskantors B-A-C-H und dem des Komponisten Alban Berg (B-e-g), für Shchedrin einer der großen Vermittler zwischen Alter und Neuer Musik. Diese drei Namen treffen sich auf wundersame Weise, nämlich zu dem Choralzitat *„Es ist genug"* (Schlußchoral aus Bachs Kantate Nr. 60), hatte doch diesen Choral einst Alban Berg seinem „dem Andenken eines Engels gewidmeten" *Violinkonzert* eingeschrieben.

Obgleich dieses Werk an geistig-intellektuellen Bezügen überreich ist, richtet es sich nicht primär an ein auf intellektuelles Vergnügen ausgehendes Publikum, sondern an „Wahrheitssucher". Es handelt sich um den Witz und die Scharaden eines „jurodiwy", eines Gottesnarren, wie ihn die russische Tradition kennt und wie er sich mit der Person und Musik Dmitri Schostakowitsch ausgebildet hatte – und hier nun in Shchedrin quasi einen musikalischen Nachfolger gefunden hatte.[23]

„Einhalten – Nachdenken"

Die Botschaft seines *Musikalischen Opfers* war Shchedrin so wichtig, daß er sie auch in Worte faßte:

> „Im *Musikalischen Opfer* polemisiere ich mit der Meinung, Musik sei eine abstrakte Kunst (...). Ich wollte, daß in diesem Werk die Musik ‚spricht', und zwar im Sinne eines Gespräches zwischen Orgel, drei Flöten, drei Fagotten und drei Posaunen. Wobei das kein chaotisches Gespräch ist, wie wir es manchmal führen, bei dem der eine dem anderen nicht zuhört, davon angetrieben, sein persönliches Urteil zum Ausdruck zu bringen; sondern eine Unterhaltung, bei der jeder erzählen kann über seinen Kummer, seine Freude, sein Unglück, seine Offenbarungen. Und dabei diese Empfindungen nicht nur ausspricht, sondern auch überzeugt sein kann, das man ihn nicht sofort festnagelt,

21 Valentina Cholopova, *Annäherungen*, S. 16

22 Rodion Shchedrin: "Laut gewordene Gedanken beim Hören der *Präludien und Fugen*" (26. Mai 1996), (Übers. Sigrid Neef). Kommentartext zu *Polyphonic Notebook for Piano* und *24 Preludes and Fugues for Piano*, in: CD-Serie RODION SHCHEDRIN bei BMG Classics, München 1996, S. 16.

23 Zu Dmitri Schostakowitsch und dem Begriff des "jurodiwy" vgl. die Ausführungen von Solomon Volkov in den *Memoiren*.

sondern sich um Verstehen bemüht. Ich bin überzeugt, daß dies bei der Hast unseres Lebens äußerst wichtig ist. Anhalten, nachdenken."[24]

Shchedrins hier gefundener musikalischer Gestus, die langen meditativen Phrasen, ist ohne Schostakowitschs Vorbild nicht denkbar, wobei beider Bezugspunkt Bach ist.

„Der Ton des Werkes ist erzählend, langsam, nahe zu jener Art von nicht hastigem Musizieren, wie sie uns aus der Epoche Bachs bekannt ist."[25]

Dem Zeitgeist der Eile und Eilfertigkeit, der Hast und Unrast sich *nicht* unterzuordnen, sondern einzuhalten und nachzudenken: diese Botschaft wurde von Schostakowitsch immer wieder ausgesprochen, sehr deutlich in den Kopfsätzen der *6. Symphonie* (1939), der *8. Symphonie* (1943) und der *10. Symphonie* (1953). Im *Musikalischen Opfer* hat Shchedrin diese Botschaft 1983 thematisiert.

Kein Zufall also, daß der Nachhall der Wendung „DSCH" (Schostakowitschs Namensanagramm) in enger Verbindung mit einem Zitat aus Bachs *Wohltemperiertem Klavier* in Shchedrins zum 300. Geburtstags Bachs komponierter *Musik für die Stadt Köthen* zu finden ist.

Jewtuschenko und Wosnessenski

Was für Schostakowitsch einst der Dichter Jewgeni Jewtuschenko geworden war, das sollte für Rodion Shchedrin der Dichter Andrej Wosnessenski werden.

Nach Gedichten des 1933 geborenen Jewtuschenko hatte Schostakowitsch 1961 seine *Dreizehnte Symphonie* mit dem Untertitel *„Babij Jar"* komponiert. Schostakowitsch zählte zur Zeit der Komposition 56 Jahre. Was interessierte ihn an dem damals 29jährigen Jewtuschenko? Die von diesem vollzogene kopernikanische Wende. Einst ein Nachahmer des legendären Wladimir Majakowski, wandte sich Jewtuschenko von dessen Kult des Hasses ab, entfaltete dafür universelles Mitgefühl. Exemplarische Bedeutsamkeit erhielt das Gedicht *„Babij Jar"* von 1961, ein Einfühlungspoem in die Opfer jahrhundertalten Hasses: „Mir scheint – ich bin ein Jude".

In alter russischer Tradition handelte es sich um keine Schreibtisch-Lyrik. Vielmehr rezitierte Jewtuschenko in mitreißender Weise seine Gedichte selbst, füllte mit seinen Rezitals Fußballstadien nicht nur in Moskau, im damaligen Leningrad,

24 Rodion Shchedrin, Kommentartext zur Schallplatteneinspielung des *Musikalischen Opfers* bei *Melodiya*, Leningrad 1987, S. 3 und 4 (russisch).

25 Ebenda.

Kiew und Tbilissi, sondern auch im westlichen Ausland. Seine Poesie wurde Massenkunst, war aufrüttelnd, verstörend, irritierend. Tausende lauschten ihm, und in mehr als 20 Sprachen las man seine Verse. Von den Oberen beargwöhnt, von den Kollegen beneidet, hatte er bei der Jugend den Status eines Popstars.

„Ich bin die Not. Ich bin der Hunger."

Ein Dichter am Puls der Zeit ist auch der ebenfalls 1933 geborene Andrej Wosnessenski, ein Poet des technischen Zeitalters, ein Barde der heillosen Welt der modernen Zivilisation, mit einem unabweisbaren Gespür für die unter der hellen schönen Oberfläche des „zivilisatorischen Fortschritts" sich abspielenden Tragödien und Katastrophen. Auch er war ein begehrter und umjubelter Rezitator seiner Gedichte - nicht nur in der Heimat, auch in Amerika, Kanada, Frankreich und England.

Mit seiner Amerika-Dichtung *Dreieckige Birne*, ein Poem aus „vierzig Abschweifungen", wurde Wosnessenski 1962 weltberühmt.

Dann kam 1964 sein poetisches Spektakel *Antiwelten*, das „zu singen, zu sprechen und zu tanzen" war, und vom legendären Moskauer Theater an der Taganka unter Juri Ljubimow achthundert Mal in Moskau gespielt und doppelt so oft im Ausland gegeben wurde.

1968 folgte *Poetorija* von Rodion Shchedrin, keine normale Gedichtvertonung, sondern ein „Konzert für einen Dichter, begleitet von Frauenstimme, gemischtem Chor und Sinfonieorchester", so die Gattungsbezeichnung. Andrej Wosnessenski selbst hatte aufzutreten und seine Texte zu sprechen. Lichtprojektionen sind als Manifestationen des „musikalischen Lichts" Bestandteile der Komposition. Dichter, Chor, Solistin und Orchester haben eine Welt zu imaginieren, in der das Ich zur totalen Verwandlung und Einfühlung gelangt, in dem die unterschiedlichsten Zeiten und Kulturen zur Präsenz gebracht werden: „Ich bin Goya. (...) Ich bin die Not. Ich bin die Stimme. (...) Ich bin der Hunger. Ich bin die Gurgel eines aufgehängten Weibes."[26]

Nachfolge und Steigerung

Wosnessenski/Shchedrins *Poetorija* ist vom gleichen Impuls getragen wie Jewtuschenko/Schostakowitschs *Babij Jar-Symphonie*, in deren Mittelpunkt das Diktum

26 Andrej Wosnessenski/Rodion Shchedrin, *Poetorija*. Klavierauszug, Moskau 1977, S. 5-14 und S. 28-30.

steht: „Mir scheint – ich bin ein Jude". Bei Wosnessenski/Shchedrin wird dieses allgemeine Mitgefühl noch gesteigert, auf das Immer und Überall wie auf das Hier und Jetzt bezogen. Eine Steigerung allerdings, die ohne das voraufgegangene Werk, die *Babij Jar-Symphonie*, nicht möglich gewesen wäre:

> „Meine Ehrfurcht vor diesem Meister [gemeint ist Schostakowitsch, S. N.] ist unbeschreiblich groß. Seine Musik ist voll leidenschaftlichen Protests gegen Grausamkeit und spießbürgerliche Unbekümmertheit, sie ist ein Ja zum Menschen, zu seinem Verstand und seiner Güte."[27]

Darüber hinaus spricht die *Poetorija* von etwas Drittem, jenseits des Beschreibbaren und Sichtbaren:

> „Doch über das Leben und den Tod hinaus/ Durchdringt uns etwas, wie ein Licht,/ fordert uns etwas Drittes – /Das allein den Menschen trifft."[28]

Dieses Dritte wird in der *Poetorija* in immer neuen Anläufen als Hoffnung, als Glaube, als „schwache messianische Kraft" beschrieben. Es ist religiös verankert (so im 2. Satz „Mutter von Wladimir, einzige, sei unsere Fürsprecherin..."),[29] aber es geht in reiner Kirchengläubigkeit nicht auf.

Die Wirkung des Werkes war gewaltig – auch auf Dmitri Schostakowitsch:

> „Bis heute stehe ich unter dem starken Eindruck der Musik. Ich glaube, wir befinden uns an einer Wende von Shchedrins künstlerischer Biographie, er wird künftig das Leben umfassender betrachten und entsprechend darstellen."[30]

Zwei Hinrichtungen: von Stenka Rasin und von Pugatschow

Die Hinrichtung Stepan Rasins, ein Poem für Baß, Chor und Orchester nach Texten von Jewgeni Jewtuschenko, komponierte Schostakowitsch im Sommer 1964, den er gemeinsam mit Shchedrin und Plissezkaja im Erholungsort der Komponisten im armenischen Dilishan verbrachte.

27 Rodion Shchedrin, "Bol'šaja žizn' muzykanta. K 60-letiju so dnja roždenija D. Šostakoviča [Das bedeutsame Leben eines Musikers. Zum 60. Geburtstag von D. Schostakowitsch]. In: *Pravda*, Ausgabe vom 24. 09. 1966 (teilweise wieder aufgegriffen und zitiert in der Gedenkrede Shchedrins zum Tode Schostakowitschs vom 14. August 1975.

28 Wosnessenski/Shchedrin, *Poetorija*, a.a.O., S. 17.

29 Ebenda S. 36 ff.

30 Dmitri Schostakowitsch, in: *Sovetskaja muzyka*, Heft 1, 1969, S. 20.

Schostakowitschs berühmtes Diktum:

> „Warten auf die Exekution ist eines der Themen, die mich mein Leben hindurch gemartert haben. Viele Seiten meiner Musik sprechen davon."[31]

trifft auf sein op. 119 in besonderer Weise zu. Mit der historischen Titelgestalt (Stepan [Stenka] Rasin, geb. 1630 (?), gest. 1671, Anführer eines Kosaken- und Bauernaufstandes) konnte er sich identifizieren, sein scharfer und unbestechlicher Blick war darüber hinaus auf das Volk gerichtet.

> „Dem Thema *Rasin* stehen die Themen *Masse und Macht* gegenüber. In deren Aufeinanderprall besteht der innere und äußere Konflikt des gesamten Stückes, darin liegt das Zeitgemäße. (...) Anfangs drängt die Menge frohlockend auf den Platz, um sich bei der Hinrichtung Stepan Rasins zu amüsieren, später aber vollzieht sich in ihr ein erschütternder Stimmungsumschwung: sie beginnt zu begreifen...."[32]

Im Zentrum des Werkes steht der Monolog des Stenka Rasin, in ihm wird die Lust an der Weltverbesserung und der Schmerz über die Schwachheit und Niederlage des Menschen bis an die äußersten Grenzen durchforscht.

Die Hinrichtung Pugatschows

Auf Schostakowitschs *Die Hinrichtung Stepan Rasins* von 1964 ließ Shchedrin 1984 seine *Hinrichtung Pugatschows* folgen, ein Poem für Chor à cappella nach Texten aus Alexander Puschkins „Geschichte Pugatschows" von 1834.

Wie schon bei Schostakowitsch wird die alte russische Frage nach dem Sinn von Rebellentum und Selbstaufopferung gestellt. Schostakowitschs *Stenka Rasin* ist von antityrannischem Pathos durchdrungen, die Reflexionen des Rebellen gipfeln in der Erkenntnis „Es gibt keinen guten Zaren!" und richten sich gegen Gewaltherrscher aller Zeiten.

Im Jahr 1984 aber kam die sowjetische Gesellschaft an den Punkt, wo sie, „vergiftet von der andauernden Stagnation in lethargische Hoffungslosigkeit zu fallen begann. Ein Jahr darauf brachte der Generalsekretär der KPdSU Michail Gorbatschow die Idee der Perestroika auf – angesichts des drohenden ökonomischen und allgemeinen Zusammenbruchs des Landes."[33]

31 Volkov, *Memoiren*, S. 235.

32 Glikman, *Briefe*, S. 215.

33 Valentina Cholopova, *Annäherungen*, S. 89.

In dieser Situation versuchte Shchedrin mit seinem Pugatschow-Poem ein altes Rätsel der russischen Geschichte zu lösen. Denn der Kosakenrebell und Bauernführer Pugatschow bedeutet für Rußland das gleiche wie Spartakus für das Abendland: ein Rätsel berechtigten Rebellentums, das von Pugatschow in aller Größe und allem Elend voll ausgelebt wurde. Das Pugatschow-Poem entstand als ein Teil des „notwendigen Prozesses der Reinigung von Gewalt und Unwahrheit, von Versklavung des Bewußtseins und Unfreiheit des Gewissens".[34]

Chorgesang

Schon Schostakowitsch hatte den russischen weltlichen Chorgesang kultiviert und differenziert, war aber immer noch in den traditionellen Grenzen eines moderaten Schöngesangs geblieben. Shchedrin aber ging darüber hinaus, schöpfte alle Möglichkeiten des Chorgesangs voll aus.

Es gibt in seiner *Hinrichtung Pugatschows* keine einheitliche zentrale Perspektive mehr, zuerst ist der Chor neutraler, berichtender Chronist, dann imaginiert er prophetisch klingendes Glockengeläut, dann signalisieren einzelne Rufe der Menge Angst, Erstarrung und Bewegung, bald Schrecken, bald Hohn und Spott, dann Stöhnen und Klagen. Pugatschows in Form eines Gebetes gehaltene Bitte an das Volk wölbt sich wie eine Kuppel empor: „Leb wohl, rechtgläubiges Volk, verzeih mir, worin ich vor dir übel getan habe, leb wohl, rechtgläubiges Volk!"

Shchedrin verwandelt in seiner *Hinrichtung Pugastschows* einen historischen Fakt in eine Vision von Allgegenwärtigkeit, in eine existentielle Grenzerfahrung von Angst, Liebe und Mitgefühl.

Für Shchedrin ist der Chorgesang eine der bedeutendsten musikalischen Äußerungsformen, und das nicht nur, weil er selbst seine erste musikalische Ausbildung an einer Chorschule, an der berühmten Moskauer Chorschule, erhalten hatte:

> „Ich hatte Gelegenheit, Liederfeste im Baltikum zu erleben; dort spürte ich, welch ungeheure Wirkung sie sowohl auf die Teilnehmer als auch auf die Zuhörer ausüben. Diese vieltausendköpfigen Chöre, deren Echo Himmel, Sonne, Wolken und Sterne sind, sind mir unvergeßlich. Man hat das Gefühl, eins zu sein mit allen, man empfindet die Unvergänglichkeit. Wenn man das Ergebnis des Zusammenklingens der eigenen Stimme mit denen der anderen erlebt, merkt man, daß etwas Erhabenes, Großes entstanden ist. Das Singen in einem solchen Chor ist mitreißend, es inspiriert."[35]

34 Ebenda, S. 99.

Zwei Kompromisse: „Das Lied von den Wäldern" und „Lenin lebt im Herzen des Volkes"

1968 weigerte sich Shchedrin, einen von oberster Stelle verfaßten Öffentlichen Brief zu unterzeichnen, mit dem die Kunst- und Kulturschaffenden des Landes ihr Einverständnis mit dem Einmarsch der Sowjet-Armee in die Tschechoslowakei und mit der Niederschlagung des „Prager Frühlings" bekunden sollten. Eine Farce, wie jeder wußte – gefährlich nur für den, der das heuchlerische Spiel nicht mitmachte. Doppelt bedrohlich wurde die Situation durch wohlmeinende Dummheit. Der Radiosender *Voice of America* hatte nichts besseres zu tun, als jede Stunde über einen sensationellen zivilen Ungehorsam zu berichten, den die Schriftsteller Konstantin Simonow und Alexander Twardowski sowie der Komponist Rodion Shchedrin mit ihrer Unterschriftsverweigerung bewiesen hatten. Es drohten drastische Maßnahmen der beleidigten sowjet-russischen Staatsmacht.

> „In Diktaturen hat man ständig die Möglichkeit, ins Gefängnis zu kommen. Es ist ein unausgesetztes Hasardspiel um Kopf und Kragen. (...). Meine Lage war prekär. Nichts in dem System war ja ausdrücklich verboten. Aber sie verfügten über eine Million von Schikanen, zermürbenden Pressionen. Und deshalb beschloß ich, die Lenin-Kantate zu schreiben. Die Feiern zu seinem 100. Geburtstag standen bevor. Ich benutzte nur dokumentarische Texte über Lenin. Doch ich schäme mich der Musik nicht, auch wenn ich sie besser nicht geschrieben hätte."[36]

Das Oratorium *Lenin lebt im Herzen des Volkes* von 1969 wurde zu Shchedrins künstlerischen Zugeständnis an die Staatsmacht, spielte die gleiche Rolle wie einst 1949 das Oratorium *Das Lied von den Wäldern* in Schostakowitschs Biographie.

Aber es gibt einen kleinen Unterschied. Shchedrin gelang mit der Lenin-Kantate eine Lamento-Musik großen Formats, wobei er an den symphonischen Lamenti Schostakowitschs anknüpfen konnte. Von der internationalen Kritik wurde Shchedrins Musik daher weniger als Beitrag zu einer „Leniniade" gewertet, sondern zu

35 Rodion Shchedrin in einem Gespräch mit Valentina Cholopova, *Prawda*, 16. 09. 1988, hier zitiert aus: *Kunst und Literatur*, Heft 1, 1990, S. 102 (aus dem Russischen von Petra Popowa und Carola Rollfink).

36 Rodion Shchedrin im Gespräch mit Ulrich Dibelius, "Hoffnung – für die übernächste Generation. Musik in Rußland", in: *NMZ* (Neue Musikzeitschrift), Heft 4 (August/September 2002, Feature), S. 3.

einer modernen „Russiade". In diesem Fall hatte „das Musikalische über das Politische gesiegt".[37]

Die Idee der Wiedererweckung der Väter

Schostakowitsch starb am 9. August 1975. Am 14. August 1975 hielt Shchedrin eine „Totenrede". Seine Worte wurden getragen von der alten Idee der „Wiedererweckung der Väter im Sinne einer Vervollkommung der Söhne", ein zentraler Gedanke in einem Hauptwerk der russischen Religionsphilosophie, in Nikolai Fjodorows (1828–1903) *Philosophie der gemeinsamen Tat*. Durch Nikolai Fjodorow fand diese Idee in der russischen Literatur, so bei Lew Tolstoi, Verbreitung und gelangte auch zu Rodion Shchedrin.

> „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 Vervollkommung 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."[38]

Solches Gedankenmodell steht im Widerspruch zu modernem Fortschrittsdenken, bei dem die Söhne sich der Überwindung der Väter rühmen, die Jungen die Alten entthronen. Das war das Kriegsgeschrei der russischen Avantgarde der 1920er/1930er Jahre.

Dieser Tradition ist der traditionsbewußte Shchedrin nicht gefolgt, sondern dem biblischen Gebot der gegenseitigen Zuwendung der Herzen der Väter und Söhne. Wie sagte doch Shchedrin in seiner Totengedenkrede vom August 1975?

> "Meine Ehrfurcht vor diesem Meister ist unbeschreiblich groß. Seine Musik ist voll leidenschaftlichen Protests gegen Grausamkeit und spießbürgerliche Unbekümmertheit, sie ist ein Ja zum Menschen, zu seinem Verstand und seiner Güte."[39]

37 Valentina Cholopova. *Annäherungen*, S. 57

38 Nikolai Fjodorowitsch Fjodorow: „Philosophie der gemeinsamen Tat", in: Wilhelm Goerdt, *Russische Philosophie. Texte,* Freiburg-München 1989, S. 699.

39 Siehe Anm. 27, zitiert nach: Hannelore Gerlach, "Auskunft über Rodion Shchedrin", in: *Sonntag,* Zeitschrift für Kunst und Literatur vom 12. 08. 1973 (32/73), S. 9.

„Ich bin froh, dem Rat des großen Musikers gefolgt zu sein."

Schostakowitschs 1928 im damaligen Leningrad uraufgeführter Opernerstling *Die Nase* fand seine kongeniale Weiterführung in Rodion Shchedrins Oper *Tote Seelen*.

Shchedrin begann 1966 mit der Komposition seiner Gogol-Oper, als Schostakowitschs Meisterwerk noch unter Verdikt stand und nicht aufgeführt werden durfte. Shchedrin arbeitete zehn Jahre lang, bis 1976, beharrlich an seinem Werk, ohne einen Gedanken daran zu verschwenden, ob seine ungewöhnliche Komposition jemals aufgeführt werden würde.

Schostakowitschs Haltung, zu komponieren, was komponiert werden muß, einem inneren Auftrag zu vertrauen und zu folgen, zeigte hier Folgen. So konnte mit Shchedrins *Toten Seelen* ein weiteres Meisterwerk der Operngattung des 20. Jahrhunderts entstehen.

> „Als ich Schostakowitsch das erste Mal erzählte, daß ich mit einer Oper ‚Tote Seelen' begonnen habe, fragte mich Dmitri Dmitrijewitsch sofort: ‚Und werden diese Gogolschen Worte darin vorkommen?' Und ohne Zögern rezitierte er auswendig: ‚Ich bekenne, ich fahre zum Nutzen eines anderen: General Betrischtschew, ein naher Bekannter und, man kann sagen, mein Wohltäter, bat mich, Verwandte aufzusuchen. Verwandte, natürlich, sind Verwandte, denn andererseits, sozusagen, fahre ich auch für mich selbst, um die Welt und den Kreislauf der Menschen genau zu studieren, nicht zu sprechen über den Nutzen in Bezug auf hämorrhoidale Verhältnisse... es ist sozusagen ein lebendiges Buch der Wissenschaft...".
> Dieser Text stammt aus dem zweiten Band der ‚Toten Seelen', den Gogol selbst verbrannt hatte. Nur einige Seiten der Handschrift konnten vor dem Feuer bewahrt werden, weil es dem Diener Gogols gelang, sie aus den Flammen herauszureißen, zwar schon angekohlt, aber noch nicht ganz verkohlt.
> Ich benutzte diesen Text für das erste a-cappella-Arioso Tschitschikows. Der zweite von Schostakowitsch rezitierte Text (auch aus dem zweiten Band des Gogolschen Romans!) lautet: ‚Ich lechze nach Weisheit, Weisheit, sichere Einkünfte zu bekommen und ein Vermögen zu erringen, kein erträumtes, sondern ein real existierendes, damit die Pflichten des Staatsbürgers erfüllend, die Achtung der Mitbürger verdienend.' Diese Worte legte ich der großen Arie Tschitschikows während des Balls beim Gouverneur zugrunde.
> Es ist erstaunlich, daß Schostakowitsch diese wenig bekannten Worte Gogols auswendig kannte. Dmitri Dmitrijewitsch sagte mir damals: ‚Natürlich, nutzen Sie, was

man aus dem zweiten Teil nutzen kann. Bei Gogol gibt es dort geniale Offenbarungen...'. Ich bin froh, dem Rat des großen Musikers gefolgt zu sein."[40]

Blick zurück nach vorn

Schostakowitsch, der Enkel eines Revolutionärs, hätte Shchedrin, dem Enkel eines Priesters, sicher nicht widersprochen bei dessen Blick zurück nach vorn:

> „Mit der Sprengung der Gotteshäuser, mit der Zerstörung der Architektur wurden auch Moral und Ethik zerstört. Getrennt haben wir uns vom Glockengeläut, von den Glöcknern und von den Büchern, aus denen jeder Mensch für sich ewige Wahrheiten schöpfen konnte. Tolstoi sagte einmal, wenn ein Mensch an einem Tag nicht an seinen Tod gedacht habe, habe er diesen Tag umsonst gelebt. Auf die jahrhundertealte Moral zu pfeifen war einfach, die bitteren Früchte ernten wir heute und werden das noch einige Generationen lang tun. Das Gift des Zynismus und des Karrierismus wird auch unsere Gesellschaft zerfressen.
> Das Chorsingen aber läutert. Während des Singens fällt alles Kleinliche, Unwürdige, alles Eigennützige und alle Hast vom Sänger ab, er erhebt sich gleichsam. Gäbe es einen ‚Geigerzähler' für Ethik, würde er während des Singens das höchste Maß des Schönen auf der Skala der seelischen Befindlichkeit anzeigen.
> Der Dichter Andrej Wosnessenski schrieb, der Mensch bestehe zu 60 Prozent aus Chemie und zu 40 Prozent aus Lug und Trug, aber zu einem Prozent auch aus Michelangelo. Dieses eine Prozent wächst beim Singen unwahrscheinlich an."[41]

Ein Bindestrich als Ausweis genialer Instrumentationskunst in der Nachfolge Schostakowitschs

Mit einer Adaption von Georges Bizets Oper *Carmen* für Streicher und Schlagwerk wurde Rodion Shchedrin 1967 auf einen Schlag berühmt. Und mit diesem Werk anerkannte ihn Dmitri Schostakowitsch als großen Instrumentator in seiner Nachfolge. So widmete er dem „Carmen-Ehepaar" am 24. Januar 1975, wenige Monate vor seinem Tod, folgende Zeilen:

40 Rodion Shchedrin, *Dead Souls,* Kommentar zur Übernahme der Gesamteinspielung der Oper *Tote Seelen* von Melodiya durch BMG Classic München 1996, in der Reihe *THE RUSSIAN OPERA*, Vol. 5, Textheft S. 52 (aus dem Russischen von Sigrid Neef).

41 Siehe Anm. 35, S. 103.

> „Ich werde mich immer mit Begeisterung der großartigen Interpretation von Maja Michailowna Plissezkaja als Carmen in der bewundernswerten und herrlichen Schöpfung von Bizet–Shchedrin erinnern."[42]

Der Bindestrich hat sowohl für Bizet-Shchedrin wie für Plissezkaja-Shchedrin zu gelten.

> "Erstmalig brach aus einer Ballerina etwas hervor – nichts Gekünsteltes, Verspieltes, sondern das Weib, ein innerer Aufschrei. In der ‚Carmen-Suite' tanzte sie zum erstenmal auf ganzer Sohle. Nicht auf der Spitze, sondern kraftvoll, sinnenprall, menschlich."[43]

Den Komponisten der *Carmen-Suite* kennt man sowohl in der Welt des Theaters als auch der Musik. Die Popularität dieses Werkes ist singulär in der Geschichte der modernen Musik. Shchedrin schuf seine Transkription mit 35 Jahren: 1967. Ein genialer Wurf und doch nur ein Detail in einem facettenreichen Gesamtwerk von unverkennbar russischem Wesen und zugleich internationalem Flair.

Zur Person

Rodion Shchedrin wurde am 16. Dezember 1932 in Moskau geboren. Der Vater war Geiger, komponierte und unterrichtete am Moskauer Konservatorium. Dem Besuch der Staatlichen Chorschule (1945-50) folgte ein Studium am Moskauer Konservatorium, Komposition bei Juri Schaporin und Klavier bei Jakow Flier (1950-55), ergänzt durch eine Aspirantur (1955-59) und eine Lehrtätigkeit (Kompositionsunterricht) am gleichen Institut (1964-69).

Als er sich 1968 weigerte, den erwähnten Brief zu unterschreiben, in dem die sowjetischen Künstler den Einmarsch der Truppen des Warschauer Paktes in die Tschechoslowakei begrüßten, mußte er sein Lehramt aufgeben und lebt seither als freischaffender Komponist.

Von 1973 bis zur Auflösung des Sowjetstaates wirkte der parteipolitisch ungebundene weltläufige und kollegial-hilfsbereite Künstler als Vorsitzender des von Dmitri Schostakowitsch gegründeten Russischen Komponistenverbandes, der liberalen alter-

42 Dmitri Schostakowitsch, in: CD-Serie *RODION SHCHEDRIN* bei BMG Classics München (Ausgabe *Carmen-Suite* und *Anna Karenina*) 1996, S. 17.

43 Andrej Wosnessenski, *Begegnung mit Pasternak. Ich bin vierzehn... Ausgewählte Prosa.* Berlin 1984, S. 77 und S. 78 (Deutsch von Ilse Tschörtner).

nativen Organisation zum dogmatisch-orthodoxen gesamtsowjetischen Berufsverband.

1976 zum Korrespondierenden Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste ernannt, seit 1989 Mitglied der Berliner Akademie der Künste, lebt Rodion Shchedrin seit 1992 in Moskau und München. 1993 wurde ihm der ehrenvolle Dmitri-Schostakowitsch-Preis verliehen, das Moskauer Konservatorium verlieh ihm 1997 eine Ehrenprofessur und das Pittsburgh Symphony Orchestra machte ihn 2002 zum „Composer of the Year".

Maja Plissezkaja – „die Zwetajewa des Balletts"[44]

Mit Maja Plissezkaja, der legendären Primaballerina des Bolschoi Theaters, einer der ganz großen Tänzerinnen des klassischen russischen Balletts, verbindet den Komponisten nicht nur eine langjährige Ehe (Heirat 1958), sondern eine schöpferische Gemeinschaft:

> „Maja Plissezkaja ist eine Ballerina der Rhythmen des 20. Jahrhunderts. Ihr Tanz paßt nicht zwischen Schwäne, sondern zwischen Autos und Kräne! Ich sehe sie vor dem Hintergrund der reinen Linien eines Henry Moore und der Wallfahrtskirche von Ronchamp."[45]

Für Maja Plissezkaja schrieb Shchedrin seine Ballett-Musiken und sie tanzte jeweils die Hauptrollen, so in *Das bucklige Pferdchen* (1960), in *Carmen-Suite* (1967), *Anna Karenina* (1972, nach Tolstoi), in *Die Möwe* (1980, nach Tschechow), und *Die Dame mit dem Hündchen* (1985, nach Tschechow).

Rechnet man die beiden ersten Opern *Nicht nur Liebe* (1961/1971, nach Antonow) und *Tote Seelen* (1977, nach Gogol) hinzu, kamen insgesamt sieben Werke dieses einen Komponisten am Bolschoi Theater Moskau zur Uraufführung. Auch dies ist ein singuläres Ereignis. Eine solche Zahl von Uraufführungen war weder Rimski-Korsakow noch Tschaikowsky zuteil geworden. Die vierte Oper *Lolita* (nach Nabokov) hatte 1994 unter Mstislaw Rostropowitsch in Stockholm ihre Weltpremiere. Eine „Oper für den Konzertsaal" nach Nikolai Leskows Erzählung *Der verzauberte Pilger*, kam unter Lorin Maazel zu Shchedrins 70. Geburtstag im Dezember 2002 in New York zur Uraufführung.

44 Ebenda, S. 77
45 Ebenda, S. 81 und 82

Die Folge eines Losungswortes

Rodion Shchedrin selbst bezeichnet seine musikalische Position als postavantgardistisch. Das bedeutet für ihn,

> „daß alle Einschränkungen, alles 'Das darf man nicht', 'Das ist nicht üblich', 'Das wird man mißbilligen' gestrichen sind. Die Vögel werden aus dem Käfig gelassen, es wird so geschrieben, wie man schreiben möchte und wie man empfindet."[46]

Wie lautet doch das von Shchedrin häufig zitierte Losungswort Schostakowitschs?

> „Ich schreibe das, was ich schreiben muß".[47]

Eine Folge solcher Haltung waren künstlerischer Mut und Eigenständigkeit, Voraussetzungen für die Vielzahl originärer Kompositionen Shchedrins.

Selbst ein glänzender Pianist und Organist, trat Rodion Shchedrin als Interpret eigener Werke solistisch weltweit erfolgreich in Erscheinung. In dieser Personalunion begann er 1955 seine Karriere mit der Uraufführung seiner Examensarbeit, dem *Ersten Klavierkonzert*, einem meisterhaften, übermütigen Spiel mit russischer Folklore. Mit dem *Zweiten Klavierkonzert* brillierte Shchedrin 1967 als Komponist und Pianist während einer Europatournee der berühmten Leningrader Philharmoniker unter Jewgeni Mrawinski. Eine Sensation wurde die Uraufführung des *Dritten Klavierkonzertes* 1974, als der Komponist in einer tour de force an einem einzigen Abend alle drei Klavierkonzerte selbst spielte. 1991 folgte mit „Sharp keys" das zum 100. Jubiläum der Klavierbaufirma Steinway in Auftrag gegebene *Vierte Klavierkonzert* (UA 1992 in Washington DC) und 1999 das Olli Mustonen gewidmete und von diesem in Los Angeles uraufgeführte *Fünfte Klavierkonzert*.

Sind Leskow, Gogol, Tolstoi und Tschechow Shchedrins Sterne am klassischen Literaturhimmel, so verbindet ihn mit dem gleichaltrigen russischen Poeten Andrej Wosnessenski eine tiefe Freundschaft, nach dessen Worten schrieb er 1970 die *Poetorija* und mehrere a-cappella-Chöre. Am musikalischen Himmel aber herrscht für Shchedrin Johann Sebastian Bach. Dessen Spuren folgend, schrieb er gegen die Verlogenheit und Süßlichkeit machtergebener und marktgängiger Kunst an und

46 Rodion Shchedrin, zitiert nach: *Sowjetische Musik im Lichte der Perestroika.* Hrsg. von Hermann Danuser, Hannelore Gerlach und Jürgen Köchel, Laaber Verlag 1990, S. 403.
47 Siehe Anmerkung 39, S. 106.

komponierte zwischen 1964 und 1970 seine *24 Präludien und Fugen* für Klavier und 1972 das *Polyphone Heft* (*25 Präludien für Klavier*), Enzyklopädien musikalischer Formen, eine Huldigung der Musik um ihrer selbst willen. In dieser Tradition steht auch das *Musikalische Opfer* (für Orgel und 9 Blasinstrumente) von 1983.

Machte Shchedrin in seiner *Ersten Symphonie* von 1958, vor allem aber in dem im Auftrag der New Yorker Philharmoniker 1968 komponierten *Orchesterkonzert „Glockenklänge"* mit nationalem Ambiente Furore, steht die *Zweite Symphonie* (1962 bis 1965) in der Tradition des Totengedenkens, ein ganz ungewöhnliches Werk in der Form von 25 Präludien.

Unter Shchedrins religiös intendierten Werken sind das 1988 in Moskau uraufgeführte Chorwerk *Der versiegelte Engel* zu nennen sowie die im gleichen Jahr in Washington unter Mstislaw Rostropowitsch uraufgeführte *Stichira* (Lobgesang) zur 1000-Jahr-Feier der Christianisierung Rußlands (anläßlich des Festivals russischer Musik „Let's make music together").

Große Dirigenten der Welt popularisierten Shchedrins Werke, unter ihnen Leopold Stokowski, Eugen Ormandy, Leonard Bernstein, Erich Leinsdorf, Lorin Maazel, Yehudi Menuhin und Seiji Ozawa. Gennadi Roshdestwenski ist ihm seit dem *Ersten Klavierkonzert* 1955 freundschaftlich verbunden, 1976 gefolgt von Juri Temirkanow. Und auch Mstislaw Rostropowitsch wurde ein überzeugender Anwalt seiner Werke in aller Welt.

Der Kreis schließt sich

Der weitgereiste Shchedrin war der Musikentwicklung in Rußland immer voraus, ließ sich zugleich von keiner westlichen Mode überwältigen. Zum Ärger der Kulturbürokratie ging er mit russischer Folklore genauso souverän um, wie mit den Errungenschaften der westlichen Avantgarde, mit der Dodekaphonie oder der Aleatorik. Das führte oft zu Schwierigkeiten, stieß auf massive Ablehnung der russischen Obrigkeit, und selbst die *Carmen-Suite* konnte erst durch die erfolgreiche Fürsprache eines Dmitri Schostakowitschs vor dem Verdikt gerettet werden.

Schostakowitsch hatte mit der *Babij-Jar-Symphonie* 1961, wie erwähnt, die Verbindung zur zeitgenössischen Dichtkunst geknüpft, auf den Poeten Jewgeni Jewtuschenko gesetzt und auf dessen Worte 1964 sein Poem *Die Hinrichtung Stepan Rasins* geschaffen. Am Ende seines Lebens aber wechselte Schostakowitsch zu Andrej Wosnessenski, dem Leibpoeten Shchedrins, und beauftragte diesen 1975 mit der

Nachdichtung von Sonetten Michelangelos für eine geplante Vertonung. Damit schloß sich der Kreis, der Shostakowitsch und Shchedrin verbindet.

„Antworten Sie Schostakowitsch!"

nannte Andrej Wosnessenski seine Erinnerungen an Schostakowitsch.

> „1975 rief er mich an (...) und bat mich, zu ihm zu kommen, um über eine gemeinsame Arbeit nachzudenken. Es ging um die Nachdichtung der Sonette Michelangelos, des Bildhauers unter den Dichtern.
> Ich fuhr zu seinem Kiefernheim. Wenn er sich zum Fenster wandte, sah ich sein gequältes Profil.
> Offensichtlich hatte er sich gerade die Haare scheren lassen. Die radikale Schur legte die Schläfe und fast den ganzen Hinterkopf frei. Ein leicht gewellter krallenförmiger Schopf hielt den Kopf, grub sich in die Stirn wie eine dunkle Vogelklaue – der unsichtbare, peinigende Vogel des Schicksals und der Inspiration. (...)
> Irina Antonowna, seine Frau, kam herein, anzusehen wie eine strenge Gymnasiastin. Dann spielte er – die Klaviatur ertrank unter seinen Händen, das weiße Zischen war von schwarzem b-Moll durchschimmert – er war ein panischer Pianist!
> Die beiden ‚O' in seinem Namen, ebenso wie die Brille, verhüllen nur sein Wesen. Er war nicht rund. In ihm war die Quadratur der Harmonie. In ovale Frageohren ließ sie sich nicht einschreiben. Die Linie seines Gesichts begann bereits zu verfließen, doch die Dreiecke und Quadrate der Jochbeine, von Wangen und Nase zeichneten sich nach wie vor ab. (...)

Schostakowitsch ist der Architekt unter den Komponisten:

> er denkt in der Gesamtheit des Raums, zeichnet das Detail nicht vor. Schostakowitsch ist eine Estakade, ein Dostojewskisches Geistesstenogramm. Wenn die Theorie von der außerirdischen Herkunft des Lebens stimmt, dann war er ein Bündel bebenden Lichtes, wer weiß woher in unser Sein getragen – selbst die Luft verwundete ihn. (...)
> Er erzählte, das er ein neues Werk plane, es im Geist bereits geschrieben habe – eine Musik zu sieben Gedichten von mir, darunter ‚Tränen um zwei ungeborene Poeme' und ‚Pornographie des Geistes'. Doch sie niederzuschreiben war ihm nicht vergönnt. Sie verblieben in den anderen Dimensionen. (...)
> In seinen letzten Tagen war er so schwach, daß er nicht einmal ein Blatt Papier halten konnte. Ich besitze seine Partitur zu meiner Nachdichtung, auf ihr stehen in zitternder Kardiogrammschrift die erschreckenden Worte: ‚Ich fühle das Ende.'"[48]

48 Andrej Wosnessenski, *Begegnung mit Pasternak. Ich bin vierzehn...* a. a. O., S. 133 ff.

Gegenseitige Zuwendung

Antworten an Schostakowitsch, die über das physische Ende hinausreichen, finden sich bei Shchedrin allenthalben, sind selbst in dem *Selbstporträt* genannten Variationen für Sinfonieorchester von 1984 erkennbar, unüberhörbar dann im Nachhall der Wendung „DSCH" (Schostakowitschs Namensanagramm) in der zum 300. Geburtstags Johann Sebastian Bachs 1985 komponierten *Musik für die Stadt Köthen*.

Die „Komponente Schostakowitsch" ist im Schaffen Shchedrins weder zu überhören noch zu übersehen. Es kam zu einer die Jahre andauernden und den Tod überdauernden geistigen Verbindung zwischen Jüngerem und Älterem. Im Jahr 2001 komponierte Rodion Shchedrin im Auftrag der Pittsburgh Symphony Society seine *Sinfonischen Etüden für Orchester* und nannte sie *"Dialogues with Shostakovich"*.

Chronologisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Rodion Shchedrin

Systematische und chronologische Verzeichnisse der musikalischen Werke von Rodion Shchedrin (deutsche Namensformen: Stschedrin, Schtschedrin, Transliteration: Ščedrin) liegen derzeit in verschiedenen Versionen vor. Die vorliegende Zusammenstellung stützt sich auf Informationen aus:

- Hannelore Gerlach, *Fünfzig sowjetische Komponisten*, Leipzig 1984, S. 383-385;
- *Rodion Shchedrin – A Complete Catalogue*, Milano 1992;
- *Rodion Shchedrin – Catalogue of Published Works up to January 2002*, Mainz 2002;
- Valentina Cholopova, *Der Weg im Zentrum. Annäherungen an den Komponisten Rodion Shchedrin*, Mainz 2002, S. 185-188;
- Auskünften der Verlage Schott (Mainz) und Sikorski (Hamburg)
- Auskünften von Sigrid Neef;
- Nachforschungen im Internet.

1950 *Zwei Chorsätze* für gemischten Chor a cappella nach Versen von Alexander Puschkin
Ausgabe: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1982
(in: Rodion Shchedrin, *Chorwerke 1950-1981*)

1951 *Suite* für Klarinette und Klavier
Uraufführung: 1952 Moskau, Kleiner Saal des Konservatoriums,
Ausführende: B. Prorvitsch (Klarinette), Rodion Shchedrin (Klavier)
Ausgabe:
1) Verlag Muzgiz, Moskau 1952
2) Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 10'
1. *Introduktion* 2. *Joke* 3. *Waltz* 4. *Tale* 5. *Festivity*
Ausgabe: Verlag Muzgiz, Moskau 1952
Aufführungsdauer: 10'

1954 *Die Weide,* Vokalise für gemischten Chor a cappella
Ausgabe: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1982
(in: Rodion Shchedrin, *Chorwerke 1950-1981*)

1954 Bühnenmusik zu Wassili Katanjans Stück *Sie kannten Majakowski*
ungedruckt

1954 *Poem* für Klavier
Ausgaben:
1) Verlag Muzgiz, Moskau 1961
2) Sikorski, Hamburg o. J.

1954, rev. 1974 — *Erstes Konzert* für Klavier und Orchester D-Dur

1. *Maestoso con moto* 2. *Scherzo-Toccata. Vivo leggiero* 3. *Passacaglia* 4. *Finale. Presto festoso*

Uraufführung der ersten Fassung: 7. November 1954, Moskau, Großer Saal des Konservatoriums,
Orchester der Studenten des Konservatoriums
Dirigent: Gennadi Roshdestwenski – Solist: Rodion Shchedrin
Uraufführung der Neufassung: 5. Mai 1974, Moskau, Großer Saal des Konservatoriums,
Staatliches Symphonie-Orchester der UdSSR
Dirigent: Gennadi Roshdestwenski – Solist: Rodion Shchedrin
Klavierauszug:
1) Verlag Muzgiz, Moskau 1956
2) Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1970
Partitur: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1959
Editionen der revidierten Fassung von 1974:
Klavierauszug: Verlag Muzyka, Moskau 1978
Partitur: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1975
Aufführungsmaterial: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 23'

Orchesterbesetzung der ersten Fassung: 3,2,2,2 – 4,3,3,1 –Timp., Perc. (2 Triangles, Small Bongo, Side drum, Xyl., Choclo, Crot., Guiro, 2 Tambourines, Cym., Susp. cym., B.Dr.), Cel., Harp – Str.

1955 — Bühnenmusik zu Nikolai Pogodins Stück *Tempo*
ungedruckt

1956, rev. 1960 — *Das bucklige Pferdchen,* Ballett in vier Akten mit Prolog und Epilog nach Motiven des gleichnamigen Märchens von Pjotr Jerschow, Libretto: Wassili Wainonen und Pawel Maljarewski
Uraufführung: 4. März 1960, Moskauer Bolschoi-Theater,
Choreographie: A. Radunski; Dirigent: Gennadi Roshdestwenski
Klavierauszug:
1) Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1963
2) Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1985
Taschenpartitur in zwei Bänden:
Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1980
Aufführungsmaterial: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 120'

Orchesterbesetzung: 3,3,3,3 – 4,3,3,1 – Banda-Timp., Perc. (Sleigh bells, Triangle, Cast., Rattles, Tambourine, Maracas, Whip, Claves, 2 Side drums, Tenor drum, 2 Cym., B. Dr., Tam-tam), Hand bells, Vib., Claviolina, Xyl., Bells, Cel., 2 Harps, Piano – Str.

1956 — *Orchestersuite Nr. 1* aus dem Ballett *Das bucklige Pferdchen*

1. *Introduktion* 2. *Kummer* 3. *Die älteren Brüder und Iwan* 4. *Das bucklige Pferdchen* 5. *Die Wiederbelebung der Königstochter* 6. *Zar Goroch* 7. *Der Silberberg* 8. *Zigeunertanz* 9. *Adagio und Finale*

Uraufführung: 1956 Moskau, Großer Saal des Konservatoriums
(Staatliches Filmorchester), Dirigenten: N. Anossow und A. Gauk
Partitur:
1) Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1958
2) Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 35'

Orchesterbesetzung: 3,2,3,3 – 4,3,3,1 – Timp., Perc. (Triangle, Tambourine, Side drum, Cym., B. Dr., Tam-tam, Cast., Bells, Xyl., Chimes), 2 Harps, Cel., Piano – Str. (16,14,12,10,8)

1956 — *Vier Stücke* aus dem Ballett *Das bucklige Pferdchen* für Klavier
Ausgaben (zahlreiche Nachdrucke):
1) Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1971
2) Verlag Muzyka, Moskau 1964, 1971 und 1976
3) Sikorski, Hamburg o. J.

1956 — Bühnenmusik zu A. Gladkows Schauspiel *Die erste Symphonie*
ungedruckt

1957 — Bühnenmusik zu Wladimir Majakowskis Stück *Mysterium Buffo*
ungedruckt

1957 — *Humoreske* für Klavier
Ausgaben:
1) Verlag Muzgiz, Moskau 1961
2) Sikorski, Hamburg o. J.

1957 — Musik zu den Filmen *Die Höhe* und *Ein Kommunist*
ungedruckt

1957 — *Variation Nr. 5* in: *Variationen* [sowjetischer Komponisten] *über ein Thema von Glinka* für Klavier
Ausgabe: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1976
Aufführungsdauer: 2'

1958 — *Toccatina* für Klavier
Ausgaben:
1) Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1958
2) MCA, New York
Aufführungsdauer: 5'

1958 *Erste Symphonie* für großes Orchester
1. *Rondo. Maestoso con moto. Sostenuto assai* 2. *Toccata. Allegro molto*
3. *Tema con variazioni. Recitativo in tempo sostenuto*
Uraufführung: 6. Dezember 1958, Großer Saal des Moskauer Konservatoriums (Orchester der Moskauer Philharmonie)
Dirigent: Nathan Rachlin
Partitur:
1) Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1959
2) Sikorski, Hamburg 1973
Aufführungsdauer: 27'
Orchesterbesetzung: 3,3,3,3 – 4,3,3,1– Timp., Perc., Harp, Cel., Piano – Str.

1959 Bühnenmusik zu Nasim Hikmets Stück *Das Schwert des Damokles*
ungedruckt

1959 *Im Stil von Albeniz* für Klavier
Ausgaben:
1) Verlag Muzgiz, Moskau 1961
2) Sikorski, Hamburg o. J.

1959 *Troika* für Klavier
Ausgaben:
1) Verlag Muzgiz, Moskau 1961
2) Sikorski, Hamburg o. J.

1959 Musik zu den Filmen *Der Mann auf der Brücke, Normandie-Njémen* und *Und wenn es Liebe ist?*
ungedruckt

1961 Bühnenmusik zu Wladimir Majakowskis Stück *Das Schwitzbad*
ungedruckt

1961 *Zwei polyphone Stücke* für Klavier
Ausgaben (zahlreiche Nachdrucke):
1) Verlag Muzgiz, Moskau 1962
2) Universal Edition, Wien 1970
3) Edition Peters, Leipzig 1969
2) Sikorski, Hamburg 1969

1961 *Basso ostinato* für Klarinette und Klavier (= Transkription des gleichnamigen Klavierstücks)
Ausgabe: Sikorski, Hamburg o. J.

1961 Bühnenmusik zu Nikolai Ostrowskis Stück *Der Sturm*
ungedruckt

1961, rev. 1971 *Nicht nur Liebe,* Lyrische Oper in drei Akten mit Epilog nach Motiven aus Erzählungen von Sergej Antonow, Libretto: Wassili Katanjan
Uraufführung: 25. Dezember 1961, Moskauer Bolshoi-Theater,
Regie: G. Ansimow und A. Tyschler, Dirigent: Juri Swetlanow
Uraufführung der Neufassung: 20. Januar 1972, Moskauer Kammeroper,
Regisseur Boris Pokrowski – Dirigent: W. Delman
Klavierauszug:
1) Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1963
2) Verlag Muzyka, Moskau 1965
Partitur: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1976
Taschenpartitur der Neufassung für Kammerorchester:
Verlag Muzyka, Moskau 1982
Aufführungsmaterial: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 90' (Neufassung: 80')
Orchesterbesetzung der ersten Fassung: 3,3,3,3 – 4,3,3,1 – Banda-Timp., Perc. (Triangle, Wood block, Whip, Side drum, Susp. cym., Cym., B. Dr., Tam-tam, Klaxon [optional]), Hand bells, Xyl., Cel., Harp, Piano - Str. (16,14,12,10,8)
Orchesterbesetzung der Neufassung für Kammerorchester (11 Spieler): Fl., Klar., Tromp., 2 Klaviere (eines davon präpariert), P. S. (Drum set), 2 V., Vla, Vc, Kb.

1961 *Lied und Tschastuschka der Warwara* aus der Oper *Nicht nur Liebe* für Mezzosopran und Klavier
zahlreiche Einzelausgaben

1961 *Kammersuite* für 20 Violinen, Harfe, Akkordeon und zwei Kontrabässe
1. *Prelude. Andante assai cantabile* 2. *Intermezzo. Moderato*
3. *Amoroso. Lento* 4. *Cadenza e Fuga. Rubato in tempo. Allegro inquieto*
5. *Finale. Andante assai*
Uraufführung: 1962, Moskau, Rundfunk der UdSSR,
Violinen-Ensemble des Bolschoi-Theaters der UdSSR
Dirigent: Juri Rejentowitsch
Partitur:
1) Verlag Muzyka, Moskau 1965
2) Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1976
3) Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 15'

1962 *Sonate* für Klavier
1. *Allegro da Sonata* 2. *Variazioni polifoniche* 3. *Rondo-Toccata*

Uraufführung: 24. April 1968, Moskau, Kleiner Saal des Konservatoriums
Dmitri Baschkirow, Klavier
Ausgaben:
1) Verlag Muzyka, Moskau 1965 und 1976
2) Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1975
3) Sikorski, Hamburg 1975
4) Schirmer, New York 1976
Aufführungsdauer: 14'

1963 *Orchesterkonzert Nr. 1 "Ausgelassene Tschastuschki"*
Uraufführung: September 1963, Warschau
Großes Rundfunksymphonieorchester der UdSSR
Dirigent: Gennadi Roshdestwenski
Partitur:
1) Verlag Muzyka, Moskau 1964
2) Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1971
3) Verlag Muzyka, Moskau 1988
3) Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 9'
Orchesterbesetzung: 3,3,3,3 – 4,4,4,0 – Timp., Perc. (Wood spoons, Crot., Whip, Tambourine, Cym., B. Dr., Tam-tam), Harp, Piano – Str.

1963 *"Bürokratiade"*, Kurortkantate für Solisten, gemischten Chor und kleines Orchester über einen Text aus der Kurordnung des Erholungsheims "Kurpaty"
1. *Vorspiel* (Chor) 2. *Rezitativ* (Tenor, Mezzosopran) 3. *Aria* (Sopran) 4. *Erste Fuge* (Chor) 5. *Duett und Choral* (Tenor, Baß, Chor) 6. *Monodie* (Chor) 7. *Doppelkanon* (Chor) 8. *Lamento* (Tenor, Sopran) 9. *Zweite Fuge* (Sopran, Tenor, Chor), 10. *Nachspiel* (Chor und Solisten)
Uraufführung: 24. Februar 1965, Moskau, Haus des Komponistenverbandes der UdSSR, Dirigent: W. Delman
Klavierauszug und Partitur: Verlag Muzyka, Moskau 1967
Aufführungsmaterial: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 15'
Orchesterbesetzung: 2,2,1,1 – 2,1,1,0 –Timp., Perc. (Triangle, Wood block, Whip, Comb, Drum, Cym., Bells, Xyl.), Piano – Str. (min.: 4,3,2,2,1)

1964 *Orchestersuite Nr. 1* aus der Oper *Nicht nur Liebe* für Mezzosopran und Orchester
1. *Introduktion* 2. *Rundtanz* 3. *Quadrille* 4. *Das nächtliche Rendezvous* 5. *Lied und Tschastuschka der Warwara* 6. *Finale*
Uraufführung: unbekannt, Schallplattenaufnahme der Firma *Melodia* (1964):
Orchester der Moskauer Philharmonie
Dirigent: Kyrill Kondraschin, Solistin: Irina Archipowa
Partitur: Verlag Muzyka, Moskau 1966
Aufführungsmaterial: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 35'

Orchesterbesetzung: 3,3,3,3 – 4,4,3,1 – Timp., Perc. (Triangle, Raganella, Whip, Side drum, Cym., B. Dr., Tam-tam, Bells, Xyl.), Cel., 2 Harps, Piano – Str.

1964 *24 Präludien und Fugen* für Klavier, Band 1: Nr. I-XII "Kreuztonarten"
Uraufführung: 20. April 1965, Moskau, Kleiner Saal des Konservatoriums
Rodion Shchedrin, Klavier
Ausgaben:
1) Verlag Muzyka, Moskau 1966, 1971 und 1975
2) Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 47'

1965 *Orchestersuite Nr. 2* aus dem Ballett *Das bucklige Pferdchen*
1. *Tanz mit Balalaikas* 2. *Der Bruder auf Nachtwache* 3. *Scherzino* 4. *Das Gefieder des Feuervogels* 5. *Die Schimmelstute bringt Iwan mit dem buckligen Pferdchen* 6. *Duettino Iwans mit der Königstochter* 7. *Der Zar erwartet die Ankunft der Königstochter* 8. *Adagietto* 9. *Iwan auf dem Grunde des Ozeans* 10. *Das Baden in den Großen Töpfen und das Begräbnis des Zaren* 11. *Rundtanz der Mädchen und Quadrille*
Partitur:
1) Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1968
2) Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 50'
Orchesterbesetzung: 3,3,3,3 – 4,3,3,1 – Timp., Perc. (Triangle, Wood block, Whip, Tambourine, 2 Side drums, 2 Military drums, Cym., B. Dr., Tam-tam, Bells, Xyl., Vib., Raganella, Kursk rattles, Claviolina or Equadin), Cel., 2 Harps, Piano – Str.

1962/65 *Zweite Symphonie "25 Präludien"* für großes Orchester
1. *Sechs Präludien* (I-VI), 2. *Drei Präludien* (VII-IX), 3. *Fünf Präludien* (X-XIV), 4. *Vier Präludien* (XV-XVIII), 5. *Sieben Präludien* (XIX-XXV)
Uraufführung: 11. April 1965, Moskau, Großer Saal des Konservatoriums
Großes Rundfunksymphonieorchester der UdSSR
Dirigent: Gennadi Roshdestwenski
Partitur: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1969
Aufführungsmaterial: Sikorski, Hamburg 1973
Aufführungsdauer: 55'
Orchesterbesetzung: 3,3,3,3 – 4,3,3,1 – Timp., Perc. (Triangle, Wood block, Whip, Tambourine, 2 Side drums, 2 Military drums, Cym., B. Dr., Tam-tam, Bells, Xyl., Vib., Raganella, Kursk rattles, Claviolina or Equadin), Cel., 2 Harps, Piano – Str.

1965 *Drei Solfeggien,* Sonate für hohe Stimme und Klavier

1. *Non legato* 2. *Legato* 3. *Staccato*

Uraufführung: 13. Oktober 1967, Moskau, Großer Saal des Konservatoriums
Ausführende: Sara Doluchanowa, Sopran – N. Swetlanowa, Klavier
Ausgabe:
1) Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1967
2) Sikorski, Hamburg 1967
Aufführungsdauer: 10'

1965 *Liebesleid* [Stradanija] für tiefe Frauenstimme und Klavier nach Volkstexten, aufgezeichnet von Wiktor Bokow

1. *Mädchenklage* 2. *Klagen über den Krieg*

Uraufführung: 31 Januar 1966, Moskau, Kleiner Saal des Konservatoriums
Irina Archipowa, Alt – Rodion Shchedrin, Klavier
Ausgabe: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1968
Aufführungsdauer: 5'

1966 Bühnenmusik zu Alexander Twardowskis Stück *Tjorkin im Jenseits*
ungedruckt

1966 *Zweites Konzert* für Klavier und Orchester
("Dedicated to Maya Plisetskaya")
Uraufführung: 5. Januar1967, Moskau, Großer Saal des Konservatoriums,
Großes Rundfunksymphonieorchester der UdSSR
Dirigent: Gennadi Roshdestwenski – Solist: Rodion Shchedrin

1. *Dialoge. Tempo rubato. Allegro* 2. *Improvisationen. Allegro*
3. *Kontraste. Andante. Allegro*

Klavierauszug:
1) Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1969
2) Edition Peters, Leipzig 1973
3) Verlag Muzyka, Moskau 1978
Partitur: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1970
Aufführungsmaterial: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 22'

Orchesterbesetzung: 3,2,2,2 – 4,3,3,0 – Timp., Perc. (Crot., Tambourine, Wood block, Side drum, Drum set, Bell, Vib.) – Str. (16,14,12,10,8)

1967 *Carmen-Suite,* Einaktiges Ballett, Libretto: Alberto Alonso (= Transkription von Ausschnitten der Oper *Carmen* von Bizet für Streicher und Schlagzeug)
Uraufführung: 20. April 1967, Moskauer Bolschoi-Theater
Choreographie Alberto Alonso – Dirigent: Gennadi Roshdestwenski
Partitur:
1) Sikorski, Hamburg 1968
2) Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1969
3) Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1972
Taschenpartitur: Sikorski, Hamburg 1979
Klavierauszug:
1) Verlag Neue Musik, Berlin 1971
2) Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1977
Aufführungsmaterial: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 45'

Orchesterbesetzung: Perc. **I:** (Mar., Vib., Cast., 3 Cowbells, 4 Bongos, Bells, Side drum, Guiro), Perc. **II:** (Vib., Mar., Side drum, Tambourine, 2 Wood blocks, Claves, Triangle, Guiro), Perc. **III:** (Hand bells, Crot., Maracas, Whip, Side drum, Choclo, Guiro, 3 Temple blocks, B. Dr., Tam-tam, Sn. drum, Triangle), Perc. **IV:** (Cym., B. Dr., Tam-tam, Hi-hat, Triangle, Tambourine, Tom-toms), 5 Timp. – Str. (18,16,14,12,10)

1967 *"Symphonische Fanfaren",* Festouvertüre für Orchester
Uraufführung: 6. November 1967, Moskau, Kreml-Kongreßpalast
Großes Rundfunksymphonieorchester der UdSSR
Dirigent: Gennadi Roshdestwenski
Partitur:
1) Sikorski, Hamburg o. J.
2) Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1972
Aufführungsmaterial: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 10'

Orchesterbesetzung: 3,2,2,2 – 4,3,3,1– Timp., Perc. (4 Side drums, Cym., B. Dr.) – Str.

1968 *"Poetoria",* Konzert für einen Dichter, begleitet von Frauenstimme, gemischten Chor und großem Orchester nach Worten von Andrej Wosnessenski
Uraufführung: 24. Februar 1968, Moskau, Großer Saal des Konservatoriums,
Chor und Orchester des UdSSR-Rundfunks
Dirigent: Gennadi Roshdestwenski,
Partitur: Verlag Muzyka, Moskau 1975
Klavierauszug: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1977
Aufführungsmaterial: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 37'

Orchesterbesetzung: 4,2,4,2 – 4,3,3,1–Timp., 5 Perc. (Bells, Guiro, 3 Bongos, Susp. cym., Maracas, Hi-hat, 3 Cowbells, Choclo, Sleigh bells, Crot., Siren, 3 Tom-toms, Cym., Tam-tam, B. Dr., 4 Gongs, Russian bells), Cel., Harpsich., 2 Harps, Organ – Str.

1968 *Orchesterkonzert Nr. 2 "Glockenklänge"* in einem Satz
(Written an commission from the New York Philharmonic for its 125th anniversary)
Uraufführung: 11. Januar 1968, New York, Lincoln Center
New York Philharmonic Orchestra
Dirigent: Leonard Bernstein
Partitur:
1) Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1972
2) Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 12'
Orchesterbesetzung: 4,2,4,2 – 4,4,4,0 – Timp., Perc. (4 Triangles, small to large, Crot., 3 Cowbells, Susp.cym., Sleigh bells, Pistol, Whip, Tam-tam, 18 Bells, 5 Russian bells) Cel. – Piano (1 Spieler) – Str. (16,14,12,10,8)

1968 *Vier Chöre* a cappella nach Gedichten von Alexander Twardowski
1. *The value of Friendship* 2. *The War Is Over* 3. *I Was Killed Near Rzhev* 4. *To Those Who Perished in the War*
Chorpartitur: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1982
(in: Rodion Shchedrin, *Chorwerke 1950-1981*)
Aufführungsdauer: 8'

1968/69 Musik zu den Filmen *Anna Karenina* und *Stoff für eine Kurzgeschichte,* ungedruckt

1969 *Lenin lebt im Herzen des Volkes,* Oratorium für lyrischen Koloratursopran, Alt, Baß, gemischten Chor und großes Orchester nach Volkstexten und Dokumenten ("Gewidmet der 100. Wiederkehr von Lenins Geburtstag")
1. *Introduktion und Lamento I* (Chor) 2. *Bericht des Rotarmisten Belmas* (Baß solo) 3. *Lamento II* (Chor) 4. *Bericht der Arbeiterin Natorowa* (Sopran solo) 5. *Sinfonia* (Orchester) 6. *Epilog* (Alt solo)
Uraufführung: 6. Februar 1970, Moskau, Großer Saal des Konservatoriums
Chor und Großes Rundfunksymphonieorchester der UdSSR
Solisten: L. Sykina, L. Belobragina und A. Eisen
Dirigent: Gennadi Roshdestwenski
Partitur und Klavierauszug: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1972
Aufführungsmaterial: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 25'
Orchesterbesetzung: 3,3,3,3 – 4,3,3,1 –Timp., Perc. (Choclo, Small Bongo, 3 Sirens, B. Dr.), Harp, Cel.– Str.

1970 *Vier Chöre* a cappella nach Gedichten von Andrej Wosnessenski
1. *Tbilisi Bazaars* 2. *First Ice* 3. *Mountain-spring* 4. *Evening Song*
Chorpartitur:
1) Chorpartitur: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1982 (in: Rodion Shchedrin, *Chorwerke 1950-1981*)
2) Associated Music Publishers, New York 1974 und 1977
Aufführungsdauer: 6'

1970 *24 Präludien und Fugen* für Klavier, Band 2: Nr. XIII-XXIV "B-Tonarten"
Ausgaben:
Uraufführung: 27. Januar 1971, Moskau, Kleiner Saal des Konservatoriums
Rodion Shchedrin, Klavier
1) Verlag Muzfond, Moskau 1970
2) Verlag Muzyka, Moskau 1971 und 1975
3) Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 54'

1970 *Zwei Chöre* a cappella nach Worten von Alexander Puschkin
Chorpartitur:
1) Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1974
2) Associated Music Publishers, New York 1977
Aufführungsdauer: 4'

1970 *Zwei Chöre* a cappella nach Worten von Iwan Charabarow
Chorpartitur:
1) Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1974
2) Associated Music Publishers, New York 1978
Aufführungsdauer: 8'

1971 *Anna Karenina,* Lyrische Szenen, Ballett in drei Akten nach dem gleichnamigen Roman von Lew Tolstoi, Libretto: Boris Lwow-Anochin
Uraufführung: 10. Juni 1972, Moskauer Bolschoi-Theater,
Choreographie: Maja Plissetzkaja – Dirigent: Juri Simonow
Klavierauszug: Verlag Muzyka, Moskau 1974
Partitur:
1) Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1974
2) Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 90'

Orchesterbesetzung: 4,3,4,3 – 4,3,3,1– 4 Timp., Metal Sheet, 5 Perc. (**I:** Choclo, Claves, Temple block, 2 Wood blocks, Bongo, Side drum, Cowbell, Gongs, Siren, Shoomophone, Tubaphone [optional]; **II:** Choclo, Temple block, 2 Wood blocks, Side drum, Cowbell, Tam-tam, Chimes; **III:** Sleigh bells, Whip, Cup-bell, B. Dr., Tam-tam; **IV:** Crot., Cym., Hi-hat, B. Dr.; **V:** [ad. lib.]: Temple block, 2 Wood blocks, 4 Russian bells), Mand., Guit. (ad. lib.), Cel.- Piano (1 Spieler), 2 Harps – Str. (16,14,12,10,8)

1972 *Anna Karenina,* Romantische Musik für großes Orchester (in sechs, pausenlos ineinander übergehenden Sätzen)
1. *Ein schlechtes Omen. Andante assai* 2. *Annas Liebe. Allegro* 3. *Annas Lüge. Allegretto moderato* 4. *Annas Revolte. Allegro assai* 5. *Annas Träume. Allegro, ma non troppo* 6. *Annas Tod. Sostenuto assai*
Uraufführung: 24. Oktober 1972, Moskau, Großer Saal des Konservatoriums
Großes Rundfunkorchester der UdSSR
Dirigent: Gennadi Roshdestwenski
Partitur:
1) Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1974
2) Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 27'
Orchesterbesetzung: 4,3,3,3 – 4,3,3,1– 4 Timp., Metal plate, 4 Perc. (Claves, Wood block, Tom-tom, Bongo, Cup-bell, 5 Gongs, Siren, 7 Russian bells, Steam whistle, Choclo, Maracas, Chimes, Whip, 2 B. Dr., Crot., 3 Tam-tams, Cym., Susp. cym., Hi-hat), Cel.- Piano (1 Spieler), 2 Harps – Str. (16,14,12,10,8), weibliche Sprechstimme (Erzählerin)

1972 *Polyphones Heft,* 25 polyphone Präludien für Klavier
Uraufführung: 31. März 1973, Moskau, Kleiner Saal des Konservatoriums
Rodion Shchedrin, Klavier
1. *Two-part Invention* 2. *Canon at the Octave* 3. *Ostinato* 4. *Fughetta* 5. *Imitation of a Canon* 6. *Collateral Parts* 7. *Mirror Canon* 8. *Recitative and Retrograde Canon* 9. *Inversion* 10. *Chaconne* 11. *Counterpoint* 12. *Toccatina-collage* 13. *Three-part Invention* 14. *Canon by Augmentation* 15. *Motet (Double Canon)* 16. *Basso ostinato* 17. *Perpetual Canon* 18. *Fugue* 19. *Triple Counterpoint* 20. *Canon an a Cantus Firmus* 21. *Passacaglia* 22. *Three-part Canon* 23. *Double Fugue* 24. *Horizontal and Vertical* 25. *Polyphonic Mosaics*
Ausgaben:
1) Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1974
2) Sikorski, Hamburg 1974
3) Verlag Muzyka, Moskau 1976
4) Associated Music Publishers, New York 1974 und 1979
Aufführungsdauer: 60'

1973 *Drittes Konzert "Variationen und Thema"* für Klavier und Orchester (in einem Satz)
Uraufführung: 5. Mai 1974, Moskau, Großer Saal des Konservatoriums, Staatliches Symphonieorchester der UdSSR
Dirigent: Juri Swetlanow – Solist: Rodion Shedrin
Klavierauszug:
1) Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1975
2) Verlag Muzyka, Moskau 1978
3) Sikorski, Hamburg o. J.
Partitur: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1975
Aufführungsmaterial: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 22'
Orchesterbesetzung: 3,3,3,3 – 4,3,3,1 – Timp., Perc. (2 Bongos, Wood chimes, Bamboo tubes, 6 Gongs, Gui-ro, Plate bells, Glass chimes, Crot., Tambourine, Susp. cym., Tam-tam), Cel., Harp – Str. (16,14,12,10,8)

1973 *Russische Dörfer* für Chor a cappella nach Worten von Iwan Charabarow
Chorpartitur: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1982 (in: Rodion Shchedrin, *Chorwerke 1950-1981*)
Aufführungsdauer: 3,5'

1973 *Im Stil von Albeniz,* Version für Violine und Klavier von Dmitri Zyganow
Ausgabe: Sikorski, Hamburg 1974

1973 *Im Stil von Albeniz,* Version für Violoncello und Klavier von Despalj
Ausgabe: Sikorski, Hamburg o. J.

1973 *Im Stil von Albeniz,* Version für Trompete und Klavier von Dokschizer
Ausgabe: Sikorski, Hamburg o. J.

1973 *Quadrille* aus der Oper *Nicht nur Liebe* für Violoncello und Klavier von Singer
Ausgabe: Sikorski, Hamburg o. J.

1974 Transkription von Mussorgskys Vokalzyklus *Die Kinderstube* für Gesang und Symphonieorchester
Uraufführung: 5. März 1975, Stockholm, Stockholm Royal Orchestra
Solistin: Elizabeth Soderstroem – Dirigent: Gennadi Roshdestwenski
Partitur: Verlag Muzyka, Moskau 1976
Aufführungsmaterial: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 19'
Orchesterbesetzung: 3,3,2,2 – 4,3,3,1 – Timp., 2 Perc. (Guiro, Choclo, Xyl., Hi-hat, Sleigh bells, Crot., 2 Gongs, Susp. cym., B. Dr., Claves) Cel., Harp – Str.

1974 *Tschastuschki,* Konzert für Klavier solo nach dem *Ersten Konzert* für Klavier und Orchester von 1954
Ausgabe: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 23'

1975 *Eine Frau wusch Wäsche* für Chor a cappella nach Worten von Iwan Ljapin
Chorpartitur: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1982 (in: Rodion Shchedrin, *Chorwerke 1950-1981*)
Aufführungsdauer: 3'

1976 *Tote Seelen,* Opernszenen nach dem gleichnamigen Roman von Nikolai Gogol in drei Akten, Libretto vom Komponisten
Uraufführung: 7. Juni1977, Moskauer Bolschoi-Theater,
Regie: Boris Pokrowski – Dirigent: Juri Temirkanow
Klavierauszug:
1) Muzfond der UdSSR, Moskau 1976
2) Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1979
3) Sikorski, Hamburg o. J.
Partitur: Verlag Muzyka, Moskau 1982
Aufführungsmaterial: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 120'
Orchesterbesetzung: 4,2,3,3 – 4,3,3,1– 4 Timp., 4 P.S. (**I:** 3 Gongs, 3 Bongos, Flex., Vib., Sleigh bells, Temple block, Side drum, Whistle, Glass chimes, Crot., Bird whistle; **II:** Tam-tam, Sleigh bells, Jingles, Guiro, Xyl. [oder Mar.], Whip, Tambourine, Choclo, Side drum; **III:** B. Dr., Choclo, Hi-hat, Maracas, 2 Tam-tams, Cym., Susp. cym., 2 Cowbells; **IV:** Russian bells, Tam-tam [optional]), Cel., Harpsich., Harp, Balalaika, E-Git. – Str. (12 Vla., 10 Vc., 8 Kb.) – Chor (STAB)

1978 *Die Möwe,* Ballett in zwei Akten nach Motiven des gleichnamigen Dramas von Anton Tschechow, Libretto vom Komponisten und Waleri Lewental
Uraufführung: 1980 Moskauer Bolschoi-Theater,
Choreographie Maja Plissetzkaja – Dirigent: A.N. Lasarew
Partitur: Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1982
Klavierauszug:
1) Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1981
2) Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsmaterial: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 85'
Orchesterbesetzung: 3,3,3,3 – 4,3,3,1–Timp. (2 small or 2 Tom-toms), 3 Perc. (**I:** Flex., Vib., Saw, Xyl., Chimes, Crot., Small Bongo, Sn. drum; **II:** 3 Russian bells, Glass chimes, Vib., Cho-clo, Tub. bells, Sleigh bells, Tam-tam, Whip; **III:** B. Dr., Bell tree, Saw, Susp. cym., Metal plate, Pistol), 2 Keybds: **I:** Cel., Piano; **II:** Cel., Harpsich., Harm.-Elec. guit., 2 Harps – Str. (16,14,12,10,8)

1981 *Die Fresken des Dionissi* für neun Instrumente (Fl., French Hrn., Cl., Bsn., Hrn., Perc. [6 Crot.], Cel., Vla., Vc.)
Uraufführung: Oktober 1981, Moskau ("3. Moskauer Herbst")
Konzertsaal des Staatlichen Museums der Musikkultur "M. I. Glinka"
Solisten des Orchesters des Moskauer Bolschoi-Theaters
Dirigent: A. Lasarew
Partitur:
1) Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1982
2) G. Schirmer, New York 1988
Aufführungsdauer: 12'

1981 *Heft für die Jugend,* 15 Stücke für Klavier
Uraufführung: März 1982, Moskau, Kleiner Saal des Konservatoriums
Rodion Shchedrin, Klavier
1. *Arpeggio* 2. *Medieval Russian Chant* 3. *Let's play Rossini's opera* 4. *Chorus* 5. *Thirds* 6. *Celebration* 7. *Inversions of the chord* 8. *The village Pleureusse* 9. *Fanfares* 10. *Conversations* 11. *Russian bells* 12. *Chant of Peter the Great's time* 13. *Pursuit* 14. *Twelve notes* 15. *Etude in A*
Ausgaben:
1) Unversal Edition, Wien 1983
2) Sikorski, Hamburg 1983
3) Verlag Sovetskij kompozitor 1983 und 1988
Aufführungsdauer: 22'

1981 *Festouvertüre,* Symphonischer Salut aus Anlaß des 60jährigen Bestehens der UdSSR
Uraufführung: Dezember 1982, Moskau, Kreml-Kongreßpalast der UdSSR
Akademisches Symphonieorchester
Dirigent: Jewgeni Swetlanow
Partitur ungedruckt
Aufführungsdauer: 5'
Orchesterbesetzung: 3,2,3,3 – 4,0,0,0 – Timp., 4 Perc. (**I:** Drum; **II.** und **III:** Timphpito, Tambourine; **IV:** Cymbals), 2 Harps – Str.

1981 *Die Hinrichtung Pugatschows* für Chor a cappella nach einem Text von Alexander Puschkin aus dessen *Geschichte Pugatschows*
Uraufführung 10. März 1983 Tallinn/Estland
(Chor des Moskauer Konservatoriums – Dirigent: Boris Tevlin)
Chorpartitur (SATB):
1) Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1982 (in: R. Shchedrin, *Chorwerke 1950-1981*)
2) Schott Musik International, Mainz (SKR 20045)
Aufführungsdauer: 15'

1981 *Strophen des Jewgeni Onegin* für Chor a cappella nach dem Versroman von Alexander Puschkin
Uraufführung Mai 1982 Moskau, Kleiner Saal des Konservatoriums
(Chor des Moskauer Konservatoriums – Dirigent: Boris Tevlin)
Chorpartitur:
1) Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1982 (in: R. Shchedrin, *Chorwerke 1950-1981*)
2) Verlag Muzyka, Moskau 1985
Rechteinhaber: Sikorski, Hamburg
Aufführungsdauer: 18'

1982 *Concertino* in vier Sätzen für Chor a cappella
(Auftragswerk des Cork International Choral Festival)
I. *Stufen abwärts* – II. *Wiegenlied* – III. *Solfeggio* – IV. *Russische Glocken*
Uraufführung: 5 Mai 1982 Cork/Irland - Cork Choral Festival
Chor "Lialiumai" – Dirigent: Albinas Piatrauskas
Chorpartitur (SATB):
1) Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1988
2) Schott Musik International, Mainz (SKR 20040)
Aufführungsdauer: 10'

1983 *Hommage à Chopin* für vier Klaviere
Uraufführung: 17. Juli 1983, München, Deutsches Museum
Ausführende: Rodion Shchedrin (I), Ch. Corea (II), N. Economu (III), P. Gulda (IV)
ungedruckt, Rechte beim Komponisten
Aufführungsdauer: 18'

1983 *Musikalisches Opfer* für Orgel, drei Flöten, drei Fagotte und drei Posaunen
(Written for the 300th Anniversary of J.S. Bach's birth)
Uraufführung: 21. Oktober 1983, Moskau, Großer Saal des Konservatoriums
Ausführende: Rodion Shchedrin (Orgel), Instrumentalensemble
Partitur:
1) Universal Edition, Wien 1984
2) Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1986
Aufführungsdauer: 135'

1984 *Orchestersuite* aus dem Ballett *Die Möwe* (in fünf Sätzen)
Uraufführung: 14. Januar 1986, New York, Carnegie Hall
New York National Orchestra
Dirigent: A. Kassuto,
Partitur:
1) G. Schirmer, New York 1989
2) Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1986
Rechteinhaber: G. Schirmer, New York
Aufführungsdauer: 19'

Orchesterbesetzung: 3,3,3,3 – 4,3,3,1 – Timp., 3 Perc. (**I:** Flex., Vib., Xyl., Crot., Small Bongo; **II:** Glass chimes, Vib., Sleigh bells; **III:** B.Dr., Bell tree), Cel., Harpsich., Harp – Str. (16,14,12,10,8)

1984 *Musik für die Stadt Köthen* für Kammerorchester in drei Sätzen
(Written for the 300th Anniversary of J.S. Bach's birth)
Uraufführung: 17. Februar1985, Berlin, Berliner Rundfunk,
Kammerorchester Berlin
Partitur:
1) Sikorski, Hamburg o. J.
2) Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1987
Aufführungsdauer: 18'
Orchesterbesetzung: 2 Ob., 2 Bsn., Harpsich. – Str. (6/4,4,4/3,3,1)

1984 *Selbstporträt,* Variationen für großes Orchester in drei Sätzen
("Dedicated to Rodion Shchedrin")
Uraufführung: 15. Mai 1984, Moskau, Großer Saal des Konservatoriums,
Staatliches Symphonieorchester der UdSSR
Dirigent: D. Kachidse
Partitur:
1) Universal Edition, Wien 1985
2) Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1986
Aufführungsdauer: 19'

Orchesterbesetzung: 3,3,3,3 – 4,3,3,1 – Timp., 4 Perc. (**I:** Bells, Crot., **II:** Vib., Sn. drum, Plate bells; **III:** Mar. [or Xyl.], 2 Bongos [alto and tenor], Chimes; **IV:** Harness bells, B. Dr.) Piano – Cel. (1 Spieler), Harp – Str. (16,14,12,10,8)

1984 *Echo-Sonate* für Violine solo
(Written for the 300th Anniversary of J.S. Bach's birth.
"Dedicated to Ulf Hoelscher")
Uraufführung: 27. June 1985, Köln, Saal des Kölner Rundfunks
Ausführender: Ulf Hoelscher, Violine
Ausgaben:
1) Sikorski, Hamburg 1986
2) Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1987
Aufführungsdauer: 22'

1985 *Die Dame mit dem Hündchen,* Ballett nach einer Erzählung von Anton Tschechow, Libretto vom Komponisten und Waleri Lewental
Uraufführung: 20. November 1985, Moskauer Bolschoi-Theater
Choreographie: Maja Plissetzkaja – Dirigent: A. Lasarew
Partitur und Klavierauszug:
Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1988
Aufführungsmaterial: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 48'
Orchesterbesetzung: 2 Ob., 2 Hrn., Cel. – Str.

1986 *Telegramme* für Orgel
Ausgabe: Sikorski, Hamburg o. J.

1986 *Musik für Streicher, 2 Oboen, 2 Hörner und Celesta* (aus dem Ballett *Die Dame mit dem Hündchen*)
Uraufführung: April 1987,
Akademisches Symphonieorchester der Staatlichen Leningrader Philharmonie
Dirigent: F. Glustschenko
Partitur:
1) Verlag Muzyka, Moskau 1990
2) Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 22'
Orchesterbesetzung: 2 Ob., 2 Hrn., Cel. – Str.

1987 *Geometrie des Tones* für Kammerorchester (18 Spieler)
Uraufführung: Mai 1987, Köln, Saal der Philharmonie,
Solisten des Orchesters des Moskauer Bolschoi-Theaters
Dirigent: A. Lazarev
Partitur:
1) Universal Edition, Wien 1988
2) Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1987
Aufführungsdauer: 15'
Orchesterbesetzung:
auf der Bühne: Fl., Bsn., French Hrn., Trbn., Perc. (**I:** Crot., Vib., Cow bell, Cup bell, 5 Bongos, Charleston), Harp, Harpsich., Vl. I, Vla, Dbl. B.
an den Seiten (oder auf einem Balkon):
links: Ob., Cl., Vl. II, Cello
rechts: Trpt., Perc. (**II:** 4 Tom-toms, Cup bell, Chocalo), Cel., Synth. (Yamaha DX.7)

1988 *Drei Hirten,* Trio für Flöte, Oboe und Klarinette
Uraufführung: 25. Juli 1988, Kuhmo (Finnland)
Solisten des Symphonieorchesters des Leningrader Staatlichen Akademischen Opern- und Ballett-Theaters
Spielpartitur:
1) Sikorski, Hamburg o. J.
2) Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1990
Aufführungsdauer: 15'

1988 *Nina und die zwölf Monate,* Musical nach einem Märchen von Samuil Marschak, Libretto von Toshio Futjita
Uraufführung: 8. August, 1988, Tokyo, Aojama-Theater
Dirigent: S. Umemura
Ausgabe: ungedruckt
Aufführungsdauer: 120'
Orchesterbesetzung: 2,2,2,1 – 1,3,3,0 – 2 Perc., Harp, Balalaika, Guit., Bass guit., Piano, 2 Keyboards (Synth. Yamaha DX. 7), 2 V, Vla, 3 Vc., Kb.

1988 *Stichira zur Tausendjahrfeier der Christianisierung Rußlands* für großes Orchester
("Dedicated to Mstislav Rostropovich")
Uraufführung: März 1988, Washington
Washington National Symphony Orchestra
Dirigent: Mstislav Rostropovich
Partitur:
1) Sikorski, Hamburg o. J.
2) Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1990
Aufführungsdauer: 22'
Orchesterbesetzung: 4,3,3,3 – 4,3,3,1 – Timp., Perc. (**I:** 5 Russian chimes, Mar., **II:** Tub. bells, Chocalho; **III:** B.Dr., Chromatic chocalho, Glass bells; **IV:** Tam-tam [bass], Gong [tenor], Plate-bells, B. Dr.), Cel. – Piano (1 Spieler) – Str. (16,14,12,10,8)

1988 *Der versiegelte Engel,* Russische Liturgie für achtstimmigen gemischten Chor a cappella (SSAATTBB), Sopran-, Alt- und Tenor-Solo, 2 Knabenstimmen (SA) und Hirtenflöte
Uraufführung: 18. Juni 1988 Moskau, Tschaikowsky-Konzertsaal
Moskauer Kammerchor, Staatlicher Akademischer Chor der UdSSR
Dirigent Vladimir Minin – Alexander Golyshev, Flöte
Partitur:
1) Verlag Sovetskij kompozitor, Moskau 1989
2) Schott Musik International, Mainz
(Studienpartitur: ED 8517; Flötenstimme: ED 8517-11)
Aufführungsdauer: 62'

1989 *Orchesterkonzert Nr. 3 "Alte russische Zirkusmusik"* für großes Orchester
(Commissioned by the Chicago Symphony Orchestra for its 100th anniversary. "Dedicated to the Chicago Symphony Orchestra and Lorin Maazel")
Uraufführung: 25. Oktober 1990, Chigaco (Chicago Symphony Orchestra)
Dirigent: Lorin Mazel
Dirigier- und Studienpartitur: Schott Musik International, Mainz. (ED 8182)
Aufführungsdauer: 25'
Orchesterbesetzung: 4(3 und 4 auch Picc.), 2, Engl.Hr., 4,2,Kfg. – 4,3,3,1 – P.S. (**I:** hg. Crot., Tr., Tubo, Cup-bell, Guiro, Clav., Pfeife; **II:** hg. Crot., Hi-Hat, Tr., Charleston, 2 Bong, Guiro, Plattenengl.; **III:** Schellen, Hi-Hat, Charleston, 4 Tempelbl., Schüttelrohr, Mar., Flex., Glsp.; **IV:** Tischgl., Beck., 4 Bong., Vogelpfeife; **V:** Beck., hg. Beck., Tamt., 4 Tomt., gr. Tr., Metallplatte) 5 Spieler, Klav. (auch Cel.), Str. (16,14,12,10,8)

1989 *Orchesterkonzert Nr. 4 "Reigen"* [Khorovody] für großes Orchester
(Auftragswerk der Suntory Ltd. für das internationale Programm zum dreijährigen Bestehen der Suntory Hall)
Dirigier- und Studienpartitur: Schott Musik International, Mainz o. J. (KIN 1003)
Uraufführung: 2. November 1989, Tokyo (Tokyo Symphony Orchestra)
Dirigent: Naohiro Totsuka
Aufführungsdauer: 22'
Orchesterbesetzung: 4,(2,3 auch Picc., 4 auch Altfl.), 2, Engl.Hr., 3 (2 auch Es-Klar., 3 auch Bassklar.) – 3,4,3(1 auch in hoch B),3,1 – 4 P. (auch kleine Pfeife) S. (**I:** hg. Crot., 4 Cow-bells, 6 Cup-belles, 2 Miltr., kl. Schellentr., Guiro, Wind-chimes, Marimba (o. Xyl.); **II:** Röhrengl., hg. Crot., 4 Cow-bells, 4 Bong, Guiro, Mar., Wind-chimes, 4 Champagnergläser, Choclo; **III:** Röhrengl., Troika-Schellen, Rührtr. (o. Schnarrs.), Guiro, Russische Löffel (oder Clav.), Bambussi (Wood-chimes); **IV:** 5 Gongs, Troika-Schellen, 4 Bong., kl. Schellentr., gr. Tr., Glass-chimes, Choclo, Vibr.; **V:** 4 Bong, Choclo, Vibr.) 4 Spieler – Hfe., Cemb., Klav. (auch Cel.), Str. (16,14,12,10,8)

1989 *Tanja – Katja,* Lieder ohne Worte im Volkston für Frauenstimme und Violine
("Cecilia Bartoli und Maxim Wengerow gewidmet")
Uraufführung: bislang nicht aufgeführt
Rechteinhaber: Schott Musik International, Mainz.
Aufführungsdauer: 10'

1990 *Flageoletts für Toru Takemitsu* für großes Orchester
Uraufführung: 9. Oktober 1990, Tokyo, Suntory Hall,
Shinsei Nihon Symphony Orchestra
Dirigent: H. Iwaki
Partitur ungedruckt
Rechte beim Komponisten
Aufführungsdauer: 5'

Orchesterbesetzung: 3,2,2,2 – 3,3,3,1 – 1 Perc. (Wind chimes), Cel., Harp. – Str. (16,14,12,10,8)

1990 *Russische Weisen* für Violoncello solo
("Dedicated to Mstislav Rostropovich". Written for the 4th International Rostropovich Competition in Paris)
Uraufführung: November 1990, Paris, Theatre des Champs-Elysées
Ausgabe: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 10'

1991 *Viertes Konzert "Kreuztonarten"* für Klavier und Orchester
(Written on commission from the Steinway Foundation)
1. *Sostenuto cantabile* 2. *Russian chimes*
Uraufführung: 11. Juni 1992, Washington, Kennedy Center
National Symphony Orchestra,
Dirigent: Mstislav Rostropovich – Solist: Nikolai Petrov
Klavierauszug und Partitur: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsmaterial: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 22'
Orchesterbesetzung: 3,3,2,3 – 4,3,3,1 – Timp., 3 Perc (**I:** Susp. crot. [chromatic], Sleigh bells, Wind chimes; **II:** Glass chimes, Drum, Choclo, Tam-tam, Tub. bells; **III:** B.Dr., 5 Russian chimes) – Str. (16,14,12,10,8)

1991 *"Auf ein langes Leben!* [Mnogie leta!] für gemischten Chor, Klavier und drei Schlagzeuggruppen (Susp. crot., Wind chimes, Bell, Choclo, 4 Russian chimes, Wood chimes)
("Dedicated to Gennady Rozhdestvensky")
Uraufführung: 5. Mai1991, Moskau, Großer Saal des Konservatoriums
Dirigent: V. Polansky
Partitur: Sikorski, Hamburg 1992
Aufführungsmaterial: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 10'

1991 *Gebet* für gemischten Chor und großes Orchester nach Worten von Yehudi Menuhin in einem Satz (englischer oder russischer Text)
Uraufführung: 7. März 1991, Moskau,
Moskauer Kammerchor, Orchester des Kulturministeriums der UdSSR
Dirigent: Yehudi Menuhin
Partitur und Klavierauszug: Sikorski, Hamburg 1991
Aufführungsdauer: 20'
Orchesterbesetzung: 3,3,2,2 – 4,3,3,1 – Timp., Perc. (**I:** Susp. crot., Glass chimes; **II:** Choclo; **III:** Tam-tam [bass], Drum) – Str. (16,14,12,10,8)

1991 Bearbeitung des *Tango von Albeniz op. 165* für großes Orchester
Uraufführung: April 1991, Madrid, Auditorium
Dirigent: Gennadi Roshdestwenski
Aufführungsmaterial: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 5'
Orchesterbesetzung: 3,3,2,1 – 2,2,3,0 – Timp., 3 Perc. (**I:** Sleigh bells; **II:** Cast., Guiro; **III:** B. Dr., Susp. crot.), Harp, Cel.-Piano (1 Spieler) – Str. (16,14,12,10,8)

1993 *Lolita,* Oper nach dem Roman von Vladimir Nabokov, Libretto vom Komponisten
Aufführungsmaterial mit schwedischem, englischem und russischem Text: Schott Musik International, Mainz o. J.
Englische Übersetzung von Ariane Cornstock
Uraufführung: 14. Dezember 1994, Königliche Oper Stockholm,
Dirigent: Mstislaw Rostropowitsch; Regie: Ann-Margret Petterson
Aufführungsdauer: 180'
Orchesterbesetzung: 4(3. auch Altfl., 4. auch Picc.), 2 Engl.Hr., 3(3. auch Altsax.), 2,4,3,3,1 – P.S. (hg. Crot., Gl., Sonagli, Hi-Hat, Tamt., 2 Bong, kl. Tr., Choclo, Glass-Chimes, Sirene, Wind-Chimes, Plattenengl., Tin-Whistle, Flex., Xyl.) 3 Spieler, Hfe., Cel., Cemb., Str.

1993 *Konzert* für Trompete und großes Orchester
(Commissioned by the Pittsburgh Symphony Orchestra)
I. *Allegretto moderato* – II. *Lento* – III. *Allegretto*
Uraufführung: 30. September 1994 Pittsburgh (Pittsburgh Symphony Orchestra)
Dirigent: Lorin Maazel, Solist: George Vosburgh, Trompete
Klavierauszug: Schott Musik International, Mainz (ED 8252)
Aufführungsmaterial: Schott Musik International, Mainz
Aufführungsdauer: 25'
Orchesterbesetzung: 3(2. auch Altfl., 3. auch Picc.), 3(3. auch Engl. Hr.),2 – 3,2,2,1 – 3 P S. (**I:** hg. Crot., Schellen (Troika), Glass-chimes, Marimba [o. Xyl.]; **II:** kl. Tr., gr. Tr.. Tubo, Glsp.) 2 Spieler – Str. (16,14,12,10,8)

1993 *Vosburghs Encore* [Vosburghs Zugaben] für Trompete und großes Orchester
Rechteinhaber: Schott Musik International, Mainz
Aufführungsdauer: 5'
Orchesterbesetzung: Picc.,2,3,2,2 – 3,2,2,1 – S. (Sonagli [Troika], Gran cassa, Choclo, Guiro ad lib.) 4 Spieler – Str. (16,14,12,10,8)

1994 *"Sotto voce", Konzert* für Violoncello und großes Orchester
(Auftragswerk für Mstislav Rostropovich und das London Symphony Orchestra von Sir John und Lady Lyons. "To Mstislav Rostropovich")
I. *Sostenuto* – II. *Allegretto moderato* – III. *Scherzo-cadenza. Presto* – IV. *Pesante con moto*
Uraufführung: 8. November 1994, London (London Symphony Orchestra)
Dirigent: Seiji Ozawa, Solist: Mstislav Rostropovich
Studienpartitur: Schott Musik International, Mainz (ED 8799)
Klavierauszug: Schott Musik International, Mainz (ED 8283)
(Fingersätze und Bogenstriche von Mstislav Rostropovich)
Aufführungsdauer: 35'
Orchesterbesetzung: 3(2. auch Picc., 3. auch Altfl.), Altblfl. (auch Tenorblfl.),2, Engl.Hr.,2,2,Kfg. – 4,2,3,1 – P. S. (Schellen [Troika], kl. Tr., gr. Tr., Röhrengl.. Schüttelrohr, kl. Steine, Glass-chimes) 3 Spieler – Hfe. – Str. (16,14,12,10,8)

1994 *"Echos"* für Orgel und Sopranino-Blockflöte auf einen Cantus firmus von Orlando di Lasso
Uraufführung: 5. November 1994, München, St. Gabriel,
Orlando di Lasso-Nacht des Bayerischen Rundfunks
(Markus Zahnhausen, Flöte – Elisabeth Zawadke, Orgel)
Ausgabe: Schott Musik International, Mainz (ED 8415)
Aufführungsdauer: 35'

1994 *Kristallene Gusli* für Orchester
("Für Toru Takemitsu")
Uraufführung: 21. November 1994, Moskau (Staatliches Moskauer Symphonie-Orchester)
Dirigent: Igor Golowtschin
Rechteinhaber: Schott Musik International, Mainz
Aufführungsdauer: 10'
Orchesterbesetzung: 2,2,2,2 – 3,3,3,1 – S. (hg. Crot., Wind-Chimes) 2 Spieler, Hfe., Klav., Str. (16,14,12,10,8)

1994 *Russische Photographien,* Saitenmusik für Streichorchester
("To Vladimir Spivakov and the 'Moscow Virtuosi'")
I. *Die alte Stadt Alexin* – II. *Küchenschaben in ganz Moskau* – III. *Stalin-Cocktail* – IV. *Abendglocken*
Uraufführung: 29. Juli 1995, Gstaad Festival (Moscow Virtuosi)
Dirigent: Vladimir Spivakov
Dirigier- und Studienpartitur: Schott Musik International, Mainz (ED 8429)
Aufführungsdauer: 10'

1995 *Hirtenklänge aus Wologda* für Oboe, Englisch Horn, Horn und Streichorchester
(Hommage à Bartók)
(Commissioned by the Hungarian Radio)
Uraufführung: 1. Oktober 1995, Budapest, Hungarian Radio, Marble Hall
(Concentus Hungaricus Chamber Orchestra)
Dirigent: László Kovács, Solisten: Béla Kollár, Oboe – Gergely Hamar, Englisch Horn – Zoltán Varga, Horn
Dirigier- und Studienpartitur: Schott Musik International, Mainz (ED 8678)
(in Vorbereitung)
Aufführungsmaterial: Schott Musik International, Mainz
Aufführungsdauer: 8'

1995 *Piano Terzetto* für Violine,. Violoncello und Klavier
(Auftragswerk der Association Parade, Paris.
"To the Tchaikovsky Piano Trio")
I. *Frühstück im Freien* – II. *Parade alla russe*
Uraufführung: 17. April 1996 Mailand, Conservatorio "G. Verdi"
(Tchaikovsky Piano Trio: Alexandre Brussilovsky, Violine –
Anatole Liebermann, Violoncello – Konstantin Bogino, Klavier)
Ausgabe: Schott Musik International, Mainz (ED 8694)
Aufführungsdauer: 25'

1995 *Lobgesänge* [Veličanie] für Streichorchester
(Commissioned by the World Economic Forum)
Uraufführung: 6. Februar 1996 in Davos, World Economic Forum
(The Moscow Chamber Orchestra)
Dirigent: Constantine Orbelian
Dirigier- und Studienpartitur: Schott Musik International, Mainz (ED 8679)
Aufführungsdauer: 25'

1995 *Das Haus aus Eis,* ein russisches Märchen für Marimbaphon
Uraufführung: 17. März 2001, München, Gasteig, kleiner Saal
Dmitri Nedelev, Marimbaphon
Ausgabe: Schott Musik International, Mainz (BAT 44)
Aufführungsdauer: 4'

1995 *Musik aus der Ferne* [Music from afar] für zwei Baßflöten in zwei Sätzen
("Für Markus Zahnhausen")
1. *Music from afar* - 2. *Slavonic dance*
Uraufführung: 9. November 1996, München, Laetare-Kirche
Markus Zahnhausen und Markus Bartholome, Blockflöten
Ausgabe: Schott Musik International, Mainz (OFB 18)3
Aufführungsdauer: 6'

1996 *Zwei Tangos von Albéniz,* eine freie Transkription für großes Orchester
Uraufführung: 9. August 1997, Daytona, Peabody Auditorium (London Moskauer Symphony-Orchestra)
Dirigent: Mstislaw Rostropowitsch
Studienpartitur: Schott Musik International, Mainz o. J. (ED 9407)
Aufführungsdauer: 10'
Orchesterbesetzung: 3 (3. auch Picc.),1,Engl. Hr.,2,1 – 2,3,3,0 – P.S. (hg. Crot., Schellen [einfach], Troika-Schellen, Tamb., kl. Tr., Glass-Chimes, Kast., mar., Guiro, Tubo [Choclo]) 3 Spieler, Hfe., Klav. (auch Cemb.), Str.

1996 *Sonate* für Violoncello und Klavier
(Für Mstislav Rostropovich)
I. *Allegretto* – II. *Moderato* – III. *Sostenuto assai*
Uraufführung: 5. Mai 1997, Monte Carlo
Mstislav Rostropovich, Violoncello – Rodion Shchedrin, Klavier
Ausgabe: Schott Musik International, Mainz (CB 160)
Aufführungsdauer: 28'

1997 *"Slava, Slava"* für Orchester
("Mstislaw Rostropowitsch zum 70. Geburtstag gewidmet")
Uraufführung: 27. März 1997, Paris (Orchestre national de France)
Dirigent: Seiji Ozawa
Rechteinhaber: Schott Musik International, Mainz
Aufführungsdauer: 5'
Orchesterbesetzung: Picc.,2,2,2,2 – 4,3,3,1 – P.S. (**I:** Zimb., kl. Tr.; **II:** Röhrengl.; **III:** 3 russ. Gl.; **IV:** 2 Plattenengl., **V:** 2 Tamt., gr. Tr.) 5 Spieler, Hfe., Klav., Str. (16,14,12,10,8)

1997 *Rotes Segel* für Kinderchor a cappella nach Worten von Alexander Grin
Chorpartitur: Schott Musik International, Mainz o. J.
Aufführungsdauer: 5'

1997 *Pastorale* für Klarinette und Klavier
("Für Jörg Widmann")
Uraufführung: 10. April 1997, München, Gasteig, Carl Orff-Saal - Münchener Biennale (Jörg Widmann, Klarinette - Moritz Eggert, Klavier)
Ausgabe: Schott Musik International, Mainz (KLB 47)
Aufführungsdauer: 6'

1997 *"Balalaika"* für Violine solo pizzicato
("Für Maxim Vengerov")
Uraufführung: 29. März 1999, Budapest
Maxim Vengerov, Violine
Ausgabe: Schott Musik International, Mainz (VLB 93)
(Fingersätze von Maxim Vengerov)
Aufführungsdauer: 3'

1997 *Sonate* Nr. 2 für Klavier
("Für Yefim Bronfman")
Uraufführung: 26. April 1997, Oslo
Yefim Bronfman, Klavier
Ausgabe: Schott Musik International, Mainz (ED 8889)
Aufführungsdauer: 20'

1997 *Concerto dolce* für Viola, Streichorchester und Harfe
Uraufführung: 30. Dezember 1997, Moskau (Moskauer Solisten)
Leitung und Solist: Yury Bashmet
Klavierauszug: Schott Musik International, Mainz (ED 8970)
Aufführungsmaterial: Schott Musik International, Mainz
Aufführungsdauer: 25'

1997 *Concerto cantabile* für Violine und Streichorchester
("To Maxim Vengerov")
I. *Moderato cantabile* – II. *Allegro* – III. *Sostenuto assai*
Uraufführung: 10. Juli 1998, Zürich, Tonhalle (Tonhalle Orchester)
Dirigent. Mariss Jansons, Solist: Maxim Vengerov
Klavierauszug: Schott Musik International, Mainz (ED 8928)
(Fingersätze und Bogenstriche von Maxim Vengerov)
Aufführungsmaterial: Schott Musik International, Mainz
Aufführungsdauer: 25'

1997 *Drei heitere Stücke* für Klaviertrio (Transkription zweier Stücke aus dem *Heft für die Jugend* sowie der *Humoreske* für Klavier)
Ausgabe: Sikorski, Hamburg o. J.
Aufführungsdauer: 12'

1998 *Orchesterkonzert Nr. 5 "Vier russische Lieder"*
(Commissioned by the BBC for the Proms Season 1998. "To Dmitri Sitkovetsky")
Uraufführung: 7. August 1998, London, Royal Albert Hall, BBC Proms
(Ulster Orchestra)
Dirigent: Dmitri Sitkovetsky
Rechteinhaber: Schott Musik International, Mainz
Aufführungsdauer: 17'

Orchesterbesetzung: Picc.,2,2,Engl. Hr., 2,Bassklar.,2 – 4,3,3,1 – P.S. (**I:** hg. Crot., Schellen-Troika, Röhrengl., kl. Tr.; **II:** hg. Crot., Tr., Choclo, Guiro; **III:** 2 Gongs, Tamb., 4 Bell-plates, Glass-chimes; **IV:** Gong, 2 Tamt., Tamb., gr. Tr., Bar-chimes) 4 Spieler – Hfe., Klav., Str. (16,14,12,10,8)

1998 *Variationen und Thema* für Violine solo
(Auftragswerk des 4. Internationalen Violinwettbewerbs "Leopold Mozart" Augsburg)
Uraufführung: 21. November 1999 Augsburg,
Internationaler Violinwettbewerb "Leopold Mozart"
Ausgabe: Schott Musik International, Mainz (VLB 94)
Aufführungsdauer: 9'

1999 *Variationen und Thema* für Violine solo
Ausgabe: Schott Musik International, Mainz o. J.
Aufführungsdauer: 9'

1999 *Menuhin-Sonate* für Violine und Klavier
(Auftragswerk der Credit Suisse Private Banking)
Uraufführung: 30. Juli 1999 Saanen, Kirche,
Musiksommer Gstaad Saanenland
Dmitri Sitkovetsky, Violine – Michel Dalberto, Klavier
Ausgabe: Schott Musik International, Mainz (VLB 102)
Aufführungsdauer: 20'

1999 *Fünftes Konzert für Klavier und Orchester*
(Commissioned by SAVCOR [Hannu and Ulla Savisalo]
"Dedicated to Olli Mustonen")
I. *Allegretto moderato* – II. *Andante* – III. *Allegro assai*
Uraufführung: 21. Oktober 1999 Los Angeles, Dorothy Chandler Pavillion
(Los Angeles Philharmonie Orchestra)
Dirigent: Esa-Pekka Salonen, Solist: Olli Mustonen
Klavierauszug: Schott Musik International, Mainz (ED 9207)
Aufführungsmaterial: Schott Musik International, Mainz.
Aufführungsdauer: 32'
Orchesterbesetzung: 3(3. auch Picc.),3(3. auch Engl. Hr.),2,2 – 4,3,3,1 – 4 P.S. (**I:** hg. Crot. [chrom.], Tr. [h.], Choclo, Glass-chimes; **II:** Gong [h.], Tamt. [t.], Tr. [m.], Choclo, Guiro [m.]; **III:** Sonagli [Troika], gr. Tr., Bambusi [oder Guiro h.]) 3 Spieler – Str. (16,14,12,10,8)

1999 *Präludium zu Beethovens Neunter Symphonie* für großes Orchester
(Auftragswerk der Nürnberger Symphoniker)
Uraufführung: 5. Januar 2000, Nürnberg, Meistersingerhalle (Nürnberger Symphoniker)
Dirigent: Jac van Steen
Rechteinhaber: Schott Musik International, Mainz o. J.
Aufführungsdauer: 18'
Orchesterbesetzung: Picc.,2,2,2,2,Kfg. – 4,2,3,0 – P. S. (**I:** Choclo - 5 hg. Crot.; **II:** Tamt., Guiro; **III:** gr. Tr., 2 Tempelbl. [quasi Turmuhr]) (3 Spieler) - Str.

2000 *Dritte Symphonie (Symphonie concertante) "Gesichter russischer Märchen"* für großes Orchester
(Auftragswerk des Bayerischen Rundfunks.
"To Lorin Maazel and the Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks")
I: 1. *Die Gänseschwäne* - 2. *Die selbstspielende Schalmei* - *Die Gänseschwäne* 3. *Schwesterchen Aljonuschka, Brüderchen Iwanuschka* - 4. *Auf fernen Pfaden marschieren Soldaten* - *Die Gänseschwäne*
II: 5. *Die Froschkönigin* - *Die Gänseschwäne* - 6. *Das Zigeunerpferd* - 7. *Die unsichtbare Kathedrale* - *Coda: Die Gänseschwäne*
Uraufführung: 22. Juni 2000 München, Philharmonie (Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks)
Dirigent: Lorin Maazel
Rechteinhaber: Schott Musik International, Mainz
Aufführungsdauer: 61'
Orchesterbesetzung: 4 (2. auch Altfl.,3. und 4. auch Picc.),2,Engl.Hr,2,2,Kfg.– 4,3 (1. auch in hoch B),3,1 – P. S. (**I:** Crotales [chrom.],Troika-Schellen, Tr. [hoch], 2 Cup-chimes - Wind-chimes; **II:** Glass-chimes, Choclo, Marimba, kl. Guiro, Tr. [mittel], Röhrengl., Kelchglas; **III:** Pfeife, Gongs, Choclo, Tamt.[tief], Peitsche, Flexaton, Ratsche, 2 Plattengl.; **IV:** kl. Tr., gr. Tr., Beck., 4 russische Gl. [Zvonitsa], Troika-Schellen) 4 Spieler – Hfe., Cemb. (ohne Verstärker) - Str. (8,7, 6,5,4)

2000 *Duo* für Violine solo
Rechteinhaber: Schott Musik International, Mainz
Aufführungsdauer: 10'

2001 *Lolita Serenade,* symphonische Fragmente aus der Oper *Lolita* für großes Orchester
(Commissioned by the Pittsburgh Symphony Orchestra.
"To Mariss Jansons")
I *Moderato sostenuto* - II *Moderato* - III *Largo* - IV *Lento* - V *Allegro, ma non troppo (inquieto)* - VI Moderato

Uraufführung: 28. September 2001, Pittsburgh (Pittsburgh Symphony Orchestra)
Dirigent: Mariss Jansons
Rechteinhaber: Schott Musik International, Mainz
Aufführungsdauer: 27'
Orchesterbesetzung: 4(3. auch Altfl., 4. auch Picc.),2,Engl.Hr.,3(2. auch Bassklar.),2,Kfg. – 4,3,3,1 – P. S. (**I:** Crot. [chrom.], hg. Glasstäbe, Guiro, Holzplatte; **II:** Cup-bell [tief], hg. Metallstäbe, Xyl.; **III:** Cup-bell [hoch],2,Bong., Schellen [Troika]; **IV:** gr. Tr., Sirene) 4 Spieler – Hfe., Cel. (auch Cemb.) – Str. (18,16,14,12,10)

2001 *Parabola concertante* für Violoncello, Streichorchester und Pauken
(Auftragswerk der Kronberg Academy. "To Mstislav Rostropovich")
Uraufführung: 28. Oktober 2001, Kronberg, Cello Festival 2001 (Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt)
Dirigent: Hugh Wolff, Solist: Mstislav Rostropovich
Klavierauszug mit Solostimme: Schott Musik International, Mainz (ED 9407) (in Vorbereitung)
Aufführungsdauer: 15'

2001 *Dialoge mit Schostakowitsch,* symphonische Etüden für Orchester
(Commissioned by the Pittsburgh Symphony Orchestra)
Uraufführung: 8. November 2002, Pittsburgh (Pittsburgh Symphony Orchestra)
Dirigent: Mariss Jansons
Rechteinhaber: Schott Musik International, Mainz
Aufführungsdauer: 18'
Orchesterbesetzung: 2 Picc.,2,2, Engl. Hr., Es-Klar.,2,2,Kfg. – 4,3, 3,1 – P. S. (**I:** hg. Crot., Miltr. [h.], Choclo; **II:** Tamt., Miltr. [m.], Troika-Schellen, Pfeife; **III:** 2 Tomt. [m., mt.]; **IV:** Beckenpaar, gr. Tr.) 4 Spieler – Str. (18,16,14,12,10)

2001/02 *Der verzauberte Pilger,* Oper für den Konzertsaal für drei Solostimmen, Chor und Orchester nach der gleichnamigen Erzählung von Nikolai Leskow, Libretto vom Komponisten
(Commissioned by the New York Philharmonic. "To Lorin Maazel")
Uraufführung: 19. Dezember 2002, New York
New York Choral Artists – New York Philharmonic
Dirigent: Lorin Maazel
Aufführungsmaterial: Schott Musik International, Mainz
Aufführungsdauer: 85'

Orchesterbesetzung: 2(auch Altfl. u. Picc.),2 Blfl.,2(2. auch Engl. Hr.), 2(2. auch Bassklar.), 2(2. auch Kfg.), – 2,2,2,2 – P. S. (**I:** 10 Cup-bells, kl. Tr., hg. Crot., Choclo, Guiro; **II:** Röhrengl., [Sonagli Troika], Whistle-tamb., Choclo, 4 Bong., Guiro; **III:** Sonagli Cup-bell, hg. Beck, Hi-hat., 3 Gongs, Tamb., kl. Tr., Clav., Wind-chimes, Boat hooter, Marimba; **IV:** 3 Gongs, gr. Tr., Boat hooter, Sega, Whistle, Donnerblech) 4 Spieler – Balalaika, Gusli, Hfe., Klav. (auch Cel. u. Cemb.) – Str.

2002 *Tanja – Katja,* Romanze im Volkston für Frauenstimme und Streichorchester
(Transkription der Version für Frauenstimme und Violine von 1989)
Uraufführung: 12. Dezember 2002, Moskau
Staatliches Russisches Symphonieorchester
Dirigent: Dmitri Sitkovetsky – Solistin: Maria Gawrilowa
Rechteinhaber: Schott Musik International, Mainz
Aufführungsdauer: 10'

2002 *Meine Zeit – mein Raubtier,* Vokalzyklus auf Worte von Ossip Mandelstam und Anna Achmatowa für Tenor, Sprecherin und Klavier
("Vladimir Ashkenazy gewidmet")
Uraufführung: 6. Februar 2003, Philharmonie Köln (in der Reihe "Musik in der Diktatur. Die Kunst des Liedes")
Ausführende: Mark Tucker und Salomo Kammer, Klavier: Vladimir Ashkenazy
Rechteinhaber: Schott Musik International, Mainz

Abramow, A.: 39
Achmatowa, A.: 35, 51, 52, 85, 90, 93-95, 192
Adorno, T. W.: 100
Akopjan, L.: 165
Albrecht, M. v.: 195
Alexandrow, A.: 237
Alissowa-Lokschina, T.: 96
Amalrik, A.: 195
Anders, G.: 33
Antokoletz, E.: 195
Apostolow, P.: 90
Appolinaire, G.: 51
Artjomow, W.: 59, 151
Aschrafi, M.: 150
Assafjew, B.: 84, 144
Babel, I.: 114
Bach, J. S.: 71, 151, 274, 332, 334-336, 347
Bakst, L. siehe Rosenberg, L.
Barankin, J.: 63
Barschai, R.: 81, 94, 99
Barsowa, I.: 85, 163, 213
Bartlett, R.: 149
Bartók, B.: 69
Baudelaire, Ch.: 83
Becker, H.: 10
Beethoven, L. v.: 66, 68, 69, 71, 75, 152-155
Belonenko, A.: 196
Belyj, A.: 34, 35
Benois, A.: 102
Berdjajew, N.: 276
Berg, A.: 13, 28, 64, 150, 326, 333
Bergelson, D.: 115
Berio, L.: 54, 64
Berlioz, H.: 156, 193
Berman, B.: 63
Bernstein, E.: 348
Bertels, A.: 277
Bibik, W.: 220
Bilibin, I.: 102
Bizet, G.: 344, 345
Bjalik, M.: 195
Bljum, A.: 94
Block, A.: 35, 46, 94, 95, 101, 190, 236
Bogatschowa, I.: 53
Bogatyrjow, S.: 237
Borborykin, P.: 101
Borchard, B.: 16
Bott, M.-L.: 33-61
Boulez, P.: 64
Brahms, J.: 57, 68, 152, 155, 156
Braun, J.: 327
Brik, L.: 93
Brik, O.: 93
Brodsky, J.: 188
Büchter-Römer, U.: 13, 15
Bulgakow, K. A.: 194
Bunina, V.: 35
Burns, R.: 138
Busoni, F.: 71
Cage, J.: 64, 71
Callas, M.: 33
Camões, L. de: 94
Casella, A.: 71
Chatschaturjan, A.: 117
Chentowa, S.: 40, 53, 88
Cherubini, L.: 28
Cholopow, J.: 74, 151-152, 225, 237, 243, 251
Cholopowa, W.: 64, 273, 275, 278-282, 326, 334, 339
Chopin, F.: 215, 221
Chrennikow, T.: 88, 91, 92, 117, 152, 323
Chrustschow, N.: 163
Cook, K.: 101
Danilowa, L. M.: 84
Danuser, H.: 347
Dargomyshski, S.: 37
Debussy, C.: 88, 103, 239
Delson, W.: 89
Denissow, E.: 72, 151, 225, 235-271
Dessau, P.: 110
Dibelius, U.: 341
Dinescu, V.: 1, 2, 20-31
Djagilew, S.: 102
Döhring, S.: 10
Donizetti, G.: 28
Dostojewski, F.: 95, 328
Druskin, M.: 151
Dubrowski, W.: 140
Duda, S.: 10
Duffek, H.-U.: 287

Eckart, J.: 276
Efron, A.: 53
Efron, S.: 36, 37
Einstein, A.: 113
Emigholz, M.: 17, 20
Fahlbusch, L.: 218
Fanning, D.: 163
Faßbinder, R.-W.: 2, 12
Fefer, I.: 115
Felzman, W.: 221
Feth, A.: 217
Feuchtwanger, L.: 113
Field, J.: 84
Filossofow, D.: 102
Firsowa, J.: 151
Fischer, E.: 1
Fischman, N.: 151
Fjodorow, N.: 98, 342
Fleischman, W.: 330
Flier, J.: 345
Fragner, S.: 13
Frankl, V.: 165
Frankstein, B.: 151
Frumkis, T.: 211-227
Gachot, G.: 330
Galynin, G.: 88
Ganijewa, R.: 277
Gawrilow, A.: 65
Gerlach, H.: 121, 169, 228, 333, 342
Glasunow, A.: 88, 226
Glikman, I.: 163, 164, 323, 339
Glinka, M.: 194
Gnessin, M.: 86, 88, 92
Goerdt, W.: 342
Goethe, J. W. v.: 94, 211, 227
Gofman, L.: 151
Gogol, N.: 328, 343, 344
Gojowy, D.: 33, 59, 235, 237, 327, 332
Goldenweiser, A.: 112
Golowin, A.: 102
Gontscharow, I.: 95
Gorbatschow, M.: 339
Gorki, M.: 95
Grabar, I.: 101
Grabowski, L.: 151, 220
Grasshoff, H.: 4
Greif, H. J.: 103
Gribojedow, A.: 84
Grigorjewa, G.: 240-242, 248
Grimm, H.-J.: 280
Grinberg, M.: 81
Gringmut, W.: 102
Grisey, G.: 28
Grönke, K.: 1-32
Gruhn, W.: 15, 19
Guba, W.: 220
Gubaidulina, S.: 33-59, 151, 167, 273-322
Gumiljow, N.: 51
Hansberger, J.: 54
Hansburg, G.: 138
Haydn, J.: 153
Heider, H.: 329
Hemming, J.: 13
Henze, H. W.: 13
Herschkowitz, F.: 68, 74, 149-159
Herzen, A.: 195
Hiekel, J.-P.: 17
Hindemith, P.: 93
Hitler, A.: 116, 120, 150
Hofmann, J.: 110
Hölszky, A.: 1, 2, 11-20, 22, 32
Honegger, A.: 72
Houben, E.-V.: 15, 16, 20
Huysmans, J. K.: 103
Ionesco, E.: 20
Ives, Ch.: 54, 64
Iwaschkin, A.: 63, 65, 75, 151, 161, 166
Iwask, J.: 37
Jacob, A.: 29
Jansons, A.: 81
Jedlina, L.: 63
Jessenin, S.: 35
Jewreinow, N.: 100
Jewtuschenko, J.: 40, 336, 337, 348
Judina, M.: 81, 93, 329
Jurski, S.: 188
Jussupow, W.: 285
Kabalewski, D.. 191
Kagan, O.: 65
Kalaschnikowa, S.: 67

Kandinsky, W.: 103
Kant, I.: 328
Karamanow, A.: 243
Karetnikow, N.: 151, 188
Karkoschka, E.: 12
Karminsky, M.: 137-148
Karpinski, I.: 97
Kasack, W.: 90
Katajewa, I.: 40
Keldysch, J.: 86
Kelemen, M.: 12
Kierkegaard, S.: 33
Kipling, R.: 94, 96
Kljutschewskaja, J.: 280
Koch, G. K.: 31
Kochanowskaja, R.: 237
Köchel, J.: 347
Konen, V.: 92
Korew, J.: 96
Körner, Th.: 12, 14
Korowin, N.: 102
Kowal, M.: 91, 92
Kraus, K.: 28
Kreinin, J.: 161-168
Kremer, G.: 65
Krupskaja, N.: 191
Kuschnerowa, I.: 85
Kutschke, B.: 13
Kwitko, L.: 115
Lanceray, J.: 102
Lebedinski, L.: 86
Leinsdorf, E.: 348
Lenin, W. I.: 95, 138-142, 327, 341
Leskow, N.: 1, 8, 11, 95, 328, 331, 346
Lesle, L.: 54
Leupold, G.: 326
Ligeti, G.: 89
Liszt, F.: 68
Liwanowa, T.: 91, 92
Ljubimow, A.: 63
Ljubimow, J.: 56, 139
Lobanova, M.: 81-104
Lobanow, W.: 65
Lokschin, A. A.: 81-108, 151
Lorca, G.: 69, 151
Lubotsky, M.: 55, 63
Maazel, L.: 346
Maeterlinck, M.: 103
Maffei, A.: 9
Mahler, G.: 54, 61, 100
Majakowski, W.: 35
Makarowa, N.: 84
Mandelstam, O.: 93
Marbe, M.: 20
Markisch, P.: 115
Márquez, G. G.: 2, 20-30
Marschak, S.: 138
Martynow, I.: 89
Martynow, L.: 94
Marx, J.: 150
Masel, L.: 89
Mejerowitsch, M.: 87, 151
Melikjanz, G.: 326
Mende, W.: 1, 2
Mendelssohn, F.: 156
Menuhin, Y.: 348
Meyer-Clason, C.: 21
Meyerhold, W.: 35, 84, 91, 92, 100
Michailow, L.: 63
Michoëls, S.: 88, 90, 112, 113, 116-118
Mitschasowa, O.: 84
Mjaskowski, N.: 83, 85, 91, 117
Mkrttschjan, L.: 59
Möller, H.: 18
Moore, H.: 346
Mossolow, A.: 85, 91
Mozart, W. A.: 69, 153, 155
Mrawinski, J.: 347
Müller, K.: 4
Muradeli, W.: 86, 116
Murail, T.: 28
Muratow, I.: 138
Murawljow, A.: 151
Musin, I.: 112
Mussolini, B.: 116
Mussorgsky, M.: 7, 37, 51, 192, 196
Mustonen, O.: 347
Mynbajew, T.: 59
Neef, S.: 211, 323-350
Niculescu, S.: 11

Nikoljukin, A. N.: 226
Ogarkowa, N.: 38
Oistrach, D.: 118
Orlow, G.: 222
Orlowa, J.: 193
Ormandy, E.: 348
Ozawa, S.: 348
Pärt, A.: 64, 72
Pasternak, B.: 34, 99, 345
Paul, J.: 39, 96
Peiko, N.: 89
Pekarski, M.: 59
Penderecki, K.: 69
Piave, F. M.: 9
Piston, W.: 71
Plissezkaja, M.: 333, 345, 346
Popowa, P.: 341
Pousseur, H.: 64
Preis, A.: 1
Prokofjew, S.: 117, 119, 153, 188, 192, 215, 248, 250
Pugatschowa, A.: 193
Pusch, L.: 10
Puschkin, A. S.: 40, 46, 94, 96
Rachlin, N.: 117
Ravel, M.: 88
Redepenning, D.: 59
Reed, J.: 139
Reger, M.: 71
Rein, J.: 188
Reisen, M.: 109
Restagno, E.: 273, 278, 281
Ridenour, R. C.: 192
Rieger, E.: 10
Rihm, W.: 12
Rilke, R.-M.: 35, 151
Rimsky-Korsakow, N.: 86, 111, 218
Ritzarew, M.: 187-197
Roerich, N.: 102
Rollfink, C.: 341
Romm, M.: 166
Rosanow, A.: 35
Rosanow, W.: 35, 226
Rosanowa, N.: 40
Rosca-Berdan, O.: 11
Rosenberg, L.: 102
Roshdestwenski, G.:81, 348
Roslawetz, A.: 82, 95, 104
Rostropowitsch, M.: 346, 348
Rothmaier, M.: 20, 23
Rübesame, H.: 33
Rubinstein, A.: 33, 109
Rubinstein, N.: 109
Sabinina, M.: 92, 246
Sabolozki, N.: 94
Sacharow, A.: 92
Sak, J.: 81
Sanderling, K.: 81, 109
Sarkisjan, S.: 273-286
Sawenko, S.: 66, 222
Schaljapin, F.: 102
Schamschutow, R.: 279
Schaporin, J.: 345
Schebalin, W.: 86-89, 237, 238
Schiller, F.: 32
Schmidt, E.: 287
Schmierer, E.: 1, 2, 29
Schnittke, A.: 33-61, 63-80, 81, 98, 100, 151, 161-186, 197, 214, 216, 219
Schönberg, A.: 72, 103, 151, 155, 213
Schubert, F.: 17, 18, 33, 155, 225
Schulgin, L.: 103
Schumann, R.: 38, 71, 156, 193
Schut, W.: 151
Serow, W.: 102
Sewerjanin, I.: 96
Shakesperare, W.: 11, 94, 96
Shchedrin, K.: 327
Shchedrin, R.: 64, 323-380
Shdanow, A.: 51, 86, 91, 92, 116
Shitomirski, D.: 91
Sidelnikow, N.: 188
Silwestrow, W.: 151, 211-234
Simonow, K.: 85
Sitkowezki, J.: 81
Skans, P.: 109-120
Skoworoda, G.: 276
Skrjabin, A.: 280
Slonimski, M.: 188
Slonimski, S.: 187-209, 243

Slonimsky, N.: 187
Smirnow, D.: 63-80, 149-157, 247
Sollertinski, I.: 85
Sologub, F.: 95, 101
Solotarjow, W.: 111
Solshenizyn, A.: 212, 329
Sostschenko, M.: 84, 100, 192
Sperber, R.: 15
Spossobin, I.: 89
Stalin, I. W.: 35, 43, 45, 51, 52, 85, 89, 90, 109, 116, 119, 150, 325
Stassow, W.: 102
Stein, A.: 83
Sternin, G.: 103
Stiedry, F.: 109
Stockhausen, K.: 64, 156
Stockton, G.: 80
Stokowski, L.: 348
Stovbun, L.: 220
Strauss, R.: 13
Strawinsky, I.: 64, 69, 93, 156, 192, 213-216
Supinskaja, I. A.: 53, 333
Suskin, W.: 115
Suslin, V.: 59, 151
Swiridow, G.: 85, 88, 196
Syrow, W.: 223, 224
Tanejew, S.: 88
Tanzer, F.: 55
Tarakanow, M.: 66, 151
Taruskin, R.: 163, 196, 197
Temirkanow, J.: 348
Terterjan, A.: 280, 281
Terterjan, R.: 280
Timofejew, W.: 142
Tistschenko, B.: 38, 40, 81, 225, 243
Tjutschew, F.: 217
Tolstoi, L.: 95, 328, 346
Tschaikowski, B.: 64, 88
Tschaikowsky, P.: 87, 153, 155, 249
Tschechow, A. P.: 95, 236, 327, 328, 346
Tschepalow, A.: 138
Tschernyschewski, N.: 195
Tschigarjowa, J.: 64
Tschörtner, I.: 345
Tschukowskaja, L.: 93
Tuchatschewski, M.: 35
Turczynski, J.: 110
Turgenjew, I.: 195
Tynjanow, J.: 217
Ustwolskaja, G.: 92, 324
Verdi, G.: 9, 11
Vildrac, C.: 37
Vogets, F. L.: 12
Volkow, S.: 35, 224, 249, 329, 335, 339
Wagner, R.: 69, 155, 167
Warsar, N.: 43, 44
Warunz, V.: 250
Wassina-Grossmann, W.: 92
Webern, A. v.: 72, 149, 150-156, 326
Wedekind, F.: 29
Weinberg, M.: 109-136
Weinberg, S.: 110
Weitzman, R.: 166
Wekstein, S.: 151
Wernadski, W.: 98
Williams, A.: 138
Wilson, E.: 167
Wischnewski, Ws.: 162
Wolkonsky, A.: 151, 243
Wolter, G.: 91
Wosnessenski, A.: 326, 336-338, 344-349
Wowsi, M.: 118
Wustin, A.: 151
Wyschnegradsky, I.: 280
Wysgo-Iwanowa, I.: 285
Wyssozki, W.: 195
Wytrzens, G.: 34
Xenakis, Y.: 280
Zak, V.: 116
Zech, C.: 12, 14
Zemtsovsky, I.: 192
Zenowa, V.: 225, 235-250
Zimmermann, B. A.: 64
Zinger, G.: 151
Zolotovitsky, I.: 137-146
Zwetajewa, M.: 33-59
Zwetkow, M.: 280

Verlag Ernst Kuhn - Berlin

Bücher und CD-ROM zur Musik und Zeitgeschichte

Musikantiquariat im Internet www.vek.de (Bücher, Noten, Partituren)

Postfach 080147, D-10001 Berlin

Tel.: 030-44 34 22 30, *Fax:* 030-442-4732,
eMail: kuhn@vek.de, *Internet:* www.vek.de

Gesamtverzeichnis

der lieferbaren und in Vorbereitung befindlichen Verlagstitel

[Stand: Mai 2003]

Die mit * nach der ISBN-Nr. gekennzeichneten Titel sind zu jeweils gleichem Preis auch a1s CD-ROM lieferbar.
Euro-Preise nur gültig für Deutschland. Auslandspreise beim Verlag erfragen bzw. im Internet: *www.vek.de* !

Allgemeine Musikwissenschaft

TITEL	ISBN-Nr.	EURO
Autorenhandbuch Musik Wissenschaftler und Autoren auf den Gebieten der Musikwissenschaft, Musikkritik und musikalischen Publizistik in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Kontaktadressen, Forschungsgebiete, Arbeitsfelder, Veröffentlichungen und sonstige Aktivitäten. Ein Handbuch zur Förderung der fachlichen und interdisziplinären Zusammenarbeit		
Ausgabe 1997/1998, 287 S., kart.	3-928864-44-0	vergriffen
Ausgabe 1999/2000, 413 S., kart.	3-928864-54-8*	30,95
Ausgabe 2001/2002, 440 S., kart. (auch als kostenloses Download aus dem Internet!)	3-928864-66-1	30,95
Ausgabe 2003/2004, 445 S., kart. (auch als kostenloses Download aus dem Internet!)	3-928864-88-2	30,95
Schriftenreihe "musicologica berolinensia" [Texte und Abhandlungen zur historischen, systematischen und vergleichenden Musikwissenschaft]		
Bd. 1: K. Leven-Keesen, *Robert Schumanns "Szenen aus Goethes Faust" (WoO 3). Studien zu Friihfassungen anhand des Autographs Wiede,* 380 S., kart..	3-928864-46-7	49,95
Bd. 2: H. Lehr: *"Musik fiir..." Untersuchungen zum Werk Rudi Stephans,* 256 S., kart.	3-928864-47-5	44,95
Bd. 3: M. Rosenthal-English, *Giacomo Puccinis "La Fanciulla del West". Eine neue Opernkonzeption im Oeuvre des Komponisten,* 204 S., kart.	3-928864-52-1	39,95

Verlag Ernst Kuhn, PF 080147, D-10001 Berlin
Tel.: 030-44 34 22 30, *Fax:* 030-442-4732, *eMail:* kuhn@vek.de, *Internet:* www.vek.de

Schriftenreihe "musicologica berolinensia" [Fortsetzung]			
Bd. 4:	S. Vogt-Schneider: *"Staatsoper unter den Linden" oder "Deutsche Staatsoper"?* Auseinandersetzungen um Kulturpolitik und Spielbetrieb in den Jahren zwischen 1945 und 1955. Mit Dokumenten und Materialien jener Zeit aus dem Archiv der Staatsoper unter den Linden, 323 S., kart.	3-928864-57-2	44,95
Bd. 5	D. Pesta: *Johannes Kuhlos Einfluß auf die Entwicklung der evangelischen Posaunenarbeit,* XIV + 132 S. kart.	3-928864-61-0	25,95
Bd. 6	M. Polth: *Zur kompositorischen Relevanz der Zwo/ftontechnik. Studie zu Arnold Schonbergs Drittem Streichquartett,* 150 S., kart.	3-928864-62-9	30,95
Bd. 7	Markus Gärtner, *Die Harmonik in den Mazurken Alexander Skrjabins unter besonderer Berücksichtigung des Phänomens der Zwischendominantisierung*	3-928864-76-9	25,95
Bd. 8	M. Büttner und D. Pesta (Hrsg.), *Mit Drommeten und Pauken, Hörnern und Posaunen. Festschrift für Werner Benz zum 65. Geburtstag,* 338 S., kart.	3-928864-82-3	49,95
Bd. 9	Bernd Schabbing (Hrsg.), *Gustav Mahler als Konzert- und Operndirigent in Hamburg,* 371 S., kart.	3-928864-86-6	49,95
Bd. 10	Eva-Maria von Adam-Schmidmeier: *Das Poetische als zyklisches Prinzip. Studien zum Klaviermusikzyklus im 19. Jahrhundert.* 379 S.	3-928864-95-5	49,95
Schriftenreihe "stimmen aus russland" [Eine Reihe mit Quellentexten zur russischen Geistesgeschichte]			
Bd. 1	Fjodor Tjutschew, *Russland und der Westen - Politische Aufsätze,* 112 S., kart.	3-928864-02-5	15,95
Bd. 2	Wladimir Korolenko: *"Ohne Freiheit keine Gerechtigkeit" - Die Briefe an den Volkskommissar Lunatscharski,* 160 S., kart.	3-928864-05-X	15,95
Schriftenreihe "Opyt" [russ.: Erfahrungen] [Eine Reihe mit Dokumenten und Erlebnisberichten zu Musik und Musikleben in der ehemaligen Sowjetunion]			
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

Verlag Ernst Kuhn, PF 080147, D-10001 Berlin
Tel.: 030-44 34 22 30, *Fax:* 030-442-4732, *eMail:* kuhn@vek.de, *Internet:* www.vek.de

Bücher zur Musik in Rußland und Osteuropa

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 vergriffen, Neuauflage 3-928864-94-7 in Vorbereitung	3-928864-94-7*	ca. 44,95
Marc Mühlbach, *Russische Kompositionen, Ein Verzeichnis* **(nur als CD-ROM!)**	3-928864-28-9*	25,95
Schriftenreihe "musik konkret" [Eine Reihe mit Quellentexten zur russischen Musik des 19. und 20. Jahrhunderts]		
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.	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.,	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. **(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 [Texte und Abhandlungen zur slawischen Musik und Musikgeschichte sowie Erträge der Musikwissenschaft Osteuropas]		
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:* 030-442-4732, *eMail:* kuhn@vek.de, *Internet:* www.vek.de

TITEL	ISBN-Nr.	EURO
***studia slavica musicologica* [Fortsetzung]**		
Bd. 3: A. Wehrmeyer (Hrsg.), *Sergej Taneev [Tanejew] - Musikgelehrter* und *Komponist,* XVIII + 389 S., kart.	3-928864-22-X*	49,95
Bd. 4: Sergej Taneev [Tanejew]: *Kleinere musiktheoretische Schriften und Fragmente,* hg. v. A. Wehrmeyer, XVI + 209 S.	3-928864-23-8	44,95
Bd. 5: vergriffen	-	-
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 Fruhdruck,* 528 S. kart.	3-928864-51-3	70,95
Bd. 12: Albrecht Gaub: *Die kollektive Ballettoper "Mlada". Ein Werk van 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. Preobrashenski: *Die Kirchenmusik in Rußland;* 206 S., kart.	3-928864-59-9*	44,95
Bd. 15: *Jüdische Musik in Sowjetrussland. Die "Jüdische Nationale Schule" der zwanziger Jahre,* X + 383 S., hg. v. Jascha Nemtsov et al., kart. **(lieferbar)**	3-928864-65-3*	49,95
Bd. 16: Nikolai Rimsky-Korsakow: *Kleinere musiktheoretische Schriften und Fragmente,* ca. 280 S.. kart. **(in Vorb. für 2003)**	3-928864-67-X*	ca. 49,95
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 van 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**), 306 S. **(lieferbar)**	3-928864-80-7	49,95
Bd. 23: A. Täuschel, *Anton Rubinstein als Opernkomponist,* 310 S., kart., **(lieferbar)**	3-928864-81-5	49,95
Bd. 24: K. Sponsel, *Altes Erbe in neuen Formen – Das kirchenmusikalische Werk Aleksandr Kastal'skijs (1856-1926),* 550 S. **(lieferbar)**	3-928864-83-1	69,95
Bd. 25 V. Tsenova (ed.), *"Ex oriente...". Ten composers from the former USSR,* VIII + 271 S., (in englischer Sprache), **(lieferbar)**	3-928864-84-X	49,95
Bd. 26 M. Lobanova u. a. (Hrsg.): *Ein unbekanntes Genie: Der Symphoniker Alexander Lokschin. Monographien – Zeugnisse - Dokumente – Würdigungen,* kart., 236 S., lieferbar,	3-928864-85-8	44,95
Bd. 27 *"Samuel" Goldenberg und "Schmuyle". Jüdisches und Antisemitisches in der russischen Musikkultur,* hg. v. Jascha Nemtsov et al., kart. **(lieferbar)**	3-928864-87-4	49,95

Verlag Ernst Kuhn, PF 080147, D-10001 Berlin
Tel.: 030-44 34 22 30, *Fax:* 030-442-4732, *eMail:* kuhn@vek.de, *Internet:* www.vek.de

TITEL		ISBN-Nr.	EURO
	***studia slavica musicologica* [Fortsetzung]**		
Bd. 28	Y. Kholopov, V. Tsenova: *Edison Denisov — the Russian Voice in European New Music,* paperback, 400 pp., **(lieferbar)**	3-928864-89-0	59,95
Bd. 29	M. .Lobanova: *György Ligeti: Style, Ideas, Poetics,* paperback, 450 pp. **(lieferbar)**	3-928864-90-4	74,95
Bd. 30	V. Tsenova (ed.), *"Ex oriente...–II". Nine composers from the former USSR,* (Andrei Volkonsky, Sergei Slonimsky, Alemdar Karamanov, Valentin Silvestrov, Nikolai Karetnikov, Roman Ledenyov, Faraj Karaev, Victor Ekimovsky, Vladimir Tarnopolsky), ca. VIII + 280 S., (in englischer Sprache), **(im Druck)**	3-928864-91-2	ca. 49,95
Bd. 31	V. Tsenova (ed.), *"Ex oriente...–III". Eight composers from the former USSR,* (Philip Gershkovich, Boris Tishchenko, Leonid Grabovsky, Alexander Knaifel, Vladislav Shoot, Alexander Vustin, Alexander Raskatov, Sergei Pavlenko), ca. VIII + 280 S., (in englischer Sprache), **(im Druck)**	3-928864-92-0	ca. 49,95
Bd. 32	*Schostakowitsch und die Folgen: Russische Musik zwischen Anpassung und Protest* (= **Schostakowitsch-Studien, Bd. 6**), XI + 385 S., kart.	3-928864-93-9	59,95
Bd. 33	Yulia Kreinin, *The Music of Mark Kopytman: Echoes of Imaginary Lines,* ca. VIII + 280 S., (in englischer Sprache), **(in Vorb.)**	3-928864-96-3	ca. 49,95

wird fortgesetzt / will be continued

www.vek.de

Die Adresse im Internet für:

- aktuelle Informationen über unsere Verlagsproduktion
- ein Online-Musikantiquariat (Noten, Bücher, Partituren)
- eine Instrumentenbörse
- Kleinanzeigen (für *Musikunterricht* kostenlos)
- Übersetzungsdienst und Dolmetschervermittlung
- vieles mehr

Publishing House (and seller of antiquarian books on music in the Internet):
Verlag Ernst Kuhn, P.O. Box 080147, D-10001 Berlin, Germany
Fax: ++49-30-4424732 *eMail:* kuhn@vek.de *Internet:* www.vek.de

Der sechste Band der Reihe *Schostakowitsch-Studien* widmet sich der Wirkung des Werkes von Schostakowitsch auf Zeitgenossen und Nachgeborene, der Widersprüche seiner Rezeption sowie der derzeitigen Landschaft der russischen Musik. Wissenschaftler und Autoren aus Armenien, Deutschland, England, Israel, Rußland und Schweden nähern sich diesem Thema aus ihren eigenen Denktraditionen, so daß gleichsam „ein internationales Symposium" stattfindet, ohne daß ein mündlicher Austausch auf einer Konferenz stattgefunden hätte.

In mehreren Studien wird eingehender auf einzelne Komponisten (Denissow, Gubaidulina, Herschkowitz, Karminski, Lokschin, Schnittke, Shchedrin, Slonimski und Weinberg) und deren Werke Bezug genommen, so daß es Verlag und Herausgeber für angezeigt hielten, den entsprechenden Beiträgen ausführliche und aktuelle Werkverzeichnisse dieser Komponisten zuzuweisen und dem Band auf diese Weise auch den Charakter eines Nachschlagewerkes zu geben.

- Sieben -

ISBN 3-928864-93-9