



universität
wien

MASTERARBEIT

Neoklassizistische Aspekte in den Concerti grossi Alfred Schnittkes

Analytische Betrachtungen im intertextuellen Kontext

Verfasser

Christoph Wechselberger BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, den 30.07.2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Musikwissenschaft

Betreuer:

Prof. Dr. phil Mag. Christian Utz

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Veränderungen um das Jahr 1968.....	3
2.1 Sowjetische Kulturpolitik und sozialistischer Realismus.....	4
2.1.1 Von der Oktoberrevolution bis zum Tod Stalins.....	5
2.1.2 Zur Manifestation der Begriffe Sozialistischer Realismus und Formalismus.....	7
2.1.3 Von der Ära Chruschtschows bis zum Ende der Sowjetunion.....	10
2.2 Ausbildung.....	13
3. Begriffsklärungen.....	16
3.1 Neoklassizismus.....	16
3.2 Postmoderne.....	18
3.3 Polystilistik.....	22
3.4 Intertextualität und das Problem der Autorschaft.....	24
3.4.1 Alfred Schnittkes Prinzipien des Zitats und der Allusion.....	26
4. Weitere Betrachtungen	31
4.1 Traditionslinie, Einflüsse und Vorbilder.....	31
4.2 Die philosophisch-moralischen Wertungskategorien von „gut“ und „böse“.....	37
6. Analyse.....	39
6.1 Wie und worin äußern sich neoklassizistische Elemente?.....	39
6.2 Die Techniken Schnittkes.....	41
6.2.1 Einzeltechniken.....	41
6.2.2 großformale Techniken.....	44
6.3 Concerti grossi.....	45
6.4 Paratext – Die Toccata des Concerto grosso Nr. 1.....	46
6.5 Rondoformen.....	48
6.5.1 Concerto grosso Nr. 1 – Rondo.....	48
6.5.2 Concerto grosso Nr. 6 – Allegro vivace.....	51
6.6 Architextualität und Allusion – Das Concerto grosso Nr. 6 als Sonate.....	55
6.7 Concerto grosso Nr. 3 – Allegro, Risoluto und Moderato.....	59
6.7.1 Allegro – Konfrontation	59
6.7.2 Risoluto - Variationen.....	62
6.7.3 Moderato – Rahmenbildung durch Überlagerung	65
6.8 Concerto grosso Nr. 2 – Materialentwicklung und Kopräsenz von Texten	68
6.9 Concerto grosso Nr. 4 / Symphonie Nr. 5 – Mahler-Zitat und Transformationsprozesse.....	70
6.10 Concerto grosso Nr. 5 – ostinate Strukturen.....	76
6.11 Rahmenbildung in den Finalsätzen.....	78
7. Vergleichsbeispiel: Dmitri Schostakowitschs Fünfzehnte Symphonie.....	80
8.1 Der erste Satz - Allegro.....	82
8.2 Der vierte Satz – Adagio - Allegro.....	85
8. Über eine mögliche Glättung des polystilistischen Stils.....	87
9. Abschließende Betrachtungen und Ausblick.....	88

1. Einleitung

Seit seinem Tod ist die Musik Alfred Schnittkes eine Randerscheinung in den europäischen Konzertsälen. Zu Lebzeiten jedoch zählte er zu den meistgespielten zeitgenössischen Komponisten des späten 20. Jahrhunderts. Doch woran liegt diese Entwicklung? Was machte den Erfolg von Schnittkes Musik aus? Was war das Besondere seiner Kompositionen, dass so vielen Zuhörern einen Zugang zu ihnen bot?

Wie viele seiner sowjetischen Zeitgenossen war auch Alfred Schnittke zwischen verschiedenen musikalischen Polen zu verorten. Auf der einen Seite stand die westliche Avantgarde, auf der anderen Seite russische wie westliche, insbesondere deutsche, Traditionen. Für die Komponisten der UdSSR war der Traditionsbezug eine Selbstverständlichkeit. Doch gerade Schnittkes Schaffen zeigt dabei ein Paradoxon in der sowjetischen Kulturpolitik auf. Die Kombination von Tradition, neoklassizistischen Bezügen und Techniken der musikalischen Avantgarde führte zu einer teilweise extremen Neukontextualisierung der einzelnen Elemente. Obwohl eine Vielzahl der Werke Schnittkes den kulturpolitischen Vorgaben entsprachen (*Moz-Art à la Haydn, Suite im alten Stil*), lief die Neuzusammensetzung tradierter Mittel der Ideologie des Sozialistischen Realismus zuwider.

Gleichzeitig werfen neoklassizistische Bezüge und musikalische Zitate Fragen nach der Autorschaft auf. Problematisch werden diese Aspekte innerhalb einer kulturellen Debatte immer dann, wenn die klassisch-romantische Genieästhetik das höchste Ziel für einen Komponisten darstellen soll. Trotz der Verankerung der Musik im Proletariat, die als treibende Kraft der kulturellen Produktion dienen sollte, wurde auch in der Musik der Sowjetunion die Verbindung von Komponist und Genie nie abgelegt. Somit musste Alfred Schnittke zwangsweise mit den offiziellen Standpunkten in Konflikt geraten.

Techniken der westlichen Avantgarde eigneten sich die Komponisten der Sowjetunion im Schnellverfahren und unvollständig an, um sie anschließend in die eigenen Kompositionen zu integrieren.¹ Als Schnittke Mitte der 1960er Jahre die Möglichkeit dazu hatte, hätte er den Weg des Komponisten postwebernschen Typus' einschlagen können.² Doch es sollte anders kommen. Bewusst vollzog Schnittke eine Rückbesinnung auf die Vergangenheit. Sein, eine Vielzahl von Symphonien, Konzerten und Sonaten umfassendes, Werk stellte die jeweiligen Gattungen inhaltlich oft auf den Prüfstand (die Erste Symphonie war als Anti-

1 Redepenning, *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik*, S. 689

2 Cholopowa, Die drei Wahrheiten Alfred Schnittkes; in: *Alfred Schnittke zum 60 Geburtstag: eine Festschrift*, S. 63

Symphonie gedacht) oder zeigte, dass in der Tiefenstruktur nicht unbedingt nur das beinhaltet ist, was der Titel antizipieren lässt.³

Diese relative Kompromisslosigkeit seines Kompositionsstils machte Schnittke zur Zielscheibe kulturpolitischer Instanzen. Tichon Chrennikow, der seit seinem Aufstieg zum Generalsekretär des sowjetischen Komponistenverbandes 1948, schon Komponisten wie Dmitri Schostakowitsch und Sergej Prokofjew Hindernisse in den Weg legte, setzte vielerlei Schikanen ein, um Komponisten wie Schnittke, Edison Denisov oder Sofia Gubaidulina die Verbreitung ihrer Musik zu erschweren.

In Bezug auf den Neoklassizismus in den Werken Schnittkes stellen sich folgenden Fragen: Worauf beruht der Neoklassizismus bei Schnittke? Was sind die Eckpunkte und Vorbilder? Wie verarbeitet er die neoklassizistischen Elemente und wie werden sie kontextualisiert? Handelt es sich dabei lediglich um Chiffren für etwas anderes, womöglich eine Ausdrucksmöglichkeit für seine philosophischen Ansichten (Concerto grosso Nr. 1).

Der neoklassizistische Bezug wird mit der Theorie der Intertextualität verknüpft. Das literaturtheoretische Konzept der Intertextualität besitzt mehrere Schnittpunkte mit dem Neoklassizismus. Beide beschäftigen sich mit den Beziehungen von Musik beziehungsweise Texten zu anderer Musik und anderen Texten. Somit kann sich die Verknüpfung gerade in diesem Zusammenhang als ertragreich erweisen, da die Beziehungen von (musikalischen) Texten zueinander differenziert betrachtet werden können.

Anhand einer analytischen Untersuchung der Werkgruppe der Concerti grossi und in kleinerem Maße weiterer Werke innerhalb der Entstehungsjahre der Concerti grossi, wird diesen Fragen nachgegangen. Mittels einer Partialanalyse sollen anschließend die Werke in einzelnen Punkten genauer beleuchtet werden.

Speziell an den Gattungen des Konzerts und der Sonderform des Concerto grosso leitet sich eine Frage ab: Inwieweit können neoklassizistische Aspekte dazu dienen, „Opposition“ auszudrücken? Für viele Menschen in der Sowjetunion offenbarte sich in der KonzertsGattung mit seiner Aufteilung zwischen Soloinstrumenten und Orchester eine Dualität, die starke Assoziationen an ihre eigene Situation hervorriefen – die Auseinandersetzung zwischen Staat und Individuum.

Unbestreitbar gibt es einen Zusammenhang zwischen Schnittkes Biografie, der Verwendung des Neoklassizismus, des Romantikverhältnisses und der Polystilistik. Nach

3 Das Concerto grosso Nr. 6 spielt sowohl auf die Sonate als auch auf die Sonatenhauptsatzform an. Der zweite Satz der Ersten Symphonie ist bei näherer Betrachtung der Concerto grosso-Form nachgebildet.

einer Beobachtung von Dorothea Redepenning zufolge ist von einer „Glättung des polystilistischen Stils“ nach der Ersten Symphonie die Rede.⁴ Dem soll im Folgenden nachgegangen werden, jedoch besteht die Vermutung des Autors, dass eine solche Glättung erst nach 1985, also der Zeit nach dem ersten Schlaganfall Schnittkes, verstärkt eintrat.

2. Veränderungen um das Jahr 1968

Seit Beginn der 1960er Jahre machten sich zunehmend gesellschaftliche Fragestellungen im öffentlichen Diskurs bemerkbar, die in den Nachkriegsjahren durch den Wiederaufbau und dem Streben nach Wohlstand noch an den Rand gedrängt waren. Bürgerrechts- und Anti-Vietnam-Bewegungen in Verbindung mit studentischen Gruppen forderten mehr politische Mitbestimmung. Zunächst in den USA, griffen die Proteste mit zeitlicher Verzögerung zunehmend auch auf die westeuropäischen Staaten, Japan und, in kleinerem Maße, die Ostblockstaaten über. Diese Entwicklung kulminierte 1968 im Drang nach Veränderungen des politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Status quo. Im Machtbereich der Sowjetunion war die Antwort auf die Demonstrationen mit wesentlich extremeren Repressalien verbunden als in den westlichen Staaten. Der Prager Frühling wurde im August 1968 von sowjetischen Truppen gewaltsam niedergeschlagen⁵ und der Kritik in Polen begegnete die Parteiführung mit einer „antizionistischen Kampagne“, die noch unverhohlener antisemitisch ausgerichtet war als die „Kampagne gegen Kosmopoliten“ in der Sowjetunion.⁶

In Deutschland richteten sich die Proteste gegen die Werte und Moralvorstellungen der durch die NS-Vergangenheit geprägten Elterngeneration. Kritisches Potenzial war insbesondere an den Universitäten vorhanden. Dies beförderte die Entstehung einer Neuen Linken, deren Weltanschauung stark durch den in Frankreich entstehenden Poststrukturalismus beeinflusst wurde.⁷ Die Schrifttheorie Derridas, die Intertextualitätskonzepte von Julia Kristeva und Roland Barthes sowie die Erweiterung der Freudschen Psychoanalyse durch Jacques Lacan waren hierbei maßgeblich.

Die Nichterfüllung ihrer Forderungen führte zu einem schnellen Abebben der verschiedenen Bewegungen ab 1970. Langfristig erfüllten sich jedoch mehrere

4 Redepenning, *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik*, S. 689

5 Frei, *1968: Jugendrevolte und globaler Protest*, S. 195

6 ebd., S. 200f

7 ebd., S. 215f

Forderungen der verschiedenen Bewegungen. Die Gleichstellung der Rassen in den USA, der Rückzug der US-Truppen aus Vietnam, das sukzessive Senken des Erstwähleralters in den europäischen Staaten, sexuelle Befreiung und das Ausleben pluralistischer Lebensmodelle, wurden in den Folgejahren verwirklicht.

Zeitnah erschien 1969 Leslie Fiedlers Aufsatz *Cross the Border - Close that Gap*, der die Postmoderne-Diskussion in der Literatur beschrieb. Ähnliche Entwicklungen folgten in der Architektur. Erneut zunächst in den USA, dann mit zeitlicher Verzögerung und vereinzelt in Europa, fand ein Umdenken statt. Nicht die Überwindung der Traditionen stand weiter im Vordergrund, sondern das Begreifen dieser als einen Pool, aus dem man schöpfen konnte. Sowohl die Postmoderne-Diskussionen in der Literatur als auch in der Architektur beschrieben Entwicklungen, deren Anfang bis in die 1950er Jahre zurückzuverfolgen sind.⁸ In der Sowjetunion entwickelte sich durch die in der Regierungszeit Chruschtschows eingeleiteten Reformen ab den Jahren der Breschnew-Ära (1964 – 1982) eine zunehmende Autonomie und Pluralität der Kunst.⁹ Die Diversifikation der musikalischen Stile setzte sich als unaufhaltsame Entwicklung bis zum Ende der Sowjetunion und darüber hinaus fort.

Alfred Schnittkes bewusste Erkenntnis der Polystilistik als Prinzip im Jahr 1968 gingen Entwicklungen bei westeuropäischen Komponisten voraus, von denen Schnittke zu dieser Zeit aber noch keine Kenntnisse hatte.¹⁰

sei es in Luciano Berios *Sinfonia* von 1968, die sich der Fischpredigt aus Gustav Mahlers Zweiter Sinfonie oder Berios ein Jahr zuvor entstandenem Werk *O King bedient* oder in der 1965 uraufgeführten Oper *Die Soldaten* von Bernd Alois Zimmermann, die sich in hohem Maße aus Collagen und Simultan-Szenen zusammensetzt. All diese Entwicklungen verweisen somit immer wieder aufeinander, sei es nun die Intertextualität im Rahmen der Polystilistik oder die Pluralisierung aller Lebensbereiche im Ganzen.

Den Umbrüche, die sich in diesen Jahren vollzogen, gingen sowohl in den westeuropäischen Staaten und den USA als auch in der Sowjetunion Jahrzehnte lange Entwicklungen voraus.

2.1 Sowjetische Kulturpolitik und sozialistischer Realismus

8 Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 14ff

9 Redepenning, *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik*, S. 535ff

10 Schnittke, *Über das Leben und die Musik*, S. 193f

2.1.1 Von der Oktoberrevolution bis zum Tod Stalins

„Selbstverständlich hat der Staat nicht die Absicht, den Künstlern revolutionäre Ideen und Geschmacksrichtungen aufzunötigen. Aus solcher Aufnötigung können lediglich Falsifikate revolutionärer Kunst hervorgehen, denn die erste Eigenschaft echter Kunst ist die Aufrichtigkeit des Künstlers. Doch außer Nötigungsformen gibt es andere: Überzeugung, Förderung, Heranbildung neuer Künstler. Alle diese Maßnahmen sollen denn auch zur Arbeit für die revolutionäre Inspiration der Kunst getroffen werden.“¹¹ – Anatoli Lunatscharski, 1920

„Wir wissen, daß ein Teil der bürgerlichen Künstler der Gegenwart die absterbende Welt der Gewalt und der Finsternis verteidigt, ihr Laster genießt und zum Fetisch erhebt. Dieser faule Boden ist es gerade, aus dem das Schaffen der modernen Dodekaphonisten [...] und der übrigen Jünger des Formalismus erwächst [gemeint ist die sogenannte Darmstädter Schule, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen u.a.] Die verzerrte Lebensauffassung, der Antihumanismus, die Immoralität führen in der Musik zu den abstoßendsten Formen, zu einer groben, seelenlosen, kakophonischen Musik. Diese Pseudomusik klingt [...] wie das Totengeläut der alten Welt. [...] Es vereint sie die Gemeinsamkeit der ideologischen Bestrebungen, die Einheit der Endziele – der Kampf für den Kommunismus.“¹²

Die Wurzeln der sowjetischen Kulturpolitik zu Schnittkes Schaffenszeit liegen in den 1920er Jahren. Eine Umstrukturierung des kulturellen Lebens muss von den Bolschewisten von langer Hand geplant gewesen sein. Bereits am 26. Oktober 1917, einen Tag nach der Stürmung des Winterpalais' in St. Petersburg, wurde das Volkskommissariat für Aufklärung (ORGKOMITET) unter Führung des in den Künsten bewanderten und liberal eingestellten Anatoli Lunatscharski gegründet. Zu Beginn vermochte er es, die Interessen der unterschiedlichen Seiten zu vereinen und wendete nur im Notfall Zwang an. Fähige Leute wie Marc Chagall, Wassily Kandinsky oder Arthur Lourié bekleideten in der Anfangszeit die Führungspositionen der verschiedenen Abteilungen. Lenin war auf künstlerischem Gebiet nicht beflissen und überließ hauptsächlich Lunatscharski die Entscheidungen in diesem Bereich.¹³ Jedoch wurde Lenin mit der Zeit mit Lunatscharskis Arbeit zunehmend unzufriedener, da dieser weder dessen Weisungen strikt befolgte noch ein Anhänger der Zensur war. Im Allgemeinen vertrat Lunatscharski die Ansicht, dass sich im Kunst-, Literatur- und Musikbetrieb sehr schnell von selbst die Spreu vom Weizen trennen werde.

11 Lunatscharski, *Die Revolution und die Kunst*, S. 26

12 Redepenning, Die „böse“ Technik, S. 310f,

13 Zetkin, *Erinnerungen an Lenin*, S. 13: „Ich habe den Mut, mich als 'Barbar' zu zeigen. Ich kann die Werke des Expressionismus, Futurismus, Kubismus und anderen ismus nicht als höchste Offenbarungen des künstlerischen Genies preisen. Ich verstehe sie nicht. Ich habe keine Freude an ihnen.“

Mit der Machtübernahme Stalins verschlechterte sich Lunatscharskis Position weiter, da beider Ansichten zu Bildung und Erziehung sich diametral gegenüberstanden. In Folge dessen wurde Lunatscharski 1929 von seinem Amt als Volkskommissar enthoben.

In den 1920er Jahren erfolgte die Gründung mehrerer Verbände im Kunst- und Kulturbereich. Die zwei größten Komponistenverbände, die ASM (Assoziation für Zeitgenössische Musik) und die RAPM (Russische Assoziation Proletarischer Musiker), entstanden 1923. Die ASM war Sammelbecken für Komponisten und Musikwissenschaftler, die sich den westeuropäischen Strömungen zuwendeten und als „modern“ oder „avantgardistisch“ bezeichnet wurden. RAPM-Mitglieder dagegen waren Komponisten und Musikwissenschaftler proletarischer Ausrichtung, die stets auf eine untrennbare Verbindung von Musik und politischer Botschaft bedacht waren.¹⁴

Die Formierung dieser beiden Hauptverbände war bereits eine erste größere Maßnahme zur Gleichschaltung der musikalischen Kulturlandschaft. Die RAPM verfolgte eine unausgesprochen gebilligte Linie des PROLETKULT, dem Dachverband für proletarische Kunst.¹⁵ Die verlangte Verständlichkeit und allgemeine Zugänglichkeit ebenso wie den Proletarier als Kulturschaffenden.¹⁶

Über die kommenden Jahre hinweg sahen sich die in der ASM organisierten Komponisten immer stärkeren Anfeindungen und Schmähungen seitens der RAPM-Mitglieder ausgesetzt. Dies führte soweit, dass Alexander Mossolow, ASM-Mitglied, 1932 einen Brief mit der Beschreibung seiner misslichen Lage direkt an Stalin schrieb. Der Brief wurde am 7. April vom Politbüro des Zentralkomitees geprüft.¹⁷ Am 23. April 1932 erfolgte daraufhin die Resolution *Über den Umbau der literarisch-künstlerischen Organisationen*, die zur Auflösung von ASM und RAPM führte.¹⁸ Nach offizieller Meinung war der verschärfte Klassenkampf seit 1931 vorbei und somit hätten Organisationen wie die RAPP (Russische Assoziation Proletarischer Schriftsteller) im Literaturbereich und auch in allen anderen Kulturbereichen ihre Aufgabe erfüllt und würden nicht weiter benötigt.¹⁹

14 Redepenning, *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik*, S. 154

15 ebd., S. 133

16 ebd., S. 138f

17 Barsova, *Dokumente zu den Repressionen gegen Aleksandr Mosolov*, S. 140: In dem Brief Mosolovs kommt zum Ausdruck, dass bereits vor der Doktrin des Sozialistischen Realismus mittels Schlagwörter wie „Konterrevolutionär“ und „Klassenfeind“ ein Komponist vollkommen ins Abseits gestellt werden konnte. Die Anfeindungen stammen speziell von Mitgliedern der RAPM oder Leuten, die sich an den Leitlinien der Organisation orientierten.

18 Barsova, *Dokumente zu den Repressionen gegen Aleksandr Mosolov*, S. 137-143

19 Stadelmann, Beschluß des CK VKP(b) *Über den Umbau der literarisch-künstlerischen Organisationen*, 23. April, 1932

Mit der Auflösung der Musikverbände und deren Überführung in einen zentralen Komponistenverband 1932 brach erneut eine kurzfristige Phase der Entspannung und großer Freiheit an. Bis zur Formierung des zentralen Komponistenverbandes fehlten die nötigen Strukturen zur Überwachung des musikalischen Kulturlebens und -schaffens. Die polemisch geführten Kämpfe und verhärteten Fronten zwischen den Komponistenverbänden machte es verschiedenen Komponisten, die in der ASM organisiert waren, immer schwieriger, ohne größere Behinderung seitens der proletarischen Musiker, zu komponieren und ihre Werke zur Aufführung zu bringen.²⁰ Deshalb wurde von diesen die Resolution begrüßt, da sie eine mögliche Versöhnung der Verbände bedeutete.²¹ Bald darauf trat jedoch erneut eine wesentliche Verschärfung der Situation ein.

2.1.2 Zur Manifestation der Begriffe Sozialistischer Realismus und Formalismus

Für die Formulierung des Sozialistischen Realismus sind zwei Texte beziehungsweise Reden entscheidend. Maxim Gorkis Aufsatz *Über den Sozialistischen Realismus* ist im Grunde nichts weiter als eine Hetzschrift gegen die Bourgeoisie, ihren verdorbenen Charakter und ihre Profitgier, die es auszurotten gilt.²² Ein Absatz des Aufsatzes verdient jedoch besondere Aufmerksamkeit. Er betrifft die Geißelung des Individualismus.²³ Dies ist insofern wichtig, weil mittels des Sozialistischen Realismus versucht wurde, den Individualismus ideologisch vollkommen auszuschalten. Zwischen diesem Anspruch einer Wirklichkeitskonstruktion und dem realen Alltag der Sowjetbürger herrschte eine große Diskrepanz. Dadurch konnte das angestrebte Ziel nie erreicht werden, denn zumindest eine innere Opposition wohnte vielen Menschen in der UdSSR inne.

Der erste Allunionskongress der sowjetischen Schriftsteller im August 1934 manifestierte mit Andrei Schdanows Rede endgültig die Grundsätze des Sozialistischen Realismus. Entgegen des Namens hatte dieser mit der Realität nicht viel zu tun. Wörtlich verlangte Schdanow, dass die Schriftsteller nicht die „objektive Wirklichkeit, sondern als Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung“²⁴ darstellen. Der narrative Ton sollte

20 Barsova, *Dokumente zu den Repressionen gegen Aleksandr Mosolov*, S. 138-142: Hier sei noch einmal auf die Briefe Mossolows verwiesen. Dieser beklagt die oftmaligen Ausladungen von Konzertabenden oder Absetzung seiner Werke noch vor deren Premiere, was er auf die Verwicklungen von der RAPM nahe stehenden Personen zurückführt.

21 Redepenning, *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik*, S. 302

22 Gorki, *Über den sozialistischen Realismus*, S. 83ff

23 ebd., S. 86

24 Schdanow, *Über Wissenschaft und Kunst*, S. 8

dabei immer volksnah und optimistisch sein, sowohl Personen aus dem Volk als auch ein Held aus der Mitte des Volkes den literarischen Gegenstand darstellen.²⁵

Schdanow beschwor in seiner Rede mehrmals die „revolutionäre Romantik“. Dies ist insofern irreführend, da die Berufung auf die russische Romantik des 19. Jahrhunderts auch eine Form der gesellschaftspolitischen Kritik darstellte, wie es in den politischen Opern *Boris Godunow* und *Chowanschtschina* von Modest Mussorgski der Fall war. Von offizieller Seite wurde die sowjetische Gesellschaft aber als (nahezu) vollkommen betrachtet, sodass jegliche der Kritik als hinfällig erschien.²⁶ Ein weiteres Ziel war laut Schdanow „die werktätigen Menschen im Geist des Sozialismus ideologisch umzuformen und zu erziehen. Das ist die Methode, die wir als [...] Sozialistischen Realismus bezeichnen.“²⁷

Sowohl Gorkis Aufsatz als auch Schdanows Rede zeigen deutlich, dass weder eine objektive Wirklichkeitsdarstellung in der Literatur gewünscht war noch ein konkretes Programm des Sozialistischen Realismus vorlag.²⁸ Das Perfide der Ideologie war deren Vagheit, wodurch eine beliebige Argumentation für oder gegen ein Werk oder eine Person möglich wurde. Dadurch war niemand mehr vor Diffamierung sicher.

In das Jahr 1934 fiel ein zweites wichtiges Ereignis, nämlich die Erstaufführung von Dmitri Schostakowitschs Oper *Lady Macbeth von Mzensk*. Sie sollte den Anstoß für die sowjetische Formalismusdebatte geben. Zwar ist die Oper in einem überwiegend traditionellen Ton gehalten und besonders im letzten Akt lehnt sich Schostakowitsch sehr an Opern Mussorgskis an.²⁹ Sehr wahrscheinlich jedoch nahm Stalin, als er im Januar 1936 eine Aufführung im Moskauer Bolschoi-Theater besuchte, Anstoß an der Inszenierung. Die Liebesszenen waren äußerst plastisch dargestellt.³⁰ Daraufhin folgten wenige Tage später zwei Artikel in der *Prawda*. Der Artikel *Chaos statt Musik* brandmarkte die Oper als „Kakophonie“, „absichtlich verdrehte Musik“ und „'linksradikale' Zügellosigkeit“³¹ und merkte ebenso an, dass „dieses Spiel böse enden könne.“³²

25 ebd.

26 Redepenning, *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik*, S. 308

27 Schdanow, *Über Wissenschaft und Kunst*, S. 10

28 In diesen Jahren vollzog sich bereits das, was George Orwell in *1984* beschrieb, obwohl sich der Roman auf die damals naheliegende Zukunft (1948) bezog. Mit der Rechtfertigung durch eine offizielle Doktrin konnte die Vergangenheit verfälscht oder gar ausgelöscht werden.

29 Meyer, *Schostakowitsch*, S. 170

30 ebd., S. 224

31 Frei, *Chaos statt Musik*, S. 73

32 ebd.

Im Februar folgte ein zweiter Artikel, *Heuchelei als Ballett*, welcher das Ballett *Der helle Bach* zum konsequent im negativen Licht betrachtete. In Folge dessen wurden die meisten Werke Schostakowitschs und weiterer bekannter Komponisten als formalistisch verdammt, er selbst als „Volksfeind“ abgestempelt und gezwungen, Werke zurückzuziehen (Vierte Symphonie). Seine öffentliche Rehabilitierung erfolgte mit der Fünften Symphonie 1937.³³ Der Ausdruck Formalismus steht inhaltlich dem Sozialistischen Realismus entgegen. Er beschreibt in der Musik das Komponieren von Werken, die in ihrer komplizierten Beschaffenheit nur einem elitären Kreis zugänglich sei. Damit verbunden ist die Abwendung von einfacher, volksnaher und verständlicher Musik, die sich besonders in simpler, lebensbejahender Vokalmusik ausdrückt.³⁴ Somit war mit den Begriffen Sozialistischer Realismus und Formalismus das zentrale Gegensatzpaar für die gesamte Kunst und Kultur der Sowjetzeit geschaffen.

Mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs verschoben sich die Prioritäten auf Seiten der Kommunistischen Partei. Seit dem Kriegseintritt 1941 konzentrierte sich das ZK der KPdSU hauptsächlich auf das Kriegsgeschehen. Die Zügel der Kulturpolitik waren dadurch deutlich gelockert. Gleichzeitig schrieben in diesen Jahren eine Vielzahl von Komponisten von sich aus patriotische Kompositionen, wobei Schostakowitschs Siebente Symphonie (*Leningrader*) wohl das bekannteste Werk darstellt.

Nach Ende des Zweiten Weltkriegs und der Normalisierung der Umstände erfolgte der erneute Gegenschwenk in eine restriktivere Kulturpolitik. Einer Reihe von Andrei Schdanow eingeleiteter kulturpolitischer Beschlüsse folgte der vierte (*Über die Oper „Die große Freundschaft“ von W. Muradeli*) und letzte am 10. Februar 1948. In diesem wurden „Atonalität, Dissonanz und Disharmonie“ sowie „Kakophonie“ angeprangert.³⁵ Zudem wurde den Komponisten vorgeworfen, sich „von den Ansprüchen und vom künstlerischen Geschmack des sowjetischen Volks losgesagt“ und „die hohe gesellschaftliche Aufgabe der Musik erniedrigt, ihre Bedeutung verengt und sich auf die Befriedigung des verderbten Geschmacks ästhetisierender Individualisten beschränkt“ zu haben.³⁶ In der Folgezeit wurden die „Vorgaben“ des Beschlusses berücksichtigt. Erst unter Chruschtschow und

33 Kuhn, *Volksfeind Dmitri Schostakowitsch*, S.60f: Interessant ist, dass gerade Maxim Gorki als Steigbügelhalter der offiziellen Linie Stalin einen Brief schrieb, in dem er um Nachsicht für Schostakowitsch bat.

34 Lunatscharski, *Die Revolution und die Kunst*, S. 27: Der Begriff Formalismus existierte bereits seit mehreren Jahren. In seinem Aufsatz *Die Revolution und die Kunst* von 1922 schreibt Volkskommissar Lunatscharski: „Höchst bezeichnend für die bürgerliche Kunst der letzten Zeit ist das völlige Fehlen eines Inhalts. [...] Purer Formalismus schlug allenthalben über den Strang: in der Musik, der Malerei, der bildenden Kunst und der Literatur.“

35 Kuhn, *Volksfeind Dmitri Schostakowitsch*, S. 107

36 ebd., S. 108

dessen teilweiser Aufarbeitung der Stalinzeit kam es ab 1956 zu einer erneuten Lockerung der kulturpolitischen Vorgaben.

Der Komponistenkongress 1948 war der Beginn von Tichon Chrennikows Aufstieg. Chrennikow, Träger des Stalin-Preises 1942 und 1946 und Komponist konservativer Ausrichtung, wurde 1948 zum Generalsekretär des Komponistenverbandes ernannt, eine Position, die er bis 1992 inne haben sollte. Somit war er der entscheidende Funktionsträger der Musikabteilung des staatlichen Apparates und mitverantwortlich für Repressionen und Schikanen, mit denen sich Alfred Schnittke konfrontiert sah.

Die Person Chrennikows als Generalsekretär des Komponistenverbandes ist durchaus nicht eindeutig. Eine annähernd realistische Einschätzung über sein Wirken liegt wahrscheinlich zwischen den Polen seiner Selbstdarstellung als eine Art Freund und Retter der Komponisten³⁷ und deren Wahrnehmung Chrennikows als personifiziertes Böses.³⁸ Zwar war Chrennikow immer zur Stelle, wenn es um offizielle Schmähungen verschiedener Komponisten und avantgardistischer Tendenzen in der Musik ging. Gezwungenermaßen blieb ihm aber keine andere Möglichkeit, denn jegliches Einräumen künstlerischer Freiheiten hätte eine Gefährdung des Sozialistischen Realismus bedeutet.

Andererseits setzte sich Tichon Chrennikow ebenso für die Rehabilitierung von Komponisten und Werken ein. So geschehen bei Dmitri Schostakowitschs *Lady Macbeth von Mzensk*, die in überarbeiteter Form ab 1963 als *Katerina Ismailowa* wieder aufgeführt wurde.³⁹ Zugleich darf aber nicht außer Acht gelassen werden, dass Chrennikow einem Apparat vorstand, der besonders den sowjetischen Komponisten, die im westlichen Ausland erfolgreich waren, teils unüberwindbare Hindernisse in den Weg legte.

2.1.3 Von der Ära Chruschtschows bis zum Ende der Sowjetunion

Mit dem Tod Stalins vollzog sich ein allmählicher und nicht mehr umkehrbarer Zersetzungsprozess innerhalb der Sowjetunion. Der Stalinkult in dessen letzten Lebensjahren nahm solche Ausmaße an, dass dessen Tod ein politisches Vakuum entstehen ließ, das durch niemanden gänzlich gefüllt werden konnte. Die Amtszeit Nikita Chruschtschows als Parteichef der KPdSU von 1953 bis 1964 war eine Zeit relativer, wenn auch trügerischer Entspannung im kulturellen Leben der Sowjetunion. Freiheit und

37 Redepenning, *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik*, S. 554

38 Iwaschkin, *Alfred Schnittke*, S. 128

39 Redepenning, *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik*, S. 545f

Repression äußerten sich in diesen Jahren in einer Art Wellencharakter. Ersten Anzeichen der Freiheiten wurde mit dem Ziehen enger Grenzen begegnet.⁴⁰

1956 läutete Chruschtschow den Prozess der Entstalinisierung ein. In seiner „Geheimrede“ auf dem XX. Parteitag der KPdSU⁴¹ verurteilte er aus der marxistisch-leninistischen Lehre heraus den Personenkult um Stalin, zeigte seine despotischen Handlungen und Verfehlungen auf.⁴² Dass mit der Entstalinisierung nicht automatisch Freiheit und freie Meinungsäußerung in den Ostblockstaaten verbunden waren, zeigte die gewaltsame Niederschlagung des ungarischen Volksaufstandes im selben Jahr.

Weitere Entwicklungen ließen dennoch Hoffnung aufkeimen. Am 28. Mai 1958 erfolgte der ZK-Beschluss *Über die Berichtigung von Fehlern bei der Beurteilung der Opern „Die große Freundschaft“, „Bogdan Chmel'nickij“ und „Von ganzem Herzen“*, der in Teilen die Resolution von 1948 aufhob. Damit wurde die immense Stellung der Musik deutlich, die ihr von Seiten der KPdSU beigemessen wurden. Für keinen anderen der von Schdanow initiierten Beschlüsse gab es solch eine revidierende Resolution.⁴³

Neue künstlerische Freiheiten äußerten sich dahingehend, dass Bücher verschiedener Künstler vom Index genommen, neue Musikwettbewerbe ins Leben gerufen und eine Vielzahl von Ausstellungen gezeigt wurden.⁴⁴ Zum ersten Mal hatten sowjetische Komponisten Zugang zu Partituren westlicher Komponisten wie etwa denen der Wiener Schule (Schönberg, Webern, Berg). Partituren und Aufnahmen westlicher zeitgenössischer Komponisten bezogen sie zumeist von den Komponisten selbst.⁴⁵

Parallel dazu liefen die Repressalien weiter. Am 18. Februar 1964 wurde der Lyriker Iossif Brodski wegen „Parasitentums“ verhaftet, Parteichef Chruschtschow selbst kurze Zeit

40 Schwarz, *Musik und Musikleben in der Sowjetunion - Teil IV*, S. 447-453 Die nach dem Tod Stalins veröffentlichten Artikel von Schostakowitsch, Chatschaturjan oder des Schriftstellers Ehrenburg zogen heftige Diskussionen und Kritik nach sich, sodass etwa Chatschaturjan und Ehrenburg sich verteidigen mussten.

41 Rede Chruschtschows vom XX. Parteitag der KPdSU und der Beschluß des Parteitages "Über den Personenkult und seine Folgen", 25. Februar 1956

42 Daraus zitierte Chruschtschow Briefe Lenins, in denen dieser schon zu der Einschätzung kommt, dass Stalin der falsche Mann für eine Führungsposition sei und nicht mit der Macht, die in seinen Händen lag, richtig umgehen könne.

43 Redepening, *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik*, S. 492: Die drei weiteren Resolutionen von 1946 betreffen allesamt die Literatur. Der erste Erlass *Über die Zeitschriften 'Zvezda' und 'Leningrad'* beschäftigte sich mit Michail Soschtschenko und Anna Achmatowa und deren „formalistische Verirrungen“, der zweite, *Über das Repertoire der dramatischen Theater und Maßnahmen zu seiner Verbesserung*, beklagte das Überhandnehmen ausländischer bourgeoiser Theaterstücke und verlangte, daß jährlich mindestens zwei bis drei „neue, ideologisch und künstlerisch hochqualifizierte Stücke“ aufgeführt werden. Der dritte Erlass *Über den Film „Das große Leben“* behandelt eigentlich den zweiten Teil von Sergej Eisensteins „Ivan dem Schrecklichen“ und Wsewolod Pudowkins Film „Admiral Nachimov“.

44 Iwaschkin, *Alfred Schnittke*, S. 83

45 ebd., S. 85

später, am 14. Oktober 1964, aus seinem Amt entfernt.⁴⁶ Als neuer Parteichef wurde Leonid Breschnew eingesetzt. Mit dem Antritt Breschnews offenbarte sich eine neue Zweigleisigkeit – eine restriktive Kulturpolitik auf der einen Seite gegen die Entwicklung einer autonomen Kunst auf der anderen. Gerade in den ersten Regierungsjahren Breschnews sind erneut „formalistische“ Tendenzen in der Musik zu beobachten. Dodekaphonie und serielle Werke finden sich in dieser Zeit bei Schnittke (Erstes Streichquartett), Denisov (*Sonne der Inkas*), Gubaidulina u.a.⁴⁷

Der seit dem Zweiten Weltkrieg offen zu Tage getretene Antisemitismus setzte sich in den Nachkriegsjahren mit einer Kampagne gegen heimatlose „Kosmopoliten“ fort. In diese Kategorie fielen außerordentlich oft sowjetische Intellektuelle mit jüdischem Hintergrund. Sowohl Schnittke als auch sein Lehrer Philip Herschkowitz waren von der Kampagne betroffen. Dass versucht wurde, offenen Antisemitismus mit allen Mitteln zu verschleiern, zeigte sich 1961 mit Schostakowitschs Dreizehnter Symphonie (*Babij Jar*), die sich mit der massenhaften Ermordung von Juden durch die Wehrmacht im Zweiten Weltkrieg auseinandersetze. Schostakowitsch und der Dichter Jewgeni Jewtuschenko wurden zu Textänderungen gezwungen, die Symphonie durchweg negativ besprochen und mit Artikeln wie „Dmitri Schostakowitsch hat nicht begriffen, was die Gesellschaft braucht“ von Ariadna Ladygina wurde versucht, das gesamte „Judenproblem“ zur Seite zu schieben und als nicht existent zu deklarieren.⁴⁸

Die Schikanen von Seiten des Komponistenverbandes waren vielfältig. Kompositionen, die als Beiträge für Festivals gedacht waren oder allgemein zur Aufführung gelangen sollten, mussten zuerst dem Komponistenverband vorgelegt werden. Eine Freigabe erfolgte erst, wenn das Werk der Prüfung auf „Unbedenklichkeit“ standhielt. Das „zufällige“ Verschicken an eine falsche Adresse war eine weitere beliebte Methode. So wurden Schnittkes Partitur schon einmal nach Japan statt nach Europa verschickt.⁴⁹

1977 konnte Alfred Schnittke erstmals in das westliche Europa reisen. Das Prozedere für einen Auslandsaufenthalt bestand aus mehreren Stufen. Zuerst mussten die sowjetischen Komponisten eine Einladung aus den westlichen Ländern erhalten. Jedoch erfolgte die Einladung nicht an die Komponisten selbst, sondern musste direkt an Tichon Chrennikow gerichtet werden. Da dieser kein Anhänger der Musik Schnittkes war, verschwanden die Einladungen oftmals, nur, um einige Wochen später wieder aufzutauchen. Der zweite

46 Redepenning, *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik*, S. 540

47 Redepenning, *Die „böse“ Technik*, S. 307

48 Kuhn, *Volksfeind Dmitiri Schostakowitsch*, S. 208f

49 Iwaschkin, *Alfred Schnittke*, S. 95

Schritt betraf die Genehmigung eines Visums. Dafür berief man ein spezielles Treffen des Komponistenverbandes ein, auf dem in einer Resolution über die Visumsvergabe entschieden wurde. Zusätzlich mussten die Unterschriften des örtlichen Parteichefs sowie die von Chrennikow eingeholt werden. Als letztes, und dies war ein besonders perfides Mittel zur Verhinderung der Auslandsaufenthalte, war eine endgültige Entscheidung über das Visum von einer nicht näher genannten hohen Person innerhalb des KGBs abzuwarten. Ob nun diese Entscheidung positiv war oder nicht, erfuhren die Komponisten erst wenige Stunden vor ihrer Abreise.⁵⁰ Nur äußerst selten durfte Schnittke zur Aufführung seiner Werke ins Ausland zu reisen. Zwischen 1964 und 1984 wurde ihm für insgesamt 19 Auslandspremierer die Ausreise verwehrt.⁵¹

In der oftmaligen Verlegung der Uraufführungen von Schnittkes Werken bestand eine weitere Möglichkeit der Schikane. Die Erste Symphonie von 1972 fand zwei Jahre später nicht in Moskau sondern in Gorki (heute Nischni Nowgorod) statt.

2.2 Ausbildung

Nach dem ersten Klavierunterricht in den Jahren von 1946 bis 1948 in Wien und den darauffolgenden vier Jahren der Ausbildung an der Musikschule der Oktoberrevolution in Moskau, begann Schnittke 1953 sein Studium am Moskauer Konservatorium. Bedingt durch die Doktrin des Sozialistischen Realismus und den nach dem Zweiten Weltkrieg im Rahmen der *Schdanowschtschina* verschärften Kontrollmechanismen war die akademische Ausbildung an sowjetischen Konservatorien konservativ orientiert, aber dennoch profund. Exemplarisch dafür stehen die Lehrer Schnittkes. Am Moskauer Konservatorium studierte er bei Jewgeni Golubew, einem Mann, welcher der russischen Tradition sehr verbunden war. Bei ihm lernte Schnittke, symmetrische Strukturen sowie offensichtliche Verwandlungen und Unterteilungen in seinen Kompositionen zu vermeiden. Zudem wurde ihm von Golubew vermittelt, Motive und Themen möglichst oft zu variieren, was Schnittkes Vorliebe für Kontraste zuwider lief. Trotz der konservativen Ausrichtung betrachtete Schnittke seine Ausbildung bei Golubew als sehr lehrreich.⁵² Dessen Einfluss lässt sich zuweilen in Schnittkes Concerti grossi finden, etwa die oftmals verwendeten asymmetrischen Strukturen.

50 ebd., S. 126f.

51 ebd., S. 127

52 ebd., S. 59f

Die politische Führung des Vielvölkerstaates UdSSR unternahm gewaltige Anstrengungen, um ein verbindendes Einheitsgefühl unter den unterschiedlichen Völkern zu schaffen. Daher wurde ein zusätzlicher Fokus auf die Musik der Völker der Sowjetunion gelegt. Von Seiten der Konservatorien aus wurden Forschungsprogrammen zur Dokumentation, Transkription und Katalogisierung von Volksmusik organisiert. Komponisten und Kompositionsstudenten wurde somit ungewollt eine weitere Quelle für Kompositionen geliefert, mit der sie die Vorgaben des Sozialistischen Realismus unterlaufen konnten.⁵³ Viele der Volkslieder boten sehr interessantes Material, teilweise im hohen Grade chromatische Lieder, die als Ausgangsbasis für neue Kompositionen dienten. Die Komponisten konnten sich dadurch immer auf Traditionsverbundenheit, Volksnähe und Arbeit am Zusammenhalt der Sowjetvölker berufen.

Während der Studienzeit übte die Musik Schostakowitschs einen starken Einfluss auf Schnittke aus.⁵⁴ Schostakowitsch selbst waren einige Werke Schnittkes bekannt, unter anderem dessen Abschlussarbeit am Konservatorium, das Oratorium *Nagasaki* von 1958.

Nach Schnittkes eigener Aussage nutzte er die Jahre von 1963 bis 1968 zur Füllung seiner musikalischen Bildungslücken.⁵⁵ Einen besonderen Anstoß dafür erhielt er durch Luigi Nonos Besuch der Sowjetunion im Jahre 1963. Während seines Aufenthaltes in Moskau traf sich Nono mit mehreren Komponisten und Kompositionsschülern zu Diskussionen, darunter auch Schnittke. Mit sehr direkter Kritik an Schnittkes Oper *Das elfte Gebot*, die gemäß der offiziellen Vorgaben Szenen mit negativer Wertung dodekaphon, solche mit positiver Wertung tonal unterlegte, verwies Nono auf die Verbindung von Techniken zeitgenössischer westlicher Musik mit politischem Sujet. Seine kritischen Äußerungen über Schnittkes Oper erfolgten wohl auch vor dem Hintergrund des eigenen Schaffens. Nono hatte im Vorjahr ebenfalls das Thema Atomkrieg mit *Sul ponte di Hiroshima* aufgegriffen.⁵⁶

Als Mitglied der Kommunistischen Partei Italiens und politisch engagierter westlicher Komponist konnte Nono mittels seiner Kompositionen auf Missstände aufmerksam machen. Diese Möglichkeiten waren in der Sowjetunion nur bedingt gegeben und galten insbesondere dann nicht, wenn es sich um Missstände in der UdSSR handelte.

53 ebd., S. 72

54 Auf den Einfluss Schostakowitsch wird im Abschnitt 4.1 *Traditionslinie, Einflüsse und Vorbilder* eingegangen.

55 Schnittke, *Über das Leben und die Musik*, S. 63

56 Schnittke, *Über das Leben und die Musik*, S. 64: Schnittkes Oper *Das elfte Gebot* behandelt die Begebenheit über Claude Eatherly, einem Major der United States Army Air Forces, der an dem Atomangriff auf Hiroshima beteiligt war und in den Folgejahren geistig umnachtete.

Zudem merkte Nono an, dass er nach seiner Zeit am Konservatorium von Venedig die westliche Musikgeschichte noch einmal im Selbststudium aufarbeitete und ermutigte Schnittke, es ihm gleich zu tun. Ein solches Unterfangen wurde durch den glücklichen Umstand befördert, dass gerade in diesen Jahren in der UdSSR die Möglichkeit bestand, an Partituren von Komponisten der Wiener Schule und zeitgenössischer westlicher Komponisten zu gelangen.

Viele Ansichten Schnittkes wurden von einem weiteren Lehrer, Philip Herschkowitz, Musikwissenschaftler, Komponist und Schüler Anton Weberns, geprägt. Dessen Auffassung nach gab es keine strikte Trennung zwischen Epochen wie sie oft gezogen wurden, da man viel „Altes“ in „neuer“ Musik entdecken konnte und umgekehrt. In der Dodekaphonie Schönbergs sah Herschkowitz statt einer musikalischen Revolution lediglich eine Fortführung von Traditionen mit anderen Mitteln.⁵⁷ So verglich Herschkowitz in seinem Artikel *The Tonal Sources of Schoenberg's Dodecaphony* Schönberg mit Kolumbus. Entgegen Kolumbus, der einen Weg nach Indien suchte und die Neue Welt fand, glaubte Schönberg die Neue Welt gefunden zu haben, fand aber nur einen neuen Weg zum alten Indien.⁵⁸

Herschkowitz war mit der westeuropäischen Musik, vom Barock bis zur Zeitgenössischen Musik – von Strawinsky über Boulez und Stockhausen – sehr vertraut. Das legt nahe, dass er Schnittke dahin gehend beeinflusste, sich historisch möglichst umfassend mit der abendländischen Musik zu beschäftigen.⁵⁹

Zudem hatte Herschkowitz eine starke Eingrenzung von Komponisten getroffen, die er als „Große Meister“ ansah – Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, Mahler, Schönberg und Webern.⁶⁰ Jedoch schien Schnittke Herschkowitz' Ansicht nicht zu teilen, da er auch Haydn und andere Komponisten ausgiebig studierte⁶¹ und ebenso Schostakowitsch eine hohe Wertschätzung entgegenbrachte.⁶²

Der Einfluss Herschkowitz' offenbarte sich in mehreren Artikeln Schnittkes. In einem davon ist zu lesen, dass sich Schönberg in seinen letzten Lebensjahren dahingehend äußerte, die Zwölftontechnik sei lediglich Teil eines Prozesses und nicht das Ziel:

57 Iwaschkin, *Alfred Schnittke*, S. 88

58 ebd.

59 Smirnov, *A Geometer of Sound Crystals*, S. 13

60 ebd., S. 7

61 Man studiere zum Vergleich Schnittkes Werke *Haydn à la Moz-Art* und *Moz-Art à la Haydn*.

62 Smirov, *A Geometer of Sound Crystals*, S. 12f; Herschkowitz dagegen sagte: „1. Stravinsky made music out of ballets, as Shostakovich made his symphonies out of film music – the experience he gained as a ballroom pianist left mark on his music. 2. Shostakovich is just one great public place, while Stravinsky is just one great private place.“

„Daß die Dodekaphonie lediglich ein Kompromiss, ein 'Waffenstillstand' war – darüber war sich Schönberg im klaren. Praktisch hatte er selbst seine Tafeln zerschmettert, indem er die 'Neododekaphonisten' Ende der vierziger, Anfang der fünfziger Jahre zurückwies und damit betonte, die Technik der Dodekaphonie sei eine persönliche, zeitlich individuell bedingte Lösung eines Problems gewesen, das gar keine endgültige Lösung hat.“⁶³

Eine Einsicht, die mit dazu beitrug, dass Schnittke sich Ende der 1960er Jahre bewusst von der seriellen Kompositionsweise abwandte.

3. Begriffsklärungen

Mit einem groben Überblick über die zeitgeschichtlichen Entwicklungen und den Gegebenheiten in der UdSSR ist noch keine ausreichende Rahmenbildung zur Untersuchung der Concerti grossi erfolgt. Zuvor muss auf einige Begriffe genauer eingegangen werden, die für das Verstehen, die Analyse und Interpretation der Stücke notwendig sind.

3.1 Neoklassizismus

Über sein gesamtes Werk hinweg schöpfte Alfred Schnittke nahezu aus der Gänze der westlichen und russischen Musik vergangener Jahrhunderte. Der immense Einfluss, den die Barockmusik auf ihn ausübte, drängt die Frage nach der Begriffsklärung des Neoklassizismus auf.

Als musikalische Bewegung entstand der Neoklassizismus in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen. Die Rückbesinnung auf alte Formen, Anspielungen etc. war kein Zeichen der Rückwärtsgewandtheit der betreffenden Komponisten, sondern ein Mittel zur Erweiterung der Tonalität, der Modalität oder gar der Atonalität.⁶⁴

Das Präfix „neo“ trägt dabei oftmals die Implikation einer Parodie klassischer Charakterzüge. Dabei beschränkt sich der Vergangenheitsbezug nicht allein auf Komponisten der Klassik wie Haydn, Mozart und Beethoven, sondern bezieht ebenso die Barockmusik wie auch „frühromantische“ Anklänge mit ein. Igor Strawinsky in Frankreich und Paul Hindemith in Deutschland sind wohl die bekanntesten Vertreter. Speziell in der

63 Schnittke, *Über das Leben und die Musik*, S. 78f

64 Whittall, *Neo-classicism*, Online-Ausgabe des New Grove

UdSSR war der quasi „neo-romantische“ Stil Teil der Staatsdoktrin des Sozialistischen Realismus.⁶⁵

Seiner ursprünglichen Bedeutung im 19. Jahrhundert nach beinhaltete der Neoklassizismus die pejorative Wertung als bloßes Epigonentum.⁶⁶ In Frankreich bezog man sich dabei auf deutsche Komponisten wie Felix Mendelssohn-Bartholdy und Johannes Brahms. Erst mit dem Ende des Deutsch-Französischen Kriegs von 1871 setzte in Frankreich eine allmähliche Beschäftigung mit der Musik der letzten Jahrhunderte ein.

Dass die Bewertung durchaus ambivalent erscheint, macht auch die Zuordnung zu Komponisten deutlich. Erstmals in einem positiven Sinne wurde der Neoklassizismus 1923 auf Kompositionen Igor Strawinskys bezogen. Er wurde als musikalischer Gegenspieler Arnold Schönbergs gesehen, dessen Kompositionen als exemplarisch für die Romantik gewertet wurden.⁶⁷

Doch griff Schönberg Mitte der 1920er Jahre ebenso immer wieder auf Formen und Anspielungen des Barock zurück. Seine Verwendung der Atonalität ließ ihn als Antipoden Strawinskys erscheinen, dem Strawinsky selbst die musikalische Welt Bachs entgegenstellen wollte. Die große Bedeutung, die auch Schönbergs Schüler der Beschäftigung mit in der tonalen Musik ausgeprägten Formen und Gattungen zugestanden, machte sich in deren Werken bemerkbar.⁶⁸

In der deutsch-österreichischen Musik setzte die Auseinandersetzung mit klassischen und barocken Formen bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein. Während Gustav Mahler und Richard Strauss die Möglichkeiten des romantischen Orchesters immer weiter ausreizten, setzten sich Komponisten wie Max Reger und Schönberg zunehmend mit klassischer und barocker Musik auseinander, so etwa in Regers *Beethoven-* und *Mozart-Variationen* oder Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9 und op. 9b. Weitere neoklassizistische Beispiele sind Prokofjews *Symphonie classique* von 1916/17 oder Erik Saties *Sonatine bureaucratique* (1917).

Innerhalb des Neoklassizismus fällt die Abgrenzung zu noch älterer Musik schwer. So schrieb Nadia Boulanger über das *Oktett*, einem der ersten neoklassizistischen Werke Strawinskys:

65 Griffiths, *neo-classicism*, Online Ausgabe des Oxford Companion To Music

66 Taruskin, *Back To Whom?*, S. 289

67 ebd., S.290: Diese Quelle stammt aus dem Jahre 1923, als Schönberg schon sein Zwölftontechnik entwickelt hatte.

68 Bekannte Beispiele sind Anton Weberns Passacaglia op.1 oder Alban Bergs Violinkonzerts, in dem er Johann Sebastian Bachs Choral *Es ist genug* aus der Kantate *O Ewigkeit, du Donnerwort*, BWV 60, zitiert.

No transpositions, all is pure music...The octet is among those who furnish the satisfaction of the spirit and the eyes which recognize the passions of counterpoint, for those who love to re-read the old masters of the Renaissance and Johann Sebastian Bach.⁶⁹

Die Motivation der Protagonisten war sehr unterschiedlich. Strawinsky wollte Bach „verwenden“, so wie er war und nicht, wie er bisher aufgeführt wurde. Hindemith als Vertreter der *Neuen Sachlichkeit* und der *Gebrauchsmusik* sah die Funktion von Musik streng gebunden an ein Publikum, für das ein Stück gezielt komponiert wurde.

Außerdem ermöglichte die neoklassizistische Kompositionsweise vielen Komponisten einen gewissen Raum, um mit weniger Bedenken auch Bezüge zu Folklore ihrer Länder sowie Jazz-Element in ihre Werke einfließen zu lassen.

Abgesehen von ihrer zeitlichen Abfolge sind die Begriffe Neoklassizismus und Postmoderne nicht voneinander trennbar. Durch die Einbindung des Neoklassizismus in das Konzept der Polystilistik entsteht zwischen dieser und der Postmoderne eine weitere enge Verbindung.

3.2 Postmoderne

Die Postmoderne als Zustandsbeschreibung der abendländischen Gesellschaft beinhaltet einige zentrale Grundthesen. Der wichtigste und unumstößliche Grundsatz lautet radikale Pluralität.⁷⁰ Wie Jean-François Lyotard, einer der Hauptvertreter postmoderner Philosophie, erkannte, haben sich im Zeitalter der Postmoderne Gewissheiten der Moderne des 20. Jahrhunderts überlebt. Dazu zählt Lyotard das Ende der drei großen Meta-Erzählungen, erstens die Emanzipation der Menschheit als Ergebnis der Aufklärung, zweitens die durch den Idealismus geprägte Teleologie des Geistes und letztendlich die Hermeneutik des Sinns, die im Historismus entstand.⁷¹ Die damit verbundenen Auflösungstendenzen wollte Lyotard aber keinesfalls als bloßen Verfallsprozess gewusst sehen, sondern erkannte auch die Chancen, die sich durch die Veränderungen boten. Unmittelbar mit der Pluralität geht die anti-totalitäre Ausrichtung der Postmoderne einher. Ausschließlichkeitsansprüchen wird entschieden entgegengetreten.⁷²

69 Taruskin, *Back To Whom?*, S. 293

70 Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 4

71 ebd., S. 32

72 ebd., S. 5

Der Moderne waren unbedingt Innovationsstreben und Fortschrittsglaube inhärent. Eine Überwindung von Traditionen zusammen mit der Suche nach neuen Ausdrucksmitteln hinterließ ihre Spuren auch in der Musik. Der Preis dafür war oft eine Verengung der Ausdrucksmittel wie das Beispiel von Arnold Schönberg zeigt.

Dabei darf die Postmoderne in keiner Weise als eine Art Anti-Moderne verstanden werden. Denn bereits in der Moderne der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts waren pluralistische Leitgedanken in Wissenschaft und Kunst vorhanden, die nun in der Postmoderne auf breiter Front eingelöst werden.⁷³ Eine reine Gegenposition nimmt die Postmoderne nur gegenüber der Neuzeit ein. Deren Beginn wird mit dem Wirken René Descartes' angesetzt. Descartes versuchte das Wagnis eines radikalen Neubeginns, da sich das bisherige Wissen in seiner Gesamtheit als falsch erwies. Seiner Ansicht nach erhoben die neuen Erkenntnisse einen Anspruch auf Universalität, wie er sich in Descartes' *Mathesis universalis* formulierte.⁷⁴

Weitere Positionen der Postmoderne sind die Pluralität als entscheidender Fokus in allen Lebensbereichen, sei es Kunst, Architektur, Wirtschaft, Wissenschaft oder Politik.⁷⁵ Darin spiegelt sich das Recht eines Einzelnen wieder, seinen eigenen Standpunkt und Blickwinkel zu vertreten, inklusive der Garantie, dass jeder davon seine Berechtigung hat. Eine Folge der Postmoderne war die Abdankung der Kunstutopien "hoher" Kunst und künstlerischen Avantgarde. Die Grenzen zur Populärkultur, die vereinzelt schon in der Moderne, beispielhaft in den Werken Charles Ives', durchbrochen wurden, werden geöffnet. Neben dem Mischen von Stilformen und der Verwendung künstlerischer Zitate, gerät zudem "das Spiel mit der Lust am Unerwarteten und die Intensivierung und Vervielfältigung ästhetischer Fiktionen und Inszenierungspraktiken"⁷⁶ zunehmend in den Fokus.

In seiner heutigen Bedeutung tauchte der Begriff Postmoderne erstmals in der Literatur in Leslie Fiedlers Aufsatz *Cross the Border – Close that Gap* von 1969 auf, nachdem zu diesem Zeitpunkt bereits eine zehnjährige Debatte darüber geführt wurde. Erstaunlich daran war, dass sich trotz des Starkmachens für Pluralität in der Literatur im Aufsatz eine gewisse Widersprüchlichkeit ergab. Nach Fiedler sei in der Postmoderne auf dem Gebiet des Romans die Zeit für Thomas Mann, Marcel Proust und James Joyce, auf dem Gebiet der Lyrik für T. S. Eliot und Paul Valéry vorbei.⁷⁷ Das verwundert zunächst, denn Thomas

73 ebd., S. 6

74 ebd., S. 69ff

75 ebd., S. 4

76 Daniel, *Kompendium Kulturgeschichte*, S. 152

77 ebd., S. 15

Mann und besonders James Joyce waren in ihren Romanen, Eliot in Lyrik und Aufsätzen⁷⁸ Vorboten der Postmoderne und Träger an ihr angrenzender Konzepte wie der Intertextualität⁷⁹, deren Formulierung zudem in geringem zeitlichen Abstand geschah. Gleichzeitig sei aber noch einmal darauf verwiesen, dass sich in der Moderne des 20. Jahrhunderts in Wissenschaft und Kunst bereits postmoderne Ansätze finden, die sich in den Romanen von Mann und Joyce beispielhaft ausdrücken.

Charles Jencks übernahm 1975 Fiedlers Konzept und übertrug es in die Architektur. Mindestens zwei Architektursprachen müssen nach Jencks miteinander kombiniert werden.

⁸⁰ In den Folgejahren breitete sich die Postmoderne-Debatte auf immer weitere Wissenschaftsbereiche wie Philosophie, Soziologie und Wirtschaftswissenschaften als sukzessive Einlösung postmoderner Forderungen aus.

Oftmals wird postmodernen Kulturgütern, oder auch der Postmoderne im Ganzen, Beliebigkeit, ein "anything goes", vorgeworfen. Doch der Vorwurf ist in zweierlei Hinsicht falsch. Zum einen ist der von Paul Feyerabend geprägte Begriff "anything goes" lediglich auf die Pluralität der Ansätze in Wissenschaft und Technik gemünzt, um zu neuen Erkenntnissen oder gar zu Fortschritt zu gelangen und ist somit nicht ohne Weiteres auf andere Lebensbereiche wie Literatur, Kunst, Musik etc. anwendbar.⁸¹ Schon Lyotard verwehrt sich in seiner Studie *Das postmoderne Wissen* gegen "die oberflächliche Beliebigkeit des 'alles ist erlaubt'."⁸² Zum anderen zielt der Begriff der präzisen Postmoderne gerade auf die bewusste Kombination von Elementen unterschiedlicher Sphären und die Reflexion der dadurch entstehenden Problematiken ab. Besonders für diesen Aspekt der Postmoderne eignet sich die Musik Alfred Schnittkes als Beispiel. Der konstruktivistische Ansatz vieler Kompositionen Schnittkes mit seinen weitreichenden Vorüberlegungen verdeutlicht das bewusste Arbeiten mit stilistischen Kontrasten. Richard Taruskin merkt zum Vorwurf der Beliebigkeit gegenüber den Werken Schnittkes an:

„With an unlimited stylistic range at one's disposal, one could construct contrasts of a previously inconceivable extremity. Out of them one could achieve a more vivid instrumental 'dramaturgy' than previously attempted in Soviet music. Maximalism could stage a comeback. Schnittke's postmodernism

78 Straus, *Remaking the Past*, S. 10

79 Joyce' Romane wie *Ulysses* und *Finnegan's Wake* stehen in ihrer Kombination verschiedener Textquellen, Grundkonzeptionen und Erzählformen wie dem stream of consciousness paradigmatisch für die Vorboten der postmoderne Literatur.

80 Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 19f

81 Feyerabend, *Wider den Methodenzwang*, S. 9

82 Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 35

reengaged with the grandest, most urgent, most timeless – hence (potentially) most banal – questions of existence, framed the simplest way possible, as primitive oppositions.“⁸³

Das impliziert eine Vereinigung von modernen wie postmodernen Elementen bei Schnittke.⁸⁴ Trotz der Unzahl an Möglichkeiten, welche die Polystilistik bietet, legte Schnittke einen Hauptfokus auf bestimmte Gattung wie der Symphonie, dem Solokonzert oder der Sonate.⁸⁵ Speziell die Sonate spielte eine überaus wichtige Rolle, an der er sich sein Leben lang abarbeitete.⁸⁶ Schon seit seinem Klavierunterricht in Wien hatte Schnittke eine besondere, wenn auch unbewusste Affinität zu Sonate und Sonatenhauptsatzform.⁸⁷

Mit der Orientierung an teleologischen Aspekten und dem Streben nach Extremen knüpfte Schnittke in vielen seiner Werke an eine bis in die Moderne fortgeführte Tradition an. Dies machte einen Teil seines Erfolges aus, denn „Schnittke recaptured the heroic subjectivity with which bourgeois audiences love to identify.“⁸⁸ In einem abstrakten Sinn erfüllte er damit auch die Doktrin des Sozialistischen Realismus. Taruskins Erkenntnis bezieht sich auf Schnittkes Instrumentalmusik und wurde zudem oftmals von westlicher Seite als Ausdruck der Opposition gegenüber dem Sowjetregime gedeutet. Ein Beispiel für den teleologischen Ansatz zeigt sich im dritten Satz des Concerto grosso Nr. 6, einem Kettenrondo, dessen Ritornell eine sukzessive Erweiterung des Instrumentariums und musikalischen Materials beinhaltet und dessen Couplets sich ebenso zunehmend verdichten, bis schlussendlich, statt eines zu erwartenden Höhepunkts, zu den Eingangstakten des Concertos zurückgekehrt wird und somit eine Rahmenbildung erfolgt.

⁸⁹

Um moderne und postmoderne Tendenzen in der Musik noch genauer zu erörtern, führt Taruskin als explizites Beispiel den kanadischen Komponisten Henry Brant an. Brant postulierte bereits 1950 den Stilpluralismus als Grundsatz für künftige Kompositionen.⁹⁰

⁸³ Taruskin, *Music in the Late Twentieth Century*, S. 466

⁸⁴ Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 4ff: Dies entspricht der Analyse Wolfgang Welschs, dass es sich um eine „postmoderne Moderne“ handelt.

⁸⁵ Natürlich widmete sich Schnittke ebenso anderen Gattungen wie der Oper, dem instrumentalen Theater u.a. Teilweise weisen diese Mischformen auf wie die Erste Symphonie oder *Moz-Art à la Haydn*.

⁸⁶ Schnittke, *Über das Leben und die Musik*, S. 73: „Was die Form betrifft [...] Ich glaube, daß ich mich innerlich an die Sonate und ihre sämtlichen abgeänderten Varianten halte, und eben das ist in meinem meisten Werken vorherrschend.“

⁸⁷ Iwaschkin, *Alfred Schnittke*, S. 29

⁸⁸ Taruskin, *Music in the Late Twentieth Century*, S. 467

⁸⁹ Eine nähere Untersuchung findet sich im Abschnitt 6.5 *Rondoformen*.

⁹⁰ ebd., S. 421

Doch sieht Taruskin gerade in den Kompositionen Brants, die nach immer Größerem, nach Extremen streben, ein typisches, der Moderne innewohnendes Merkmal.⁹¹

In einer solchen Betrachtungsweise fällt ein Widerspruch in Taruskins Argumentation hinsichtlich moderner oder postmoderner Ausrichtung auf, wenn man diese auf polystilistische Werke Schnittkes beziehen will. Denn dessen Stilpluralismus mit seinen teils schockierenden Kontrasten lotet Extreme aus, rührt aber gleichzeitig von Schnittkes oftmals konstruktivistischen Ansatz vieler polystilistischer Kompositionen her. Diese entsprechen aber dem bewussten Gegenüberstellen verschiedener Sphären als Merkmal der Postmoderne.⁹² Somit ist keine eindeutige Zuordnung, wie sie Taruskin vornimmt, möglich. In einigen Aussagen bezieht sich Schnittke direkt auf Grundsätze der Postmoderne:

„Meine Ansicht ist, daß alles, was jetzt vor sich geht, jedes Wort mit dem verbunden ist, was gegenwärtig in der Welt geschieht. Jeder Schritt, jede Handbewegung – all das bildet eine endlose Beziehung. Und was man auch zu tun gedenkt, man folgt einer dieser zahlreichen Verbindungen, dieser Wechselwirkung zwischen allem, die einem gar nicht bewußt ist. Dabei ist diese Wechselwirkung keineswegs endgültig. Gerade das macht sie so seltsam, daß sie Milliarden von gleichberechtigten, begründeten Varianten hat.“⁹³

3.3 Polystilistik

Im sowjetischen Kontext ist die Polystilistik nicht ohne den, sich in den 1960er Jahren entwickelnden, Stilpluralismus zu denken. Den Beginn der Polystilistik kann man wahlweise mit der Zweiten Violinsonate (1968) oder der Ersten Symphonie (1972) von Alfred Schnittke ansetzen. Schnittke selbst prägte den Begriff 1972.⁹⁴ Zu beiden Werken sind Aussagen bezüglich der Polystilistik zu finden. Gesichert ist, dass Schnittke sein gesamtes Schaffen nach 1972 lediglich als eine Fortführung des in der Ersten Symphonie manifestierten Stils betrachtete.⁹⁵ 1968, dem Entstehungsjahr seiner Zweiten Violinsonate, kam Alfred Schnittke zu einer, für die Polystilistik entscheidenden, Erkenntnis:

„1968 kam ich zu der Einsicht, daß die Stile als schockierender Kontrast gegenübergestellt werden können. Zum erstenmal praktizierte ich das in der *Zweiten Violinsonate*.“⁹⁶

91 ebd., S. 422

92 Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 4

93 Schnittke, *Über das Leben und die Musik*, S. 98

94 Burde, *Zum Leben und Schaffen des Komponisten Alfred Schnittke*, S. 64

95 ebd.

96 Schnittke, *Über das Leben und die Musik*, S. 65

Dabei kann die Erste Symphonie, an der Schnittke insgesamt vier Jahre arbeitete, als Prototyp für die Polystilistik gelten. Zunächst dem Titel nach als „Anti-Symphonie“ geplant, stellt sie die Gattung der Symphonie in Frage. Im Rahmen einer klassisch viersätzigen Symphonie treffen jazzige Improvisationen auf Märsche, werden im zweiten Satz barocke Modelle verfolgt und viel zu stark ausgeprägt, sodass die Gleichmäßigkeit der Struktur einen monotonen Charakter erzeugt. Zudem ist die Symphonie mit Zitaten von Haydn, Beethoven, Messiaen, Strauss und anderen angereichert. In Anlehnung an Joseph Haydns *Abschiedssinfonie* verlassen die Orchestermusiker nach und nach die Bühne. Die Erste Symphonie endet mit der, in diesem Fall absurd wirkenden, Anweisung „da capo“. Dabei zeigt schon die Dauer von über einer Stunde an, dass die extreme Gegenüber-, Nacheinander- und Übereinanderstellung der verschiedenen Elemente und Stile noch nicht so stringent gearbeitet ist wie das wenige Jahre später bei den Concerti Grossi der Fall sein sollte. Trotz des scheinbaren Durcheinanders der Komposition sah Schnittke seit seiner Ersten Symphonie eine größere Einheitlichkeit seiner Werke, indem sie ab diesem Punkt an auf Stildogmen verzichtete.⁹⁷

Wie feinfühlig Schnittke Verbindungen zu anderen Bereichen wahrnahm, zeigt sich oftmals in den mit ihm geführten Konversationen. Mag er die Begriffe auch nicht explizit benennen, so sah Schnittke sie Berührungspunkte der Polystilistik zu Intertextualität und Postmoderne. Im Gespräch mit Julia Makejewa und Gennadi Zypin betont Schnittke die Wechselwirkung musikalischer Texte anhand Gregorianischer Choräle und weist die Beliebigkeit in der Polystilistik zurück. Innerhalb dieser besteht immer eine Rangordnung zwischen den verwendeten Stilmerkmalen.⁹⁸

Wohl auch einen Ausweg aus der typischen Entwicklung der Komponisten suchend, die innerhalb der akademischen Lehre letztendlich zur seriellen Kompositionsweise führte, fand Schnittke zur Polystilistik. Aus der Kritik am Serialismus und Dodekaphonie als maßgebende und zukunftsweisende Kompositionstechniken machte er keinen Hehl.⁹⁹ Zudem sah Schnittke diese lediglich als eine Fortführung der Tonalität statt einem Bruch oder einer Revolution an, da er immer noch viele tonale Elemente in der Musik der Komponisten der Wiener Schule entdecken konnte.¹⁰⁰

97 Makejewa und Zypin, *Gespräch*, S. 20

98 ebd., S. 21

99 Burde, *Zum Leben und Schaffen des Komponisten Alfred Schnittke*, S. 62: „Warum ist das Komponieren mit einem Mal so leicht geworden? Man hat nichts mehr zu entscheiden, es entscheidet sich alles von selbst, sobald einmal das 'Gesetz' des Stückes gefunden ist.“

100 ebd., S. 61

Seine Affinität zu alten Formen und Gattungen wurde von Schnittke selbst teils linguistisch und teils auch durch die erst spät einsetzende musikalische Ausbildung erklärt. Zum einen sah er eine Verbindung durch seine wolgadeutsche Muttersprache, in der es viele Begriffe gab, die er in keinem Wörterbuch finden konnte. Erst in den Briefen von Wolfgang Amadeus Mozart fand er diese wieder.¹⁰¹ Zudem betrachtete er seine Polystilistik als eine Form der Kompensation für fehlende Ausbildung und unzureichendes Wissen über klassische Musik sowie deren Rezeption in seinen frühen Jahren.¹⁰²

Die Polystilistik entstand jedoch nicht völlig ohne Bezug zu anderen Komponisten. Einen offensichtlichen Bezug stellt Schnittke heraus:

„Ich sehe den Anfang der Polystilistik bei Mahler in der *Ersten Symphonie* im dritten Satz in diesem Kanon – das scheint mir einen (sic!) Gleichzeitigkeit von Ernst und Spott zu sein – eine Beerdigungsstimmung, die einige Male ganz unerwartet in etwas anderes umschlägt. Das hat mich schon beim ersten Hören beeindruckt, und ich bin immer noch unter diesem Eindruck.“¹⁰³

Wie nah sich Schnittke und Mahler im Punkt der Polystilistik standen, wird im Abschnitt *Traditionslinie, Einflüsse und Vorbilder* näher untersucht.

3.4 Intertextualität und das Problem der Autorschaft

“Lebt man denn, wenn andere leben?”¹⁰⁴

Dieses Zitat aus Thomas Manns *Doktor Faustus* ist geradezu paradigmatisch für das Konzept der Intertextualität, ist es doch selbst schon ein Zitat aus dem *Westöstlichen Divan* von Johann Wolfgang von Goethe. In diesem Kontext weist es zudem auf weitere Problematiken hin. Sowohl Alfred Schnittke als auch viele seiner Zeitgenossen wie György Ligeti und György Kurtág haben Thomas Manns *Doktor Faustus* ausgiebig gelesen¹⁰⁵ und im Falle Schnittkes auch ihre Inspiration daraus gezogen. Die Oper *Historia des D. Johann Fausten* und die *Faust-Kantate* beziehen sich sowohl auf Manns Roman als auch auf Johann Spies' Volksbuch von 1587.¹⁰⁶ Zudem scheint der Roman einen Einfluss auf

101 Iwaschkin, *Alfred Schnittke*, S. 17

102 ebd., S. 52

103 Borchardt, *Alfred Schnittke und Gustav Mahler*, S. 61

104 Mann, *Doktor Faustus*

105 Bleek, *Intertextualität als Schaffensprinzip*, S. 64

106 Im Übrigen bezieht sich Thomas Manns *Doktor Faustus* ebenfalls mehr auf das Volksbuch als Goethes *Faust*, auch wenn die Goethe-Rezeption Manns anderes vermuten lässt.

Schnittkes Weltanschauung und den von ihm verwendeten philosophisch-moralisch wertenden Kategorien von "gut" und "böse" ausgeübt zu haben. Mehrmals benutzte Schnittke in diesem Kontext eine ähnliche Wortwahl wie sie auch in Manns *Doktor Faustus* enthalten ist. Die Worte des Zitats an sich weisen rein semantisch auf die Frage, ob es denn überhaupt möglich sei zu existieren, ohne durch andere beeinflusst zu sein oder gar andere nachzuahmen. Um in der Nähe des Originals von Goethe zu bleiben, so fragte sein Vertrauter Johann Peter Eckermann in einem Brief:

"Es ist so viel von Originalität die Rede, aber worauf läuft es hinaus? Sobald wir geboren werden, beginnt die Welt, Einfluß auf uns zu nehmen, und das geht so weiter bis wir sterben. Und was können wir denn tatsächlich unser eigen nennen, ausgenommen die Energie, die Kraft, der Wille!"¹⁰⁷

Intertextualität im Schaffen eines Komponisten ergibt sich zwangsweise. Bei auch noch so großem Streben nach Selbstständigkeit und Einzigartigkeit kann niemand frei von Einflüssen sein oder seiner Sozialisation entrinnen und somit auch nie referenzlos wirken und schaffen.¹⁰⁸ Lediglich die Grade der Intertextualität unterscheiden sich. Sie können mehr oder minder stark aus einem (musikalischen) Text hervortreten.

Das Konzept der Intertextualität wurde erstmalig von Julia Kristeva vorgestellt. Ausgehend von dem von Michail Bachtin geprägten Begriff der Dialogizität unternimmt Kristeva eine Unterscheidung in Monologizität, der monologisch vereinheitlichten Rede und Sprache¹⁰⁹ und dessen Pendant der Dialogizität im Sinne der Sprach- und Redevielfalt.¹¹⁰ Kristevas ursprüngliche Konzeption besagt, dass "tout se texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double*."¹¹¹ Eine solche Auslegung bringt aber ein Problem mit sich. Obwohl dieser extreme universale Ansatz von Intertextualität mir als der Realität am nächsten zu kommende scheint, führt er gleichzeitig dazu, dass "kein Text nicht intertextuell"¹¹² und daher für Werkanalyse und -Interpretation relativ nutzlos ist.

107 Bloom, *Einflußangst*, S. 48

108 Kristeva, The bounded text; in: Gora u.a., *Desire and Language*, S. 36: The text is therefore a...permutation of texts, an intertextuality: in the space of a given text, several utterances, taken from other texts, intersect and neutralize one another.

109 Broich, Pfister [Hrsg.], *Intertextualität*, S. 2

110 ebd.

111 Kristeva, Sémeiotiké: Recherches pour une sémanalyse, S. 146; in: Broich; Pfister, [Hrsg.], *Intertextualität*, S. 6

112 Broich; Pfister [Hrsg.], *Intertextualität*, S. 8

Weitere Literaturtheoretiker schlugen sich ebenfalls auf Kristevas Seite. Zum Beispiel Roland Barthes, der jeden Text als eine “chambre d'échos”¹¹³ beschreibt oder Harold Bloom, der feststellt, “that there are no texts, but only relationships between texts”.¹¹⁴

Als Reaktion auf den universalen Ansatz wurden verschiedene Eingrenzungsversuche unternommen. Laurent Jenny bezog Intertextualität nicht auf Texte allgemein, sondern speziell auf (hoch-)literarische Texte.¹¹⁵ Den wohl differenziertesten Versuch hat bisher Gérard Genette unternommen. Er unterteilt den Begriff Transtextualität¹¹⁶, welcher der Intertextualität gleichkommt, in fünf Kategorien¹¹⁷:

1. Intertextualität als Kopräsenz zweier oder mehrerer Texte; die effektive Präsenz eines Textes in einem anderen mittels Zitat, Plagiat, Anspielung
2. Paratext - die Bezüge zwischen einem Text und seinem Titel, Vorwort, Nachwort, Motto und dergleichen, “die den Text mit einer (variablen) Umgebung ausstatten und manchmal mit einem offiziellen oder offiziösen Kommentar versehen”¹¹⁸
3. Metatextualität als den kommentierenden und oft kritischen Verweis eines Textes auf einen bereits existierenden Text
4. Hypertextualität - ein Text macht den anderen durch Imitation, Adaption, Fortsetzung, Parodie usw. zur Folie
5. Architextualität als Gattungsbezüge eines Textes

3.4.1 Alfred Schnittkes Prinzipien des Zitats und der Allusion

In Alfred Schnittkes Aufsatz *Polystilistische Tendenzen in der modernen Musik* stellt er zwei Prinzipien auf, das Prinzip des Zitats und das Prinzip der Allusion, die auf ihre Weise einen direkten Zugang des intertextuellen Ansatzes zur Musik schaffen.

Das Prinzip des Zitats wird mehrmalig untergliedert. Unter ihm wird erstens die “Verwendung charakteristischer Mikrobestandteile des Stils einer bestimmten Epoche oder einer fremden Volkstradition (typische melodische Wendungen, harmonische Progressionen, Kadenzformeln) bis zum Aufgreifen wörtlicher oder etwas abgewandelter

113 Barthes, Über mich selbst, S. 81; in: Broich; Pfister [Hrsg.], *Intertextualität*, S. 12

114 Bloom, A Map of Misreading, S. 3; in: Broich; Pfister [Hrsg.], *Intertextualität*, S. 12

115 Broich; Pfister [Hrsg.], *Intertextualität*, S. 14

116 Genette, *Palimpseste*, S. 9

117 ebd., S. 10ff

118 ebd., S. 11

Zitate oder Pseudo-Zitate”¹¹⁹ subsumiert. Weiterhin zählt “das Prinzip der Bearbeitung oder das Einbinden eines entlehnten musikalischen Textes in das eigene Idiom (in Analogie zu modernen Bearbeitungen antiker Stoffe in der Literatur) oder die freie Gestaltung des entlehnten Materials nach eigenem Geschmack” sowie “das Zitieren [...] von Fragmenten [und] auch von anderen Stiltechniken, zum Beispiel von Formen, rhythmischen Mustern und der Textur der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts und früherer Zeiten” dazu.¹²⁰ Im Gegensatz dazu äußert sich das Allusionsprinzip “in feinen Andeutungen und nicht ausgesprochenen Verheißungen, die sich Zitaten annähern, ohne jedoch welche zu sein.”¹²¹ Eine deutlichere Abgrenzung macht Schnittke nicht, deutet aber darauf hin, dass speziell das Allusionsprinzip im Neoklassizismus der 1920er Jahre sehr häufig verwendet wird.¹²² An dieser Stelle soll noch einen Sonderfall in die Untersuchung mit einbezogen werden, nämlich das Selbst-Zitat, da es sowohl in spezieller Form in Werken Schnittkes als auch im Vergleichsbeispiel von Schostakowitschs Fünfzehnter Symphonie zum Tragen kommt.

An kurzen Beispielen sollen mögliche Übereinstimmungen zwischen den Kategorien von Genette und Schnittke aufgezeigt werden. Die Kopräsenz zweier Texte zeigt der erste Satz des Concerto grosso Nr. 2, in der sich das Pseudo-Zitat des *Sechsten Brandenburgischen Konzerts* von Johann Sebastian Bach mit der Klangsprache Schnittkes vermischt. Obwohl keine exaktes Zitat, sind die entsprechenden Stellen im ersten Satz des Concerto grosso Nr. 2 im Duktus dem *Sechsten Brandenburgischen Konzert* doch so stark angenähert, dass dieses als direkter Einfluss gewertet werden kann.

Als ein Extrembeispiel wird im Analyseabschnitt das Rondo des Concerto grosso Nr. 1 näher besprochen, welches diese Kategorie sehr gut repräsentiert. Zwar handelt es sich dabei um Texte innerhalb eines Werkes, die aber jeweils unterschiedliche Textbezüge aufweisen und anschließend an einer Stelle des Rondos gebündelt werden.

Auf die Kategorie des Paratextes verweisen mehre Werktitel wie *Moz-Art*, *Moz-Art à la Haydn*, *A Paganini* oder die Zweite Violinsonate mit ihrem Untertitel “Quasi una sonata” die auf Ludwig van Beethovens Klaviersonate op. 27 Nr. 2 (*Mondscheinsonate*) mit ihrem Beinamen “Sonata quasi una Fantasia” anspielt.

Das Allusionsprinzip weist sowohl Ähnlichkeiten mit der Architextualität, Metatextualität und Hypertextualität auf, wie sie sich beispielhaft im Concerto grosso Nr. 6 zeigt, in dem

119 Schnittke, *Polystilistische Tendenzen in der modernen Musik*; in: Schnittke, *Über das Leben und die Musik*, S. 184

120 ebd., S. 184f

121 ebd., S. 185f

122 ebd., S. 186

über die dreisätzig Form des Concertos starke formale Bezüge zu Sonate und Sonatenhaupsatzform hergestellt werden. Durch eine nicht vollkommene Kongruenz der Begriffe kann die Einordnung jeweils unterschiedlich ausfallen.

Trotz des fruchtbaren Ansatzes, den eine intertextuelle Untersuchung von Musik bringen kann, hat das Konzept Intertextualität jedoch immer ein grundsätzliches Problem. Da es von der Rezeption des Lesers beziehungsweise Hörers ausgeht, liegt die Wahrnehmung und Lesart eines Textes als Beziehungsgeflecht zu anderen Texten immer in dessen Erfahrungshorizont. Michael Riffaterre drückt es folgendermaßen aus:

“[The reader is] the only one who makes the connections between text, interpretant, and intertext, the one whose mind the semiotic transfer from sign to sign takes place.”¹²³

In seiner Dissertation zu den Klavierkonzerten Schnittkes merkt Christian Storch an, dass es sich bei Intertextualität nur um ein Konstrukt des Rezipienten handelt.¹²⁴ Solange dieser die Quelle, den Bezug, die Anspielung oder das Zitat nicht erkennt, besteht Intertextualität einfach nicht. Intertextualität ist somit zusätzlich ein Wechselspiel zwischen dem Komponisten und dem Rezipienten. Dem Komponisten als Autor und gleichzeitig Leser seines eigenen Textes sind die Bezüge zu anderen Texten meist bekannt. Es gibt aber durchaus Beispiele für eine unbewusste Verwendung von Zitaten. Das zeigen der erste und der vierte Satz von Schnittkes Concerto grosso Nr. 2. Dort wird das Lied *Stille Nacht* zitiert und deren erste Phrase speziell im finalen vierten Satz weiterverarbeitet.

Um solche Zufälle normalerweise ausschließen zu können, plädieren Theoretiker wie Jenny dafür, dass “der Bezug zwischen Text und Prätext nicht punktuell bleibt, sondern auf Homologien zwischen Text und Prätext beruht.”¹²⁵ Somit sollen “beiläufige Zitate, Anspielungen oder Reminiszenzen” höchstens als “schwache” Form der Intertextualität gelten.¹²⁶ Eine negative Folge könnte sich in solchen Fällen mit einer Fehlinterpretation intertextueller Bezüge ergeben.

Im Fall des Zitats von *Stille Nacht* muss von diesem Ausschluss aber abgesehen werden, da die Verarbeitung der Phrase sich durch den kompletten vierten Satz des Concerto grosso

123 Broich; Pfister [Hrsg.], *Intertextualität*, S. 20

124 Storch, *Der Komponist als Autor*, S. 106

125 Broich; Pfister [Hrsg.], *Intertextualität*, S. 19

126 ebd.

Nr. 2 zieht und somit trotz der Unabsichtlichkeit der Verwandtschaft des Materials zum musikalisch intendierten Grundgedanken des Satzes zählt.

Aus den Ausdifferenzierungen ergibt sich nun folgender Ansatz, der in dieser Arbeit verfolgt wird. Intertextualität wird nur auf den musikalischen Text bezogen. Speziell für diesen Zweck werden Schnittkes und Genettes Kategorien unter Hinzunahme des Selbstzitates verwendet. Würde jede Kleinigkeit, jede Phrase als Beispiel für Intertextualität herangezogen, ergäbe sich erneut eine Universalität im Sinne des Intertextualitätsbegriff Kristevas, die leider nicht zielführend ist. Durch den Umstand, dass es sich bei den Concerti grossi um reine Instrumentalwerke handelt, können literarische Textverweise ausgeschlossen werden. Handelte es sich um eine Untersuchung der Opern Schnittkes, müsste der Begriff der Intertextualität situationsbedingt angepasst werden.

Innerhalb der Literaturtheorie beschreibt Michael L. Klein die Merkwürdigkeit, dass Vertreter der Intertextualität wie Michel Foucault oder Bloom, die, nachdem sie die intertextuelle Beziehungen freigelegt haben, geringschätzig den nächsten Schritt des Zurückverfolgens der Quelle betrachten.^{127,128} Übertragen auf analytische musikwissenschaftliche Untersuchungen würde dies aber zum Ausblenden eines möglicherweise ertragreichen Prozesses führen. Ließen sich in den Werken Schnittkes die Originalzitate oder Einflüsse klar bezeichnen, könnten sie einen Ausgangspunkt für die Betrachtung des schöpferischen Umgang Schnittkes mit fremdem Material aufzeigen.

In Werk und Wort ist die Haltung Schnittkes zur Intertextualität durchaus widersprüchlich. Der Gebrauch von Zitat und Allusion öffnet sein Werk einerseits für den Diskurs von Intertextualität und Interaktorialität, andererseits geben seine Worte doch Grund zur Annahme, als Autor eines Werks gelten zu wollen, der Kontrolle über sein Werk hat. Wenn Schnittke sich beispielsweise negativ über die Dodekaphonie äußert:

“Meine musikalische Entwicklung lief – wie die mancher Freunde und Kollegen – über Klavierkonzertromantik, neoklassizistische Schulweisheit, eklektische Syntheseversuche (Orff und Schönberg) und kannte auch die unvermeidlichen Mannhaftigkeitsproben der seriellen Selbstverleugung.

127 Klein, *Intertextuality in Western Art Music*, S. 3f.

128 Bloom, *Einflußangst*, S.63: “Antithetische Kritik muß also mit der Verweigerung von Tautologie und Reduktion beginnen, eine Verweigerung, die am besten durch die Behauptung geleistet wird, daß der Sinn eines Gedichtes nur ein Gedicht sein kann, allerdings *ein weiteres Gedicht, nicht das Gedicht selbst*. Und nicht ein völlig willkürlich gewähltes Gedicht, sondern jedes zentrale Gedicht eines unzweifelhaften Vorläufers, selbst wenn der Ephebe diese Gedicht *nie gelesen* hat. Quellenstudium ist hier völlig irrelevant; wir beschäftigen uns hier mit den Urworten, wenn auch mit antithetischen Bedeutungen, in die besten Fehldeutungen eines Epheben können durchaus die eines Gedichtes sein, das er nie gelesen hat.”

Bei der letzten Station angelangt, beschloß ich, aus dem bereits überfüllten Zug auszusteigen. [...] Der Zweifel hat schon lange an mir gefressen. Aber dann konnte ich die Frage nicht unterdrücken: Warum ist das Komponieren mit einem Mal so leicht geworden? Man hat nichts mehr zu entscheiden, es entscheidet sich alles von selbst, sobald einmal das 'Gesetz' des Stückes gefunden ist. Ich sah mich also nachher einer Möglichkeit um, meiner Musik wieder einen reicheren assoziativen Gehalt zu geben.¹²⁹

dann liegt es nahe, dass er diese als maßgebende Kompositionstechnik ablehnte, aufgrund der beschränkten Einflussmöglichkeiten des Komponisten auf die Komposition. Im Allgemeinen stand er ihr jedoch nicht völlig ablehnend gegenüber. Das zeigt sich in seinen seriellen Kompositionen der 1960er Jahre oder auch der Einarbeitung von zwölftönigen Reihen in seinen explizit polystilistischen Kompositionen wie dem Concerto grosso Nr. 1. Dabei handelt es sich aber lediglich um zwölftönige Reihen, bei denen sich keine der Noten innerhalb der Reihe wiederholen. Ähnlich wie bei Schostakowitsch findet keine Weiterverarbeitung in dodekaphonischer Weise statt. Das melodische Potenzial steht dabei im Vordergrund.

Die Widersprüche werden umso größer, bezieht man Schnittkes Glauben an präexistente Musik ein.¹³⁰ Demnach fühlt er sich selber als Gefäß für Ideen, welches diese lediglich auffängt und niederschreibt. Dabei wäre nun seine Autorschaft gänzlich ausgeschlossen.¹³¹ Eine abschließende und eindeutige Beantwortung der Haltung Schnittkes zur Autorschaft (s)eines Werks muss somit ausbleiben.

Neben der Intertextualität beinhalten Schnittkes Werke noch eine andere Lesart – der Musik als sozialen Text. Diese Interpretation von Musik vollzieht sich normalerweise dann, wenn Autoren versuchen, sich von der Partitur zu lösen und die gesellschaftliche und sozialhistorische Funktion der Musik zu ergründen suchen.¹³²

Auch ohne die Lösung vom Notentext öffnet sich dieser Interpretationsraum. Die Dualität von Soloinstrumenten und Orchester, die sich in der Konzertform, speziell in den Concerti grossi, ergibt, veranlasste Rezensenten, Musikwissenschaftler und Publikum zu der Annahme, es handele sich hierbei um ein gesellschaftspolitisches Statement, entstanden aus Opposition zu dem in der Sowjetunion aufgezwungenen Kollektivgedanken.

Unabhängig von der begrifflichen Definition in den 1960er Jahren ist die Intertextualität in der Musik kein neues Phänomen. Der Eklektizismus, also die Aneignung fremder Stile

129 Schnittke, Vorwort zu *A Paganini*; in: Burde, *Zum Leben und Schaffen des Komponisten Alfred Schnittke*, S. 61f

130 Makejawa, Zypin, *Gespräche*, S. 22

131 Alle diese widersprüchlichen Aussagen liegen in einem nicht allzu voneinander entfernten Zeitraum.

132 Klein, *Musik als Text*, Sp. 593

und die Integration in das eigene Schaffen, war bis zu Mozarts Schaffenszeit positiv konnotiert. Offensichtlichen Bezüge in Form von Themen über das B-A-C-H-Motiv bei Franz Liszt und Max Reger, *Mozart-* und *Beethoven-Variationen* bei Reger deuten auf bewusste intertextuelle Verweise hin oder gar als bewusste Abwendung von zeitgenössischen Tendenzen.¹³³ Intertextuelle Verfahren reichen noch weiter zurück. Parodieverfahren und Kontrafaktur als Neubearbeitungen vorhandener musikalischer Texte, wurden teilweise bereits seit dem Mittelalter angewendet.

4. Weitere Betrachtungen

4.1 Traditionslinie, Einflüsse und Vorbilder

Für die Untersuchung einer Neukontextualisierung neoklassizistischer Elemente in den Concerti grossi ist die Auseinandersetzung sowohl mit den musikalischen Einflüssen als auch mit den Quellen spezieller Techniken und Elementen, die Schnittke in sein Schaffen übernahm und weiterentwickelte, aufschlussreich. Zu Schnittkes Haupteinflüssen zählen Johann Sebastian Bach, Gustav Mahler und Dmitri Schostakowitsch. Die intensive Auseinandersetzung mit einer Vielzahl weiterer Komponisten trug ohne Zweifel zur Erweiterung der von Schnittke verwendeten Techniken bei.

Insbesondere Johann Sebastian Bach galt nach Schnittkes eigener Aussage als sein großes Vorbild.¹³⁴ Dessen Einfluss war vielfältig. Wie bei vielen seiner sowjetischer Zeitgenossen findet sich ebenso in den Noten Schnittkes die oftmalige Verwendung des Monogramms B-A-C-H, welches frequent in die Concerti grossi eingearbeitet und dort transponiert und permutiert anzutreffen ist. Beispiele wie in der Toccata des Concerto grosso Nr. 1 und im vierten Satz des Concerto grosso Nr. 3 sind nur ein kleiner Beleg dafür (Notenbeispiele 1 und 2).

133 Berichte 2008: In einem Brief von Max Reger an August Stradal heißt es: „*Verehrtester! Die drei Klavierstücke von --- (gemeint ist A. Schönberg) kenne ich; da kann ich selbst nicht mehr mit; ob so was noch irgend mit dem Namen „Musik“ versehen werden kann, weiß ich nicht: mein Hirn ist dazu wirklich veraltet! Jetzt kommt der missverstandene Strauß und all der Kram heraus! O, es ist zum Konservativwerden. Ich glaube, dass der Weg, den ich in op. 113, 114 (Klavierkonzert) und op. 116 gehe, eher zu einem Ziel führt, als all die neuen Wege.*“

134 Schnittke, *Über das Leben und die Musik*, S. 50

Notenbeispiel 1: Concerto grosso Nr. 1, Toccata, B-A-C-H-Motiv

Notenbeispiel 2: Concerto grosso Nr. 3, vierter Satz, B-A-C-H-Motiv

Sowohl Bach als auch Schostakowitsch und Schnittke verwendeten ihre Initialen in ihren Werken, sodass über Jahrhunderte hinweg eine „Akkumulation“ von Monogrammen als musikalisches Material entstand. Schostakowitsch fügte sein D-Es-C-H hinzu, Schnittke das A-Es-C-H. Allen Monogrammen ist der chromatische Ansatz eigen, der als reizvolles Ausgangsmaterial dient.

Seine Concerti grossi sah Schnittke der deutschen statt der italienischen Tradition verpflichtet, mit speziellem Bezug zu den Konzerten Bachs.¹³⁵ Die italienischen Concerti grossi hatten jedoch Vorbildcharakter für die Komponisten des deutschen Gebiets wie Johann Sebastian Bach und Georg Philipp Telemann, sodass sich das italienische Idiom in den Konzerten der deutschen Komponisten fortsetzte¹³⁶ und somit auch bei Schnittke seinen Niederschlag fand.¹³⁷

Trotz des großen Einflusses, den die Konzerte Bachs auf Schnittke ausübten, fallen im Vergleich auch Eigenheiten in der Verarbeitung barocker Aspekte in Schnittkes Musik auf. Die Concerti grossi der *Brandenburgischen Konzerte*, auf die sich Schnittke in seinen

135 ebd., S. 75

136 Griffiths, *Concerto*, Online-Ausgabe des New Grove

137 An dieser Stelle sei auf das Notenbeispiel des Allegros aus dem Concerto grosso Nr. 3 verwiesen.

Fortspinnungscharakter und Tonrepetitionen weisen Ähnlichkeiten auf Concerti von Antonio Vivaldi auf (*Vier Jahreszeiten*).

Concerti grossi Nr. 2 und Nr. 3 mehr oder minder explizit bezog¹³⁸, sind ein viel stärker verwobenes Miteinander und kurzfristiges Hervortreten und Zurücknehmen von Soloinstrumenten und Orchester. Bei Schnittkes Concerti grossi erfährt das Gegeneinander eine wesentlich stärkere Betonung.

Weitere Beziehungen zu Johann Sebastian Bachs Musik seien kurz an der Faust-Kantate *Seid nüchtern und wachet* (1982/83) verdeutlicht. Über das ganze Werk hinweg erstrecken sich in Instrumentarium und Abfolge mehrere Anspielungen und Ähnlichkeiten zu den Kantaten und Oratorien Bachs. Die Verwendung von secco- und accompagnato-Rezitativen, Arien, Duetten und Choreinwürfen lehnt sich deutlich an die Bachschen Kantaten an.¹³⁹ Eine Continuo-Gruppe, zu der neben den üblichen Instrumenten Cembalo und Orgel auch Celesta und Klavier zählen, ein gemischter Chor, Tenor, Bass, Contra-Tenor und Contra-Alt, zudem ein Tenor als Erzähler (Evangelisten) und Faust als Bass, all das knüpft an die barocke Tradition der Oratorien und Kantaten an. Die Besetzung des Faust als Bass stellt eine zusätzliche Ähnlichkeit zu barocken Kantaten her, da in diesen üblicherweise Jesus als Bass besetzt wurde.

Zugleich legte es Schnittkes auf die gezielte Konfrontation eines spätromantischen Orchesters und einer Band, in der Besetzung Schlagzeuggruppe, E-Gitarre und E-Bass, an.¹⁴⁰

Das Werk Mahlers markierte für Schnittke den Startpunkt der Polystilistik. Im dritten Satz der Ersten Symphonie Mahlers verbinden sich Collagen, Eigen- und Fremdzitate, die auch aus dem Bereich populärer und Volksmusik stammen. Am Anfang des Satzes spielt das...!!! die zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Österreich verbreitete Moll-Variante von *Bruder Jakob*. In einem weiteren Abschnitt werden klezmerartige Motive, zudem das Selbstzitat *Die zwei blauen Augen von meinem Schatz* aus den *Liedern eines fahrenden Gesellen* verwendet.

Direkten Bezug auf Mahler nahm Schnittke mit der Vollendung eines frühen Klavierquartetts aus dem Jahr 1876. Besonders interessiert war Schnittke an den Fragmenten aus dem zweiten Satz des Klavierquartetts, die Schlusspunkt des zweiten Satzes im Concerto grosso Nr. 4 / Symphonie Nr. 5 bilden. Er übernahm das komplette musikalische Material wie auch die Instrumentierung (Violine, Viola, Cello und Klavier). Schnittke hielt Mahlers Stil für zukunftsweisend und entschied sich daher, den Satz in

138 Man sehe sich hierzu den Begleittext von Schnittke zum Concerto grosso Nr. 2 oder zum Concerto grosso Nr. 3 an.

139 Redepenning, Mephistopheles in der Sowjetunion; in: Ressel [Hrsg.], *Die Slaven und Europa*, S. 251

140 ebd., S. 250

einer zeitgenössischen Musiksprache zu vervollständigen. Im Klavierquartett sah Schnittke bereits die Anlage für Mahlers Zehnte Symphonie.¹⁴¹

Gedanklich verbunden waren Mahler und Schnittke in grundlegenden Ansichten über Inspiration und Komposition. Der Glaube an präexistente Musik äußert sich in der Aussage „Ich bin nicht Resultat, sondern nur Werkzeug“¹⁴² bei Schnittke und Mahlers knapp formuliertem „Man komponiert nicht, man wird komponiert“.¹⁴³ Weiter heißt es bei Schnittke:

„Die Ästhetik Mahlers ist, wie mir scheint, in einigen Aspekten auch meine Ästhetik.“¹⁴⁴

Die Nähe zu Mahler schien auch biografisch begründet. Beide konvertierten vom Judentum zum Katholizismus. Sowohl Schnittke als auch Mahler fühlten sich aufgrund ihrer Herkunft als Heimatlose, wo immer sie sich aufhielten:

„Ich bin dreifach heimatlos: als geborener Böhme in Österreich, als Österreicher unter Deutschen und als Jude in der ganzen Welt. Überall bin ich ein ungerufener Gast, überall unerwünscht.“¹⁴⁵ - Gustav Mahler

„Es gibt für mich auf der Erde kein Zuhause – das habe ich mittlerweile begriffen. In Russland bin ich entweder Jude oder Deutscher. Hier in Deutschland spüre ich sofort das, was mich von den Deutschen trennt, und zwar doppelt und dreifach – weil ich aus Russland stamme, weil ich Jude bin, der seine eigene Sprache nicht beherrscht, und weil ich zwar in deutschem Gebiet, aber trotzdem in der UdSSR geboren bin, wo man mich als russischen Komponisten bezeichnet.“¹⁴⁶ - Alfred Schnittke

Die gedanklichen und musikalischen Verbindungen zwischen Mahler und Schnittke wären ohne das Schaffen Dmitri Schostakowitschs nicht möglich gewesen. Selbst ein Verehrer speziell der Symphonien Mahlers, galt Schostakowitsch für Schnittke als Bindeglied und Vorbild gleichermaßen. Durch ihn entdeckte er in seinen frühen Zwanzigern die Werke Mahlers.

Für sowjetische Komponisten führte generell kein Weg an der Integrationsfigur Schostakowitsch vorbei.¹⁴⁷ Jede seiner drei Schülergenerationen übernahm bestimmte

141 Borchardt, *Alfred Schnittke und Gustav Mahler*, S. 64

142 Makejawa, Zypin, *Gespräche*, S. 22

143 Borchardt, *Alfred Schnittke und Gustav Mahler*, S. 67

144 Burde, *Zum Leben und Schaffen des Komponisten Alfred Schnittke*, S. 67

145 Reber, *Der Welt abhanden gekommen*, Online-Ausgabe des Magazin der Gesellschaft der Musikfreunde

146 Schnittke, *Über das Leben und die Musik*, S. 46

147 Burde, *Zum Leben und Schaffen des Komponisten Alfred Schnittke*, S. 18: „Jene Entwicklungsrichtung der Musik, die durch Schostakowitsch fortgeführt und verkörpert wurde, nicht vor Augen zu haben, an sie nicht zu denken, ist für die heutigen Komponisten undenkbar.“

Merkmale aus dessen jeweiliger Schaffensphase. Die Schüलगeneration der 1930er Jahre nahm sich der „beißenden Schärfe und paradoxen Naivität“ seiner Frühwerke an, die der 40er und 50er Jahre die neoklassizistische Strenge im Ausdruck und die letzte Generation der 60er und 70er Jahre den „philosophischen Lyrizismus“.¹⁴⁸

Schostakowitsch gelang es als erstem sowjetischen Komponisten, polystilistische, dabei gleichzeitig ausbalancierte Kompositionen zu schaffen. Wie bei Mahlers Erster Symphonie nehmen die Werke Schostakowitschs dabei oftmals groteske und satirische Formen an (Oper *Lady Macbeth von Mzensk* oder im Dritten Streichquartett). Prägnant führt dies sein Klavierkonzert Nr. 1 in c-Moll vor Augen. In relativ kurzen, fast schon blockhaften Episoden werden auf engem Raum sehr unterschiedliche musikalische Charaktere dargestellt, die in ihrem Kontrast das satirische Element betonen.

Schostakowitschs bekanntestes kammermusikalisches Werk, das Streichquartett Nr. 8, macht die Selbstverständlichkeit im Umgang mit einer Vielzahl von Eigen- und Fremdzitaten deutlich. Die Arie „Serjoscha, mein Liebster“ aus *Lady Macbeth von Mzensk* wird zitiert, genauso wie die Symphonien Nr. 1 und Nr. 8, das Cellokonzert Nr. 1, das Klaviertrio, dazu das Revolutionslied *Im Kerker zu Tode gemartert*, und Anspielungen an den Trauermarsch von Wagners *Götterdämmerung*, der *Pathétique* von Tschaikowsky und Schostakowitschs Symphonie Nr. 10.¹⁴⁹ Seine letzte Symphonie, Nr. 15, zitiert ebenso eine Vielzahl von Werken, was im Analyse-Abschnitt genauer untersucht werden wird.

Nicht nur diese Parallelen ließen in der allgemeinen Wahrnehmung Schnittke als Schostakowitschs rechtmäßigen Nachfolger erscheinen. Hugh Collins Rice schreibt hierzu:

„Schnittke's music can occasionally sound like listening to Shostakovich through an accumulated wealth of musical debris from the Western tradition.“¹⁵⁰

Der Einfluss der Filmmusik auf das Schaffen der sowjetischen Komponisten ist unbestritten. Viele Komponisten waren gezwungen, „zum Überleben“ hauptsächlich Filmmusik zu komponieren. Schnelle Szenenwechsel, in denen sehr unterschiedliche Handlungen und Situationen dargestellt wurden, benötigten eine entsprechende variable musikalische Gestaltung. Dies schulte die sowjetischen Komponisten dahingehend, in möglichst kurzer Zeit verschiedene musikalische Stile gegeneinander zu stellen. Das blieb nicht ohne Einfluss auf ihre kompositorische Haupttätigkeit. Bei Alfred Schnittke gibt es

148 Iwaschkin [Hrsg.], *A Schnittke Reader*, S. 59

149 Meyer, *Schostakowitsch*, S. 402f

150 Rice, *Further Thoughts on Schnittke*, S. 12

mehrere Beispiele für Filmmusik, die im Nachhinein Eingang in spätere Kompositionen fand. *Die Abenteuer eines Zahnarztes* (1965) verwendete Schnittke 1972 in der *Suite im alten Stil*.¹⁵¹ Die Filmmusik zu *Die Glasharmonika* wurde noch im selben Jahr 1968 in die Zweite Violinsonate eingearbeitet.¹⁵²

Dem Neoklassizismus Igor Strawinskys kann nur mittelbarer Einfluss auf Schnittkes Kompositionsstil zugeordnet werden. Schnittke betonte immer wieder, bei Strawinskys Art zu komponieren handele es sich um einen eigentümlichen Paradoxalstil, der „sich vor allem auf dem Wechselspiel von Assoziationen und der beabsichtigten Verwirrungen von Zeit und Raum begründet.“¹⁵³ Andererseits beschäftigte sich Schnittke schon seit seiner Studienzeit am Moskauer Konservatorium sehr intensiv mit Strawinskys Werken. Im Aufsatz *Polystilistische Tendenzen in der modernen Musik* verbindet Schnittke jede seiner Abstufungen des Zitatprinzips als auch das Allusionsprinzip mit Werken Strawinskys.¹⁵⁴ Das legt die Schlussfolgerung nahe, dass neben der hohen Wertschätzung für Strawinsky seine Werke die musikalische Grundlage für Schnittkes Thesen über Zitat- und Allusionsprinzip bildeten.

Einflüsse durch Zeitgenossen wie György Ligeti zeichnen sich teilweise sehr klar in den Concerti grossi ab. Laut Schnittke existieren durchaus Ähnlichkeiten, doch sieht er diese selbst nur in der Faktur der Werke, jedoch nicht in der inneren Struktur.¹⁵⁵ Die Klangflächenkompositionen und die Mikropolyphonie der 1960er Jahre, aus denen speziell Clusterstrukturen hervorgingen, finden sich in abgewandelter Weise auch bei Schnittke wieder. War Ligeti in diesen Jahren jedoch stets darauf bedacht, einen klar wahrnehmbaren rhythmischen Puls zu vermeiden, treten in Schnittkes Werken die oft die rhythmische Komponente betonenden Eigenheiten der russisch-sowjetischen Musik hervor.

Die Verwendung kanonischer Imitation lässt sich in mehreren Werken Ligetis wie auch Schnittkes feststellen. Doch während Ligeti erneut wesentlich weniger streng mit dem rhythmischen Aspekt umging (etwa im Klavierkonzert von 1969/1970), verfolgte Schnittke diesen äußerst streng, weicht aber stets in der Tonhöhe ab (siehe Notenbeispiel 3)

Ligetis konstruktivistische Ansätze zeigen sich auf einer anderen Ebene als bei Schnittke. Betrachtet man erneut die rhythmische Komponente, so legte Ligeti äußersten Wert darauf,

151 Iwaschkin, *Alfred Schnittke*, S. 114

152 ebd., S. 110f

153 Schnittke, *Polystilistische Tendenzen in der modernen Musik*; in: Schnittke, *Über das Leben und die Musik*, S. 186

154 ebd.

155 Kostakeva, *Im Strom der Zeiten und der Welt*, S. 13

dass sich rhythmische Werte innerhalb einer Stimme und zwischen den Stimmen möglichst selten wiederholen (beispielsweise in den *10 Stücken für Bläserquintett* 1968).

In geringerem Maße lässt sich auch auf Charles Ives Bezug nehmen, der bei Schnittke meist nur in Nebensätzen erwähnt wird. Dessen Musik ist gleichfalls von starken Kontrasten geprägt, oftmals unter Hinzunahme von Unterhaltungsmusik, die in den Kompositionen als „Fremdkörper“ wirken. Zwar sieht Schnittke in ihm einen ebenfalls zentralen Komponisten für die Entwicklung der Polystilistik im 20. Jahrhundert¹⁵⁶, aber durch seine späte, in den 1960er Jahren einsetzende Ives-Rezeption, kann dessen Einfluss gerade im Hinblick auf die Polystilistik nicht entscheidend gewesen sein.¹⁵⁷

Der Bezug auf Bach als Vertreter des Spätbarock, Mahler und Schostakowitsch wegen ihrer Einflüsse auf die in der Polystilistik integrierten Techniken, Igor Strawinsky als Sonderbeispiel für die gelungene Einfügung neoklassizistischer Elemente in den eigenen Stil und Zeitgenossen wie Ligeti, fügt somit der Untersuchung zur Neukontextualisierung weitere Parameter hinzu.

4.2 Die philosophisch-moralischen Wertungskategorien von „gut“ und „böse“

Einer der erstaunlichsten Widersprüche äußert sich in Schnittkes Wertung musikalischer Elemente als „gut“ und „böse“. Sein über vier Jahrzehnte langes kompositorisches Wirken in der Sowjetunion kann nicht losgelöst von der Kulturpolitik des Sozialistischen Realismus und dessen Wertung von Musik als gut, schlecht oder gar krankhaft betrachtet werden. Eben jenen Kategorien von „gut“ und „böse“ ordnete Schnittke bestimmte Techniken, Stilen, Formen, Gattungen etc. in seinen Werken zu.

Während der 1960er hatte „Avantgarde“ das Schlagwort „Formalismus“ als Beschreibung fehlerhafter, westlicher Tendenzen in der Musik abgelöst. Die Verwendung serieller Kompositionsverfahren und anderer „westlicher“ Techniken konnte war mit der Kunstproduktion im Sozialistischen Realismus nicht vereinbar. Möglicherweise konnotierte Schnittke deshalb Techniken der „Avantgarde“ mit dem Guten.

Wertungen von offizieller sowjetischer Seite waren immer auch ein Ausdruck des ideologischen Kampfes zwischen Sozialismus bzw. Kommunismus auf der einen und dem Kapitalismus auf der anderen Seite. Der offizielle Standpunkt, der Kommunismus werde

156 Schnittke, *Über das Leben und die Musik*, S. 183

157 ebd., S. 65

auf lange Sicht siegreich sein, wurde mit der Bekämpfung aller mit dem Kapitalismus in Verbindung gebrachten „krankhaften, bourgeoisen Verfallstendenzen“ begleitet. Statt ideologischer Grundsätze galten für Schnittke vielmehr die Richtlinien, Werte und Normen, die ihm zunächst das Judentum und, nach seiner Konvertierung, der Katholizismus vorgab. Sie sollten ebenso als eine Grundlage seiner Bewertungsmaßstäbe gelten.

Die Darstellung des „Bösen“ nimmt allein aufgrund seiner verlockenden und zugänglichen Dimension, durch die sich der Hörer zu ihm hingezogen fühlt, einen wesentlich breiteren Raum als das „Gute“ ein. Als Beispiel wird von Schnittke oftmals der Tango angeführt wie er in der Oper *Historia von D. Johann Fausten* gespielt wird, als Mephistopheles kommt, um Faust zu holen. Das Verlockende wird zusätzlich durch die Instrumentation mittels Perkussionsinstrumenten, E-Gitarre, E-Bass und mikrofonierten Sängern unterstützt. Schlager und Rockmusik zählten für Schnittke ebenfalls in die Sphäre des „Bösen“, weshalb er ihnen etwas Krankhaftes unterstellte.¹⁵⁸

Durch den Tango im Rondo des Concerto grosso Nr. 1, dessen Integration der Ritornell-Motivik und anschließender Verzerrung wird jener Aspekt der Wertungskategorien beschrieben, der für Richard Taruskin die interessantesten Stellen der Musik Schnittkes markiert, das „relative evil“. An diesen Stellen wird das „Gute“ durch Avantgarde-Techniken verzerrt.¹⁵⁹ Schnittke selbst beschreibt Schattierungen dieser Art folgendermaßen:

„Die Wiedergabe negativer Emotionen, zum Beispiel durch durchbrochene Textur und durchbrochene melodische Linienführung, die einen flatterhaften, aufgewühlten Zustand oder wirre Gedanken versinnbildlichen – auch das alles ist natürlich Ausdruck des Bösen, allerdings nicht des absoluten Bösen. Es geht vielmehr um das Böse, das durch die Zerstörung des Guten entstanden ist. Eine gebrochene Seele mag vielleicht trotzdem eine gute Seele sein. Aber sie ist eben gebrochen und deswegen schlecht geworden.“¹⁶⁰

Das Gute dagegen ist spröder und unscheinbarer, deshalb auch wesentlich schwieriger in der Musik dazustellen. Schnittke bezeichnet die Darstellung des Guten gar als langweilig.¹⁶¹

Die Suche geeigneter Darstellungsformen von „gut“ und „böse“ war für Schnittke ein langwieriger Prozess. In der bereits erwähnten Oper *Das Elfte Gebot* werden das Positive

158 ebd., S. 245

159 Taruskin, *Music in the Late Twentieth Century*, S. 467

160 Schnittke, *Über das Leben und die Musik*, S. 202

161 ebd.

und Negative nach den materiellen Merkmalen getrennt. Dabei stellt die tonale Musik und „Orffsche Methodik“ das Positive dar, Dodekaphonie das Negative.¹⁶²

Erst mit der Erweiterung seines musikalischen Horizonts, dem Austesten der seriellen Kompositionsweise Mitte der 1960er Jahre sowie der bewusste Erkenntnis des polystilistischen Kompositionsverfahrens 1968 gelangte Schnittke zu einer anderen Bewertung musikalischen Materials, der er in seinem Begleittext zum Concerto grosso Nr. 1 Ausdruck verleiht:

„Man kann in diesem Stück von drei musikalischen Sphären sprechen: Von Chiffren und auch Formtypen der Barockmusik, von freitonaler Chromatik und Mikrointervallen und schließlich von vulgärer Gebrauchsmusik banaler Prägung. Diese drei Sphären werden gegeneinander ausgespielt.“¹⁶³

6. Analyse

Nachdem eine ausreichende Annäherung an wichtige Termini sowie historische, gesellschaftliche und musikalische Hintergründe stattgefunden hat, können nun analytische Aspekte in den Vordergrund treten. Bevor jedoch die Concerti grossi in manchen Punkten tiefer analysiert werden, sollen noch einige analytische Bemerkung zum Neoklassizismus vorausgeschickt werden.

6.1 Wie und worin äußern sich neoklassizistische Elemente?

Der Analyse neoklassizistischer Elemente in der Musik des 20. Jahrhunderts geht eine Grundbeobachtung voraus. Sowohl Komponisten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die als neoklassizistisch gelten, als auch jene, die als fortschrittlich kategorisiert wurden, setzten sich intensiv mit der musikalischen Vergangenheit auseinander. Auf unterschiedliche Weise fand die Auseinandersetzung Komponisten der Wiener Schule und den neoklassizistischen Komponisten ihren Niederschlag.

Im teleologischen Streben der musikalischen Expressionisten stand das Ziel von „freier“ Musik in dem Sinne, sich von den Traditionen zu befreien zu können. Bei Schönberg führte der Weg über das Ausscheiden zuerst des „Wagnerischen Orchesterklangs, dann der Rhetorik der Elaboration, dann der Logik der Klangfolge (zu Gunsten der Stimmführung),

¹⁶² ebd., S. 64

¹⁶³ Begleittext des Concerto grosso Nr.1

schließlich der Einheit der Melodik und Satzbildung, der Gegensatz von Konsonanz und Dissonanz, dann auch der motivisch-thematischen Arbeit“ und letztendlich auch der „Form [...] und schließlich des ganzen Systems der Tonalität und der akzentuierten Taktrhythmik.“¹⁶⁴ Am Ziel angelangt, repräsentiert durch die Kleinen Klavierstücke op. 19 von 1911, konnte sich Schönberg des Drangs nicht mehr erwehren, erneut größere Formen schaffen zu wollen.¹⁶⁵ Es erfolgte der Rückgriff auf in der tonalen Musik ausgebildeten Formen, die auf die neue Tonordnung angewendet wurde, um eine erneute „Stabilisierung der Tonkunst“ zu erhalten.¹⁶⁶

Beispielhaft dafür steht Schönbergs Bläserquintett op. 26. Das Stück ist durchweg dodekaphon gestaltet. Für den formellen Halt wird der letzte aber Satz als komplexes (Ketten-)Rondo gestaltet, durch dessen häufige Wiederkehr, wenn auch in variiertes oder verkürzter Form, trotz des komplexen musikalischen Geschehens ein Wiedererkennungswert erzielt wird.

Auf der anderen Seite dient eine Übernahme von traditionellen Mustern wie Figuren, Melodietypen, Gliederungsschemata und Formen dazu, speziell dem Hörer die Rezeption bewusster zu machen. Das war insbesondere Strawinskys Ziel, als er dem Konzertpublikum die musikalische Welt Bachs präsentieren wollte, aber „not Bach as we know him today, but Bach as he really is“.¹⁶⁷ Scheinbare Selbstverständlichkeiten in der Wahrnehmung sollten „durch Verschärfung formaler Eigenschaften“ einzelner Elemente oder ihrer Kombinationen mittels „Verfremdung“ bloßgestellt und in eine, auf jeder Ebene bewussten Rezeption überführt werden. Dies gilt für sämtliche Eigenschaften des Tonsatzes, der als Ganzes nicht mehr zu einer organisch wirkenden Einheit verschmilzt, sondern als frei „komponierter“ wie ein Mechanismus „funktioniert“.

Zunächst entwickelte Strawinsky die technischen Verfahren an vorgegebenen Material wie dem Ballett *Pulcinella* (1920), nach Stücken von Pergolesi oder „verfestigten Tonsatztypen“ wie Märschen und Tänzen. Später sollten sie auch bei, von genannten Vorgaben ungebundenen, Kompositionen angewendet werden, „bei denen das Vorbild zwar gefühlt, aber nicht mehr eindeutig bestimmt werden kann.“¹⁶⁸

Die Darstellung als Antipoden ist neben der eigentlichen Debatte der 1920er Jahren sehr stark durch Adornos *Philosophie der Neuen Musik* geprägt. Trotz der Wertschätzung, die

164 Stephan, *Expressionismus*, Sp. 248

165 ebd.

166 Stephan, *Klassizismus*, Sp. 251

167 Taruskin, *Back to Whom?*, S. 293

168 Stephan, Rudolf, *Klassizismus*, Sp. 252

Adorno Strawinsky entgegenbrachte, sah er in der neoklassizistischen Kompositionsweise einen Verfallsprozess.

Eine andere Lesart gibt Rudolf Stephan, in dem er Strawinskys Neoklassizismus „als Konsequenz eines produktiven Eklektizismus“ beschreibt.¹⁶⁹ Dass es neben dieser positiven Deutung noch weitere Möglichkeiten gibt, zeigte bereits die Bewertung des besonderen Personalstil Strawinskys durch Schnittke selbst.

Das einaktige Ballett *Pulcinella* beschrieb den Beginn von Igor Strawinskys neoklassizistischer Phase. Zwar stellte sich später heraus, dass das Grundmaterial des Balletts von fünf verschiedenen Komponisten stammte.¹⁷⁰ Doch Strawinsky ging davon aus, dass alle Stücke von Giovanni Pergolesi geschrieben wurden. Das Ballett besteht aus einer Orchesterouvertüre, Arien aus den Opern Pergolesis, dazu den Zeit typischen Kammer- und Kirchensonaten. Strawinsky wagte mit *Pulcinella* das Kunststück, das Original zu bewahren, doch gleichzeitig seine Eigenheiten einzuarbeiten - Asymmetrien, repetitive Entwicklungen oder tokkatenartige Verläufe, die quasi versanden. Die Musik Pergolesis wurde damit in das „rauhe Klima des 20. Jahrhunderts“ transportiert.¹⁷¹ Es wird klar, dass sich Strawinsky nicht zur Notentreue gegenüber dem Material verpflichtete. Stattdessen stand die eigene Selbstverwirklichung im Vordergrund.

6.2 Die Techniken Schnittkes

6.2.1 Einzeltechniken

Sowohl im Rahmen der Concerti grossi als auch über die Mehrheit seiner polystilistischen Werke hinweg bediente sich Schnittke eines gleichbleibenden Pool von Techniken, die er jedoch für das jeweilige Werk mit einer individuellen Idee kombinierte. Die verwendeten Techniken erscheinen oftmals sehr simpel:

Another obstacle to any assessment of Schnittke's work lies in the apparent naivety of so much of his technique. Structures are often the most basic of designs, thematic techniques appear unsophisticated (transformations, canons, simple heterophonic devices). Climaxes are achieved by extravagant instrumental

¹⁶⁹ ebd.; Wie bereits an früherer Stelle erwähnt, wird Eklektizismus positiv konnotiert wie noch bis in die Zeit der Aufklärung geschehen.

¹⁷⁰ Burde, *Strawinsky*, S. 129

¹⁷¹ ebd., S. 133

gestures, long pedal points are used to unify paragraphs (or whole movements, as in the opening movement of the *Requiem* of 1974-5), and serial devices amount to the simplest chromatic formulations.¹⁷²

Das Imitationsprinzip ist eines der wesentlichen Bestandteile, wobei speziell die kanonische Imitation überwiegt. Über alle Concerti grossi hinweg existiert dieses Prinzip, jedoch in immer neuen Variationen. Eine sehr strikte Verwendung findet sich im Concerto grosso Nr. 1. Eine Stimme wird, chromatisch und um eine Achtel oder Sechzehntel versetzt, in derselben Intervallstruktur wiederholt.

The image displays a musical score for Viola, consisting of two systems of four staves each, numbered 1 through 4. The music is written in 3/4 time and marked *pp* (pianissimo). Each staff contains a series of eighth notes, with the pitch changing chromatically from one staff to the next. The first staff starts on a G# (F#4), the second on an A (F#4), the third on a Bb (F#4), and the fourth on a B (F#4). The notes are grouped in pairs, with a slight delay between the two notes of each pair, creating a cluster-like effect. The overall texture is a dense, chromatic imitation of a single melodic line.

Notenbeispiel 3: clusterbildende kanonische Imitation in der Toccata des Concerto grosso Nr. 1

Ein anderer Fall ist die Versetzung um kleine Terzen, die im Zusammenklang einen verminderten Septakkord ergeben wie im Rondo des Concerto grosso Nr. 1. Scheinbar

172 Rice, *Further Thoughts on Schnittke*, S. 12

ohne feste Vorgaben für die Intervallabstände wird die Imitation im Moderato des Concerto grosso Nr. 3 verwendet.

In einer neuen Variante zeigt sich die Imitation im Concerto grosso Nr. 4 / Symphonie Nr. 5. Sie beginnt eine Achtel später auf dem gleichen Ton wie die Originalstimme, vollzieht aber erneut dieselbe Intervallstruktur.

The image shows a musical score for four instruments: Violine I, Violine II, Viola, and Violoncello. The score is in 4/4 time and consists of two measures. The first measure is marked with a piano (*p*) dynamic, and the second measure is marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The music features eighth-note patterns with slurs and ties, illustrating the imitation technique described in the text.

Notenbeispiel 4: Imitationen im Allegro des Concerto grosso Nr. 4 / Symphonie Nr. 5

Oftmals in Verbindung mit der Imitation stehen Clusterstrukturen. In unterschiedlicher Dichte, Tonumfang und Funktion werden die Cluster meist für einen Verarbeitungs- oder Verwandlungsprozess genutzt. Bereits bekanntes Material wird aufgefächert und übereinander geschichtet oder kleine motivische Keimzellen werden verarbeitet, erweitert und ebenfalls zu Clustern übereinander gestellt.

Das Element der „Statik“ ist ein prägendes Merkmal der Concerti grossi. Die Abschnitte zeichnen sich durch geringe rhythmische Bewegung und kleine Intervallschritte bis hin zu einem starr ausgehaltenen Akkord aus. Speziell im Falle des starren Akkordes, der sich fast immer im Orchesterapparat befindet, wird ein Effekt des Heraushebens der Soloinstrumente erzielt. In Kombination mit verschiedenen anderen Elementen, sei es die „Statik“, Cluster oder einer Spielweise der Soloinstrumente, kommen Mikrintervalle zum Einsatz.

Als eine Chiffre in der Darstellung des „Guten“ ist die Technik der Dodekaphonie vorrangig. Vermehrt in den Soloinstrumenten zu finden, wird sie zumeist gegen andere

Sphären und Techniken gestellt, um den verzerrten Charakter des Guten zum Ausdruck zu bringen. Trotz der Ablehnung der Dodekaphonie und des Serialismus als vorrangige Kompositionsmethode verwendete Schnittke neben seinen seriellen Kompositionen der 1960er Jahre auch in späteren Werken eine Form von abgewandelter Dodekaphonie, die sehr an deren Behandlung bei Schostakowitsch erinnert. Über das Reihenprinzip wird dabei die thematische Verarbeitung gestellt.

Schnittke bedient sich häufig Augmentation, Diminution und auch „unsystematischer Verzerrungen“.

Aus diesen Einzelfaktoren ergibt sich die wichtigste Technik der Polystilistik, das Übereinanderschichten, Gegenüber- und Nebeneinanderstellen von Sphären zur Erzeugung teils extremer Kontraste. Diese Technik ist mit der Konzeption auch von „gut“ und „böse“ bei Schnittke verbunden. Bereits bekanntes Material, sei es aus dem Werk selbst oder als Zitat oder Chiffre, wird neu zusammengestellt und kontextualisiert, um Konflikte darzustellen. Oft wird dabei die Anziehungskraft des Banalen genutzt und kontrastierend der Konfliktsituation gegenüber gestellt.

6.2.2 großformale Techniken

Offensichtlich ist die Bindung an Gattungen und Formen, die sich in der tonalen Musik ausgeprägt haben, eine unverrückbare Konstante in Schnittkes polystilistischen Werken. Über 40 Stücke aus den Gattungen Symphonie, Sonate, Konzert und Solokonzerte wurden von Schnittke komponiert. Mehrfach werden zwei oder mehr Gattungen ineinander verschränkt, wie in der Zweiten Symphonie (*Sankt Floriani*), die ebenso eine Messe darstellt.

Auf der Satzebene werden Rondoformen, Variationssätze und weitere Satzbezeichnungen verwendet, die auf andere Formen verweisen (Concerto grosso Nr.1 – Preludio, Toccata, Recitativo etc). Sätze werden strukturell noch einmal verschiedenartig unterteilt. Sehr häufig anzutreffen ist die A – B – A'–Form (Allegro des Concerto grosso Nr. 4) oder nur wenige, sich wiederholende, Abschnitte, die aber ebenfalls dem Variationsprinzip unterliegen (Concerto grosso Nr. 1). Ist der Inhalt der jeweiligen Stücke oft eine Negation tradierter Überlieferungen, sind formale Aspekte gleichzeitig ihr Halt. In diesem Aspekt stehen die Werke Schnittkes wieder dem Neoklassizismus Schönbergs nahe.

Kostakeva beschreibt es ähnlich. Die von Schnittke verwendeten klassischen (vor allem sonatenartigen) Formen offenbaren sich nur als Gerüste, die mit fremdem Inhalt gefüllt sind. Nur durch die klassischen Methoden der Formbildung gelang Schnittke, die Entwicklung persönlicher musikalischer Vorstellungen innerhalb seiner Werke zu realisieren.¹⁷³

Klavier

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems. The first system is labeled 'Klavier' and includes the instruction 'p con amplificatore'. The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and dynamic markings. The score is written for both hands, with the right hand often playing more complex figures and the left hand providing a steady accompaniment.

Notenbeispiel 5: Motto des Concerto grosso Nr. 1

6.3 Concerti grossi

Als Sonderform der Konzertgattung heben die Concerti grossi besonders den Dualitätsgedanken zwischen Soloinstrumenten und einem, meist Streicher dominierten, Orchesterapparat hervor. Besonders prominent werden Violinen und das Cembalo als Soloinstrumente verwendet. Concerto grosso Nr. 2 und Concerto grosso Nr. 4 enthalten aufgrund ihrer speziellen Anlagen zudem noch Bläser als Soloinstrumente.

¹⁷³ Kostakeva, *Im Strom der Zeiten*, S. 28

Wie an früherer Stelle erwähnt, bildet das Concerto grosso eine formale Klammer, in der sich Prozesse vollziehen, die weit über den grundlegenden Dualitätsansatz hinaus gehen.

6.4 Paratext – Die Toccata des Concerto grosso Nr. 1

Die Übertragung der Toccata als solistische, vorrangig für Tasteninstrumente komponierte Stücke quasi improvisatorischen Charakters in die orchestrale Konzertgattung lässt von vornherein eine kritische Auseinandersetzung vermuten. Weit mehr noch drängt sich die Frage auf, was an diesem Satz noch einer Toccata gleicht. An diesem Punkt setzte Schnittke an, indem er eine Vielzahl von Bezügen sowohl zur barocken Klangsprache als auch zur Toccata-Gattung einflocht, die im Verlauf unterschiedlich stark hervortreten.

Das fortspinnungstypartige Thema in a-Moll zeigt zu Beginn den unverschleierte Bezug zum Barock. Sogleich wird mittels kanonischer Imitation in allen Violinen sowie des sukzessiven Hinzufügens tonleiterfremder Töne das Thema verzerrt und zu einem Cluster aufgeschichtet. Barocke Chiffren treffen auf „freitonale Chromatik“ und werden im ganzen Satz permanent von ihr gestört, so auch im folgenden, dem Concerto grosso eigenen Gegeneinander von Soloinstrumenten und Orchesterapparat.

Ab SZ 2 spielen die Streicher des Orchesterapparats Arpeggien und Tonleiternmaterial, welche jeweils um eine Sechzehntel und einen Halbton nach unten versetzt werden. (siehe Notenbeispiel 3) Alle weiteren Orchestereinsätze trennen den ersten Takt der Figur von SZ 2 ab und weisen, unhörbar, eine Quintfallsequenz auf, die von Fis¹⁷⁴ über H, E letztendlich nach A führt, um schließlich abweichend beim Cis zu enden. Trotz erneuter Verdrehung einer barocken Chiffre, indem die Soloinstrumente im forte, die Orchesterstreicher im pianissimo spielen, übernehmen die Soloviolen die Arpeggio-Figuren und das Cembalo die Halbtonversetzung des Orchesterapparats. Bereits dieser erste Abschnitt verweist ständig auf seinen barocken Ursprung. Trotz der Kombination mit Clustern und Polytonalität (Soloinstrumente) und der dadurch entstehenden Vermischung zweier musikalischer Texte bleiben die jeweiligen Sphären klar erkennbar.

Der Zielton Cis der Quintfallsequenz findet im nächsten Abschnitt in cis-Moll ab SZ 6 seine Fortführung. Aus dem geringen Material, das Schnittke an den Beginn stellt, zeigt er mittels der Kombination seiner Techniken die Vielfalt der Verarbeitungsmöglichkeiten auf. Jegliches Material, das zur Entwicklung des Abschnitts genutzt wird, entstammt den

174 Abgeleitet von der höchsten spielenden Stimme in Violine I

Soloviolen und dem Cembalo. Der Ansatz der starken Verarbeitung des Ausgangsmaterial durchzieht viele Abschnitte der Concerti grossi. In der Toccata entstehen Bezüge zu der oftmaligen Kombination von Toccata und Fuge, in denen aus quasi-improvisatorischer Praxis aus einem Thema oder Motiv ein ganzes Stück entwickelt wird.

Im zweiten Abschnitt schieben sich ab SZ 7, zeitlich und chromatisch versetzt, Cluster unter die Soloinstrumente. Dabei wird das Material der Cluster den Soloviolen entlehnt. Die Sekundspannung der letzten Cembalo-Takte wird für die Figuren der folgenden Soloviolen genutzt. Wiederum für die Clusterbildung werden andere Melodieverläufe der Soloviolen, die ab SZ 7⁺¹ auftreten, angewendet (SZ 10⁺¹).

Die Wiederkehr des ersten Abschnitts modifiziert das barocke Thema des Beginns weiter. Zum einen wird das Thema polytonal aufgefächert (a-Moll – V.I, b-Moll – V.II, h-Moll – V.Ia, c-Moll – Celli und cis-Moll – Cb.), der Cluster damit maximiert. Zum anderen spielt der Kontrabass eine Augmentation des Themas.

In seiner letzten Wiederkehr ab SZ 21 wird die Augmentation des Themas auf den ganzen Orchesterapparat ausgedehnt. Sofort beginnt die zeitliche wie chromatische Verschiebung. Polytonalität und vereinzelte Augmentation werden zum Schluss auf den ganzen Streicherapparat ausgebreitet. Somit wurde das Thema aus a-Moll, welches aus einer Solovioline entstammte mit Fortschreiten der Toccata immer wieder neu verarbeitet und kontextualisiert. Grundgedanke blieb dabei jedesmal der Zusammenprall der barocken Chiffren mit atonalen Elementen. Die Ausbreitung in orchestraler Größe, mit der dieses Aufeinandertreffen stattfindet, deutet gleichzeitig auf einen maximalistischen, romantischen Ansatz, der möglicherweise dem Einfluss Mahlers geschuldet ist.

Ein Abschnitt ist im polystilistischen Sinne besonders interessant. Unter einer klassischen, von Arpeggien dominierten Episode der Soloviolen in C-Dur liegt das augmentierte Prolog-Thema sowie ein statischer C-Dur Akkord des Streicherapparats. Subtil und in Abwandlung mischt sich ein früherer Notentext unter einen neuen und entspricht somit dem von Schnittke erwähnten „gegeneinander Ausspielen“ der Sphären. Immer wieder wird das Prolog-Thema eingeflochten. Beispielsweise liegt in SZ 18⁺⁴ unter den Soloviolen erneut eine augmentierte Version, die von einem c-Moll-Arpeggio begleitet wird.

Auf eine besondere Mehrfach-Codierung sei hingewiesen. Ausgehend vom B-A-C-H-Motiv der Solovioline I, das auch in Solovioline II und im Cembalo verarbeitet ist, wird ab SZ 14 eine zwölftönige Reihe entwickelt, die nach ihrem erstmaligen Durchlauf den

Beginn des Toccata-Themas mit einbindet. Diese Verflechtung wird weiter fortgesetzt, unterbrochen von Clustern des Orchesters, die sich im dritten Ansatz zu einem vertikalen B-A-C-H-Cluster erweitern.

Neben dem paratextuellen Bezug bestehen Zitat-Bezüge in Form des barocken Themas, seiner klaren Zuordnung zu einer Tonart, der Entwicklung der Abschnitte aus möglichst wenig Grundmaterial, Techniken wie Augmentation und der Monogramm-Verwendung B-A-C-H.

6.5 Rondoformen

Schnittke favorisierte die Form des Kettenrondos. Dies zeigen die ausgewählten Beispiele aus dem Concerto grosso Nr. 1 und Concerto grosso Nr. 6. Unabhängig einer solchen Gemeinsamkeit gibt es nichtsdestotrotz große Unterschiede. Während im Concerto grosso Nr. 1 durch die Satzbezeichnung „Rondo“ ein Paratext vorliegt und der Satz zudem mehrere Kriterien des Zitatprinzips erfüllt, ist der letzte Satz des Concerto grosso Nr. 6 in den Kontext der Architextualität und des Allusionsprinzips einzuordnen.

Rein inhaltlich ist die Einbindung eines Rondos in eine Konzertsatzform, wie sie auch dem Concerto grosso entspricht, durch formale Übereinstimmungen naheliegend. Beide enthalten den ständigen Wechsel von Ritornell und Episode beziehungsweise Couplet.

6.5.1 Concerto grosso Nr. 1 – Rondo

Dem Concerto grosso Nr. 1 liegt die Form der Sonata da chiesa zugrunde. Deren viersätzliche Abfolge (langsam – schnell – langsam – schnell) hat in einem sechssätzigen Concerto grosso die Einbindung einzelner Sätze in andere zur Folge. Die dem Recitativo folgende Cadenza ist ganz ihrem Namen nach eine solistische, abschließende Episode des Recitativo und antizipiert gleichzeitig in ihren Schlussphrasen die Motivik des Rondoritornells. Gerade diesem, als wiederkehrenden Abschnitt, ein barockes Klangbild durch Soloviolen und Cembalo zusammen mit einer barocken Vorhaltskettenbildung zu geben, scheint eine bewusste Wahl Schnittkes gewesen zu sein. Das Ritornell ist relativ komplex gestaltet und wird bei jeder Wiederkehr abgewandelt. Der Orgelpunkt C sorgt im

zweiten Ritornell für den Zusammenhalt, das letzte Ritornell beinhaltet Material des ersten Couplets.

Bestimmend für das Ritornell ist das Spiel mit der barocken Chiffre der Vorhaltskettenbildung. Zunächst wird die Reinform des Akkordes und erst danach der jeweilige Vorhalt gespielt. Eine Einordnung in das Pseudo-Zitat erscheint passend, denn an dieser Stelle wird nicht auf ein einzelnes Stück verwiesen, sondern auf eine epochentypische Technik und somit an einen ganzen Kanon von Werken.¹⁷⁵

Das sich bis SZ 6 erstreckende Ritornell führt den Wechselspielgedanken des Concerto grosso fort. Wird die verdrehte Vorhaltskette unter sporadischer Verwendung typischer Quintfälle bis SZ 2⁺³ fortgeführt, spielt nun der Orchesterapparat ein rhythmisches eintaktiges Motiv. Dieses wird in den Stimmen teilweise verkürzt wiedergegeben. Durch die verschiedenen der Tonartvorzeichen, die das Motiv immer um einen Halbton verschieben, bildet sich ein Cluster. Bereits zwei Takte später findet die Überlagerung von barocker Chiffre und einer Klangsprache des 20. Jahrhunderts statt, indem die Orchesterviolinen die Vorhaltskette spielen, jedoch in die chromatischen Clusterstrukturen eingebunden sind. Die Wiederholungen des Ritornells weisen eine sukzessive Verkürzung auf, ein möglicher Verweis zu Schostakowitsch, der sich wiederholende Abschnitte ähnlich behandelte (Allegretto des Dritten Streichquartetts von Dmitri Schostakowitsch).

Das erste Couplet ab SZ 7 bringt neben Tonrepetitionen der Soloinstrumente und wiederholter Clusterstrukturen zwei Neuerungen. Zum einen wird ausgehend vom Cembalo in SZ 9 eine verzerrte Variante des Prolog-Themas auf einen darauf folgenden Cluster der Streicher aufgefächert. Zum anderen erscheint ab SZ 7 in den Streichern eine schon im Recitativo ähnlich auftretende Figur, die an den Passus duriusculus erinnert. Erneut wird mit der barocken Chiffre gespielt. Statt einer durchgängig chromatischen Figur mäandert die Linie zwischen der Quarte hin und her. Dabei wird die Quarte in den Noten teilweise verschleiert.

The image shows a musical score for three instruments: Violine I, Violine II, and Viola. The music is in 3/4 time and features a chromatic cluster structure. The Violine I part starts with a dynamic marking of *mp*. The Viola part starts with a dynamic marking of *p*. The score shows four measures of music with various chromatic intervals and accidentals.

mal es sich um die

Notenbeispiel 6: Passus duriusculus im Rondo des Concerto grosso Nr. 1



Notenbeispiel 7: Passus duriusculus in Recitativo

Interessant ist die Weiterverarbeitung der Vorhaltskette im Tango des Rondos. Eingebunden in das philosophisch-moralisch wertende Konzept von “gut” und “böse”, integriert der Tango zunächst die Motivik des barocken Themas des Rondos, welches durch einen typischen Quintfall verstärkt wird (SZ 14, Quintfall von es-Moll nach as-Moll). Der Tango als paradigmatisches Beispiel zur Darstellung des “Bösen”, an dieser Stelle nicht in Reinform, beinhaltet also schon eine weitere Schattierung, welche ab SZ 16 noch eine Verstärkung erfährt: die Loslösung von der Tonart es-Moll, die Schichtung der Melodie zu drei um jeweils einen Halbton versetzte verminderte Septakkorde. Zugleich greifen Violoncelli und der Kontrabass auf zwei Elemente zurück, den Begleitrhythmus des Tangos sowie einen kleinen chromatischen Abstieg. Dieser mag an den Passus duriusculus angelehnt sein.

Nach Beendigung des Ritornells erfolgt die wohl extremste Ausprägung der konstruktivistischen Anlage und der polystilistischen Überlagerung in diesem Concerto. Ausgehend vom Abschluss des Toccataanklangs bei SZ 21 erfolgt eine Steigerung zum Höhepunkt bei SZ 24. Dieser bietet ein Maximum der Überlappung der Sphären und des Materials. Spielen die Soloviolen das Material der Vorhaltskette, verwenden die Violinen I die Tango-Melodik, die Violinen II den Beginn der Toccata, die Violen die Leidensquarte des Recitativos und die Violoncelli den Cluster B-A-C-H, der von der Tonhöhe abgesehen, bereits mehrfach in der Toccata vorkam. Der Abschnitt endet mit dem Schluss der Cadenza

The image shows a musical score for 'Der Tango des Rondos'. It consists of four staves. The top staff is labeled 'Cemb.' and contains a piano accompaniment with chords and some melodic lines. The second staff is labeled 'Solo-VI. 1' and features a violin solo starting with a *mp* dynamic. The third staff is labeled 'Solo-VI. 2' and features a second violin solo starting with a *mf* dynamic. The bottom staff is labeled 'Cembalo' and features a piano accompaniment starting with a *f* dynamic. The score is in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Notenbeispiel 8: Der Tango des Rondos als Beispiel der „Gebrauchsmusik banaler Prägung“

(SZ 26⁴). Zuletzt erfolgt der Bruch mit SZ 26 und der Wiederkehr des Prolog-Themas. Mit einem Schlag fällt das ganze Gefüge zusammen und wird wieder durch die Sphäre des Banalen zerstört.

6.5.2 Concerto grosso Nr. 6 – Allegro vivace

Trotz einer Spanne von über 15 Jahren und unterschiedlicher Charaktere, Länge und Instrumentation bleiben bestimmte Elemente zwischen erstem und letztem Concerto grosso erhalten, vom Konzertcharakter einmal abgesehen. Zudem ist eine Parallele zum Risoluto des Concerto grosso Nr. 3 erkennbar. Mit jedem neuen Durchgang, sei es eine neue

Allegro vivace

The image shows a musical score for the first ritornello of the third movement of Concerto grosso No. 6. The score is in 3/4 time and features three systems of staves. The first system includes Klavier (piano), Viola, and Violoncello (cello). The piano part has a complex rhythmic pattern with triplets and a dynamic marking of *mf*. The Viola part has a similar rhythmic pattern. The cello part has a simple bass line with a dynamic marking of *mf* and a "div." (divisi) instruction. The second system includes Klavier (piano), Viola, and Violoncello (cello). The piano part continues with the complex rhythmic pattern. The Viola part continues with the similar rhythmic pattern. The cello part continues with the simple bass line. The third system includes Klavier (piano), Viola, and Violoncello (cello). The piano part continues with the complex rhythmic pattern. The Viola part continues with the similar rhythmic pattern. The cello part continues with the simple bass line.

Notenbeispiel 9: das erste Ritornell aus dem dritten Satz des Concerto grosso Nr. 6

Variation oder die Wiederkehr des Ritornells, wird stets das Instrumentarium vergrößert. Im Gegensatz zum Concerto grosso Nr. 1 handelt es sich diesmal um ein wesentlich simpler gestricktes, fünftaktiges Ritornell.

Den ersten Takten des Concertos, welche das Ausgangsmaterial des ganzen Stücks darstellen, sind zwei Elemente entnommen und verarbeitet. Dabei handelt es sich um einen figurierten verminderten Dreiklang in zweiter Umkehrung in den Violoncello sowie um die Sekundklänge des Klaviers.

Einen weiteren Verweis auf das Concerto grosso Nr. 3 ergibt sich in der wiederholten Anwendung von Zahlenspielen. Das fünftaktige Ritornell erscheint fünfmal. Einige der Clusterstrukturen ergeben von oben nach unten gelesen die Intervallstruktur zuerst einer Septime, dann folgend eine Sexte, Quinte und schließlich Quarte. Nicht nur an dieser

Stelle, sondern gleichfalls in anderen Concerti grossi fällt immer wieder ein bewusstes Proportions- und Zahlenverhältnis auf (siehe auch Abschnitt 6.7.3 *Moderato – Rahmenbildung durch Überlagerung*). Wie Ruth Tatlow an verschiedenen Werken Johann Sebastian Bachs und deren Frühfassungen aufzeigt, hielt Bach bei mehreren Werken strenge Proportionsverhältnisse ein.¹⁷⁶

The image shows a musical score for five instruments: Violine I, Violine II, Viola, Violoncello, and Kontrabass. The music is in 3/4 time and features a dynamic marking of *p* (piano). The score consists of two measures. The first measure shows a sequence of intervals: a half note (Violine I), a quarter note (Violine II), a half note (Viola), a quarter note (Violoncello), and a half note (Kontrabass). The second measure shows a similar sequence of intervals, but with different pitch classes. The intervals are marked with *p* below each staff.

Notenbeispiel 10: Allegro vivace des Concerto grosso Nr. 6 – Proportionsverhältnisse zwischen Intervallen

Abweichend ist die Materialauswahl des vierten Ritornells (SZ 18). Der verminderte Dreiklang wird nicht verwendet und stattdessen durch die Sekundstruktur ersetzt. Gleichzeitig dient diese Variation der Vorbereitung des darauffolgenden Couplets, spielen doch Violine I und II ab SZ 21⁺⁴ dem vierten Ritornell ähnliche Sekundfiguren in gespreizter Lage, lediglich in anderen Pitch-class sets.

Wie solche Entwicklungen zeigen, wird das Grundmaterial vielseitig eingesetzt und verarbeitet. Verschiedene Clusterstrukturen, beispielsweise bei SZ 2, die im Notenbild sehr an Cluster der Toccata im Concerto grosso Nr. 1 erinnern, sind dem Sekundmaterial entlehnt.

Aufwärtsbewegung des verminderten Dreiklangs und Sekundbewegungen durchziehen jedes Ritornell. Das erste Couplet ab SZ 1 stellt ein weiteres, noch zweimalig erscheinendes Thema vor. Es bedient sich beider Ausgangsmaterialien, wobei die ersten

¹⁷⁶ Tatlow, *Collections, bars and numbers*, S. 47: Beispielsweise stellt sich das Proportionsverhältnis der Taktzahlen in Bachs Sonate I und Partita I für Solovioline (BWV 1001 und BWV 1002) so dar, dass die Schlussätze immer im Verhältnis 1:1 oder 2:1 zu allen vorangegangenen Sätzen stehen.

Phrasen an den verminderten Dreiklang, die folgenden an die Sekundstrukturen, hier aber in weiter Lage, angelehnt sind. Aus möglichst wenig Material wird im Sinne motivisch-thematischer Arbeit ein ganzer Satz entwickelt.

Anhand zwei kurzer Beispiele wird gezeigt, dass Schnittke den einzelnen Abschnitten dem Ausgangsmaterial weitere Elemente zur Seite stellt und damit teilweise verknüpft. Das dritte Ritornell wird mit einer Figur im Kontrabass unterlegt (SZ 12) und erscheint nur noch einmal im vierten Couplet (SZ 22) im Klavier. Die ständige Aufwärtsbewegung wird mehrfach neu betrachtet.

Notenbeispiel 11: Allegro vivace – motivische Verbindungen Nr. 2

Sehr fein sind manche tonale Anspielungen. Immer wieder blitzen kurzzeitig funktionsharmonische Wendungen auf. Im zweiten Couplet, das ab SZ 7 beginnt, tauchen V–I–Verbindungen auf. Im Piano werden zwei verminderte Septakkorde aufeinandergeschichtet, die in einen passenden Moll-Akkord aufgelöst werden.

Auf die auch in diesem Concerto grosso vorhandene Rahmenbildung wird auf entsprechender Stelle verwiesen (Rahmenbildung).



Notenbeispiel 12: erste Takte des Concerto grosso Nr. 6 sowie deren variierte Wiederkehr kurz vor Schluss des Concertos

6.6 Architextualität und Allusion – Das Concerto grosso Nr. 6 als Sonate

Das letzte, 1993 entstandene, Concerto grosso Nr. 6 ist in kammermusikalischer Besetzung gehalten. Lediglich ein kleiner Streicherapparat (Violine I, Violine II, Viola, Cello, Kontrabass), Piano und Solovioline kommen zum Einsatz. Mit seiner dreisätzigen Einteilung ist es zudem das kürzeste aller Concerti und in seiner Satzfolge schnell – langsam – schnell dem barocken Concerto grosso am meisten angenähert.

Neben vieler Verweise auf das barocke Concerto grosso sind gleichfalls mehrere Andeutungen auf die Sonate und die Sonatenhauptsatzform eingearbeitet. Dabei arbeitete Schnittke mit formalen Überschneidungen. Die Sonate ist im Regelfall ebenfalls dreisätzig mit dem Verlauf schnell – langsam – schnell. Innerhalb der klassischen Sonate haben sich Gesetzmäßigkeiten ausgeprägt, die innerhalb der Gattung zu Ähnlichkeit einer Vielzahl von Sonaten führte. Im 18. und 19. Jahrhundert wurden mehrere Diskurse geführt wie eine Sonate aufgebaut sei. Am bekanntesten ist dabei Adolf Bernhard Marx' *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, die anhand der Beethoven-Sonaten die Dreiteiligkeit der Sonatenhauptsatzform (Exposition, Durchführung, Reprise) herausarbeitet.¹⁷⁷

Der erste Satz, Andante – allegro, kann bis zu einem bestimmten Grad als Sonatenhauptsatzform interpretiert werden. Schnittke komponierte aber in keinem seiner Werke eine lehrbuchmäßige Sonatenhauptsatzform, sondern durchbrach diese immer wieder. Zunächst beginnt der Satz in Anlehnung an die Form des Sonatenhauptsatzes, wie sie in mehreren Sinfonien auftritt. Dem Beginn einer Sinfonie wird eine langsame Einleitung vorangestellt. Historisch war dies eine Strategie klassischer Komponisten, um die Aufmerksamkeit auf das Stück zu lenken. Beispiele dafür sind die ersten beiden Sinfonien Ludwig van Beethovens.

¹⁷⁷ Irving, *Mozart's Piano Sonatas*, S. 100

Die Einleitung beinhaltet bereits sämtliches Ausgangsmaterial. (siehe Notenbeispiel 12)
 Daraus werden Themen entwickelt, die sich durch den ganzen ersten Satz ziehen.
 Besonders dominant sind zwei Elemente, ein verminderter Dreiklang und eine
 Sekundstruktur, vertikal und horizontal ausgeführt.

The image shows a musical score for the first movement of Concerto grosso Nr. 6. It consists of six staves: Klavier (Piano), Violine I, Violine II, Viola, Cello, and Kontrabass. The piano part has dynamics *mp*, *p*, and *mp*. The string parts are marked with *sf*. The score shows the first four measures of the piece, with the piano part playing a sequence of notes and the strings providing a rhythmic accompaniment.

Notenbeispiel 13: Concerto grosso Nr. 6, Verarbeitung des Hauptmaterials im ersten Satz

Über den ersten Satz hinweg wird mit der exponierten Wiederkehr verschiedener Elemente der Eindruck erweckt, dass diese die einzelnen Themen bilden. Doch handelt es sich dabei lediglich um einen immer neue Variationen wiederl des Ausgangsmaterials.

Die Anordnung der Themen lässt ein erstes kurzes Kopfhema vermuten, dem ab SZ 2 sofort das Seitenthema folgt. Die Verarbeitung und motivisch-thematische Entwicklung einer Durchführung ordnet man der Variation des Seitenthemas bei SZ 5 und der anschließenden polymetrischen Verarbeitung ab SZ 9 zu. Danach folgt zunächst mustergültig eine Reprise. Doch plötzlich gerät die schematische Abfolge durcheinander. Auf das Seitenthema setzt erneut das Kopfhema ein, gefolgt von der erneuten Durchführung. Die anschließende Coda fällt ungewöhnlich lang aus. Hier müssten Ausnahmen der Sonatenhauptsatzform als Analogie hinzugezogen werden, wie Beethovens Neunte Sinfonie, in der eine ausgedehnte, die Länge der Reprise übersteigende, Coda den ersten Satz beschließt.

Klavier

Notenbeispiel 14: Concerto grosso Nr. 6, weitere Verarbeitung des Hauptmaterials im ersten Satz

Klavier

Notenbeispiel 15: Concerto grosso Nr. 6, weiter Verarbeitung des Hauptmaterials im ersten Satz

Klavier
mf

Violine I
f
div. a 4

Violine II
f
div. a 4

Viola

Cello
mp

Kontrabass
mp

Notenbeispiel 16: Concerto grosso Nr. 6, Verarbeitung des Hauptmaterials im ersten Satz

Auffällig ist, dass jeweils die ersten Themen von Exposition und Reprise von Soloepisoden, die zweiten Themen dagegen von einem Orchesterabschnitt getragen sind. Bezüglich der Sonatenhauptsatzform bleibt es lediglich bei einer feinen Andeutung. Bevor es zu einer formalen Bestätigung kommt, wiederholt Schnittke die Strukturen und zerstört somit die Deutung einer klaren Zuordnung.

In einem Gespräch mit Wladimir Jankilewski macht Alexander Iwaschkin deutlich, dass das Abweichen von der Sonatenhauptsatzform im ersten Satz zumindest bei den Sinfonien Schnittkes ein fester Bestandteil der Kompositionen ist.¹⁷⁸

Im zweiten Satz wird der Dualitätsgedanke des Concerto grossos vollkommen ausgeschaltet. Nur ein Dialog von Piano und Solovioline bleibt bestehen. Obwohl dies dem Concerto grosso nicht entspricht, gibt es aber auch historische Ausnahmen. Das Adagio im *Brandenburgischen Konzert Nr. 3* (BWV 1048) von Johann Sebastian Bach ist eine reine Soloepisode des Cembalos, das nur in der Schlusskadenz das Orchester miteinbezieht. Der zweite Satz baut weiterhin auf das Material des Andante – allegro. Ein fast identischer Beginn macht die Beziehungen zueinander klar. Die Aufwärtsbewegungen der Themen wie auch augmentierte Motive zeigen sich an mehreren Stellen des Adagios.

Dass sich bestimmte musikalische Gedanken in der Sonatenform über alle Sätze wiederfinden, ist ungewöhnlich, Ausnahmen sind aber vorhanden. Hier sei wieder an Wolfgang Amadeus Mozarts Klaviersonate in a-Moll KV 310 verwiesen. Dort ist es ein punktierter Rhythmus, der in allen Sätzen angewendet wird und ein Zusammenhalt bildet. Der fast identische Beginn zwischen ersten und zweiten Satz als auch der aufsteigende verminderte Dreiklang des Allegro vivace sind ebenfalls die Sätze verbindende Elemente. Zudem ist der letzte Satz ein Rondo wie es oftmals in den Schlusssätzen der Sonate vorkommt. Durch die gesonderte Rondobehandlung im Punkt 6.5.2 wird auf eine erneute nähere Beleuchtung des Allegro vivace an dieser Stelle verzichtet.

Da es sich um kein herausgehobenes Zitat handelt, müssen die Hinweise auf die Sonate als bloße Andeutungen wie im Allusionsprinzip beschrieben und gedeutet werden. Formale Aspekte lassen zumindest auf eine Interpretation dahingehend schließen. Erneut gibt weder Aussagen Schnittkes noch Untersuchungen, die Aufschluss über eine dahinter liegende

¹⁷⁸ Schnittke, *Über das Leben und die Musik*, S. 339

Konzeption geben könnten. Die Andeutungen beinhalten zugleich die Einteilung in die Architextualität mit den bereits genannten Gattungsbezügen.

6.7 Concerto grosso Nr. 3 – Allegro, Risoluto und Moderato

1985, nur kurze Zeit vor seinem ersten Schlaganfall, komponierte Alfred Schnittke das Concerto grosso Nr. 3. Die Idee hinter der Komposition ist die Verwendung einer Vielzahl von Zitaten, die Schnittke nacheinander in ihrer ursprünglichen Form zeigen wollte, ohne dabei einen Transformationsprozess stattfinden zu lassen. Dabei verweist sie erneut auf die intensive Auseinandersetzung mit der Musik Johann Sebastian Bachs.

6.7.1 Allegro – Konfrontation

Sowohl das Allegro als auch das Risoluto enthalten starke Bezüge zu in der tonalen Musik ausgeprägten Formen. Das achttaktige Modell, mit dem das Allegro beginnt, ähnelt einer Passacaglia oder Chaconne. Weder das ostinate Bassmodell der Passacaglia noch der freiere Themenwechsel durch die Stimmen über eine ostinate Harmoniefolge wie bei einer Chaconne sind erkennbar. Die Melodik unterliegt quasi keiner Variation und auch alle anderen Stimmen sind in ihrem Verlauf statisch. Lediglich die Harmonik ändert sich nach jedem Durchlauf. Die Anlehnung an die Mischformen von Passacaglia und Chaconne, die im 18. Jahrhundert im deutschen Raum häufiger anzutreffen war, lässt sich erahnen.

Unterschwellig scheinen jedoch typische Merkmale Schnittkes durch die Stilkopie hindurch, besonders die durchweg kanonische Imitation, die bis auf Violoncello und Kontrabass alle Instrumente betrifft. Subtil in das Klangbild eingebunden sind Elemente klassischer Instrumentation wie das Unisono von Violoncello und Kontrabass.¹⁷⁹

¹⁷⁹ Sevsay, *Handbuch der Instrumentationspraxis*, S. 387: Komponisten der Klassik wie Joseph Haydn führten aufgrund des relativ schwachen Klanges des Kontrabasses deren Linien oftmals unisono zusammen mit den Violoncelli.

The image shows a musical score for an orchestra, specifically for the Concerto grosso Nr. 3. The score is written for Solo-Violine 1, Solo-Violine 2, Cembalo, Violine I, Violine II, Viola, Violoncello, and Kontrabass. The music is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with dynamic markings like 'f' and 'p'. The score is divided into four measures, with the fourth measure showing a significant change in dynamics and a shift in the musical texture.

Notenbeispiel 17a: ostinates Modell im Allegro des Concerto grosso Nr. 3

Auffällig ist, dass der vierte Durchgang eine Verkürzung auf sieben Takte mit sich bringt. Erneut entstehen Bezüge zu klassischen Komponisten wie auch zur Ausbildungszeit am Konservatorium. In den Werken Mozarts waren Verkürzungen und Dehnungen von Perioden und Sätzen keine Seltenheit, wie in den ersten Takten der Klaviersonate a-Moll KV 310 zeigt

Der Siebentakter wird als Übergang genutzt, welcher zu einer Verkürzung auf die zweite Hälfte des Ostinato-Modells führt. Der Verlauf spitzt sich immer weiter zu. Statt eines zu erwartenden Höhepunkts erfolgt aber der „Zusammenbruch“ des neoklassizistischen Überbaus.

Plötzlich gibt es keinen Taktschwerpunkt mehr. Die Betonungen der einzelnen Stimmen überlagern sich. Die Glissandi-Akkorde führen in einen atonalen Teil. Durch die Verschiebung der Arpeggien der verminderten Akkorden in den Soloviolen können keine Rückschlüsse auf eine Tonart gezogen werden. Zudem setzen sich die Einzelstimmen aus kleinen Motiven zusammen, die sequenziert oder chromatisch verlaufen. Der atonale

The image shows a musical score for an Allegro movement from Concerto grosso Nr. 3. The score is arranged in a system with eight staves. The top two staves are for Solo-Vl. 1 and Solo-Vl. 2, both playing a rapid, repeating sixteenth-note pattern. The third staff is for Cemb. (Cembalo), which plays a series of chords. The next three staves are for Vl. I, Vl. II, and Vla. (Viola), also playing sixteenth-note patterns. The bottom two staves are for Vc. (Violoncello) and Kb. (Kontrabaß), which play a cluster of notes. The score is marked with a '5' at the beginning of the first two staves and a 'f' (forte) at the end of the last two staves.

Notenbeispiel 17b: ostinates Modell im Allegro des Concerto grosso Nr. 3

Abschnitt vollzieht somit eine Ausbremsung des anfänglichen energetischen Anstoßes. Nach und nach werden die Notenwerte vergrößert, die Lautstärke nimmt ab, bis nur noch ein Cis im Kontrabaß übrig bleibt, also einen Tritonus von der Ausgangstonart g-Moll entfernt. Die Beziehung zueinander mag durchaus intendiert sein, da das Spiel mit den Arpeggien der verminderten Akkorden in den Soloviolen den Tritonus prominent in den Vordergrund rückt.

In zwei Elementen wird zwischen dem neoklassizistischen und dem atonalen Abschnitt ein Übergang geschaffen, der eine auf auditiver, der andere auf Ebene des Notenbildes. Mit dem „Zusammenbruch“ erscheint in den Glocken ein Cluster, der sich aus den Tönen B, A, C und H zusammensetzt, damit als eine Chiffre dient und eine Transformation verdeutlicht, von einem barocken Vorbild hin zu einer zeitgenössischen Klangsprache. Mit den fortlaufenden, als Sechzehntel-Arpeggien gespielten, verminderten Akkorden der Soloviolen ist eine weitere, wenn auch durch die atonale Umgebung verschleierte, Verbindung zum neoklassizistischen Abschnitt geschaffen.

Das Moderato beinhaltet einen Neoklassizismus im Sinne Strawinskys, der darauf abzielt, sich den rezeptiven Vorgang bewusst zu machen. Ähnlich wie bei frühen, Fremdmaterial beinhaltenden, neoklassizistischen Stücken Strawinskys, erfolgt durch den „Zusammenbruch“ eine Verstärkung der bewussten Rezeption. Durch die Konfrontation von barocken Formen mit der atonalen Klangsprache wird die Ungewissheit über die Beständigkeit fest ausgeprägter und tradierter Formen betont.

Auffällig, und das wird auch im Risoluto deutlich werden, ist die Verwendung bestimmter musikalischer Gesten. Der g-Moll Akkord als Auftakt des Concertos, ist zwar zu allgemein, um ein Zitat zu sein. Als Anspielung kann es jedoch gelten. Johann Sebastian Bachs Sonate I für Violine solo g-Moll (BWV 1001) beginnt mit eben jener Geste. Besonders wenn diese Geste noch einmal im Risoluto wiederkehrt und zu Beginn in den Mittelpunkt rückt.

Hypothetisch kann nach Genette Intertextualität als Kopräsenz verstanden werden. Fehlende präzise Hinweise und Untersuchungen über die Zitatverwendung im Concerto grosso Nr. 3 lassen aber davon abrücken. Weitaus schlüssiger ist eine Interpretation als Hypertextualität und Zitat-Prinzip im Sinne der Verwendung typischer melodischer Bestandteile einerseits und der Übernahme von Formen, die in Schnittkes Idiom eingebunden werden, andererseits. Oberflächlich betrachtet tritt zunächst die barocke Vorlage in den Vordergrund. Erst auf einer tieferen Ebene ist Schnittkes Handschrift zu erkennen, wenn man für die Zeit untypische Elemente wie die Abweichungen der Instrumentation oder den unüblich starken Gebrauch der kanonischen Imitation hinzuzieht.

6.7.2 Risoluto - Variationen

Hinter dem zweiten Satz verbirgt sich ein Variationenmodell mit vielschichtigen Anspielungen. Im Hauptthema wie auch in den ersten Variationen findet eine Überlappung von Variation und einer Chaconne als deren Sonderform statt. Nach der Vorstellung einer fünfzehntaktigen Harmoniefolge (h-Moll, cis-Moll, C-Dur, As-Dur, fis-Moll, Es-Dur, b-Moll, E-Dur, g-Moll, f-Moll, A-Dur, D-Dur) wiederholt sich diese über drei weitere Durchgänge.¹⁸⁰ Das Risoluto vollzieht mit jedem Variationsdurchgang eine Vergrößerung des beteiligten Orchesterapparats unter Hinzunahme von immer weiterem, gleichzeitig

¹⁸⁰ Bei der Harmoniefolge sind kleinere Abweichungen zu beobachten. So wird im zweiten Durchlauf ein fis-Moll gespielt statt eines A-Dur. Weitere Abweichungen scheinen lediglich Druckfehler zu sein. Siehe SZ3-1 im Piano.

intoniertem musikalischen Material. Wie oft bei Schnittke handelt es sich um einen spielerischen Umgang durch die Verdrehung einer Chiffre. Die Harmoniefolge dient gleichzeitig als Thema und wandert in variiert Form durch mehrere Stimmen.

The image displays a musical score for four solo violin parts. The top two staves are labeled 'Solo-Violine 1' and 'Solo-Violine 2', and the bottom two are 'Solo-Vl. 1' and 'Solo-Vl. 2'. The music is written in 3/4 time. The score features a variety of dynamic markings, including *sf* (sforzando), *p* (piano), *ff* (fortissimo), and *pizz.* (pizzicato). There are also markings for *arco* (arco) and *s* (sordina). The notation includes slurs, accents, and complex rhythmic figures, particularly in the lower staves.

Notenbeispiel 18: Thema aus dem Risoluto des Concerto grosso Nr. 3

Die erste Variation nimmt das Wechselspiel der Soloviolen auf und erweitert diese um Sechzehntel-Arpeggien der Akkorde. In der darauf folgenden Variation übernimmt das Piano die Akkordstruktur. Die Soloviolen bestehen aus einem Geflecht von Arpeggien. Diese Figur erinnert sehr an die zweite Hälfte des achttaktigen neoklassizistischen Modells des Allegros und führt ein rhythmisches Motiv ein, welches noch an Bedeutung gewinnen soll. Eine rhythmische Erweiterung erfährt das Motiv in Solovioline I bei SZ3⁻¹. Variation drei bringt diesen Rhythmus prominenter in den Soloviolen hervor, die Arpeggien wechseln nun in das Piano. Abweichend ist der fünfte Durchlauf. Von der

The image shows a musical score for two solo violin parts, 'Solo-Vl. 1' and 'Solo-Vl. 2'. The music is written in 3/4 time. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note arpeggios. Dynamic markings include *sf* (sforzando) and *f* (forte). There are also markings for *v* (accents) and *bv* (breve accents). The notation includes slurs and accents, highlighting the intricate rhythmic structure.

Notenbeispiel 19: Anklänge des Allegro im Risoluto

vorhergehenden Variation wird das rhythmische Motiv als fortlaufendes Element übernommen. In zunehmenden Maße gewinnt es an Prominenz. Die Akkordfolge wird nun stark verändert. Zwar herrschen immer noch einfache Dur- und Moll-Akkorde vor, die sich erneut nur schwer funktionsharmonisch deuten lassen. Jedoch wird die Akkordfolge an sich verändert.

Das rhythmische Motiv des Allegros in den Soloviolen wird im folgenden vorletzten Durchlauf wiederaufgenommen, erneut auf veränderter harmonischer Basis. Mit der letzten Variation wird auch im Kleinen innerhalb des Risolutos eine Rahmenbildung vollzogen, denn die Soloviolen schließen wieder an das harmonische Ausgangsthema an.

Übereinander geschichtet lässt Schnittke gleichzeitig das Ausgangsthema der Violinen, die erste harmonische Abwandlung des Pianos sowie das rhythmische Motiv der Soloviolen erklingen. Dies erinnert sehr an das Rondo des Concerto grosso Nr. 1.

Einen erneut fast spielerischen Umgang Schnittkes mit der Concerto-Form zeigt sich im Gegen- und Miteinander von Soloinstrumenten und Tutti. Der letzte Durchgang ist sehr zusammengerafft. Das Frage-Antwort-Spiel von Violinen, Piano und dem Orchester vollzieht sich in einem schnellerem harmonischen Rhythmus als noch in den vorigen Durchläufen. Durch das konsequente Durchhalten dieser Form erhält das Ausfallen der Violinen kurz vor Schluss besonderes Gewicht.

Die starke Konzentration auf die Harmonik ist ein erneuter Verweis auf Johann Sebastian Bach. Innerhalb der Variationen stellte er statt der sonst üblichen Veränderung der Melodie die Harmonik in den Vordergrund und verwendete viele Ostinatoformen, beispielsweise in der Orgelpassacaglia und Fuge c-Moll BWV 582.

Anspielungen beziehen sich zum einen auf das Variationenmodell des Barock, zum anderen auf das erneute Spiel mit der Gattung des Concerto grosso und dem gleichzeitigem ostinaten Harmonieschema einer Chaconne. Zugleich enthält das Harmonieschema einfache Dreiklänge, die zumindest in Teilen mediantisch gedeutet werden könnten.

Das Risoluto beinhaltet den maximalistischen Ansatz, den Schnittke oft verwendete. Ausgehend von einem reduzierten Spiel der Soloviolen baut sich ein immer größerer Orchesterapparat auf, verdichtet sich bis kurz vor Ende, um dann meistens abrupt abubrechen oder wieder in sich zusammenzufallen – ein beinahe identischer Aufbau zum Rondo-Finale des Concerto grosso Nr. 6.

Kennzeichnend ist das Zusammenfügen von Elementen verschiedener Epochen – das barocke Variationsmodell und die darin enthaltenen ostinaten Harmonieschemata, die aus einfachen Dreiklangsakkorden bestehen, verweisen auf die Reduktion und Klarheit früher Klassik. Durch ihre aber nicht funktionsharmonische Aneinanderreihung erwecken sie zuerst Assoziationen mit dem massiven Mediantengebrauch in der Romantik wie er etwa in Kompositionen von Klaviervirtuosen zu finden ist (Franz Liszt, *Totentanz*), um dann gleichzeitig in ihrer funktionsharmonischen Zusammenhangslosigkeit auf eine jüngere Musiksprache zu verweisen. Das maximalistische Element ist gleichzeitig eine Anlehnung an Mahler. Somit liegt speziell im Beispiel des Risoluto Schicht über Schicht, wäre somit verschiedenartig als Meta-, Hyper- und Architextualität einzuordnen. Zum einen wird die Variationsform adaptiert, durch die gleichzeitige Nähe zur Chaconne mit ihren Dreiklängen ein zusätzlicher Kommentar dazu gegeben und die Vereinigung dieser Elemente unter dem Überbau der Concerto grosso-Form geschaffen.

6.7.3 Moderato – Rahmenbildung durch Überlagerung

Wie schon im Concerto grosso Nr. 1 verweist auch der Schlusssatz des Concerto grosso Nr. 3 vielfach auf vorangegangene Sätze. Er stellt eine Potenzierung des Übereinanderschichtens von bereits vorhandenem Material dar. Die Kombinationen und Anspielungen deuten auf einen großen Aufwand hin, den Schnittke in seiner Vorarbeit geleistet haben muss. Die Celesta ab SZ 1 bezieht sich auf Quellen aus dem Allegro und dem Risoluto. Dem Risoluto entstammen erneut von funktionsharmonischer Zusammenhangslosigkeit geprägte Dreiklänge (C-Dur, Es-Dur, e-Moll, h-Moll, f-Moll, A-Dur, b-Moll, G-Dur, Des-Dur, Ges-Dur, d-Moll, As-Dur).

The image shows a musical score for Concerto grosso Nr. 3. It consists of several staves: Solo-Violine 1, Solo-Violine 2, Celesta, and Violine II 4. The Solo-Violine parts feature a 'subito p' marking and a 'Gua' marking above the first two staves. The Celesta part is marked 'mp'. The Violine II 4 part is marked 'mp'. The score is in 3/4 time and shows a transition from Allegro to Risoluto.

Notenbeispiel 20a: Überlagerungen aus Allegro und Risoluto im Finalsatz des Concerto grosso Nr. 3

Gleichzeitig umfasst die Akkordfolge lediglich acht Takte und macht damit seine Beziehung zum Allegro deutlich, dessen ostinates Modell ebenfalls nur acht Takte besitzt. Stoisch spielt die Celesta die Akkordfolge bis SZ 10 bis zum erneuten Verweis des Allegros durch den B-A-C-H-Cluster der Glocken durch.

Den Beginn des Risoluto lassen die Pizzicato-Akkorde der Soloviolen ab SZ 2⁻¹ Revue passieren. Außer den einfachen Dreiklängen ist aber kein Bezug zu vorherigem Material auszumachen. Quasi ein Selbstzitat stellt die Wiederkehr der Soloviolen aus dem neoklassizistischen Abschnitt des Allegros dar. Schnittke typisch findet aber die abermalige Verdrehung einer Chiffre statt. Zum einen wird nicht das achttaktige Modell verwendet, sondern der siebentaktige Übergang bei SZ 2 des Allegros. Zum anderen werden die Modellhälften vertauscht, vier Takten Arpeggien folgen drei Fortspinnungstyp ähnliche Takte.

The image displays a musical score for the final movement of the Concerto grosso Nr. 3. It features several staves: two solo violin parts (Solo-VI. 1 and Solo-VI. 2), a cello part (Cel.), and a section for the first and second violins (VI. I and VI. II. 4). The Solo-VI. 1 and Solo-VI. 2 parts are characterized by complex, overlapping rhythmic patterns. The cello part provides a harmonic and rhythmic foundation. The VI. I and VI. II. 4 parts show a clear rhythmic structure with repeated patterns of eighth and quarter notes, indicating a transition from a faster tempo to a more measured one.

Notenbeispiel 20b: Überlagerungen aus Allegro und Risoluto im Finalsatz des Concerto grosso Nr. 3

Wie schon im Allegro streben die Soloviolen einem Höhepunkt entgegen. Beim diesmaligen Erklängen des B-A-C-H-Clusters aber folgt nur ein längeres *morendo*. Durch die mehrfache Sphärenüberlagerung wäre an dieser Stelle ein erneuter „Zusammenbruch“ nicht möglich.

Zur Überlagerung der Taktlängen kommt zudem ein bestimmtes Proportionsverhältnis innerhalb des Orchesters. Neben der schon früher besprochenen kanonischen Imitation folgen die wellenförmigen Achtellinien einem einfachen additiven Prinzip. Die Linien verlaufen jeweils einmal abwärts, einmal aufwärts, zweimal abwärts, zweimal aufwärts, dreimal abwärts, dreimal aufwärts etc. bis zur zehnmaligen Auf- und Abwärtsbewegung.

Zusammen mit dem Ostinato-Modells der Soloviolen (SZ 6) setzt eine allmähliche Transformation ein. Die vierte Violine der Violine II-Gruppe beginnt, harmonisch gekoppelt an die Soloviolen, ein Pattern aus Dreier- und Vierer-Gruppen. Gleichzeitig nimmt der restliche Orchesterapparat zunehmend eine neue rhythmische Struktur an, zunächst punktierte Achtel, dann Viertel, punktierte Viertel etc. Somit ist auch hier eine Rahmenbildung zum Allegro gegeben, die sich sowohl auf den neoklassizistischen Teil als

auch den Abschnitt des „Zusammenbruchs“ bezieht. Letztendlich erstarrt der Orchesterapparat in einem lang ausgehaltenen Akkord.

Sieht man die ersten beiden Sätze als bestehende Texte, da diese sich eindeutig bereits vorhandene Modelle beziehen, findet im Moderato eine Hierarchisierung der Texte statt. Der Inhalt des Moderato bezieht sich auf Bestandteile voriger Sätze, die wiederum Bezug auf andere musikalische Texte nehmen. Dadurch entsteht eine Art Filtersystem, das nur Pseudo-Eigenzitate, Allusionen und Abspaltungen von genormten Modelle hindurch lässt.

6.8 Concerto grosso Nr. 2 – Materialentwicklung und Kopräsenz von Texten

Das Concerto grosso Nr. 2 weist eine interessante Struktur auf. Die viersätzliche Unterteilung weist eine Gliederung in die ersten drei Sätze als dreisätziges Concerto grosso auf (Satzfolge: schnell – langsam – schnell), die sehr dem polystilistischen Ansatz verpflichtet sind. Dagegen hebt sich der Schlusssatz ab. In seiner Verarbeitung des Ausgangsmaterials, das an das Lied *Stille Nacht* erinnert, ist der Satz homogen gestaltet und verzichtet auf harte stilistische Brüche.

Wie bereits in anderen Concerto-Sätzen erkennbar beschränken sich diese auf wenige unterschiedliche Teile. Obwohl das Andantino – Allegro aus vielen ähnlichen Passagen, gibt es hier lediglich zwei sich abwechselnde Abschnitte. Der erste ist immer ein Vertreter harmonischer Unsicherheit, der andere in seiner Anlehnung an das *Brandenburgische Konzert Nr. 6* absolut sicheres D-Dur.

Ausgang des Concerto grosso Nr. 2 ist das Zitat aus *Stille Nacht*, das von B-Dur ausgehend chromatisch hin und her schwankt und nicht auf eine bestimmte Tonart festgelegt werden kann. Die Fortführung deutet eine Verarbeitung des Zitats mittels Imitation in Solovioline- und Cello an und setzt letztendlich den chromatischen Ansatz atonal fort. Hart wird der atonale Part durch das Pseudo-Zitat *Brandenburgischen Konzerts Nr. 6* gestoppt. Die Einlösung einer Verarbeitung und Entwicklung wird auf den Schlusssatz hinausgezögert, denn auch im zweiten Satz wird das Thema bei Erscheinen nicht weiter verarbeitet.

Zwar gibt es keine notengetreue Übereinstimmung zu einem der *Brandenburgischen Konzerte*. Doch die Ähnlichkeiten zwischen dem Part im Concerto grosso Nr. 2 und der Vorlage sind so groß, dass auf keinen Fall von einer bloßen Allusion gesprochen werden kann. Das Pseudo-Zitat kontrastiert mit klarem D-Dur und Gruppenkonzertcharakter. Wie

ebenso im Concerto grosso Nr. 3 zu sehen sein wird, zeigt sich unter der Oberfläche eines barocken Zitats oder einer Stilkopie anhand bestimmter Merkmale doch immer wieder Schnittkes Handschrift. An dieser Stelle ist sie sogar sehr deutlich. Neben den kanonisch ausgeführten D-Dur-Dreiklängen und Skalenläufen in den Violinen (SZ 2) schiebt sich ab SZ 3 sowohl eine Schlagzeugfigur als auch eine Erinnerung an den Beginn. Das harmonisch sichere D-Dur gerät durch ständige Akkordsprünge nach H-Dur, c-Moll, f-Moll, B-Dur, Es-Dur, es-Moll und C-Dur vollkommen aus dem Gleichgewicht, um dann wieder von Trompeten und Pauken durch ein D-Dur-Arpeggio bestätigt zu werden.¹⁸¹

Doch Sicherheit der Tonalität ist damit vorerst beendet. Zwar spielt das Cembalo zusammenklingende Akkorde und Soloviolen imitative Arpeggienfiguren, aber erneut in einem, von einem Takt zum nächsten, harmonisch schwankenden Fundament. Erst ab SZ 5 kann sich D-Dur wieder etablieren. Der stabilisierende Dreiklang von Pauken und Trompeten ist nun auf den Streicherapparat übergegangen.

Der bis zu dieser Stelle skizzierte Wechsel zwischen harmonischer Stabilität in Form des Zitats in D-Dur und der absoluten harmonischen Unsicherheit, die sich aber tonaler Elemente wie Skalenläufen und Arpeggien oder einer Hierarchisierung der Begleitstimmen bedient, wird bis zum Satzende durchgehalten. Deswegen sollen an dieser Stelle selektiv noch einige besondere Stellen angesprochen werden.

Fast schon in jeglicher Hinsicht vorbildlich ist die Kombination des Wechsels mit Schnittkes typischen Techniken. Schiebt sich unter SZ 6 (harmonisch instabil bis SZ 8) ein statischer Orchesterapparat, bestehend aus Quartflageolets. Danach folgt erneut harmonische Stabilität in D-Dur, wobei Unstimmigkeit unter der Oberfläche durchscheinen. Diese erkennt man sowohl in der Instrumentation (kein Streicherapparat, dafür aber Celesta, Marimba, Vibraphon) als auch im Kontrapunkt, in dem sich völlig regelwidrige Sprünge befinden.

Mehrfach chiffriert ist der Abschnitt ab SZ 10. Der Wechsel vom Piano zum Cembalo bringt gleichzeitig die Figur des Alberti-Basses und ist gleichzeitig wieder sicheres D-Dur. Was er noch macht: Er kombiniert verschiedentlich den Charakter von Soloepisode und Orchester zwischen tonal und harmonisch instabil.

Der Einfluss Ligetis wird besonders an Tuttistellen deutlich. In SZ 13 wird Ligetis Mikropolyphonie auf Schnittkes Art interpretiert. Wie im Concerto grosso Nr. 1 wird imitiert und um Halbtöne versetzt. Bei SZ 18 dagegen verharrt der Abschnitt nach

¹⁸¹ Selbst an dieser Stelle kann eine Referenz zu barocken Wiederverwendung von Material darstellen. Teile der Kantate *Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!* BWV 214 wurden im *Weihnachtsoratorium* wiederverwendet.

harmonischen Abrutschen in c-Moll. Insgesamt 48 Streicher plus Glocken und Piano bilden ein Gefüge, das zwar keine Mikropolyphonie in fein abgestuften Notenwerten wie bei Ligeti aufweist, aber doch das gleiche Prinzip verfolgt.

Der Schluss des Satzes weist Parallelen zu anderen Concerti grossi auf. Die mikropolyphone Abschnitt des Orchesters wird abrupt beendet und mündet darauf hin in einen statischen Cluster.

Mit dem abschließenden Adagio wird endlich das eingelöst, was sich in den Anfangstakten des Concertos andeutete. Der Satz ist im Gegensatz zu den drei vorangegangenen wesentlich homogener gestaltet. Gleichzeitig strukturiert sich das Adagio sehr ähnlich wie das Andantino – Allegro. Neben dem Hauptmaterial aus *Stille Nacht*, das nun weiter entwickelt wird und anfänglich imitativ zwischen Flöten, dann in Solovioline und -cello geführt wird gibt es immer Zwischenepisoden. In diesen Passagen wird die Entwicklung des Hauptmaterials verschiedenartig beeinträchtigt. Entweder geht die Sologruppe wie in SZ 11 von dem eigentlichen Zitat in eine Solokadenz über oder werden durch Einsätze des Orchesters gestört. Ein Beispiel hierfür wären die Blechbläser-Einsätze bei SZ 6. Dreistimmige, aus Quinten bestehende Akkorde werden halbtönig versetzt in den Blechbläsern geschichtet und stören durch ihr Crescendo die fließenden, ruhigen Bewegungen des *Stille Nacht*-Zitats. Die Themenentwicklung führt aber im ganzen Satz nicht dazu, eine Kulmination zu anzustreben. Das Thema bleibt immer dynamisch zurückhaltend und kehrt immer wieder zum ursprünglichen Motiv zurück (siehe Notenbeispiel 30). Mit dem Schluss erreicht das Adagio zwar den größten Orchestereinsatz des kompletten Satzes. Doch nur ein Cluster im dreifachen piano wird gespielt.

6.9 Concerto grosso Nr. 4 / Symphonie Nr. 5 – Mahler-Zitat und Transformationsprozesse

Wurden Transformationen in früheren Concerti grossi nur innerhalb kleiner Abschnitte vollzogen, werden Transformationsprozess im Concerto grosso Nr. 4 / Symphonie Nr. 5 zum übergeordneten Prinzip. Auf Gattungsebene entwickelt sich das Werk vom reinen Concerto grosso im Allegro hin zu einer Symphonie. Ab dem dritten Satz, Lento – Allegro, ist die Verwandlung beendet.

Eingeleitet wird das Konzert mit dem bitonalen Hauptthema in den Trompeten:



Notenbeispiel 21: Eingangsthema des Concerto grosso Nr. 4 / Symphonie Nr. 5 in den Trompeten

Wie in mehreren Concerti grossi nutzt Schnittke die halt gebende Struktur einer A – B – A' – Form. Besonders sticht die Dominanz und Eingängigkeit des im A-Teil präsentierten Themas heraus. Das verwendete Material des B-Teils hingegen wirkt beinahe undifferenziert. Das Thema besitzt eine Dominanz in der Hinsicht, dass diesem im B-Teil kein markantes zweites Thema gegenübergestellt wird. Innerhalb des A-Teils wandert das Thema durch die Stimmen der Solo- und Orchesterinstrumente. Fortlaufend findet eine langsame Überblendung statt. Das Thema rückt immer weiter in den Hintergrund, was teilweise durch seine Bearbeitung bzw. Verfremdung geschieht.

Die Entwicklung vollzieht sich auf dynamischer, der Instrumentations- wie auch der Variationsebene. Wird der erste Themendurchlauf lediglich von einzelnen Akkordschlägen der Streicher begleitet, ist dessen Nachfolger in der Sologruppe von Imitation zwischen Solovioline und -oboe geprägt. Sehr ungewöhnlich für Schnittke folgt daraus eine Variation des Themas in der Oboe – Transformation von Material. Sukzessive wird das Thema immer weiter zurück gedrängt. Dynamisch kann der folgende imitative Einsatz der Streicher sich nur noch mittels Crescendi überhalb des restlichen Orchesters positionieren. War zudem die Instrumentation vorher klar hierarchisiert, werden kurze Zeit später Nebenstimmen hinzugefügt, die die Dominanz des ohnehin ständig imitierten Themas in Violine und Oboe weiter in Frage stellt. Verfremdungen werden weiter vorangetrieben. Speziell die Themeneinsätze in der Solo-Oboe erfolgen nur noch in krebssähnlicher Gestalt (die Intervallstrukturen stimmen nicht mehr), bis bei SZ 10 das Thema gänzlich verschwunden und der B-Teil erreicht ist.

Den B-Teil selbst prägt ein additives Prinzip. Ausgehend von wellenförmigen Arpeggienfiguren im Cembalo und einer recht unspezifischen chromatischen Melodie der Solo-Violine, wird der Abschnitt entwickelt. Die Streicher imitieren die Melodie wie so oft um einen Halbton versetzt. Dem Grundmaterial werden Glissandofiguren und Wirbel der Pauken hinzugefügt. Die Glissandi bilden wiederum ein wichtiges Merkmal für die zweite Hälfte des B-Teils (ab SZ 12). Fast alle Orchesterstimmen übernehmen die Techniken und

spielen exzessiv Glissandi, Tremoli und Vibrati. Eine für Gleichmaß sorgendes Element ist dabei die Perkussion, die ein starren Rhythmus beibehält.

Kehrt der A-Teil bei SZ 14 zurück, ist bereits sämtliches Material des ersten Satzes vorgestellt. Es wird nun versucht eine Synthese der beiden Teile zu erreichen. Dass man dennoch von einem A'-Teil sprechen kann, liegt an der Dominanz des A-Teil-Themas, das erneut in aller Deutlichkeit präsentiert wird. Das Thema des A-Teils durchläuft erneut prominent die verschiedenen Stimmen, jetzt auch in Augmentation (SZ 18). Darunter schieben sich aber die Bläser, die, ähnlich der Streicher im B-Teil, Cluster-Strukturen in Imitationen bilden. Diesem Gebilde folgt bei SZ 20 der Ausbruch, der Synthesegedanke. Das Übereinkommen der beiden Sphären von A- und B-Teil ist vollzogen.¹⁸² Das letzte Wiederkehren des ersten Themas als Zeichen immer noch bestehender Dualität wird durch einen letzten Tutti-Schlag beendet.

Der zweite Satz, Allegretto, trägt innerhalb der Concerti grossi mit dem Mahler-Zitat das klarste Beispiel für die Verwendung des Zitatprinzips und der Kopräsenz zwei verschiedener musikalischer Texte.

Aus einem Fragment des 16jährigen Gustav Mahlers (siehe Notenbeispiel 22), welches Schnittke dem Allegretto nachstellt, entwickelt Schnittke den zweiten Satz innerhalb seiner Klangsprache. Alle Elemente des Fragments werden zur Entwicklung des Satzes genutzt.

Die repetitiven Sechzehntellinien des Fragments werden zu Beginn des Allegrettos wie so oft bei Schnittke in kanonischer Imitation, aber in unterschiedlichen Tonhöhen zu einem Cluster aufgeschichtet. Darunter liegt im Cembalo im pianissimo eine Augmentation der Linie. Als eine Sechser-Gruppe wird das Element abgespalten und erscheinen mehrmals in den Schlaginstrumenten (Pauken und Tom-Tom).

Besondere Beachtung verdient die Neuinterpretation der motivisch-thematischen Entwicklung der Originalvorlage. Die Cluster der Streicher sind materiell an das Cembalo gebunden. Deren Intervallstruktur setzt sich in den Holzbläsern fort und ist eine Verfremdung der Begleitstimmen des Fragments. Dort meist als von Terzen dominierte Akkorde, werden sie jetzt mit der übermäßigen Oktaven kombiniert und in einen neuen tonalen Rahmen gesetzt. Eine Bearbeitung dieser Art entspricht Schnittkes Ansicht über die zukunftsweisende Dimension von Mahlers Musik.

¹⁸² Den einzelnen Stimmen liegen noch einmal separate Prinzipien wie etwa wellenförmige Bewegung, Fortschreiten in Quarten oder Quinten zu Grunde.

Violine

Viola

Violoncello

Klavier

Vl.

Vla.

Vc.

Kl.

Notenbeispiel 22a: Das Mahler-Fragment im zweiten Satz des Concerto grosso Nr. 4 / Symphonie Nr. 5

Ab SZ 1 findet der Themeneinsatz der Viola aus dem Fragment statt. Beginnend in den Hörnern laufen die Themenansätze durch alle Blechbläserstimmen. Erst ab SZ 2 erscheint das Themas vollständig. Zeitgleich werden nicht in der Tonhöhe gebundene Umkehrungen und weitere Permutationen dem Original gegenübergestellt.

Das Zitat ist doppelt interessant, verweist es doch auf zwei Quellen. Um das Fragment in das Allegretto einbinden zu können, musste Schnittke es um einige Takte vervollständigen, was sich durch den B-A-C-H-Cluster am Schluss Bahn bricht. Damit wird das Fremd-Zitat bis zu einem gewissen Grad auch Selbstzitat.

Das Material wird neu zusammengesetzt. Obwohl es ähnlich wie im Fragment teilweise gleichzeitig abläuft, wurde es doch total verwandelt.

In der Dramaturgie des Satzes wird deutlich, warum das Fragment erst am Schluss erscheint. Es hat eine lösende Wirkung der sich über den ganzen Satz angestauten

Spannung, die selbst durch das letzte Orchester crescendo keine Auflösung fand. Diese Anspannung entstand auch schon bei den vorigen Einsätzen des Themas.

The image displays two systems of musical notation for an orchestra. The first system includes Violin I (Vl.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Klavier (Kl.). The second system includes Violin I (Vl.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Klavier (Kl.). The notation is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The first system shows the initial entry of the theme, with the Violin I part playing a melodic line, the Viola and Violoncello providing harmonic support, and the Klavier playing a rhythmic accompaniment. The second system shows the continuation of the theme, with the Violin I part playing a more complex melodic line, the Viola and Violoncello providing harmonic support, and the Klavier playing a rhythmic accompaniment.

Notenbeispiel 22b: Fortführung des Mahler-Fragments

Die erste Themenvorstellung in der Reinform kann sich nicht gegen das restliche Orchester durchsetzen. Erst mit zunehmender Verzerrung, Loslösung vom originalen Notentext gewinnt das Thema an Dominanz. Ihm liegt zugleich etwas Fatales inne. Tonalität als solche hat keinen Vorrang mehr und wird in einen zeitgenössischen Kontext eingebettet.

Die erneuten Themeneinsätze versuchen es auf einen anderen Ton. Violine I bei SZ 4 auf F, die nachfolgende Flöte auf Fis. Permanent werden sie aber durch Imitation, die zur Clusterstruktur führt, gestört. Um so mehr das Thema verzerrt wird, desto prägnanter

erscheint im Kontext. Ab SZ 7 kommen die Sechzehntellinien im Cembalo als Arpeggien hinzu. Selbst die Imitationen stimmen in ihrer Intervallstruktur nicht mehr.

Äußerst eindrucksvoll sind die Themenwiederholungen bei SZ 9 und SZ 14. SZ 9 lässt das Thema mit vollem Orchester in den Glocken erscheinen, massiv gestört durch dissonante Vierklänge der Posaunen und den punktierten Rhythmus des zweiten Hauptteils. Der störende Eindruck der Posaunen wird im Themeneinsatz bei SZ 14 auf das Thema selbst übertragen. Im Fortissimo spielen sie das Thema als Sekundcluster, sind damit fast gänzlich vom Originalkontext losgelöst. Darunter liegen aber die Glocken, die das Thema gleichzeitig in Terzen spielen

Der Satz besteht grundlegend aus zwei Teilen. Dem Thema wie auch einer längeren Zwischenepisode, die immer wieder der Verschleierung des musikalischen Flusses dient.

ein punktierter gegen einen geraden Rhythmus. Ihre Hauptfunktion ist neben der Verschleierung der Spannungsaufbau. Fast immer dieser leitet Teil mit einem melodischen Aufgang in das Hauptthema über.

Besonders dass der Satz dann sehr stark nur auf das Thema konzentriert, um im letzten Themeneinsatz beim Cluster anzukommen, sowie sich Schnittke Mahlers Musik vorstellte. Strukturell weisen beide Sätze eine ähnliche Struktur auf. In einem A-Teil wird ein markantes Thema vorgestellt und unterschiedlich bearbeitet

Der B-Teil ist wesentlich weniger prägnant, wird aber als Materiallieferant verwendet. Das im B-Teil vorgestellte Material mischt sich dann mit dem des A-Teils. In beiden Sätzen setzt sich trotz ihrer Unterschiedlichkeit ein ähnlicher Gedanke fort – Verwandlung und Erkennbarkeit des Themas. Von der anfänglichen Dominanz des Hauptthemas im ersten Satz bleibt durch die mehrfachen Variationen und neuen Dynamikverhältnisse nicht mehr viel übrig. Das Mahler-Zitat im zweiten Satz wird ähnlich bearbeitet. Sein erstes Auftreten, das dem Fragment vom Notentext her am nächsten steht, kann sich im Kontext überhaupt nicht durchsetzen. Erst mit zunehmender Verzerrung des Themas und Umgestaltung innerhalb eines zeitgenössischen musikalischen Kontexts tritt das Thema zunehmend in den Vordergrund.

6.10 Concerto grosso Nr. 5 – ostinate Strukturen

Mag er es auch nie explizit ausgesprochen haben, Alfred Schnittke war sich der intertextuellen Dimension seiner Werke und allgemein einer Zeit, in der Intertextualität eine feste Größe ist, bewusst. Im Begleittext des Concerto grossos Nr. 5 schrieb er:

„Doch die jetzige Etappe des Zeitablaufs scheint einen größeren Bogen zu schlagen, der mehr Inhalte umfaßt als früher. Die Idee des Zusammenwirkens verschiedener Zeiten in einem Werk ist heute nicht nur Mode - sie ist brennend aktuell. Und für mich war es auch eine viele Male scheinbar gelöste und dennoch bis jetzt ungelöste Aufgabe: den summierenden Sinn der heutigen Epoche deutlich zu erkennen.“¹⁸³

Den Zusammenhang von Intertextualität und Neoklassizismus löste Schnittke im Concerto grosso Nr. 5 speziell mittels einer Technik – des Ostinato. Auf struktureller und auch auf Ebene der Motive treten sich immer wiederholende Muster auf.

Trotz des groß besetzten Orchesters ist das Concerto grosso Nr. 5 meist kammermusikalisch gestaltet. Die vielen verschiedenen Instrumente werden sehr sparsam eingesetzt, sodass die Solo-Violine über das ganze Concerto hinweg im Vordergrund steht. Daher steht das Concerto grosso Nr. 5 eher dem Solokonzert nahe und ist nicht so sehr dem Concerto-Gedanken des Gegen- und Miteinander verpflichtet.

Alle Sätze weisen größere Ähnlichkeiten auf. Jeder Satz beginnt mit einer Solokadenz, die gleichzeitig das ostinate Motiv präsentiert. In jedem Satz unterliegt es einer leichten Variation:



Notenbeispiel 23: Motiv 1. Satz

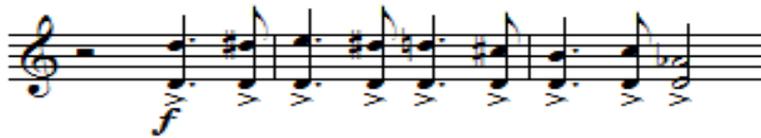


Notenbeispiel 24: Motiv 2. Satz

183 Begleittext des Concerto grosso Nr. 5



Notenspiel 25: Motiv 3. Satz



Notenspiel 26: Motiv 4. Satz

Die Motivgestalt am Beginn des Concerto offenbart am ehesten die rhythmisch Nähe zu Tanzsätzen. Ähnlichkeiten zu Sarabande oder Siciliano sind unverkennbar:¹⁸⁴



Notenspiel 27: Grundrhythmus Sarabande



Notenspiel 28: Grundrhythmus Siciliana

Die Schlüsse der Sätze weisen dahingehend eine Ähnlichkeit auf, dass ein Orchester crescendo immer wieder in einen Pianoklang mündet. In den ersten beiden Sätzen folgt dem Crescendo ein ausklingender Akkord des Pianos, im dritten Satz dagegen imitative Figuren zwischen linker und rechter Hand, die in eine überleitende Kadenz der Solovioline münden. Der Schluss des Concerto grosso Nr. 5 ist wie in den anderen Concerti auch Schnittkes Ansicht verpflichtet, dass es keine authentischen Schlusssätze mehr gebe. Nach einer statischen Fläche der Perkussion und der Streicher spielt zunächst das Piano, dann die Solo-Violine eine abschließende Kadenz, die letztendlich wie etwa schon im Concerto grosso Nr. 3 langsam erstirbt.

¹⁸⁴ Michels, *Dtv-Atlas Musik*, S. 154

Die polystilistischen Merkmale sind deutlich feiner als noch in früheren Concerti grossi. Zumeist wird die Überlagerung zweier Stile verwendet. In polymetrischen Abschnitten tauchen unter der ersten Ebene plötzlich Walzer etc. auf (siehe zweiter Satz, ab SZ 5⁺⁴). Ähnliche Überlagerungen finden sich in den Werken Schostakowitschs, wie später noch am Vergleichsbeispiel zu sehen sein wird. Im ersten Satz wird mit der Charakterveränderung des Hauptmotivs gespielt. Die Betonungen der Tänze werden durch eine Walzerbetonung (Streicher SZ 14) ersetzt. Verstärkt wird dies durch klischeehafte Wendungen der Solovioline (SZ 12⁺³).

Die vielschichtigen polymetrischen Überlagerungen, die bereits im Concerto grosso Nr. 3 und noch einmal wesentlich plakativer im Concerto grosso Nr. 4 / Symphonie Nr. 5 verwendet wurden, rücken die Dimension „Zeit“ näher in das Blickfeld. Entsprechende Stellen in den Concerti grossi stellen die Hierarchisierungen innerhalb der Musik in Frage. In Folge dessen ist das ursprüngliche Tempo des Satzes nicht mehr erkennbar. Stattdessen laufen nun mehrere zeitliche Ebenen ab.

Im Concerto grosso Nr. 5 erwecken mehrere Stellen Erinnerungen an frühere Concerti grossi Schnittkes. SZ 15 des Allegro vivace ähnelt in Instrumentation und der Synkopierung der Linien der Bearbeitung des Mahler-Zitats im Concerto grosso Nr. 4 / Symphonie Nr. 5. Besonders die ähnliche Instrumentation mit Glocken und dominanten Bläsern und die vorgezogenen abfallenden Halbtonschritte tragen zur Ähnlichkeit bei. Im abschließenden Lento verwenden die Soloviolen ab SZ 22 Phrasierungen die sehr ähnlich schon im Concerto grosso Nr. 1 von den Soloviolen gespielt wurden. Die Solovioline wandelt aber, statt wie im Concerto grosso Nr. 1, zum Ende der Solokadenz einen Höhepunkt anzustreben, die Melodie in eine abfallende Linie ab, die in der abschließenden Kadenz des Concertos endet.

6.11 Rahmenbildung in den Finalsätzen

Typisch für die Schlusssätze der Concerto grosso Nr. 1, Nr. 3 und Nr. 6 ist ihre Rahmen bildende Funktion. Stets wird Material aus den jeweiligen Anfangssätzen, speziell der allerersten Takte, aufgegriffen. Im Concerto grosso Nr. 1 ist es eine deutlich erkennbare Variation des Prolog-Themas, im Concerto grosso Nr. 3 die Solo-Violen des Ostinato-Modells und im Concerto grosso Nr. 6 ebenfalls eine Variation der ersten sieben Takte. Noch einen Schritt weiter gehen Concerto grosso Nr. 1, indem es gleichzeitig das barocke,

fortspinnungstypartige Thema der Toccata und den statischen Orchesterapparat des Rondos attacca übernimmt, welcher zudem noch das Element der Mikrointervallik beinhaltet und das Concerto grosso Nr. 3, dessen Verbindungen der Sätze untereinander soeben aufgezeigt wurden.

Im Hinblick auf die Auflösungstendenzen tonaler Musik im 20. Jahrhunderts können Kompositionsstrategien wie die Rahmenbildung als neoklassizistischer Bezug gedeutet werden. Sie signalisieren diesen im Sinne Schönbergs, dessen Anwendung bekannter Formen auf musikalisches Material trifft, das sonst alle Parameter aussortiert hat, die es mit tonaler Musik verband, um erneut einen Halt zu geben. Selbstverständlich ist der Umstand, dass es sich im Überbau um die spezielle Gattung des Sologruppen-Konzerts handelt, ein für Zusammenhalt sorgendes Element. Gleichzeitig war die Beschäftigung Schnittkes mit den einzelnen Gattungen immer wieder auch ein Infragestellen der selbigen, wie wohl seine Erste Symphonie als Anti-Symphonie am plakativsten zeigt.

Im Concerto grosso Nr. 2 erfolgt die Rahmenbildung nicht durch die Übernahme und Überlagerung markanter Bestandteile vorhergehender Sätze wie es in den anderen Beispielen der Fall ist, sondern mittels Aufgreifen motivischen Materials und dessen Weiterverarbeitung. Hierbei handelt es sich um die unbewusste Verwendung des Liedes *Stille Nacht*. Dessen Material entstammt den ersten Takten des Concertos, was ein Vergleich verdeutlicht.

Solo-Violoncello

Notenbeispiel 29: die ersten Takte des Concerto grosso Nr. 2

Altflöte

Notenbeispiel 30: Concerto grosso Nr. 2 Ausschnitt aus den Takten 5-12 des vierten Satzes

Durch die ostinaten Strukturen des Concerto grosso Nr. 5 lässt sich in dem Sinne nicht von einer Rahmenbildung sprechen, da sich wiederholende Rhythmen und Abfolgen als elementare Bestandteile in jedem Satz des Concertos finden.

Die deutlichste Ausnahme macht das Concerto grosso Nr.4 / Symphonie Nr. 5. Bedingt durch den Transformationsprozess vom Concerto zur Symphonie, die ab dem Lento - Allegro vollzogen ist, werden keine materiellen Parallelen zum Beginn gezogen.

Was allen Schlusssätzen gemein ist, sind ihre Enden, die langsam ersterben, statt mit einer großen Schlusswirkung aufzuwarten. Laut Schnittke gab es seit Ludwig van Beethovens Fünfter Sinfonie kein authentisches, positives Finale mehr und deswegen fehlen diese auch in seinen Konzerten und Sinfonien.¹⁸⁵

In ihrer Untersuchung über Alfred Schnittkes Spätwerk beschreibt Maria Kostakeva eine formale, zyklische Geschlossenheit der späten Stücke nach 1985. Besonders betont werden dabei die Rahmensätze von Prolog und Epilog¹⁸⁶, eine Beobachtung, die, mit Ausnahme von Concerto grosso Nr.4 / Symphonie Nr. 5, an allen Concerti grossi nachvollziehbar ist.

7. Vergleichsbeispiel: Dmitri Schostakowitschs Fünfzehnte Symphonie

Nach den eingehenden Betrachtungen zu den neoklassizistischen Aspekten und deren Behandlung in den Concerti grossi Alfred Schnittkes ist nun die Frage interessant, ob es sich bei ihnen um einen Einzelfall handelt oder ob sein Schaffen in einer sowjetischen Gesamtsituation eingebunden ist.

Zu diesem Zwecke wird als Vergleichsbeispiel Dmitri Schostakowitsch Fünfzehnte Symphonie herangezogen. Zum einen hatte Schostakowitsch, obwohl eine Komponistengeneration älter, eine ähnliche Ausgangssituation wie Schnittke. Ähnlich wie dieser hatte Schostakowitsch die beiden Extreme der sowjetischen Kulturpolitik erlebt - einerseits mit Preisen überhäuft und vom Publikum gefeiert, andererseits als "Volksfeind" abgekanzelt, den Verlust von Professuren erduldet und gar lebensbedrohliche Andeutungen von offizieller Seite erhalten. Gleichzeitig galt er als Integrationsfigur. Sowohl für ältere als auch jüngere Komponistengenerationen hatte das Schaffen Schostakowitschs eine Art Vorbildcharakter.

¹⁸⁵ Schnittke, *Über das Leben und die Musik*, S. 85

¹⁸⁶ Kostakeva, *Im Strom der Zeiten*, S. 28

Das Beispiel der Fünfzehnten Symphonie ist auch gewählt, um eine zeitliche Nähe zu Alfred Schnittkes Formulierung der Polystilistikbegriffs zu schaffen. Seine letzte Symphonie schrieb Schostakowitsch 1971. Sie besticht durch eine Vielzahl von Fremd- und Eigenzitate, die Schostakowitsch sehr plakativ in den Vordergrund rückte. Fremdzitate verwendete er lediglich in der Elften und Fünfzehnten Symphonie, wobei er in der Elften Symphonie auf eine Vielzahl von Revolutionsliedern zurück griff.¹⁸⁷ Dagegen wurden Eigenzitate wesentlich häufiger verwendet, so in der Vierten, Fünften, Elften, Zwölften und der Fünfzehnten Symphonie.¹⁸⁸

Signifikant ist die Verwendung musikalischer Monogrammen. Schostakowitschs eigenes, D-Es-C-H, bildet das Material für den dritten Satz der Zehnten Symphonie oder auch in seinem Achten Streichquartett. Im vierten Satz der Fünfzehnten Symphonie wird das Monogramme B-A-C-H als Material verwendet.

Zugegebenermaßen fällt die letzte Symphonie innerhalb Schostakowitsch symphonischen Schaffens in ihrem collagenhaften Charakter etwas aus dem Rahmen. Jedoch handelt es sich hierbei um eine Variation von für Schostakowitsch typischen Stilmitteln. Eine weitere Analogie zwischen Schnittke und Schostakowitsch stellte sich mit der zunehmenden Klarheit und Einfachheit ihrer Werke am Ende ihres Lebens ein, als sich beider Gesundheitszustand mehr und mehr verschlechterte.

Spezieller werden der erste sowie der vierte Satz untersucht, aus dem einfachen Grund, dass sie jeweils sehr unterschiedliche musikalische Charaktere aufweisen und gleichzeitig die meisten Eigen- und Fremdzitate beinhalten. Maxim Schostakowitsch sah die Fünfzehnte Symphonie als Verkörperung “von Problemen des menschlichen Lebens von Anfang bis Ende,” und Dmitri Schostakowitsch unterstützte diese Annahme, denn er selbst beschrieb den ersten Satz als “Spielwarengeschäft” und den letzten Satz als “Tod”.¹⁸⁹

Bevor eine partielle Untersuchung der Symphonie vollzogen werden kann, muss kurz die Frage nach dem Idiom Schostakowitsch beantwortet werden. Im Gegensatz zu Schnittke hatte Schostakowitsch eine stärkere Präferenz für Rhythmusinstrumente und ein wahrnehmbar ausgeprägtere Rhythmik im Allgemeinen. Nach Detlef Gojowy zählte Schostakowitsch zur Linearen Moderne. In seiner horizontalen Linienführung mochten die Melodien Schostakowitschs durchaus den kontrapunktischen Regeln entsprechen, jedoch

187 Kopp, *Form und Gehalt der Symphonien des Dmitrij Schostakowitsch*, S. 112

188 ebd., S. 113

189 ebd., S. 411

sind sie in der Vertikalen im Sinne des klassischer kontrapunktischer Regeln fehlerhaft.¹⁹⁰ Damit einher geht die parodistische und groteske Wirkung seiner Werke, die Schostakowitsch durch das “Abrutschen” in der Tonart erzielt. Statt eines erwarteten Zieltons werden die benachbarten Halbtöne erreicht und in der jeweiligen Tonart fortgeführt.

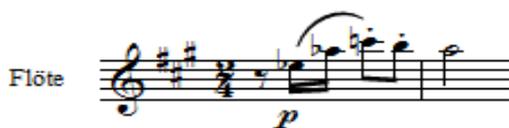
Sein Ansatz des “Simfonizm”, das selbst in kleinen Formen symphonischer Ausdruck und Vielschichtigkeit erreicht werden sollten.¹⁹¹

Bereits angesprochen wurde die polystilistische Komponente in Schostakowitschs Stücken. Volksmusikalische Elemente jüdischer Traditionen, Tänze usw. treffen auf neoklassizistische Aspekte, Eigen- und Fremdzitate, Monogrammverwendung. Gerade das Aufeinandertreffen verschiedenartiger Elemente trägt zu Ironie und Groteske in seinen Werke bei, wenn beispielsweise Polka-Rhythmen und zwölfstimmigen Themen kombiniert werden.

8.1 Der erste Satz - Allegro

Der collagenhafte Eindruck entsteht durch die aufeinanderfolgende Vorstellung von vier Themen, die in der Exposition des ersten Satzes verwendet werden. Die Themen werden anschließend über den ganzen verbleibenden Satz verarbeitet. Stete Neukombinationen sowohl der Themenreihenfolge, des Tonmaterials (erstes und zweites Thema werden miteinander verbunden) als auch eine Neukontextualisierung durch polystilistische Kombinationen prägen den scherzhaften ersten Satz.

Von Anfang an wird die Verwendung eines Zitats aus Gioachino Rossinis Oper *Guillaume Tell* vorbereitet. Nicht dessen plötzliches Erscheinen, sondern die lange Vorbereitung und reibungslose Einarbeitung in Schostakowitschs eigenes Idiom überraschen hierbei. Bereits im ersten Thema der Flöte beginnt der Bezug auf rhythmischer.



Notenbeispiel 31: Kernmotiv des ersten Themas

¹⁹⁰ Gojowy, *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*, S. 258ff

¹⁹¹ Meyer und Hellmundt, *Schostakowitsch. Erfahrungen, Aufsätze, Erinnerungen*, S. 57

Der rhythmisch-motivische Kern, typisch für einen Gallopp-Rhythmus, verdichtet sich in der Entwicklung des Flötenthemas zunehmend und wird ab SZ 3⁻³ auch von den Streichern übernommen (siehe Notenbeispiel 32)

Die Galopp-Rhythmik findet im zweiten Thema in den Trompeten ab Takt 83 seine Fortführung und wird noch weiter intensiviert. Das zwölftönige Thema (Notenbeispiel 33) untersteht dabei mehr der Einbindung in einen tonalen Rahmen als den stringenten Regelwerk des dodekaphonischen Reihenprinzips.¹⁹²

Flöte

Violine I

Violine II

Viola

Violoncello

Kontrabass

Notenbeispiel 32: Übergang des Gallopp-Motivs auf die Streicher

Trompete in B

Notenbeispiel 33: das zweite Thema des ersten Satzes

Dagegen ist das zwölftönige dritte Thema rhythmisch sehr gleichmäßig in Achteln und sehr unsanglichen Intervallen wie dem Tritonus und der kleinen Septime gehalten.

¹⁹² Kopp, *Form und Gehalt der Symphonien des Dmitrij Schostakowitsch*, S. 389



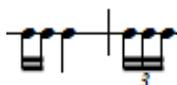
Notensbeispiel 34: drittes Thema des ersten Satzes

Das letzte Thema ist die unveränderte Wiedergabe des Rossini-Zitats und erscheint nach einer rhythmischen Vorbereitung (Galopp-Rhythmus) in den Hörnern.



Notensbeispiel 35: Zitat aus Rossinis *Guillaume Tell*

Aus diesem Zitat werden zwei weitere Motive abgespalten, die mehrfach Verwendung finden¹⁹³



Notensbeispiel 36: Materialabspaltung des Rossini-Zitats

Die Verarbeitung der Themen im weiteren Verlauf ist vielfältig. Themen können kombiniert oder polystilistisch verknüpft werden. Im folgenden Beispiel wird das ursprüngliche Flöten-Thema mit einem Polka-Rhythmus kombiniert, ein Beispiel für Schostakowitschs parodistisches Talent (siehe Notensbeispiel 38).

Notensbeispiel 37: Verknüpfung des ersten und zweiten Themas

¹⁹³ ebd., S. 390

The image displays a musical score for five instruments: Violine I, Violine II, Viola, Violoncello, and Kontrabass. The score is written in a complex rhythmic structure, featuring multiple time signatures (3/4, 2/4, 3/4, 2/4) and dynamic markings (mf, p). The Violine I part starts with a melody marked *mf*, while the other instruments play a rhythmic accompaniment marked *p*.

Notenbeispiel 38: Überlagerung von Flöthema und Polka-Rhythmus

8.2 Der vierte Satz – Adagio - Allegro

Das abschließende Adagio verdeutlicht die Neukontextualisierung von Fremdmaterial. Gleich zu Beginn des Satzes erklingen zwei Zitate von Richard Wagner. Die Todesverkündigung der Brünhilde aus Wagners *Walküre* leitet die Thematik des Satzes ein – der Umgang mit dem Tod. Die oben erwähnten Aussagen Dmitri und Maxim Schostakowitschs wiesen bereits darauf hin. Um dieser Andeutung noch mehr Ausdruck zu verleihen, übernimmt Schostakowitsch sogar Wagners Instrumentierung mit Blechbläsern und Pauken.¹⁹⁴

Nach dessen Wiederholung folgt das Sehnsuchtsmotiv aus *Tristan und Isolde*. Doch anstatt die Spannung des Tristanakkords zu erhalten, löst Schostakowitsch das Zitat in einen Abschnitt lyrischen Charakters auf. Entgegen des “musikalischen Drama” Wagners ist die Betrachtung des Todes mit einer Akzeptanz dessen als natürlicher Lauf der Dinge verbunden.

¹⁹⁴ ebd., S. 403

Der B-Teil knüpft an diese Interpretation an. Ähnlich der Invasionsepisode der Siebenten Symphonie bildet eine Passacaglia das Thema. Statt aber wie dort in einer starren Harmonik zu verweilen (Tonika-Subdominante) besteht diese aus einer melodisch ostinaten elftönigen Reihe ohne harmonisch stabiles Gerüst. Die Gewalt, die noch in der Siebenten Symphonie unaufhaltsam hinein brach, ist nun diffuser. Innerhalb der Passacaglia findet sich wie später bei Schnittke eine Überlagerung von vorher vorgestellten Materials. Das Thema der Todesverkündigung liegt über der Passacaglia. Zudem bezieht sich Schostakowitsch materiell auf alle vorangegangenen Sätze.¹⁹⁵ In der Wiederholung des Tristanthemas kommt die Monogrammverwendung in Form von B-A-C-H zum Tragen. Auch Schostakowitsch vollzieht eine Rahmenbildung der Symphonie. Wie Schnittke bringt er in variiertes Form die Ausgangstakte der Symphonie, hier in Form der Glocken und dem ersten Thema der Flöte (SZ 148²).

Bei Karen Kopp sind, wenn auch meist nicht explizit genannt, immer wieder Schilderungen über Böses und Gewalt in der Musik Schostakowitsch zu finden, die eine Nähe zu Schnittke aufbauen. Durch Schostakowitsch Biographie sind Assoziationen in diese Richtung naheliegend. Durch die bedrohlichen Situationen, in denen er sich immer durch offizielle Kampagnen und Beschlüssen 1936 und 1948 befand, sah sich Schostakowitsch mehrmals mit dem Gedanken des eigenen Todes konfrontiert.

Symbolisch steht dafür das "Gewaltmotiv" aus der Oper *Lady Macbeth von Mzensk*, die den Auslöser für die Prawda-Kampagne bildete. Symptomatisch taucht sie in mehreren späteren Werken auf, im ersten Satz der Siebenten Symphonie oder auch im zweiten Satz der Zehnten Symphonie,¹⁹⁶ dem musikalischen Porträt Stalins.¹⁹⁷

Die neoklassizistischen Bezüge liegen formal in der klassischen viersätzigen Symphonie, die bei Schostakowitsch letztmalig in der Zehnten Symphonie zu finden war. Zudem handelt es sich im ersten Satz um eine Sonatenhauptsatzform.

Die Satzaufteilung in Melodieinstrument und Begleitung lehnt sich an die Instrumentation der frühen Klassik an. Komponisten der Mannheimer Schule wie Johann Stamitz in seinen Sonaten verwendeten diese Hierarchisierung unter den Instrumenten.

Weiterer formaler Aspekt ist die A-B-A-(Coda)-Form des letzten Satzes. Solche haltgebenden Formen nutzte auch Schnittke ausgiebig wie im ersten Satz des Concerto grosso Nr. 4 / Symphonie Nr. 5.

¹⁹⁵ ebd., S. 410

¹⁹⁶ ebd., S. 115

¹⁹⁷ Volkov [Hrsg.]; *Zeugenaussage*, S. 230

Sowohl Schostakowitsch als auch Schnittke entwickelten ein eigenen Personalstil, in denen sich manchmal starke Ähnlichkeiten, aber nicht unbedingt Identisches äußert. Der Bezug auf formale Aspekte tonaler Musik ist ein Punkt, an dem sich ebenso viele andere Komponisten orientierten.

Die Entwicklung des Stilpluralismus führte in den 1970er Jahren zu zwei Hauptströmungen, der Polystilistik und der religiösen Musik, die sich noch einmal in mehrere Unterkategorien einteilten. Collagenhafte Kompositionen, Einbindung tonaler Elemente in avantgardistische Techniken oder gar die komplette Rückkehr zu ihr, konnten sich im Pluralismus entwickeln. Dass Schostakowitsch und Schnittke in ihren Rückbezügen nicht allein standen, zeigen Beispiele wie Boris Tschaikowskys Zweite Symphonie oder Arvo Pärts *Credo*.

8. Über eine mögliche Glättung des polystilistischen Stils

Bei der von Dorothea Redepenning geäußerten Beobachtung der Glättung des polystilistischen Stil Schnittkes sollte zwischen den *Concerti grossi* und Schnittkes Gesamtwerk seit den ersten ausdrücklich polystilistischen Werken wie der Zweiten Violinsonate (1968) oder der Ersten Symphonie (1972) differenziert werden.

Rein auf die *Concerti grossi* bezogen, trifft die Aussage durchaus zu. Vom *Concerto grosso* Nr. 1, das auf harten stilistischen Kontrasten beruht und gleichzeitig das Übereinanderschichten musikalischen Materials in seinem Rondo in das Extreme führt, dem *Concerto grosso* Nr. 3, das bis auf seinen Schlusssatz den Ansatz des ersten *Concertos* fortführt, können ab dem *Concerto grosso* Nr. 3 trotz immer noch auf Kontrastwirkung abzielende Sätze wie das *Allegro* erste größere Veränderungen beobachtet werden. Denn, obwohl sich bestimmte konzeptionelle Ansätze wie der zusammenfassende Charakter der Schlusssätze in fast allen *Concerti* erhält, vollziehen sich diese doch sukzessiv feiner und ohne Kontraste, wie das *Moderato* im *Concerto grosso* Nr. 3 verdeutlicht.

Nach Meinung des Autors wird diese Glättung nach 1985, dem Jahr, in dem Schnittke seinen ersten Schlaganfall erlitt, noch offensichtlicher. Transformationsprozesse des Materials werden nun wichtiger wie im *Concerto grosso* Nr. 4 / *Symphonie* Nr. 5. Selbst im groß besetzten *Concerto grosso* Nr. 5 sind Kontrastwirkungen nur noch durch Überlagerungen verschiedener musikalischer Stile zu finden, ein polystilistischer Ansatz, der eher dem Schostakowitschs gleicht. Den Schlusspunkt markiert das *Concerto grosso* Nr.

6 von 1993, in dem sich Überlagerungen lediglich durch Allusionen äußern, sonstige Brüche selbst als Stilüberlagerungen nicht mehr vorhanden sind.

Unternimmt man dagegen einen Versuch, Schnittkes Werke seit der Ersten Symphonie von 1972 zu überblicken, ergibt sich ein anderes Bild. Das Piano Quintett, in seiner Orchesterfassung auch als *In memoriam* zum Andenken seiner verstorbenen Mutter geschrieben, wurde zwischen 1972 und 1976, also der Zeitspanne zwischen der Ersten Symphonie und dem Concerto grosso Nr. 1 geschrieben. Dieses ist stilistisch vollkommen einheitlich gehalten und vermeidet jegliche stilistischen Brüche. Das Dritte Streichquartett (1983) exponiert gleich zu Beginn Fremdmaterial aus einem *Stabat Mater* von Orlando di Lasso, dem Hauptthema der Fuge (3. Satz) aus Ludwig van Beethovens Streichquartett op. 133 und Schostakowitschs Monogramm D-Es-C-H. Über die drei Sätze wird das Material verarbeitet, verfremdet und neu eingebunden. Ist es im ersten Satz noch klar erkennbar, sind zum Beispiel Phrasen des *Stabat Mater* im zweiten Satz immer wieder in die Begleitung eingebunden. Der zweite Satz zeigt auch, dass Schnittke selbst bei homogener Verarbeitung von Fremdmaterial auf harte Brüche verzichtet.

Dass so gut wie alle Spätwerke Schnittkes eine stilistische Glättung erfahren haben, ist keiner sukzessiven Entwicklung geschuldet, sondern des für Schnittke veränderten Lebenseinstellung in dem Bewusstsein eines in naher Zukunft liegenden Todes. Dies zeigen auch die von ihm gewählten Sujets. Die Oper *Gesualdo* von 1993 behandelte die Geschichte des Fürsten und Komponisten Carlo Gesualdo, der seine Frau und ihren Liebhaber umbringen ließ. Anklingend an den Stil der Vokalwerke Gesualdos ist die Oper in einem einheitlichen Stil gehalten. Jedoch gibt es auch in Schnittkes letzten Lebensjahren Ausnahmen in Form der Oper *Historia von D. Johann Fausten*, was aber auf einer Ungleichzeitigkeit des Kompositionsprozesses beruht. Schnittke arbeitet seine Faust-Kantate *Seid nüchtern und wachet* von 1983 mit in die Oper ein, die stark mit der Anlehnung an barocke Oratorien, Passionen und Kantaten arbeitet, dabei gleichzeitig einer modernen Klangsprache folgt.

9. Abschließende Betrachtungen und Ausblick

Es gibt bestimmte Aspekte, die aufgrund der thematischen Eingrenzung und weiterer Gegebenheiten nicht genügend Raum zur Verfügung stand, um sie näher beleuchten zu können. Für weitergehende Untersuchungen der Concerti grossi und Schnittkes Werk im

Allgemeinen müsste die Skizzenforschung mit einbezogen werden. Sie könnte weitere Hinweise auf die neoklassizistische Seite im Hinblick auf die Zitatverwendung geben. Leider sind die Skizzen dezentral in London, Hamburg, Sankt Petersburg und Moskau gelagert und scheinen in absehbarer Zeit nicht an einem Ort zusammengeführt zu werden.

198

In zukünftigen Untersuchungen kann der Fokus noch stärker auf die Concerti grossi als Sondergruppe von Schnittkes Solokonzerte gelegt werden, um deren Stellung innerhalb dieses Bezugssystems zu verdeutlichen.

Über den Rahmen wissenschaftlicher Betrachtungen hinaus benötigt es Arbeit, um Schnittkes Werke wieder in den allgemeinen Kanon des Konzertrepertoires einzugliedern. Gründe dafür gibt es genug. Zum einen ist deren Marginalität erstaunlich. Gerade heute ist der Stilpluralismus und der Pluralismus im Allgemeinen mehr denn je ein Bestandteil des Alltags. Schnittkes polystilistische Kompositionen passen in die heutige Zeit. Wahrscheinlich mag die immer noch relativ strenge Unterscheidung des westeuropäischen kulturellen Diskurses in „ernste“ und „Unterhaltungsmusik“ eine der größten Barrieren sein. Mit dem Ableben Alfred Schnittkes 1998 bleiben nur wenige Leute übrig, welche die Aufführung seiner Werke forcieren.

Die dargestellten intertextuellen Zusammenhänge sind lediglich ein Ansatz dessen, was in diesem Hinblick auf Schnittkes Werke noch entdeckt werden kann. Zusätzlich müsste eine intensive Beschäftigung mit den von Schnittke eingängig studierten Komponisten erfolgen, sodass ein ähnlich breiter Wissenhintergrund geschaffen werden kann. Darauf aufbauend könnten in Folge genauere Schlüsse gezogen werden.

Nichtsdestotrotz bleiben Intertextualitätskonzepte ein fruchtbarer Ansatz, sobald Unterteilungen und Eingrenzungen gezogen werden. Die Schwäche wird immer die Beweglichkeit des Systems sein, weswegen permanent themenabhängige Neuanpassungen gemacht werden müssen. Darum sind Schnittkes feste und vielfältige Unterteilungen in Zitat und Allusion sehr hilfreich bei den Untersuchungen seiner Werke.

Auf der Rezipientenebene lässt sich, sofern das Wissen darum vorhanden ist, relativ leicht erkennen, woher Schnittke seine Quellen und Einflüsse bezog. Der „unwissende“ Hörer dagegen wird immer noch von der pluralistischen Vielfalt fasziniert sein.

Die Polystilistik ist ein Ergebnis überlegter und bewusster Entscheidungen innerhalb von Schnittkes Kompositionsprozess. Darin eingebettet haben sich die neoklassizistischen Elemente erwiesen. Sie erfüllen die Kriterien eines Bewusstmachens des rezeptiven

198 E-Mail von Dr. Christian Storch vom 15.05.2013

Vorgangs (Allegro des Concerto grosso Nr. 3) als auch des Halt gebenden Elements (Concerto grosso Nr. 5).

Die oft angesprochene Rolle Schnittkes als Erbe Schostakowitschs lässt sich nur auf einzelne Teilaspekte im Schaffen Schostakowitschs beziehen. Das polystilistische Element wurde von Schnittke abgespalten und extrem betont. Ähnliche Sozialisationsumstände beider Komponisten bildeten einen ähnlichen Rahmen. Dadurch sind mehrere Übereinstimmungen wie die Absage an rein serielles Komponieren, das Festhalten an tradierten Formen und Gattungen, der Annäherung an „banaler“ Musik und Filmmusik auszumachen. Doch Alfred Schnittke fand in der nie reibungslosen Kombination verschiedener Stile dennoch eine ihm eigene Ausdrucksweise, die ihm von der Figur Schostakowitschs abhebt.

Literaturverzeichnis

Barsova, Inna; Dokumente zu den Repressionen gegen Aleksandr Mosolov; in: Geiger, Friedrich; John, Eckhard; *Musik zwischen Emigration und Stalinismus: Russische Komponisten in den 1930er und 1940er Jahren*, J.B. Metzler, Stuttgart und Weimar, 2004

Bleek, Tobias; *Intertextualität als Schaffensprinzip: Eine Studie zu György Kurtágs Streichquartett Officium breve op. 28*, Pfau, Saarbrücken, 2010

Bloom, Harold; *Einflußangst: Eine Theorie der Dichtung*, Stroemfeld, Frankfurt am Main, 1995

Broich, Ulrich; Pfister, Manfred [Hrsg.], *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1985

Burde, Tamara; *Zum Leben und Schaffen des Komponisten Alfred Schnittke*, Gehann-Musik-Verlag, Kludenbach, 1993

Burde, Wolfgang; *Strawinsky: Leben, Werke, Dokumente*, Schott und Piper, Mainz, München, 1992

Cholopowa, Valentina; Die drei Wahrheiten Alfred Schnittkes in: *Alfred Schnittke zum 60 Geburtstag: eine Festschrift*, Sikorski, Hamburg, 1994

Daniel, Ute; *Kompendium Kulturgeschichte: Theorien, Praxis, Schlüsselwörter*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2006

Feyerabend, Paul; *Wider den Methodenzwang*, 7. Auflage, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1999

Frei, Marco; „Chaos statt Musik“: *Dmitiri Schostakowitsch, die Prawda-Kampagne von 1936 und 1938 und der Sozialistische Realismus*, Pfau, Saarbrücken, 2006

Frei, Norbert; *1968: Jugendrevolte und globaler Protest*, dtv, München, 2008

Genette, Gérard; *Palimpseste: Die Literatur auf zweiter Stufe*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1993

Gojowy, Detlef; *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*, Laaber, Regensburg, 1980

Gorki, Maxim; Über den sozialistischen Realismus; in: Girus, Wilhelm [Hrsg.]; *Beiträge zum sozialistischen Realismus*, Verlag Kultur und Fortschritt, Berlin, 1953

Irving, John; *Mozart's piano sonatas: contexts, sources, style*, Cambridge University Press, Cambridge [u.a.], 1997

Iwaschkin, Alexander; *Alfred Schnittke*, Phaidon Press, London, 1996

Kopp, Karen; *Form und Gehalt der Symphonien des Dmitrij Schostakowitsch*, Verlag für systematische Musikwissenschaft, Bonn, 1990

- Lunatscharski, Anatoli; *Die Revolution und die Kunst*, Verlag der Kunst, Dresden, 1974
- Kuhn, Ernst [Hrsg.]; *Volksfeind Dmitiri Schostakowitsch: eine Dokumentation der öffentlichen Angriffe gegen den Komponisten in der ehemaligen Sowjetunion.*, Verlag Ernst Kuhn, Berlin, 1997
- Kühn, Clemens; *Formenlehre*, Bärenreiter, Kassel [u.a], 2007
- Meyer, Krzysztof; *Schostakowitsch: Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Gustav Lübbe Verlag, Bergisch Gladbach, 1995
- Meyer, Krzysztof und Hellmundt, Christoph [Hrsg.]; *Schostakowitsch. Erfahrungen. Aufsätze, Erinnerungen, Reden, Diskussionsbeiträge, Interviews, Briefe*, Reclam, Leipzig, 1983
- Moody, Ivan; *The Music of Alfred Schnittke*, Tempo, Ausgabe 168, März 1989, S.4-11
- Redepenning, Dorothea; *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik. 2, Das 20. Jahrhundert*, Laaber, Laaber, 2008
- Redepenning, Dorothea, Die „böse“ Technik. Zur Funktion von Atonalität und Dodekaphonie in der sowjetischen Musik und Musikpolitik; in: Zelinsky, Bodo [Hrsg.]; *Das Böse in der russischen Kultur*, Böhlau, Köln, Wien [u.a.], 2008
- Redepenning, Dorothea; Mephistopheles in der Sowjetunion; in: Ressel, Gerhard [Hrsg.]; *Die Slaven und Europa*, Lang, Frankfurt am Main [u.a.], 2008
- Rice, Hugh Collins, *Further Thoughts on Schnittke*, Tempo, Ausgabe 168, März 1989, S.12-14
- Schdanow, Andrej; *Über Wissenschaft und Kunst*, Dietz, Berlin, 1951
- Schnittke, Alfred; Polystilistische Tendenzen in der modernen Musik in: „Musik in der UdSSR“ April-Juni 1988, S. 22-24; gefunden in: *Über das Leben und die Musik: Gespräche mit Alexander Iwaschkin*, Econ, München (u.a.), 1998
- Schnittke, Alfred: Auf dem Weg zur Verkörperung einer neuen Idee. In: Schnittke, Alfred; *Über das Leben und die Musik: Gespräche mit Alexander Iwaschkin*, Econ, München (u.a.), 1998, S.77-83
- Schnittke, Alfred; *Über das Leben und die Musik: Gespräche mit Alexander Iwaschkin*, Econ, München (u.a.), 1998
- Schnittke, Alfred; Iwaschkin, Alexander [Hrsg.], *A Schnittke Reader*, Indianan University Press, Bloomington, 2002
- Schwarz, Boris; *Musik und Musikleben in der Sowjetunion von 1917 bis zur Gegenwart*, Noetzel, Heinrichshafen, Wilhelmshaven, 1982
- Sevsay, Ertuğrul; *Handbuch der Instrumentationspraxis*, Bärenreiter, Kassel [u.a.], 2010
- Smirnov, Dmitri; *A Geometer of Sound Crystals: A Book on Herschkowitz*, Verlag Ernst Kuhn, Berlin, 2003

Stephan, Rudolf; *Expressionismus*, MGG2, Sachteil, Band 5, Bärenreiter, Kassel [u.a.], Metzler, Stuttgart [u.a.], 2008,

Stephan, Rudolf; *Klassizismus*, MGG, Sachteil, Band 5, Bärenreiter, Kassel [u.a.], Metzler, Stuttgart [u.a.], 1996

Storch, Christian; *Der Komponist als Autor: Alfred Schnittkes Klavierkonzerte*, Böhlau, Köln (u.a.), 2011

Storch, Christian; Flechsig, Amrei [Hrsg.]; *Alfred Schnittke - Analyse, Interpretation, Rezeption*, Olms, Hildesheim (u.a.), 2010

Straus, Joseph N.; *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*, Harvard University Press, Cambridge und London, 1990

Taruskin, Richard; Back to Whom? Neoclassicism as Ideology, in: *19th Century Music*, Vol.16, 1993, Seite 286-302

Taruskin, Richard; *Music in the Late Twentieth Century*, Oxford University Press, Oxford u.a., 2010

Tatlow, Ruth; Collections, bars and numbers: Analytical coincidence or Bach's design?; in: *Understanding Bach 2*, Bach Network UK, 2007

Volkov, Solomon [Hrsg.]; *Zeugenaussage – Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch*, Sibrecht Knaus Verlag, Hamburg, 1981

Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, Akademie-Verlag, Berlin, 4. Auflage, 1993

Zetkin, Clara; *Erinnerungen an Lenin*, Verlag für Literatur und Politik, Wien, 1929

Internetquellen:

Alle Begleittexte der Concerti grossi sind unter www.schnittke.de einsehbar.

Berichte 2008, [letzter Zugriff: 23.07.2013]

<http://www.proreger.de/texte.html>

Chruschtschw, Nikita; Volltext Rede des Ersten Sekretärs des CK der KPSS, N. S. Chrusčev auf dem XX. Parteitag der KPSS ["Geheimrede"] und der Beschluß des Parteitages "Über den Personenkult und seine Folgen", 25. Februar 1956 [letzter Zugriff: 22.06.2013]

[http://www.1000dokumente.de/index.html?](http://www.1000dokumente.de/index.html?c=dokument_ru&dokument=0014_ent&object=translation&st=&l=de)

[c=dokument_ru&dokument=0014_ent&object=translation&st=&l=de](http://www.1000dokumente.de/index.html?c=dokument_ru&dokument=0014_ent&object=translation&st=&l=de)

Griffiths, Paul; *neo-classicism*, Online Ausgabe des Oxford Companion to Music [letzter Zugriff: 27.07.2013]

http://han.onb.ac.at/han/GroveMusic/www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4701?goto=neoclassicism&_start=1&pos=1

Griffiths, Paul; *Concerto*, Online-Ausgabe des New Grove [letzter Zugriff: 27.07.2013]
<http://han.onb.ac.at/han/GroveMusic/www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40737>

Reber, Joachim; *Der Welt abhanden gekommen*, Dez. 2011, [letzter Zugriff: 17.07.2013]
<http://www.musikverein.at/monatszeitung/monatszeitungvoll.php?idx=1418>

Stadelmann, Beschluß des CK VKP(b) "Über den Umbau der literarisch-künstlerischen Organisationen", 23. April, 1932 [letzter Zugriff: 28.06.2013]
http://www.1000dokumente.de/pdf/dok_0008_ssp_de.pdf

Whittall, Arnold; *Neo-classicism*, Online-Ausgabe des New grove [letzter Zugriff: 26.07.2013]
http://han.onb.ac.at/han/GroveMusic/www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19723?goto=neoclassicism&_start=1&pos=2

Anhang

Lebenslauf

Christoph Wechselberger (geb. 1988 in Sömmerda, Deutschland) studierte von 2008 bis 2011 Musikwissenschaften und diverse Wahlbereiche an der Universität Leipzig, wo er seine Bachelorarbeit „Die Recyclingskultur der Pop-Musik: Veränderung im Zeichen der Postmoderne“ vorlegte. Ein anschließendes Masterstudium an der Universität Wien schloss er 2013 mit der Masterarbeit „Neoklassizistische Aspekte in den Concerti grossi Alfred Schnittkes“ ab. Neben verschiedenen Praktika unter anderem beim Musikinformationszentrum Österreich arbeitete Christoph Wechselberger von 2012 bis 2013 als freier Mitarbeiter der Universal Edition in Wien. Seit Juli 2013 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter im Bach-Archiv Leipzig im Rahmen des Projekts "Bach interaktiv" tätig, das vom Beauftragten für Kultur und Medien und der Deutschen Nationalbibliothek gefördert wird.

Abstract

Die Marginalität des Komponisten Alfred Schnittke in den westlichen Konzertsälen ist erstaunlich. Im Gegensatz zu seinen Lebzeiten werden seine Stücke heute nur noch selten aufgeführt. Als der Komponist, der mit dem Begriff Polystilistik verbunden wird, war Alfred Schnittke zugleich einem der postmodernen Alltagsrealität zugewandt und müsste von diesem Standpunkt aus so gut wie kaum ein anderer Komponist musikalisch in die heutige Zeit passen.

Die Arbeit geht anhand der sechs Concerti grossi verschiedener Aspekte nach, die Hinweise auf den Erfolg geben könnten, den Schnittke während seiner Schaffenszeit erlebte. Die Concerti grossi sind eine Sonderform innerhalb der Gattung der Solokonzerte. Ausgehend von diesen wurde eine Beziehungsgeflecht betrachtet, um geeignetes Vorwissen und Handwerkszeug für eine Partialanalyse der Concerti zu besitzen.

Mittels des Konzepts der Intertextualität und dessen literaturtheoretischen Verfeinerungen sowie dem von Alfred Schnittke selbst formulierten Pendant des Zitat- und des Allusionsprinzips wurden die Concerti auf neoklassizistische Aspekte untersucht. Als Folge daraus wurden Fragen nach einer Neukontextualisierung von musikalischen Zitat, in der tonalen Musik ausgeprägten Formen und Gattungen etc. gestellt.

Weiter mit einbezogen wurden zeitgeschichtliche Veränderungen, der Einfluss der sowjetischen

Kulturpolitik und natürlich der Polystilistik. In speziell diesem Punkt wurde der Glättung des polystilistischen Stil Schnittkes nachgegangen.

Die Untersuchungen der Concerti grossi zeigten die Einbettung neoklassizistischer Aspekte in Schnittkes Polystilistik. Deren Verwendung gehen zumeist vorkompositorische Prozesse und die Kombination mit anderen Stilen geschieht bewusst. In Schnittkes Werken sind neoklassizistische Merkmale verschiedener Richtungen auszumachen. Sowohl der Neoklassizismus eines Igor Strawinsky, der das Bewusstmachen des rezeptiven Vorgangs zur Grundlage hat, als auch der Neoklassizismus Arnold Schönbergs, dem speziell das Halt und Form gebende Moment innerhalb seiner Kompositionen wichtig war, zeigen sich fast permanent in den Concerti grossi.

Mittels des intertextuellen Ansatzes konnten in einigen Werken die musikalischen Quellen offengelegt (Concerto grosso Nr. 2 und Concerto grosso Nr. 4 / Symphonie Nr. 5) und teilweise deren Verarbeitung aufgezeigt werden. Weiterhin wurden dadurch bestimmte Einteilungen und Grade von musikalischen Verwandtschaften ermittelt.

Eine Glättung des polystilistischen Stils als einen geradlinigen sukzessiven Prozess konnten für die Concerti grossi an sich festgestellt werden. Diese Erkenntnis benötigt aber eine Betrachtung von Schnittkes Gesamtwerk. Dort fallen oftmals Werke auf, aus dem Rahmen schlagen (Piano Quintett).