

21

NOV

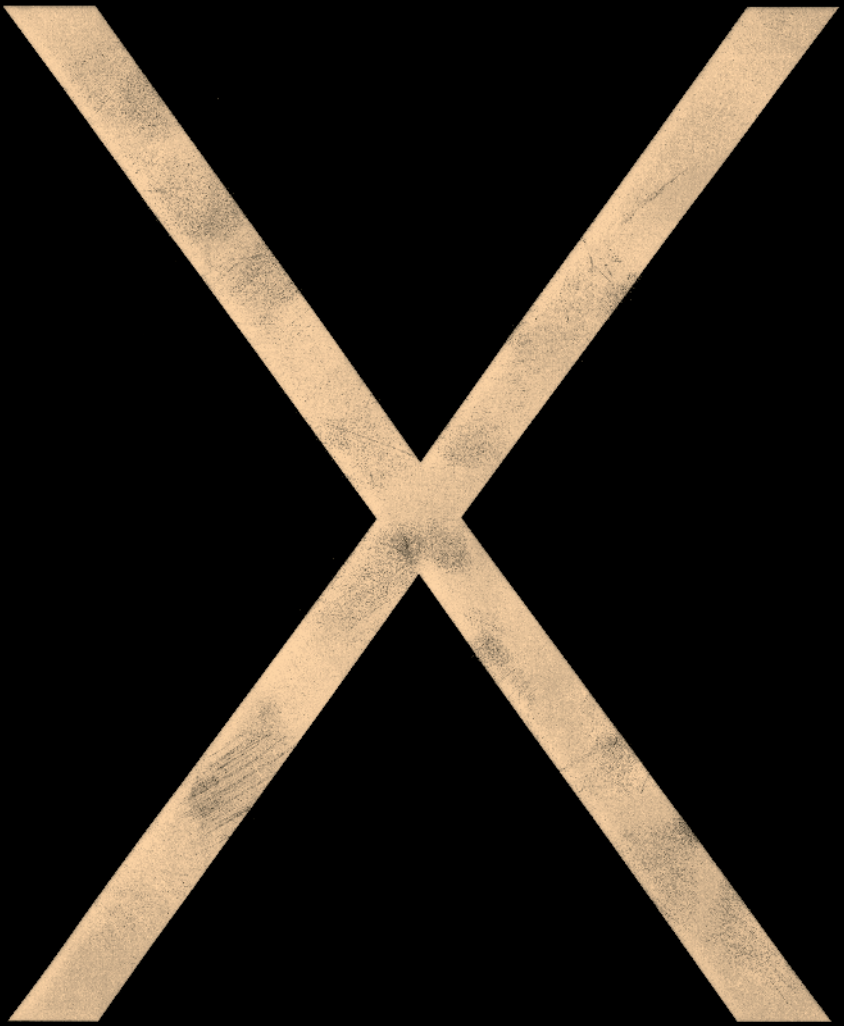
# USTWOLSKAJA

**Nicolas Altstaedt**  
**Symphonieorchester**  
**des Bayerischen Rundfunks**  
Instrumentalist\*innen

19  
20

Saison







## *musica viva* Sonderkonzert

Herkulesaal der Residenz

Donnerstag, 21. November 2019, 20.00 h

## Galina Ustwolskaja zum 100. Geburtstag

### Werkdaten, Interview, Texte

#### HENRI DUTILLEUX

##### *Trois Strophes sur le nom de Sacher*

- 09 ————— Werkdaten  
10 ————— Gerhard Dietel: *Ein Huldigungswerk für Violoncello solo*

#### JOHANN SEBASTIAN BACH

##### *Suite für Violoncello solo, Nr. 5, c-moll*

- 13 ————— Martin Wilkening: *Kunstvolle Linien, Klangflächen, Tanzgesten*

#### GALINA USTWOLSKAJA

##### *Triade*

- 19 ————— Werkdaten  
20 ————— Galina Ustwolskaja: *Mein Schaffen, meine Musik, nur meine!*  
22 ————— Wolfgang Stähr: *Die Komponistin Galina Ustwolskaja*  
29 ————— Johann Jahn im Gespräch mit den Instrumentalist\*innen

### Biographien

- 36 ————— Nicolas Altstaedt [36]  
Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks [37]

- 38 ————— Nachweise/Impressum

Erleben Sie den *musica viva*-Konzertabend auch im Radio auf BR-KLASSIK – mit Musik und vielen Hintergründen: Komponist\*innen erklären ihre neuen Stücke, namhafte Dirigent\*innen berichten von der Probenarbeit mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und hochkarätige Interpreten erzählen, was sie an der Gegenwartsmusik so fasziniert.

Das *musica viva* Sonderkonzert wird aufgezeichnet und am Donnerstag, den 5. Dezember 2019 (Ustwolskaja *Triade*) und am Donnerstag, den 23. Januar 2020 (Bach *Suite* und Dutilleux *Trois Stophes*), jeweils ab 22.05 Uhr, auf BR-KLASSIK gesendet. Im Anschluss an die Sendung können Sie den Mitschnitt noch innerhalb von 30 Tagen über die Website [www.br-musica-viva.de/sendungen](http://www.br-musica-viva.de/sendungen) zum Nachhören aufrufen.



**Bitte schalten Sie Ihr Mobiltelefon vor Beginn des Konzertes aus !**

Donnerstag, 21. November 2019  
20.00 Uhr Herkulesaal der Residenz

## Galina Ustwolskaja zum 100. Geburtstag

HENRI DUTILLEUX [1916–2013]  
*Trois Strophes sur le nom de Sacher*  
für Violoncello solo [1976/1982]

1. Un poco indeciso
2. Andante sostenuto
3. Vivace

JOHANN SEBASTIAN BACH [1685–1750]  
*Suite* für Violoncello solo, Nr. 5, c-moll

Prélude – Allemande – Courante –  
Sarabande – Gavotte I/II – Gigue

> Pause <

GALINA USTWOLSKAJA [1919–2006]  
*Triade* [1970–75]

1. *Dona nobis pacem* für Piccoloflöte, Tuba und Klavier
2. *Dies irae* für 8 Kontrabässe, Holzwürfel und Klavier
3. *Benedictus qui venit* für 4 Flöten, 4 Fagotte und Klavier

Gesamtaufführung des Zyklus



NICOLAS ALTSTAEDT Violoncello

INSTRUMENTALIST\*INNEN DES SYMPHONIEORCHESTERS  
DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Natalie Schwaabe *Piccoloflöte*

Henrik Wiese, Ivanna Ternay, Petra Schiessel *Flöte*

Marco Postinghel, Susanne Sonntag, Rainer Seidel,

Francisco Esteban Rubio *Fagott*

Stefan Tischler *Tuba*

Lukas Maria Kuen *Klavier*

Guido Marggrander *Schlagzeug*

Heinrich Braun, Philipp Stubenrauch, Wies de Boevé,

Simon Wallinger, Frank Reinecke, Teja Andresen,

Lukas Richter, José Trigo *Kontrabass*

Henri Dutilleux  
Johann Sebastian Bach  
Galina Ustwolskaja

Nicolas Altstaedt

Instrumentalist\*innen  
des Symphonieorchesters  
des Bayerischen Rundfunks

Herkulesaal der Residenz  
Donnerstag, 21. November 2019  
20.00 Uhr

Henri Dutilleux [1916–2013]  
*Trois Strophes sur le nom de Sacher*  
für Violoncello solo [1976/1982]

**Entstehungszeit:** 1976/1982

**Auftraggeber:** Mstislav Rostropovitch anlässlich des 70. Geburtstags  
des Basler Dirigenten und Musikmäzens Paul Sacher [1906–1999]

**Widmungsträger:** Mstislav Rostropovitch

**Uraufführung:** 28. April 1982 in Basel durch Mstislav Rostropovitch,  
Violoncello

## Gerhard Dietel:

### *Ein Huldigungswerk für Violoncello solo* *Zu Trois Strophes sur le nom de Sacher*

Der Basler Dirigent und Musikmäzen PAUL SACHER [1906–1999] widmete sich als Interpret, Organisator und Auftraggeber neuer Kompositionen vielseitig der zeitgenössischen Musik. Bereits 1926 stellte er sein erstes Orchester zusammen, das Basler Kammerorchester, welches bis 1987 bestand. 1941 folgte die Gründung des bis 1992 aktiven *Collegium Musicum Zürich*, und auch die 1933 ins Leben gerufene *Schola Cantorum Basiliensis* geht auf Sachers Initiative zurück. Ein wichtiges Anliegen war es ihm von Anfang an, für seine Ensembles neue Werke schreiben zu lassen, wodurch er aufgrund seiner Heirat mit einer begüterten Witwe finanziell in der Lage war. Neben Komponisten des persönlichen Umfeldes wie Conrad Beck, Willy Burkhard oder Frank Martin nahm er bald auch mit internationalen Größen wie Béla Bartók, Igor Strawinsky oder Paul Hindemith Kontakt auf, von denen manche zu seinen Freunden wurden. Später traten Namen wie Luciano Berio, Elliott Carter, Cristóbal Halffter, Hans Werner Henze, Heinz Holliger und Wolfgang Rihm hinzu – um nur einige zu nennen. Anlässlich des 70. Geburtstags dieses bedeutenden Förderers der Neuen Musik, der am 2. Mai 1976 in der Züricher Tonhalle feierlich begangen wurde, ersuchte Mstislav Rostropovitsch zwölf Komponisten, Paul Sacher je ein Huldigungswerk für Violoncello solo zu schreiben, dem die Buchstaben des Namens *Sacher* (unter Mischung deutscher und italienischer Tonalphabete umgesetzt als eS-A-C-H-E-Re) zugrunde liegen sollten. Dieser Aufforderung folgten so namhafte Tonsetzer wie Conrad Beck, Luciano Berio, Pierre Boulez, Benjamin Britten, Henri Dutilleux, Wolfgang Fortner, Alberto Ginastera, Cristóbal Halffter, Hans Werner Henze, Heinz Holliger, Klaus Huber und Witold Lutosławski.

Henri Dutilleux kam später auf sein aus diesem Anlass entstandenes Gelegenheitsstück zurück und ergänzte es mit zwei weiteren Sätzen zu den *Trois Strophes sur le nom de Sacher*, die am 28. April 1982 in Basel ihre Uraufführung erlebten. Der für diese kurze, knapp zehnmündige Suite gewählte Titel leitet sich vom Gedanken einer Wiederkehr her, wenn nicht gar von der Vorstellung des sich Reimens. Die einzelnen Strophen stehen

miteinander in Beziehung durch die Verwendung der sechs Noten des Namens *Sacher*, wobei das entsprechende Tonmotiv auch gespiegelt erscheint. Zugleich kommt Dutilleux auf die alte Technik der ›Skordatur‹ bei Streichinstrumenten zurück. In den *Strophes* müssen die beiden tiefsten Cellosaiten tiefer gestimmt werden: die G-Saite hinab nach Fis, die C-Saite nach B. Dutilleux hat noch weitere Anspielungen in seinem Werk versteckt, die allerdings nur der Kundige hören kann. So findet sich am Ende der ersten Strophe ein kurzes Zitat aus Béla Bartóks *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*, die als Auftragswerk Paul Sachers entstand und von ihm im Januar 1937 in Basel uraufgeführt wurde.

Johann Sebastian Bach [1685–1750]  
*Suite* für Violoncello solo Nr. 5, c-moll  
BWV 1011 [um 1720]

## Martin Wilkening: *Kunstvolle Linien, Klangflächen, Tanzgesten* Zu Johann Sebastian Bachs *Suiten* für Violoncello

Wann genau JOHANN SEBASTIAN BACH seine sechs *Suiten* für Violoncello schrieb, wissen wir nicht. Vollendet wurden sie während seiner ebenso kurzen wie ertragreichen Zeit als Kapellmeister in Köthen [1717–1723], die fast ausschließlich der Instrumentalmusik gewidmet war. Stilkritischen Untersuchungen zufolge gehen die ersten drei *Suiten* jedoch möglicherweise auf die Zeit in Weimar zurück, wo Bach seit 1708 gewirkt hatte. Ebenso wie die sechs Violin-Soli, aber im Gegensatz zu seinen *Suiten*-Zyklen für Klavier, ließ Bach die Cello-*Suiten* nicht im Druck erscheinen. Während allerdings die Violin-Soli in Bachs eigenhändiger Schrift überliefert sind, existieren von den Soli für Cello lediglich Abschriften.

Die für die Überlieferung bedeutendste, wenn auch nicht die erste, ist diejenige, die Bachs Frau Anna Magdalena um 1730 für einen Musiker in Braunschweig anfertigte. Hier ist die Sammlung der sechs *Suiten a Violoncello solo senza basso* (für Violoncello ohne Bass) zusammengebunden mit den Soli für Violine, in denen sich *Suiten* und Sonaten abwechseln.

Beide Zyklen gehören durch ihre Schreibweise für ein Streichinstrument ohne stützende Begleitstimmen zusammen. Dafür gab es bei der Violine eine Reihe von Vorbildern, bei den Cello-Stücken jedoch betrat Bach Neuland, auch wenn im Hintergrund wohl die hochentwickelte ältere Gambenmusik zur Anregung diente. Das Cello hatte, als später Zuwachs in der Familie der Streichinstrumente, erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts begonnen, sich auch als Soloinstrument zu behaupten, und es wurde in Bachs Umfeld noch fast ausschließlich als begleitendes Generalbassinstrument eingesetzt. So besitzen die Cello-*Suiten* in Bezug auf die instrumentale Praxis der Bach-Zeit ausgesprochen experimentellen Charakter. Dieser zeigt sich in dem ansteigenden Schwierigkeitsgrad der sechs *Suiten* ebenso wie in der Grenzüberschreitung instrumentaler Standards in den letzten beiden *Suiten*: Die fünfte Suite verlangt zur Darstellung vierstimmiger Akkorde die Skordatur, die Herunterstimmung der höchsten Saite um ei-

nen Ton. Und die sechste Suite schrieb Bach für ein fünfsaitiges Cello, das in der Höhe eine zusätzliche E-Saite besitzt und dessen besondere Resonanz-Möglichkeiten die kompositorische Idee mitbestimmen. In den Formplänen der Cello-Suiten treten demgegenüber einheitliche und eher schlichte Züge hervor. Aus diesem Grund werden sie meistens als eine Art kompositorische Vorstudie zu den Violin-Soli betrachtet. Auf dem Cello stellt das akkordische Spiel eine noch größere Herausforderung als auf der Violine dar. Reizvoll ist deshalb auch die umgekehrte Vorstellung, dass die Cello-Suiten nicht zuletzt in der kompositorischen Herausforderung durch noch stärkere Reduktion zur melodischen Linie entstanden sind und so in ihrer Kunst des Weglassens zumindest teilweise auch als eine Weiterentwicklung der Violin-Soli verstanden werden können. Auffällig ist in diesem Zusammenhang, wie in der fünften Suite einerseits das akkordische Spiel gegenüber den vorausgegangenen Stücken ausgeweitet wird, andererseits aber gerade in dem Satz, in dem in allen anderen Suiten Akkorde vorkommen, nämlich in der Sarabande, eine auf das Wesentliche reduzierte Einstimmigkeit herrscht. Und in den Linienzügen gerade dieser Sarabande werden mit gehäuften verminderten und übermäßigen Intervallen komplexe harmonische Vorgänge suggeriert, die nicht als Herausforderung der Spieltechnik, sondern der Vorstellungskraft von Spieler\*innen und Hörer\*innen angelegt sind.

Die Suite der Bach-Zeit hat sehr unterschiedliche Gesichter. In seinen Suiten-Sammlungen folgt Bach, anders als etwa Händel, jeweils einem für die ganze Sammlung verbindlichen Modell, das in den einzelnen Stücken mehr oder weniger variiert wird. Vorbild seiner Suiten für Soloinstrumente ist die deutsche Klaviersuite des späten 17. Jahrhunderts, die ihrerseits auf französische Ursprünge zurückgeht. Vier Sätze sind darin obligatorisch: Allemande, Courante, Sarabande und Gigue. Die Bindung dieser vier Satztypen an tatsächliche Tanzmusik der Bach-Zeit (im Theater, auf Bällen, auf einfachen Festen) ist unterschiedlich stark. Während die Allemande ein nur noch in der stilisierten Form existierender Charakter ohne jede Tanzpraxis war, fungierte die Courante zu Bachs Zeit vor allem als Übungsstück im Tanzunterricht, da sie, wie eine zeitgenössische Quelle vermerkt, »alle Fundamenta und Requisita« eines »galanten Tänzlers« enthält. Die Sarabande, die von spanischen Kolonisatoren aus Mittelamerika



nach Europa mitgebracht wurde und in ihren Ursprüngen als lasziv und aufreizend beschrieben wurde, erfuhr im Frankreich des 17. Jahrhunderts als Hoftanz eine besonders starke Stilisierung genau in die entgegengesetzte Richtung, hin zum Beherrschten, Geordneten, zu Ernst und Ruhe. Sie besaß in Bachs Welt ähnlich fantasieanregende Züge wie die Gigue, in deren unterschiedlichen Ausprägungen verschiedene reale Tänze zusammenfließen. Sie drückt als schnelles Instrumentalstück eine grundsätzliche Freude an Bewegung aus und besitzt eine besondere Affinität zur Imitation von Freiluftmusik durch Hörnerschall oder Dudelsackklänge.

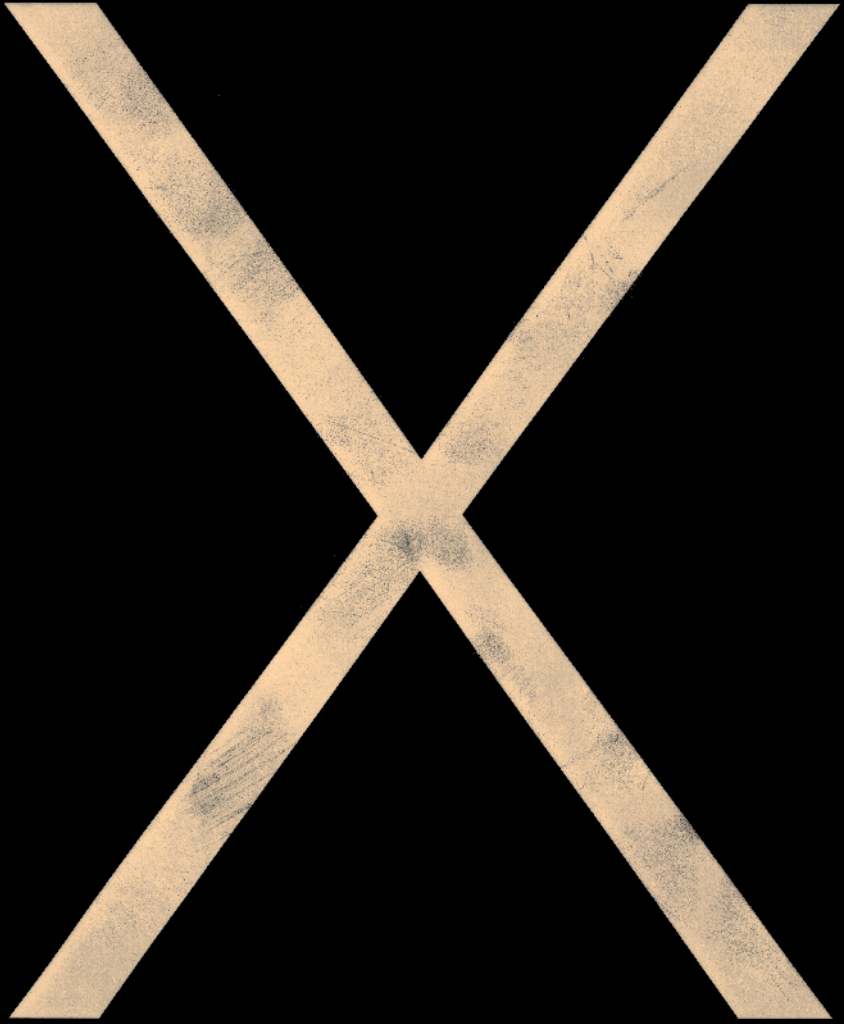
Bachs Suiten-Sammlungen, die für Cello wie die für Klavier, enthalten jeweils sechs Suiten. Sie bauen auf dem Grundbestand der vier Standardsätze auf, unterscheiden sich jedoch durch dessen Erweiterungen. In den *Englischen Suiten* und den *Partiten* für Klavier wird der Allemande jeweils ein Einleitungssatz vorangestellt, während die *Französischen Suiten* direkt mit der Allemande beginnen. In allen Suiten erscheinen Einschübe von weiteren Tanzsätzen oder Variationssätze, sogenannte ›Doubles‹. So erhalten zwar alle Suiten ihr eigenes Gesicht, sind innerhalb einer Sammlung aber doch von einem gemeinsamen Modell geprägt, das sich von den Modellen der anderen Sammlungen unterscheidet.

Am einheitlichsten ist die Anlage in den sechs Cello-Suiten. Alle werden von einem Präludium eröffnet. Ihm folgen die vier Standardsätze, wobei zwischen der Sarabande und der Gigue jeweils ein Paar sogenannter Galanteriesätze eingeschoben wird. Bach zielt hier nicht auf stilistische Buntheit, sondern auf die Vielfalt einer inneren Differenzierung. Es gehört zu dem besonderen Reiz dieser Sechser-Reihe, dass die Galanteriesätze gerade nicht in jeder Suite wechseln. Bach verwendet für die sechs Suiten nur drei Tanz-Typen als Einschübe: das Menuett als den Modetanz seiner Zeit, die Bourrée und die Gavotte. Jeder Tanztyp erscheint in zwei aufeinanderfolgenden Suiten, somit zweimal in ganz unterschiedlicher Umgebung. Und jeder dieser Galanteriesätze ist als Satzpaar angelegt, nach der Art eines Tanzsatzes mit Trio. Durch die Wiederholung des ersten Satzes ergibt sich eine ABA-Form. Die Standard-Sätze haben keine solche paarige Ergänzung. Dieser Kontrast unterstützt die Abstufung des Abstraktionsgrades, in dem Tanzformen hier auftreten: von der fast vollständigen Verinnerlichung körperhafter Gestik in der Allemande bis

hin zur wirklichen Repräsentation tänzerischer Bewegungsmuster in den Galanteriesätzen.

Die unterschiedlichen Galanteriesätze gliedern die Sammlung insgesamt. Durch die je zweimalige Verwendung der eingeschobenen Tanztypen könnte man die sechs Suiten in drei Paare unterteilen: Nummer eins und zwei haben ein Menuett-Paar an vorletzter Stelle. Nummer drei und vier jeweils zwei Bourrées, Nummer fünf und sechs ein Paar von Gavotten. Über dieser Dreiteiligkeit der ganzen Sammlung liegt aber auch eine Zweiteiligkeit, die sich aus dem Tonarten-Verhältnis innerhalb der Satz-Paare ergibt: In den ersten drei Suiten wechselt das Tongeschlecht innerhalb des Satz-Paares zwischen gleichnamigem Dur und Moll. In der zweiten Hälfte der Sammlung findet dieser Wechsel nicht statt, Tonart und Tongeschlecht bleiben gleich.

Die Einleitungssätze der Cello-Suiten sind, anders als etwa in den Klavier-Partiten, einheitlich als Präludien bezeichnet. Dabei benutzt Anna Magdalena Bach in ihrer Abschrift nur in der 4. Suite die eingedeutschte Schreibweise ›Preludium‹, sonst immer die französische Bezeichnung ›Prélude‹. Ungeachtet dessen repräsentieren die Präludien unterschiedliche Typen von Vorspielen und sind auch in unterschiedlichem Grad mit den folgenden Sätzen der Suite verbunden. Dreimal begegnet uns der Typ eines Klangflächen-Präludiums, das mit gleichbleibender Figuration vor allem auf harmonische Entwicklungen, Klangfarben und eine latente Mehrstimmigkeit durch gebrochene Akkorde gegründet ist (Suiten Nr. 1, 4 und 6). In der 2. und 3. Suite besitzt das Präludium hingegen einen klar durch Motive und ihre Fortspinnung definierten Charakter, etwa nach dem Vorbild einer Invention. Und das Präludium der 5. Suite, das am weitesten dimensionierte dieser Sammlung, vereint in sich zwei Sätze: Eine improvisatorisch angelegte langsame Einleitung, die majestätische Akkordfortschreitungen durch weitgespannte ornamentale Linienzüge verbindet, und einen rhythmisch prägnanten Teil im schnelleren Dreiertakt, der das Paradoxon einer strikt in klingender Einstimmigkeit realisierten und trotzdem suggestiv polyphon wirkenden Fuge darstellt. In seinem Charakter und der Form knüpft dieses Präludium an das Modell einer französischen Overtüre an. Durch die Übertragung auf ein Streichinstrument erinnert es aber auch an die ersten zwei Solo-Sonaten für Violine mit ihrer Satzfolge von Adagio und Fuge.





Galina Ustwolskaja [1919–2006]

*Triade* [1970–75]

*Komposition Nr.1: Dona nobis pacem*  
für Piccoloflöte, Tuba und Klavier

**Entstehungszeit:** 1970/71

**Uraufführung:** 19. Februar 1975 in Leningrad mit L. Suchow (Piccoloflöte),  
L. Klewzow (Tuba) und Maria Karandaschowa (Klavier)

*Komposition Nr.2: Dies irae*  
für 8 Kontrabässe, Holzwürfel und Klavier

**Entstehungszeit:** 1972/73

**Widmungsträger:** Reinbert de Leeuw

**Uraufführung:** 14. Dezember 1977 in Leningrad

*Komposition Nr.3: Benedictus qui venit*  
für 4 Flöten, 4 Fagotte und Klavier

**Entstehungszeit:** 1974/75

**Uraufführung:** 14. Dezember 1977 in Leningrad

## Galina Ustwolskaja: *Mein Schaffen, meine Musik, nur meine!*

Kunstwissenschaftler, Kritiker, Musikwissenschaftler urteilen von jeher über die Kunst im allgemeinen und über die Musik im besonderen. Sie dringen nicht in den Kern eines Werkes selbst vor. Das ist sehr schlecht. Ich habe es oft wiederholt und bitte sehr darum: Es ist besser, nichts über meine Musik zu schreiben, als immer wieder das gleiche – sie sei kammermusikalisch, kammermusikalisch, religiös und noch einmal religiös.

Wenn meiner Musik beschieden ist, einige Zeit zu überdauern, dann wird ein nicht in Schablonen denkender Musiker verstehen, dass meine Musik gedanklich und inhaltlich neu ist. Mir ist es unangenehm, darüber zu sprechen, aber ich habe beschlossen, es doch zu tun.

Ich habe in meinem ›Katalog‹ mein wahres, geistiges, *nicht religiöses Werk* aufgenommen. Wie van Gogh richtig sagte: »Meine Malerei scheint vielen simpel, zu primitiv.« Offensichtlich ist einfach sein gar nicht so einfach! Daher kann auch ich sagen: Meine Musik lässt sich einfach nicht verstehen!

Das *nicht* Kammermusikalische meiner Musik ist das Neue, ist die Frucht meines qualvollen Lebens in der schöpferischen Arbeit! Und es geht nicht um die Anzahl der Ausführenden, sondern um den Kern der Musik selbst. Es fällt mir schwer, immer wieder zu lesen: ›Kammermusik, Kammer-symphonie‹. Selbst meine Sonaten, das *Große Duett*, das *Duett* für Violine und Klavier, die *Kompositionen* und so weiter sind *keine Kammermusik!*

Ich bin es leid, darüber zu sprechen. Wenn ich mein ganzes Ich, alle meine Kräfte in meine Werke lege, dann muss man mich auch in neuer Weise hören, auch alle seine Kräfte geben! Es wird zu althergebracht geurteilt, zu unrichtig. Ich glaube, dass das in Zukunft anders sein wird. Ich bin es leid, immer wieder zu erklären. Alle Formen, die Polyphonie und so weiter, muss man auf neue Weise beurteilen!

Ich glaube nicht an jene, die hundert, zweihundert, dreihundert Werke schreiben. Eingeschlossen Dmitri Dmitrijewitsch Schostakowitsch. Man kann in so einem Meer von Werken nichts Neues mehr sagen. In jedem

dieser Werke! Das ist unaufrichtig! Dafür gibt es in der Geschichte viele Beispiele.

Ich würde den Musikwissenschaftlern raten, ihren Blick auf die Musik zu erneuern, wenn die Musik das verdient.

Ich empfinde es als vollkommen nutzlos, dass ich jetzt schreibe. Doch sterter Tropfen höhlt den Stein. Angenommen, jemand möchte über meine Musik schreiben und nennt sie instrumental. Musik für kleine Instrumente ist noch nicht geschrieben worden. Jeder sieht, dass viele Instrumente Museumsexponate geworden sind. Die Form der Sonate, der Symphonie ändert sich auch. Man schreibt doch nicht mehr in der Form Mozarts, Haydns, Händels. Das Theater ändert sich ebenso.

Die Minimal Music, Schönberg, Webern – all das muss man mir aus irgendwelchen Gründen nachsagen. Und warum nicht Werstowski? Man schreibt, dass ich von Webern herkomme, dass meine Musik altrussische Wurzeln hat. Man schreibt über Komponisten, deren Namen ich überhaupt nicht kenne. Wenn Paul Gauguin Mädchen aus Tahiti malt oder Leute von Papua, schreibt man nicht, dass er von Rembrandt herkommt. Wenn van Gogh einen zerlöcherten Stuhl oder krumme Hügel malt, schreibt man nicht, er komme von Murillo her. Wahrscheinlich habe ich nicht das Recht, mich mit großen Meistern zu vergleichen, aber ich muss sagen: Vieles, das Musikwissenschaftler über meine Musik geschrieben haben, entspricht nicht der Wahrheit. Ich denke, dass Musikwissenschaftler, wenn sie schöpferische Menschen sind, genauso tief suchen, genauso ihre Arbeit durchleiden müssen, wie ich leide. Es ist besser, nichts über meine Musik zu schreiben, als sich mit den ersten Eindrücken zufrieden zu geben. Man muss viel denken. Welchen altrussischen Wurzeln spürt man, sagen wir, in meinen ›Kompositionen‹ nach? In welchen meiner Werke ist ein altindisches Epos zu hören? Leere Hirngespinnste von Musikwissenschaftlern.

Ich lebe im zwanzigsten Jahrhundert, in dem es um einen herum Tausende von Strömungen gibt...

Ich gebe alle Kräfte, zu Gott flehend, für mein Schaffen; ich habe mein Schaffen, meine Musik, nur meine!



GALINA USTWOLSKAJA

St. Petersburg, den 17. Januar 1994

## Wolfgang Stähr:

### *Die Komponistin Galina Ustwolskaja*

Wir feiern ein Ustwolskaja-Jahr: 1919 wurde die russische Komponistin in Sankt Petersburg geboren. Ihre Musik, die ganz wenigen Werke, die sie überhaupt gelten und bestehen ließ, steht nach wie vor quer zu allen Konzertritualen und Publikumserwartungen. Namentlich ihre drei Kompositionen, die genau so und nicht anders heißen: *Kompositionen*, kennen nur Extreme der Instrumentation, der Lautstärke, des Ausdrucks, der Spiritualität. Womit wären sie zu vergleichen?

Keine Interviews, kaum eine Antwort, sehr seltene, stets apodiktische Aussagen – eine solche Verweigerungshaltung kann die Neugierde abschrecken. Oder im Gegenteil: sogar anstacheln. Galina Ustwolskaja könnte als Marketinggenie in eigener Sache gelten, als eine begnadete Selbstdarstellerin, die zu Lebzeiten schon ihre eigene Legende prägte und durch Rarität und Mystifikation ihren Ruf begründete. Aber darin lag weder ihre Absicht noch ihr Talent. Sie stieß die Leute eher vor den Kopf, als sie für sich zu gewinnen. Der ›Marktwert‹ blieb der sowjetisch sozialisierten Komponistin eine unbekannte Größe, und von Erfolg konnte jahrzehntelang ohnehin keine Rede sein.

Selbst nach dem Niedergang der UdSSR, in der sie ihr ganzes bisheriges Leben zugebracht hatte, stand Ustwolskaja dem raschen Ruhm, der sich auszahlte, misstrauisch gegenüber. Sie wolle doch hoffen, dass die Veröffentlichung ihrer Aufnahmen nicht »bloß von ökonomischen Erwägungen« motiviert sei, schrieb sie argwöhnisch an eine westliche Schallplattenfirma. Und ihrem neuen deutschen Verleger erteilte sie eine Absage, deren Begründung als Ausdruck der Demut (oder der Erwählung) verstanden werden könnte: »Ich würde gern etwas für Ihren Verlag schreiben, aber das hängt nicht von mir, sondern von Gott ab. Wenn Gott mir die Möglichkeit gibt, etwas zu komponieren, werde ich es unbedingt machen. Ich komponiere nicht so wie andere Komponisten. Ich beginne erst dann zu komponieren, wenn ich einen besonderen Zustand der Gnade erreiche.« Dieses Bekenntnis würde man im Blindtest vermutlich Anton Bruckner



zuordnen, namentlich in der Stilisierung der naiven Frömmigkeit, allerdings nicht Johann Sebastian Bach, der seine Dienstherren schwerlich auf bessere Tage vertrösten konnte, ohne selbst in Ungnade zu fallen. 1993 stellte Ustwolskaja dem Hamburger Verlagshaus doch noch ein neues Stück in Aussicht: »Ich habe ein Werk im Kopf, bei dem, so glaube ich, Gott mir helfen wird, es zu komponieren. Wenn das geschieht, werde ich Sie unbedingt an erster Stelle davon unterrichten.« Aber es geschah nicht. Ihre *Fünfte Symphonie* von 1990, die passenderweise den Titel *Amen* trägt, blieb ihr letztes vollendetes oder veröffentlichtes Werk: die 25. Komposition und das Schlusswort in ihrem autorisierten (und deshalb unvollständigen) Werkverzeichnis. Und doch hat sie immer weiter komponiert, bis an ihr Lebensende im Jahr 2006, auch wenn offenbar nichts mehr Gnade fand vor ihrem vernichtenden Urteil.

»Die Gedanken zernagen mich«

Wie sich überhaupt sagen lässt, dass die Sache mit dem Kompositionsprozess, das Selbstbild der Komponistin als Medium göttlicher Inspiration, in Widerspruch steht zu den nüchternen Bemerkungen, mit denen sich Ustwolskaja bei anderer Gelegenheit über ihr Schaffen äußerte, in einem Gespräch mit ihrer Schülerin Olga Gladkova: »Ich komponiere ohne Instrument am Schreibtisch. Alles wird mit solcher Sorgfalt durchdacht, dass es nur noch aufgeschrieben zu werden braucht. Ich bin immer in meine Gedanken vertieft. Auch die Nächte verbringe ich mit intensivem Nachdenken und schaffe es darum nicht, mich zu erholen. Die Gedanken zernagen mich«, erklärte Ustwolskaja, und während sie damit die Legende oder, neutral gesprochen, die Lesart vom Komponieren als Gnadenakt zumindest stark relativierte, aktivierte sie noch im selben Atemzug die nicht weniger anachronistische Vorstellung vom Künstler als einsamem Genie: »Ich habe eine ganz eigene Welt und verstehe alles von meinem eigenen Standpunkt aus. Ich höre, sehe und handle anders als alle Menschen. Ich lebe mein einsames Leben.« Schon als Schülerin habe sie den Unterricht gemieden, um allein sein, die Vögel beobachten oder ziellos durch ihre Heimatstadt Sankt Petersburg streifen zu können. Sie habe sich vor den anderen Kindern versteckt, irgendwo im Dickicht verborgen:

»In der Kindheit verstand man mich absolut nicht – übrigens wie auch heute; ich wuchs allein auf. Ich war ganz allein. Die Eltern lebten ihr eigenes Leben. Seitdem sind meine Nerven zerrüttet.« Sie habe sich unter das Klavier verkrochen, wenn der Aufbruch zu den verhassten Verwandtschaftsbesuchen drohte. Demnach stand im Haushalt der Ustwolskis ein Klavier, anscheinend sogar ein Flügel, unter dem die Tochter verschwinden konnte, obgleich sie andererseits die ärmlichen Verhältnisse betonte, in denen die Familie gelebt habe, und dass sie den alten, viel zu langen Mantel des Vaters auftragen musste.

Galina Ustwolskaja träumte davon, wie Diogenes in einem Fass zu hausen, sie liebte die Stille, die Ruhe, die Natur: »Nur keine Leute. Ich würde gern unter einer Birke sitzen. Mehr brauche ich nicht. Einsamkeit ist das Beste.« Einladungen ihrer Schüler schlug sie prinzipiell aus, ging auch deren Eltern aus dem Weg, verlegte ihren Geburtstag vom Juni in den unterrichtsfreien Juli, um Gratulanten auszuweichen. Als sie 1991 nach Heidelberg, zum Festival *Komponistinnen gestern – heute* gebeten wurde, lehnte sie mit höflichen, aber offenen Worten ab: »Es ist schwierig für mich, irgendeine andere Person zu treffen – ich bin extrem ungesellig.« Freilich waren ihr spezialisierte Veranstaltungen für Komponistinnen sowieso nicht sympathisch. »Was das ›Festival für Frauenmusik‹ betrifft«, schrieb sie ein andermal, »so möchte ich folgendes sagen: Ob wirklich zwischen einer Männer- und einer Frauenmusik unterschieden werden kann? Wenn heute Festivals der Frauenmusik durchgeführt werden, so sollte es mit der gleichen Berechtigung auch Festivals der Männermusik geben. Ich bin aber der Meinung, dass solch eine Trennung nicht existieren darf. Es soll nur die echte und starke Musik erklingen! Eigentlich bedeutet die Aufführung im Rahmen von Frauenmusikveranstaltungen für die dargebotene Musik eine Demütigung.«

### »Der ruhmreichen sowjetischen Jugend«

Galina Iwanowna Ustwolskaja kam vor hundert Jahren in Sankt Petersburg zur Welt, das damals Petrograd hieß, bevor es in Leningrad umgetauft und schließlich wieder in Sankt Petersburg rückbenannt wurde. Mehr als 87 Jahre, bis zu ihrem Tod, lebte sie in dieser Stadt. Ihre Mutter, eine

Lehrerin, entstammte einem verarmten Adelsclan, der Vater, ein Rechtsanwalt, einer Priesterfamilie: »Mein Großvater war eine große bedeutende Persönlichkeit in der geistlichen Welt«, verriet Ustwolskaja, mehr aber auch nicht. Als sie am 17. Juni 1919 geboren wurde, lag die Oktoberrevolution keine zwei Jahre zurück. Schon während ihrer Schulzeit begann der »verschärfte Klassenkampf« auch das vermeintlich apolitische Musikleben umzupflügen: Mit der Doktrin des Sozialistischen Realismus, der Entmündigung der Künstler, der Herrschaft der Kulturbükratie drang er vor bis in die Nervenbahnen und Herzkammern der Tonkunst. 1937, als Galina Ustwolskaja ihr Studium an der Leningrader Musikfachschule aufnahm, ging die »Große Tschistka« über das Land, die Stalinschen »Säuberungen«, der Terror der willkürlichen Verhaftungen, Verschleppungen, Ermordungen. Bekannte und unbekannte Künstler, widerständige und anpasslerische, mussten täglich (und vor allem nächtlich) um ihr Leben bangen. Im Zweiten Weltkrieg, während der Blockade Leningrads durch die deutsche Wehrmacht, wurde Ustwolskaja mit anderen Studierenden des Konservatoriums nach Taschkent evakuiert. Seit 1939 gehörte sie der Kompositionsklasse von Dmitri Schostakowitsch an, der von ihr nur mit Bewunderung sprach (»Nicht Du stehst unter meinem Einfluss, sondern ich unter Deinem.«), wohingegen sie mit Groll und Verbitterung an ihn dachte: »Die Persönlichkeit von Dmitri Dmitrijewitsch hat meine besten Gefühle belastet und getötet. Ausführlicher werde ich nichts mehr dazu sagen.« Ab 1947 lehrte Ustwolskaja selbst Komposition: an ihrer alten Schule, der Musikfachschule in Leningrad, eine Dozentur, die sie bis 1977 innehatte. Im selben Jahr trat sie dem Sowjetischen Komponistenverband bei und mit einer Folge von linientreuen Werken hervor, etwa einer Suite über die »Pioniere« oder einem Symphonischen Poem über Brandrodungen in der Steppe, das sie »der ruhmreichen sowjetischen Jugend« widmete, »die Heldentaten der Arbeit bei der Landgewinnung vollbringt«. Diese propagandistischen Partituren trugen ihr offizielles Lob ein, man beglückwünschte die junge Komponistin, dass sie »den Mut der sowjetischen Menschen« besinge und »das Arbeitspathos der Bergarbeiter und der Komsomolzen und Bauleute« feiere. Solche vaterländischen Monumentalwerke schuf sie selbst dann noch, als (nach Stalins Tod) der Zwang zur Unterwerfung merklich nachließ. Aber 1961 war mit einem Mal Schluss: Ustwolskaja schrieb fortan nie wieder ein Stück von der Art des Sozialistischen Realismus, ja, sie gab

für viele Jahre überhaupt keinen einzigen Takt mehr an die Öffentlichkeit. Sie verstummte (scheinbar), verschwand aus dem sowjetischen Musikleben, sie versteckte sich unter dem Flügel.

Erst in den frühen 1970er Jahren brach sie ihr Schweigen und vollendete drei Kompositionen, die auch tatsächlich so heißen: *Komposition Nr. 1*, *Komposition Nr. 2*, *Komposition Nr. 3*, so viel- wie nichtssagend. In ihrer Neutralität erinnert diese Nummernfolge an die Stücke der Schönberg-Schule, und in der Sowjetunion mit ihrem Traditionalismus, dem gepriesenen Erbe der Klassiker und dem Kult um die »großen Gattungen« war eine rigorose Abkehr vom Kanon mindestens so notwendig wie in Zeiten der Wiener Moderne. Aber – Galina Ustwolskaja stellte den spröden Werkbezeichnungen jeweils ein lateinisches Zitat aus der christlichen Liturgie zur Seite (das für den Erstdruck im sowjetischen Staatsverlag eliminiert wurde): ein religiöses Bekenntnis oder jedenfalls ein Querverweis auf die im Kommunismus tabuisierte Sphäre der Gottgläubigkeit. *Komposition Nr. 1* ist mit der Friedensbitte der katholischen Messe verbunden: *Dona nobis pacem*; *Nr. 2* trägt das Jüngste Gericht im Beinamen: *Dies irae*; und *Nr. 3* ruft den Segen herab auf jene, die da kommen im Namen des Herrn: *Benedictus qui venit*.

### *Eine Hinwendung zu Gott*

Galina Ustwolskaja begriff sich als gläubiger Mensch, doch besuchte sie nie einen Gottesdienst. Ihre Musik, so stellte sie klar, beurkunde keine »Hinwendung zu irgendeiner bestimmten Kirche oder Konfession. Sie ist nicht geschrieben für die Kirche und ist in diesem Sinne weder religiös noch geistlich, sondern eine Hinwendung zu Gott.« Diesen Unterschied betonte sie immer wieder: »Meine Werke sind zwar nicht religiös im liturgischen Sinn, aber von einem religiösen Geist erfüllt.« Der beste Ort für ihre Aufführung sei der Kirchenraum. Ob diese Präferenz rein akustisch oder nicht doch und vor allem atmosphärisch und spirituell begründet ist, darüber lässt sich streiten (und wird gestritten). »Im Konzertsaal jedoch«, mahnte Ustwolskaja, »also in einer weltlichen Umgebung, klingen sie [ihre Werke] anders.« Ustwolskaja wurde von einer Musikwissenschaftlerin nach einer möglichen politischen Motivation hinter den religiösen Titeln ihrer Kompositionen (und der späteren Symphonien) gefragt: ein Akt des Wider-

stands gegen den staatlich verkündeten Atheismus? Ustwolskaja bestätigte diese Vermutung, um sie freilich beim nächsten Gespräch weit von sich zu weisen. Aber das Reden in Widersprüchen zeichnete sie sowieso aus, ein Reden, das die Qualitäten des Schweigens teilt. Und ein Kunstwerk müsse ohnehin für sich selbst sprechen, verlangte Ustwolskaja: »Wenn das nicht der Fall ist, dann ist es kein Kunstwerk.« Der hermetische Charakter ihrer drei Kompositionen stellt diesen Glaubenssatz allerdings auf eine harte Probe. Diese Musik ist alles andere als ansprechend. Die erste Begegnung läuft unweigerlich auf einen Schock hinaus, auf einen Daueralarm für Gemüt, Intellekt und empfindliche Ohren: »zernagende Gedanken«, in peinigender Laustärke gebrüllt und gehämmert, in zwanghaft wiederholten Tonfolgen oder krachenden Clustern ausgestoßen, als müsse die Musik sich selbst verleugnen, sich selber quälen. Und noch das findigste Marketinggenie wäre außerstande, diese radikal zugespitzte und ausgesparte, diese unvergleichliche und unbegreifliche Musik mit dem Repertoire, der Aufführungspraxis, den Maßstäben und Hörgewohnheiten des traditionellen Konzertlebens zu versöhnen: In dieser »weltlichen Umgebung« klingen die Kompositionen tatsächlich anders: fremd und grausam und auf erschreckende Weise wahr. Gnadenlos. Das liegt nicht zuletzt an der Besetzung: In der ersten der drei *Kompositionen* musiziert ein Trio aus Piccoloflöte, Tuba und Klavier, im schroffen Wechsel zwischen zermalmenden Tiefsttönen, schneidenden, wie ein Nagel über Glas kreischenden Extrempfeifen und der mit Fausthieben und Handkantenschlägen bearbeiteten Klaviatur.

Für das *Dies irae* verlangt Ustwolskaja einen Flügel mit weit geöffnetem Deckel, acht Kontrabässe in einer Reihe von vorne nach hinten und einen Kubus: eine Kiste aus Sperrholz (43 x 43 cm), die mit zwei Hämmern traktiert wird. Angeblich hatte Ustwolskaja ursprünglich an einen Sarg als »Schlagzeug« gedacht, und manche Ensembles stellen tatsächlich einen sargähnlichen Kasten auf das Podium, ein makabres Requisit, wenngleich durchaus passend zum apokalyptischen Sujet des Jüngsten Tages. »Die fortwährende Wiederholung von immer nur einem Element, dem Urelement, das da ist. Eine Beschwörungsformel, beschwörende Musik«, sagt der niederländische Dirigent Reinbert de Leeuw, der Widmungsträger, über die zweite *Komposition*. »Man erfährt das stark beim Spielen, es ist fast hypnotisierend. Es lässt absolut keinen Raum für Phantasie. Man braucht gna-

denlosen Einsatz, zügellose Kraft.« Die dritte der *Kompositionen* sieht einen geöffneten Flügel, vier Flöten zur Linken, vier Fagotte zur Rechten vor. Nach den ersten beiden wirkt diese Nummer 3, das *Benedictus*, weniger radikal, beinahe wie klassische Moderne, wie ein später Abkömmling der rituellen Tänze aus Strawinskys *Sacre du printemps*, auch in der strikten Trennung der Timbres. Aber solche Vergleiche hätte sich Ustwolskaja verbeten. »Alle meine Werke sind geistig selbständig, mein Schaffen ist mit keinem anderen Autor in irgendeiner Weise verbunden«, protestierte sie. »Ich gebe alle Kräfte, zu Gott flehend, für mein Schaffen; ich habe mein Schaffen, meine Musik, nur meine!« Und diese Musik, diese »echte und starke Musik«, muss keineswegs gefallen, sie will auch gar nicht gefallen. Aber am Ende ergeht es einem wie bei allen extremen existentiellen Erfahrungen: Der Weg in den Alltag ist danach nicht mehr leicht zu finden.

»Sich selbst als Medium begreifen«

## Johann Jahn im Gespräch mit Natalie Schwaabe, Philipp Stubenrauch und Frank Reinecke

**JAHN:** Die Besetzungen sind ja sehr speziell: Acht Kontrabässe oder Piccolo-Flöte und Tuba ... hattet Ihr die Stücke schon länger auf dem Schirm, wolltet Ihr diese vielleicht schon immer mal spielen oder seid Ihr erst durch Ustwolskajas runden Geburtstag darauf gestoßen?

**STUBENRAUCH:** Von beidem etwas: Letztes Jahr gab es in der Kammerkonzert-Reihe eine Besetzung nur mit uns acht Kontrabassisten. In diesem Zusammenhang wollten wir die *Komposition Nr. 2* aus der *Triade*, das *Dies irae*, aufführen. Aber leider hätte es zeitlich den Rahmen gesprengt, außerdem wäre der Max-Joseph-Saal, auch was das Klangliche anbelangt, kein idealer Ort für eine Aufführung gewesen. Schon damals dachten wir, dass es doch etwas für die *musica viva* sein könnte. Zufällig habe ich dann mitbekommen, dass dieses Jahr der 100. Geburtstag von Ustwolskaja ansteht. Also schickten wir ganz spontan – im Frühjahr war das, noch im Flugzeug während einer Konzertreise – eine Mail an Winrich Hopp ...

**JAHN:** Der natürlich auf diese Mail gewartet hat ...

**STUBENRAUCH:** Wir dachten auch nicht, dass es was werden könnte – bei dem notwendigen Vorlauf für all die Konzerte und Saalbuchungen. Aber er schrieb tatsächlich gleich zurück und war ganz begeistert. Weil die *musica viva* den Herkulesaal vor dem geplanten Orchesterkonzert am 22. November bereits für weitere Abende reserviert hatte, konnte Winrich Hopp dieses Extrakonzert doch noch einschieben, was natürlich großartig ist. So einen Rahmen für diese Musik bekommt man ganz selten.

**JAHN:** Ihr seid ja als Musiker im BRSO ganz normal in einen Dienstplan eingebunden. Wann und wie beginnt man denn, für so ein spezielles Programm zu üben?

**SCHWAABE:** Das hängt immer davon ab, wie schwer die Stücke sind. Ich habe gerade [*Juli 2019, Anm. d.Red.*] ein Stück von Boulez gespielt, das ich vor

---

\* Das Gespräch mit der Flötistin NATALIE SCHWAABE und den beiden Kontrabassisten des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks, PHILIPP STUBENRAUCH und FRANK REINECKE, fand im Juli 2019 in München statt.

über einem Jahr angefangen habe zu studieren. Bei Ustwolskaja ist es zwar technisch nicht so fordernd, spirituell aber umso mehr. Grundsätzlich bin ich immer auf der Suche nach guter Literatur für Piccoloflöte – und so stieß ich auf *Dona nobis pacem* für Piccolo, Tuba und Klavier, das ich schon einmal 2015 aufgeführt habe, damals allerdings in der Evangelischen Akademie in Tutzing, wo das Werk den Rahmen komplett gesprengt hatte. Es handelt sich zwar nur um drei Musiker, aber das Werk ist extrem erschütternd, die Wirkung sehr stark. Das war fast zu heftig für die Umgebung und vielleicht auch für den ein oder anderen im Publikum.

**JAHN:** Du sprichst die Musik von Ustwolskaja an, ihre Kraft, ihre Wirkung. Die drei Stücke tragen alle Satztitel aus der christlichen Liturgie oder der Totenmesse, sind also religiös konnotiert. Gibt es auch stilistische Parallelen oder einen roten Faden, der alle drei musikalisch verbindet?

**REINECKE:** Ustwolskajas Kompositionsweise steht ja völlig singulär da. Man mag schon ab und an assoziative Bezüge herstellen. Ein wichtiger Anknüpfungspunkt ist sicherlich die ungeheure existenzielle Intensität, die ihre Musik auf jeder Ebene ausstrahlt, auch im lyrischen Bereich. Grundsätzlich erfährt man eine spirituelle Anmutung, die alles durchtränkt, alles durchleuchtet.

**SCHWAABE:** Etwas Verbindendes ist auch ihre Notation. Denn sie schreibt ohne Taktstriche, was für die damalige Zeit, Anfang der 1970er Jahre, eher ungewöhnlich war. Sie wollte erreichen, dass ein fortwährender Puls entsteht, den die Musiker selbst finden müssen. Das weiß das Publikum natürlich nicht. Aber das ist vielleicht so ein roter Faden. Ich kann jedoch nur für *Dona nobis pacem* sprechen – wir haben uns 2015 viel Zeit genommen, um einen gemeinsam empfundenen Fluss zu finden. Es ist eine andere Annäherung als üblich, es erschließt sich uns Musikern nicht gleich alles.

**REINECKE:** Das bringt mich nochmal auf die Frage, wann und wie man das übt. Vielleicht kann man es so sagen: Die Noten selber kommen relativ spät – wichtiger ist für mich, sich in diese Welt hineinzusetzen, in diesen ungeheuer interessanten Menschen. Sie hat ja völlig isoliert gelebt und legte auch Wert darauf, keine religiösen, im Sinne von konfessionellen Aussagen zu treffen, ganz gleich, ob jüdisch, evangelisch, katholisch oder russisch-orthodox. Es war vielmehr die direkte »Hinwendung zu Gott«, wie sie es genannt hat. Sich mit dem Gottesbegriff auseinanderzusetzen, ist immer spannend, aber erst recht in der Sowjetunion! Und zur Notation: Soweit



ich weiß, hat sie schon als Kind ohne Taktstriche komponiert: der Ton als eigenständiges Wesen, das sich zunächst nicht quantifizieren lässt, als etwas, das aus sich selbst herauskommt – wie Gott aus sich selbst heraus entsteht! Das ist nichts, was einem gehört, was man aufs Papier schreibt, sondern was man irgendwo empfängt, was man irgendwie auch hinnehmen muss. Diese Haltung, sich selbst als Medium zu begreifen, finde ich ungeheuer schön. Und mehr noch: Es geht mir unter die Haut – und vor diesem Hintergrund versuche ich, mich der Musik anzunähern.

**JAHN:** Da sind wir mal wieder bei der berüchtigten Frage, inwiefern dieser Hintergrund nötig ist, um die Musik aufzunehmen. Klar, es gibt die religiös oder spirituell anmutenden Titel. Aber funktioniert die Musik auch einfach nur so, ohne zu wissen, wer die Komponistin war, was sonst alles drinsteckt?

**STUBENRAUCH:** Ich denke, dass die Musik sicherlich auch so wirkt, einfach weil sie eine Urgewalt hat. Diese Blöcke, die immer wieder auftreten, und dann die Cluster-Akkorde, das hat fast schon was Okkultes, das direkt physisch auf den Hörer wirkt. Das Material ist ja relativ begrenzt, man fokussiert sich wie in einer Meditation auf ganz Wesentliches – und nach etwa 20 Minuten, wie im *Dies irae*, nähert man sich schon einem Trancezustand. Ich bin sehr gespannt, wie das wird, wenn wir die drei Stücke im Herkulesaal hintereinander spielen, vielleicht auch mit entsprechender atmosphärischer Beleuchtung ...

**JAHN:** Aber es gibt ja nun die aus der Messvertonung herstammenden Titel: Ist es da nicht hilfreich, sich den Text durchzulesen, schlummert da nicht ein gewisses »Programm«?

**STUBENRAUCH:** Ganz klassisch gesehen ist es auf jeden Fall die falsche Reihenfolge...

**SCHWAABE:** Ich glaube, dass das keine Rolle spielt, ihr geht es nur um die Botschaft.

**REINECKE:** Und was die Gesamtdramaturgie betrifft: Man muss nicht mehr hinein interpretieren als das, was vorhanden ist. Alle drei Werke sind sehr stark, und sie werden sozusagen unterbewusst miteinander kommunizieren, in jedem einzelnen Hörer auf unterschiedliche Art, und man wird auf diese Weise sehr tief eindringen können in dieses musikalische Mysterium.

**JAHN:** Ihr habt die harte, blockartige, urgewaltige »Sprache« von ihr angesprochen: Extreme Spannungen und Entladungen suggerieren ja schon

allein die Besetzungen, wie beispielsweise die Piccoloflöte und die Tuba – das ist ja der größtmögliche Tonumfang. Wie spiegelt sich das in der Musik von Ustwolskaja wider?

**SCHWAABE:** Sie schöpft die Extreme total aus. Da haben wir das Grunzen der Tuba und das Kreischen der Piccolo, und das Klavier wird sehr stark perkussiv eingesetzt. Es soll ja auch nicht »schön« im herkömmlichen Sinne sein. Es soll erlebt sein, gespürt werden – wirklich sehr beeindruckend.

**REINECKE:** Das ist ja eines der Wunder ihrer Musik: Es wird ein krasser Gegensatz konstruiert. Wenn man von einer spirituellen Musik spricht, stellt man sich zunächst mal was ganz Anderes vor, etwas Weiches, Besinnliches, Kontemplatives. Da haben wir ganz bestimmte Stereotypen und Erwartungen. Ustwolskaja durchbricht das ja radikal. Die Klänge bekommen etwas Materielles – und da sind wir wieder bei den Blöcken, was ein gutes Bild ist. Im *Dies irae* sieht man geradezu materielle Blöcke, und dann fordert sie ja auch tatsächlich einen Holzblock, der da in der Mitte steht und traktiert wird. Also das ist schon eine unglaublich dramatische Auseinandersetzung zwischen Geist und Materie.

**JAHN:** Gibt es eigentlich auch mal Stellen von Intimität und Zartheit?

**STUBENRAUCH:** Ja, es gibt auch leisere Stellen, beispielsweise wenn sich Klänge langsam aufbauen. Aber es formieren sich nie irgendwelche Harmonien oder ein Melodiefluss, es sind immer ziemlich dicht gesetzte Cluster-Akkorde. Im dritten Stück für vier Flöten, vier Fagotte und Klavier ist der Gestus insgesamt ein bisschen ruhiger, zarter und wärmer – wie ein versöhnliches Ende. In der Mitte mit den acht Kontrabässen und dem mit dem Hammer geschlagenen Holzblock geht es doch sehr archaisch zu.

**REINECKE:** Der Holzblock ist ja auch keine große Trommel oder ein Tamtam, das schön nachklingt und nachschwingt. Es ist im Grunde ein brutaler, toter Klang. Und das Brutale ist eben auch Thema hier, ein ganz entsetzlicher Klang – aber vielleicht ist es gar kein »Klang«, vielmehr dessen Negation, die an etwas Wahrhaftigem anklopft ... ?

**JAHN:** Und wie behandelt Ustwolskaja dann die acht Kontrabässe?

**STUBENRAUCH:** Auch hier arbeitet sie mit Extremen. Die Bässe durchwandern ihren gesamten Tonumfang – aber nie wild durcheinander, immer sehr geordnet und homophon.

**REINECKE:** Für mich klingt da wie aus der Sphäre der russischen Musik ein Geisterchor an, wie aus fremden, entfernten Welten. Also »Dies irae« ist da

schon sehr nahe, insgesamt hat es etwas sehr Düsteres. Der Kontrabass ist ja ein Instrument, das eigentlich gebaut wurde, um andere zu begleiten. Hier ist plötzlich dieser seltsam fahle Klang von etwas »Noch-zu-Besetzenden«. Aber alles, was ein irgendwie traditioneller, abgerundeter Klang sein könnte, wird streng vermieden.

**SCHWAABE:** Abgesehen von der Taktstrichlosigkeit hat sie schon ganz klassisch geschrieben. Es gibt keine besonderen Spieltechniken für die Flöte, nur was anhand der normalen dynamischen Palette und Vortragsbezeichnungen möglich ist.

**STUBENRAUCH:** Das Stück ist in einer Zeit entstanden, in der ja durchaus schon mit verschiedenen Spieltechniken und neuen Klängen experimentiert wurde. Aber hier gibt es weder Vierteltöne noch Ponticello-Tremoli oder sonstige Effekte – alles ist sehr pur.

**REINECKE:** Das stimmt, aber ich finde es faszinierend, dass diese Musik einerseits so ausdrucksstark, emotional, persönlich wirkt, und gleichzeitig doch etwas ganz und gar Objektives hat. Ich habe hier nie das Gefühl, wie etwa bei Tschaikowsky als »traditionellem Extrembeispiel«, dass hier ganz persönliche Gefühle transportiert werden. Man bekommt natürlich Gefühle – aber auf dieser übergeordneten, abstrakten Ebene. Wenn man Vergleiche in der sowjetischen Kunst sucht, dann erinnert mich Ustwolskaja manchmal an den Futurismus oder Suprematismus: Nehmen wir als berühmtestes Beispiel Malewitsch und sein Quadrat auf der Leinwand: die klare Formensprache, das Abstrakte, Statische, Ikonenhafte, das einem auch ziemliches Herzklopfen machen kann.

**JAHN** Schostakowitsch scheint da schon sehr weit weg, oder? Was hat es eigentlich auf sich mit dem Bruch zwischen den beiden?

**SCHWAABE:** Ein heikles Thema. Ich glaube, sie wollte dass er sie ein bisschen fördert; er wollte es vielleicht auch, hat es aber nicht getan. Schostakowitsch war zu der Zeit Vorsitzender des Komponistenverbandes, als solcher der Partei beigetreten. Dieses ständige »Sich-Beugen«, um zu überleben – das wollte Ustwolskaja nie, dagegen wehrte sie sich mit allen Mitteln und Konsequenzen.

**REINECKE:** Aber es muss darüber hinaus auch persönlich sehr schwierig gewesen sein zwischen den beiden. Er hat ihr offenbar mal einen Heiratsantrag gemacht und ist abgeblitzt. Aber er schätzte ihre Musik ja anscheinend wirklich.

**SCHWAABE:** Aber wenn man auch liest, wie belastend sie das Verhältnis zu ihren Eltern beschreibt – alles klingt nach Rückzug und Einsamkeit: Man bekommt den Eindruck, dass sie mit der Welt gar nicht im Reinen war.

**REINICKE:** Sie wollte alleine sein – aber sie wollte auch selbst »ein Orchester sein«! Das war eines ihrer Kindheitserlebnisse, als sie *Eugen Onegin* gehört hatte, als einsames kleines Kind... Schöner kann man es nicht sagen, und das ist ihr ja auch auf ihre Art gelungen.

# Biographien

Nicolas Altstaedt

Symphonieorchester  
des Bayerischen Rundfunks

## Nicolas Altstaedt

Der deutsch-französische Cellist ist ein vielseitiger Musiker, dessen künstlerischer Bogen sich von der historischen Aufführungspraxis über das klassische Cello-Repertoire bis zur Auftragsvergabe neuer Werke spannt. 2017/18 spielte er die finnische Premiere von Esa-Pekka Salonens neuem Cellokonzert unter der Leitung des Komponisten beim Helsinki Festival. Er war Artist in Spotlight im Amsterdamer Concertgebouw, spielte Konzerte in Europa mit dem SWR Symphonieorchester unter Teodor Currentzis, dem BBC Scottish Symphony Orchestra und der Amsterdam Sinfonietta und gab seine Debüts mit dem Philharmonia Orchestra, dem Detroit und Indianapolis Symphony Orchestra und dem Konzerthausorchester Berlin. 2018/19 war er als Artist in Residence beim NDR Elbphilharmonie Orchester gleich mehrfach in Hamburg zu Gast. 2012 wurde Altstaedt auf Vorschlag von Gidon Kremer Künstlerischer Leiter des Kammermusikfestes Lockenhaus; 2014 folgte er Ádám Fischer als Künstlerischer Leiter der Österreichisch-Ungarischen Haydn-Philharmonie, mit der er regelmäßig zu Gast im Wiener Konzerthaus und beim Esterházy Festival Eisenstadt ist und in den kommenden Saisons in China und Japan touren wird. Von 2010 bis 2012 war Altstaedt BBC New Generation Artist, 2009 erhielt er das Borletti-Buitoni Trust Fellowship. Seine neueste Aufnahme der Konzerte von Carl Philipp Emanuel Bach erhielt den BBC Music Magazine Concerto Award 2017. Er spielt ein Violoncello von Giulio Cesare Gigli aus Rom (ca. 1760). In dieser Saison ist er Artist in Residence beim SWR Symphonieorchester, mit dem er unter der Leitung von Teodor Currentzis an bedeutenden europäischen Veranstaltungsorten auftreten wird.

## Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Schon bald nach seiner Gründung 1949 durch Eugen Jochum entwickelte sich das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks zu einem international renommierten Klangkörper, dessen Ruf die auf Jochum folgenden Chefdirigenten Rafael Kubelík, Sir Colin Davis und Lorin Maazel stetig weiter ausbauten. Neben den Interpretationen des klassisch-romantischen Repertoires gehörte im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* von Beginn an auch die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Seit 2003 setzt Mariss Jansons als Chefdirigent neue Maßstäbe. Von den Anfängen an haben viele namhafte Gastdirigenten wie Erich und Carlos Kleiber, Otto Klemperer, Leonard Bernstein, Günter Wand, Sir Georg Solti, Carlo Maria Giulini, Kurt Sanderling und Wolfgang Sawallisch das Symphonieorchester geprägt. Heute sind Bernard Haitink, Riccardo Muti, Esa-Pekka Salonen, Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Sir Simon Rattle und Andris Nelsons wichtige Partner. Tournéeen führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie Nord- und Südamerika. Als ›Orchestra in Residence‹ tritt das Orchester seit 2004 jährlich beim Lucerne Festival zu Ostern auf.

2008 kam das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks beim Orchesterranking der britischen Fachzeitschrift *Gramophone*, für das international renommierte Musikkritiker nach »the world's greatest orchestras« befragt wurden, auf Platz sechs. Die CD-Einspielungen des Symphonieorchesters des BR werden regelmäßig mit nationalen und internationalen Preisen geehrt, wie dem ›Grammy‹ im Jahr 2006 für die 13. Symphonie von Schostakowitsch unter dem Dirigat von Mariss Jansons oder die 2016 mit dem ›Diapason d'Or‹ ausgezeichnete Aufnahme von Gustav Mahlers 6. Symphonie mit Daniel Harding. In einer weltweiten Abstimmung des *BBC Music Magazine* wurde die CD von Mahlers 3. Symphonie mit Bernard Haitink im April 2018 zur ›Aufnahme des Jahres‹ gewählt.

## Nachweise

Der Text von GERHARD DIETEL erschien zuerst im Programmheft des Musikvereins Regensburg am 1. März 2016. Der Text von WOLFGANG STÄHR sowie das Interview von JOHANN JAHN sind Originalbeiträge für die *musica viva*. Der Text von MARTIN WILKENING erschien zuerst im Programmheft des Musikfest Berlin am 2. September 2018. Der Text von GALINA USTWOLSKAJA ist entnommen: Olga Gladkova, *Galina Ustwolskaja – Musik als magische Kraft*, Verlag Ernst Kuhn, Berlin 2001.

Abbildungen: © Günter Karl Bose, Berlin.

Nachdruck nur mit Genehmigung. Redaktionsschluss: 1. November 2019  
Änderungen vorbehalten



# Impressum

*Herausgeber*

Bayerischer Rundfunk / *musica viva*

*Künstlerische Leitung*

Dr. Winrich Hopp

*Redaktion*

Dr. Larissa Kowal-Wolk

*Konzept / Gestaltung*

Günter Karl Bose [www.lmn-berlin.de]

*Druck*

Alpha Team Druck München

*musica viva*

*Künstlerische Leitung*

Dr. Winrich Hopp

*Produktion, Projektorganisation*

Dr. Pia Steigerwald

*Redaktion*

Dr. Larissa Kowal-Wolk

*Kommunikation, Produktionsassistentz*

Vera Luisa Hefe<sup>\*</sup>

*Büro*

Bea Rade

Bayerischer Rundfunk

*musica viva*

Rundfunkplatz 1

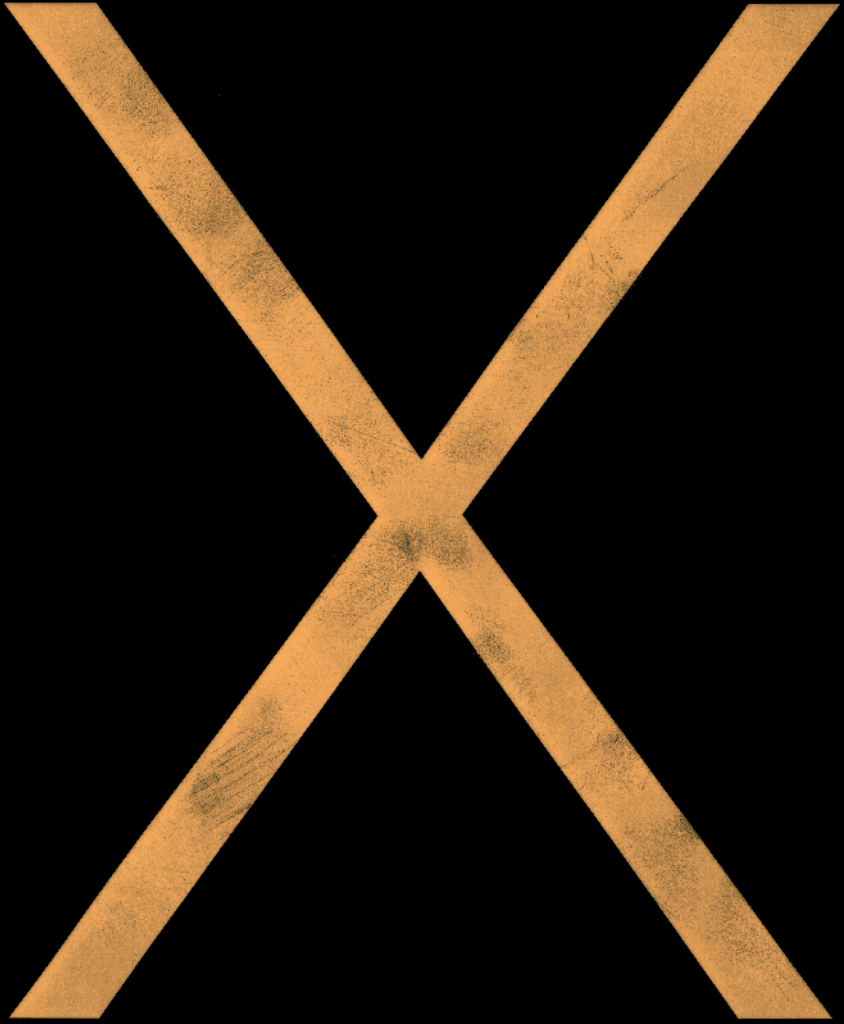
D-80335 München

Tel.: 00 49-89-5900-42826

mailto: musicaviva@br.de

www.br-musica-viva.de

<sup>\*</sup>freie Mitarbeiterin





BR musicaviva

BR  
KLASSIK

**Galina Ustwolskaja** [1919–2006]

**zum  
100. Geburtstag**

