

Friedrich Geiger: Ideologie und Autonomie. Mieczysław Weinbergs Streichquartette, in: *Die Macht der Musik. Mieczysław Weinberg: Eine Chronik in Tönen*, hrsg. von Manfred Sapper und Volker Weichsel (*Osteuropa*, Jg. 60, Heft 7, Juli 2010), S. 93-109.

OSTEUROPA ist eine interdisziplinäre Monatszeitschrift zur Analyse von Politik, Wirtschaft, Gesellschaft, Kultur und Zeitgeschichte in Osteuropa, Ostmitteleuropa und Südosteuropa. **OSTEUROPA** ist Forum des Ost-West-Dialogs und behandelt gesamteuropäische Themen. **OSTEUROPA** wurde 1925 von *Otto Hoetsch* in Berlin gegründet. 1939 mußte die Zeitschrift das Erscheinen einstellen. Von 1951 bis 1975 leitete sie *Klaus Mehnert*, bis 2002 *Alexander Steininger*.

OSTEUROPA is member of *eurozine* network: www.eurozine.com

ISSN 0030-6428

Redaktion: Dr. Manfred Sapper, Dr. Volker Weichsel, Margrit Breuer, Olga Radetzkaja, Dr. Andrea Huterer, Ansgar Gilster. An diesem Heft hat Katarzyna Wróbel mitgearbeitet.

Adresse: Schaperstraße 30, 10719 Berlin, 030/30 10 45 81 und 30 10 45 82
030/21 47 84 14; osteuroopa@dgo-online.org; <www.osteuroopa.dgo-online.org>

Herausgeber: Deutsche Gesellschaft für Osteuropakunde e.V. (DGO).

Vorstand: Prof. Dr. Rita Süßmuth (Präsidentin), Prof. Dr. Wolfgang Eichwede, Prof. Dr. Thomas Bremer, Prof. Dr. Timm Beichelt, Prof. Dr. Christine Engel, Prof. Dr. Angelika Nußberger, Prof. Dr. Sebastian Lentz, Prof. Dr. Rainer Lindner, Prof. Dr. Birgit Menzel, Prof. Dr. Hans-Henning Schröder

Geschäftsführung: Dr. Gabriele Freitag, Schaperstraße 30, 10719 Berlin, 030/21 47 84 12
info@dgo-online.org; <www.dgo-online.org>

Erscheinungsweise: monatlich. **Bezug:** über den Verlag, den Buchhandel und die DGO. Das Abo gilt für ein Jahr und verlängert sich, wenn nicht 6 Wochen vor Ablauf des Kalenderjahres schriftlich beim Berliner Wissenschafts-Verlag gekündigt wird.

Preise: Jahresabo 84,00 €, für Mitglieder der DGO, Studierende, Schulen 49,00 € (plus Porto), Einzelheft 10,00 €, Themenhefte je nach Umfang zwischen 15,00 € und 32,00 €.

Versandkosten für ein Abo in Deutschland 12,00 €; im Ausland 28,50 €, für Einzelhefte/Themenhefte in Deutschland je nach Umfang 1,00/4,00 €, für Einzelhefte/Themenhefte ins Ausland je nach Umfang 3,00/4,50/6,00 €.

Berliner Wissenschafts-Verlag, Markgrafenstr. 12-14, 10969 Berlin, 030/841770-0;
bwv@bwv-verlag.de.

Manfred Sapper, Volker Weichsel (Hg.)

Die Macht der Musik. Mieczysław Weinberg: Eine Chronik in Tönen

208 S., 60 Abb., 1 Audio-CD. Berlin (BWV) 2010

[= **OSTEUROPA** 7/2010]

Preis 22,00 €; **ISBN:** 978-3-8305-1710-8

© **OSTEUROPA/DGO** Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil der Zeitschrift darf ohne schriftliche Genehmigung der Redaktion vervielfältigt und verbreitet werden. Unter dieses Verbot fällt die gewerbliche Vervielfältigung per Kopie, die Aufnahme in elektronische Datenbanken und die Vervielfältigung über CD-Rom und andere elektronische Datenträger.

Titelbild: Kollage von Ansgar Gilster, Berlin. Unter Verwendung eines Photos von Mieczysław Weinberg um 1965 und der Partitur des Konzerts Nr. 2 für Flöte und Streichorchester, op. 148

Abbildungen: © Privatarchiv Ol'ga Rachal'skaja und Tommy Persson

osteuropa

60. JAHRGANG / HEFT 7 / JULI 2010

Die Macht der Musik

Mieczysław Weinberg: Eine Chronik in Tönen

<i>Editorial</i>	Musik aus der Versenkung	3
<i>David Fanning</i>	„Was aber zählt, ist die Musik“ Mieczysław Weinbergs Leben und Werk	5
<i>Jascha Nemtsov</i>	Markant, jüdisch, verkannt Gründe für M. Weinbergs „Nicht-Rezeption“	25
<i>Wolfgang Mende</i>	Konjunkturen eines Mythos Weinberg und der Große Vaterländische Krieg	41
<i>Stefan Weiss</i>	Was wusste der Westen? Repressionen gegen Komponisten in der UdSSR	67
<i>Reinhard Flender</i>	Geschichte einer Freundschaft Mieczysław Weinberg und Dmitrij Šostakovič	79
<i>Friedrich Geiger</i>	Ideologie und Autonomie Mieczysław Weinbergs Streichquartette	93
<i>Inessa Dvužil'naja</i>	Der <i>Freylekhs</i> – fröhlich und tragisch Jüdische Motive bei Prokof'ev, Šostakovič und Weinberg	111



Weinberg mit Šostakovič und Mitgliedern des Beethoven-Quartetts, frühe 1970er Jahre

Friedrich Geiger

Ideologie und Autonomie

Mieczysław Weinbergs Streichquartette

Das Streichquartett stand in diametralem Widerspruch zu den ideologischen Vorgaben des sowjetischen Sozialistischen Realismus: Es galt als Inbegriff bürgerlicher Musikkultur und elitärer Kennerkunst. Wegen der Intimität des Genres war es nicht massentauglich, seine Tradition als Ort des kompositorischen Experiments und der künstlerischen Selbstbefragung rückte es a priori in die Nähe des „Subjektivismus“ und „Formalismus“. Das Komponieren von Streichquartetten war deshalb für sowjetische Komponisten ein Balanceakt. Weinberg schuf 17 Streichquartette. Er fand einen Ausgleich zwischen den ideologischen Anforderungen und der gattungseigenen Tradition. In der wechselnden Gewichtung spiegeln sich auch die Wandlungen der Kunstideologie.

Rund sechs Jahrzehnte, vom sogenannten „April-Beschluss“ 1932 bis zum Zusammenbruch der Sowjetunion, galt dort die Doktrin des Sozialistischen Realismus als verbindliche Produktionsästhetik für alle Künste. Somit unterlag nahezu das gesamte Schaffen Mieczysław Weinbergs offiziellen Vorgaben, mit denen der Komponist sich auseinanderzusetzen hatte.¹ Seine Musik ist deshalb, wie bei jedem sowjetischen Komponisten, nicht zu lösen vom jeweils aktuellen Stand der Doktrin, die in Abhängigkeit von der ideologischen Generallinie mehrfache Metamorphosen durchlief. Somit lassen seine Werke sich auch als Reaktionen auf die produktionsästhetischen Anforderungen der Sowjetmacht begreifen.

Dabei spielt bereits die Frage, welche musikalische Gattung gewählt wird, eine entscheidende Rolle, und das Regime versuchte durch die Vergabe von Kompositionsaufträgen die freie Wahl in diesem Bereich einzuschränken. Von vornherein kamen bestimmte Gattungen den ideologischen Postulaten mehr entgegen als andere. Wer vom sowjetischen Sozialistischen Realismus in der Musik spricht, denkt in erster Linie an die darstellenden Gattungen Oper und Ballett, in zweiter Linie an die Symphonik und an neu geschaffene Genres wie das Massenlied.² Darstellende und

Friedrich Geiger (1966), Dr. phil., Prof. für Historische Musikwissenschaft an der Universität Hamburg

¹ Auszuklammern sind lediglich die wenigen noch in Polen geschriebenen Werke (*Drei Stücke für Violine und Klavier*, *Zwei Mazurken* und *Wiegenlied* op. 1 für Klavier, Streichquartett Nr. 1 op. 2) sowie die nach dem Ende der Sowjetunion komponierte Sinfonie Nr. 22 und die Kammersinfonie Nr. 4. Die ebenfalls nach 1990 entstandene Kammersinfonie Nr. 3 ist hingegen eine Bearbeitung des Streichquartetts Nr. 5.

² Dorothea Redepenning: *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik*, Bd. 2: Das 20. Jahrhundert, in 2 Teilbänden. Laaber 2008, insbesondere Kapitel III. Zur Frühphase der

vokale Musik besaß den Vorzug ideologischer Deutlichkeit, während die Sinfonie wegen ihrer starken öffentlichen Wirkung interessant war. Instrumentale Kammermusik hingegen stand mit dem Forderungskatalog der Kulturideologie von vornherein weitaus weniger in Einklang. Daher waren die Prioritäten, was die musikalischen Gattungen angeht, eindeutig festgelegt. Sie wurden an den Vorwürfen deutlich, welche die Kommission Musikwissenschaft des Komponistenverbandes der UdSSR 1948 zum Thema „Šostakovič und die Entwicklung der sowjetischen Musik“ erhob.³ Die hier vertretenen Positionen stellten die musikwissenschaftliche Exegese der ZK-Beschlüsse von 1948 dar und bestimmten „im wesentlichen bis zum Ende des Bestehens der Sowjetunion die Politik auf dem Gebiet des Musiklebens“.⁴ Einer der zentralen Vorwürfe gegen Šostakovič lautete:

Er geht völlig auf Distanz zum Opernggenre, schreibt fast nichts fürs Theater, keine Chormusik und keine Lieder und Romanzen. Nach seiner *Achten Sinfonie* (1943) beschränkt er sich auf Klügeleien im engen Bereich abgekapselter Kammermusik.⁵

Die Vorbehalte gegen die Kammermusik galten in besonderem Maß für das Streichquartett. Die Geschichte der Gattung und ihr Nimbus standen dem Konzept eines Sozialistischen Realismus offenkundig diametral entgegen: Im Streichquartett kristallisierte sich wie in keiner anderen Gattung die Musikkultur der Bourgeoisie; die Intimität des Genres siedelte es fern aller Massentauglichkeit im Bereich einer elitären Kennerkunst an; seine ausgeprägte Tradition als Ort des kompositorischen Experiments und der künstlerischen Selbstbefragung rückte es a priori in unmittelbare Nähe der negativen Schlagworte „Formalismus“ und „Subjektivismus“; und schließlich spielte in den überkommenen Gattungsnormen die Volksmusik, deren Verwendung der Sozialistische Realismus propagierte, „keinerlei Rolle“.⁶

In Anbetracht dieser ideologischen Sperrigkeit überrascht es kaum, dass sich die sowjetische Musikforschung mit dem Streichquartett – wie mit der Kammermusik insgesamt – kaum beschäftigte.⁷ Erstaunlicher ist, dass der Gegenstand auch in der westlichen Historiographie und selbst nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion auf wenig Interesse stieß. Erst 2002 erschien die erste Buchveröffentlichung, die einen Überblick über das prominenteste Korpus bietet, nämlich die fünfzehn Streichquartette

von Dmitrij Šostakovič.⁸ Deren Kontextualisierung und adäquate Interpretation wird dadurch erschwert, dass die oft beträchtliche Quartettproduktion anderer sowjetischer Komponisten, die sich zum Vergleich heranziehen ließe, überwiegend im Dunkeln liegt. Erinnerung sei an die dreizehn Quartette von Nikolaj Mjaskovskij, die neun Quartette von Vissarion Šebalin sowie die acht Quartette von Nikolaj Roslavec, die zum größten Teil in sowjetischer Zeit entstanden. Auch Weinbergs Lehrer Vasilij Zolotarev hatte, als Weinberg bei ihm in Minsk zu studieren begann, bereits fünf Streichquartette komponiert – allerdings noch vor der Revolution.⁹

Der Mangel an Forschungen zur Geschichte des sowjetrussischen Streichquartetts ist besonders spürbar, weil die Gattung des Streichquartetts gerade wegen ihrer Querständigkeit zum Sozialistischen Realismus einen vielversprechenden Ansatzpunkt für die Frage bietet, wie Komponisten mit den ästhetischen Vorgaben umgingen. Die siebzehn Quartette Mieczysław Weinbergs eignen sich aus zwei Gründen besonders für eine solche Fragestellung. Zum einen wurden sie über fast fünf Jahrzehnte komponiert, umfassen also nahezu den gesamten Schaffenszeitraum von Weinberg. Das erste Streichquartett entstand 1937 noch in Warschau, als in der Sowjetunion der „Große Terror“ unter Stalin seinen Höhepunkt erreichte, das letzte 1986, als Michail Gorbachev als Generalsekretär der KPdSU die Perestrojka einleitete. Somit lässt sich im homogenen Rahmen derselben Gattung vergleichen, wie Weinberg auf die unterschiedlichen Phasen des Sozialistischen Realismus künstlerisch reagierte.

Zum anderen bestehen zwischen den Quartetten Weinbergs und den Quartetten Šostakovičs enge Verbindungen. Einiges deutet darauf hin, dass beide Komponisten diese Gattung als bevorzugtes Medium eines künstlerischen Dialogs begriffen. So machte David Fanning auf die ähnlichen Anfänge von Weinbergs 2. Streichquartett, komponiert 1939, und Šostakovičs 2. Streichquartett von 1944 aufmerksam. Zudem wies er auf die Koinzidenz hin, dass in beiden 12. Streichquartetten – geschrieben 1968 (Šostakovič) und 1969/70 (Weinberg) – erstmals dodekaphone Passagen zu finden sind.¹⁰ Das Interesse an den musiksprachlichen Elementen, die der jeweils andere in seinem Quartettschaffen erprobte, nahm mitunter geradezu wettbewerbsartige Züge an. Mit derlei wechselseitigen Bezugnahmen setzten Weinberg und Šostakovič eine spezifische Traditionslinie des russischen Streichquartetts fort, die im 19. Jahrhundert begann und in dezidierten intertextuellen Bezügen auf das Werk geschätzter Komponisten besteht.¹¹ Prominente Beispiele sind Anton Arenskijs Epitaph für Petr Čajkovskij op. 35 von 1894 (mit zwei Celli und nur einer Violine), oder Sergej Taneevs 6. Streichquartett op. 19 von 1903/05, dessen polyphone Partien sich

Kunstideologie Michael John: Die Anfänge des sozialistischen Realismus in der sowjetischen Musik der 20er und 30er Jahre. Historische Hintergründe, ästhetische Diskurse und musikalische Genres. Bochum, Freiburg 2009.

³ Sojuz sovetskich kompozitorov SSSR, muzykovedčeskaja komissija: Puti razvitija sovetskogo muzyki. Kratkij obzor, pod red. A.I. Šavrdjana. Moskva, Leningrad 1948. Eine Übersetzung in Auszügen bietet Ernst Kuhn (Hg.): „Volksfeind Dmitri Šostakowitsch“. Eine Dokumentation der öffentlichen Angriffe gegen den Komponisten in der ehemaligen Sowjetunion. Berlin 1997, S. 112–116.

⁴ Ebd., S. 112, Anm. 160.

⁵ Ebd., S. 115.

⁶ Ludwig Finscher: Streicherkammermusik. Kassel, Stuttgart 2001, S. 59.

⁷ Es gibt lediglich zwei einschlägige Publikationen: C.S. Rackaja: Sovetskaja kamernaja muzyka. Moskva 1965. – Lev N. Raaben: Sovetskaja kamerno-instrumental'naja muzyka. Leningrad 1963.

⁸ Andreas Wehrmeyer, Ernst Kuhn (Hg.): Šostakowitschs Streichquartette. Ein internationales Symposium. Berlin 2002.

⁹ Daten und weitere Beispiele bei Ian Lawrence: The Twentieth-Century String Quartet. An Historical Introduction and Catalogue. Lanham 2001. In diesem geographisch geordneten Katalog wird Weinberg als polnischer Komponist geführt, was zwar bezüglich seiner Herkunft korrekt, mit Blick auf das fast vollständig in der Sowjetunion entstandene Œuvre jedoch widersinnig ist.

¹⁰ David Fanning: In the Orbit of Shostakovich: Weinberg's Quartets. Manuskript des Vortrags auf der Konferenz: Shostakovich and Weinberg: An Artistic Dialogue. Eastman School of Music, University of Rochester, 15.–17. September 2006. Ich danke David Fanning für eine Kopie dieses Textes.

¹¹ Friedhelm Krummacher: Geschichte des Streichquartetts. Bd. 2: Romantik und Moderne. Laaber 2005, S. 287–298.

affirmativ auf Beethovens späte Quartette beziehen. Insofern ließe sich fragen, ob und inwiefern Weinberg und Šostakovič an diese Tradition anknüpften. Die Beziehungen zwischen den Quartetten Weinbergs und Šostakovičs sollen hier jedoch nicht vertieft werden. Sie erforderten eine separate, werkanalytisch und philologisch ausgreifende Studie. Zudem enthält der vorliegende Band einen eigenen Beitrag zum Verhältnis der beiden Komponisten, worin auch die Streichquartette angesprochen werden.¹² Vielmehr gehen die folgenden Ausführungen von dem offenkundigen Konflikt aus, der zwischen den Anforderungen des Sozialistischen Realismus einerseits und der „autonomen“ Instrumentalmusik andererseits bestand, die das Streichquartett wie keine andere musikalische Gattung symbolisiert. Der Widerspruch zwischen Ideologie und künstlerischer Autonomie, der zu den fundamentalen Problemen in Diktaturen gehört, erscheint in dieser Konstellation besonders zugespitzt. Dies dürfte der Grund gewesen sein, weshalb sich Weinberg immer wieder mit der Gattung des Streichquartetts befasste: Sie bot ihm das geeignete Versuchsfeld für jene Ausbalancierung ideologischer und künstlerischer Ansprüche, die sein gesamtes Œuvre kennzeichnet.



Das Borodin-Quartett (v.l.n.r.: Valentin Berlinskij, Dmitrij Šebalin, Jaroslav Aleksandrov, Rostislav Dubinskij) mit Widmung an „Metek“ Weinberg, London 1962. Weinberg widmete diesem Ensemble die Quartette 8, 13 und 17.

¹² Siehe den Beitrag von Reinhard Flender in diesem Band, S. 79–91.

Begegnung mit dem Sozialistischen Realismus

Weinbergs Schaffen für das Streichquartett besteht aus siebzehn Quartetten und drei einzelnen Quartettsätzen:¹³

Jahr	Quartett	Quartettsatz
1937	Nr. 1, op. 2	
1939/40 ¹⁴	Nr. 2, op. 3	
1942		<i>Aria</i> , op. 9
1943		<i>Capriccio</i> , op. 11
1944	Nr. 3, op. 14	
1945	Nr. 4, op. 20	
1945	Nr. 5, op. 27	
1946	Nr. 6, op. 35	
1950		<i>Improvisation</i> (verschollen)
1957	Nr. 7, op. 59	
1959	Nr. 8, op. 66	
1963	Nr. 9, op. 80	
1965	Nr. 10, op. 85	
1965	Nr. 11, op. 89	
1969/70	Nr. 12, op. 103	
1977	Nr. 13, op. 118	
1977	Nr. 14, op. 122	
1979	Nr. 15, op. 124	
1981	Nr. 16, op. 130	
1985	op. 141 (= Revision von op. 2)	
1986	op. 145 (= Revision von op. 3)	
1986	Nr. 17, op. 146	

Weinberg beschäftigte sich kontinuierlich mit der Gattung. Längere Unterbrechungen – von mehr als vier Jahren – gab es nur zweimal: Zwischen 1946 und 1957 komponierte er lediglich einen *Improvisation* betitelten Quartettsatz, der jedoch verschollen ist. Diese auffallende Karenz lässt sich plausibel mit dem kulturellen Klima des Spätstalinismus erklären. Die Repressionen des Februar 1948, mit denen das Regime als letzte der Künste auch die Musik auf Kurs brachte, waren der erste derartige Schub, den Weinberg miterlebte. 1936, als nach der Aufführung der Oper *Lady Macbeth von Mcensk* die *Pravda*-Kampagne gegen Šostakovič losbrach, hatte Weinberg noch in Polen gelebt. Der Schock über die Februarbeschlüsse des Zentralkomitees zwölf Jahre später dürfte daher nicht gering gewesen sein, zumal er selbst, unter anderem mit

¹³ Die Daten stammen, wo nicht anders angegeben, der grundlegenden Biographie von David Fanning: Mieczysław Weinberg. Auf der Suche nach Freiheit. Hofheim 2010, die auf S. 213–235 ein Werkverzeichnis enthält.

¹⁴ So Weinbergs Datierung auf dem Autograph. Fanning datiert auf 1940; Fanning, Auf der Suche [Fn. 13] S. 227.

seinem 6. Streichquartett, auf der Liste der geächteten Komponisten erschien.¹⁵ Dass er danach von prekären Gattungen wie dem Streichquartett Abstand nahm und sich eher dem symphonischen Genre und der Filmmusik zuwandte, leuchtet unmittelbar ein. Erst 1957, nach seiner Haft und Stalins Tod, griff er die Gattung wieder auf. Die zweite Pause zwischen 1970 und 1977 hingegen erklärt David Fanning damit, dass

sich der Schwerpunkt von Weinbergs Produktion in diesem Zeitraum entschieden hin zum Komponieren von Bühnenwerken [verlagerte]. Nicht weniger als vier weitere Opern stellte er zwischen 1971 und 1975 fertig.¹⁶

Die ersten beiden Streichquartette, op. 2 und op. 3, markieren den Beginn von Weinbergs Laufbahn als Komponist. Die professionelle Faktur des ersten, noch in Warschau 1937 komponierten Quartetts, ferner die Tatsache, dass Weinberg es mit einer Opuszahl würdigte, relativieren sein späteres Selbstzeugnis, er habe sich erst ab Ende 1939, nachdem er in die Sowjetunion geflohen war, dem „Komponieren wirklich gewidmet“.¹⁷ Das zweite Quartett entstand 1939 und 1940¹⁸ in Minsk, also bereits auf sowjetischem Boden und im Geltungsbereich des Sozialistischen Realismus. Ein detaillierter Vergleich beider Werke drängt sich auf. Er wird jedoch dadurch erschwert, dass Weinberg beide Quartette 1985 und 1986 revidierte und mit den neuen Opusnummern 141 und 145 versah. Während es sich bei der Revision von Opus 3 lediglich um minimale Retuschen handelte,¹⁹ bearbeitete Weinberg sein erstes Quartett direkt im Autograph so massiv, dass die ursprüngliche Werkgestalt nicht ohne erheblichen philologischen Aufwand zu rekonstruieren ist.²⁰ Insofern repräsentiert der heute vorliegende Notentext von Opus 2²¹ Weinbergs damaliges Komponieren nur mit gewissen Einschränkungen, die vor allem die Textur betreffen – sie wurde in der späteren Fassung stark ausgedünnt.²²

Selbst wenn man die nachträgliche Bearbeitung berücksichtigt, ist der stilistische Wandel zwischen den beiden Quartetten unüberhörbar. Während Opus 2 durch spannungsreiche Harmonik und eine dichte, rhythmisch komplexe, häufig polyphon durchgestaltete Satzstruktur gekennzeichnet ist, prägt Opus 3 ein retrospektiver Tonfall, in dem prägnante Themen und eine durchsichtige Textur vorherrschen.

Wie lässt sich dieser markante Umschwung erklären? Betrachtet man die biographische Situation des Komponisten und den zeitgeschichtlichen Hintergrund, so scheint es, als habe Weinberg mit dem 2. Streichquartett – seinem ersten „sowjetischen“ Werk – gezielt versucht, die für ihn neuen musikideologischen Richtlinien zu berücksichtigen. Unmittelbar nach seiner geglückten Flucht aus Polen empfand er, wie er später mehrfach bekannte, tiefe Dankbarkeit und Verbundenheit gegenüber der rettenden UdSSR.²³

¹⁵ Fanning, Auf der Suche [Fn. 13], S. 70.

¹⁶ Ebd., S. 143.

¹⁷ Zit. nach: ebd., S. 21.

¹⁸ So nach dem Werkverzeichnis in Fanning, Auf der Suche [Fn. 13].

¹⁹ Ebd., S. 176.

²⁰ Ebd., S. 22f. und 175f.

²¹ M. Vajnbeg: Kvartet No. 1 dlja dvuch skripok, al'ta i violončeli. Autographe Reinschrift, datiert „Varžava – Moskva. 1937 – 1985“. Ich danke an dieser Stelle herzlich Reinhard Flender und Arnt Nitschke vom Musikverlag Peermusic Classical für die eminente Hilfe.

²² Fanning, Auf der Suche [Fn. 13], S. 22f.

²³ Siehe die Selbstzeugnisse in: ebd., S. 26.



Weinberg und Šostakovič Mitte der 1960er Jahre

Die Bereitschaft, die geltenden ästhetischen Grundsätze zunächst einmal zu übernehmen, dürfte folglich groß gewesen sein. Hinzu kommt, dass Weinberg mit ihnen in einer Phase konfrontiert wurde, als sie mit erheblichem Nachdruck vertreten wurden. Die erwähnte harsche Kampagne, mit der das Regime nach dem Verdikt, dass Šostakovičs Oper „Chaos statt Musik“ sei, die Doktrin des Sozialistischen Realismus auch für den musikalischen Bereich mit allem Nachdruck reklamiert hatte, lag erst drei Jahre zurück. Erst nach dem deutschen Angriff auf die Sowjetunion 1941 wurden die Zügel merklich gelockert, als die Künstler zur kulturellen Unterstützung der Landesverteidigung benötigt wurden.

Somit dürften sich wesentliche Charakteristika des 2. Streichquartetts unmittelbar aus den Forderungen des Sozialistischen Realismus erklären lassen. Der klassizistische Duktus, der vor allem den ersten und dritten Satz kennzeichnet, kehrt das Erbe Čajkovskijs ostentativ hervor. Zugleich sind die harmonische Komplexität und der Grad an Dissonanz gegenüber dem noch in Warschau komponierten Quartett merklich reduziert. Folkloristische Anklänge zeigt vor allem der langsame zweite Satz, in dem sich ein weit gespannter Melodiezug rhapsodisch entwickelt. Auf allen Ebenen präsentiert sich so das 2. Streichquartett überaus zugänglich auch für den weniger geübten Hörer.

Balance

Die nächsten vier Streichquartette entstanden zwischen 1944 und 1946 in rascher Folge, in einer Phase also, als die Künstler größere Freiräume hatten als zuvor. Es mag daher kein Zufall sein, dass sich Weinberg in diesen Werken viel weniger deutlich an den Vorgaben der Doktrin orientierte als im 2. Quartett. Vielmehr entwickelte er schrittweise ein Idiom, das die ideologischen Anforderungen mit den ihnen tendenziell widersprechenden Gattungsnormen des Streichquartetts in Balance brachte.

Mit dem 6. Quartett op. 35, das 1946 in Moskau entstand, war diese Balance perfektioniert, die dann im Prinzip, mit nur leichten Schwankungen, bis zu den späten Quartetten ab 1977 bestehen blieb. Daher eignet sich dieses Werk gut, um an ihm exemplarisch den Ausgleich zwischen Ideologie und Autonomie darzustellen (die Track- und Zeitangaben in den folgenden Erläuterungen verweisen auf die Aufnahme auf der CD, die diesem Heft beigelegt ist).

Legt man die Maßstäbe des Sozialistischen Realismus an, so wirkt bereits das formale Konzept des 6. Quartetts in sechs Sätzen bemerkenswert. Sowjetische Komponisten pflegten sich, zumindest um diese Zeit, durchaus noch am „klassischen“ viersätzigen Modell zu orientieren. Fanning weist darauf hin, dass

die Zahl der Sätze vom dritten bis zum sechsten Quartett kontinuierlich steigt: Erst sind es drei, dann vier und fünf – und am Ende gar sechs Sätze.²⁴

Ob Weinberg dadurch allerdings „eine progressive Erweiterung seines künstlerischen Horizonts“ bewiesen habe, wie Fanning interpretiert, sei dahingestellt. Eine höhere Anzahl an Sätzen allein erweitert den künstlerischen Horizont ebenso wenig zwingend wie eine geringere ihn einschränken muss. Trotzdem ist der Hinweis wichtig, weil er zu Recht akzentuiert, dass in Weinbergs Quartetten der traditionelle viersätzliche Zyklus zwar häufig, aber keineswegs die Norm ist. Nur sechs der siebzehn Quartette sind als viersätzlich ausgewiesen (Nr. 2, 4, 9, 11, 12, 16). Ihnen stehen drei einsätzliche (Nr. 10, 13, 17), vier dreisätzliche (Nr. 1, 3, 7, 8), zwei fünfsätzliche (Nr. 5, 14), ein sechssätzliches (Nr. 6) und ein neunsätzliches Quartett (Nr. 15) gegenüber. Völlig trennscharf sind die Kategorien jedoch nicht. So könnte man beispielsweise das Quartett Nr. 9, bei dem alle vier Sätze attacca aufeinanderfolgen, auch als verkappt einsätzlich begreifen, während umgekehrt das Quartett Nr. 17, das klar in vier Abschnitte zerfällt, den Formtopos „Mehrsätzlichkeit in der Einsätzlichkeit“ realisiert. Gleichwohl kann der Befund lauten, dass Weinberg auf der formalen Ebene Flexibilität an den Tag legte, die jedem Quartett einen individuellen Zuschnitt sicherte, so auch in Opus 35.

Auffällig ist ferner die Tempodramaturgie. Das Quartett beginnt mit drei schnellen Sätzen, wobei der kurze zweite und der sehr kurze dritte Satz identische Geschwindigkeit aufweisen (Viertel = 184) und attacca aneinander anschließen. Im dritten Satz geschieht indes Bemerkenswertes: Das schnelle Tempo wird nach und nach durch ein „Lento“ verdrängt, in dem der dritte Satz auch verklingt. Danach erscheinen keine schnellen Tempi mehr. Im Zentrum des Quartetts steht das gewichtige, fugierte „Ada-

²⁴ David Fanning: Mieczysław Weinberg, Streichquartette 6, 8 & 15. Booklet-Text zur Einspielung des Quatuor Danel. cpo 777 393-2, 2009, S. 6.

gio“, gefolgt von einem Satz in mittlerem Tempo. Das Finale schließlich ist „Andante maestoso“ überschrieben. Offenkundig nicht erfüllt ist hier das ideologische Postulat nach einer optimistischen Dramaturgie, die nach dem Topos „per aspera ad astra“ aus bedrückter Stimmung in ein heiteres, unbeschwertes, hoffnungsfrohes Finale führt. 1948 geriet Šostakovič mit seiner 8. Sinfonie wegen solcher Mängel in scharfe Kritik:

So entsteht der Eindruck, der Komponist sei aufs Äußerste verängstigt und kenne überhaupt nicht das Gefühl des großen Optimismus im Volke – eines Optimismus, der dabei hilft, über alle dunklen Kräfte zu triumphieren.²⁵

Die Form der einzelnen Sätze zeigt stets klare Strukturen. Dabei verwendet Weinberg häufig etablierte Modelle, was die freie Anlage der Großform ausgleicht. So ist auch der erste Satz des 6. Quartetts, wie die meisten Kopfsätze der Streichquartette, in einer sehr deutlichen Sonatenform gehalten. Der Hauptsatz (Track 1, Beginn) steht in klarem e-Moll, seine klassizistische Faktur greift mit der durchbrochenen Themenpräsentation durch erste Violine und Violoncello und der staccato-Achtelbegleitung der zweiten Violine auf typische Sprachelemente der Wiener Klassik zurück. Der Seitensatz (ab Ziffer 2, 00:53) beginnt in cis-Moll und kontrastiert in der Kombination von punktierter Rhythmik, akkordischem Satz und Pizzicati wirkungsvoll zu den Melodiebögen des Hauptsatzes. Die Durchführung (ab Ziffer 7, 03:58) verarbeitet erwartungsgemäß die Themen beider Sätze, wobei die teils starken Dissonanzen (z.B. nach Ziffer 9, 04:35) durch die mittlerweile aufgebaute Vertrautheit mit dem motivisch-thematischen Material ausgeglichen werden. Im weiteren Verlauf der Durchführung (ab Ziffer 13, 05:07) verfremdet Weinberg dieses Material mehr und mehr durch Glissandi, was die Klangschärfe des Geschehens weiter steigert. Die Reprise setzt im dreifachen Forte ein (Ziffer 16, 05:30), wobei die Textur des Hauptsatzes ins Chorische abgewandelt wird. Auch der Seitensatz erscheint zunächst (Ziffer 20, 06:08) in einer verwischten Variante. Es folgt nochmals eine Reminiszenz an den Hauptsatz (5 Takte nach Ziffer 22, 06:35), die in einem Adagio-Einschub verebbt, bevor der Seitensatz, nun leicht identifizierbar in der alten Form, Tempo und Duktus der Exposition für kurze Zeit wiederherstellt (ab Ziffer 25, 07:14). Letztlich erstirbt („morendo“) jedoch das Geschehen im dreifachen Piano und einem Flageolett der ersten Violine. Eine vergleichbare Dramaturgie, allerdings mit einem anderen etablierten Formmodell verwirklicht, kennzeichnet auch den zentralen vierten Satz (Track 4). Es handelt sich um eine langsame vierstimmige Fuge, die geradezu lehrbuchartig anhebt: Ein sehr prägnantes Thema erklingt zuerst in der zweiten Violine (Beginn), wird dann in der Unterquinte von der Bratsche beantwortet (ab Ziffer 50, 00:26), erklingt erneut im Cello (ab Ziffer 51, 00:54) und wird in der Oberquarte von der ersten Violine beantwortet (ab Ziffer 52, 01:32). Im weiteren Verlauf ballen sich mitunter scharfe Dissonanzen (z. B. Ziffer 55, 2:53) und erzeugen wachsende Dramatik, die zunächst in immateriell klingende Quint-Oktav-Schichtungen aufgelöst wird (ab Ziffer 59, 04:44), bevor eine stark verkürzte, extrem ausgedünnte Reprise (ab Ziffer 62, 6:38) anzusetzen scheint, die jedoch, bevor sie sich richtig entfalten kann, ganz ähnlich wie der erste Satz „morendo“ verklingt.

²⁵ Viktor Belyj in: Soveščanie dejatelej sovjetskoj muzyki v CK VKP (b), 1948. Moskva 1948, zit. nach: Kuhn, „Volksfeind Dmitri Schostakowitsch“ [Fn. 3], S. 80f.

Die Formgestaltung in Weinbergs Quartetten genügt insofern den kunstideologischen Forderungen, als sie auf kanonisierte Modelle wie den Sonatensatz oder die Fuge rekurriert und stets fasslich bleibt. Hierdurch werden Freiheiten in der Formdramaturgie ausgeglichen, die der ästhetischen Doktrin zuwiderliefen. Das harmonische Geschehen prägt überwiegend eine klare, wenn auch frei gehandhabte Tonalität aus. Diese bleibt soweit bestehen, dass die Formmodelle, soweit sie harmonisch konstituiert sind, erfüllt werden können. So ist beispielsweise in den Sonatensätzen der herkömmliche Tonartenkontrast zwischen Haupt- und Seitensatz stets deutlich gegeben. Das Fortschreiten der Harmonien im einzelnen ergibt sich überwiegend aus dem linearen Verlauf der Stimmen, deren motivisch-thematische Logik die Härten der Zusammenklänge stets legitimiert. Insgesamt herrscht ein mittleres Dissonanzniveau vor, das kaum einmal für längere Zeit ins Extrem gesteigert, ebenso selten indessen zum dezidierten Wohlklang gemildert wird.

Eine zentrale Forderung des Sozialistischen Realismus an die Musik lautete, dass sie einen klar zu identifizierenden Inhalt haben musste. Aus machtpolitischer Sicht leuchtet dies unmittelbar ein: Programmatische Stücke sind erstens ideologisch leichter kontrollierbar als „absolute Musik“, zweitens vermitteln sie erwünschte Botschaften deutlicher, und drittens bieten sie auch dem breiten Publikum Anhaltspunkte, um die Musik zu verstehen. Dass dieser Aspekt für die Ausgestaltung der ästhetischen Doktrin von Anfang an eine Rolle spielte, zeigt der Disput um Gavriil Popovs 1. Sinfonie, der Anfang Mai 1933 im Leningrader Komponistenverband entbrannte.²⁶ Gleich zu Beginn wurde Popov gefragt: „Gibt es irgendein Programm für die Komposition?“ Das verneinte er vehement. Dies stieß auf heftige Kritik, und es bürgerte sich auch mit Blick auf andere Werke Popovs ein, ihn als einen „militanten Formalisten“²⁷ zu ächten, dem es nur um Kunst um der Kunst willen gehe. Auch der Chefideologe des Hochstalinismus, Andrej Ždanov, hatte unter anderen Popov im Visier, als er 1948 reklamierte:

Es ist so weit gekommen, daß der Inhalt eines neu erschienenen Musikwerks erklärt werden muß, nachdem es bereits aufgeführt worden ist [. . .]. Die Vernachlässigung der Programmmusik ist ebenfalls eine Abkehr von den fortschrittlichen Traditionen. Bekanntlich war die russische klassische Musik in der Regel Programmmusik.²⁸

Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, inwiefern Weinberg die Forderung nach Inhaltlichkeit in seinen Streichquartetten berücksichtigte. Zunächst muss betont werden, dass die Gattungsnormen diesem Anspruch massiv entgegenstanden. „Vor dem Schritt zur Programm-Musik“, so Ludwig Finscher, „hat die meisten Quartett-Komponisten die Würde der Gattung bewahrt“.²⁹

²⁶ Dazu Friedrich Geiger: *Musik in zwei Diktaturen. Verfolgung von Komponisten unter Hitler und Stalin*. Kassel 2004, S. 186. – John, *Die Anfänge des sozialistischen Realismus* [Fn. 2], S. 485–494.

²⁷ Ivan Sollertinskij im Februar 1936 während einer Diskussion im Leningrader Komponistenverband, zit. nach: Kuhn, „Volksfeind Dmitri Schostakowitsch“ [Fn. 3], S. 28.

²⁸ *Soveščanie dejatelej* [Fn. 25], zit. nach: Kuhn, „Volksfeind Dmitri Schostakowitsch“ [Fn. 3], S. 95.

²⁹ Ludwig Finscher: *Streichquartett*, in: Friedrich Blume (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Kassel, München 1989, Bd. 12, Sp. 1579.



Kongress des sowjetischen Komponistenverbandes, Moskau 1948

Man muss die Bewertung, die in dieser Formulierung steckt, nicht teilen, um gleichwohl dem Befund zuzustimmen, dass Inhaltlichkeit, gar im Sinne eines Programms, in der Geschichte des Streichquartetts die Ausnahme geblieben war. Wie verhielt Weinberg sich gegenüber dieser Gattungstradition?

Die einzelnen Sätze des 6. Quartetts sind „Adagio semplice“, „Presto agitato“, „Allegro con fuoco“, „Adagio“, „Moderato commodo“ und „Andante maestoso“ betitelt. In der Mischung aus Tempoangabe und Charakterbezeichnung halten diese Satzbezeichnungen die Mitte zwischen den kargen Metronomzahlen, mit denen die Sätze des 13., 14. und 15. Quartetts überschrieben sind, und den charakterisierenden Satztiteln des 5. Quartetts: „Melodija“, „Jumoreska“, „Skерco“, „Импровизација“ und „Serenada“. Solch explizite Benennung der Charaktere ist indes – sieht man von den drei Einzelstücken op. 9, op. 11 und der verschollenen *Improvisation* ab – singulär in Weinbergs Quartettsschaffen. Überwiegend erscheinen als Satzbezeichnungen schlichte Tempoangaben wie im 9. Quartett: „Allegro molto“, „Allegretto“, „Andante“ und „Allegro moderato“.

Man geht wohl nicht fehl, wenn man diese Bezeichnungspraxis als Tribut an die Tradition „absoluter“ Musik begrift, für die das Streichquartett wie kaum eine zweite Gattung steht. Weinberg bezog demnach auch in diesem Punkt insofern eine mittlere Position, als zwar die Titel bis auf die erwähnten Ausnahmen neutral sind, die Musik selbst jedoch bestimmte Charaktere deutlich ausprägt. So lassen sich für die im 5. Quartett benannten Typen mühelos Parallelen in anderen Quartetten finden, so für „Melodija“ den zweiten Satz des 2. Quartetts. Auch andere Topoi arbeitete Weinberg plastisch heraus, beispielsweise den Trauermarsch („Largo marziale“, 3. Satz des 4. Quartetts) oder den Threnos (Schluss des 3. Satzes im 6. Quartett, Track 3, 01:08).

Außer durch die klar ausgeformten Charaktere entsteht Inhaltlichkeit in den Quartetten vor allem durch die Art, wie Weinberg musikalische Prozesse in Szene setzt. So rückte David Fanning zu Recht die Auseinandersetzung zwischen zwei kontrastierenden Materialien im 3. Satz des 6. Quartetts in die Nähe „instrumentalen Theaters“.³⁰ Ein weiteres Beispiel für einen kompositorischen Coup de théâtre bietet das Finale ab Ziffer 92 (Track 6, 03:53), wo durch den abrupten Wechsel der Dynamik von Fortissimo zu Pianissimo das Klanggeschehen plötzlich wie in weite Ferne gerückt scheint. Man darf nicht vergessen, dass Weinberg seine ersten musikalischen Erfahrungen am Theater erwarb und über sechzig Filmmusiken sowie zahlreiche Theater- und sogar Zirkusmusiken geschrieben hat. Ohne dass es einer expliziten Programmatik bedürfte, konkretisiert sich das musikalische Geschehen stets zu einer nachvollziehbaren Dramaturgie. Zum Nimbus der Gattung Streichquartett gehört der intime Tonfall. Wurde die Sinfonie seit dem 19. Jahrhundert als das extrovertierteste der instrumentalen Genres angesehen – der Kritiker Paul Bekker lokalisierte 1918 ihren Ursprung im „Bedürfnis des Künstlers, zu einem Massenpublikum zu sprechen“, weshalb die Aufführung einer Sinfonie einer „musikalischen Volksversammlung“ gleichkäme –, so galt das Streichquartett als Medium der Introspektion.³¹ Vom Rückzug ins Persönliche, der sich spätestens seit Beethovens letzten Quartetten toposhaft mit der Gattung verband, zeugen bezeichnende Werktitel wie *Aus meinem Leben* (Bedřich Smetanas 1. Streichquartett von 1876) oder *Intime Briefe* (Leoš Janáčeks 2. Streichquartett von 1928). Nicht auszuschließen ist, dass auch für Weinberg diese gattungseigene Konnotation insofern besondere Bedeutung besaß, als ihn das Streicheridiom an die verlorene Welt seiner Kindheit erinnert haben mag – seinen von den Nazis ermordeten Vater, der ein leidenschaftlicher Geigenspieler war. So äußerte Weinberg 1994:

Mein erster Musiklehrer war das Leben, da ich in eine Familie hineingeboren worden war, in der der Vater sich von Kindesbeinen an selbst der Musik verschrieben hatte. Er war Geiger und Komponist, aber beides – wie soll ich sagen? – nicht auf hohem professionellen Niveau. Er ging mit jüdischen Theatertruppen auf Tourneen und schrieb Musik für sie. In Konzerten saß er am Pult des Dirigenten, spielte Geige und leitete das kleine Ensemble. Als ich sechs war, begann ich, wie sein Schatten hinter ihm herzulaufen. Ich wollte alle diese Melodien hören, die nicht gerade von allererster Güte, aber immer mit dem größten künstlerischen Ernst erfunden waren.³²

Der gattungstypischen Erwartung an Intimität entsprach Weinberg satztechnisch durch eine überaus transparente, weitgehend geradezu sparsame Schreibweise, in der sämtliche Gestaltungsmittel höchst ökonomisch eingesetzt sind. Davon ist der Gesamteindruck der Quartette geprägt, und hierin liegt wohl auch die auffallendste Parallele zum Quartettstil Šostakovičs. Auch in diesem Punkt kann das 6. Quartett als

³⁰ David Fanning: Mieczysław Weinberg, Streichquartette 6, 8 & 15. Booklet-Text zur Einspielung des Quatuor Danel. cpo 777 393-2, 2009, S. 11.

³¹ Paul Bekker: Die Symphonie von Beethoven bis Mahler. Berlin 1918, S. 12f. und S. 15.

³² Zit. nach Fanning, Auf der Suche [Fn. 13], S. 19.

repräsentativ gelten. So beginnt der erste Satz – ähnlich dem zweiten und vierten – mit der Violine allein. Nach und nach kommen weitere Instrumente hinzu, doch alle vier zugleich sind immer nur für wenige Takte zu vernehmen, die dann als Steigerung wirken (so in der Durchführung ab Z. 9, Track 1, 04:30). Auch in den anderen Sätzen bleibt das Verhältnis von solistischem und Ensemblespiel stets ausgewogen. Nicht selten reduziert sich der Tonsatz bis zur Zweistimmigkeit oder zum Unisono.

Die gängige Sicht des Streichquartetts als *Opus privatissimum* impliziert ferner

einen besonderen intellektuellen und kompositorischen Anspruch. Nicht von ungefähr beteuerte Maksim Šostakovič 1981 in einer Rede, sein Vater habe „das Quartettgenre für seine tiefsten Gedanken, für den Ausdruck seiner bedeutendsten philosophischen Konzepte“ gewählt.³³ Zum Medium philosophischer Reflexion nobilitiert, gilt die Gattung zugleich als kompositorisches Experimentierfeld, worin Komponisten kühn das Neue erproben, bevor es in publikumsorientierten Gattungen wie der Sinfonie unters Volk gebracht wird. Inwieweit bediente Weinberg in seinen Quartetten dieses Klischee, wo finden sich progressive Signale?

Besondere Spieltechniken, die den natürlichen Klang der Instrumente verfremden, setzt er zwar im Vergleich zu westlichen Zeitgenossen zurückhaltend ein, insgesamt aber deutlich weniger sparsam als beispielsweise Šostakovič. Sehr häufig erscheint das *Pizzicato*, oft in raschem Wechsel mit gestrichener Spielweise wie im „*Presto agitato*“ des 6. Quartetts (Track 2) oder im „*Andante maestoso*“ (Track 6). Flageolett verwendet Weinberg vorzugsweise am Schluss von Sätzen, so im „*Moderato commo-*do“ des 6. Quartetts (Track 5). Dieser Satz wird außerdem durchgängig mit Dämpfern gespielt, wie schon der 2. Satz des ersten Quartetts oder später der 2. Satz des 11. Streichquartetts. Öfter verbindet Weinberg auch den Dämpfer-Klang mit *col legno*-Spielweise zu einem nahezu immateriellen Klangbild.³⁴ Die Anweisung *sul ponticello*, die Weinberg in anderen Quartetten vorschrieb und die ebenfalls den Ton stark dematerialisiert,³⁵ findet sich im 6. Quartett hingegen nicht.

Die Melodik verläuft im Regelfall diatonisch, chromatische Passagen stechen in den mittleren Quartetten noch deutlich heraus. David Fanning hat darauf hingewiesen, dass in einigen Sätzen das Melos an osteuropäische Klezmer-Idiomatik erinnert.³⁶



³³ Zit. nach Alan George: *The Soviet and Russian Quartet*, in: Douglas Jarman (Hg.): *The Twentieth-Century String Quartet*. Todmorden 2002, S. 88.

³⁴ Z. 75; weitere markante Passagen, die ebenfalls Dämpferspiel mit *col legno* koppeln, finden sich im 2. Satz des 4. Quartetts in den Takten 127–169 oder im 2. Satz des 12. Quartetts nach Ziffer 24.

³⁵ Etwa in Nr. 4, 1. Satz, T. 335–340 und 2. Satz, T. 85–90 oder markant in Nr. 5, 2. Satz nach Ziffer 40.

³⁶ Fanning, *Auf der Suche* [Fn. 13], S. 109, mit Bezug auf die Quartette Nr. 7 und 8. Im Programmheft zur vollständigen Aufführung der Streichquartette Weinbergs durch das Quatuor

Ergänzend zu den von ihm genannten Beispielen könnte man noch das Finale des 6. Quartetts anführen, wo beispielsweise nach Ziffer 80 über einer Durterz e-gis die erste Violine den phrygischen Modus andeutet, was einen im weitesten Sinne orientalischen Effekt hervorruft. Was die präzise ethnische Verortung solcher Anspielungen angeht, so ist Per Skans' Warnung zu beherzigen, man dürfe nicht übersehen,

daß er keineswegs nur von jüdischen Idiomen beeinflusst war, sondern vor allem von russischen Traditionen, die ihm von seinem Lehrer Solotarjow vermittelt wurden [. . .]. Weinberg lernte natürlich auch von den Erfahrungen, die er in seiner Zeit in Taschkent [. . .] durch usbekische Kollegen empfangen hatte. Die stilistischen Züge usbekischer Musik sind zum Teil mit der Musik des Nahen Ostens, also auch mit der traditionellen jüdischen, erstaunlich eng verwandt, besonders im Hinblick auf gewisse melodische Intervalle und auf die vitale Rhythmik. Es sei auch erwähnt, daß er sich, wie die meisten Sowjetkomponisten, für die Idiome der kaukasischen Musik interessierte.³⁷

Wenn demnach auch die präzise Bestimmung des ‚jüdischen‘ Anteils in den Streichquartetten Schwierigkeiten bereiten dürfte, steht gleichwohl außer Zweifel, dass Weinberg vielerorts auf ethnisch gefärbtes musikalisches Material zurückgriff. Damit erfüllte er einerseits das Postulat des Sozialistischen Realismus, sich auf die musikalischen Ressourcen der Sowjetvölker zu besinnen. Andererseits konnte dieses Material, das zur traditionellen Dur-Moll-Tonalität häufig querstand, auch gegen die Konventionen eingesetzt werden – eine Option, die Weinberg, mit Béla Bartóks Streichquartetten als erkennbarem Vorbild, ausgiebig nutzte.

Tauwetter

Die hier anhand des 6. Quartetts skizzierte Balance zwischen ideologiekonformen Anteilen und solchen, die tendenziell Distanz zu den Postulaten des Sozialistischen Realismus zeigen, wahrte Weinberg im Prinzip bis zum Schluss. Allerdings lassen sich, nachdem er die Komposition von Streichquartetten nach rund zehnjähriger Unterbrechung wieder aufgenommen hatte, stilistisch mehrere Phasen abgrenzen. Die Quartette sieben bis zwölf, entstanden zwischen 1957 und 1970, führen im Wesentlichen den im 6. Quartett erreichten Stil weiter, der in dieser Zeit des wechselnd temperierten „Tauwetters“ auf starke öffentliche Resonanz stieß und Weinberg für ein Jahrzehnt zum „Star“ machte.³⁸ Bereits am Ende dieser Phase zeichnete sich jedoch die Tendenz ab, neue Kompositionstechniken zu integrieren, so im 12. Quartett die Dodekaphonie. Sie wird allerdings, ähnlich wie bei Šostakovič, gleichsam tonal geerdet. Als Beispiel kann gleich der erste Abschnitt dienen, hier im gekürzten Notenbeispiel wiedergegeben:

Danel in der University of Manchester im November 2009 bringt Fanning den 1. Satz des 6. Quartetts und das Finale des 16. Quartetts in Verbindung mit jüdischer Musik.

³⁷ Per Skans: Mieczysław Weinberg – ein bescheidener Kollege, in: Ernst Kuhn u.a. (Hg.): Dmitri Schostakowitsch und das jüdische musikalische Erbe. Berlin 2001, S. 323.

³⁸ Weinberg bezeichnete diese Zeit als „zvesdnye gody“, also „Starjahre“; Fanning, Auf der Suche [Fn. 13], S. 117.

Notenbeispiel 1a: 12. Streichquartett op. 103, T. 1–4

Largo $\text{♩} = 72$

Notenbeispiel 1b: 12. Streichquartett op. 103, T. 35–37

M. Vajnbarg: *Dvenadcatyj kvartet dlja dvuch skripok, al'ta i violončeli op. 103*, in: ders.: *Kvarteti No. 10, 11, 12. Partitura. Moskva 1973, S. 59–89.*

Die zwölf Töne des chromatischen Totals treten nacheinander in der reihenartigen Abfolge h-c-e-f-fis-d-es-g-as-cis-a-b ein. Der Verlauf der beiden Außenstimmen impliziert jedoch von Beginn an eine auf den Ton h zentrierte Tonalität, die durch den Klang, der diesen Abschnitt in den Takten 36–37 beschließt, bestätigt wird. Es handelt sich um einen Akkord, der zugleich kleine und große Terz aufweist, also einen simultanen Dur- und Molldreiklang über dem Ton h.

In den Quartetten 13 bis 16, die nach der zweiten längeren Streichquartettkarenz in den Jahren 1977 bis 1981 – also nach Šostakovičs Tod – entstanden, ist das kompositorische Idiom deutlich avancierter als bisher. Die Strukturen sind komplexer und schwieriger zu durchhören, da die thematische und formale Prägnanz erheblich reduziert ist. Auch der Dissonanzgrad steigt deutlich an. So arbeitet Weinberg im dritten Satz des 15. Quartetts mit ab- und aufsteigenden, über weite Strecken chromatischen Tonfolgen, die in gleicher Bewegungsrichtung verlaufen, aber infolge unterschiedlicher Rhythmik und leicht versetzter Tonhöhen starke Reibungen produzieren. Auf

diese Weise entsteht eine Variante dessen, was Theodor W. Adorno mit Blick auf Anton Webern als „ungenaueres Unisono“ bezeichnet hat.³⁹

Notenbeispiel 2: Weinberg, 15. Streichquartett, III, T. 1–7

The image shows a musical score for a string quartet. The top system consists of four staves: Violin I (V-no I), Violin II (V-no II), Viola (V-la), and Violoncello (V-c.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo/meter marking is 'J. = 82'. The first two staves are marked 'pp' and 'con sord.'. The Viola and Cello parts also have 'con sord.' markings. The score is divided into two systems. The second system shows a circled measure number '9' above the second staff. The bottom system continues the music, with a 'cresc.' marking in the Cello part.

M. Vajnbërg: Pjatanadcatyj kvartet dlja dvuch skripok, al'ta i violončëli op. 103, in: ders.: Kvarteti No. 13, 14, 15. Partitura. Moskva 1982, S. 62–103.

Aufgrund dieser insgesamt gesteigerten Avanciertheit jedoch zu schließen, dass Weinberg die bewährte Balance zwischen Kunst doktrin und ästhetischer Freiheit nun zugunsten der letzteren verschoben habe, ginge am Wesentlichen vorbei. Vielmehr hielt Weinberg weiterhin genau die Mitte zwischen beiden – doch es war die Kunst doktrin, die sich inzwischen geändert hatte. Mittlerweile war eine junge sowjetische Avantgarde um die „Trojka“ Al'fred Šnitke, Sofija Gubajdulina und Edison Denisov auf den Plan getreten, deren Musik Fakten geschaffen und der Kunstideologie ein erhebliches Maß an Konzessionen abgerungen hatte. Offenkundig, so zeigen die Quartette jener Jahre, faszinierten Weinberg die Kompositionen der jungen Generation mehr, als seine eher distanzierenden Äußerungen vermuten lassen.⁴⁰ In jedem Fall aber machten sich die Grenzverschiebungen, die seit Mitte der 1970er Jahre das ästhetische Minengebiet merklich verkleinert hatten, in seinen späten Quartetten deutlich bemerkbar.

³⁹ Theodor W. Adorno: Anton Webern: Lieder op. 3 und op. 12, in: Der getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis. Frankfurt/Main 1963, S. 105f.

⁴⁰ So sprach er 1976 von „rasch auftauchenden und ebenso rasch wieder verschwindenden Moden“, denen er eine „Schatzkammer der musikalischen Kultur der Menschheit“ gegenüberstellte, die nur Werke aufnehme, „die eine große humanistische Idee in sich bergen und deren Schöpfer von der Einzigartigkeit des Genius berührt waren“. Zit. nach: Fanning, Auf der Suche [Fn. 13], S. 164.

Eine bemerkenswerte Kehrtwende vollzog Weinberg dann mit seinem letzten, 17. Streichquartett. Es entstand 1986, mit einem Abstand von fünf Jahren zu seinem Vorgänger. In einer Zeit massiven Umbruchs, der Perestrojka, hatte sich Weinbergs Flucht in die Retrospektion bereits daran gezeigt, dass er sich 1985 und 1986 seine ersten beiden Quartette wieder vornahm. Offenbar ging diese Revision unmittelbar in den Impuls zur Komposition eines neuen Quartetts über. Zumindest klingt dieses wie mit der Zeitmaschine in die Ära des 2. Quartetts zurückversetzt, dem es in seinem klassizistischen Gestus äußerst nahekommt. Als der Sozialistische Realismus seine Macht endgültig zu verlieren begann, orientierte sich Weinberg offenkundig ganz bewusst noch einmal an dessen Direktiven. Insofern stellt sein letztes Quartett einen Abgesang auf ein doktrinäres Konzept dar, dem er ein Leben lang künstlerisch Gültiges abgerungen hatte. Die Streichquartette legen davon Zeugnis ab.

cpo

Mieczysław
Weinberg

String
Quartets
Vol. 3

Quatuor Danel

WDR 3