

# Zur Hermeneutik der sowjetbaltischen Musik

Ein Versuch der Deutung von Sinn und Stil\*

von

Joachim Braun

*Dem armen geknechteten Italien ist ja das Sprechen verboten, und es darf nur durch Musik die Gefühle seines Herzens kundgeben. All sein Groll gegen fremde Herrschaft, seine Begeisterung für die Freiheit, sein Wahnsinn über das Gefühl der Ohnmacht, seine Wehmut bei der Erinnerung an vergangene Herrlichkeit, dabei sein leises Hoffen, sein Lauschen, sein Lechzen nach Hilfe, alles dieses verkappt sich in jene Melodien, die von grotesker Lebenstrunkenheit zu elegischer Weichheit herabgleiten, und in jene Pantomimen, die von schmeichelnden Karessen zu drohendem Ingrimms überschnappen.*

*Das ist der esoterische Sinn der Opera Buffa. Die exoterische Schildwache, in deren Gegenwart sie gesungen und dargestellt wird, ahnt nimmermehr die Bedeutung dieser heiteren Liebesgeschichten, Liebesnöte und Liebesneckereien, worunter der Italiener seine tödlichsten Befreiungsgedanken verbirgt.*

Heinrich Heine, Reise von München nach Genua

Der dissidente Sinn eines bedeutendes Teils der sowjetischen Literatur und Kunst ist in jüngster Zeit offen zutage getreten.<sup>1</sup> Es soll hier aber nicht die Rede von den Werken der ausgestoßenen, verbannten oder verbotenen Samizdat- und Samzapis-Autoren<sup>2</sup> sein, die größtenteils offen und eindeutig antisowjetisch sind. Diese Künstler stehen in Konfrontation zum Regime, und falls sie verboten oder von den sowjetischen Verlagen verschmäht sind, ist ihr Sozialstatus dem des Vagabunden nahe. Hier wollen wir uns den sogenannten „verdienten Künstlern“ und „Volkskünstlern“ zuwenden, deren soziale Stellung und bürgerlicher Wohlstand sehr hoch ist und die die Säulen der sowjetischen Kunst und Propaganda bilden.

Überraschenderweise sind es gerade diese letzteren (diejenigen von ihnen, die wirkliches Talent und künstlerische Bedeutung haben), die vom

\* Dieser Aufsatz, Fragment einer Studie über Stil und Bedeutung der sowjetischen Musik, wurde in verkürzter Fassung als Vortrag beim „160. Wissenschaftlichen Gespräch des Johann-Gottfried-Herder-Instituts“ (Marburg/Lahn, Mai 1980) und auf dem „Siebten Kongress der ‘Association of the Advancement of Baltic Studies’“ (Washington, Juni 1980) gehalten. Meine Dankbarkeit gilt Prof. W. Kasack (Universität Köln), der mir lebenswürdigerweise das Manuskript seines in Anm. 1 genannten Vortrages zur Verfügung gestellt hatte, und Herrn Harry Olt (Baltiska Institutet, Stockholm), der mir mit Noten- und Schallplattenmaterial behilflich gewesen ist.

1) Vgl. A. Sinjavskij: Literaturnyj process v Rossii [Die Literaturentwicklung in Rußland], in: Kontinent 1 (1974), S. 143—190; W. Kasack: Formi inoskazanija v sovremennoj ruskoj literature [Formen der Allegorie in der zeitgenössischen russischen Literatur], Vortrag, gehalten auf der internationalen Konferenz „Une ou deux Litteratures Russes“ (Universität Genf, April 1978), gedruckt in: Une ou deux Litteratures Russes? Colloque international, Lausanne 1981, L'Age d'Homme, S. 123—135; siehe dort auch die Vorträge von A. Dra-vich, E. Niva und S. Markisch.

2) „Samzapis“ ist eine russische Wortbildung, die ähnlich wie „samizdat“ zur Bezeichnung der Selbstvervielfältigung von Tonbandaufnahmen inoffizieller Musikwerke dient.

eingeweihten Zuhörer stillschweigend als Symbole des Dissidentismus betrachtet werden. Wir können kaum die Motive dieser Künstler durchschauen; in vielen Fällen könnte das künstlerische Ego einer Person stärker als das rein menschliche gewesen sein. Darum sollten wir in unserem Streben, den ‚inneren Sinn‘, die ‚symbolischen Werte‘ der sowjetbaltischen Musik aufzudecken, uns von den Prämissen Edwin P a n o f s k y s leiten lassen: „ ‚symbolical‘ values ... are often unknown to the artist himself and may even emphatically differ from what he consciously intended to express. ...“<sup>3</sup>

Die Kunst ist von Natur aus polysemantisch, sie ist vieldeutigen Interpretationen ausgesetzt. Die Deutungsmöglichkeiten des Werkes sind aber in dem relevanten Kultur- und Sozialmilieu verankert. Ein musikalischer Stil läßt sich dementsprechend nur verstehen, indem er in Bezug zu dem Geisteszustand der relevanten Umgebung gesetzt wird. William E m p s o n meint sogar, das, was das Kunstwerk wirklich enthält, sei weniger wichtig, als das, was die konkrete Situation der Werkinterpretation undiktieren.<sup>4</sup> Dieses zu berücksichtigen, ist von primärer Notwendigkeit, wenn von Kunstwerken des sowjetischen Systems oder ähnlicher sozialer Systeme die Rede ist, da dort eine besondere raffinierte Kommunikationssemantik besteht. Heute handelt es sich nicht mehr um die Frage, ob in der sowjetischen Kunst und Literatur ein dissidenter Sinn vorhanden ist, sondern um das „Wer“, „Wo“ und „Wie“ der künstlerischen Verwirklichung dieses Sinnes.

Musik wurde in dieser Hinsicht besonders vernachlässigt. Wir können aber behaupten, daß gerade diese Kunst nicht weniger, sondern vielleicht sogar mehr Möglichkeiten als die anderen Künste besitzt, eine „Äsop-Sprache“ zu implizieren. Ein klassisches Beispiel möge Edward L o w i n s k y s Theorie der „secret chromatic art“ des Niederländischen Madrigals sein.<sup>5</sup> In der Musik unserer Zeit haben wir das Beispiel Schostakowitschs, der jiddische Volksmusikelemente als Geheimsprache verwendet hat.<sup>6</sup>

Die sowjetbaltische Musik fügt sich den allgemeinen Gesetzmäßigkeiten der sowjetischer Kunst, wenn sie auch von bestimmten Lokaltraditionen gefärbt ist. Hier soll der Versuch gemacht werden, die Doppeldeutigkeit der offiziellen sowjetbaltischen Musik zu erläutern, die Konnotationen dieser Musik aufzudecken und, sofern dies möglich ist, die soziale Signifikanz ihrer Geheimsprache zu dechiffrieren.

Der verborgene soziale Sinn eines Werkes kann in verschiedenen Substitutionsformen auftreten, in chronologischer, geographischer, ethnischer

3) E. P a n o f s k y : *Meaning in Visual Arts*, New York 1955, S. 31.

4) W. E m p s o n : *Seven Types of Ambiguity* (Penguin Books), o. O. 1961, S. 245.

5) E. E. L o w i n s k y : *Secret Chromatic Art in the Netherlands*, New York 1946.

6) Vgl. J. B r a u n : *Der Doppelsinn der jüdischen Elemente in Dmitri Schostakowitschs Musik*, Vortrag, gehalten auf dem „Zweiten Weltkongreß für Sowjet- und Osteuropastudien“ (Garmisch-Partenkirchen, Oktober 1980);

oder zoomorphischer Verfremdung. In der Musik sind naturgemäß Aspekte des Musikstils von dominanter Bedeutung. Ein musikalischer Stil (bzw. eine Stilisierung) kann die Substitution vollziehen, indem er in bestimmte soziale Zusammenhänge gestellt wird. Er kann mit dem Text konfrontiert werden oder den Text ergänzen. Er kann in musikalisch autonomen Werken selbständig fungieren. Die Musik kann aber auch — und das soll nicht außer acht gelassen werden —, wenn sie Kitsch-Tendenzen aufzeigt, einen sozial signifikanten, an Konnotationen reichen Text oder andere außermusikalische Elemente (z. B. die Titel der Werke) nivellieren, zur offiziellen Gebrauchsmusik herabsetzen. Dieser Fall liegt z. B. vor bei den Liedern des lettischen Komponisten Raimonds Pauls (geb. 1936) mit den national amphibolischen Texten von Jānis Peters (geb. 1937), die um 1970 erschienen. Im Stil des sowjetischen populären sentimental Liedes der fünfziger und des westeuropäischen Schlagers der zwanziger, dreißiger Jahre komponiert, wurden diese Lieder von den sowjetischen Behörden in den Status offizieller Massenkultur erhoben und als „Dampfablasser“ unerwünschter nationaler Regungen benutzt.

Das früheste Beispiel einer musikalischen Doppeldeutigkeit im sowjetischen Baltikum stammt — soweit mir bekannt ist — schon aus den ersten Nachkriegsjahren. Alfrēds Kalniņš (1879—1951), einer der beiden großen Klassiker der lettischen Musik, wurde von den neuen Machthabern gleich zum „Volkskünstler“ ernannt (1945) und mit dem Amt des Direktors des lettischen Konservatoriums betraut (1944—1948). Der berühmte Komponist wurde als Beispiel für Zusammenarbeit der alten lettischen Intelligenz mit dem neuen Regime dargestellt. Der schweigsame, meistens ironisch gestimmte Kalniņš schien auch diese Rolle gelassen hinzunehmen. Am Tage seines 70. Geburtstages, dem 23. August 1949, „kam der Komponist, sich den Besuchern entziehend, bei Sommerhitze in seine Stadtwohnung, um ganz allein, eingeschlossen“<sup>7</sup>, ein (laut seinem Biographen Arnolds Klotiņš) besonders geliebtes Werk, seinen Schwanengesang, die „Variationen über Jāzeps Vītols' Thema“ für Orgel zum Abschluß zu bringen.

Jāzeps Vītols (1863—1948), Kalniņš' kongenialer älterer Zeitgenosse und Schöpfer der lettischen klassischen Musik, war 1948 in der Emigration gestorben. Hiermit war der Weg zu seiner Rehabilitation für die Sowjetbehörden geöffnet und die Verantwortung für seine Flucht mit den Mitläufern der Nationalsozialisten wurde auf seine Umgebung geschoben. Variationen über ein Thema von Vītols waren also zur Zeit, da Kalniņš das Werk für die Ernstaufführung im Jahre 1951 freigab, eine Reminiszenz an den großen Klassiker.

Die Variationen kulminieren in einem Trauermarsch und sind dem Andenken Vītols gewidmet. Aber es ist viel mehr darin. Bis heute hat die sowjetische Musikwissenschaft, offensichtlich zielbewußt, verschwiegen<sup>8</sup> d e r s . : Dmitri Shostakovich's Vocal Cycle 'From Jewish Folk Poetry' (in Vorbereitung).

7) A. Klotiņš: Alfrēds Kalniņš, Riga 1979, S. 348.

8) Vgl. N. Grünfeld: Istorija latišķoj muziki [Geschichte der lettischen Musik], Moskau 1978, S. 80; J. Vitoliņš: Alfrēd Kalniņš, Riga 1968, S. 97.

(und die westliche anscheinend aus Unkenntnis nicht erwähnt<sup>9</sup>), daß das von Kalniņš gewählte Thema von Vitols einer seiner schönsten und — was von besonderer Bedeutung ist — populärsten Choräle ist: „Jesus, meine Sonne“<sup>10</sup>.

Einen Choral als Thema für Variationen zu wählen, kann in der Sowjetunion von 1949 nicht anders als ein Akt des Dissidentismus qualifiziert werden. Die öffentliche Aufführung eines solchen Werkes konnte damals, 1951, in den schwersten Jahren des Stalinismus, nur bei einkalkulierter eventueller Ignoranz der lokalen Kulturbürokratie und bei freiwilligem, nicht ganz ungefährlichem Stillschweigen aller Beteiligten — des Komponisten, der Interpreten und der Zuhörer stattfinden. Der allgemein bekannte Text dieses Chorals läßt keinen Zweifel zu an der geistigen Einstellung von Kalniņš in diesen letzten Jahren seines Lebens, als er das Rektoramt niederlegte und die obligatorische Klavierklasse für Instrumentalisten (!) am Lettischen Konservatorium übernahm: „Jesus, meine Sonne ... Mildere meine Sünden mit Deinem Blute ... Gib neue Kraft ... , Nur Dir will ich leben, nur Dein sein, mein Gott ...“

Dieses erste Beispiel einer musikalischen Konnotation, wo der kirchlich gebundene Dissidentismus durch den anerkannten Namen von Vitols gedeckt wurde, war noch ein ziemlich naiver und durchaus direkter Versuch einer Geheimsprache. Sie war in diesem Fall hauptsächlich auf Solidarität der Eingeweihten und Unwissenheit der Machthaber gegründet. Möglichkeiten einer wirklichen Doppeldeutung waren hier noch wenig oder sogar gar nicht einbezogen. Esoterisches Doppelspiel, verwickelter Doppelsinn tauchten erst in späteren Jahren auf, als die sowjetbaltischen Komponisten raffiniertere Methoden brauchten und als die Fabrik der sowjetbaltischen Kunst sich zu einem etablierten Monopol entwickelte. Sie kamen mit dem Werk von Margeris Zariņš (geb. 1910), einem hoch geehrten Komponisten Sowjetlettlands.

Margeris Zariņš war der erste, der an der Schwelle der fünfziger zu den sechziger Jahren den Neobarock in die baltische Musik einführte. Im Jahre 1963 wurde in Riga seine „Suite im Barockstil“ aufgeführt, und das Werk wurde zu einer seiner populärsten Kompositionen. Für 16 Instrumente und Mezzosopran mit Texten von Pierre de Ronsard (1525—1585) und François Villon (1431—1463) geschrieben, macht die Musik (nicht ohne spürbare Einflüsse von Carl Orff) von Barockelementen Gebrauch (besonders in Kadenzen), um dauernd durch moderne Rhythmik und scharfsinnige Instrumentationskniffe das Zeitgenössische zu unterstreichen. Im ersten Teil zitiert Zariņš das populäre „Robin, ich liebe Dich“ aus der Renaissance, und in die abschließende Pavane, die auf der Melodie des Chansons „Bella qui tiens ma vie“ (Thoinot Arbeau: Orchesographie, 1588) gegründet ist, sind deutlich Jazz-Motive eingedrungen. Der Vokalzyklus wurde in altfranzösischer Sprache vorgetragen. All das, vielleicht

9) Vgl. L. Apkalns: Lettische Musik, Wiesbaden 1977.

10) J. Wihtols: Meldiju grāmata evaņģēliskām luterāņu draudzēm [Liederbuch evangelisch-lutherischer Gemeinden], Riga 1939, S. 43, Nr. 110.

einschließlich der Inkonsequenz im Verhältnis zwischen Text (Renaissance) und Musik (Barock), brachte in die lettische Musik dieser Jahre die Aura des Westlichen, der ganz neuen Thematik, die Entfremdung von den sowjetischen Lebens- und Kunstverhältnissen. Auf der akademisch-konservativen, der Moderne sogar feindlich gegenüberstehenden und für Vor-Bach-Musik verschlossenen Bühne der Rigaer Philharmonie dieser Jahre klang das Werk wie eine Herausforderung, wie eine Negation all dessen, was der Komponist vorher an offiziellen Liedern und Kantaten geschrieben hatte. Dazu kam noch die besondere Stellung, die die Zeit des Barock im Baltikum einnahm. Wegen des außerordentlich großen Anteils der lettischen, estnischen und litauischen Leibeigenen an der Errichtung von Bauten des späten 16. und des 17. Jahrhunderts hatte der Barock für die baltischen Völker eine ganz andere Bedeutung als andere Stile, z. B. der Klassizismus, der hauptsächlich mit den Zeiten russischer Herrschaft verbunden war. Der Barock war westlicher Provenienz und wird heute im Baltikum als Gegensatz zum russischen Kultureinfluß empfunden.

Mit alledem konnte jedoch die offizielle Kunstkritik in der Situation von 1963 nichts anfangen. Die Verwendung von Elementen des Barock und von Texten der Renaissance als Unterlagen konnten, obwohl bizarr, nicht geradezu als feindlich interpretiert werden; Jazz war nicht erwünscht, aber auch nicht mehr verboten. Es hieß damals, der Meister der lettischen Musik habe Humor, er spiele mit Barock- und Jazzelementen herum, Ironie und verfeinerte Poesie seien seine Charakterzüge.<sup>11</sup>

Erst 1979, fast zwanzig Jahre nach der Erstaufführung der „Suite“, als Margeris Zariņš, der „Volkskünstler der UdSSR“ (das ist der höchste in der Sowjetunion verliehene Künstlertitel), auch Autor von phantastischen Kurzerzählungen geworden war, scheint der Komponist uns einen greifbaren Schlüssel zur Dechiffrierung der „symbolischen Werte“ (im Sinne von Ernst Cassirer und Edwin Panofsky) seines Neobarocks zu geben und die Ahnungen von 1963 zu bestätigen. In seiner Novelle „Der kurländische Barock: Eine dokumentarische Phantasie“ legt Zariņš folgende Worte in den Mund eines gewissen Nikolaus Zefren von Utrecht, der 1680 nach Riga gekommen sein und dort seine lettischen Gesellen im Kirchenbau unterrichtet haben soll:

„Die sächsischen Meister lehren: stelle die Welt so dar, wie der Mensch sie sehen soll, belehre. Meine lieben Burschen und Gesellen! Hört nicht auf diese Klugredner! Höret was ich euch sage: die Welt muß man so darstellen, wie sie vom einfachen Menschen nicht gesehen wird! So, wie sie von dem mit Gottesgnade besicherten Künstlerauge gesehen wird. Fürchtet euch nicht!! Gebt euren Äxten, Keilen und Stacheln die Freiheit!“<sup>12</sup>

Diese gegen den sozialistischen Realismus gerichtete Deklaration wird,

11) T. Kuriševa: Margera Zariņa jaunie vokālie cikli [Die neuen Vokalzyklen von Margeris Zariņš], in: Latviešu muzika, Bd. IV, Riga 1965, S. 226.

12) M. Zariņš: Kurzemes Baroks: dokumentāla fantāzija [Der kurländische Barock: eine dokumentarische Phantasie], in: Māksla 1979, Nr. 4 (April), S. 10.

damit dem Leser doch kein Zweifel bleibt darüber, was gemeint sei, von der Person des Erzählers so weitergeführt: „Das geschah Anno eintausendsechshundert — zum Teufel! Ist es denn nicht gleichgültig, in welchem Jahre das geschehen? Die äußerlichen Tatsachen sind in diesem Falle von keiner Wichtigkeit.“<sup>13</sup>

So erläuterte Zariņš im Jahre 1979, was 1963 gemeint war, als er die ersten Barockstilisierungen unternahm.

Oft wird die konnotierte Bedeutung der Musik durch Stilisierung der Titel angezeigt. Lateinische, mittelalterliche oder barocke Terminologie in Texten oder in Kunstwerken wird vom sowjetischen Rezipienten als fremd, ausländisch, westlich und dementsprechend auch als dubios, vom Establishment unerwünscht betrachtet. Italienisch ist in der Musik angebracht, und keiner könnte gegen italienische oder französische Tempo- und Satzbezeichnungen etwas einwenden. Latein ist in dieser Funktion schon viel fremder.

In Werktiteln aber hat das Lateinische und Italienische, obwohl es keinem Verbot unterliegt, schon eine ganz andere Auswirkung; wegen des Elements der Abstraktion, oft wiederum, weil diese Werkbezeichnungen für den Durchschnittshörer nicht ganz verständlich sind, scheinen sie einen verborgenen Sinn in sich zu tragen. Sie fordern zum Nachspüren, Nachsuchen und Dechiffrieren einer an der Oberfläche des Werkes nicht bemerkbaren Deutung auf. Die auffallend große Zahl lateinischer und italienischer Werktitel in der sowjetbaltischen Musik kann kein Zufallsspiel sein. Schon eine nur unvollkommene Aufzählung solcher Werke scheint aufschlußreich zu sein:

Arro, Edgar (geb. 1911): *Basso ostinato* (1964); *In memoriam* (1964).  
 Balakauskas, Osvaldas (geb. 1937): *Auletika* (1966); *Retrospectiva* (1974); *Ludus modorum* (1971); *Passio strumentale* (1980).  
 Barkauskas, Vytautas (geb. 1931): *Pro memoria* (1970); *Gloria urbi* (1972); *Sonata subita* (1974); *Ouverture a priori* (1976).  
 Dambis, Pauls (geb. 1936): *Canzoni di dormire* (1969); *Laurae cantum* (1969); *Stanzi di Michelangelo* (1972).  
 Ivanovs, Jānis (geb. 1906): *Poema luttuoso* (1966); *Symphonia humana* (1969); *Symphonia ipsa* (1972); *Symphonia energica* (1967).  
 Jurgutis, Vytautas (geb. 1930): *Homo natus est* (1970).  
 Kalsons, Romualds (geb. 1936): *In modo classico* (1968).  
 Kangro, Raimo (geb. 1949): *Credo* (1977).  
 Karev, Hillar (geb. 1931): *Sola da solo a sola per viola* (1974).  
 Karlsons, Juris (geb. 1948): *Per i giovani* (1974); *Concerto solenne* (1975).  
 Kuulberg, Mati (geb. 1947): *Concerto per ottoni* (1975); *Concerto per fiatti* (1976).  
 Mägi, Ester (geb. 1922): *Canto doloroso ed inventione* (1974).  
 Pärt, Arvo (geb. 1935): *Musica sillabica* (1964); *Pro et contra* (1966); *Credo* (1968); *Modus* (1976); *Trivium* (1976); *In spe* (1976); *Missa sillabica* (1977); *De profundis* (1977); *Tabula rasa* (1977).

13) Ebenda.

Vasks, Pēteris (geb. 1946): In memoriam (1977).

Zariņš, Mārgēris (geb. 1910): Carmina antica (1964); Concerto innocento (1969); Concerto triptichon (1972).

Zemzars, Imants (geb. 1951): Con sordino (1977).

Wie können wir diese Flut an lateinisch-italienischen Titeln deuten?

Die lateinisch-italienischen Bezeichnungen musikalischer Werke haben im Baltikum keine lokale Tradition und können nicht an das nationale Bewußtsein des Zuhörers appellieren. Die Erklärung für diese Erscheinung muß also in den sowjetischen Kultur- und Sozialverhältnissen gesucht werden. Diese Bezeichnungen tauchten in den sechziger Jahren auf, als bestimmte Andeutungen westlicher Einflüsse schon geduldet wurden (in den vorangegangenen Jahren des Stalinismus hätten Werke mit solchen Bezeichnungen unmöglich zur öffentlichen Aufführung gelangen können). Das Lateinisch-Italienische ist an und für sich mit dem westlichen Kulturkreis verbunden und ist dem slawischen Bereich vollkommen fremd. Es symbolisiert hiermit eine Distanzierung von russischer Dominanz und eine Solidarisierung mit dem Westen. Letzteres ist aber gemäß sowjetischer Tradition als für das System unerwünscht, wenn nicht gar als dissident interpretiert worden.

Die lateinisch-italienischen Titel sind nur sehr selten (in etwa 5—6 von den 37 hier aufgezählten Fällen) direkt an den Text oder den Stil der Komposition gebunden. Im Gegenteil, es handelt sich größtenteils sogar um Werke, die der „avantgardistischen“ sowjetischen Musik nahestehen (Balakaukas, Barkauskas, Dambis, Kuulberg, Pärt, Vasks), Musik von verhältnismäßig reichem „kommunikativen Wert“ im Vergleich zu anderen Werken baltischer Komponisten. Es zeigen sich hier also wieder Tendenzen, die mit der westlichen Welt verbunden sind und die vom System noch immer mit Vorbehalt betrachtet werden.

Es ist hauptsächlich die jüngere Generation, die von diesen Titeln Gebrauch macht. Wenn ältere Komponisten dabei mitmachen, dann sind es diejenigen, deren Distanzierung vom System auch sonst in der einen oder anderen Weise als verfeinerte Camouflage zutage tritt. Von Zariņš war schon die Rede. Ivanovs, ein anderer „Volkskünstler“ Lettlands, schrieb konsequent nur Instrumentalmusik und ließ sich in seinen Werken nie zu einer greifbaren Pointe verführen. Er war, wie Schostakowitsch, mit pro-sowjetischen Deklarationen sehr großzügig; in seinen Werken blieb er aber immer souverän und verschlossen. Ein Doppelleben à la Schostakowitsch scheint hier seine baltische Variante zu haben. Auch der „Volkskünstler“ Arro, einer der populärsten Lieder- und Operettenkomponisten Estlands, scheint in den sechziger Jahren eine Krise überstanden zu haben; von nun ab wurde die Orgelkomposition der Kern seines Schaffens, und das von ihm gepflegte hurrapatriotische Lied blieb in der Vergangenheit zurück.

Die lateinisch-italienischen Werkstitel sind mehr als Modesache — sie sind auch mehr als ein Streben zum Universalen. Sie sind eine Form von verborgenem Dissidentismus: sie können Distanzierung und Entfrem-

dung<sup>13a</sup> von der Sowjetrealität und den sowjetischen Kulturverhältnissen indizieren („In modo classico“, „Concerto innocento“, „Con sordino“), eine Einladung zur Diskussion über diese Verhältnisse anzeigen („Pro et contra“), ein Traum über eine andere Welt („Laurae cantum“), ja ein Versuch sein, sich von dem offiziell angekündigten Programm des Werkes loszusagen („Symphonia ipsa“). Es ist eine *carte blanche* für Substitutionen, eine „*Tabula rasa*“ (Pärt), in die der sowjetische Hörer seine Gedanken und Gefühle zensurfrei eintragen kann.

In der baltischen Musik der sechziger und siebziger Jahre entstand eine große Zahl von Werken mit außereuropäischer Thematik. Die sowjetische Musikwissenschaft erblickte in dieser Erscheinung eine „Demonstration des großen Umfangs der ästhetischen Interessen“<sup>14</sup> der sowjetbaltischen Komponisten. Wir haben aber Grund zu behaupten, daß die Genesis dieses Phänomens, schon in der sowjetischen Musik der zwanziger, dreißiger Jahre angedeutet (z. B. Schostakowitsch, op. 21), viel komplexer ist und seine Hermeneutik in die tiefsten Schichten des sozio-kulturellen Gesamtbewußtseins eindringt. Wir wollen hier die Problematik nur andeuten.

In der großen Masse der Werke, die zu dieser Richtung gehören, sind diejenigen, die zur Kunst und Philosophie des Fernen Ostens, besonders Japans und Indiens, tendieren, von dominierender Bedeutung. Sie ragen mit ihren künstlerischen und intellektuellen Werten hoch über die zahlreichen Kantaten, Lieder usw. heraus, die das „antiimperialistische“ und „antikoloniale“ Thema pflegen.

Nennen wir hier nur die wichtigsten:

Dambis, Pauls (geb. 1936): Neun japanische haikai (1969?).

Mägi, Ester (geb. 1922): Haiku (1977).

Pärt, Arvo (geb. 1935): *Tabula rasa* (1977).

Sink, Kuldar (geb. 1942): Drei Lieder (1959); Vier Meditationen (1960); Fünf haikai (1964); Jahreszeiten (1965).

Tormis, Veljo (geb. 1930): Zehn haikai (1966).

Zariņš, Marģeris (geb. 1910): Vier japanische Miniaturen: Von alt-japanischer Poesie (1963).

Im Gegensatz zu den für das Baltikum traditionsarmen Latinismen in den Werktiteln oder der nur einige Jahrhunderte in die Geschichte zurückgreifenden Barockstilisierung sprechen die fernöstlichen Stilisierungen der baltischen Komponisten eine uralte Schicht des Volksbewußtseins und eine reiche, etwa hundert Jahre alte wissenschaftliche Betätigung an. Es ist hier nicht der Ort, diese Betätigung für richtig oder falsch zu erklären und die verschiedenen Aspekte der Hypothese einer baltisch-fernöstlichen Gemeinsamkeit zu diskutieren. Für uns ist aber die moderne Anwendung dieser Theorie von Interesse, besonders in ihrer Beziehung zur Kunst,

13 a) Die sowjetischen Musikwissenschaftler selbst geben ab und zu die Entfremdungstendenzen gewisser Komponisten zu, so z. B. im Fall Marģeris Zariņš, siehe *Sovetskaja muzika* 1979, 1, S. 13.

14) *Istorija muziki narodov SSSR* [Musikgeschichte der Völker der UdSSR], Bd. V, Teil 2, Moskau 1974, S. 4.

da sie die gegenwärtige sozial-kulturelle Stimulierung des „ästhetischen Interesse“ der baltischen Komponisten am Osten erläutern kann.

Der moderne baltische Anthropologe, Kultur- und Kunstforscher spürt heute nach den gemeinsamen Wurzeln und dem gemeinsamen Kulturkreis der baltischen und fernöstlichen Völker. So findet Tõnis Vint, ein estnischer Künstler und Kunstwissenschaftler, in livisch-lettischen Ornamenten peruanische (3. Jahrhundert) und japanische Shou-Motive. Aber die formelle Gemeinsamkeit geht im Grunde auf eine philosophisch-ethische zurück, die Gemeinsamkeit des baltischen Volksgeistes und des japanischen Tao-Systems, in dem „die Realität, die sachliche Welt nicht so statisch und unveränderbar stabil ist, wie wir es empfinden... Dementsprechend können für die ältesten hieroglyphischen geometrischen Grundformen... auf verschiedenen Ebenen der Realität zahlreiche Interpretationen gefunden werden.“<sup>15</sup>

Die Polysemantik des Kunstwerkes, die Vieldeutigkeit seiner Interpretation steht auch im Mittelpunkt der Meditationen von Lennart Meri, des sowjetestnischen Ethnologen und Kinodokumentalisten: „The rune songs of Kalevala and the bear dances of the Mansi people... are not obsolete. They carry important messages to us. What does it matter if they are difficult to interpret?“<sup>16</sup> Vints sucht die Freiheit der Doppeldeutigkeit im Zen-Buddhismus, Meri in der Gedankenwelt der uralten östlichen Finno-Ugrier.

Der bekannte sowjetestnische Komponist und Musikwissenschaftler Leo Normet (geb. 1922) zitiert in seinem Vortrag „Reflections of Orientalism in Modern Estonian Music“ den japanischen Philosophen Daisetz Teitaro Suzuki (1870—1966):

„When the feeling reaches its highest pitch we remain silent, because no words are adequate... In any event Japanese artists more or less influenced by the way of Zen tend to use the fewest words or strokes of brush to express their feeling. When they are too fully expressed no room for suggestions is left, and suggestibility is the secret of the Japanese arts.“<sup>17</sup>

Und Normet setzt fort:

„... an Estonian also is 'silent when feeling reaches its highest pitch'... In fact, our national verbal treasury contains innumerable allegories and hintings.“

15) T. Vint: Par Peru segu un noslõpumaino SCHOU zimi [Über die peruanische Decke und das geheimnisvolle SCHOU-Zeichen], in: Literatūra un mäksla vom 21. 12. 1979.

16) L. Meri: Five Questions about “The Winds of the Milky-Way“, Vortrag, gehalten auf der „Fünften Konferenz für Baltische Studien in Skandinavien“ (Stockholm, Juni 1979).

17) D. T. Suzuki: Zen Buddhism: Selected Writings, New York 1956, S. 287, zit. nach L. Normet: Reflections of Orientalism in Modern Estonian Music, Vortrag, gehalten auf der „Fünften Konferenz für Baltische Studien in Skandinavien“ (Stockholm, Juni 1979).

So kommt Normet zur Parallele mit dem estnischen Volkslied. Das estnische Volkslied ist also in seiner Ästhetik dem Schiismus und der japanischen Kunst verwandt. Die letzteren sind ambivalent, vieldeutig; wir folgern: das estnische Volksgut, die estnische Volksmusik sind vieldeutig. Damit ist die Volksmusik der Doppeldeutigkeit freigegeben.

Die vom Sowjetstaat geförderte Folklore mußte der Vieldeutigkeit freigegeben werden, um dem Künstler die Konnotation im Kunstwerk zur Verfügung zu stellen, um die Doppeldeutigkeit zu ermöglichen. Das klassische offizielle sowjetische Kunstwerk kann laut seinen immanenten Gesetzen nicht vieldeutigen sozio-ästhetischen Interpretationen ausgesetzt sein. Um solche zu ermöglichen, braucht es übertragende Elemente. Nichts könnte für die Sowjetverhältnisse geeigneter sein, als diese Funktion der verborgenen, oft dissidenten Bedeutungsübertragung der offiziell akzeptierten Folklore oder der alten fernöstlichen Philosophie zu überlassen. Der Pantheismus, das Nirwana, die Selbstkonzentration und Selbstversenkung des japanischen Zen-Buddhismus, die doch auch der baltischen Folklore eigen sind, werden in den modernen fernöstlichen Stilisierungen zur „inneren Emigration“, einer bekannten Form des verborgenen Protestes. Diese Stilisierungen sind vor offizieller Kritik geschützt; sie verwenden für das Kunstwerk Rohmaterial par excellence, die Folklore, und berufen sich auf klassisches Kulturgut, die alte Philosophie.

Das Konzert für zwei Violinen, Kammerorchester und präpariertes Klavier „Tabula rasa“ von Arvo Pärt ist vielleicht das beste Beispiel für eine totale Entfremdung von der sowjetischen Realität, für „innere Emigration“. Schon mit seinem Titel eine Zweideutigkeit andeutend, versetzt uns dieses Werk mit seinen pentatonischen Intonationen, sonoristischen sublimen Effekten (hohe Register der Streicher und Gong-Schläge) und monoton-hypnotischen Wiederholungen in eine Atmosphäre des Vakuums, der geistigen Isolation. „Next to the Jainist rituals one can distinguish another parallel, that of the old Estonian song“, mein Leo Normet.<sup>18</sup> Der estnische Volksmelos projiziert das Werk in die Realität des Sowjetlebens zurück, in die Realität des Vakuums, in dem das Leben des sowjetischen Künstlers verläuft.

Die fernöstlichen Stilisierungen der baltischen Musik machten hauptsächlich von traditionellen Ausdrucksmitteln Gebrauch, um eine vom Staat nicht erwünschte Philosophie zu übermitteln. Eine andere Richtung, die sogenannte ‚Neue folkloristische Welle‘ (NFW), dagegen dringt mit ihrer Geheimsprache in die Sphäre des Nationalen und Sozialen ein, und ihre Methode kann als avantgardistische Stilisierung des Volksmelos qualifiziert werden. Dementsprechend ist sie auch demokratischer, man könnte sagen: publizistischer veranlagt.

Um die Semantik der ‚Neuen folkloristischen Welle‘ vollständiger zu empfinden, müssen wir uns die Tatsache ins Gedächtnis zurückrufen, daß der Gebrauch von Volkselementen in der sowjetischen Kunst in einer ganz

---

18) Normet (wie Anm. 17).

bestimmten Form kanonisiert wurde, nämlich in der Form der nationalen Romantik des 19. Jahrhunderts. Diese Methode, von offiziellen Kulturpolitikern proklamiert, wurde zum Symbol konformistischer sowjetischer Kunst, ja zum Symbol des sowjetischen Staates selbst. Das war der Grund für die ausweichende, sogar negative Haltung zur Folklore, die die fortschrittliche Nachkriegsgeneration der sowjetischen Komponisten der fünfziger und frühen sechziger Jahre einnahm. Nur der geniale Schostakowitsch schien die Kraft der Volkssprache zu spüren, als er 1948 seinen Vokalzyklus „Von jüdischer Volkspoesie“ zu originalen Volkstexten schrieb, ein Werk, das als Paradigma der Doppeldeutigkeit, der dissidenten Geheimsprache der sowjetischen Musik dienen kann.<sup>19</sup>

Seit der Mitte der sechziger Jahre erhielt die Verwendung folkloristischer Elemente in der Kunstmusik neue Impulse, und es entstand eine Richtung, die man als modernen Bartok-Stil bezeichnen könnte. Man kann nicht behaupten, daß diese Richtung — ‚Neue folkloristische Welle‘ — baltischen Ursprungs ist. Es gibt auch keinen Grund zur Behauptung, daß sie in jedem Werk, in jeder Erscheinung und in jedem sozialen Kontext doppeldeutiger Natur ist und dissidente Konnotationen enthält. Im sowjetischen Baltikum wurde dieser Stil aber besonders aktiv kultiviert, und hier hatte er eine besonders national-soziale Bedeutung, die wir als dissident deuten können.

Schon die Auswahl der Volkselemente selbst ist anders, als sie es bis dahin gewesen ist. Die Komponisten dieses Trends sind hauptsächlich an den ältesten Schichten des Volksgutes interessiert, an den vorgeschichtlichen oder vorchristlichen Elementen. Es sind dies die Lieder oder Lamentationen und Beschwörungen von beschränktem Ambitus (2—3 Töne), die Schamanen-Gesänge, halb gesungen, halb geflüstert oder im Schnellsprechers gemurmelt, oft ohne Metrum und identifizierbarer Tonhöhe, von Schreien, Ausrufen und Heulen unterbrochen. Es muß auch betont werden, daß diese Schicht der Volksmusik als das authentischste Volksgut betrachtet wurde, das sowohl vor den russischen wie auch deutschen Kultureinflüssen entstanden war. Dieses Rohmaterial von heidnischer Herkunft wurde in einer modernen Kompositionstechnik verarbeitet, mit einer neuen Auffassung der Idee der Tonalität, unter Bevorzugung der Diatonik, mit Elementen der Dodekaphonie, Aleatorik, Clustertechnik und Sonoristik, unter Einbeziehung verschiedenartiger Manipulationen der Vokalstimme.

Aus dieser Symbiose des Uralten und Modernen entstand eine höchst ambivalente Situation: die Avantgarde war vom Staat nicht gerade verboten, aber doch als Produkt des kapitalistischen Westens höchst unerwünscht; Volksmusik dagegen war gefördert und als Ausgangsmaterial für die Kunst vorgeschrieben. In den heidnischen Schichten des Volksmelos hatten die sowjetischen Komponisten hiermit eine Rechtfertigung für den Gebrauch von avantgardistischen Kompositionstechniken gefunden, da Elemente der letzteren doch in den ersteren verankert sind.<sup>20</sup> Eine

19) Braun (wie Anm. 6).

solche Einstellung schützte den Komponisten davor, des „Antirealismus“ beschuldigt zu werden, und stellte ihm gleichzeitig Mittel zur Verfügung, die dem System dubios waren. Der Hörer seinerseits war in dieser Situation in willkommener Weise frei, das Uralt-Folkloristische, das mit nationalen Obertönen aufgeladen war, als betont national und die unerwünschte avantgardistische Technik als Dissidenz zu betrachten. Und jede dieser beiden stilistischen Wurzeln stimulierte und animierte mit ihrem sozio-kulturellen Hintergrund und reichen Konnotationen die andere.

Der größte und talentvollste Teil der in den dreißiger und vierziger Jahren geborenen Komponistengeneration hat zu dieser stilistischen Richtung beigetragen. Zu den interessantesten Repräsentanten gehören die Esten Raimo Kangro (geb. 1949), Ester Mägi (geb. 1922), Anti Marguste (geb. 1931), Leo Normet (geb. 1922), Eino Tamberg (geb. 1930) und Veljo Tormis (geb. 1930), die Letten Pauls Dambis (geb. 1936), Aldonis Kalniņš (geb. 1928), Romualds Kalsons (geb. 1936) und Pēteris Vasks (geb. 1946) sowie die Litauer Feliksas Bajoras (geb. 1934), Vytautas Barkauskas (geb. 1931), Algis Bražhinskas (geb. 1937), Bronius Kutavičius (geb. 1932) und Vytautas Montvila (geb. 1935).

Eine vollständige Analyse eines musikalischen Werkes zur Deutung sozio-nationaler Konnotationen muß eine unendliche Zahl von Faktoren historischer, geistesgeschichtlicher, ethnischer, künstlerischer, gestaltpsychologischer und emotionaler Natur berücksichtigen und ist retrospektiv eigentlich unmöglich. Zwei Beispiele können uns die Methoden der ‚Neuen folkloristischen Welle‘ nur teilweise veranschaulichen.

Das erste Beispiel sind die „Meereslieder“ a capella von Pauls Dambis zu Volkstexten (1971). Die Verwendung von Volkstexten für Originalmusik, eine Tradition, die auf Schostakowitschs Vokalzyklus „Von jüdischer Volks poesie“ zurückgeht, kann unter sowjetischen Verhältnissen, wo die Textwahl ein Stein des Anstoßes war und immer noch ist, als sicherer oder wenigstens harmloser Schritt betrachtet werden und wurde von der ‚Neuen folkloristischen Welle‘ stark bevorzugt. Bei Dambis sind es nur einige Zeilen — je zwei oder drei für jedes der drei Lieder<sup>21</sup> — von außerordentlicher Wirkungskraft. Die Musik, in ihrem Lakonismus den Texten kongenial, vervollkommnet den künstlerischen Effekt. „Blas, blas, Mutter der Winde... Meine Brüderlein sind auf der See“ (erstes Lied) — es ist eine Atmosphäre von alarmierender Antizipation, der Beängstigung, aber auch der Hoffnung: die Winde können sowohl tödliche Gefahr bringen wie auch günstig wehen. Die Hinwendung zu einer vorchristlichen Gottheit, einer der vielen „Mütter“ der Letten, der Windesmutter, versetzt uns in

20) M. Tarakanov: Neue Gestalten und neue Mittel in der Musik, in: Beiträge zur Musikwissenschaft (Berlin 1968), H. 1/2, S. 42—64; J. Jūzeliūnas: Akordo sandoros klausimo [Zur Frage der Harmonie des Akords], Kaunas 1972.

21) Das Notenmaterial von Dambis „Meereslieder“ (Jūras Dziesmas) ist im Westen nicht zugänglich. Der Text ist einer Schallplatte (Melodia, 33CM-033756) entnommen. Es ist mir nicht gelungen, die Texte in den bekannten lettischen Volkslieder-Sammlungen nachzuweisen.

die Zeit der nationalen Unabhängigkeit, in die vordeutsche und vorrussische Periode des Baltikums. Ein dunkles Ahnen des herannahenden Unglücks ist spürbar. Die Brüderlein, meine Verteidiger, sind weit auf der See oder auch „über See“ in fremden Ländern (eine Anspielung auf die lettische Emigration?); Mutter der Winde, sei ihnen günstig, dann ist es auch für uns hier zu Hause eine Rettung. Das phrygische Drei-Ton-Thema im Ambitus einer Quart, monodisch auf einem Pedalton gehalten, führt uns in die vorgeschichtliche Welt und stimmt aufs tiefste mit der Antizipationsatmosphäre überein. Die Entwicklung strebt einem dynamischen Höhepunkt zu, und nachdem eine hohe Sopranstimme solo das Thema nochmals indiziert hat (eine einsame Kinderstimme, Hilfe herbeirufend? eine Sirene mit ihrem Verlockungslied?), bricht alles plötzlich ab und verweilt in Stagnation. „Heute fließt (geht dahin) [der mundartliche lettische Ausdruck ‚tecēt‘ ist für beide Bedeutungen adäquat — J. B.] die Sonne dunkel, in großen Leiden“ (zweites Lied). Die dunkle Sonne, das klassische Symbol der herannahenden Katastrophe, auch der Gefahr und Unterdrückung, ist durch den Hinweis aufs Leiden noch verstärkt und verallgemeinert — die Atmosphäre verdichtet sich zur Krise einer Volkstragödie. Auch hier strebt die ganze Struktur — eine monotone Wiederholung eines kurzen Motivs, das nur aus Tonika, unterem und oberem naturellen Leitton besteht — dem dynamischen und sonoristischen Kulminationspunkt zu, und durch einen Pedalton verstärkt, zerfällt und zersplittert sie dann in einem Clusterakkord, einem letzten Notschrei der Verzweiflung gleich. Das „Es läutet in Riga, es läutet in Jelgava [Mitau], auf allen Türmen“ (drittes Lied) erklingt wie ein Aufruf zur Mobilisierung des Volkes und versetzt uns in die realen Zeiten der Unterdrückung. Riga und Mitau sind Städte in der Sowjetrepublik Lettland, das Turmgeläute ist seit je das Zeichen zum Volksaufstand. Virtuose vokale Tonmalerei bringt das Glockenspiel zum Ausdruck, das in einem durch das ganze Chor-Register aufsteigenden und herabsinkenden Glissando kulminiert — eine Reminiszenz eher an moderne Kriegin-tonationen als an Glockengeläute. Von ausschlaggebender Bedeutung für den ganzen Zyklus ist aber der Gebrauch von für die Sowjetunion avantgardistischen Kompositionstechniken (Clusterstrukturen, Aleatorik, strenge Modalität, Negation der Funktionalharmonik, Vokalglissando etc.), die von dem Musik-Establishment immer mit Verdacht und Unwillen betrachtet wurden. Das quasi-folkloristische Werk wird so in die unmittelbare Gegenwart verlegt und erhält die Aktualität von Zeitungsschlagzeilen.

In einem noch größeren Maße ist das über unser zweites Beispiel zu sagen, Veljo Tormis „Beschwörung des Eisens“ (1972) für Chor, Tenor, Bariton und Schamanen-Trommel zu Texten aus dem finnischen Epos „Kalevala“, bearbeitet und ergänzt von August Annist, Paul-Eerik Rummo und Jaan Kaplinski.

Das Werk bringt die wild-ekstatischen, unbeherrschbaren und ungezähmten Urkräfte des immer souveränen heidnischen Volksritus in den sowjetischen Konzertsaal. Die in der Textunterlage vollzogene Symbiose

von Volksepos und moderner estnischer Dichtung projiziert schon an und für sich das Werk von Tormis in die Gegenwart.

So entwickelt sich die Sage:

„Drei Feuertöchter kamen, von den Brüsten tropfte Milch zur Hölle, zu jener Schmelzerei: schwarze von der ersten, weiße von der zweiten, blutgefärbte von der dritten. . .

Das Eisen war noch zaghaft dann . . .

So sprach der Tod: . . . auf der Wiese, bei dem Wäldchen, hinterm Dorfe dort, stelle ich meinen großen Ofen auf und werde Eisen schmelzen. . .“

Und dennoch,

„bist noch weich, du Eisen. . . Wie soll ich dich verhärten, daß du wütiger die Menschen beißest. . .?“

Nichts war in den alten Zeiten grausam genug, um das Eisen zu härten.

Und dann plötzlich:

„Neue Zeiten, Neue Götter“

klingt polyphon mit

„Gott, Du gerechter, Erbarme Dich!“

Denn in den neuen Zeiten, unter den neuen „Göttern“,

„Sollen die Errungenschaften der neuen Technik und das letzte Wort der Wissenschaft dringend zu den vorgeschriebenen Punkten abgesandt werden, um mit größter Genauigkeit den Schlag zu versetzen . . ., allen den Widerstand zu nehmen, zum Tode mit Eisen, mit Stahl, mit Chrom und Titan, mit Uran, mit Plutonium und allen anderen Elementen. . .“

Man könnte sich kaum einen sowjetischen Zuhörer denken, der bei diesen Worten nicht eine momentane Assoziation zur sowjetischen Tagespresse hätte. Das neue System, in dem der sowjetische Bürger lebt, ist stark und grausam genug, um das Eisen zu härten. Die Agressivität dieses Molochs ist gegen alles und alle gerichtet. Hier geht es allerdings vor allem um das estnische Volk.

Zum Ausklang eine fatalistische Note:

„Uch, du Eisen, Bösewicht, verdammt, du hast des Krieges Schwert geschaffen . . . Wir sind mit dir von einer Wurzel, du bist Erde, ich bin Erde, In dieselbe Erde gehen wir, für alle wird es Erde geben. . .“<sup>22</sup>

Die Musik betont das uralt Nationale: eine durch das ganze Werk andauernde, auf einem Ton gehaltene Schamanen-Rezitation, altertümliche, im Terzumfang eingeschlossene Melodiezellen, das Durcheinander des Ritualgeflüsters einer Menschenmasse, oder wieder das Supermoderne: wilde Clusterkomplexe und durch den ganzen Chor wütende Glissandos. Die Trommel gilt als Pedal, eine Detonation oder Einzelschüsse imitierend. Das ethnische Element der Musik akzentuiert die nationale Bedingtheit der Werkidee und verdrängt das Soziale, die avantgardistische

22) V. Tormis: Raud needmine — zaklinanie železa [Beschwörung des Eisens], für Chor, Tenor, Bariton und Schamanen-Trommel, Leningrad 1976.

Kompositionstechnik aktualisiert die Abstraktionen, und der Text lokalisiert den ganzen Sachverhalt. Der Stil der Musik — der im heidnischen Ritus wurzelnde Melos, der in der sowjetischen Kunstmusik nie zum Vorschein kam und sogar immer als künstlerisch und ästhetisch minderwärtig betrachtet wurde, und das Moderne, das sich mit dem ersten in amelodischen (im klassisch-romantischen Sinn) und atonalen Strukturen verschmolz — dieser Stil katalysierte und vervollkommnete die dissidenten Textkonnotationen des Werkes.

Die Stilisierungen der ‚Neuen folkloristischen Welle‘ haben für die sowjetische staatliche Musikwissenschaft eine außerordentlich heikle Situation geschaffen. Es ist der offiziellen Kritik nicht möglich, die dissidenten Obertöne dieser Musik anzugreifen, da sie nicht gegen ihre eigene Generalthese — die primäre Bedeutung des Volksmelos und der Volkstexte — auftreten kann. Sie kann nicht einmal auf diese Obertöne in einzelnen unerwünschten Werken hinweisen, da ein solcher Schritt den Gesamtkorpus der sowjetischen Musik gefährden könnte und solche Interpretationsmöglichkeiten der Hörermasse aufschließen würde, die kaum be-rechenbar wären.

Wir wenden uns jetzt der letzten und abstraktesten Form der dissidenten musikalischen Geheimsprache zu: der modernen Kompositionstechnik. Es ist nicht die Aufgabe dieses Beitrages, das sozio-ästhetische Phänomen zu betrachten, das mit der konsequenten Negation der modernen Kompositionstechniken seitens der offiziellen sowjetischen Ideologie verbunden ist. Es genügt hier, daß wir diese Tatsache in Betracht ziehen. Dieses factum notorium ist die Erklärung für den besonderen Charakter der Konfrontation des Neuen und Alten, die die ganze Geistesatmosphäre des sowjetischen Kunstlebens durchströmt. Der Kampf zwischen dem Neuen (des Künstlers) und dem Alten (des Kunstestablishments) ist im Sowjetsystem immer ein Kampf des Individuums (oder einer Gruppe) und des Staates und hat hiermit einen ausgesprochen politischen Charakter. Auch nachdem sich die neuen Kompositionstechniken teilweise behauptet hatten, existierten sie oft als eine verborgene Form der Opposition, und die wiederholten Versuche einer theoretischen Rechtfertigung dieser Techniken verwandelten sich dementsprechend in eine Art der Konfrontation von Dissidentismus und Establishment-Ideologie.<sup>23</sup>

Es ist für sowjetische Verhältnisse nur natürlich, daß Kunstwerke mit stark ausgeprägtem nationalen Text und musikalischer Kitsch-Tendenz, wie z. B. das Ballett „Die Freiheits-Sakte“ (1950/55 — „Sakte“ = Metallbroche der Volkstracht) von Adolf Skulte (geb. 1909), die Oper „Der Freiheitsbarde“ (1950) von Eugen Kapp (geb. 1908) oder die Kantate „Die er-rungene Freiheit“ (1961) von Juozas Karosas (geb. 1890), beim Staat willkommen sind; ihr sozial-kultureller Wert aber hat keine Bedeutung. Im Gegenteil, im Vergleich zu diesen Werken können solche, die einen reichen

23) J. Braun: Muzikas mākslai — jaunatklāsmes garu [Der Kunst der Musik — neuen schöpferischen Geist], in: Literatūra un māksla vom 13. 5. 1967.

musikalisch-informativen Wert aufzeigen, als dissident interpretiert werden, obwohl ihr Text — sofern sie einen haben — keinen Grund dazu gibt. Die moderne Musiksprache hat sich im Baltikum hauptsächlich in den Stillinien von Penderecki, Lutoslawsky, Nono und Berio entwickelt und wurde öfters zu einer esoterischen Form der Geheimkommunikation.

Das „Konzertrequiem“ von Pauls Dambis zum Text von Imants Lassmanis für Doppelchor, zwei Knabenstimmen, Orgel und Glocken, im Jahre 1969 komponiert, ist dem Gedenken der im Zweiten Weltkrieg Gefallenen gewidmet. Das Requiem war aber mehr als das. Der lettische Musikwissenschaftler Arnolds Klotiņš schrieb unlängst in der „Sovetskaja muzika“:

„Der Autor [Dambis — J. B.] poetisiert die Charaktere und Themen der alten Zeiten. . . Wir haben vor uns eine frei-romantische Interpretation der Stilmodelle der Vergangenheit, die nicht mehr als ‚vergangene‘, sondern als ‚ewige‘ rezipiert werden.“<sup>24</sup>

Das Publikum, durch die seit 1963 jährliche Aufführung des naiv-primitiven „Requiem“ von Kabalevskij zu einer simplifizierten Musikauffassung der Weltkriegsereignisse trainiert, war von Dambis Werk erschüttert. Die Ausdrucksmittel — Aleatorik, Clusterkomplexe, Schreie, Flüstern, die Verschmelzung von Orgelklängen und vokalen Folklorestilisierungen, Vokalglissandos und das Einbeziehen von lateinischen Textunterlagen — all das gehörte nicht zur Semantik der sowjetischen Kriegsmusik und war für die bisher bestehende Trauermusik zum Gedenken der Gefallenen des Krieges dermaßen inadäquat, daß der Zuhörer diese neuen Klänge der Verzweiflung, die unlängst noch in den Bereich des Verbotenen gehört hatten, bewußt oder unbewußt auf sein eigenes Leben in der sowjetischen Realität projizieren mußte.

In diesem Zusammenhang sollen auch die Werke des lettischen Komponisten Imants Kalniņš (geb. 1941) erwähnt werden. Wir begegnen hier einer Form des ‚musikalischen Dissidentismus‘, der mit ausschließlich instrumentalen Mitteln erreicht wird — hervorragende Beispiele solcher Form der musikalischen Geheimsprache sind bestimmte Symphonien und Quartette von Dmitry Schostakowitsch.

Die sowjetische Musikwissenschaftlerin Tatjana Kuriševa schrieb über die wiederholten Aufführungen einer Kalniņš-Symphonie:

„Die Konzerte, in denen z. B. die Vierte Symphonie von Kalniņš aufgeführt wurde, überraschten mit ausverkauftem Haus und einer eigenartigem ‚rituellen Lauschen‘ beinahe ähnlichen Atmosphäre.“<sup>25</sup>

Diese Wirkung kann man kaum mit rein künstlerischem oder akademischem Interesse an der neuen Komposition erklären — sie zeugt vielmehr von einem tiefen, von sozialen Motiven bedingten inneren Bekenntnis zu dieser Musik. Eine andere Symphonie desselben Komponisten, die Dritte (1968), ist ein fünfteiliges konzentrisches Werk, das ohne Unterbrechung aufgeführt wird. Der zentrale dritte Satz, von statischen Cluster-

24) Sovetskaja muzika 1979, 1, S. 14.

25) Sovetskaja muzika 1978, 11, S. 38.

Blöcken und ausgehaltenen unbeweglichen Harmonien des Orchester-Tuttis aufgebaut, beherrscht die ganze Komposition; wie einer starren, unüberwindlich-grausamen und überwältigenden Kraft stehen wir dieser Musik gegenüber. Die Sätze, die diesen dominierenden Teil umrahmen, sind aus einfältigen, kurzen, der Stadtfolklore entnommenen Tanzmotiven, die auf die einzelnen Instrumente des Orchesters verteilt sind, zusammengesetzt — dem Geist der Mahler- und Schostakowitsch-Schilderung des ‚kleinen Mannes‘ verwandt. Wir haben da eine Gegenüberstellung der ‚subjektiven Welt‘ des einfachen sowjetischen Bürgers und der ‚objektiven Kraft‘ des Systems, das in tragischer Weise über den Menschen herrscht.<sup>26</sup>

Das implizierte Vorhandensein oder das Fehlen sozialer Konnotationen in einem Kunstwerk ist von zahlreichen fragilen, kaum überblickbaren und schwierig identifizierbaren lokal und zeitlich begrenzten Umständen bedingt. In bestimmten sozialen Verhältnissen kann ein Kunstwerk mit solchen Konnotationen reich aufgeladen sein, in anderen aber kann dasselbe Werk in dieser Hinsicht ganz unbedeutend sein. Das Gedächtnis der Hörer ist auch in der Lage, soziale Konnotationen eines Werkes zu akkumulieren und auf andere Werke zu projizieren: einmal aufgenommen, wird der verborgene Sinn des Werkes auch auf andere Arbeiten des Komponisten übertragen. Immer, wenn die polysemantische Natur des Kunstwerks es erlaubt und wenn seine immanenten Kräfte nicht einer Dischronologisierung und Dislokalisierung widerstreben, wenn eine Wendung vom Konkreten zum Allgemeinen oder vice versa möglich ist, wird das sowjetische Kunstwerk vom sowjetischen elitären Rezipienten doppeldeutig interpretiert und auf die sowjetische Realität projiziert. Wenn ein Werk keine polysemantische Interpretationsmöglichkeiten aufweist, scheint der intelligente sowjetbaltische Musikwissenschaftler, der die Äsop-Sprache nicht weniger perfekt beherrscht als der Komponist, über einen „Mangel an Konzepten“ zu reden.<sup>27</sup>

Es wäre möglich, noch andere Formen und Beispiele der ‚verborgenen Sprache‘ der sowjetbaltischen Musik zu erläutern.

Als Bestandteil der gesamten sowjetischen Musikkultur, eines Phänomens, das in bestimmten geographischen Grenzen besteht, nicht aber von bestimmter ideologischer Voraussetzung ist, kann die sowjetbaltische Musik als eine national-pigmentierte Variante des allgemeinen Modells betrachtet werden.

Wir haben den Versuch unternommen, einige Formen der verborgenen sozialen Bedeutung der sowjetbaltischen Musik aufzudecken. Es ist heutzutage kaum noch möglich, die „symbolischen Werte“ dieser Musik zu erläutern, ohne diese Aspekte der Interpretation zu berücksichtigen.

26) Diese Interpretation habe ich in verborgener Weise gleich nach der Erstaufführung dargelegt, in: *Rīgas balss*, Rīga, 15. 11. 1968.

27) *Sovetskaja muzika* 1979, 1, S. 18 u. 24.

## Summary

*Towards Hermeneutics of Soviet Baltic Music  
An Attempt in Interpretation of Meaning and Style*

The discovery of "symbolic values" of the work of art is stipulated by the socio-cultural milieu of both the creation and perception processes. Modern scholarship has reached a consensus on the presence of a "hidden meaning", a dissident Aesopian language in Soviet literature and art. It is now a question of revealing the "where-when-how" of this phenomenon. Some of the general forms of substitution — chronological, cultural, etc. — used in Soviet art for communicating socially significant connotations, are considered here in their local Baltic context.

The early, primitive examples of latent meaning were based on a tacit agreement of composer, performer, and listener to conceal the stylistic sources of the music. From the late Fifties, by using different forms of stylization and different stylistic devices, more sophisticated methods of amphibology are involved in Baltic music:

**Baroque**: features of the Baroque style brought an unusual aura of Western culture on the Soviet Baltic musical scene; in the Baltic Provinces the Baroque was connected with German culture, as opposed to Russian influences; by mingling with for the establishment undesired stylistic trends (e. g. Jazz), the Baroque stylizations acquired anti-establishment meaning.

**Latin**: of Western provenience, alien to Soviet conditions, and occurring in very large numbers, Latin composition titles indicated estrangement from Soviet reality, hoplessness, keeping distance from official interpretations.

**Far Eastern**: with the essential concepts of Zen-Buddhism (reticence, self-immersion) in mind, and searching for Baltic-Eastern socio-cultural parallels, Far Eastern stylizations connote "inner emigration", non-conformism.

**Folklore**: the new approach to folklore by the "New Folklore Wave" implies the exploration of ancient folklore layers, and combining them with for Soviet conditions avant-garde composition techniques; the symbiosis of the officially required (folklore), and the undesired (avant-garde techniques) conveys dissidence; the frequent use of pagan folklore patterns and authentic folk texts stresses the ambivalent idea of national selfdetermination in the Soviet Union.

**Avant-garde composition techniques**: a device which — as regards the Soviet Union — acquired dissident meaning from the Thirties, and involves additional national strains in Soviet Baltic music.