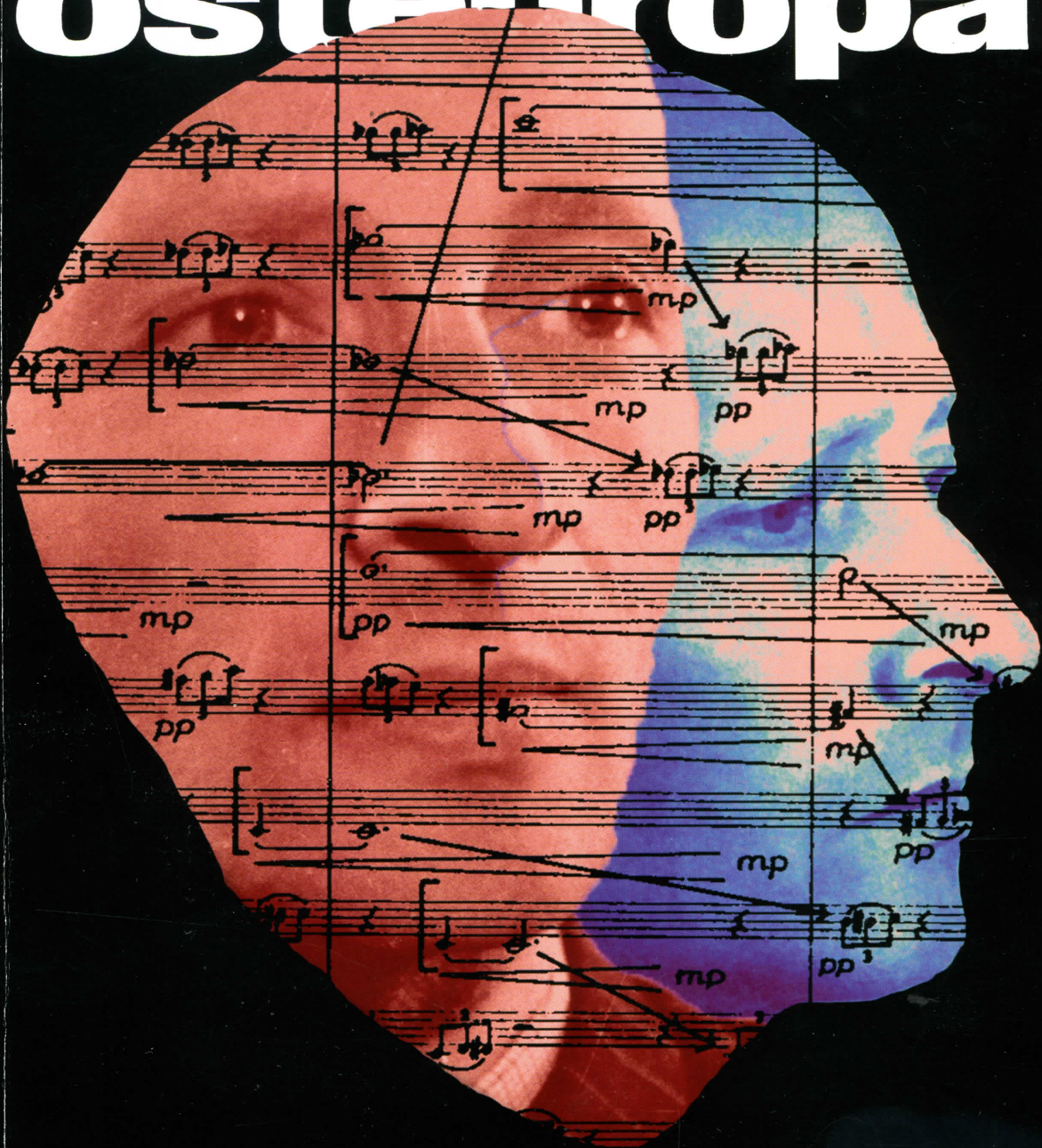


# osteuropa



**Witold Lutosławski**  
Ein Leben in der Musik

# Vladimir Tarnopol'skij

## „Ein Symbol der Freiheit“

### Lutosławskis Einfluss auf die Sowjetunion

In der bleiernen Brežnev-Ära war Polen für sowjetische Künstler und Intellektuelle das Fenster zum Westen. Witold Lutosławski ließ niemanden gleichgültig. Das Regime erklärte seine Musik als „Zur Aufführung nicht empfohlen“, weil sie als avantgardistisch galt. In den 1980er Jahren war sie wegen der *Solidarność* aus politischen Gründen unerwünscht. Doch für die Komponisten in Moskau und im Baltikum war Lutosławski ein Symbol der Freiheit und strenger intellektueller Disziplin. Sie studierten ihn und knüpften an seine kompositorischen Techniken an. „Westliche“ Neuerer und „slawophile“ Musiker gleichermaßen begeisterten sich für ihn.

**Kerstin Holm:** Herr Tarnopol'skij, welche Rolle spielte Witold Lutosławskis Werk für die russische Musik?

**Vladimir Tarnopol'skij:** In den bleiernen 1970er Jahren unter Leonid Brežnev besaßen Polen im Allgemeinen und Lutosławski im Besonderen für uns Sowjetrussen eine außerordentliche Strahlkraft. Warschau, wo seit 1956 jedes Jahr das bewusst antistalinistische Festival für Neue Musik, der *Warschauer Herbst* stattfand, war damals ein Fenster zum Westen. Um die bedrückende Situation in der Sowjetunion zu vergegenwärtigen, braucht man nur daran zu erinnern, dass Anfang der 1950er Jahre ein Kompositionsstudent am Moskauer Konservatorium, der heute einer der bekanntesten russischen Komponisten ist, seine Kommilitonen Andrej Volkonskij und Nikolaj Sidel'nikov denunzierte, weil sie aus der Bibliothek die Partitur von Igor' Stravinskij's *Le sacre du printemps* geholt hatten und sie am Klavier studierten. Das Konservatorium besaß ein einziges Exemplar von Arnold Schönbergs *Pierrot Lunaire*. Noten russischer Avantgardisten gab es gar nicht. Beim *Warschauer Herbst* hingegen erklangen schon 1958 und 1959 Werke von Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono

---

**Vladimir Tarnopol'skij** (1955), Komponist und Professor für Kompositionslehre am Čajkovskij-Konservatorium, Moskau

Von Vladimir Tarnopol'skij erschien in OSTEUROPA: „Nur die Kunst kann uns befreien“. Ein Gespräch, in: OSTEUROPA, 4/2009, S. 85–92.

**Kerstin Holm** (1958), Slawistin, Germanistin, Musikwissenschaftlerin, Kulturkorrespondentin der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, Moskau

Von Kerstin Holm erschien zuletzt in OSTEUROPA: Staat und Furcht. Putin, die Kirche und die Kunst kunstfreier Kunst, in: Auge auf! Aufbruch und Regression in Russland. Berlin 2012 [= OE, 6–8/2012], S. 209–218. – Das Schreckliche ist des Schönen Anfang. Was Šostakovič Russland heute bedeutet, in: Dmitrij Šostakovič. Grauen und Grandezza des 20. Jahrhunderts. Berlin 2006 [= OE, 8/2006], S. 35–45.



Vladimir Tarnopol'skij

und John Cage. Die Folge des Besuches von Cage bei den *Ferienkursen für Neue Musik* in Darmstadt war, dass sich westeuropäische Avantgardisten wie Boulez und Stockhausen der Aleatorik zuwandten. Die erreichte uns in den 1960er Jahren durch die Vermittlung von Witold Lutosławski, der die Technik der „kontrollierten Aleatorik“ beziehungsweise des „aleatorischen Kontrapunkts“ entwickelte. Dabei wiederholen diverse Ensembleinstrumente, patternartig und synchron, jeweils unterschiedlich lange Phrasen. Dadurch überlagern sich die Figuren immer wieder anders. Das erzeugt eine reizvolle Faktur und flüssige Übergänge. Diese Technik wurde in vereinfachter Form von einigen damals führenden sowjetischen Komponisten übernommen. Mir scheint, dass sich am häufigsten baltische Komponisten, insbesondere die Litauer wie etwa Vytautas Barkauskas, dieser Technik bedienen.

In der Sowjetunion hatten wir nie etwas Derartiges gehört. Die Musik von Lutosławski wurde in Moskau zu einem Symbol der Freiheit und zugleich strenger intellektueller Disziplin. „Westliche“ Neuerer und „slawophile“ Musiker begeisterten sich gleichermaßen für ihn. Alfred Schnittke und Sofija Gubajdulina experimentierten mit der kontrollierten Aleatorik, doch auch der bodenständige Jurij Bucko widmete Lutosławski eine vorzügliche analytische Arbeit.

**Holm:** Hat Ihnen und Ihren Kollegen vielleicht auch die polnische Noblesse imponiert?

**Tarnopol'skij:** Unbedingt. Als Lutosławski 1978 Moskau besuchte, erlebten wir einen echten Aristokraten. Wir Russen konnten mit dem Schönen ja gar nicht umgehen. Wir waren entsetzlich gekleidet und müssen dem Tiermenschen Šarikov aus Michail Bulgakovs *Hundeherz* ähnlich gesehen haben. In Lutosławskis Biographie gab es tragische Ereignisse, und dennoch übertrat er auch als Komponist nie die Grenze der Wohlerzogenheit, seine Musik ist geradezu idealtypisch politisch korrekt und auf polnische Art harmonisch. Sie klingt elegant, aber nicht zu sehr, zart, aber nicht übertrieben, farbsinnlich, aber mit Bedacht. Selbst Brutalität und Härte sind bei ihm stets wohldosiert, beispielsweise in seinen *Trois poèmes d'Henri Michaux* von 1963, einer Komposition über den Krieg für Chor und Orchester. Lutosławski sympathisierte sehr mit der französischen Kultur, einige seiner Vokalwerke sind französisch geschrieben. Bei sowjetischen Komponisten wie Alfred Schnittke oder Dmitrij Šostakovič war immer viel stärker das Element von Gewalt zu hören. Allerdings muss man sagen, dass auch das zeitgenössische polnische Kino, das damals für uns wichtig wurde – etwa Andrzej Wajdas *Asche und Diamant* –, unbarmherziger war als Lutosławskis Musik.

**Holm:** Er erschien als Leuchtturm einer eher wohltemperierten Avantgarde?

**Tarnopol'skij:** Ja, in den 1970er Jahren empfanden wir es so. Doch in den 1990er Jahren erfuhren wir, dass Lutosławskis Vater Józef als vermeintlicher „Konterrevolutionär“ 1918 in Moskau erschossen wurde, und zwar auf Befehl eines anderen Polen, nämlich Feliks Dzierżyński, der in Russland die erste Geheimpolizei des bolschewistischen Staates, die Außerordentliche Kommission, die *Tscheka*, aufbaute. Witold Lutosławski war damals fünf Jahre alt, er lebte eine Zeitlang in Moskau im Stadtteil Presnja und sah seinen Vater zum letzten Mal im Gefängnis nur wenige Tage vor dessen Erschießung! Man sollte meinen, dass das allein der Weltsicht Lutosławskis etwas Düsteres verleihen müsste. Ich kann mir nur ausmalen, mit welchen Gefühlen er nach Moskau reiste! Eines seiner ersten Werke war ein unvollendetes Requiem, dessen Partitur während des Warschauer Aufstandes verloren ging. Im Krieg geriet er in einen Kessel und kam in deutsche Gefangenschaft, aus der ihm wie durch ein Wunder die Flucht gelang. Ein Echo dieser tragischen Ereignisse findet sich natürlich in Witold Lutosławskis *Trauermusik*, aber dennoch bleiben das virtuos Konzertante und funkensprühende Spielfreude typisch für ihn. Bei seiner Musik ist man vor Erschütterungen und Tränen sicher. Deswegen ist sie aber auch publikumsfreundlich und wie gemacht zum Unterrichten. Lutosławski hat für seine Stücke außerdem eine vorbildlich logische und praktikable Notensprache gefunden, etwa die Wellenlinien für fortgesetzte Figurenwiederholungen oder die herausgehobenen Notenblöcke, die den Neueinsatz oder das Verstummen bestimmter Instrumentengruppen visualisieren. Die Notationsweise des außerordentlich konsequenten Karlheinz Stockhausen zum Beispiel war äußerlich inkonsequenter, er umschreibt vieles einfach mit Worten, wohl weil sein Komponieren etwas Vulkanisches an sich hatte und nicht wirklich systematisierbar war. Zugleich muss man sagen, dass Lutosławski, der erst im Alter von 50 seine Reifephase erreichte, eine große künstlerische Entwicklung durchgemacht hat – im Gegensatz etwa zu dem langjährigen sowjetischen Komponistenverbandssekretär Tichon Chrennikov, der wie er 1913 geboren wurde. Chrennikov war ein sehr talentierter Liedkomponist, hat aber während seines ganzen langen Lebens praktisch immer die gleiche Musik geschrieben.



Vladimir Tarnopol'skij mit Mitgliedern des Ensemble Modern

Foto: C. Oswald

**Holm:** Wie präsent war die zeitgenössische polnische Musik in Russland?

**Tarnopol'skij:** In den 1970er Jahren wurde sie von Zeit zu Zeit aufgeführt. Die Studenten beschäftigten sich aber mit vielen Werken selbständig. Lutosławski gab uns eine Art Prä-Avantgarde mit tonalen Folklorismen à la Bartók an die Hand, wie etwa in seinen *Bukoliki* für Klavier, die für Kinder so hervorragend geeignet sind. Im Konservatorium studierten wir die Intervallstrukturen seiner *Trauermusik*. Vielleicht erklang Lutosławski nicht häufig auf der Konzertbühne. Dafür wurden seine Werke und die von Krzysztof Penderecki oder Kazimierz Serocki damals wirklich genial publiziert, in gut lesbaren laminierten Partituren im leicht verbreiterten Format mit funktionalistischem Schriftdesign. Dank staatlicher Unterstützung waren sie zugleich erschwinglich.

**Holm:** Welche Folgen hatten die *Solidarność*-Bewegung und ihre Verfolgung für den Kontakt Sowjetrusslands zur polnischen Musik?

**Tarnopol'skij:** Sehr spürbare. Während der 1960er Jahre galt Lutosławskis Musik in der Sowjetunion als „Zur Aufführung nicht empfohlen“, weil sie als avantgardistisch galt. Doch in den 1980er Jahren, während der *Solidarność*-Zeit und des Kriegsrechts in Polen, war sie außerdem aus politischen Gründen unerwünscht. Der politisch korrekte Lutosławski distanzierte sich sogleich von der Sowjetunion. Nach 1980 kam er nicht mehr nach Moskau – im Gegensatz zu dem offensichtlich weniger prinzipienfesten Penderecki, der weiterhin in die Sowjetunion reiste. Lutosławski blieb dennoch bei uns eine bekannte Größe, er wurde vielleicht nicht oft gespielt, blieb aber für uns eine Autorität und ein Vorbild kompositorischer Meisterschaft. Lange nach seinem Tod, bei einem Besuch in Warschau im Jahr 2006, lernte ich sein Zuhause kennen, ein nettes Häuschen in guter Gegend – ein inoffizieller Russe wie Alfred Schnittke hätte von so etwas nur träumen können. Auf Lutosławskis ordentlichem Schreibtisch lagen Lineale, Schablonen, Architektenwerkzeug – er muss sich als Erbe der europäischen Handwerkstradition verstanden haben.