

29. November, Fanny-Hensel-Saal der HfMT

PRODUKTIVITÄT IN DER EMIGRATION UND DIE FRAGE NACH EINEM „SPÄTWERK“

9.30-11.00 Uhr

Tim Sullivan (Crane School of Music Potsdam, NY, USA)

»Formal Processes in Schnittke's Late Style«

While certain aspects of Schnittke's music have received attention in scholarly literature, there remains a great need for investigations of technical and formal processes that govern his compositions. Recent articles by Segall and Sullivan attempt to address this need with examinations of Schnittke's systematic use of monogram/serial techniques. Schnittke's extensive use of these techniques in works after 1970, combined with the consistency that he displayed in manipulating the resulting pitch materials, provides a comparative baseline. With a foundational technical apparatus, deeper questions about formal structure can be investigated without reference to the polystylistic elements that may or may not be present in a given work.

In this paper, I will focus on formal processes in Schnittke's late orchestral works, with particular emphasis on Concerto Grosso No. 6 (1993). An overview of Schnittke's formal processes and monogram/serial techniques in Concerti Grossi Nos. 1-3 will demonstrate typical procedures for his middle-period works (ca. 1972-85). A detailed examination of Concerto Grosso No. 6 will illustrate several features of Schnittke's late style:

1. The remnants of polystylism, integrated into the background structure of the work (figuration, formal design, large-scale structure)
2. Monogram/serial technique (Alexander Roschdestvenski, A-E-D S-C-H-Des, or A-ED-Eb-C-B-C#), presented (with chromatic complement) at the beginning of the 2nd movement, but governing the pitch structure of the whole work
3. A harmonic/melodic *idée fixe* (A-C-Eb followed by a low register G), which serves as a formal delineator in all movements
4. Sparse orchestral textures – form is not solely determined by extreme textural (stylistic) contrasts as in some earlier works.

Aahminah Durrani (University of Houston, TX, USA)

»Metaphorical Clusters of Late-Style Characteristics« as Indicators of Artistic Lateness in the Works of Alfred Schnittke«

The attribution of ›late style‹ to some body of an artist's final works depends on the identification of certain innovative features that distinguish such works from more youthful artifacts. For Alfred Schnittke, two transformative events that seem to have prompted a significant reassessment of his compositional procedures—his emigration to Germany in 1990 and his second stroke in 1991—may demarcate the onset of his late style. To investigate the nature and extent of stylistic changes motivated by these developments, I will compare selected features of Schnittke's String Quartet No. 4 and Symphony No. 6. I have chosen these works on the basis of chronology. The symphony, the first of his ›German‹ compositions in this genre, can be expected to exhibit the features of aesthetic lateness. The quartet, composed in 1989 just before the *terminus post quem*, will function in my investigation as a sort of ›control‹.

Work in late-style studies and, more recently, disability studies, has enumerated a large number of signifiers for late style in the arts, some of them contradictory (for example, transparently simple versus complex and difficult). I will approach this problem systematically with regard to the selected works by applying the taxonomy developed by Joseph Straus in

his article »Disability and ›Late Style‹ in Music.«¹ Straus has organized the myriad of identifiable signs into six »metaphorical clusters of late-style characteristics«: Introspective, Austere, Difficult, Compressed, Fragmentary, and Retrospective. Straus suggests that in identifying ›late style‹ in a given work or works, one need not expect the presence of all of these characteristics, and that ›late styles‹ may be a more appropriate way of expressing the variety of approaches in artistic lateness.

I approach my comparison of the two works using a combination of semiotic and narrative techniques supported by basic analytic methods such as dodecaphonic and set theory. My analysis will show that, despite important features common to both works, signs of lateness, measured through Straus's classifications, are pervasive in the symphony, but unpronounced in the quartet. If Symphony No. 6 is, then, a product of Schnittke's late style, we can indeed posit 1990/91 as the onset of a new style associated with aesthetic lateness.

11.30-13.00 Uhr

Hans Twitchell (Universidade do Estado de Santa Catarina Florianópolis, Brasilien)

»Quotation, Structural Analogy and Narrative in Alfred Schnittke's Cello Sonata no. 2 (1993/94)«

The challenging stylistic turn manifest in Alfred Schnittke's post-1991 compositions was, in many ways, a modest leap along a line that he had been tracing for some time. It may be accounted for as an acknowledgement, conscious or otherwise, of anti-postmodern criticism, as a natural maturation of artistic priorities, or as consequence of biographical circumstances. The Sonata no. 2 for violoncello and piano (1993/94) is representative of this style.

This is a richly coded work of art whose score substantiates a marriage of structure to signification. A thorough examination of the composer's choice of interval sets, anomalous use of tone-rows, hidden tonality, modulation and form reveals that his metaphysical concerns have invaded the sonata through pictorial gestures, structural analogy and references that draw upon centuries of musical signifying conventions as well as Renaissance literature, painting, and early Christian symbolism. This paper demonstrates elements of semiotic analysis in the identification of signs and allusions including references to works by other composers and to his own works (including the contemporaneously-written Eighth Symphony and *Fünf Fragmente zu Bildern von Hieronymus Bosch*). It also examines the process of identifying a hidden musical quotation which is the hermeneutic key-stone to the work. Reiterated reference to this quotation in changing context unfolds sequential and complex signification analogous to narrative. The strength of these references and the concordance of meaning associated with their objects suggest a narrative of struggle and future-oriented contemplation of death and resurrection from an uncertain, personal perspective.

Inna Klause (Detmold)

»Schnittkes Musik zur Theateraufführung *Živago (doktor)* als Teil seines Spätwerkes«

1993 komponierte Schnittke für das Taganka-Theater in Moskau die Musik zur Aufführung *Živago (doktor)* des legendären Regisseurs Jurij Ljubimov nach Motiven von Boris Pasternaks Roman *Doktor Živago*, die auch in der aktuellen Saison auf dem Programm des Theaters steht. Damit erfüllte sich Schnittke einen Wunsch, der schon 1965 in ihm gereift war, nämlich Gedichte aus diesem damals verbotenen und vom ihm in einer Samizdat-Publikation gelesenen Roman zu vertonen. Hinzu kamen in dem von Ljubimov selbst verfassten Libretto Gedichte von Aleksandr Blok, Osip Mandel'stam und Aleksandr Puškin. Entstanden ist ein „musikalisches Gleichnis“, in dem die Musik eine wesentliche Rolle spielt: Sie trägt das Geschehen auf der Bühne beinahe durchgehend. In der musikalischen

¹ Joseph N. Straus, »Disability and ›Late Style‹ in Music«, in: *Journal of Musicology* 25 (Winter 2008), pp. 3–45. His table of metaphorical clusters may be found on p. 12.

Gestaltung der 2,5 Stunden dauernden Darbietung überwiegen Elemente aus der Unterhaltungsmusik bei weitem über vereinzelte Abschnitte in einer Tonsprache, die dem sinfonischen Schaffen des Komponisten nahe kommt. Das im Orchestergraben spielende Sinfonieorchester wird durch Instrumente aus dem Rock-Pop-Bereich sowie Tonaufzeichnungen ergänzt. Wie in mehreren Werken der späten Schaffensperiode arbeitete Schnittke auch hier mit seinem Sohn Andrej zusammen. Der Komponist nahm russische Folklore, Märsche, Jazz, Gesellschaftstänze des beginnenden 20. Jahrhunderts und anderes mehr zum Vorbild, und das Ergebnis wurde von Kritikern mit der Musik Kurt Weills verglichen. Wie fügen sich diese Beobachtungen in das Bild eines kompositorischen Spätwerks, das sich im allgemeinen Verständnis durch Reife, Komplexität der Tonsprache und Todessehnsucht auszeichnet? Große Abschnitte von Schnittkes Musik können dagegen als sorglos, draufgängerisch oder auch schwelgerisch beschrieben werden, so als ob er mitten im Leben stünde.

Der Vortrag wird zunächst eine musikalische Analyse dieses Stückes liefern und es in das Spätwerk Schnittkes einordnen. Zusätzlich wird die Frage zu beantworten sein, wie sich diese musikalische Gestaltung zu der Hochachtung verhält, die Schnittke Pasternaks Werk und insbesondere seinen Gedichten entgegengebracht. Denn er beschrieb sie als »das Höchste, was die russische Poesie im 20. Jahrhundert hervorgebracht hat«. Die Antwortsuche verspricht Einblicke in Schnittkes Verhältnis zur russischen Kultur in seinen letzten Lebensjahren.

14.30-16.00 Uhr

Frank Strobel (Europäische FilmPhilharmonie, Berlin)

»Schnittke als Filmkomponist«

Schnittke als Filmkomponist – das ist jedem bekannt, der sich mit Alfred Schnittke beschäftigt hat, aber nur die wenigsten sind mit seinem filmmusikalischen Schaffen vertraut. Umso erstaunlicher, als einerseits Alfred Schnittke in den Jahren 1961 bis 1984 immerhin über 60 Filmmusiken komponiert hat, andererseits seine polystilistischen Techniken im Film ein nahezu ideales Äquivalent gefunden haben. Nach mehr als zwanzig Jahren Arbeit für den Film wollte Schnittke keine Filmmusik mehr schreiben, eine bedauerliche Entscheidung. Als jedoch Anfang der neunziger Jahre die ZDF-Redakteure Jürgen Labenski und Gerd Luft mit der Anfrage an ihn herantraten, eine neue Musik für den 1927 entstandenen sowjetischen Stummfilm *Die letzten Tage von St. Petersburg* zu komponieren, änderte er nach langem Zögern seine Haltung. Die Idee, ein Zeitzeugnis unseres Jahrhunderts durch Alfred Schnittke kommentieren und ergänzen zu lassen - zumal in einer gleichsam ironischen Konstellation der Geschichte mit dem aktuellen Ende von Leningrad - konnte realisiert werden. Die Musik wurde für ein Kammerorchester und Live-Elektronik sowie eine Mezzosopranistin und einen Männerchor konzipiert. Schon während der Arbeit an diesem Projekt war zu spüren, dass Alfred Schnittke grundsätzliche Überlegungen über das Zusammenwirken von Bild und Musik anstellte, die ihn auch weiterhin beschäftigen würden. So überraschte es nicht, als er wenig später erzählte, dass er eine neue Tonfilmmusik komponiere: Er müsse an jenem Punkt fortfahren, an dem er bei *Petersburg* aufgehört habe. So entstand 1993 eine Orchestermusik zu einer Neuverfilmung von Michail Bulgakows in den dreißiger Jahren in der Sowjetunion geschriebenen Roman *Meister und Margarita*. In der Folge wollte Alfred Schnittke sein umfangreiches Schaffen für den Film auch im Konzertsaal wieder lebendig werden lassen und bat seinerzeit den Referenten, aus einer Vielzahl seiner rund sechzig Filmmusikkompositionen Konzertsuiten zu schaffen. Anfangs noch in gemeinschaftlicher Arbeit und nach Schnittkes Tod durch Strobel allein, sind mittlerweile fünfzehn Konzertsuiten entstanden, darunter auch die Werke *Die Kommissarin* und *Märchen der Wanderungen*, die Schnittke zu seinen wichtigsten Werken zählte.

Elena Dubinets (Seattle Symphony Orchestra, USA)

»Sounds like Schnittke? Different Iterations of the Ninth Symphony«

Mozart's Requiem, Mahler's Tenth Symphony and many more works were completed not by the composers themselves but by a student, a follower, or an historian. However, the original unfinished versions are often perceived as being the most authentic.

It would not be possible to perform the last, Ninth, symphony by Alfred Schnittke without major surgical intervention. This three-movement cycle was written in almost illegible handwriting after the right side of his body became paralyzed, and the composer's widow, Irina Schnittke, decided to find an interpreter to decipher the score.

Though Gennady Rozhdestvensky's polystylistic version was praised by Mstislav Rostropovich for its exact transcription of the manuscript, it didn't satisfy the composer who was still alive at the time of the premiere. After Schnittke's death, Nikolai Korndorf began deciphering the draft but suddenly passed away. Alexander Raskatov's rarefied reconstruction – one that couldn't be more different from Rozhdestvensky's – was approved by the estate but also invoked critique. Different versions of the symphony will be discussed in this presentation.

Questions arise. Which version is closer to the ›real‹ Schnittke? Which is more true to the original? However, the ultimate question was posed by the composer himself seventeen years before he wrote the Symphony. Considering why Arnold Schoenberg didn't finish his opera *Moses und Aron*, Schnittke came to the conclusion that »the real way to give outward expression to his idea was to fail to do so.« Perhaps Schnittke's own Ninth Symphony should also remain realized only on paper?