

Mokerslagen op de poort van de eeuwigheid

Galina Ivanovna Oestvolskaja (1919 - 2006)

Галина Ивановна Уствольская



Kristel Vastenavont

Eindwerk Muziekgeschiedenis H3

Klas Ann Van Lysebettens

Schooljaar 2007 - 2008

Academie voor Muziek, Woord en Dans Emiel Hullebroeck

Braemkasteelstraat 26

9050 Gentbrugge

Inhoudsopgave

1. **Bij wijze van inleiding** blz. 3
2. **Oestvolskaja als betrouwbare bron ?** blz. 3 – 4
3. **Oestvolskaja : leven en werk in een notedop** blz. 5 – 7
4. **‘Wereldberoemd in Amsterdam en omstreken’** blz. 7 – 9
5. **Een verpletterende indruk** blz. 9 – 10
6. **Oestvolskaja en Sjostakovitsj** blz. 10 – 11
7. **Componeren achter het ijzeren gordijn** blz. 11 – 13
8. **Muziek vrij van invloeden ?** blz. 13 - 14
 - Bach en de middeleeuwen
 - En tijdgenoten
9. **De naakte waarheid – tot de essentie teruggebracht** blz. 15 – 16
10. **Instrumentatie** blz. 16
11. **Religiositeit vs spiritualiteit** blz. 16 – 18
12. **Oestvolskaja’s stijl – een korte recapitulatie** blz. 18 - 21
13. **Het laatste woord aan Galina Oestvolskaja** blz. 21 - 22
14. **Bijlage 1 : Galina Oestvolskaja – Chronologische werkenlijst** blz. 23 – 27
15. **Bijlage 2 : Galina Oestvolskaja – Geraadpleegde documenten en bronnen** blz. 28 – 33

Bij wijze van inleiding

Galina Oestvolkskaja (1922-2006) is een van de markantste persoonlijkheden uit de naoorlogse Russische muziekgeschiedenis. Haar kluizenaarschap is legendarisch. Ze sloot zich af van de wereld, plaatste zichzelf - grotendeels vrijwillig - buiten de maatschappij én de muziekgeschiedenis. "Mijn werk heeft op geen enkele manier iets te maken met enige andere componist, wie dan ook", aldus Oestvolkskaja.

Alle belangrijke ontwikkelingen in de muziek van de tweede helft van de twintigste eeuw gingen aan haar voorbij, in haar werk maakte ze zelf geen noemenswaardige evolutie door. Ze heeft ook al bij al niet zoveel geschreven - haar officiële catalogus telt slechts 25 titels voor in totaal zo'n zes uur muziek - maar elk werk is een monument, letterlijk en figuurlijk.

Haar muziek is heel radicaal en extreem, meedogenloos en zonder compromissen, buitengewoon agressief en toch ook weer heel ascetisch, soms zelfs licht en lyrisch. Vele stukken dragen een titel met een religieuze inslag, maar haar muziek is allesbehalve religieus, wel spiritueel én bijzonder confronterend.

Oestvolkskaja was een merkwaardige vrouw die haar hele leven in afzondering doorbracht in een piepklein appartement in Sint-Petersburg. Ze ging niet naar premières, gaf geen toelichtingen over haar muziek, schuwde elk contact met de pers, weigerde systematisch elk interview en "liet nog liever al haar tanden trekken dan een foto te laten maken".

Over haar persoon, haar leven en haar ingesteldheid is dan ook niet bijster veel geweten, en wat men - meestal uit tweede hand, bv. uit brieven en verklaringen van andere componisten - over haar verneemt, levert doorgaans heel wat tegenstrijdigheden op. Bovendien is het niet ondenkbaar dat ze, net zoals ze haar werkenlijst 'uitzuiverde', ook haar persoonlijke levensgeschiedenis bijstuurde waar ze dat nodig achtte.

Oestvolkskaja als betrouwbare bron ?

Contradicties en dubbelzinnigheden : het zijn zowat de enige steeds terugkerende constanten in de verschillende bronnen die het over Oestvolkskaja hebben. Ook in de recente, met de camera geregistreerde interviews, blijkt de componiste zichzelf voortdurend tegen te spreken.

Bij het verschijnen van Olga Gladkova's boek 'Galina Ustvolkskaja - Musik als magische Kraft' in 1999, deed zijzelf - bij monde van haar echtgenoot Konstantin Bagrenin - dit werk af als haar enige echte ware biografie. Maar ook dit blijkt slechts een gekleurde halve waarheid.

Toen de Amerikaanse pianiste Marian Lee voor haar doctoraatsthesis over Oestvolkskaja in 2005 voor research naar Sint-Petersburg trok, kwam ze tot de volgende conclusies : "Those who perform, analyze, or claim to know anything about her and her music have been denounced by her in the latest biography,

thereby creating a deep rift between her and important members of the Russian musical community, especially in St.Petersburg. This proved to be a difficult stumbling block for me as a researcher.

The more I delved into the musical life of St. Petersburg and conducted my interviews, the more I realized that finding the truth regarding Ustvol'skaya's life and career was even more difficult than I had imagined. The biography was extremely controversial and although Ustvol'skaya endorsed the book, obvious facts have been omitted and certain people denounced. Claims had been made by Ustvol'skaya that offended and outraged certain important members of the St. Petersburg musical community to the point that the mere mention of her name infuriated some composers while others politely declined to talk to me.

As a researcher, this project has been difficult on many levels. Usually one strives to go straight to the primary source for information when he/she is available. However upon a second telephone interview, Ustvol'skaya began to contradict facts that she had confirmed in the first interview making the primary source questionable. Upon interviewing other people, I was warned about her tendency to express one fact, only to deny it later and about her selective memory regarding her past. After experiencing this first-hand, I was forced to consider my primary source with caution. My secondary sources were through her husband, who guards his wife vehemently and passionately, and her official biographer. The husband swore that Gladkova's biography to be the definitive truth on his wife and the only resource I needed to write my dissertation. It was made very clear that speaking with anyone else or reading other articles would only be exposing myself to false representation of her and her music.

Ms. Gladkova's reputation as a musicologist among her colleagues is weak and her book selectively presents certain information that Ustvol'skaya wishes to be revealed. For instance, the fact that pianist Oleg Malov was the first musician to give premieres of all her piano sonatas and who relentlessly championed her music when no one would for the past thirty years, was completely omitted in the book. Ustvol'skaya rationalized this oversight by the fact that Malov plays her music "badly" and that she now officially supports the pianist Reinbert de Leeuw and Frank Denyer as proper interpreters of her music. The truth to the omission is more likely due to the souring of the relationship between Ustvol'skaya and Malov several years ago (...). Many similar stories of insult and betrayal were expressed by all sides and, therefore, the interviews were more often than not very subjective."

In 2007 won Dr Lee met haar dissertatie over Oestvol'skaja de Presser Award in Music (Presser Foundation). Voor haar uitgebreide research op locatie in St. Petersburg sleepte ze de prestigieuze IREX (International Research and Exchange) Award in de wacht. ¹

¹ Marian Lee, IREX Research Report, <http://www.irex.org/programs/iaro/research/lee.pdf>

Oestvolskaja : leven en werk in een notendop

Galina Ivanovna Oestvolskaja werd geboren op 17 juni 1919 in Petrograd, het huidige Sint-Petersburg. Haar vader was jurist en stamde uit een priesterfamilie, haar moeder behoorde tot de verpauperde landadel en kwam aan de kost als lerares. Vanaf 1926 kreeg ze muziekonderricht aan de Koorschool van Leningrad (deze stad zal tijdens haar leven maar liefst drie keer van naam veranderen), van 1937 tot 1939 studeerde ze aan de muziekvakschool in Leningrad, nadien vervolgde ze haar studies - met een onderbreking tijdens de oorlogsjaren - aan het Rimsky-Korsakov Conservatorium, waar Dmitri Sjostakovitsj haar mentor werd. Toen ze in 1947 afstudeerde, werd ze meteen in de Componistenbond opgenomen. Vanaf 1948 gaf ze les aan de muziekvakschool en doceerde ze zelf compositie aan de het Conservatorium, waar ze in 1950 haar postgraduaat behaalde, eveneens bij Sjostakovitsj. Tussen leraar en leerlinge ontstond een jarenlange innige vriendschap, die resulteerde in een huwelijksaanzoek van zijn kant, en een weigering van harentwege.

Het eerste werk dat we van haar kennen is het **'Concert voor piano, strijkers en pauken'** uit 1946, waarin nog heel duidelijk de invloed van Sjostakovitsj te horen is. Nog uit de jaren '40 dateren de **eerste** (1947) en **tweede pianosonate** (1949), **'Trio voor klarinet, viool en piano'** (1949) en **'Octet'** voor twee hobo's, vier violen, pauken en piano (1949/1950). Dit laatste werk verradt al een zekere voorliefde van de componiste voor niet alledaagse bezettingen en instrumentatie.

Tot in de vroege jaren '60 voorzag Oestvolskaja in haar levensonderhoud door les te geven, filmmuziek te componeren en op bestelling sociaal-realistische stukken te schrijven. Orkestwerken en suites als **'Jonge pioniers'** (1950), **'Kinderen'** (1952), **'Sport'** (1958), symfonische gedichten als **'Het licht van de steppe'** (1958), **'Het exploit van de held'** (1959), koorwerken getiteld **'Gegroet jeugd'** (1950), **'De dageraad over het vaderland'** (1952), **'De man uit het hooggebergte'** (1952), **'Lofzang'** (1962) en **'De droom van Stepan Rasin'** (1948) voor bariton en orkest. Enkel dat laatste werk werd opgenomen in Oestvolskaja's catalogus. De werken die ze componeerde in de door de autoriteiten opgelegde Sovjet-stijl, 'schrapte' ze later uit haar officiële oeuvre. De meeste van die werken blijken intussen ook verloren gegaan, al werden ze vrijwel onmiddellijk door het staatsbedrijf Sovjetski Kompositor uitgegeven. Enkel van de Kindersuite bestaat er nog een oude klankopname².

De meer persoonlijke werken die ze in die periode schreef, werden met uitzondering van de **'Sonate voor viool en piano'** (1952) veroordeeld tot de

²Kindersuite, voor Symfonieorkest (1952). Leningrad Staats Filharmonisch Orkest olv Jevgeni Mrawinsky. Online te beluisteren op Concertzender, Bijdetijds (ma 30/07/2007), <http://www.concertzender.nl/programmagids.php?month=-5&date=2007-07-30>

stilte van de opberglade. Geen uitgever die ze wou, kon of mocht uitgeven, en op een eerste uitvoering was het gemiddeld zo'n twintig jaar wachten.

Uit deze periode stammen '**Pianosonate nr. 3**' (1952), '**12 Preludes voor piano**' (1953), '**Symfonie nr. 1**' voor orkest en 2 knapenstemmen (1955), '**Suite voor orkest**' (1955), '**Pianosonate nr. 4**' (1957), '**Symfonisch Gedicht nr 1**' (1958) en **2**' (1959) en '**Grand Duet voor cello en piano**' (1959).

De jaren '60 zijn voor Oestvolkskaja een periode van stilte en rouw. De dood van haar levensgezel, componist Joeri Balkasjin, eind oktober 1960, trof haar zo diep dat ze zich gedurende een tiental jaar in stilzwijgen hulde. Al was haar stilzwijgen ook, en misschien nog veel meer het gevolg van haar intussen extreem geworden aversie voor de condities van het sovjetmuziekleven tout court. Ze bleef sporadisch les geven, maar wel buiten het officiële circuit. In die periode trouwde ze ook met Konstantin Bagrenin, een twintig jaar jongere leerling van haar, die jarenlang haar bijzonder waakzame spreekbuis naar de buitenwereld toe zou blijven. Hun huwelijk bleef bewust kinderloos.

Op het '**Duet voor viool en piano**' (1964) na, schreef ze in de jaren '60 nagenoeg niets. Ondanks het feit dat ze op dat moment in erbarmelijke omstandigheden leefde, weigerde ze in te gaan op een uitnodiging om muziek te schrijven bij de film 'Krotkaja' ('De zachtmoedige') naar het gelijknamige werk van Dostojevski. Vanaf dan zou ze trouwens geen opdrachten meer aanvaarden. Zelf zei ze: "Ik schrijf enkel als ik mij in een toestand van 'genade' voel. Daarna laat ik het stuk enige tijd rusten. Als zijn moment gekomen is, geef ik het aan de wereld. Als zijn moment niet komt, dan vernietig ik het. Je moet weten dat ik geen compositie-opdrachten aanvaard."³

De laatste twee decennia van haar creatieve leven zijn meteen ook de meest productieve. In de jaren '70 volgen de 3 'Composities' en de tweede symfonie, alle met een religieuze titel, maar niet religieus van inhoud: **Compositie I 'Dona Nobis Pacem'** (1970/71), **Compositie II 'Dies Irae'** (1972/73), **Compositie III 'Benedictus Qui Venit'** (1974/75) en **Symfonie nr. 2 'Wahre, ewige Seligkeit'** (1979). In de jaren '80 volgen nog 3 symfonieën: **Symfonie nr. 3 'Jesus Messiah, errette uns!'** (1983), **Symfonie nr. 4 'Gebet'** (1985/87), **Symfonie nr. 5 'Amen'** (1989/90) en de laatste 2 pianosonates: **Pianosonate Nr. 5** (1986) en **Pianosonate nr. 6** (1988).

Duurde het in Rusland al jaren voor haar werken werden uitgevoerd, in het Westen was het nog veel erger gesteld. Het Grote Duet voor cello en piano was waarschijnlijk het eerste werk dat in West-Europa aan het grote publiek werd voorgesteld tijdens de **Wiener Festwochen** in 1986. De grote doorbraak kwam er in 1989 met een concert op het **Holland Festival** in Amsterdam, dat geheel in het teken stond van de Russische avant-garde uit de tweede helft van de 20^{ste}

³ Een citaat dat in verschillende bronnen wordt aangehaald. De exacte 'eerste' aanleiding tot deze uitspraak is niet duidelijk

eeuw, en met de documentaire over Galina Oestvolskaja uit de serie 'Toonmeesters' van **Cherry Duyns** en **Reinbert de Leeuw** (VPRO, 1994)⁴. In haar thuisland krijgt ze pas in april 1991 haar eerste componistenconcert, georganiseerd door pianist **Oleg Malov** - gedurende meer dan twintig jaar haar meest trouwe vertolker - in de kleine zaal van de Filharmonie in Sint-Petersburg. Het jaar daarop volgden twee portretconcerten door het Ensemble van Sint-Petersburg o.l.v. Malov. Beide concerten werden hernomen tijdens het Holland Festival in juni 1992.

Op 22 december 2006 overleed Galina Oestvolskaja aan een hartaanval in haar woonplaats Sint Petersburg, in het huis waar zij al sinds 1968 woonde.

'Wereldberoemd in Amsterdam en omstreken' ⁵

De muziek van Oestvolskaja is slechts bekend bij een beperkt publiek. "In St.-Petersburg werd de kluiszenares vereerd door een kleine muzieksekte. Daarbuiten beperkten manifestaties van haar muziek zich jarenlang tot uitvoeringen door het Schönberg Ensemble", zo schreef Roland de Beer enkele dagen na haar overlijden in De Volksrant ⁶.

Haar muziek is niet zo makkelijk te begrijpen of te analyseren, en ook niet direct in bestaande categorieën onder te brengen.

Oestvolskaja droeg in grote mate ook zelf bij tot de mystificatie rond haar persoon. Ze leefde in totale afzondering in Sint-Petersburg, politieke veranderingen en evoluties in de muziek van haar tijd gingen aan haar voorbij. Ze verscheen zelden in het openbaar en weigerde te componeren in opdracht van ensembles of solisten. Vaak wees ze ook uitvoeringen van haar werk die ze niet goed vond, af, wat - naast de censuur door de overheid - een belangrijke bijkomende reden was waarom haar muziek zo weinig te horen was in de voormalige Sovjet Unie. Het eerder vermelde concert in de zaal van de filharmonie in Sint-Petersburg was in dat opzicht een mijlpaal.

In het Westen, en dan vooral in Nederland, Duitsland, Zwitserland en Engeland, is haar muziek intussen steeds vaker te horen op festivals voor hedendaagse muziek. Zo bv op de **Wiener Festwochen** in 1986, **Holland Festival** 1989 en 1992, **Festival d'Automne** in Parijs in 1998 (Schoenberg Ensemble & Reinbert de Leeuw, Sonate nr 5, Composities I, II en III), **Wien Modern** 1998 en **Warschauer Herbst** 1999 waar al haar symfonieën werden gespeeld. In de Verenigde Staten zou het recente portretconcert van het Continuum Ensemble voor de grote doorbraak moeten zorgen. Zij brachten op 16 februari 2008 een vrij volledige 'retrospectieve' onder de titel 'Galina Ustvolskaja - Hidden Genius' in de Merkin-Concert Hall in het Kaufman-Center in New York.

⁴ Online te bekijken op <http://www.hollanddoc.nl/dossiers/35272434/>

⁵ Citaat ontleend aan Jan de Kruijffs artikel 'Galina Ivanovna Oestvolskaja: Vrouw met de liturgische moker' op <http://www.musicalifeiten.nl/componisten-portretten/o/oestvolskaja/menu-id-61.html>

⁶ Kluiszenares koos mokerslagen als haar basisritme, Roland de Beer, gepubliceerd op 27 december 2006, <http://www.volkskrant.nl/kunst/article382311.ece>

Dat Oestvolkskaja intussen niet meer de grote onbekende is, is voor een groot stuk te danken aan de Nederlandse pianist, dirigent en componist Reinbert De Leeuw, niet alleen een van haar favoriete uitvoerders - hij was trouwens ook de eerste die haar, al was het maar heel even, mocht filmen - maar ook een fervent voorvechter van Oestvolkskaja's muziek die haar werk in binnen- en buitenland tot op de dag van vandaag geregeld blijft promoten en uitvoeren.

Jammer genoeg blijft zij toch nog steeds in de schaduw van haar meer bekende Russische tijdgenoten⁷ **Sofia Goebaidoelina** (1931), **Edison Denisov** (1929-1996) en vooral **Alfred Schnittke** (1934 - 1998).

In Vlaanderen is de oogst iets magerder. Nadat Reinbert de Leeuw en Cherry Duyns hun 'Toonmeesters'-documentaire voorstelden in het Gentse Orpheus Instituut, ontstond er ook hier een kleine Oestvolkskaja-revival. Die was echter van vrij korte duur. Behalve enkele pianisten die werk van haar in hun repertoire hebben opgenomen (o.a. Daan Vandewalle, Claude Coppens, Boyan Vodenitsjarov, Ward De Vleesschhouwer) en dat ook geregeld ten gehore brachten, blijft Oestvolkskaja nog steeds marginaal aanwezig in de concertprogrammaties.

Ars Musica - toch al bijna twintig jaar het grootste en meest toonaangevende festival voor hedendaagse muziek in België - wijdde slechts twee concerten aan Oestvolkskaja : in 1994 speelde het Brusselse ensemble Oxalys Compositie nr 1 en Symfonie nr 4 en 5, het jaar nadien bracht pianist Oleg Malov de Twaalf preludes en Sonates nr 2, 3, 4, 5 en 6, en in 2006 werd de documentaire van Reinbert de Leeuw en Cherry Duyns vertoond in het Brusselse Filmmuseum. De Week van de Hedendaagse Muziek Gent programmeerde in 2005 Ward De Vleesschhouwer met de Twaalf preludes voor piano. Bitter weinig voor een concertreeks rond hedendaagse muziek die intussen ook al haar 21ste editie achter de rug heeft.

In deSingel in Antwerpen - ook al een organisatie die door de jaren heen een flinke reputatie heeft opgebouwd wat programmatie van hedendaagse muziek betreft, bracht het Duitse Ensemble Recherche op 5 mei 1998 Oestvolkskaja's Compositie nr 1 'Dona Nobis Pacem'. En als laatste concert van het seizoen 2002-2003 bracht het Schönberg Ensemble er op 23 mei 2003 een feestprogramma ter ere van de tachtigste verjaardag van de Hongaarse componist György Ligeti (1923 - 2006) . Reinbert De leeuw vulde toen het Ligeti-programma aan met een werk van Mauricio Kagel (1931 -) en de vijfde pianosonate van Oestvolkskaja.

Recent was er enkel nog het concert van Arne Deforce en Daan Vandewalle in de Handelsbeurs in Gent op 15 december 2007, waar Oestvolkskaja's 'Groot Duet voor cello en piano' geflankeerd werd door werk van Anton Webern (1883 - 1945), Morton Feldman (1926-1987), Edison Denisov (1929-1996) en een creatie van Alvin Curran (1938 -).

⁷ 'Tijdgenoten' is misschien niet de meest correcte term, aangezien Oestvolkskaja eigenlijk tot een vroegere generatie behoort, maar hun creatieve periodes lopen toch grotendeels gelijk en zij worden alle vier beschouwd als de voortrekkers die vanaf de jaren vijftig en zestig de interesse van het Westen voor nieuwe muziek uit Rusland wakker maakten

Tekenend is ook dat de jonge Russische pianiste Veronika Itchenko, die begin dit jaar bij EMS haar debuutalbum met werk van Arno Babadjanian, Modest Moessorgski en Galina Oestvolkskaja uitbracht, tijdens haar daaraan gekoppelde concerttournee door Vlaanderen enkel Moessorgski en Babadjanian speelde, aangevuld met werk van o.a. Debussy en Boudewijn Buckinx. Toen ik haar in februari j.l. vroeg waarom het publiek nooit de vijfde pianosonate van Oestvolkskaja te horen kreeg, vertelde ze dat ze het werk niet echt geschikt vond voor 'dit publiek', en dat ze ergens ook bang was het publiek af te schrikken met deze muziek. Een goeie maand later vertrouwde Daan Vandewalle me toe dat hij nog heel regelmatig de pianosonates van Oestvolkskaja speelt, maar dan wel in het buitenland.

Een verpletterende indruk

Na het concert op 6 januari 1996 in het Concertgebouw van Amsterdam (Octet, Grand Duet, Piano Sonata No. 6 en Symfonie No 2 uitgevoerd door het Koninklijk Concertgebouw Orkest, Mstislav Rostropovitch, Reinbert de Leeuw en Sergei Leiferkus), bleef het publiek na afloop stom. Geen staande ovatie of luidruchtig applaus. Een criticus in de Volkskrant formuleerde het als volgt : "De indruk die de muziek achter laat, lijkt meer op de massahypnose veroorzaakt door de magische invloed van de symfonie, de verpletterende kracht van de irritante impuls van de muziek" ⁸.

Bij het karakteriseren van de Composities en Symfonieën van Oestvolkskaja trekt men dikwijls vergelijkingen buiten de kunstwereld : men zoekt parallellen in de natuurwetenschappen, scheikunde, bouwkunde en nieuwe technologieën. Haar muziek ligt op een uiterste grens, net zoals in de moderne wetenschappen de grenzen van de natuurwetten bereikt en overschreden zijn. Zo omschrijft Boris Tisjtsjenko haar muziek als 'starre, eenlijnige fixatie' met het gebundelde licht van een 'laserstraal die in staat is door metaal heen te dringen'. ⁹

De muziek is in alle opzichten extreem. Ook qua speeltechniek vraagt ze het uiterste van de uitvoerders en hun instrumenten. Het is niet voor niks dat Mischa Andriessen spreekt over "Compositie met ontvelde vingers" ¹⁰. Ook Reinbert De Leeuw spreekt in de eerder vermelde Toonmeesters - documentaire in dat verband over "een intensiteit en een kracht die je maar beperkt kan volhouden. Je kan het fysiek niet opbrengen om uren aan een stuk Oestvolkskaja te oefenen, dat is te pijnlijk. De muziek is zo onverbiddelijk, ze laat geen ruimte om met fantasie te spelen, het vraagt een tomeloze inzet en extreem hoge concentratie om deze muziek met de juiste intensiteit te spelen".

⁸ Geciteerd door Josée Voormans in Bijdetijds, Concertzender, ma 30/07/2007
<http://www.concertzender.nl/programmagids.php?month=-5&date=2007-07-30>

⁹ Ronald Halier, "Hedendaagse muziek in de Sovjet-Unie : van Tsaar, Stalin tot Perestrojka" in Mens en melodie, 1989

¹⁰ Mischa Andriessen, "Over Galina Oestvolkskaja. Compositie met ontvelde vingers", Nr. 23 mei - juni 2007 op <http://www.rektoverso.be/content/view/408/2/>

Haar composities bevatten pagina's vol eindeloze bewerende formules en de voortdurende herhalingen krijgen een ritueel karakter. Ze laat - soms bijna onhoorbaar - gelijktijdig zeer hoge en zeer lage registers klinken, er wordt – alweer pagina's lang - met de vuisten of met de vlakke hand op het toetsenbord van de piano gehamerd, ze laat clusters met een oorverdovend lawaai ineenstorten, extreme (terras) dynamieken van zesdubbele forte tot ultrapianissimo volgen elkaar op. En wanneer de traditionele instrumenten niet meer voldoen, ontwerpt ze haar eigen instrumenten, zoals bv de houten kist (exact 43 x 43 cm en 1,5 m breed) waarop met houten hamers moet worden geslagen, en die voor het eerst gebruikt werd in Compositie nr 2 'Dies Irae'.

Oestvolkskaja en Sjostakovitsj

In elke publicatie of toelichting wordt de naam van Dmitri Sjostakovitsj genoemd. Zelfs waar er maar enkele regels over haar geschreven staan, dan is het dat zij een leerlinge én volgeling van Sjostakovitsj was.

In een brief aan Olga Gladkova maakt Oestvolkskaja heel duidelijk komaf met deze volgens haar te pas en te onpas gebruikte misvatting. "Ik schrijf deze aantekening om eindelijk de waarheid over mijzelf en Sjostakovitsj naar boven te brengen. Om de waarheid te zeggen over Sjostakovitsj als componist en als mens. Ik zal geen details vermelden. Details kunnen verstrekkende gevolgen hebben. Het is hoog tijd om de hardnekkige en stupide zienswijze over Sjostakovitsj achter ons te laten. Ik van mijn kant wil graag het volgende zeggen : nimmer, gedurende al die jaren, zelfs niet tijdens mijn studie aan het conservatorium in de klas van Sjostakovitsj, sprak zijn muziek mij aan, noch voelde ik mij aangetrokken tot de persoonlijkheid van Sjostakovitsj. Ik zal nog veel verder gaan : ik weigerde botweg zijn muziek te accepteren, ook in de jaren die volgden. Helaas versterkte de persoonlijkheid van Sjostakovitsj nog mijn sterk negatieve houding tegenover hem. Ik vind het niet nodig om hier verder over uit te wijden. Eén ding is duidelijk : het lijkt of een zo geweldig figuur voor mij helemaal niet zo geweldig was. Integendeel, het was pijnlijk, en vermoordde mijn gevoel. Ik smeekte God me kracht te geven om te scheppen, en nog steeds vraag ik het hem"¹¹.

Waarschijnlijk zijn deze woorden vol verbittering ook enigszins bijgekleurd na jaren van isolement een eenzaamheid. Toen Reinbert De Leeuw voor zijn documentaire Boris Tischenko (1939) , voormalig leerling van Sjostakovitsj én Oestvolkskaja, voor de camera interviewde, wist die, zonder in details te treden, toch te vertellen dat de relatie tussen beiden "warmer was dan die van een gewone leerling en leraar"¹².

Op muzikaal vlak blijkt de relatie Sjostakovitsj- Oestvolkskaja grotendeels eenrichtingsverkeer. In haar vroegste werken, zoals het Pianoconcert uit 1946, de eerste (1947) en tweede pianosonate (1949) en het Trio voor viool, klarinet en

¹¹ Olga Gladkova, Musik als magische Kraft"

¹² Cherry Duyns en Reinbert de Leeuw , 'Toonmeesters', Galina Oestvolkskaja, 1994

piano (1949) is de invloed van Sjostakovitsj nog duidelijk aanwijsbaar, maar de hardnekkige ritmiek, sterk doorgevoerde atonaliteit en een kernachtige uitwerking van de motieven zijn al een voorbode voor haar eigen typische stijl.

Een ander, veel aangehaald uitspraak van Sjostakovitsj, is “Niet ik beïnvloedde jou, maar jij mij”, en dat kan op sommige momenten zelfs heel letterlijk genomen worden, in de vorm van bijna letterlijke citaten uit haar werk.

Zo bv in “Nacht”, het negende deel van Suite op gedichten van Michelangelo Buonarroti (1974). De melodie van dit lied bestaat in essentie uit een reeks eindeloos vertraagde herhalingen van het klarinetthema waarmee Oestvolkskaja precies een kwarteeuw eerder, in 1949, het derde deel van haar 'Trio voor klarinet, viool en piano' inzette. Ook in het 'Vijfde strijkkwartet' (1953) van Sjostakovitsj duikt dit thema al even op, maar van 'Nacht' vormt het de ruggengraat. Dat dit thema zo uitdrukkelijk aanwezig is in zijn op drie na laatste compositie, mag wellicht als een soort muzikaal testament gezien worden. Oestvolkskaja van haar kant vond dat geciteer maar niks : ze voelde zich – alweer – ‘gebruikt’ door Sjostakovitsj.

Sjostakovitsj stuurde ook regelmatig zijn manuscripten op naar Oestvolkskaja. Die blijkt ze allemaal weggeschonken te hebben. Zijn brieven zelf heeft ze vernietigd.

De meeste bronnen - waaronder ook Reinbert De Leeuw – vermelden ook dat Sjostakovitsj haar altijd is blijven verdedigen bij de Componistenbond. Dit blijkt alweer uit een van de vele hardnekkige misverstanden die Oestvolkskaja zelf rechtzette toen Josée Voortmans haar in 2004 voor de camera haalde¹³.

Sjostakovitsj is haar inderdaad altijd blijven steunen in de moeilijke jaren waarin ze in extreme armoede leefde, maar hij heeft die steun blijkbaar nooit hardop uitgesproken. In de Componistenbond heeft hij het nooit openlijk voor Oestvolkskaja opgenomen, ook al had dat voor haar situatie een groot verschil kunnen uitmaken. Anderzijds was het voor Sjostakovitsj ook niet makkelijk om de openlijke verdediging van Oestvolkskaja op zich te nemen. Hij was met periodes de grote, gevierde componist, maar bleef toch nog steeds een subversief iemand die voortdurend op zijn tellen moest passen. Waarschijnlijk verweet Oestvolkskaja hem zijn gebrek aan integriteit, terwijl zijzelf in alle opzichten totaal compromisloos was – waardoor zij uiteraard heel wat mensen tegen zich in het harnas heeft gejaagd.

Ook haar relatie met andere componisten was niet bepaald gemakkelijk, en men verweet haar meermaals haar gebrek aan interesse in andermans muziek. Ze was dan ook niet bepaald iemand die wat er gecomponeerd werd, in zich opnam. Van vele collega's, zelfs bekende namen, bleek zij zelfs nog nooit gehoord te hebben.

Componeren achter het ijzeren gordijn

In de loop van Stalins bewind (1924 – 1953) werd de kunst en de muziek

¹³ Reportage van Josée Voortmans voor Vrije Geluiden (2003), uitgezonden op 11/01/04, online te bekijken op <http://www.vpro.nl/programma/vrijegeluiden/afleveringen/15869371/>

nauwlettend in de gaten gehouden door de overheid. Muziek moest een ideologisch werktuig zijn in dienst van de communistische partij, wat al snel leidde tot een vorm van muzikaal primitivisme waarbij eenvoud, duidelijkheid en optimisme de nieuwe kernbegrippen werden. Al wat niet in het kraam van Partij paste, werd geweerd, genegeerd of zelfs meedogenloos afgestraft. De artistieke vrijheid die eens zo geroemd werd tijdens de beginjaren van de revolutie, werd beknot, en de interessante avant-gardistische ontwikkelingen werden tegengewerkt, doodgezwegen en vergeten. Heel wat componisten pasten hun muziektaal aan aan de richtlijnen van de staatsideologie, want de straffen waren niet min : tot verbanning en zelfs de doodstraf toe.

Dat Oestvolskaja's muziek in een dergelijk klimaat kon 'overleven', had hoogstwaarschijnlijk met haar jeugdige leeftijd en met haar relatieve onbekendheid te maken, en met het feit dat ze zich – weliswaar voor het geld – wel schikte naar de door de overheid opgelegde normen.

In dit klimaat van cultureel nihilisme en terreur kregen ook buitenlandse componisten geen kans meer. Ze mochten het land niet meer in, hun muziek werd niet meer uitgevoerd en zelfs het bezit van hun partituren werd strafbaar. Toch bestond er een soort 'ondergronds' circuit waarbinnen de verboden partituren van o.a. de componisten van de Tweede Weense School en Stravinsky wel gretig werden bestudeerd, zij het in het grootste geheim. Ook na Chroesjtsjov's anti-stalinistische rede in 1956 werd de situatie in werkelijkheid niet veel beter. De stalinistische functionarissen bleven op post en kwijten zich met nog evenveel ijver van hun vroegere taken. Ontwikkelingen uit het Westen sijnelden slechts met mondjesmaat door, en pas in de loop van de jaren '70 kon men kennisnemen van de nieuwe ontwikkelingen als serialisme, aleatoriek, klankveldenmuziek, minimal music enz. Toch bleef de partij nog tot ver in de jaren '80 een sterk ontmoedigingsbeleid voeren, met strikte reglementeringen, geen uitgaven en uitvoeringen van composities binnen het officiële circuit, verbod om buitenlandse festivals bij te wonen en de voortdurende dreiging om uit de componistenbond gezet te worden. Een beleid dat uiteindelijk heel wat componisten en uitvoerende musici ertoe aanzette om de Sovjet-Unie voorgoed te verlaten.

Het isolement waarin Oestvolskaja zich als componist bevond, was dus niet alleen het gevolg van haar instelling. De ontwikkelingen in de westerse muziek drongen vaak laat of zelfs helemaal niet tot de Sovjet-Unie door. Zo zei Igor Stravinski in 1962 over Oestvolskaja's 'Vioolsonate' dat hij nu begreep wat componeren achter het ijzeren gordijn inhield.

Toch was Oestvolskaja's houding ook op dat vlak weer anders dan die van veel van haar collega's. Waar componisten als bv. Edison Denisov of Alfred Schnittke juist probeerden de moeizaam verworven kennis van de nieuwste westerse muziek onmiddellijk in hun composities te verwerken, heeft Oestvolskaja zich ook wat dat betreft volledig afgesloten. Oestvolskaja's muziek mag dan als avant-gardistisch worden gezien, zij staat los van iedere stroming. Of zoals ze het zelf zegt : "Waarom zou men mij tot de avant-garde rekenen ? Wat is er hier

gemeenschappelijk?”¹⁴ . De Hongaarse componist György Ligeti (1923 - 2006) - een fervent verzamelaar van Oestvorskaja's werk – zag het anders. Hij verwonderde zich erover dat de muzikale avant-garde in Rusland niet bepaald werd door een groep, maar door slechts een enkele persoon, nl Oestvorskaja.

Muziek vrij van invloeden ?

Oestvorskaja las weinig - ze hield nog het meest van Gogol - ging zelden naar concerten, verscheen niet op festivals en hoefde ook niet zo nodig op de hoogte te zijn van de nieuwste ontwikkelingen in de muziek. Veel partituren had ze ook niet in haar bezit. In de Toonmeesters-documentaire komt Bachs beroemde klavecimbelcyclus “Das Wohltemperierte Klavier” en een bundel van Mozart in beeld. Veel meer was er niet te zien.

Vaak haalde ze een oud Grieks citaat aan : “Veel kennis is schadelijk voor de geest”. Haar muziek heeft geen impulsen van buitenaf nodig. Op haar eerste werken na (**‘Concert voor piano, strijkers en pauken’** (1946) , **‘Trio voor klarinet, viool en piano’** (1949) en **‘Octet’**) waarin nog sporen van Sjostakovitsj te horen zijn, vooral dan in de manier van orkestreren, heeft zich verder nooit laten beïnvloeden door collega's.

- Bach en de middeleeuwen

Toch verwijzen heel wat musicologen naar parallellen met andere componisten. Dat Bach nooit echt veraf is, is evident. Veel werken verraden een contrapuntische, zelfs fugatische opbouw, ze zijn polyfoon gedacht met o.a. imitatie van motieven in verschillende stemmen. Ook de koralen zijn vaak duidelijk aanwezig – zelfs in de ellenlange reeksen van clusters. Ook de oude Russische kerkgezangen zijn sterk aanwezig in haar muziek. Dat haar vader uit een priesterfamilie stamt, is daar misschien niet vreemd aan. Svetlana Neytchéva¹⁵ verwijst in dat verband naar de eenstemmige Znamenny Razpev. Rusland kende blijkbaar geen meerstemmige polyfone techniek tot in de 16^{de}, begin 17^{de} eeuw. In plaats daarvan werd eeuwenlang een techniek gecultiveerd van eenstemmige variëring van canonische melodieën. Ook dit dissonant ‘cirkelen’ rond een monodische melodielijn is terug te vinden in de werken van Oestvorskaja. Verder verwijst ze naar de strochnij-lijnzing, of de vroege Russische meerstemmigheid, waarin de zang werd behandeld als een lineaire splitsing tussen enkele zelfstandige stemmen, enigszins te vergelijken met het Westerse organum, de oude meerstemmige bewerking van het gregoriaans. Ook daarvan vinden we heel wat terug bij Oestvorskaja : de stemmen treden in ritmische, parallelle bewegingen op, er komen heel wat ‘dissonante’ intervallen voor, parallelle secundes en onopgeloste septiemen vormen soms langgerekte guirlandes van klankklonters. Een heel mooi voorbeeld is de behandeling van de fluiten en fagotten in Kompositie nr 3 ‘Benedictus qui venit’, die telkens gelijklopende chromatische clusters te spelen

¹⁴ Olga Gladkova, Musik als Magische Kraft”, citaat p 88

¹⁵ Svetlana Neytchéva, “Het postmoderne in de muzikale realiteit” in Mens en melodie, Jrg. 53 (1998) nr. 6, p. 261-271

krijgen. De strochnij-zang was ook syllabisch, en dat is precies een van de middelen van klankascese bij Oestvolskaja.

Oestvolskaja maakt ook gebruik van de middeleeuwse isoritmische techniek, maar dan wel op een heel eigen manier, aangepast aan de Russische traditie, met een ritmische verdeling in tweeën en plaats van de meer complexe variant uit de Ars Nova met een metrische pulsatie in twee of in drie. Regelmatige beweging in kwarten en herhaling van ritmische eenheden als een soort ostinato vormen de basis van heel wat composities van Oestvolskaja.

- En tijdgenoten

In de vergelijkingen worden behalve Bach en Sjostakovitsj ook nog Igor Stravinsky, Paul Hindemith (men heeft het dan over een 'ludus formalis' ipv 'ludus tonalis'), de late Franz Liszt, Oliver Messiaen, Morton Feldman, Modest Moesorgski, Peter Tsjaikovski, Bern Alois Zimmermann, Erik Satie e.a. vernoemd. Voor zover die vergelijkingen al niet heel erg vergezocht zijn, hebben zij bovendien meestal maar betrekking op een enkel werk of slechts enkele werken van de genoemde componisten.

Voor Stravinsky wordt bijvoorbeeld verwezen naar 'Les Noces' en de 'Psalmensymfonie' die gedeeltelijk zouden weerklinken in Oestvolskaja's 'Octet' (1949-50). Dat laatste is misschien niet zo verwonderlijk, aangezien zij via Sjostakovitsj wel kon kennismaken met dit werk, via een transcriptie voor piano van zijn hand.

Voor Messiaen bv worden er parallellen getrokken tussen de vijfde pianoprelude en "Par lui tout a été fait" uit 'Vingt regards sur l'enfant Jésus', tussen het Trio en 'Quatuor pour le fin du temps', of de eerste en laatste beweging uit de vijfde pianosonate en Messiaens 'Cantéjodaya'. Het is echter weinig waarschijnlijk dat Oestvolskaja ooit een partituur van Messiaen onder ogen heeft gekregen, aangezien het werk van deze katholieke modernist al sinds 1948 verboden was in de Sovjet-Unie.

De dichte klankblokken uit de vijfde en zesde pianosonate herinnert dan weer sterk aan de eerste radicale clustercomposities van de Amerikaanse componist Henry Cowell, die wel in de Sovjet-Unie zijn verschenen in de pre-stalinistische periode.

Ook Gorecki's 'Lerchenmusik' wordt bijvoorbeeld diverse keren vermeld als een verwante compositie. Net als in Oestvolskaja's stukken is alle versiering weggeschraapt. De woeste energie die er uit spreekt, is zowel meedogenloos als naïef. 'Lerchenmusik' is in Gorecki's oeuvre echter een unicum.

Een andere componist met wie Oestvolskaja is vergeleken, is de Italiaanse componist Giacinto Scelsi. Deze vergelijking heeft echter minstens zoveel met hun gedeelde verlangen naar anonimiteit te maken als met muzikale verwantschap.

Een speurtocht naar vergelijkingsmateriaal kan ontzettend ver – en meestal te ver – leiden, maar of dat ook zinvol is, is nog maar zeer de vraag. Uiteindelijk klinkt de in zichzelf besloten muziek van Oestvolskaja toch altijd vooral als Oestvolskaja.

De naakte waarheid – tot de essentie teruggebracht

Daarnaast verwijst men bij het omschrijven van haar muziek ook vaak naar andere kunsten, zoals de constructivistische schilderijen van **Kazimir Malevitsj** (1878 - 1935) , de expressionistische psychologische drama's van de Russische filmregisseur **Andrej Tarkovski** (1932 - 1986) of de grafische kunst vol contrasten in zwart-wit, zoals bv in het Duet voor viool en piano. Als Reinbert De Leeuw haar daarmee confronteert, reageert ze afwijzend : ze blijkt het werk van beide heren niet te kennen. Met schilders als Rembrandt en Van Gogh voelt ze dan wel een persoonlijke verwantschap.

Toch is de vergelijking met het werk Malevitsj en Tarkovski zeker niet uit de lucht gegrepen. Malevitsj was als schilder en kunsttheoreticus een van de pioniers van geometrische abstracte kunst en één van de belangrijkste leden van de Russische avant-garde. Met zijn 'suprematische' kunst streefde hij de absolute macht van de beeldende expressie na, de suprematie van de zuivere ervaring in de beeldende kunst. Hetzelfde kan worden gezegd van Oestvolskaja's beukende en expressieve klankblokken.

Met de films van Tarkovski zijn de overeenkomsten zo mogelijk nog duidelijker. Zijn films worden gekenmerkt door een sombere rauwe vormgeving, veel symbolen, metaforen en autobiografische elementen, maar het meest bijzondere is de vreemde manier van monteren en filmen. Tarkovski probeerde namelijk door lange onversneden camerashots en extreem langzame camerabewegingen een sfeer op te wekken waarbij de kijker het gevoel van tijd kwijtraakt. Op deze manier probeerde hij de kijker naar een hoger bewustzijn te tillen. Tarkovski zelf vergeleek zijn stijl met transcendente meditatie, de voortdurende herhaling van langzame shots en geluiden vervulde daarbij de functie van een soort mantra. Hetzelfde gebeurt met Oestvolskaja's muziek, waarbij de voortdurende herhaling van motieven, klanken en ritmische patronen op een gelijkaardige manier een bezwerend en ritueel karakter krijgt. Ook zij gebruikt een minimum aan muzikale middelen om aan expressieve kracht te winnen. Ook bij haar krijg je een heel specifieke tijdsbehandeling, doordat ze bv, naast het gebruik van de vele herhalingen in steeds dezelfde - meestal kwart- notenwaarden, ook vaak het gebruik van maatsrepen achterwege laat, zodat de muziek haar natuurlijke 'pulsatie' kwijtraakt en een statisch, tijdloos karakter krijgt, wat net als bij Tarkovski voor een vervreemdingseffect zorgt.

Een van de belangrijkste principes in Oestvolskaja's werk is de strenge selectie van expressieve middelen. Ieder detail is uitgewerkt, tot de kledij van de uitvoerende solisten toe. Elke noot is belangrijk, elke slag noodzakelijk. De muziek is in essentie tragisch : je kan er niet gewoon naar luisteren, je moet haar doorleven, ze zit vol expressief lijden.

Het weglaten van al het overbodige is niet alleen van invloed op de taal van de composities, maar ook op de hoeveelheid ervan. Haar officiële catalogus bevat

slechts 25 titels. Daarover zegt ze : " Ik geloof niet in diegenen die honderd, tweehonderd of zelfs meer opussen op hun naam hebben staan, inclusief Sjostakovitsj. Je kan niet steeds iets nieuws zeggen in zo'n zee van opussen. En daar zijn in de geschiedenis vele voorbeelden van te vinden" ¹⁶.

Instrumentatie

Zowel in de symfonieën als in de composities is de instrumentatie bijwijlen zeer ongebruikelijk, zelfs voor zogenaamde avant-garde muziek. De composities uit de eerste helft van de jaren '70 zijn daar zeer goede voorbeelden van :

Compositie nr 1 "Dona nobis pacem" voor piccolo, tuba and piano (1970/71),
Compositie nr. 2 "Dies irae" voor acht contrabassen, piano en een houten kist (1972/73) en tenslotte Compositie nr. 3 "Benedictus, qui venit" voor vier fluiten, vier fagotten en piano (1974/1975).

Het waren vooral deze werken die door velen geassocieerd werden met minimal music, maar dat is niet zo, al was het maar omdat ze in hun expressie radicaal nieuw zijn, zelfs binnen het werk van Oestvolkskaja. Haar stelling dat haar muziek, ondanks de kleine bezetting, geen kamermuziek is, is goed af te leiden uit die drie Composities. De puur orkestrale kleuren die worden gebruikt – fluit, piccolo, tuba, contrabas – staan ver van het kamermuziekgenre op zich. Al haar muziek, zelfs de solosonates, zijn ook symfonisch opgevat en kolossaal, of tenminste monumentaal van opzet.

Haar speciale manier van orkestreren valt op tussen andere avant-gardisten in hun zoektocht naar klankeffecten en originele timbrevermengingen. Oestvolkskaja benadrukt de eigenheid van elk instrument, ze graaft diep naar de expressieve mogelijkheden ervan. Ook in haar symfonieën streeft ze, met steeds minder middelen en uitvoerders, naar steeds meer intensiteit en expressieve kracht.

Bovenop de originaliteit van de instrumentatie staat op de titelpagina's van Composities nr 2 en 3 schetsmatig aangegeven waar de musici op het podium moeten zitten. Later, bij de 3^{de} tot de 5^{de} Symfonie, zal die aanwijzing worden opgenomen in de eigenlijke partituur.

Religiositeit vs spiritualiteit

Na de afbraak van de Sovjetstaat is religie in de Russische muziek weer op de voorgrond gekomen. Componisten als Sofia Goebaidolina en Alexander Knaifel bijvoorbeeld presenteerden zich nadrukkelijk als zeer gelovig. Niet zo bij Oestvolkskaja. Ook al gaf ze de meeste van haar composities sinds de jaren '70 ondertitels mee met een duidelijk kerkelijke connotatie, toch wilde ze absoluut niet als religieus componist bestempeld worden. Zij prefereerde de term 'geestig', wat zowel spiritueel als intellectueel kan betekenen.

"Mijn composities staan buiten de religie in uiterlijke, moraliserende betekenis, maar ze zijn vervuld van religieus gevoel en zouden, naar mijn mening, beter klinken in een kerk, zonder inleidende woorden. In een concertgebouw klinkt de muziek anders", zo zei Oestvolkskaja in een van haar zeldzame interviews ¹⁷.

¹⁶ Olga Gladkova, Musik als magische Kraft"

¹⁷ Citaten aangehaald in de eerder aangehaalde radiodocumentaire op Concertzender

Slechts weinige van haar werken werden ook daadwerkelijk in een kerk uitgevoerd. Composities nr 1 en 2 en de vijfde Symfonie werden in augustus 1997 in de Kollegienkirche in Salzburg gespeeld. De cd-opname met de cyclus van de 3 Composities door het Schönberg Ensemble en Reinbert De Leeuw werd opgenomen in de Waalse Kerk in Amsterdam (april 1993). En in oktober 2007 speelde pianist Bastiaan Brink de sonates van Oestvolkskaja in de Lutherse Kerk in Haarlem.

In haar spirituele exploratie gaat ze als het ware over de grens van wat in een kerk is toegestaan. “Haar visioen is angstaanjagend. Het is moeilijker om een meer angstwekkend muzikaal voorbeeld te vinden”, zo schreef een criticus over de muziek van Oestvolkskaja.¹⁸

Men beweert dat de muziek van Oestvolkskaja expressionistisch is, maar het is wel een heel bijzondere vorm van expressionisme. De religieuze woorden die in de Symfonieën worden uitgesproken, komen uit de katholieke en orthodoxe liturgische gebeden. Maar welk geloof hangt Oestvolkskaja zelf aan, en wat zijn de gevoelens van gelovigen en niet gelovigen bij het beluisteren van die muziek? Ze brengt alleszins geen vrede of troost, zoals een geloof of gebed dat hoort te doen. Op het eerste gezicht is er wel een zweem van religie te bespeuren in Oestvolkskaja's muziek. Alleen al de titels laten iets in die zin vermoeden: “Jezus, Messias, red ons”, de titel van de derde Symfonie, Symfonie nr 4 “Gebed”, Symfonie nr 5 “Amen” of de drie Composities “Dona nobis pacem”, “Dies Irae” en “Benedictus, qui venit”. Het gebruik van religieuze teksten in haar composities heeft niet zozeer te maken met haar interesse in de liturgie en de thema's zijn niet echt kerkelijk te noemen, maar hebben eerder betrekking op Oestvolkskaja's persoonlijke en schrijnende levenssituatie. “Jezus, Messias, red ons”, het lijkt wel het motto van al het werk van deze componiste.

De woorden uit de gebeden en de titels van de Composities en Symfonieën geven een overkoepelend thema weer, maar noch de titels, noch de teksten maken deze muziek tot zogenaamde programmamuziek. Het gebruik van katholieke en orthodoxe teksten is symbolisch en anticereemonieel. Een recensent drukte het als volgt uit: “In de voortdurende herhaling van rituele woorden en het dwingende, terugkerende ritme, is iets terug te vinden van heidense formules, bezeten gebeden van ascetische sekteleiden. Galina Oestvolkskaja geeft haar gepantserde muziek de vorm van een ritueel, verwant aan het religieuze gedrag van primitieve volkeren.”¹⁹ En nog een andere zei: “Haar muziek herinnert aan de keiharde traan van een stenen standbeeld”.²⁰

De muziek van Oestvolkskaja is het resultaat van ascese, muzikaal en menselijk. Haar isolement is niet in eerste instantie letterlijk, maar ook figuurlijk en innerlijk. Haar gebed is bescheiden en eenzaam, een soort van schreeuw in de duisternis. Tijdens de periode van verplicht atheïsme en de Sovjetrussische antiklerikale politiek, toen iedere uiting van religie zwaar werd bestraft, heeft Oestvolkskaja in haar medogenloze en compromissenloze muziek geen enkele moeite gedaan om zich achter wat dan ook te verschuilen. De solisten in haar symfonieën of

¹⁸ Citaten aangehaald in de eerder aangehaalde radiodocumentaire op Concertzender

¹⁹ idem

²⁰ idem

'gebeden' staan alleen, als monniken in eenvoudige zwarte kledij. Het standpunt van de componiste ten opzichte van leven en werk, ernstig, streng en ascetisch, vormt haar eigen religie.

Oestvolskaja' s stijl – een korte recapitulatie

Oestvolskaja begon te componeren net na de tweede wereldoorlog, in een periode waarin elk experiment nagenoeg onmogelijk was. Toch slaagde zij erin om, tegen alle regels en beperkingen in, haar eigen gang te gaan. Sinds de jaren '50 is haar stijl nauwelijks veranderd. De partituren zijn vrijwel dezelfde gebleven. Sommigen beschouwen dat als een beperking, anderen als een doorgedreven loyauteit aan zichzelf. Ze wordt vaak bekritiseerd vanwege die beperktheid, vanwege het ontbreken van enige vorm van muzikale evolutie. En het bleef niet alleen bij kritiek, haar werk werd ook zelden uitgevoerd en vaak was het ook heel lang wachten op een uitgave ervan.

Geen enkele van haar composities - ongeacht het aantal uitvoerders – kunnen qua inhoud worden opgevat als kamermuziek. De vormen lopen zowat door elkaar. Een sonate, duet of trio verschillen nauwelijks van elkaar, noch wat de vorm, noch wat de inhoud betreft, en qua expressie is er geen verschil met een symfonie of een compositie. Oestvolskaja schreef haar muziek zonder instrumenten voor ogen. Ze maakte geen ruwe schetsen. Alles is dusdanig gedetailleerd uitgedacht dat ze haar ideeën enkel nog op papier moest zetten. Muzikale ideeën deed ze op tijdens wandelingen, zittend in het park op haar favoriete plek onder de berkenbomen bij een vijver in het Alexanderpark in Pavlosk. "Hier genoot ik van de natuur en componeerde in gedachten", aldus Oestvolskaja.



Voorbeeld 1 : Een bladzijde uit het manuscript van de Tweede Symfonie, boordevol aanwijzingen omtrent speeltechnieken, dymamiek, interpretatie. In de symfonieën blijven de maatstrepen behouden

Oestvolskaja vroeg herhaaldelijk aan iedereen die haar muziek liefheeft af te zien van enige theoretische analyse. Een analyse op basis van de partituur, de structuur, de noten, verklaart noch de stijl, noch de invloed van de muziek op de luisteraar. Het staat vast dat je haar muziek onmogelijk rationeel kan benaderen. Toch zijn er, ook zonder een grondige partituuranalyse van een welbepaald werk uit te voeren, een aantal kenmerken te noteren die telkens terugkeren en die kenmerkend zijn voor Oestvolskaja's hoogst persoonlijke muziekstijl.

Sommige werken zijn sterk polyfoon gedacht, waardoor ze – in formeel opzicht althans – aanleunen bij het neoclassicisme, met fugatische en contrapuntische schrijfwijze, imitatie van stemmen, en soms isoritmische techniek.

12 präludien · 12 preludes

galina oestvolskaja
galina ostrovskaya
1892 (1919)



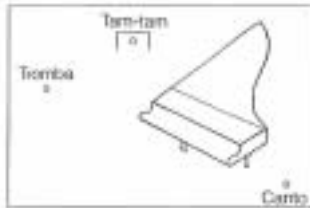
Voorbeeld 2 : De eerste van de 12 preludes voor piano. Vierstemmig, alle stemmen op 1 notenbalk. Ook hier geen maatstrepen

De ritmiek is vaak strak, met lange reeksen van gelijke notenwaarden, meestal kwartnoten, gegroepeerd tot polyfone bouwsels. De dichte klankblokken of clusters zijn doorgaans lineair gedacht. Ritmische contrasten worden bekomen door tempowisselingen.

Vaak ook korte, hoekige motieven, alsof de zinnen telkens weer worden afgebroken, een soort van 'communiceren in een harnas'.

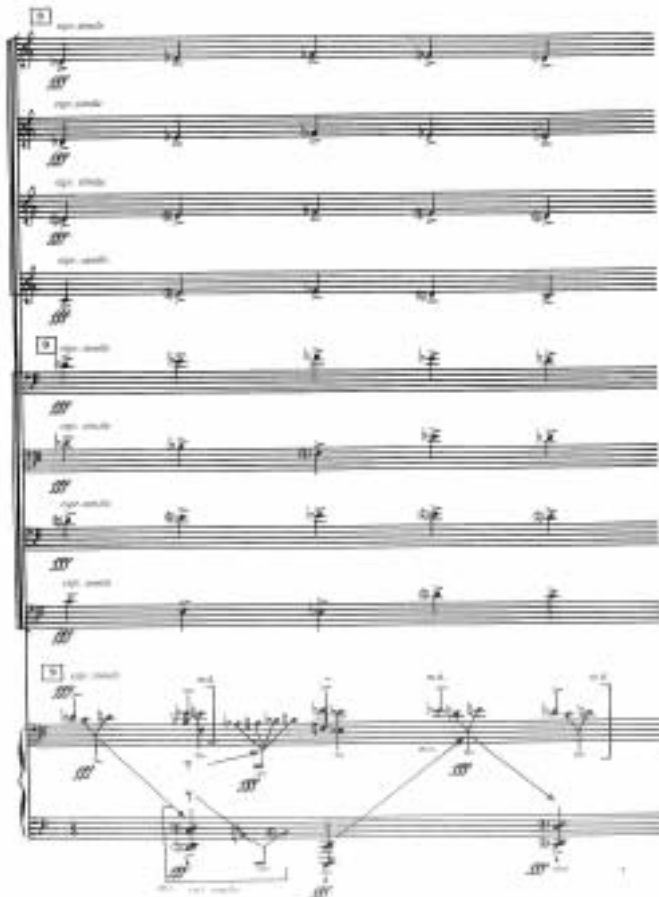
In de symfonieën voegt Oestvolskaja telkens vocale middelen toe. Dat is eigenlijk het enige wezenlijke verschil tussen een 'symfonie' en een 'compositie'. De combinatie van de – meestal religieuze - teksten en de extreem dwingende muziek heeft een theatraal effect, zonder ooit karikaturaal te worden.

Bij elke symfonie wordt de bezetting van het 'orkest' iets kleiner, om te eindigen bij de Vijfde met slechts een recitant, hobo, trompet, tuba, viool en slagwerk. De inwendige kracht is echter zo groot dat het aantal uitvoerders geen enkele rol meer speelt. Hun plaats op het podium is dan weer wel belangrijk, in die mate zelfs dat ze een deel wordt van de partituur. Ook kledijvoorschriften worden opgenomen in de partituur.



Voorbeeld 3 : Symfonie nr 4. De plaats van de muzikanten op het podium, met daarbij nog extra aanwijzingen, zoals de relatieve afstand tot elkaar. Het deksel van de vleugel moet volledig openstaan, de alt solo (zonder microfoon) moet een lang, hoog gesloten zwart kledingstuk met lange mouwen dragen, zonder make-up of juwelen.

De combinatie van de instrumenten is vrij ongewoon, met vaak ook groepen van 4 tot 6 identieke instrumenten (bv Compositie nr 3 voor 4 fluiten, 4 fagotten en piano, of de Tweede Symfonie, voor 6 fluiten, 6 trompetten, trombone, tuba, 2 trommen, tenorsolo en piano). De partijen van de blazers vormen dikwijls identieke chromatische clusterblokken, waardoor er vreemde boventoonvermengingen ontstaan.



Voorbeeld 4 : Compositie nr 3 'Benedictus qui venit'. Identieke chromatische clusters in de fluit- en fagotpartijen, met daartegenover lineaire klankblokken in de piano, telkens fff en espressivo. Fluiten en fagotten krijgen enkel kwartnoten te spelen.

De intensiteit van de expressie is heel belangrijk. Vaak staat er pagina's lang aanduidingen met pppp of ffff, en dan telkens nog espressivissimo. Beuken, kloppen en hameren op de pianotoetsen, met de vuisten, met de vlakke hand of met de hele onderarm, maar telkens met ontzettend veel uitdrukingskracht.

The image shows a page of a musical score for Symphony No. 4. It includes staves for Trombone (Tr), Tuba (T-L), Canto (Soprano), and Piano (P-no). The score is marked with various dynamics including *p*, *ppp*, *ff*, and *espr.*. There are also performance instructions like 'beuken' and 'kloppen' written above the piano part. The Canto part has the lyrics 'Мирно-торжес. Мирно-торжес.'.

Voorbeeld 5 : Symfonie nr 4. Beukende clusters op de piano, onderstreept door tamtamslagen, telkens ff en espr.

Het tegelijk laten klinken van heel hoge en heel lage registers, zowel in piano- als instrumentaal werk. Soms ook een kale, naar eenstemmigheid neigende muziek.

The image shows a page of a musical score for Piano Sonata No. 5. It features a piano part with a wide range of notes, from very high to very low registers, illustrating the concept of simultaneous high and low registers. The score includes dynamic markings like *ppp* and *ff*.

Voorbeeld 6 : Pianosonate nr 5, schreeuwende litanie in het hoogste register van de piano, lange notenwaarde in de lage tonen

Het laatste woord aan Galina Oestvolskaja ²¹

“Onze critici en musicologen oordelen de kunsten, en in het bijzonder de muziek, op een ouderwetse manier. Ze houden zich niet bezig met de essentie van de composities. Dat is een slechte zaak. Ik heb dit vaak gezegd, en ik smeed u, het is beter niets over mijn muziek te schrijven dan steeds hetzelfde : ‘kamer, kamer, religieus, en opnieuw kamer’. Als mijn muziek is voorbestemd om een tijdje te overleven, dan zal een niet-standaard muzikant begrijpen dat mijn muziek nieuw is in idee en inhoud. Het is onbescheiden dit te zeggen, maar ik heb besloten het

²¹ Brief van Galina Oestvolskaja aan Olga Gladkova, 17/01/1994, opgenomen in Olga Gladkova, Musik als magische Kraft” (eigen vertaling)

toch te doen. Ik heb in mijn catalogus mijn echt spirituele maar niet religieuze werken opgenomen. Van Gogh had gelijk toen hij zei : 'Mijn schilderijen mogen heel simpel, heel primitief toeschijnen, het blijkt dat het niet zo eenvoudig is eenvoudig te zijn'. Ik kan hetzelfde zeggen. Mijn muziek wordt simpelweg niet begrepen. Dat mijn muziek geen kamermuziek is, is iets nieuws. Het is de vrucht van mijn hartverscheurende leven en werk. Het gaat niet om het aantal uitvoerders, maar om de essentie van de muziek. Het is moeilijk voor mij om steeds weer 'kamermuziek' en 'kamersymfonie' te lezen. Zelfs mijn sonates, het Grote Duet, het Duet voor piano en viool en Composities zijn geen kamermuziek. Als ik al mijn energie en inspanning in een compositie stop, dan moet je op een andere manier luisteren, ook met maximale inspanning. De critici, zij oordelen op de ouderwetse manier, niet goed. Ik geloof dat het in de toekomst anders zal zijn. Alle vormen, polyfonie enz. moeten op een nieuwe wijze worden beoordeeld. Ik zou voorstellen dat de musicologen hun meningen over muziek herzien wanneer de muziek dat verdient. Ik heb het gevoel dat alles wat ik nu schrijf, zinloos is, maar de druppel holt de steen uit. En als iemand iets over mijn muziek wil schrijven, noem het dan 'instrumentaal'. Muziek zonder instrumenten wordt niet geschreven. Iedereen kan zien dat veel instrumenten museumstukken zijn geworden. De vorm van een symfonie en een sonate verandert ook. Muziek op de wijze van Mozart, Haydn en Händel wordt niet meer geschreven.

Minimal music, Schönberg, Webern – op welke grond word ik met hen vergeleken? En waarom niet Wetrowski? Men schrijft dat ik beïnvloed zou zijn door Webern, dat mijn muziek oud-Russische wortels zou hebben. Men noemt namen van componisten die ik zelfs niet ken. Als Paul Gauguin meisjes uit Tahiti en mensen uit Papau schildert, speurt men toch ook niet naar de invloed van Rembrandt.(...) Waarschijnlijk heb ik niet het recht mij met de grote meesters te vergelijken, maar ik moet wel zeggen dat veel van wat de muziekwetenschappers over mijn werk geschreven hebben, niet strookt met de waarheid. Als muziekwetenschappers ook scheppende kunstenaars waren, dan zouden ze even diep zoeken en even zwaar lijden als ik. Het is beter niets over mijn muziek te schrijven dan zich met enkele eerste indrukken tevreden te stellen. Men moet ook veel verder denken. Welke oud-Russische wortels zijn er in mijn muziek te bespeuren, in welk werk is er een oud-Indisch epos te horen ? Allemaal lege hersenspinsels van musicologen. Ik leef in de twintigste eeuw, een eeuw waarin er duizenden stromingen zijn... Ik gebruik al mijn energie om te componeren – daarbij de hulp van God vragend – ik heb mijn composities, mijn muziek, en alléén mijn muziek”.

Bijlage 1 : Galina Oestvolskaja – Chronologische werkenlijst

CONCERTO FOR PIANO, STRING ORCHESTRA AND TIMPANI 1946

Dedicated to Alexei Lyubimov

Duration: 20'

First performance: 1967, Moscow

Pavel Serebryakov (piano)

score: SIKORSKI 8522

SONATA FOR PIANO NO. 1 1947

1. ♩ = 56

2. ♩ = 92

3. ♩ = 42

4. ♩ = 56

Duration: 10'

First performance: 20 February 1974, Leningrad

Oleg Malov

score: SIKORSKI 1943

THE DREAM OF STEPAN RASIN (DER TRAUM DES STEPAN RASIN) 1949

Byline for baritone and large orchestra on folk poetry

3(picc).3(cor anglais).3(bass cl).2 – 4.3.3.1 – perc (timp, cym, bass drum). harp.
cel. strings

Duration: 20'

First performance: 1950

Leningrad Philharmonic Orchestra – Evgeni Mravinski (conductor)

TRIO FOR CLARINET, VIOLIN AND PIANO 1949

Duration: 16'

First performance: 11 January 1968, Leningrad

Vladimir Krassavin (clarinet) – Viktor Liberman (violin) – Maria Karandashova (piano)

score: SIKORSKI 8533

OCTET FOR TWO OBOES, FOUR VIOLINS, TIMPANI AND PIANO 1949/50

1. ♩ = 66

2. ♩ = 108

3. ♩ = 69

4. ♩ = 132

5. ♩ = 48

Duration: 18'

First performance: 17 November 1970, Leningrad

N. Pevsner, A. Kossoyan (oboes) – A. Arkanov, J. Savikovski, S. Sakurin, N. Karandashova (violins) – A. Antoshkin (timpani) – Maria Karandashova (piano)

score: SIKORSKI 1975

- SONATA FOR PIANO NO. 2** 1949
Dedicated to Anatoly Vedernikov
 1. ♩ = 80
 2. ♩ = 92
 Duration: 12'
 First performance: 26 January 1967, Moscow
 Anatoly Vedernikov
 score: SIKORSKI 1943
- SONATA FOR PIANO NO. 3** 1952
 one movement (Tempo I ♩ = 92 – Tempo II ♩ = 46 – Tempo III ♩ = 112)
 Duration: 17'
 First performance: 16 February 1972, Leningrad
 Oleg Malov
 score: SIKORSKI 1943
- SONATA FOR VIOLIN AND PIANO** 1952
 one movement (♩ = 112)
 Duration: 20'
 First performance: 5 March 1961, Leningrad
 Mikhail Vaiman (violin) – Maria Karandashova (piano)
 score: SIKORSKI 1991
- TWELVE PRELUDES FOR PIANO** 1953
 1. ♩ = 276
 2. ♩ = 120
 3. ♩ = 116
 4. ♩ = 276
 5. ♩ = 120
 6. ♩ = 116
 7. ♩ = 116
 8. ♩ = 160
 9. ♩ = 112
 10. ♩ = 116
 11. ♩ = 160
 12. ♩ = 112
 Duration: 18'
 First performance: 20 March 1968, Leningrad
 Anatoly Ugorsky
 score: SIKORSKI 1945
- SYMPHONY NO. 1** 1955
 for symphony orchestra and 2 boys' voices in three movements
 Text by Gianni Rodari (in Russian)
 4(2 picc).3(cor anglais).4.3 – 4.4(picc).1.1 – perc (timp, tambourine, cym, bass
 dr, tam-t, xyl). harp. cel. piano. strings – 2 boys' voices with microphone
 Duration: 30'
 First performance: Spring 1966, Leningrad
 Leningrad Philharmonic Orchestra – Arvid Jansons (conductor)

SUITE FOR ORCHESTRA 1955

1.2.2.3 – 4.3.3.1 – perc (timp, side dr, bass dr, cym, tam-t, xyl). harp. cel.
piano. strings

Duration: 21'

First performance: 1957, Leningrad
Leningrad Philharmonic Orchestra – Arvid Jansons (conductor)

SONATA FOR PIANO NO. 4 1957

1. ♩ = 80
2. ♩ = 192
3. ♩ = 184
4. ♩ = 104 (108)

Duration: 12'

First performance: 4 April 1973, Leningrad
Oleg Malov
score: SIKORSKI 1944

SYMPHONIC POEM NO. 1 1958

3(picc).3(cor anglais).3(bass cl).3(db bn) – 6.3.4.1 – perc (timp, tgl, tambourine, cymb, bass dr, tam-t, glsp, xyl). harp. cel. piano. strings

Duration: 25'

First performance: 1958, Leningrad
Leningrad Philharmonic Orchestra – Arvid Jansons (conductor)

SYMPHONIC POEM NO. 2 1959

3(picc).2.3(bass cl).3(db bn) – 4.3.3.1 – 3 perc (timp, side dr, bass dr, cym, xyl).
harp. cel/piano. strings

Duration: 12'

GRAND DUET FOR VIOLONCELLO AND PIANO 1959

Dedicated to Mstislav Rostropvich

1. ♩ = 276
2. ♩ = 120
3. ♩ = 116
4. ♩ = 160
5. ♩ = 112

Duration: 26'

First performance: 14 December 1977, Leningrad
Oleg Stolpner (violoncello) – Oleg Malov (piano)
score: SIKORSKI 1805

DUET FOR VIOLIN AND PIANO 1964

one movement: Espressivo

Duration: 25'

First performance: 23 May 1968, Leningrad
Philipp Hirschhorn (violin) – Maria Karandashova (piano)
score: SIKORSKI 1992

COMPOSITION NO. 1 "Dona nobis pacem" 1970/71
for piccolo, tuba and piano

1. ♩ = 80
2. ♩ = 20
3. ♩ = 50

Duration: 17'

First performance: 19 February 1975, Leningrad

L. Suhov (piccolo) – L. Klevzov (tuba) – Maria Karandashova (piano)

score: SIKORSKI 1911

COMPOSITION NO. 2 "Dies irae" 1972/73
for eight double basses, percussion and piano

Dedicated to Reinbert de Leeuw

one movement (ten parts)

♩ = 69 – ♩ = 58 – ♩ = 72 – ♩ = 72 – ♩ = 76 – ♩ = 69 – ♩ = 60 – ♩ = 80 – ♩ = 69 –
♩ = 69

perc: thick plywood cube with wooden hammers

Duration: 18'

First performance: 14 December 1977, Leningrad

score: SIKORSKI 1912

COMPOSITION NO. 3 "Benedictus, qui venit" 1974/1975
for four flutes, four bassoons and piano

one movement

Duration: 7'

First performance: 14 December 1977, Leningrad

score: SIKORSKI 1913

SYMPHONY NO. 2 "True and Eternal Bliss" („Wahre, weige Seligkeit") 1979
for orchestra and solo voice

Text by Hermannus Contractus (from "Monuments of Mediaeval Latin Literature from the tenth to twelfth centuries", Nauka, Moscow 1972 – in Russian)

6.6.0.0 – 0.6.1.1 – perc (bass dr/tenor dr), voice, piano

Duration: 20'

First performance: 8 October 1980, Leningrad

Leningrad Philharmonic Orchestra – V. Altschuler (conductor)

score: SIKORSKI 1983

SYMPHONY NO. 3 "Jesus Messiah, Save Us" („Jesus, Messias, errette uns") 1983
Text by Hermannus Contractus (from "Monuments of Mediaeval Latin Literature from the tenth to twelfth centuries", Nauka, Moscow 1972 – in Russian)

one movement: ♩ = 60

0.5.0.0 – 0.5.1.3 – 3 perc (tenor dr, 2 bass dr) – 5 db. reciter, piano

Duration: 16'

First performance: 1 October 1987, Leningrad

Leningrad Philharmonic Orchestra – Oleg Popkov (reciter) – V. Altschuler (conductor)

score: SIKORSKI 1863

SYMPHONY NO. 4 "Prayer" („Gebet") 1985/1987

for trumpet, tam-tam, piano and contralto

Text by Hermannus Contractus (from "Monuments of Mediaeval Latin Literature from the tenth to twelfth centuries", Nauka, Moscow 1972 – in Russian)

one movement: ♩ = 56

Duration: 10'

First performance: 24 June 1988, Heidelberg

Dale Marrs (trumpet) – Thomas Keemss (tam-tam) – Ulrich Eisenlohr (piano) – Roswitha Sperber (contralto)

score: SIKORSKI 1972

SONATA FOR PIANO NO. 5 1986

1. Espressivissimo ♩ = 276

2. ♩ = 72

3. Espressivo ♩ = 72

4. Espressivo ♩ = 60

5. Espressivo ♩ = 76

6. Espressivo ♩ = 69

7. ♩ = 72

8. A punto, aspro ♩ = 40

9. ♩ = 60

10. Espressivissimo ♩ = 69

Duration: 16'

First performance:

Oleg Malov

score: SIKORSKI 1944

SONATA FOR PIANO NO. 6 1988

one movement: Espressivissimo ♩ = 92 – Espressivissimo ♩ = 80

Duration: 7'

First performance: Autumn 1988

Oleg Malov

score: SIKORSKI 1944

SYMPHONY NO. 5 "Amen" 1989/1990

for reciter, violin, oboe, trumpet, tuba and percussion

Text: Lord's Prayer

perc: thick plywood cube with wooden hammers

Duration: 13'

First performance: 19 January 1991, New York

'Ensemble Continuum' – Joel Sachs (conductor)

score: SIKORSKI 1899

SIKORSKI MUSIKVERLAGE
20139 HAMBURG
phone: (+ 49) (0)40 / 41 41 00-0 · fax: (+ 49) (0)40 / 41 41 00-41
www.sikorski.de · contact@sikorski.de
8 NOVEMBER 2007

Bijlage 2 : Galina Oestvolkskaja – Geraadpleegde documenten en bronnen

1. Boeken

- **Olga Gladkova, "Galina Ustvolkskaja - Musik als magische Kraft"**
Berlin, Verlag Ernst Kuhn, 2001
- **Frans C. Lemaire, "La musique du XX^e siècle en Russie et dans les anciennes Républiques soviétiques"**, Collection Les Chemins de la Musique, Librairie Arthème Fayard, 1994
- **Frans C. Lemaire, "Le destin russe et la musique. Un siècle d'histoire de la Révolution à nos jours"**, Collection Les Chemins de la Musique, Librairie Arthème Fayard, 2005

2. Artikels – Tijdschriften

- **Ernst Vermeulen, "Russische avant-garde in Witten"** in Mens en melodie, 1989, nr. 6, p. 349-355
- **Ronald Halier, "Hedendaagse muziek in de Sovjet-Unie : van Tsaar, Stalin tot Perestrojka"** in Mens en melodie, 1989, nr. 6, p. 356-361, nr. 7, p. 458-461, nr. 9, p. 559-561 en nr. 10, p. 621-625
- **Onno Schoonderwoerd, "Proletarische musici : politiek en muziek na de Russische revolutie"** in Mens en melodie, Jrg. 45 (1990) nr. 5, p. 272-277
- **Ernst Vermeulen, "Galina Oestvolkskaja : het ondragelijke verklant"** in Mens en melodie, Jrg. 47 (1992) nr. 3, p. 160-165
- **Ig Henneman, "Reinbert de Leeuw speelt Pianosonate no 5 van Oestvolkskaja"** in Entr'acte, 1994, nr. 2, p. 11-13
- **Ernst Vermeulen, "Oestvolkskaja's Derde Symfonie"** in Ons Erfdeel - 1995, nr 2, pp. 294
- **Svetlana Neytchéva, "Het postmoderne in de muzikale realiteit"** in Mens en melodie, Jrg. 53 (1998) nr. 6, p. 261-271
- **Yves Knockaert, "Ustvolkskaja"** in Contra, Jrg. 2 (2002/2003) nr. 5, p. 34

3. Artikels – recensies online

- **Frits van der Waa , "Het universele Russische "**, De Groene Amsterdammer, 21 juni 1989 op <http://www.xs4all.nl/~fvdwaa/art/gr077.htm>

- **Frits van der Waa** , "De Dag des Oordeels klinkt als hameren" , De Volkskrant, 17 februari 1992 op <http://www.xs4all.nl/~fvdwaa/art/vk0523.htm>
- **Alex Ross**, "Ustvolkskaya. A Grand Russian Original Steps Out Of The Mist", New York Times, May 28, 1995 op <http://www.therestisnoise.com/2005/02/ustvolkskaya.html>
- **Yves Knockaert**, "Ligeti, Oestvolkskaja, Kagel", programmaboekje voor het concert van Schönberg Ensemble/Asko Ensemble & Reinbert de Leeuw in deSingel op 23 mei 2003, 20 mei 2003 op <http://www.desingel.be/download/Creaties-1454.pdf>
- **Aart van der Wal**, "Dmitri Sjostakovitsj: Kroniek van een vriendschap. Brieven aan Isaak Glikman" oktober 2006 op http://www.opusklassiek.nl/boeken/sjostakovitsj_glikman_brieven.htm
- **Roland de Beer**, "Kluizenares koos mokerslagen als haar basisritme" in De Volkskrant, 27 december 2006 op <http://www.volkskrant.nl/kunst/article382311.ece>
- **Mischa Andriessen**, "Over Galina Oestvolkskaja. Compositie met ontvelde vingers", Nr. 23 mei - juni 2007 op <http://www.rektoverso.be/content/view/408/2/>
- **Elmer Schönberger**, "Mijn Held / De vrouw met de hamer", 25/08/2007 op http://www.trouw.nl/deverdieping/letter-geest/article780590.ece/Mijn_Held_De_vrouw_met_de_hamer
- **Viktor Suslin over Galina Oestvolkskaja** op <http://www.sikorski.de/content/downloads/ustvolkskaja-pdf.pdf>
- **Jan de Kruijff** , "Galina Ivanova Oestvolkskaja (1919 – 2006): Vrouw met de lithurgische moker" op <http://www.musicalifeiten.nl/componisten-portretten/o/oestvolkskaja/menu-id-61.html>
- **Peter Grahame Woolf**, "Galina Ustvolkskaya and the Piano. Peter Grahame Woolf pays tribute to one of Russia's most creative yet little-known geniuses: composer Galina Ustvolkskaya", op <http://www.musicweb-international.com/classrev/dec99/ustvolkskaya.htm>
- **Ian MacDonald**, "The Lady with the Hammer. The music of Galina Ustvolkskaya" op <http://www.siue.edu/~aho/musov/ust/ust.html>
- **Marian Lee**, "IREX Research Report: I went to St. Petersburg, Russia in search of pertinent information and materials that would shed light on the piano works and life of the reclusive composer Galina Ustvolkskaya" op <http://www.irex.org/programs/iaro/research/lee.pdf>

4. Online video- en audio

- **Cherry Duyns en Reinbert de Leeuw, documentaire over Galina Oestvolkskaja in de reeks 'Toonmeesters' (VPRO, 1994)** , op <http://www.hollanddoc.nl/dossiers/35272434/>
- **Reportage van Josée Voortmans voor Vrije Geluiden (2003)**, uitgezonden op 11/01/04, op <http://www.vpro.nl/programma/vrijegeluiden/afleveringen/15869371/>
- **Josée Voortmans, documentaire "De Tweede Symphonie, Schreeuw in het heelal"**, Vrije Geluiden, 23 oktober 2005 op <http://www.vpro.nl/programma/vrijegeluiden/afleveringen/24225580/>
- **Odette Toeset, Televisieregistratie van Oestvolkskaja's Tweede Symfonie in het Muziekgebouw aan het IJ in Amsterdam (2005)**, Vrije Geluiden, 23 oktober 2005 op <http://www.vpro.nl/programma/vrijegeluiden/afleveringen/24225580/>
- **Odette Toeset, Televisieregistratie van Oestvolkskaja's Tweede Pianosonate uitgevoerd door Reinbert de Leeuw**, Vrije Geluiden, 23 oktober 2005 op <http://www.vpro.nl/programma/vrijegeluiden/afleveringen/24225580/>
- **Odette Toeset, "Een nachtmerrieachtige vioolsonate..!"**, televisieregistratie van de sonate voor viool en piano uitgevoerd door Reinbert de Leeuw en Vera Beths, Vrije Geluiden , uitgezonden op 11/01/04, op <http://www.vpro.nl/programma/vrijegeluiden/afleveringen/15869371/items/15966872/>
- **Radiodocumentaire ter gelegenheid van Oestvolkskaja's 85ste verjaardag**, uitgezonden op 31 mei 2004, in herhaling op 30/05/2007 <http://www.concertzender.nl/programmagids.php?month=-5&date=2007-07-30>

1. Kindersuite, voor Symfonieorkest (1952). Leningrad Staats Filharmonisch orkest olv Jevgeni Mrawinsky.
2. Symfonie nr. 2 'Wahre, ewige Seligkeit' (1979). Sergej Leiferkus, stem & Concertgebouworkest olv Mstislav Rostropovitsj
3. Compositie II 'Dies Irae' (1972/73). Schönberg Ensemble olv Reinbert de Leeuw, piano
4. Pianosonate Nr. 5, in 10 delen (1986). Reinbert de Leeuw, piano
5. Pianosonate nr. 2 (1949). Frank Denyer, piano
6. Octet (1950). London Musici olv Mark Stephenson
7. Duet, voor viool en piano (1964). Vera Beths, viool & Reinbert de Leeuw, piano
8. Compositie I 'Dona Nobis Pacem' (1970/71). Schönberg Ensemble olv Reinbert De Leeuw, piano
9. Pianosonate nr. 6 (1988). Frank Denyer, piano
10. Symfonie nr. 3 'Jesus Messiah, errette uns!' (1983). Koninklijk

Concertgebouworkest olv Valery Gergiev
 11. Compositie III 'Benedictus Qui Venit' (1974/75). Schönberg Ensemble
 olv
 Reinbert de Leeuw, piano
 12. Symfonie nr. 4 'Gebet' (1985/87). Roshwita Sperber, stem &
 Heidelberg
 Festival Ensemble
 13. Symfonie nr. 5 'Amen'(1989/90). Sergei Leiferkus, spreekstem &
 London
 Musici olv Mark Stephenson
 14. Trio, voor viool, klarinet en piano (1949). Vera Beths, viool, Harmen
 de Boer, klarinet & Reinbert de Leeuw, piano
 15. Pianosonate nr. 6 (1988). Frank Denyer, piano
 16. Grand duet, voor cello en piano. Taco Kooistra, cello & Frank Denyer,
 piano

5. Partituren

- **Exempla Nova - Galina Ustvol'skaya, Klavierwerke I, Sonaten 1-3**
Edition Sikorski, 1996
- **Exempla Nova - Galina Ustvol'skaya, Klavierwerke II, Sonaten 4-6**
Edition Sikorski, 1996
- **Exempla Nova - Galina Ustvol'skaya, Klavierwerke III, 12 preludes**
Edition Sikorski, 1996
- **Exempla Nova - Galina Ustvol'skaja, Komposition Nr. 1 'Dona nobis
pacem'**
Edition Sikorski, 1994
- **Exempla Nova - Galina Ustvol'skaja, Komposition Nr. 3 'Benedictus,
qui venit'**
Edition Sikorski, 1994 (fragment)
- **Exempla Nova - Galina Ustvol'skaja, Sinfonie Nr. 4 'Gebet'**
Edition Sikorski, 1999
- **Exempla Nova - Galina Ustvol'skaja, Sinfonie Nr. 5 'Amen'**
Edition Sikorski, 1994

6. Selectieve discografie (met begeleidende cd-boekjes)

- **Veronika Il'tchenko, Babadjanian, Mussorgsky, Ustvol'skaya, EMS**
Records, 2007
- **Schönberg ensemble o.l.v. Reinbert de Leeuw**
Compositie nr. 1 Dona nobis pacem voor piccolo, tuba en piano (1970/1),
Compositie nr. 2 Dies irae voor 8 contrabassen, blok en piano (1972/3),
Compositie nr. 3 Benedictus qui venit voor 4 fluiten, 4 fagotten en piano
(1974/5). Philips 442.532-2.

- **Vera Beths, Harmen De Boer, Reinbert De Leeuw**
Galina Oestvolkskaja, Trio voor viool, klarinet en piano, 1949
Sonate voor piano nr. 005 in 10 bewegingen, 1986
Duo voor viool en piano, 1964
Therwil : Hat Hut, 1993
- **Galina Ustvolkskaya, Symphonies 2, 3, 4 & 5**
St Petersburg Soloists, Oleg Malov, Dmitri Liss, Ural Philharmonic
Megadisc, 2000
- **Galina Ustvolkskaya**
12 preludes voor piano, 1953
Grand duo voor cello en piano, 1959
Compositie nr. 001 voor piccolo, tuba en piano, 1970-1971
Therwil : Hat Hut, 1993
- **The Barton Workshop plays Galina Ustvolkskaya**
Amsterdam : Etcetera, 1993
Symfonie nr. 004 voor mezzosopraan, trompet, piano en tamtam, 1985-1987
Sonate voor piano nr. 005 in 10 bewegingen, 1986
Grand duo voor cello en piano, 1959
Trio voor viool, klarinet en piano, 1949
- **Piano sonatas Galina Oestvolkskaja**
Oleg Malov
Megadisc, 1993
- **Galina Oestvolkskaja, Preludes and compositions**
12 preludes voor piano, 1953
Compositie nr. 001 voor piccolo, tuba en piano, 1970-1971
Compositie nr. 002 voor 8 contrabassen, piano en slagwerk, 1972-1973
Megadisc, 1994
- **Mark Stephenson & London Musici**
Galina Oestvolkskaja, Octet voor 2 hobo's, 4 violen, pauken en piano, 1950
Galina Oestvolkskaja, Compositie nr. 003 voor 4 fluiten, 4 fagotten en piano, 1974-1975
Galina Oestvolkskaja, Symfonie nr. 005, 1990
Dmitri Sjostakovitsj, Kwintet voor piano en strijkers in g kl., op. 057
S.I. : Conifer, 1994
- **Solo piano works : Arvo Pärt , Henryk Górecki, Galina Oestvolkskaja**
David Arden
Koch, 1995
- **Alexander Shustin, Adil Feodorov, Oleg Malov**
Trio voor viool, klarinet en piano, 1949
Sonate voor viool en piano, 1952
Octet voor 2 hobo's, 4 violen, pauken en piano, 1950
Megadisc, 1994

- **Galina Ustvol'skaya, Trio, Sonata for violin and piano, Octet**
St Petersburg Soloists, Oleg Malov
Megadisc, 1994
- **An introduction to Galina Ustvol'skaya**
Trio, voor orkest, 1949
Symfonie nr. 004, 1985-1987
Sonate voor piano nr. 005 in 10 bewegingen, 1986
Gent : Megadisc, 1995