

François Förstel,

Unterrichtsmaterialien zu Schostakowitschs 4. Sinfonie

Kompromissloser Modernismus vs staatliche Repression

*Und Kunst geknebelt von der groben Macht*¹ lautet der Titel eines lesenswertes Buch über Schostakowitsch. Die Auseinandersetzung mit diesem Komponisten eröffnet dem Musikunterricht eine Perspektive, die im Bereich der klassischen Musik oftmals im Hintergrund steht, nämlich die Perspektive des Verhältnisses von Politik und Kunst. Schostakowitschs 4. Sinfonie ist in dieser Hinsicht ein Schlüsselwerk: es stellt im Frühwerk Schostakowitschs einen Extrempunkt fortschrittlichen Komponierens dar und wurde wohl deshalb auch Opfer der staatlichen Zensur. Sie blieb über einen Vierteljahrhundert bis nach Stalins Tod in der Schublade, bevor sie mit großem Erfolg uraufgeführt wurde.

Aus dieser Position heraus ergeben sich zwei Zugänge, einerseits die Auseinandersetzung mit dem biographischen und kulturpolitischen Kontext, andererseits eine Herausarbeitung der spezifischen Modernität dieser Sinfonie. Für sich genommen lebt auch die 4. Sinfonie mehr vom Wechselspiel charakteristisch ausgeprägter Tonfälle als von stringenter thematischer Arbeit. Die Folge von maschinenartigen, tragischen, humoristischen bis grotesken, lyrischen, elegischen, kammermusikalischen oder bruitistischen Episoden ergibt einen charakteristischen musikdramatischen Gesamtverlauf. Dieses narrativ-dramaturgische Grundkonzept bietet einen fruchtbaren Boden für nicht-analytische Zugänge wie etwa szenisch-pantomimische Annäherungen.

Hintergründe zur Zensur der Musik Schostakowitschs

Detlev Gojowy spricht in seiner Biographie Schostakowitschs von zwei Scherbengerichten und belegt, dass diese beiden Fälle offizieller Kritik als traumatische Spitzen einer psychisch und physisch bedrohlichen Einschüchterung des Komponisten besondere Einschnitte im Leben Schostakowitschs darstellen. Eine besonders eindrückliche Darstellung dieser dauernden Ängste bietet der Film *Schostakowitsch contra Stalin - Kunst zerstört das Schweigen*.² Das erste dieser Scherbengerichte stellt eine in der *Prawda* abgedruckte Kritik der als hochexpressionistisch einzustufenden Oper *Lady Macbeth* im Januar 1936 dar³. Es ist anzunehmen, dass diese Kritik auf Anweisung Stalins erschien. Nachdem die tragische Oper mehrere erfolgreiche Veranstaltungen hinter sich hatte, besuchte der Diktator persönlich eine Vorstellung und soll die Vorführung schockiert verlassen haben. Wenn man den Berichten Glauben schenken darf, entsetzten ihn neben der avantgardistischen dissonanzreichen Tonsprache auch die heftige Erotik des Sujets. 1948 kam es zu einer zweiten offiziellen Kritik Schostakowitschs.

¹ Bernd Feuchtnner, *Und Kunst geknebelt von der groben Macht. Dimitri Schostakowitsch. Künstlerische Identität und staatliche Repression*. Frankfurt/Main 1986. Der Titel ist dem 66. Sonett von Shakespeares-Gedicht entlehnt.

² Doku v. L. Weinstein über Leben und Werk von Dimitri Schostakowitsch 1906-1975, m. Dirigent V. Gergiev, 1997, 75 min..

³ Der Wortlaut der Übersetzung dieses Artikels sei als authentisches Dokument besonders für den Unterricht empfohlen. Er ist abgedruckt in: *Dimitri Schostakowitsch und seine Zeit. Mensch und Werk*. Niederrheinisches Museum der Stadt Duisburg, 16. September – 28. Oktober 1984, S.53-55.

Wenn auch der Wortlaut der Prawdakritik von 1936 noch halbwegs ungefährlich erscheinen mag, so muss zum dem harmlosen offiziellen Sprachgebrauch die konkrete Politik hinzudenken. Schauprozesse, Verschleppung und Liquidation waren sowjetischer Alltag.

Wenn man trotz allem, was dagegen spricht, versucht, die Logik dieser staatlichen Zensur nachzuvollziehen, kommt man zu interessanten musikästhetischen Befunden. Die Doktrin des *sozialistischen Realismus* war offensichtlich ein Mittel zur Bekämpfung avantgardistischer Musikströmungen die – in harmloserer Form – natürlich auch im Westen bekämpft wurden. Den Positivkatalog der Forderungen des *Sozialistischen Realismus* von Volksnähe über Verständlichkeit bis zum grundlegenden Optimismus trägt kein Dokument schlagender zusammen als Schostakowitsch musikalische Satire *Antiformalistischer Rajok*, die der Komponist wahrscheinlich direkt nach dem zweiten Scherbengericht 1948 in Angriff nahm⁴

Als existentielle Thematik eröffnet sich hier der Bereich des Umgangs mit neuer, befremdlicher Kunst und allgemein – psychologisch gesehen die interkulturelle Perspektive der *Hermeneutik des Fremden*. Diese Thematik ist in der Musik besonders fruchtbar, da die Argumente von Laien gegenüber Formen der Neuen Musik zunächst einmal oftmals denjenigen doktrinärer und repressiver Systeme ähneln. Bei aller Wichtigkeit dieser Thematik sollte man aber nicht übersehen, dass man an diesem Punkt noch nicht zur Musik Schostakowitschs vorgedrungen ist.

Zur 4.Sinfonie Schostakowitschs

Die 4.Sinfonie entsteht 1934, also noch vor dem ersten Scherbengericht, aber in einem Klima der staatlichen Repression, das nach anderen Bereichen von Wissenschaft und Kunst schließlich auch die Musiker erfasste hatte. Ein langjähriger Freund Schostakowitsch, Issac Glikman, schildert in seiner Einleitung zur Edition der Briefe, die Schostakowitsch an ihn gerichtet hat⁵ den Moment, als Schostakowitsch im Herbst 1936, ein halbes Jahr nach dem oben erwähnten Prawda-Artikel, während der Proben an der Vierten zu einem vertraulichen Gespräch geladen wurde, in dem man ihm empfahl, die Sinfonie zurück zu ziehen⁶.

Schostakowitsch fühlte sich aufgrund dieser Zensurerlebnisse genötigt, kompositorische Konsequenzen zu ziehen. Die Vierte kann als fremd gesteuerter Abschluss avantgardistischer Tendenzen in seinem frühen Schaffen gelten, an die der Komponist erst in der nachstalinistischen Ära in seinem Spätwerk wieder anzuknüpfen wagt⁷. Die Fünfte bezeichnet der Komponist selber als *schöpferische*

⁴ Manaschir Jakubow, Dmitri Schostakowitschs *Antiformalistischer Rajok*, in: Sowjetische Musik im Licht der Perestroika, hg. v. Hermann Danuser, Hannelore Gerlach und Jürgen Köchel, Laaber, 1990, S. 171 ff.

⁵ Dmitri Schostakowitsch, Briefe an einen Freund. Chaos statt Musik? Berlin, 1995

⁶ Briefe, S. 12 - 17

⁷ Als bekanntes Beispiel sei die 14.Sinfonie genannt. Besonders prägnante Beispiele bietet die Kammermusik, etwa die letzten drei Streichquartette, die Violin- und die Bratschensonate.

Antwort auf eine gerechtfertigte Kritik. Besonders diskussionswürdig ist der pompöse Abschluss der Sinfonie. Das fanfarenartige grelle Dur evoziert offensichtlich den geforderten siegreichen Schlussjubiläum, ist andererseits im Detail so überzeichnet, dass er wieder ins Negative zu kippen droht. Die sturen Achtelrepetitionen des Quinttones a anstelle eines saftigen Tremolos des vollständigen Akkordes, so wie die über das Ziel des Quinttons hinaus schießende Sequenzierung der Trompetenfanfare in dissonant schreiende Höhe (b'' und sogar c''') lassen sich gut mit der Volkovs Formulierung verbinden, hier erklinge ein unter Schlägen erzwungener Jubel. Nicht erst hier steht man vor einem musikalischen Phänomen, das als besondere personalstilistische Eigenheit des Schaffens Schostakowitschs gesehen werden darf, das Phänomen der musikalischen Ironie mit ihren Extremformen der Satire und Groteske.

Im Anschluss an Mahlers Sinfonien, die Schostakowitsch besonders verehrte, ist schon das Frühwerk geprägt von einem Hang zur Populärmusik, zu Marschepisoden und Tanzmusikeinlagen. Gerne überzieht Schostakowitsch diese zitartigen Passagen ins Ironische. In den Sinfonien 4 und 5 nun schlägt diese Ironie als Groteske oft in bitterernste Tragik um.

Die Vierte ist eine Sinfonie von gigantischen Dimensionen. Ihre Ecksätze dauern jeweils circa 28 Minuten. Die Besetzung sieht je sechs Flöten und Klarinetten sowie vierfache Oboen und Fagotte vor. Bei den Blechbläsern u.a. acht Hörner, sehr umfangreiches Schlagwerk, außerdem Glocken, Xylophon, die für Schostakowitsch notorisch wichtige Celesta, zwei Harfen, also ein Orchester, wie wir es von expressionistischen Großwerken von Schönberg oder Strauss kennen.

Bei aller Bemühung um formale Durchdringung bleibt der Eindruck einer gewissen Episodenhaftigkeit der Musik. Brütistische Klangexplosionen stehen neben lang gezogenen Inseln der Ruhe, wobei beide oftmals von extrem langen Ostinati durchzogen werden. Höhepunkt dieses Zuges in große zeitliche Dimensionen stellt der doppelte Schluss der Sinfonie dar: der triumphierende Ton des Coda-beginns verdunkelt sich, um einem noch viel längeren Pianissimo-Schluss Platz zu machen, der unendlich langsam verklingt.

Die folgende tabellarische Beschreibung des ersten Satzes versucht, die Vielzahl der musikalischen Gedanken durch Heraushebung von zwei Hauptthemen (H 1 /2) gegenüber fünf Seitengedanken (S 1-5) zu strukturieren. Vom Hören dürfte aber eher die großflächige Abwechslung lärmender Tuttis und sparsam besetzter Soli als nachvollziehbare Struktur erscheinen. Dieses Schema gerät jedoch zum Schluss aus dem Lot: die Reprise verdient ihren Namen formal kaum mehr, sondern erscheint nach besonders ausgedehnten und lautstarken Anbahnungsversuchen als auskomponiertes Scheitern der lärmenden Maschinenmusik. Symptomatisch dafür ist die solistische Wiederkehr des Hauptthemas kurz vor Schluss im Solofagott. Diese Disproportion, dieses Scheitern der Reprise, dieser Untergang der gewaltigen und lärmenden Maschinenmusik des Tuttis nun erscheint als dramaturgisch-narrative Grundidee des Satzes, aber auch der ganzen Sinfonie. Die Coda wendet sich vom Triumph in die gleichsam zeitlose Statik eines stillen c-moll-Klanges und scheint in ihrer passiven Länge die Kraftanstrengungen aller Tuttis des Stückes aufzufangen.

Tabellarische Beschreibungen des Formverlaufs der 4.Sinfonie

Im Sinne einer prägnanten Griffigkeit erlaube ich mir, auffälligen Stellen evokative Titel zu geben, die dem Hörer die Orientierung erleichtern sollen.

Überblick Formverlauf Satz 1: modifizierte Sonatensatzform

Teil	Takte/ Ziffern	Thema	Titel	ergänzende Beschreibung
Exposition				
Vorspann	T 1-5		dissonante Fanfare	a-moll-Tonleiter Holz + Xylophon plus schreiende Minicluster
I	T 6-33	H 1	aggressive Maschinenmusik	gehämmertes Dauer-Markato im fortissimo, heraus gemeißelte Tonleiter über starren Tonrepetitionen, rücksichtslose Dissonanzen beim Überlagern der verschiedenen Linien
II	T 34-109	S 1	lyrische Suche	Streicher dominieren
III	T 109 – 206	H1 + S1	polyphoner Rausch	hektische Dynamik
IV	T 207 – 260	S 2	kleine Maschinenmusik („Nähmaschinen“)	mechanische Holbläsertrioen über Achtel-Ostinato, bitonal, Abschluss im wilden Tutti und Generalpause
V	T 261 – 393	H 2, S 3	elegische Legatomelodie	ruhig aufsteigende Kantilene des Fagotts (archetypische Obertonreihen-Wendung Quinte, Oktav, Non und Dezime), Abstieg mit weniger gesanglichen Intervallen und Rückkehr zur schwebenden Anfangsquinte; leicht störrische Begleitung, die sich auf kurze Einwürfe der Töne E, G und cis beschränkt
VI	T 393 – 476	S 4/5, H1/2	groteske Verzerrung des elegischen Themas H 2	von der Einstimmigkeit zum tosenden Tutti, das vormals elegische Thema H2 in extremer Basslage (Kb, Tubas, Kontrafagott), kontrapunktiert von martellato vorgetragenen Nonsprüngen
Durchführung				
I	T 477 – 579	H 1	scherzoartiger Marionettenmarsch	Holzbläserepisode mit verfremdeter Melodik in Piccolloinstrumenten (Flöte, Klarinette) ⁸
II	T 580 – 778	H 1	avantgardistisches Wirbelsturm fugato („à la Ligeti 1“)	Ein rasendes 16tel-Thema wird fugatoartig von der Einstimmigkeit bis zur dissonant rauschenden Vierstimmigkeit gesteigert, anschließend donnerndes Schlagwerk mit ostinatem Rhythmus: ein 8tel und zwei 16tel
III	T 779 – 881	H 1', H 2		walzerartig, zunächst Streichersatz
Reprise				
I	T 882 – 936		gigantischer Vorspann, doch das Hauptthema	scheiternde Reprise

⁸ cf. Verfremdung der *idée fixe* im Finale der *Sinfonie fantastique* von Berlioz

			bleibt aus	
II	T 937 – 986	H 2, S 3		Reduktion: Solo des Englischhorns
III	T 987 – 1006	S 1		Violinenkantilene, Streicher und Harfe
IV	T 1006– 1029	H 1		Hauptthema umgedeutet ins solistische Pianissimo (Fagott und Trommelrhythmus)
V	T 1029 - 1045	Coda		statischer Schluss mit Quartrufen im pianissimo

Überblick Formverlauf Satz 2

Der zweite Satz ist in seinem Grundduktus ruhig und tänzerisch. Er folgt der fünfteiligen Form A – B – A' – B' – A''. Ihn zeichnet neben seinem geringeren Umfang ein verstärkter Hang zur teils modern-dissonanten Polyphonie aus.

Teil	Takte/ Ziffern	Beschreibung
A	T1-122	freies Fugato, burlesker Einschub, Septparallelen im sehr lauten chromatischen Streichersatz, Quintparallelen im Fagottsatz, lärmendes Abschlusstutti
B	T123-186	Legatomelodie der Violinen über ostinatem Rhythmus (4tel + zwei 16tel), begleitende Harfenakkorde, kuriose Bläserpaarungen, Ausklang wieder im lärmenden Tutti
A'	T187-317	strenge Streicherfuge, dissonanter vierstimmiger Holzbläserkanon (à la Ligeti 2), Einsatzabstand: kleine Sekunde
B'	T318-381	erstmalig großer Orchesterapparat
A''	T382-403	Thema erstmalig homophon

Überblick Formverlauf Satz 3

Der dritte Satz gliedert sich in fünf Abschnitte mit je eigenen Tempi und hat damit das Format einer eigenen einsätzigen Sinfonie. Auf einen trauer-marschartigen Largo folgt eine unerbittliche Maschinenmusik (Allegro), eine Walzerpassage, die sich zwischen elegischen und ironischen Momenten bewegt, einen 500 Takte umfassenden scherzartigen Abschnitt und die oben schon erwähnte zweiteilige Riesencoda.

Satz 3				
1.1	Largo	S.133, Ziffer 152	1) kammermusikalischer Trauermarsch	Tragik
1.2		S.135, Z. 157	2) Tuttklimax 1	
1.3		S.139, Z.161	3) lyrische Violinenkantilene, reiner Streichersatz	Lyrik
1.4		S.140, Z.163	4) Reprise des Trauermarsches und suchende Pendelfigur u.a. der Oboe als Überleitung zum Allegro	Tragik
	Allegro			
2.1		S.144, Z.167	Besessene Motorik steigert sich ins fortissimo über vorwärts treibendem Rhythmus; es folgt ein	<i>Fluchtthema</i>

			Seitengedanke	
2.2		S.153, Z.174	unerbittliche Maschinenmusik, zunächst noch mit Triolenachtel am Taktbeginn, dann eingeebnet zu durchgängigen Viertelschlägen	Maschinenmusik
2.3		S. 161, Z. 182	aufwärts steigendes Seitenthema in Mixturen über Ostinato	
2.4		S.165, Z. 184(+5 T.)	Tuttiklimax mit neuem Gedanken anfangs im Unisono	
2.5		S.173, Z. 191	Ironische Miniaturmarschmusik (Bassklarinette und Piccoloflöte)	Minimarsch
	Walzer			
3.1		S.174, Z.192	Celloelegie und wiegende Flötenantwort	Elegie
3.2		S.175, Z. 193	Ironisches Violinethema und Flötenkadenz	Ironie
3.3		S. 177, Z.198	Suchphase mit Erinnerung an das <i>Fluchthema</i> und Rückkehr zur tänzerischen Violinenmelodie in süßen Terzen	
	Scherzo			
4.1		S.181, Z.202	ein marschartiges Solo (Fagott, später Flöten und Xylophon usw.) wird beantwortet von einem derbeinfachen Couplet, bevor es zu ironischen Verfremdungen kommt. Auf ein heroisches Posaunensolo folgt näckisch ein Trio aus Pikkoloflöte, Fagott und Kontrabässen (Z.211)	komische Märsche
4.2		S.188, Z.212	Walzerfloskeln teils melancholisch, teils im Streit. Die Erinnerung an das <i>Fluchthema</i> bringt Unruhe in die Musik.	Walzerspiele
4.3		S.194, Z.219	hurtig huschender Streichersatz gefolgt von einem ernstesten Posaunenthema	
4.4		S.198, Z. 227	Erreichen einer neuen Weite und Ruhe mit sehr ferner Erinnerung an ein schmissiges Thema	neue Dimensionen
	Coda			
5.1	Coda 1	S. 205, Ziffer 238	achttaktige vom g'' zum a'' chromatisch aufsteigende Blechfanfare aus vier Akkorden, gefolgt von einem absteigenden Dreitonmotiv; das ganze Modell erklingt viermal über ostinat Grundton-Quintwechsel in tiefen Streichern und Pauken	Versuch einer positiven Fanfare
5.2	Coda 2	S.216, Ziffer 243	Trauermarschthema (c-moll) in Augmentation im Tuttibass mit hohem Kontrapunkt	tragischer Einbruch
5.3	Coda 3	S.223, Ziffer 246	Viertelpuls (Grundton), gerückte Mollakkorde, leise Erinnerungen an Themen des Satzanfangs und schließlich nur noch Celesta-Dreiklangsbrechungen über einem knapp 90 Takte gehaltenen c-Mollakkord der Streicher und ersterbende Pulsation	stille Unendlichkeit

Schostakowitschs 4. Sinfonie im Musikunterricht

1) Exemplarische Ausschnitte

Die oben angesprochene Bedeutung charakteristischer Tonfälle für die Musik Schostakowitschs erlaubt eine intensive Annäherung an diese Musik auch ohne Notentext. Aufgrund der Dimensionen der Musik ist jedoch in jedem Fall eine Beschränkung auf exemplarische Ausschnitte vonnöten.

Aus eigener Erfahrung kann ich KollegInnen die Auswahl folgender Passagen für eine Betrachtung mit oder ohne Notenbeispiele empfehlen:

- die Abschnitte 2, 4 und 6 aus dem ersten Satz
- die dissonante Polyphonie aus dem 2.Satz
- die verschiedenen Stadien der Coda des 3.Satzes

2) der *Rajok*:

Vom *Rajok* existiert meines Wissens keine erhältliche Produktion. Er kann aber in Auszügen mit jedem Oberstufenkurs musikalisch erarbeitet werden. Satirisch verdichtet er die Plattitüden des offiziellen politischen Diskurses und paart sie zudem mit schmissig-eingängigen Melodien. Damit erscheint dieses Stück als besonders geeignetes Dokument.

3) Unterrichtsgang 1:

- 1) Thema Musik und Zensur: Prawda-Artikel als Einstieg
- 2) biographische Hintergründe: Schostakowitsch und die sowjetische Kulturpolitik
- 3) Bearbeitung ausgewählte Hörbeispiele aus der Vierten;
 - Nachvollzug der charakteristischen Tonfälle durch szenisch-pantomimische Annäherung
 - Herausarbeitung der modern-dissonanten Techniken
 - Nachvollzug und Diskussion der Finalproblematik

ästhetische Fragestellungen:

- a) Inwiefern musste auch diese Sinfonie auf Missfallen stoßen?
 - b) Warum stößt neue Musik immer wieder auf besonders heftige Ablehnung?
 - c) Wie lässt sich diese Fremdheit der neuen Musik erklären und legitimieren?
- 4) Transfer 1: Rehabilitation? Vergleich mit der Fünften (Besetzung, klassischer Aufbau, problematische Finalinterpretation)
 - 5) Transfer 2: Schostakowitsch schreibt eine musikalische Satire über die Scherbengerichte (*Der antiformalistische Rajok*)

Unterrichtsgang 2:

- 1) Exemplarische Erarbeitung des *Rajok*
- 2) kontrastiver Vergleich mit der *Vierten*
- 3) Information zu den biographischen und politischen Hintergründen

Notenmaterial:

Antiformalistischer Rajok für vier Bässe und gemischten Chor mit Klavierbegleitung (Becken ad lib.) und Lesetext („Vom Verlag“), Sikorski ED.23 78

4. Symphonie op.43, Taschenpartitur, Sikorski, ED. Nr. 2218
5. Symphonie op.47, Taschenpartitur, Sikorski, ED. Nr. 2227