



BERLIN CLASSICS

ESTABLISHED

1947

Schostakowitsch · Sinfonie Nr. 5

Kurt Sanderling / Berliner Sinfonie-Orchester



"... a symphonic novel with various false bottoms"⁽¹⁾

That Shostakovich's Fifth Symphony had an "emotional subtext" (2) was clear to Kurt Sanderling when he attended the acclaimed Moscow first performance of the work in January 1938. As he has often related, he had the impression he could be imprisoned for having heard the music. And yet the symphony had ended in such seeming triumph – so that it was obvious the composer had addressed his listeners in what has been called "Aesopian" language: coded and multiply ambiguous. The encoding was necessary because what had to be said could not be said openly. There were and still are misunderstandings about the actual content of the score. Aware of these problems, Kurt Sanderling made it his life's mission to defend Shostakovich's symphonic works against false and misleading interpretation. Contemporaries who had taken part in the present recording were still at hand to offer their own views.

More than three decades after this recording was made, it was appropriate to take a new look at the climate in which the symphony was written. January 1936 saw the publication of "Chaos instead of music" in the party organ *Pravda*, a review denouncing Shostakovich's opera *Lady Macbeth of the Mtsensk District*. That criticism was so devastating that Shostakovich delayed the premiere of his boldly avant-garde Fourth Symphony until 1961. The unsigned article, assumed to come from the very top, accused Shostakovich of having deliberately distorted his music "so as to seem totally unlike classical opera or symphonic sound of generally comprehensible simplicity". These "barren formalist essays" were a game, it warned, that could have dire consequences. (3) In the Soviet Union of those years, when the Great Stalinist Terror was responsible between 1936 and 1938 for the deaths of some 1.5 million people, such comment indicated not a lack of recognition but an existential threat. It did seem as if Shostakovich could not escape the heavy hand of Soviet power. While he was working on the Fifth Symphony, his close friend Marshal Tukhachevsky was arrested and executed, his grandfather sent to a labour camp, his sister Maria exiled to Siberia and her husband imprisoned. (4) In such a situation,

the composer slept – when he could sleep – fully dressed each night, a suitcase packed with the bare essentials at his bedside: the NKVD came by night, so one had to be prepared. This is corroborated by a mutual friend of Shostakovich and Sanderling, David Oistrakh (5).

The Fifth Symphony certainly throws the events of those dark days into sharp relief, as Kurt Sanderling frankly admitted to his musicians as Principal Conductor of the Berlin Symphony Orchestra (BSO; today *Konzert-hausorchester Berlin*) from 1960. He had every reason to do so, regardless of the possible repercussions, on account of his friendship with the symphony's composer. To defend himself, Dmitry Shostakovich had written an article in 1938 for the Moscow party newspaper which he headed "My creative answer"; this article acquired the title, not originally intended by Shostakovich, "Creative answer of a Soviet artist to just criticism". (6) So it is no wonder that only a few years before this recording, a famous West German critic dubbed the symphony an act of submission to authority. (7) Kurt Sanderling was anxious to avoid such false judgements of the composer, taking great care with introductions to his works. That included the LP sleeve note to the Fifteenth Symphony, which he changed because it toed the party line all too closely, and the printed concert programmes with texts by his artistic adviser Hans Bitterlich that he also used for concerts with other orchestras.

"Sanderling told the orchestra things we would never have been allowed to say," comments Richard Waage, solo flautist in the BSO from 1961 to 2002. "He showed remarkable intelligence and considerable cunning to come through this period unscathed." (8) Sanderling knew how Shostakovich had survived Stalinism and clearly recognized his role. Without wishing to define the symphonies as programme music, Sanderling gave them words and pictures to dramatize their content. The scherzo of the Fifth was neither funny nor mischievous; Waage recalls the picture of a youth camp like that of the Artek Pioneers in the Crimea, near where Shostakovich was working on the Fifth Symphony while on holiday in the spring of 1937.

Heinz Wegner can confirm this picture, having supervised Sanderling's recordings with ETERNA for some 30 years as their producer: "Kurt Sanderling perceived this movement as portraying a demonstration march by an amateur instrumental ensemble, a dance troupe with solo acts, a solo violinist, maybe sportsmen too, past a stand on which the party leaders were assembled. Lust for life was to be shown them in many bright colours. The content of the music would remain foreign to the conductor, however, if he did not bear in mind that this lust for life was made to order. Something leaden, something forced, must be apparent to the listener in the interpretation." And Wegner adds: "Westerners cannot appreciate how it is to be ordered to take part in a demonstration."

"In contrast to some other conductors, Sanderling was never concerned to show off in this music," observes Jürgen Kögel, BSO cellist from 1966 to 2002. His choice of tempo in the finale – headlong at the start, painfully slow later – freed him from any spurious enthusiasm. "The inescapable A at the end of the symphony is the composer's allusion to himself" (Russ. ya [Я] = "I")! It is a desperate process of self-assertion, not a triumph, or else "a triumph for idiots" (Mstislav Rostropovich). (9) This dichotomy is brought out vividly by the "unparalleled rise of the trumpet fanfare to the highest C (bars 333/334)" – "an absurd excess" (10). Eberhard Felber, like Jürgen Kögel a member of the cello section for many decades, thus asserts: "Sanderling showed Shostakovich as he ought to be seen. When I was studying in Dresden, they portrayed him as a Party composer."

Barbara Sanderling, BSO double-bassist from 1961 to 1986 and the conductor's wife, notes that the Fifth Symphony was "part of his life" in a very special way. Kurt Sanderling had conducted the first revival of the work after the renewed "ostracism" of 1948. He conducted the BSO in the symphony for the first time in October 1961 and kept it in the repertory for over twenty years before the recording sessions documented here took place. Frau Sanderling remembers how her husband as principal conductor – drawing on the "bonus of age and experience given him by his life and career" – developed an unbelievable understanding of this music. It was providential that Shostakovich "expressly confirmed what Kurt Sanderling had read into the music" – such as the unusual choice of tempo in the final movement. Further confirmation comes from the composer's recollections published by Solomon Volkov.

As Sanderling told the present writer, many at first saw Shostakovich as "music of the occupying power". And it was the dark side of history that

made the invisible bond between composer and conductor so precious. Their concord was cemented by Sanderling's ability to feel Shostakovich's sorrow at the perversion of a noble idea of freedom under Joseph Stalin. The Soviet Union had saved Kurt Sanderling from the Holocaust and promptly offered him a new and rewarding life; yet in the early Fifties, he fell foul of the regime during the witch-hunt triggered by the "Jewish Doctors' Plot". What saved him then was the intervention of a friend previously at risk himself: Dmitry Shostakovich. (11)

Dirk Stöve

Translation: Janet and Michael Berridge

1 Solomon Volkov, *Stalin und Schostakowitsch*, New York/Berlin, 2004, p. 232/233. / 2 *ibid.*, p. 233. / 3 The Pravda article was quoted from: Krzysztof Meyer, *Schostakowitsch. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Bergisch-Gladbach 1995, p. 225. / 4 *ibid.*, p. 232. / 5 *ibid.*, p. 233. / 6 Solomon Volkov, *ibid.*, p. 237/238; cf. Karen Kopp, *Form und Gehalt der Symphonien des Dmitrij Schostakowitsch*, Bonn 1990, p. 186. The sleeve note to this recording refers to the article, but not to the misleading title of the symphony. / 7 Günter Wolter, *Dmitri Schostakowitsch – Eine sowjetische Tragödie*, Frankfurt a.M. 1991, p. 58. / 8 The conversations with Prof. Barbara Sanderling and with Richard Waage, Heinz Wegner, Jürgen Kögel and Eberhard Felber took place in February 2016. Talks with Prof. Kurt Sanderling took place during visits and meetings ever since the start of my research into the BSO in 1996. / 9 Karen Kopp, *ibid.*, p. 208. / 10 Jacques Wildberger, *Schostakowitsch. 5. Symphonie d-Moll op. 47 (=Meisterwerke der Musik, Vol. 53)*, München 1989, p. 39. / 11 cf. also: Ulrich Roloff-Momin, *Andere machten Geschichte...*, Berlin 2002, p. 168.

„... ein symphonischer Roman mit diversen doppelten Böden“⁽¹⁾

Dass Schostakowitschs *Fünfte Sinfonie* einen „emotionalen Subtext“⁽²⁾ hatte, wurde Kurt Sanderling bereits vermittelt, als er die umjubelte Moskauer Erstaufführung des Werkes im Januar 1938 besuchte. Wie er mehrfach berichtete, entstand der Eindruck, möglicherweise verhaftet zu werden, weil man diese Musik gehört hatte. Dabei hatte die Sinfonie scheinbar triumphal geendet – so triumphal, dass verständlich geworden war, dass der Komponist in einer häufig als „äsopisch“ bezeichneten Sprache gesprochen hatte: vielfältig auslegbar, chiffriert. Letzteres war notwendig, weil das, was gesagt werden sollte, nicht offen ausgesprochen werden konnte. Damit einher gingen bzw. gehen Missverständnisse über den tatsächlichen Gehalt der Partitur. Im Bewusstsein dieser Problematik entwickelte es sich für Kurt Sanderling zu einer Lebensaufgabe, seinen Beitrag dazu zu leisten, das sinfonische Oeuvre Schostakowitschs vor entstellenden Fehldeutungen zu bewahren. Zu diesem Thema konnten auch Zeitzeugen befragt werden, die bei der vorliegenden Aufnahme mitwirkten.

Über drei Jahrzehnte nach dieser Einspielung könnte ein erneuter Blick auf das entstehungsgeschichtliche Umfeld der Sinfonie von Interesse sein. Im Januar 1936 erschien die berühmt gewordene Rezension „Chaos statt Musik“ des Zentralkomitee-Organs *Prawda* über Schostakowitschs Oper *Lady Macbeth des Mzensker Kreises*. Diese Rezension fiel so vernichtend aus, dass er in der Folge die Uraufführung seiner ambitioniert-avantgardistischen *Vierten Sinfonie* zurückzog – bis 1961. Der nicht redaktionell gekennzeichnete Artikel, der auf eine Verlautbarung der Staatsspitze schließen ließ, warf Schostakowitsch u. a. vor, er habe seine Musik „absichtlich so verkehrt geschaffen, um durch nichts an die klassische Oper oder den symphonischen Klang von allgemein verständlicher Einfachheit zu erinnern.“ Diese „unfruchtbaren formalistischen Versuche“ seien ein Spiel, das böse enden könne.⁽³⁾ In der Sowjetunion jener Jahre, wo während des *Großen Stalinistischen Terrors* zwischen 1936 und 1938 ca. 1,5 Millionen Menschen ums Leben kamen, deutete ein solcher Verriss nicht auf eine geringe Akzeptanz hin, sondern auf existenzielle Bedrohung. Tatsächlich schien Schostakowitsch der Gewalt nicht entrinnen zu können: Während

er an der *Fünften Sinfonie* arbeitete, wurde sein enger Freund Marschall Tuchatschewski verhaftet und hingerichtet, sein Großvater in ein Lager verschleppt, seine Schwester Marija nach Sibirien verbannt und deren Mann verhaftet. In dieser Situation schlief der Komponist – sofern an Schlaf zu denken war – wie viele Menschen jede Nacht in voller Straßenkleidung, neben dem Bett ein Koffer mit dem Nötigsten: Der NKWD kam nachts, und dafür musste man gerüstet sein (darüber hat u.a. auch ein gemeinsamer Freund von Schostakowitsch und Sanderling berichtet, David Oistrach).⁽⁵⁾

Dass die *Fünfte Sinfonie* ein hintergründiges Abbild dieser Zeit ist, verschwieg Kurt Sanderling seinen Musikern nicht, als er 1960 Chefdirigent des Berliner Sinfonie-Orchesters (BSO; heute Konzerthausorchester Berlin) geworden war. Er hatte – ungeachtet möglicher Sanktionen – allen Grund dazu, nicht nur, weil ihn inzwischen eine Freundschaft mit Schostakowitsch verband. Um sich zu schützen, hatte Dmitri Schostakowitsch 1938 einen Beitrag für die Zeitung der Moskauer Parteileitung verfasst, den er mit „Meine schöpferische Antwort“ überschrieb; durch diesen Artikel etablierte sich der ursprünglich nicht von Schostakowitsch vorgesehene Titel „Schöpferische Antwort eines sowjetischen Künstlers auf gerechte Kritik“. ⁽⁶⁾ Deshalb wundert es kaum, dass noch wenige Jahre vor dieser Aufnahme ein renommierter westdeutscher Kritiker die Sinfonie als „offiziellen Kniefall“ bezeichnete. ⁽⁷⁾ Solche Irrtümer wollte Kurt Sanderling verhindern, indem er sich mit Nachdruck um die Werkeinführungen kümmerte: Dazu zählten beispielsweise der LP-Hüllentext, den er bei der *15. Sinfonie* austauschen ließ, weil er allzu parteifromm ausgefallen war, und die Programmhefte, deren Texte seines Dramaturgen Hans Bitterlich er auch bei Konzerten mit anderen Orchestern verwenden ließ.

„Sanderling hat vor dem Orchester Sachen gesagt, die wir alle nicht hätten sagen dürfen“, betont Richard Waage, Solo-Flötist im BSO von 1961-2002. „So ist er mit unglaublicher Intelligenz und viel List durch diese Zeit gekommen.“ ⁽⁸⁾ Er habe Bescheid gewusst, wie Schostakowitsch den Stalinismus überlebt hat und dessen Rolle ganz genau gekannt. Ohne die Sinfonien als Pro-

grammmusik definieren zu wollen, habe Sanderling diese mit Bildern und Texten unterlegt, um ihren Gehalt zu charakterisieren. Das Scherzo der *Fünften* sei weder lustig noch neckisch; Waage erinnert sich an das Bild eines Pionierlagers wie dasjenige der Artek-Pioniere auf der Krim, in dessen Nähe Schostakowitsch im Frühjahr 1937 Urlaub machte, als er an der *Fünften Sinfonie* arbeitete.

Dieses Bild kann Heinz Wegner bestätigen, der Sanderlings Aufnahmen bei ETERNA rund 30 Jahre als Produzent betreute: „Bei diesem Satz hatte Kurt Sanderling etwa die Vorstellung, dass ein Demonstrationszug, bestehend aus einem instrumentalen Laienensemble, einer Tanzgruppe mit Solodarbietungen, aus einem Sologeiger, vielleicht auch aus Sportlern, an einer Tribüne vorbeizog, auf der die Oberen versammelt waren. Lebensfreude in vielfältiger Farbigkeit sollte ihnen dargeboten werden. Der Gehalt der Musik bliebe von einem Dirigenten jedoch unerfasst, bedächte er nicht, dass diese Lebensfreude in ihrer Art eine auf Bestellung war. Etwas Bleiernes, Erzwungenes muss in der Interpretation für den Hörer erkennbar werden.“ Und Wegner fügt hinzu: „Menschen aus der westlichen Hemisphäre können nicht nachfühlen, wie es ist, wenn man zu einer Demonstration befohlen wird“.

„Sanderling ist es im Unterschied zu manch anderem Dirigenten niemals darum gegangen, mit dieser Musik zu brillieren“, resümiert Jürgen Kögel, Cellist des BSO von 1966-2002. Durch seine Tempowahl im Finale – am Anfang überstürzt schnell, später quälend langsam – vermied er dessen reißerische Wirkung. „Das unablässige a am Schluss der Sinfonie, damit zeigt der Komponist auf sich“ (russ. ja [Я] = ich)! Es ist ein verzweifelter Prozess der Selbstbehauptung und kein Triumph, höchstens „ein Triumph für Idioten“ (Mstislav Rostropowitsch). (9) Dieser Zwiespalt wird durch den „einmaligen Aufstieg der Trompetenfanfare bis zum c“ (T. 333/334)“ überdeutlich – „ein absurdes Zuviel“ (10). Eberhard Felber, wie Jürgen Kögel jahrzehntelanges Mitglied der Cellogruppe, konstatiert daher: „Sanderling hat Schostakowitsch ins richtige Licht gerückt. In meiner Ausbildung in Dresden hatte man ihn als Parteikomponisten dargestellt.“

Barbara Sanderling, BSO-Kontrabassistin von 1961 bis 1986 und Ehefrau des Dirigenten, verweist auf die Tatsache, dass die *Fünfte Sinfonie* in besonderem Maße „Teil seines Lebens“ war. Kurt Sanderling hatte die erste Wiederaufführung des Werkes nach dem erneuten „Scherbengericht“ von 1948 dirigiert. Beim BSO setzte er die Sinfonie erstmals im Oktober 1961 und danach über zwanzig Jahre lang immer wieder aufs Programm, bevor die hier dokumentierten Aufnahmetermine stattfanden. Frau Sanderling konnte miterleben, wie ihr Mann als

Chefdirigent – gestützt auf den „Alters- und Erfahrungsbonus durch seine Vita“ – ein nicht für möglich gehaltenes Verständnis für diese Musik erreichen konnte. Es war eine glückliche Fügung, dass Schostakowitsch „ausdrücklich bestätigte, was Kurt Sanderling aus der Musik gelesen hat“ – z. B. die ungewohnte Tempowahl im Finale. Bestätigend wirkten ebenfalls die von Solomon Wolkow herausgegebenen Memoiren des Komponisten.

Wie Sanderling dem Autor dieses Textes sagte, empfanden anfangs nicht wenige Hörer Schostakowitsch als „Musik der Besatzer“. Gerade die Schattenseiten der Geschichte hatten das unsichtbare Band zwischen Komponist und Dirigent aber so wertvoll gemacht. Ihre gegenseitige Vertrautheit resultierte auch daraus, dass Sanderling Schostakowitschs Trauer über die Pervertierung einer großen Freiheitsidee unter Josef Stalin nachempfinden konnte. Die Sowjetunion hatte Kurt Sanderling Schutz vor dem Holocaust und in kürzester Zeit beglückende Wirkungsmöglichkeiten geboten; gleichwohl geriet er Anfang der 50er Jahre im Kontext der antisemitisch motivierten Hetze gegen Kremlärzte ins Fadenkreuz des Regimes. Damals rettete ihn, dass ein zuvor selbst gefährdeter Freund intervenierte: Dmitri Schostakowitsch. (11)

Dirk Stöve

1 Solomon Wolkow, Stalin und Schostakowitsch, New York/Berlin, 2004, S. 232/233. / 2 ebd., S. 233. / 3 Der Prawda-Artikel wurde zitiert nach: Krzysztof Meyer, Schostakowitsch. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit, Bergisch-Gladbach 1995, S. 225. / 4 ebd., S. 232. / 5 ebd., S. 233. / 6 Solomon Wolkow, ebd., S. 237/238; vgl. Karen Kopp, Form und Gehalt der Symphonien des Dmitrij Schostakowitsch, Bonn 1990, S. 186. Im Hüllentext dieser Aufnahme wird auf besagten Artikel verwiesen, aber nicht auf den irreführenden Titel der Sinfonie. / 7 Günter Wolter, Dmitri Schostakowitsch – Eine sowjetische Tragödie, Frankfurt a.M. 1991, S. 58. / 8 Die Gespräche mit Frau Prof. Barbara Sanderling sowie mit Richard Waage, Heinz Wegner, Jürgen Kögel und Eberhard Felber fanden im Februar 2016 statt. Gespräche mit Prof. Kurt Sanderling fanden seit dem Beginn meiner Forschungen über das BSO 1996 bei Besuchen und Begegnungen statt. / 9 Karen Kopp, ebd., S. 208. / 10 Jacques Wildberger, Schostakowitsch. 5. Symphonie d-Moll op. 47, (= Meisterwerke der Musik, Heft 53), München 1989, S. 39. / 11 vgl. auch: Ulrich Roloff-Momin, Andere machten Geschichte..., Berlin 2002, S. 168.

Shostakovich: Symphony No. 5

Shostakovich's Fifth Symphony, composed in 1937, is now perceived as one of the most important works in an oeuvre by no means lacking in important works; what is more, though not yet fifty years old, it holds a central place in the musical literature that is the world heritage of our century.

And yet it is the result of a profound artistic crisis for its composer – or rather of how he creatively overcame it. Some years earlier, Shostakovich had written his opera *Lady Macbeth of the Mtsensk District* (after the novel by Nikolay Leskov), which following severe criticism from the Union of Soviet Composers soon disappeared from view. The composer was accused of “formalism”, “naturalism” and “melodic inadequacy”.

Shostakovich, who was not prepared for such a judgement, had received a crippling blow to his creative powers. The Fourth Symphony op. 43, begun the previous year (1935) and surely the composer's most Mahlerian symphony, was completed only with great difficulty.

Happily Shostakovich soon succeeded in overcoming the crisis. During 1937 he composed a new symphony, his Fifth. He called it “autobiographical”. It is so, in the sense of not stopping its ears against the criticism that had been offered but, on the contrary, formulating a highly personal and at the same time definite, weighty answer. Shostakovich published a commentary to his new symphony in a Moscow newspaper on January 25, 1938, giving it the title “My creative answer”. In it he writes: “The theme of my symphony is the emergence of personality. In this consistently lyrical work I mean to show human beings with all their experiences. In the finale I attempt to resolve the tragic motifs of the earlier movements in an optimism full of life ... In a true tragedy, in Shakespeare's tragedies for example, a positive idea is made into a *leitmotiv* ... If I have actually succeeded in putting into my music all that I have considered and felt as a result of the critical articles in *Pravda*, I can be content ... The compositional work on this symphony was preceded by long inner preparation. Perhaps that is why the actual period of work on the score was relatively short ... My Fifth Symphony was written following

the model of Classical symphonic music in four-movement form. It is a typical symphonic work and, as I see it – compared with my earlier work, in orchestral terms it goes a step further ... I am very satisfied with the third movement in which I succeeded in maintaining a certain constant mood. This movement is scored for strings and woodwinds only. The brass players catch their breath and gather strength for the fourth movement, in which they have a lot of work to do ...”.

Though Shostakovich, in contrast to his immediately preceding works, observes certain musical solutions established by tradition, it was not to be expected that a composer of his standing would return to well-worn paths. Compared with the daring, novel Second Symphony (“To October”) op. 14 or the idiosyncratic Third Symphony (“The First of May”) op. 20, the Fifth is harmonically, sonically and formally less interesting, it is true. For that, it has gained in depth of expression and unity of form. It returns to the four-movement structure of the First Symphony, it looks up to Bach, Beethoven and Tchaikovsky without in any way imitating these role models. It was not necessarily to be foreseen that the symphony would be enthusiastically received by the audience at the premiere (conducted by Yevgeny Mravinsky in Leningrad on November 21, 1937). Soon, however, it was being played everywhere, and for decades now it has been a standard work of contemporary Soviet symphonic music.

The work begins with an imitative phrase in two voices, a kind of motto, which recurs almost unaltered at all “critical” parts of the movement and with its wide intervals of a sixth and dotted rhythms expresses firm determination. It is joined by two themes: first a melody initially descending as if in resignation, then a long-drawn-out, cantabile figure with a pulsing accompaniment. All this remains lyrical and contemplative. Not till the development, which begins with motifs in the low register of the keyboard, does Shostakovich actively confront what has gone before. Intoned by the brass, the contemplative first theme is transformed into a gloomy lament; a grotesque march positively

worries it to death. When the reflective first and lyrical second theme return in the recapitulation, they sound different; one hectic, the other fragmented – the movement that began so promisingly is denied a lyrical consummation. The second, a scherzo, takes us into the realm of the dance. It is substantially made up of ländler and waltz themes. However, the joy is not unconfined. The violin solo in particular indulges in distorted slithering leaps, it consciously distances itself. The third movement, a Largo, completely without brass instruments, is pervaded by “endless” lyricism. It returns to the mood of the opening movement, while increasingly shifting the emotional and mental attitude into the commonplace. In this almost “Romantic” movement, there is no contradiction.

The finale of the Fifth Symphony develops from the first three movements in a way that is not entirely organic, reflecting the by no means completed “coming-into-being of the personality”. The main theme – built up out of popular material – emerges unexpectedly and is handled in a series of variations, now wild, now almost comical. The writing is linear, without thematic dualism. Only before the lengthy coda it is interrupted by a lyrical third theme faintly reminiscent of the beginning of the symphony. Not without justification, some critics have described this final movement as a kind of *deus ex machina*. The emerging, still questing personality is reinforced, yet the final leap proves too abrupt to seem wholly credible. It was not till 1940 (in the Piano Quintet op. 57) that Shostakovich finally found a convincing solution to the problem of the finale.

Eberhardt Klemm (original LP sleeve note, 1984)

Translation: Janet and Michael Berridge



Schostakowitsch: Sinfonie Nr. 5

Schostakowitschs *Fünfte Sinfonie*, entstanden 1937, besitzt für uns Heutige den Rang eines der bedeutendsten Werke in einem an bedeutenden Werken wahrhaftig nicht armen Oeuvre; aber damit nicht genug: noch nicht einmal fünfzigjährig, hat sie einen zentralen Platz in der musikalischen Weltliteratur unseres Jahrhunderts inne.

Dabei ist sie das Resultat einer tiefen Krise im Schaffen ihres Komponisten – oder vielmehr deren kreativer Überwindung. Wenige Jahre zuvor hatte Schostakowitsch seine Oper *Macbeth des Mzensker Kreises* (nach einem Stoff von Nikolai Ljeskow) geschrieben, die nach scharfer Kritik seitens des sowjetischen Komponistenverbandes von den Bühnen wieder verschwand. Man warf ihr „Formalismus“, „Naturalismus“ und „melodische Dürftigkeit“ vor.

Schostakowitsch, der auf eine solche Verurteilung nicht gefasst war, wurde in seiner Schaffenskraft gelähmt. Die im Vorjahr (1935) begonnene *Vierte Sinfonie* op. 43, die wohl mahlerischste Sinfonie des Komponisten, wurde nur mühsam beendet.

Zum Glück gelang es Schostakowitsch, die Krise aber schon bald zu überwinden. Während des Jahres 1937 komponierte er eine neue Sinfonie, die *Fünfte*. Er nannte sie „autobiographisch“. Sie ist das in dem Sinne, dass sie die Ohren vor jener Kritik nicht verschloss, sondern, im Gegenteil, eine sehr persönliche, zugleich bestimmte, gewichtige Antwort formulierte. Schostakowitsch veröffentlichte in einer Moskauer Zeitung am 25. Januar 1938 eine Stellungnahme zu seiner neuen Sinfonie und gab ihr denn auch die Überschrift „Meine schöpferische Antwort“. Es heißt darin: „Thema meiner Sinfonie ist das Werden der Persönlichkeit. In diesem durchgehend lyrischen Werk will ich den Menschen mit all seinem Erleben zeigen. Im Finale versuche ich, die tragischen Motive der ersten Sätze in lebensvollen Optimismus aufzulösen ... In einer echten Tragödie, zum Beispiel in den Shakespeare'schen Tragödien, wird eine positive Idee zum Leitmotiv ... Wenn es mir tatsächlich gelang, in meiner Musik all das hineinzulegen, was ich nach den kritischen Artikeln der *Prawda* durchdacht und empfunden habe, kann ich zufrieden sein ... Der kompositorischen Arbeit an dieser Sinfonie ging eine lange innere

Vorbereitung voraus. Vielleicht war deshalb auch der eigentliche Arbeitsprozess an der Partitur verhältnismäßig kurz ... Die *Sinfonie Nr. 5* wurde nach dem Vorbild der klassischen sinfonischen Musik in viersätziger Form geschrieben. Sie ist ein typisches sinfonisches Werk – und wie mir scheint –, verglichen mit meinen vorangegangenen Arbeiten, im orchestralen Sinne ein Schritt weiter ... Sehr befriedigt bin ich über den dritten Satz, in dem es mir gelang, eine gewisse durchgehende Stimmung zu wahren. An diesem Satz sind nur Streich- und Holzblasinstrumente beteiligt. Die Blechbläser verschnaufen und sammeln Kraft für den vierten Satz, in dem ihnen viel Arbeit zuteilwird ...“.

Obwohl Schostakowitsch, im Gegensatz zu den unmittelbar vorangegangenen Werken, gewisse musikalische Lösungen der Tradition beachtet, war nicht zu erwarten, dass ein Komponist von seinem Range auf ausgetretene Pfade zurückkehrt. Verglichen mit der kühnen, neuartigen *Zweiten Sinfonie* („An den Oktober“) op. 14 oder der eigenwilligen *Dritten Sinfonie* („Zum 1. Mai“) op. 20, ist die *Fünfte* harmonisch, klanglich und formal sicher weniger interessant. Dafür aber hat sie an Tiefe des Ausdrucks und an Geschlossenheit der Form gewonnen. Sie kehrt zur Viersätzigkeit der *Ersten Sinfonie* zurück, sie blickt auf Bach, Beethoven und Tschaikowski, ohne diese Vorbilder irgendwie zu imitieren. Es war nicht unbedingt vorauszusehen, dass die Sinfonie vom Publikum der Uraufführung (unter Leitung von Jewgeni Mrawinski am 21. November 1937 in Leningrad) enthusiastisch aufgenommen wurde. Bald aber wurde sie überall gespielt, und seit Jahrzehnten schon ist sie ein Standardwerk der zeitgenössischen sowjetischen Sinfonik.

Das Werk beginnt mit einer zweistimmig imitierenden Periode, einer Art Motto, das beinahe unverändert an allen „kritischen“ Stellen des Satzes wiederkehrt und mit seinen weiten Sextsprüngen und punktierten Rhythmen einen festen Willensentschluss zum Ausdruck bringt. Ihm gesellen sich zwei Themen: erst eine anfangs gleichsam resignierend abwärts geführte Melodie, dann ein lang gewundenes, kantables Gebilde, welches von einer pulsierenden Bewegung begleitet wird. Das alles ist noch lyrisch und kontemplativ. Erst in der Durchfüh-

rung, die mit Motiven im tiefen Klavierregister einsetzt, stellt Schostakowitsch dem Vorangegangenen Aktion gegenüber. Das von den Blechbläsern intonierte kontemplative erste Thema wird zur finsternen Klage gewandelt, ein grotesker Marsch hetzt es förmlich zu Tode. Wenn das nachdenkliche erste und das lyrische zweite Thema in der Reprise wiederauftauchen, klingen sie anders als zuvor; das eine gehetzt, das andere zersplittert – eine lyrische Erfüllung bleibt dem Satz, der so verheißungsvoll begonnen, versagt. Der zweite, ein Scherzo, führt in den Bereich des Tanzes. Er ist im Wesentlichen auf Ländler- und Walzertönen aufgebaut. Die Lustigkeit ist jedoch nicht ungebrochen. Vor allem das Violinsolo ergeht sich in verzerrt gleitenden Sprüngen, es hält sich bewusst abseits. Der dritte Satz, ein Largo, ganz ohne Blechbläser, ist von „unendlicher“ Lyrik erfüllt. Er kehrt zur Stimmung des Anfangssatzes zurück, wendet aber nach und nach die emotional-geistige Haltung ins Allgemeingültige. In diesem fast „romantischen“ Satz gibt es keinen Widerspruch.

Das Finale der *Fünften Sinfonie* entwickelt sich nicht ganz organisch aus den ersten drei Sätzen, es spiegelt den durchaus noch nicht abgeschlossenen „Werdeprozess der Persönlichkeit“. Das Hauptthema – es ist aus populärem Material gebildet – entsteht unerwartet und wird in einer Reihe von Veränderungen durchlaufen, manchmal wild, manchmal komisch anmutend. Der Satz ist geradlinig, ohne Themendualismus. Nur vor der lang ausschwingenden Coda wird er von einem lyrischen dritten Thema, welches eine schwache Reminiszenz an den Anfang des Werkes darstellt, unterbrochen. Nicht zu Unrecht hatten Kritiker dieses Finale als eine Art „Deus ex machina“ bezeichnet. Die werdende, noch suchende Persönlichkeit ist zwar erstarkt, der Sprung ins Finale aber geriet zu abrupt, um vollkommen glaubhaft zu wirken. Im Jahre 1940 erst (im *Klavierquintett* op. 57) hat Schostakowitsch das Finale-Problem überzeugend gelöst.

Eberhardt Klemm (Originaler LP-Klappentext, 1984)

VEB DEUTSCHE SCHALLPLATTEN

K

Berlin, den 7.4.1982

Tonbandaufnahme 828 793

Auftr. Nr. 8 27 **Tonband Nr.** 10.493 I-II

Titel: Sinfonie Nr. 5 d-moll op. 47 (1937)

Art der Aufnahme: Stereo - Mono

Bandgeschwindigkeit: Original - 38 cm/sec
Original 78 cm/sec

Sätze / Mus. Form: 1. Moderato-Allegro non troppo 17:37
2. Allegretto 5:30
3. Largo 15:35
4. Allegro non troppo 11:45

Banddauer: 52:27

STEREO KOMPATIBEL
(Hörspreizung vermeiden)

Komponist: Dmitri Schostakowitsch

Textdichter:

Bearbeiter / Arrangeur:

Verleger:

Orchester: Berliner Sinfonie-Orchester

Dirigent: Kurt Sanderling

Solisten:

Aufnahmeleiter: Heinz Wegner

Tonmeister: Eberhard Richter

Techniker: Hartmut Kolbach

Cuttern

Tag: März 1982 **Spielminuten:**

Aufnahmeleiter/Tonmeister: Wegner

Techniker: Angelene Betshel **Gesamtdauer:**

Playback/Tonbandbearbeitung

Ort der Aufnahme:

Tag: 19.-22. Januar 1982

Präferenzen:

Umsatzbeteiligung:

Vertriebsbereich:

Kopplung der Schallplatte:

Seite 1 = 1. und 2. Satz
Seite 2 = 3. und 4. Satz

Bemerkungen: Mit Meßtonenteil!

STRETCHER

8.4.1982

Freigabe des Tonbandes: 29. Okt. 82

Produzent: [Signature]

Cheftonmeister: [Signature]

Ag 310-68-DDR-B 2485 30 (797)

Original tape recording note

Original Dokumentation
CK 10.493 / I

ZEIT: 23.07

STEREO
KOMPATIBEL

STRETCHER

D. SCHOSTAKOWITSCH
Sinfonie Nr. 5 Op. 47 (1937)

Umschnitt	Band		Folie		Kassette	
Seite	1	2	1	2	1	2
Nummer	10493 I		827 793-1			
Spieldauer	23:07					
Pegel	L=0, R=-1 dB					
Begrenzer						
Höhen	kHz dB	kHz dB	kHz dB	kHz dB	kHz dB	kHz dB
Präsenz	kHz dB	kHz dB	kHz dB	kHz dB	kHz dB	kHz dB
Tiefen	Hz dB	Hz dB	Hz dB	Hz dB	Hz dB	Hz dB
Kernrillen			1			
Bemerkungen						
Sicherheits- umschnitt	03.11.82 Lec.	Rillendichte R/mm	14,16			
Tonmeister	Coas	Durchmesser der letzten modulierten Rille	148,156, 155,106			
Datum	= 2. Nov. 1982	Schnitt: Nummer, Datum, Techniker, Apparatur	17.29.684 EN NT B. Z. 9.84 EN NT C. 1.10.84 EN NT D. 12.10.84 EN NT			
STEREO KOMPATIBEL						
Mono						
STRETCHER						

137
130
de
711d

Original master tape