

Berliner Philharmoniker
Kirill Petrenko

Dmitri Shostakovich
Symphonies 8 · 9 · 10





Inhalt · Contents

Zu dieser Edition	4
<i>About the edition</i>	11
Dmitri Schostakowitsch	
Symphonie Nr. 8 · <i>Symphony No. 8</i>	15
Symphonie Nr. 9 · <i>Symphony No. 9</i>	19
Symphonie Nr. 10 · <i>Symphony No. 10</i>	23
Dmitri Schostakowitsch:	27
Volkskünstler und Staatsfeind	
<i>Dmitri Shostakovich:</i>	39
<i>Artist of the People and Enemy of the State</i>	
Protokolle von Gewalt und Leid:	51
Dmitri Schostakowitschs Achte, Neunte und Zehnte Symphonie	
<i>Chronicles of Violence and Suffering:</i>	63
<i>Dmitri Shostakovich's Eighth, Ninth and Tenth Symphonies</i>	
Berliner Philharmoniker	75
Mitglieder · <i>Members</i>	
Thomas Demand	79
Über den Künstler · <i>About the artist</i>	
Credits	80

Zu dieser Edition

Die Aufnahmen dieser Edition sind während der Corona-Pandemie entstanden. So paradox es klingen mag: Diese drei Symphonien in einer Phase weitgehender Isolation aufzuführen, hat mir persönlich eine neue Ebene zum Verständnis dieser Musik eröffnet. Ich habe in diesen Symphonien etwas erlebt, das ich vorher noch nicht in ihnen entdeckt hatte.

Die Achte Symphonie ist ein unglaubliches Seelendrama. Während des Zweiten Weltkriegs komponiert, geht es in ihr um die Künstlerpersönlichkeit im Spannungsverhältnis der äußeren und inneren Bedrohung: die Bedrohung durch den Kriegsgegner und zugleich durch die stalinistische Diktatur – und die Bedrohung der eigenen künstlerischen Existenz, des kreativen Quells, der trotz des Kriegswirrwarrs nicht versiegen sollte. Diese Sorge war so groß wie nie zuvor. Nach dem Skandal um seine Oper *Lady Macbeth von Mzensk*, der nur sieben Jahre zurücklag, hatte Schostakowitsch eine existenzielle Krise durchgemacht, und er ahnte wahrscheinlich, dass die nächste schon auf ihn wartete. Seine Musik hat viel mit dem Schlagwort der »Optimistischen Tragödie« zu tun. So lautet der Titel eines seinerzeit viel gespielten Theaterstücks von Wsewolod Wischnewski aus dem Jahr 1933. Einen solchen immanenten Widerspruch muss Schostakowitsch empfunden haben. Es war für uns eine besondere Erfahrung, diese Musik, die sich aus dem Innersten kommend an die ganze Welt wendet, nun ohne Kontakt zum Publikum zu spielen und trotzdem zu versuchen, jeden einzelnen Zuhörer zu erreichen.

Die Neunte ist in vieler Hinsicht ein Gegenstück zur Achten. Sie war wohl auch so etwas wie eine Trotzreaktion. Alle hatten von Schostakowitsch eine Hymne auf den gewonnenen Krieg erwartet. Er aber





misstraute Triumphgesängen – wo alle jubelten, sah er schon den nächsten Abgrund lauern. Diese Symphonie ist eine Fratze, eine große Grimasse. Mit ihrer grotesken, sarkastischen Fröhlichkeit drehte Schostakowitsch den Mächtigen eine Nase. Statt heldenhafte Kämpfer in Tönen zu porträtieren, zeigte er, wie das Regime die Marionetten tanzen lässt. Nicht von ungefähr ging Schostakowitsch während der Proben zur Uraufführung im Saal auf und ab und murmelte immer wieder »Zirkus, Zirkus ...« vor sich hin. Das Publikum hörte keinen Jubel, sondern Hysterie. Das war nicht ungefährlich, und der Preis, den Schostakowitsch dafür zahlen musste, war hoch.

Die Zehnte wiederum ist eine ganz persönliche Aussage, eine Eruption geradezu, ein persönlicher Triumph im Überwinden sowohl eigener wie äußerer Hemmungen: die Befreiung aus dem Joch von Stalin und die Wiederentdeckung der schöpferischen Kraft. Nach langer Zeit der Dunkelheit war nun wieder Licht zu sehen. Das Monogramm in Tönen, D-Es-C-H, ist ein Signum dieser Überwindung – auch wenn sich die damit verbundenen Hoffnungen später nicht erfüllen sollten. Nach der Fünften war die Zehnte Symphonie vielleicht der größte Befreiungsschlag in seinem künstlerischen Schaffen und in dieser Stärke wohl das letzte große Ausprudeln seiner kreativen Persönlichkeit.

In der Zeit, in der wir nur unter ganz eingeschränkten Bedingungen musizieren konnten, ist mir Schostakowitschs Musik so nahegekommen wie noch nie, und deswegen haben wir seine Werke mehr und besonders intensiv gespielt.

Postskriptum, im Herbst 2022: Nun, da diese Aufnahmen erscheinen, ist diese Musik keine Stimme der Vergangenheit, sondern hautnahe Gegenwart. Es herrscht wieder Krieg in Europa. Russland steht neuerlich unter einer Diktatur, in der selbst eine freie Meinungsäußerung strafbar ist. Zahllose Menschen leben in Angst um die bloße Existenz – ob unter fallenden Bomben oder unter Repressalien des

Regimes. All das, was Schostakowitsch in seinen Symphonien so überdeutlich zum Ausdruck gebracht hat und was wir überwunden glaubten, erfahren wir fassungslos heute selbst. Und gerade in dieser Zeit vermittelt seine Musik auch Zuversicht und Kraft, an die Ideale der Freiheit und Demokratie zu glauben. So ist Schostakowitsch für uns ein Vorbild, das uns Mut macht.

Kirill Petrenko







About the edition

The recordings in this edition were made during the pandemic. It may sound paradoxical, but performing these three symphonies in a period of almost total isolation took me personally to a new level of understanding this music. I experienced something I hadn't discovered in these works before.

The Eighth Symphony is an amazing psychological drama. Composed during World War II, it finds the artist torn between the external threats posed by wartime enemies and Stalin's dictatorship and an internal threat to his own artistic existence: the danger of his creative juices drying up in the turmoil of war. Never before had his sense of distress been so overwhelming. Following the scandal surrounding his opera *Lady Macbeth of Mtsensk*, only seven years earlier, Shostakovich had seemingly come through one existential crisis only to discover the next one lying in wait for him. His music could in many respects be described as an "optimistic tragedy". This was the title of a popular play of the time by Vsevolod Vishnevsky, first produced in 1933. Such an inherent contradiction must have been obvious to Shostakovich. For us, it was a singular experience to play these works—music coming from such a deep place and directed at the whole world—without having contact with an audience and still attempting to reach every single listener.

The Ninth is in many ways the Eighth's opposite number. It was probably even a kind of defiant response. Everyone was expecting Shostakovich to produce a paean to the great victory, but he mistrusted triumphal hymns—while all the others were rejoicing, he could already see the next abyss lurking. This symphony is one big grimace. With its grotesque, sarcastic gaiety, Shostakovich was thumbing his nose at the system. Instead of portraying heroic fighters in music, he

depicted how the regime got its puppets to dance. Tellingly, during rehearsals for the premiere, Shostakovich would pace up and down the hall while constantly muttering to himself “Circus, circus...”. What the audience heard was not a celebration but hysteria. This wasn’t without its risks, and the price Shostakovich had to pay for it was high.

The Tenth, by contrast, is a wholly personal statement, virtually an eruption, a triumph of overcoming both external and personal inhibitions: liberation from the yoke of Stalin and rediscovery of his creative powers. After the long darkness, the light could be seen again. Shostakovich’s musical monogram, D-Es-C-H (D-E flat-C-B), is a sign of this triumph—even if the hopes attached to it would remain unfulfilled. After the Fifth, the Tenth Symphony represents perhaps the greatest stroke of liberation in Shostakovich’s artistic output and his last creative outpouring of such magnitude.

In the time we were able to make music together only under highly restrictive conditions, I found a closer connection with Shostakovich’s music than ever before, and it resulted in our playing his works more frequently and with special intensity.

Postscript, in autumn 2022: Now, as these recordings are appearing, this music is not solely a voice from the past but something vividly contemporary. War is raging again in Europe. Russia is again under a dictatorship in which even freely expressed opinions are liable to be prosecuted. Countless individuals live in fear for their very existence—either from falling bombs or reprisals by the regime. Everything to which Shostakovich gave such graphically explicit expression, and which we believed was surmounted, we ourselves are shockingly experiencing today. Especially at a time like this, his music provides confidence and strength to believe in the ideals of freedom and democracy. Shostakovich is a model who gives us courage.

Kirill Petrenko





Dmitri Schostakowitsch
(1906 – 1975)

Symphonie Nr. 8 c-Moll op. 65
Symphony No. 8 in C minor, Op. 65

Entstehungszeit: 2. Juli – 9. September 1943
Composition: 2 July – 9 September 1943
Uraufführung: 4. November 1943, Moskauer Konservatorium,
Staatliches Symphonieorchester der UdSSR
Dirigent: Jewgeni Mrawinski
*First performance: 4 November 1943, Moscow Conservatory,
USSR State Symphony Orchestra*
Conductor: *Yevgeny Mravinsky*

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker:
25. Oktober 1966, Philharmonie Berlin
*First performance by the Berliner Philharmoniker:
25 October 1966, Philharmonie Berlin*
Dirigent · conductor: Rudolf Kempe

1. Adagio – Allegro non troppo	25:12	Instrumentierung · <i>orchestration</i> :
2. Allegretto	6:10	4 Flöten · <i>flutes</i>
3. Allegro non troppo –	6:01	[2. und 3. auch Piccoloflöte · <i>2nd and 3rd doubling piccolo</i>]
4. Largo –	9:55	2 Oboen · <i>oboes</i>
5. Allegretto	13:40	Englischhorn · <i>cor anglais</i>
		3 Klarinetten · <i>clarinets</i>
		Bassklarinette · <i>bass clarinet</i>
		3 Fagotte · <i>bassoons</i>
		[3. auch Kontrafagott · <i>3rd doubling contrabassoon</i>]
		4 Hörner · <i>horns</i>
		3 Trompeten · <i>trumpets</i>
		3 Posaunen · <i>trombones</i>
		Tuba
		Pauken · <i>timpani</i>
		Schlagzeug · <i>percussion</i>
		Streicher · <i>strings</i>

»Dieses Werk«, lässt Dmitri Schostakowitsch 1943 in einer Zeitschrift drucken, »spiegelt meine Gedanken und Gefühle, auch Seelenzustände, in Verbindung mit den freudigen Nachrichten über die ersten Siege der Roten Armee wider.« Die Musik seiner Achten Symphonie jedoch ist keine überschwängliche Siegeshymne – im Gegenteil: Sie ist schmerzgefüllter Ausdruck einer Tragödie.

Düster, mit gewichtigen Streicherklängen hebt der erste Satz an. Über beklemmend kahlem Grund erhebt sich eine Stimme. Es ist eine Klage, die sich zu existenzieller Dringlichkeit steigern wird. Ins Groteske verzerrt Schostakowitsch den Scherzo-Marsch des zweiten Satzes, brutal monoton rattert die Maschinenmusik des dritten – Sinnbild eines erbarmungslosen militärischen Niedertrampeln. Nach dem Weltenlärm lenkt die anschließende Passacaglia den Blick zurück auf das Individuum: Eindringlich vermittelt sie das Gefühl der Ausweglosigkeit – aus einem Kampf ohne Sieger. Er hinterlässt Chaos und Verwüstung, wie es der mosaikhafte fünfte Satz exponiert. Jeden Triumph verweigernd, verstummt er im Pianissimo.

»Alles Dunkle und Schändliche wird vergehen; alles Schöne wird triumphieren«, heißt es weiter im zitierten Artikel zur angeblichen Idee der Symphonie – ein doppelter Boden, der am Ende doch nicht zu verdecken mochte, dass diese Achte Ausdruck einer zutiefst persönlichen (An-)Klage war. Das Misstrauen Stalins und seiner Kulturfunktionäre über die vorsätzlich entstellte Siegeshymne mündete 1948 in ihr Aufführungsverbot.

“This work,” divulged Dmitri Shostakovich in a magazine article in 1943, “reflects my thoughts and feelings, as well as an elevated state of mind brought about by happy news of the Red Army’s first victories.” Yet the music of his Eighth Symphony is anything but an exuberant hymn of triumph. On the contrary: it is a painful expression of tragedy.

The first movement begins gravely on dark strings. A voice rises above this oppressively barren ground. It is a lament that will take on existential urgency. Shostakovich distorts the second movement’s scherzo march into something grotesque; the monotonic brutality of the third movement’s rat-a-tat machine music becomes a symbol of relentless martial trampling. Following this external clamour, the passacaglia steers the view back to the individual, insistently conveying the inescapable despair of this fight with no victors. Left behind is the chaos and devastation depicted in the mosaic of the fifth movement. Rejecting any sense of triumph, the music dies away in *pianissimo*.

“Everything dark and foul will pass away; everything beautiful will triumph,” continues the article cited above on the idea that apparently lay behind the symphony—a double bottom that could ultimately not be covered up: this Eighth was the expression of a deeply personal grievance. Stalin and his cultural functionaries’ suspicions regarding the deliberately distorted hymn of victory led in 1948 to its being banned from performance.





Symphonie Nr. 9 Es-Dur op. 70
Symphony No. 9 in E flat major, Op. 70

1. Allegro	5:10
2. Moderato	7:20
3. Presto –	2:44
4. Largo –	4:18
5. Allegretto	6:30

Entstehungszeit: 15. Januar – 30. August 1945
Composition: 15 January – 30 August 1945
Uraufführung: 3. November 1945, Philharmonie Leningrad,
Leningrader Philharmoniker
Dirigent: Jewgeni Mrawinski
*First performance: 3 November 1945, Leningrad Philharmonia,
Leningrad Philharmonic Orchestra*
Conductor: Yevgeny Mravinsky

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker:
31. August 1947, Berlin, Titania-Palast
*First performance by the Berliner Philharmoniker:
31 August 1947, Berlin, Titania-Palast*
Dirigent · conductor: Sergiu Celibidache

Instrumentierung · *orchestration:*

Piccoloflöte · *piccolo*
2 Flöten · *flutes*
2 Oboen · *oboes*
2 Klarinetten · *clarinets*
2 Fagotte · *bassoons*
4 Hörner · *horns*
2 Trompeten · *trumpets*
3 Posaunen · *trombones*
Tuba
Pauken · *timpani*
Schlagzeug · *percussion*
Streicher · *strings*

Kriegsende. Das sowjetische Volk feiert den Sieg über Hitlerdeutschland, und Schostakowitsch kündigt eine neue Symphonie an – aber nicht irgendeine, sondern die Neunte. Er denke an eine große Chorsymphonie, auch auf die Gefahr hin, sich mit Blick auf die Gattungstradition »unbescheidener Analogien verdächtig zu machen«. Stalin jedenfalls reibt sich die Hände in Vorfreude auf ein monumentales Jubelwerk.

Dann die Überraschung: Anstatt an Beethovens Freuden-Symphonie anzuknüpfen, springt Schostakowitsch musikgeschichtlich zurück in die Zeit vor ihrer Entstehung. Seine Neunte ist rein instrumental, dauert keine halbe Stunde und lässt die Geister von Haydn und Mozart aufleben. Doch die verspielt-naive Heiterkeit, die der Kopfsatz anschlägt, ist mitnichten arglos. Penetrant grätscht die Posaune immer wieder zwischen, lärmig poltert ein Marsch, und dass eine Piccoloflöte nach Kriegsende als einzige Hinterbliebene einer Blaskapelle sinnbildlich auf dem letzten Loch pfeift, spricht Bände. Mit tiefem Ernst klagt der zweite Satz in h-Moll, der Tonart von Tschaikowskys *Pathétique*. Umso forcierter wirkt die clowneske Fröhlichkeit des dritten. Und obgleich das Fagott im vierten Satz ein eindringliches Rezitativ anstimmt, sind die folgenden Töne nur scheinbar »freudenvoller«. Ironisch wirkt der zirkushafte Kehraus – als Kommentar am Ende einer doppelten Verweigerung: keine Ode an die Freude, keine Heldenfeier.

Hinter der Maske des Klassizismus führt Schostakowitsch einen weiteren wagemutigen Seiltanz vor der Zensur auf.

The war is over. The Soviet people are celebrating victory over Hitler's Germany, and Shostakovich announces a new symphony—but not just any symphony: it is his Ninth. If he was contemplating a grand choral symphony, he would have recognized that, given the genre's tradition, he risked being "accused of drawing presumptuous analogies". Stalin, however, was in any event rubbing his hands in anticipation of a monumental work of jubilation.

Then the surprise. Instead of following on from Beethoven's "Joy" Symphony, Shostakovich harked back in music history to the time before that work was composed. His Ninth is purely instrumental, plays for less than half an hour, and invokes the spirits of Haydn and Mozart. But the playfully naïve exuberance that opens the first movement is hardly innocent. The trombone keeps inserting its raucous voice, a noisy march hustles along, and it speaks volumes that, after the war has ended, a piccolo should be the sole remnant of a marching band symbolically on its last legs—literally piping on its last hole, as the German expression has it. The second movement, a deeply serious lament in B minor, the key of Tchaikovsky's "Pathétique", makes the clownish jollity of the next movement sound all the more forced. The bassoon in the fourth movement strikes up a haunting recitative, but what follows is only apparently "more joyful". The circus-like finale has the ironic effect of a commentary coming at the end of a double refusal: no ode to joy, no heroic celebration.

Behind the mask of Classicism, Shostakovich performs another audacious balancing act for the censors.





Symphonie Nr. 10 e-Moll op. 93
Symphony No. 10 in E minor, Op. 93

1. Moderato	23:07
2. Allegro	4:08
3. Allegretto	11:50
4. Andante – Allegro	11:55

Entstehungszeit: Sommer – 25. Oktober 1953
Composition: Summer – 25 October 1953
Uraufführung: 17. Dezember 1953, Philharmonie Leningrad,
Leningrader Philharmoniker
Dirigent: Jewgeni Mrawinski
*First performance: 17 December 1953, Leningrad Philharmonia,
Leningrad Philharmonic Orchestra*
Conductor: Yevgeny Mravinsky

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker:
1. März 1959, Berlin, Hochschule der Künste
*First performance by the Berliner Philharmoniker:
1 March 1959, Berlin, University of the Arts*
Dirigent · conductor: Herbert von Karajan

Instrumentierung · *orchestration:*
Piccoloflöte · *piccolo*
2 Flöten · *flutes*
[2. auch Piccoloflöte · *2nd doubling piccolo*]
3 Oboen · *oboes*
[3. auch Englischhorn · *3rd doubling cor anglais*]
3 Klarinetten · *clarinets*
3 Fagotte · *bassoons*
[3. auch Kontrafagott · *3rd doubling contrabassoon*]
4 Hörner · *horns*
3 Trompeten · *trumpets*
3 Posaunen · *trombones*
Tuba
Pauken · *timpani*
Schlagzeug · *percussion*
Streicher · *strings*

Acht Jahre währt die symphonische Pause, die Schostakowitsch nach seiner Neunten einlegt. Dann stirbt Josef Stalin – und der Komponist verfasst mit seiner Zehnten einen ganz eigenen Nachruf, besser gesagt, einen Nachschrei.

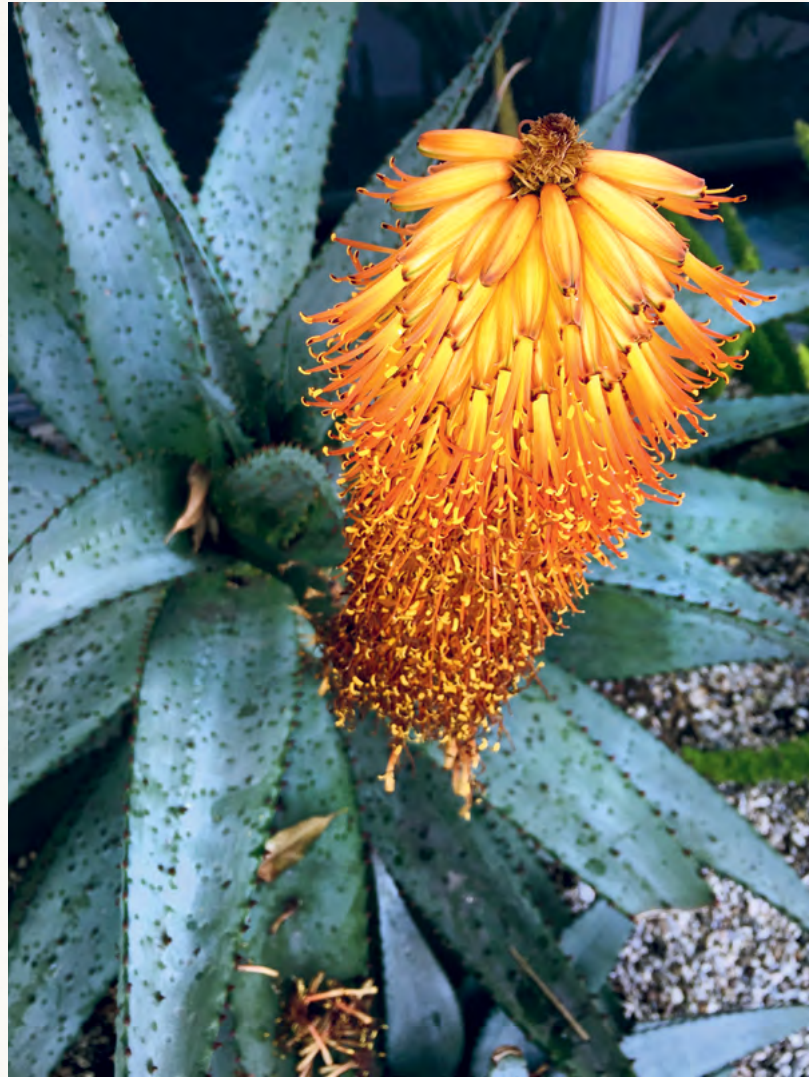
In der Hauptrolle: Dmitri Schostakowitsch – chiffriert in den Tonbuchstaben seines Namens D-Es-C-H. Aus diesem Intervallvorrat speisen sich alle vier Sätze. In den mäandrierenden Melodielinien des Beginns tritt das Motiv noch nicht ausformuliert in Erscheinung, es sucht tastend. Von greller Prägnanz ist das Scherzo, ein fratzenhaftes »Porträt Stalins«, so Schostakowitsch laut Solomon Volkovs *Memoiren*. Ein Tritonus trennt dessen b-Moll vom Grundton der Symphonie – ein dissonantes Intervall, einst stigmatisiert als »diabolus in musica«. Kurz und heftig tobt der Spuk, dann hebt der dritte Satz in unbekümmertem Walzerduktus an. Erstmals taucht nun das Namensmotiv in Originalgestalt auf – der Verfasser wagt sich nach der Eskalation auf die noch schwankende Bühne. Ungewissheit prägt die Einleitung des vierten Satzes, Hornrufe verleihen ihr Bedrohlichkeit. Zu Recht, denn das Stalin-Motiv ermächtigt sich erneut – bis zum großen Befreiungsschlag: Im dreifachen Forte schreit das volle Orchester D-Es-C-H heraus. Einer kurzen Atempause folgt eine frenetische Apotheose unter exzessiver Verwendung des Kryptogramms – Selbstbehauptung eines Individuums, das lange gelitten hat.

Trotz des einsetzenden Tauwetters tat Schostakowitsch gut daran, seine Abrechnung mit dem Teufel im Detail zu verstecken. Die Zehnte löste dennoch eine dreitägige Debatte im Komponistenverband aus.

After his Ninth, Shostakovich took an eight-year-long symphonic break. Then Stalin died – and the composer reacted with his Tenth, a wholly characteristic, even rancorous necrology.

In the leading role: Dmitri Shostakovich – his name musically encrypted as D-Es-C-H (D-E flat-C-B). All four movements are nourished by the intervals of his cryptogram. In the meandering melodic line of the opening, the motif appears tentatively, not yet fully formulated. According to Simon Volkov's *Testimony*, the terse, savage scherzo was intended by Shostakovich as a grotesque "portrait of Stalin". Its B flat minor is distanced from the symphony's home key by a tritone, the dissonant interval once stigmatized as "diabolus in musica". With the stage still wobbling from this brief and violent episode, the composer now mounts a movement in wavering waltz time and audaciously displays the cryptogram for the first time in its original form. The introduction to the fourth movement is marked by uncertainty. Horn calls introduce a menacing note. And with reason, as the Stalin motif now reasserts its power – up to the great moment of liberation, when the full orchestra screams D-E flat-C-B at *fff*. After a short pause for breath, there is a frenetic apotheosis, with extravagant deployment of the cryptogram – the self-affirmation of a long-suffering individual.

In spite of the Thaw already setting in, Shostakovich did well to conceal the detail in his settling of accounts with the devil. The Tenth still set off a three-day debate in the Composers' Union.





Dmitri Schostakowitsch:
Volkskünstler und Staatsfeind

Schostakowitsch, der Europäer

Als die sowjetische Parteizeitung *Prawda* (»Wahrheit«) im Januar 1936 die Oper *Lady Macbeth von Mzensk* unter dem Titel »Chaos statt Musik« mit einem Totalverriß bedachte, vergaß der Autor nicht hinzuzufügen: »Dies ist ein Spiel mit ernsthaften Dingen, das übel ausgehen kann.« Für Tausende gingen diese ernsthaften Dinge damals tödlich aus: mit Folter, Schauprozess, Gulag, Ermordung. Auch Schostakowitschs Familien- und Freundeskreis war betroffen. Er wartete mit gepacktem Koffer, ob sie in dieser Nacht ihn abholen würden und nicht den Nachbarn.

Auf Künstler und Intellektuelle hatte die Partei ein besonderes Augenmerk. Individuen, die selbstständig dachten, waren bei der Gleichschaltung der Medien nicht erwünscht. Denn auch die Kunst war für Stalin nur ein Propagandamedium: »Ingenieure der Seele« hatte er 1932 die Schriftsteller genannt, und das bedeutete nicht weniger als ihre Entseelung. Nachdem sich Schostakowitsch 1936 gezwungen sah, seine Vierte Symphonie vor der Uraufführung zurückzuziehen, schmolz er deren Gedanken um in seine Fünfte, die dem viersätzigen Beethoven-Schema »per aspera ad astra« folgte und auch entsprechend klassisch klang.

Damit gelang dem Komponisten die Rehabilitierung. Zur Tarnung übernahm er auch dankbar die Bemerkungen von Kritikern, seine Fünfte sei »die praktische Antwort eines Sowjetkünstlers auf gerechtfertigte Kritik« und zeige »das Werden der Persönlichkeit«. Worin aber hatte die Kritik bestanden? Sie hatte die Musik Schostakowitschs

mit den gleichen giftigen Worten verdammt, wie sie gleichzeitig den deutschen Nazis gegen die Moderne aus der Feder flossen. Die russischen Futuristen, die so begeistert die Revolution gefeiert hatten, wurden nun als gefährliche linke Spinner verurteilt. Die berühmte sowjetische Avantgarde wurde ausgelöscht. Die Partei wetterte gegen das »Neuerertum« der Moderne und forderte dazu auf, sich erst einmal die bürgerliche Kunst anzueignen, bevor man sie überhole.

Damit verfiel sich die Partei in einem Widerspruch. »*Lady Macbeth* erfreut sich eines großen Erfolges bei der ausländischen Bourgeoisie«, schrieb die *Prawda* 1936. »Lässt sich das nicht damit erklären, dass diese zappelige, kreischende, neurotische Musik den perversen Geschmack der Bourgeoisie kitzelt?« Der Bourgeois war der Gegner des Proletariats, der Schädling, Kulak (russ.: vermögender Großgrundbesitzer) und Spion. Der »Burschui« war das Schreckgespenst im »proletarischen« Theater. Die Länder, in denen die Bourgeoisie die Macht hielt, waren die Todfeinde der Sowjetmacht. Von ihnen gemocht zu werden, war gefährlich. Gepriesen wurde die bürgerliche Musik des 19. Jahrhunderts, verdammt wurde die Musik der Gegenwart.

Das war alles nur Propaganda. In der Theorie sollte die Kunst im Sozialismus von talentierten Arbeitern, Bauern und Soldaten gemacht werden. Solange es damit noch haperte, sollten die Künstler von ihnen lernen und Kunst machen, die von den Arbeitern, Bauern und Soldaten verstanden wird. Nur standen die Arbeiter, Bauern und Soldaten längst unter der Vormundschaft der Partei: Die Basisdemokratie der Räterepublik war eine Farce geworden. Den Funktionären kamen die Spießfloskeln über die Lippen, die schon Beethovens Kritiker geäußert hatten: Sie wollten nicht von Dingen belästigt werden, die neu und anders waren, sondern schöne Musik hören, so wie sie es gewohnt waren (und auch bisher nicht verstanden hatten). Gewohnte Musik war nun einmal die bürgerliche europäische Musik, und was man gewohnt ist, beruhigt, Neues stört.

Der Witz ist nicht totzukriegen

Mit dem Verbot der Ersten Symphonie von Schostakowitschs Freund Gawriil Popow wurde 1935 rabiat gegen die Musik der Moderne vorgegangen. Sie solle sich gefälligst an den Stil des Sozialistischen Realismus halten, den Maxim Gorki 1932 bei der Gründung des Schriftstellerverbandes als einzig mögliche Methode ausgegeben hatte. »Ich hoffe, dass wir uns sehen und uns ein wenig über das Problem des Sozialistischen Realismus in der Musik austauschen«, hatte Schostakowitsch am 1. August 1934 in einem Brief an seinen Freund Iwan Sollertinski gespottet. Die Spottlust sollte ihm vergehen.

Nicht allerdings in der Musik. Schostakowitsch schlug seine Gegner mit ihren eigenen Waffen. Sie wollten bürgerliche Musik haben? Bitteschön! Die Fünfte Symphonie bot sich geradezu als Musterbeispiel der neuen sowjetischen Symphonik an. Sozialistisch-realistische Volkstümlichkeit? Gerne! Wie schon im Scherzo der Vierten orientierte Schostakowitsch sich auch im Scherzo der Fünften an Mahlers »Fischpredigt«-Scherzo aus dessen Zweiter Symphonie. Dem liegt bekanntlich ein *Wunderhorn*-Lied zugrunde, in dem der heilige Antonius den Fischen predigt, weil kein Mensch mehr in die Kirche kommt. Die Fische hören dem Heiligen begeistert zu – die Predigt gefällt ihnen, aber danach bleiben sie bei ihren Lastern. Als Symphoniesatz wird das zu einer Parabel auf den Lauf der Welt. Aus Mahlers Ironie wird Schostakowitschs Sarkasmus. Da die Musik volkstümlich klingt, bemerken die Zensoren den doppelten Boden nicht – die Kritiker beschreiben das Scherzo als »Ausdruck gesunder Lebensfreude«. Und als Schostakowitsch 1949 im New Yorker Madison Garden gebeten wird, den 18.000 Besuchern etwas vorzuspielen, setzt er dem Publikum ausgerechnet dieses Scherzo vor! Natürlich hat das niemand verstanden. Es war nur ein Akt der Selbstachtung, nachdem er von Stalin gezwungen worden war, am Weltfriedenskongress als dessen Marionette teilzunehmen.

Doppelbödig wird Schostakowitschs Musik nun häufig sein. Ähnlicher Hohn auf die geforderte »Volkstümlichkeit« erklingt im überdrehten Finale der Sechsten. Deren Scherzo widmete er dem Witz, gegen den alle Machthaber hilflos sind – wir kennen das schon aus *Till Eulenspiegel* von Richard Strauss und *Petruschka* von Igor Strawinsky. Auch das Finale der Neunten verlacht die Machthaber, und zwar mit dem Galgenhumor des Liedes »MacPhersons Abschied« bei seiner Hinrichtung aus den *Sechs Romanzen nach Versen englischer Dichter* op. 62 (1942). Im Scherzo der Dreizehnten wird dann das gleiche Galgenhumor-Thema mit dem Gedicht »Humor« von Jewgeni Jewtuschenko verbunden, das den Witz feiert, den kein Machthaber je totschiagen konnte. Der Witz war auch Schostakowitschs Waffe.

Umgekehrt bedeutete das natürlich auch, dass der Komponist das Gefühl hatte, sich gegenüber den Machhabern zum Affen zu machen. Das Scherzo der *Leningrader Symphonie* brachte das ebenso zum Ausdruck wie das Allegretto der Zehnten. Doch dieser Clown ist nicht geheuer, er rasselt mit seinen Ketten (beziehungsweise dem Tamburin) und spricht die Wahrheit aus. Immer wieder grübelt Schostakowitsch in seiner Musik über sich und seine Rolle. Mit der *Leningrader*, seiner Siebten, landete er erneut einen Riesenerfolg, allerdings um den Preis, dass diese Kriegssymphonie nicht nur in der UdSSR, sondern auch im Ausland als Propaganda für den Durchhaltewillen gegen die Nazis benutzt wurde. Dass die Symphonie gegen jede Gewaltherrschaft gerichtet war, gegen Stalin ebenso wie gegen Hitler, ging dabei unter.

All das in den Formen der Wiener Klassik, die den Sowjetkomponisten als Muster vorgeschrieben wurden. Es hilft aber nichts, eine Form nur zu übernehmen, sie muss schon kreativ belebt werden. Erst in den Abweichungen zeigt sich der Geist. Der tschechische Musikwissenschaftler Vladimír Karbusický hat gezeigt, dass die Sonatenform selbst einem rhetorischen 4-Akte-Muster folgt, das auch Ideologen nutzen,





in Kampfliedern, in »Ein feste Burg ist unser Gott« oder im *Kommunistischen Manifest*. Der erste Akt umreißt die Krise, der zweite appelliert an die Quelle (Maria, Heimat, Gnade, Erkenntnis), der dritte benennt den Feind (Teufel, Klassenfeind), der vierte beschwört die Erlösung. Beethovens *Eroica* ist dafür das treffende Beispiel.

Menschenfreundlichere Gedanken kommen zum Tragen, wenn Beethoven in seiner Neunten die Binnensätze vertauscht und das Scherzo an die zweite Stelle rückt. Dem folgt auch Schostakowitsch in der Ersten, Fünften, Siebten bis Elften und Dreizehnten. Mit der Sechsten schreibt er sogar eine kopflose Symphonie, die den Sonatenhauptsatz ganz weglässt, weil dessen dialektische Auseinandersetzung im Stalinismus hinfällig geworden ist. Auf die ausweglose Trauer des langsamen Satzes folgen in der Sechsten zwei Scherzos: das Lob des Witzes und das besoffene Cancan-Finale.

Nach dem kolossalen Welterfolg der Siebten Symphonie stieß die Antikriegshaltung der großen Achten wieder auf den Hass der Bürokraten. Sie wurde verboten. Dass Schostakowitsch 1945 keine Siegessymphonie vorlegte, sondern ein leichtes, kurzes Stückchen im vermeintlichen Haydn-Stil, schürte die Wut gegen ihn ebenfalls. Seine wesentlichen Werke, wie das Violinkonzert und die *Jüdischen Lieder*, schrieb er für die Schublade, nur Kammermusik wurde aufgeführt. Später konnte er genau angeben, an welcher Stelle beim Schreiben des Violinkonzerts ihn im Januar 1948 der nächste Schlag der Partei getroffen hatte.

»Katzbuckelei gegen alles Ausländische«

Während des Krieges hatte Schostakowitsch auch viel Propagandamusik geschrieben. Sein Hauptinteresse galt dem Überleben seiner zahlreichen Familienmitglieder und seines Freundes Iwan Sollertinski,

der jedoch 1944 starb. Nach dem Ende des Krieges gegen Hitler zog die Partei die Zügel wieder an. Zwischen West- und Osteuropa ging der Eisener Vorhang nieder – die Sowjetunion machte die osteuropäischen Länder zu Kolonien, in denen die Kommunistischen Parteien die Macht übernahmen. Als Herrschaftsinstrument wurde ihnen der »Diamat« (Dialektischer Materialismus) implementiert, eine scholastische Kümmerform des kritischen Marxismus. Freie Kunst und Wissenschaft hätten diese Herrschaft gefährden können. Die Parole für den neuen Kulturkampf hieß »Katzbuckelei vor der modernen bürgerlichen Kultur des Westens«. (Dem KGB war nicht entgangen, dass die CIA die Verbreitung der modernen US-Kunst als Zeichen der Freiheit förderte.) Zuerst traf es 1946 die Literatur, und da vor allem die »Schmierfinken« wie den Satiriker Michail Soschtschenko und die »dekadenten Schriftsteller« wie die Dichterin Anna Achmatowa – beide wurden von Schostakowitsch bewundert. Dann war der Film an der Reihe, danach die Philosophie und zum Schluss die Musik.

In seinem Referat über die Zeitschriften *Swesda und Leningrad* schwang sich Parteifunktionär Andrej Schdanow zum obersten Richter auf: »Anna Achmatowa ist eine Vertreterin dieses ideenlosen, reaktionären literarischen Sumpfes.« Er charakterisierte die unter den Intellektuellen hochverehrte Dichterin als »halb Nonne, halb Dirne, bei der sich Unzucht und Gebet verflechten«. In der Musik traf es diesmal zuerst nicht Schostakowitsch, sondern die Oper *Die große Freundschaft* von Wano Muradeli. Der junge Komponist hatte einen bolschewistischen Kommissar beim Kampf um die Macht im Nordkaukasus geschildert. Leider klangen weder die Gesänge der Kosaken noch die der Bergvölker so volkstümlich, wie die Partei dies wünschte, und außerdem hatte der Georgier Stalin auch noch seine ganz persönliche Meinung über diese Bergvölker.

Muradeli redete sich damit heraus, dass man ihn im Konservatorium gelehrt habe, man müsse eine neue, der klassischen möglichst

unähnliche Musik schreiben, man müsse den »Traditionalismus« aufgeben und stets originell sein. Nach dem Verbot der Muradeli-Oper wurde im Januar 1948 eine Versammlung des Zentralkomitees der KP mit Vertretern des Musiklebens einberufen, bei dem Schdanow Schostakowitsch, Prokofjew, Mjaskowski, Chatschaturjan, Popow, Kabalewski und Schebalin vorwarf, die Herrschaft im Komponistenverband um einer bestimmten Richtung in der Musik willen auszuüben. Und als diese Richtung benannte er den Formalismus, der nicht einmal neu sei, denn dieses »Neue« rieche nach der modernen dekadenten bürgerlichen Musik Europas und Amerikas.

Teils aus Angst, teils aus Schadenfreude begannen die Komponisten, sich gegenseitig zu denunzieren. Am Ende war Schostakowitsch als »Volksfeind« gebrandmarkt und verlor alle seine Ämter, darunter seine Professuren am Leningrader und am Moskauer Konservatorium sowie der Vorsitz der Leningrader Komponistenorganisation. Da auch seine Kompositionen nicht mehr gespielt und gedruckt wurden, war der Familienvater nun ohne Einkommen. Das Etikett »Volksfeind« war wirklich gefährlich – es konnte passieren, dass man in der Straßebahn angegangen wurde: »Na, dein Schostakowitsch hat sich ja als Volksfeind entpuppt!« Auf ähnliche Weise wurde die Wissenschaft ruiniert und Scharlatanen überlassen.

Wie russisch ist die russische Musik?

In seinem Referat auf dem Komponistenkongress im Januar 1948 schlug Andrej Schdanow den Anwesenden die russischen Komponisten des 19. Jahrhunderts um die Ohren: »Mussorgsky hat den Gopak vertont, Glinka hat die Kamarinskaja zu einer seiner besten Schöpfungen verwertet. Anscheinend muss man zugeben, dass der Grundbesitzer Glinka, der Beamte Serow und der Aristokrat Stassow demokratischer waren als Sie.« In der Tat hatte Michail Glinka jenen

Volkstanz 1848 zur Grundlage seiner Orchesterfantasie *Kamarinskaja* gemacht, in der er auf westliche Harmonisierung und Entwicklung verzichtete und seine Mittel den Elementen des Volkstanzes anpasste – Peter Tschaikowsky sah darin den Schlüssel für eine eigenständige russische Musik, sowohl der seinen als auch der des nationalistischen »Mächtigen Häufleins«. 1872 komponierte Tschaikowsky seine Zweite Symphonie nach diesem Muster, damals die *Kleinrussische* genannt, da sie auf ukrainischen Volksweisen beruht.

Komponisten wie Strawinsky, Prokofjew und Schostakowitsch wussten das natürlich und bedienten sich dieser Mittel. Besonders Mussorgsky war für Schostakowitsch ein großes Vorbild, dessen Oper *Boris Godunow* er 1940 im Auftrag des Bolschoi Theaters neu instrumentiert hatte – der deutsche Überfall verhinderte die Aufführung. Mussorgskys *Gopak* arrangierte er 1941 zusammen mit zwei Stücken aus dessen *Jahrmart von Sorotschinzy* für die Frontbetreuung. Von Mussorgskys Oper *Chowanschtschina* sollte er 1959 eine Neuinstrumentierung und Vervollständigung anfertigen und 1962 Mussorgskys *Lieder und Tänze des Todes* orchestrieren. Man musste Schostakowitsch nicht dazu prügeln, seine russischen Vorgänger zu schätzen. Trotzdem führte kein Weg zurück ins 19. Jahrhundert.

Was aber war eigentlich russisch an der russischen Musik? Die orthodoxe Staatskirche hatte ihre Wurzeln im griechisch-römischen Byzanz. Sie hatte die Volksmusik immer als heidnisches Brauchtum unterdrückt und 1551 sogar auf einem Konzil verboten. Erst Zar Peter I. hob das Dekret 1722 wieder auf – er hatte andere Mittel, um Russland dem Westen zuzuwenden. Er holte italienische Operntruppen nach St. Petersburg, wo Komponisten wie Giovanni Paisiello, Giuseppe Sarti und Domenico Cimarosa wirkten. Das beeinflusste wiederum die Kirchenmusik: Dmitri Bortnjanski war in St. Petersburg Schüler von Baldassare Galuppi und folgte diesem 1768 nach Italien, wo er zehn Jahre lang Erfolge als Opernkomponist feierte. Zar Paul I. machte ihn zum Direktor der





Hofsängerkapelle, die unter seiner Leitung europaweit bekannt wurde. Sie wirkte auch bei der Uraufführung von Beethovens *Missa solemnis* in der russischen Hauptstadt mit. Bortnjanskis Version der Johannes-Chrysostomos-Liturgie wurde im ganzen Zarenreich gesungen. Der Preußenkönig Friedrich Wilhelm III. nahm seine Chöre ins Repertoire des Berliner Doms auf (»Ich bete an die Macht der Liebe«). Tschaikowsky gab später Bortnjanskis geistliche Werke heraus und lernte dabei eine Menge. Bortnjanskis Musik war europäisch: eine Mischung unterschiedlicher Einflüsse, eingeschmolzen durch ein Komponistenindividuum.

Und wie weit her ist es mit dem Russentum selbst? Die legendäre Kiewer und Nowgoroder Rus wurden von kriegerischen und Handel treibenden Wikingern gegründet, die sich mit den dort ansässigen Slawen vermischten (ähnlich wie in England und Sizilien). Dann wurden sie von den Mongolen unterworfen. Dank der Pax Mongolica lebten die zahlreichen Völker zwei Jahrhunderte lang friedlich nebeneinander. Später war das Großfürstentum Litauen vorherrschend. Erst seit der Despotie Iwans IV. (des Schrecklichen) kann man überhaupt von russischer Staatlichkeit sprechen, er krönte sich 1547 als Erster zum Kaiser. Mit dem Sieg Peters I. über die Schweden und Kosaken 1709 in der Schlacht von Poltawa wurde Russland eine europäische Großmacht. Die Nationalisten des 19. Jahrhunderts hatten also große Mühe, sich eine einheitliche Tradition zurechtzuzimmern. Entsprechend aggressiv wurden sie nach außen und nach innen – auch bei der Russifizierung der Minderheiten.

Stalin nahm diesen Chauvinismus wieder auf. Er hatte verstanden, dass, wenn die Revolution in den Industrieländern nicht klappt, die Herrschaft der Bolschewiki – und damit seine eigene – nur durch rabiate Industrialisierung und ebenso rigorose Hirnwäsche zu sichern ist. Dazu musste jede Selbstständigkeit ausgelöscht und die Herrschaftsideologie in die Köpfe gehämmert werden. Der Enthusiasmus der vom Sozialismus ehrlich Begeisterten trug darüber noch lange hinweg.

»Ich bin ein alter Formalist«

Adorno hielt 1948 der Gängelung der Kunst in den Ostblockstaaten – und damit seinem alten Freund Hanns Eisler – entgegen: »Es war Aufgabe der Kunst, seit es überhaupt eine entwickelte Tauschgesellschaft gibt, der immer weiter fortschreitenden institutionellen Umklammerung des Lebens zu opponieren und ihr ein Bild des Menschen als eines freien Subjekts entgegenzuhalten. Im unfreien Zustand aber ist Kunst des Bildes der Freiheit mächtig nur in der Negation der Unfreiheit. Sie spottet des Aufrufs zum Positiven.« Genauer könnte man Schostakowitschs künstlerische Antwort auf die totale Gängelung nicht beschreiben. Als Großstadtmensch konnte er der russischen Folklore wenig abgewinnen. Sowohl die Volkstümlichkeit – in seinen sarkastischen Scherzos – als auch die Apotheose – im Finale der Fünften – gab er dem Spott preis. Gute Unterhaltungsmusik hingegen schrieb er gerne. Er klagte das fortdauernde Verhängnis der Unterdrückung – in seinen Passacaglien – und der Entfremdung – in seinen Zwölftonpassagen – an. Er feierte seine Individualität – in seinem Notensymbol D-Es-C-H – und forschte in seiner Musik, ob er nur ein »mausgrauer Komponist« sei, oder sich »Unsterblichkeit« erwerben werde. Alles so dezent, dass es nicht leicht nachweisbar war.

Auf Schostakowitschs Notenschrank stand eine Beethoven-Büste, er fühlte sich der Wiener Schule zugehörig. Er war darin erzogen, und auch seinen Studenten schärfte er die Regeln der Klassik ein. Beethoven schätzte er, weil dieser in seiner Musik für die Freiheit kämpfte, und Mahler, weil dieser die klassischen Modelle in weitere Ausdrucksebenen führte. Und Strawinsky, der behauptete, Musik könne gar nichts ausdrücken, schätzte er für seine Kompositionstechnik. Als er sein Achtes Streichquartett komponiert hatte, schrieb Schostakowitsch, ihm seien die Tränen gekommen »wegen meines Erstaunens über die wunderbare Geschlossenheit seiner Form«.

Das war natürlich wieder Schostakowitschs Sarkasmus. Der Begriff »Formalismus« war nach 1948 die schärfste Waffe der Partei gegen eingebildete »Volksfeinde« und »Kosmopoliten« (ein antisemitisches Tarnwort). In den Briefen an Iwan Sollertinski bezieht Schostakowitsch Begriffe wie »Formalist«, »bürgerlicher Spezialist« usw. gern ironisch auf sich selbst. Ursprünglich war der russische Formalismus eine der avantgardistischen Literaturströmungen, die 1932 liquidiert wurden. Die Formalisten waren wegweisend für die konkrete Poesie des 20. Jahrhunderts, aber nutzlos für den Bolschewismus. Die Kulturbürokraten griffen diese Bezeichnung auf und benutzten sie als Schlagwort gegen jede Kunst, die nur Kunst sein wollte (*L'art pour l'art*) und sich nicht für Propagandazwecke benutzen ließ, der also angeblich die Form wichtiger sei als der (sozialistische) Inhalt. Der Begriff war schwammig und inhaltsleer genug, um zu streuen wie eine Schrotflinte, das heißt irgendwen traf er immer. So eben auch den »Volksfeind Schostakowitsch«.

Wären Partei und Staat wirklich sozialistisch gewesen, hätten sie nicht in jenen Symphonien, wie sie dort nach dem Schema »Durch Nacht zum Licht« komponiert wurden und so blechern nach Dutzendware klingen, sondern in Schostakowitsch das Idealbild einer neuen Musik gesehen, die nicht nur für Intellektuelle, sondern auch für ein breites Publikum ist. Die Avantgarde, so notwendig und laut sie war, blieb doch eine Minderheit gegenüber den Benjamin Britten, Francis Poulenc, Darius Milhaud, Bohuslaw Martinů, Ján Cikker, Karl Amadeus Hartmann, Roberto Gerhard, Mikis Theodorakis, Aaron Copland, Samuel Barber, Carlisle Floyd und vielen anderen auch auf anderen Erdteilen. Ihnen fühlte sich nicht nur Schostakowitsch verbunden, sondern auch Kollegen wie Mieczysław Weinberg, Gawriil Popow, Wissalion Schebalin, Alexander Lokschin, Andria Balantschivadse, Galina Ustwolskaja, Walentyn Silwestrow und viele weitere, die im Westen nie wahrgenommen wurden, denen aber auch unter sowjetischen Bedingungen individuelle, faszinierende Musik gelang.

Künstler sind seit je untereinander verbunden. Austausch in Europa und darüber hinaus gab es schon im Mittelalter. Auch über die Zeiten hinweg führen Künstler ihren Dialog. Diesen Austausch zu unterbinden, ist unmöglich. In jungen Jahren hatte Schostakowitsch in St. Petersburg/Leningrad all die westeuropäischen Musiker kennengelernt, die dort zu Gast waren: Komponisten wie Paul Hindemith, Darius Milhaud und Alban Berg, Dirigenten wie Bruno Walter, Arturo Toscanini und Otto Klemperer (der zwischen 1924 und 1936 jedes Jahr für sechs Wochen nach Russland kam: »Ich war so beeindruckt von der Atmosphäre, dass ich ernsthaft erwog, mit meiner Familie dorthin zu gehen«). Klemperers Beethoven blieb Schostakowitsch für immer im Ohr. Der internationale Kontakt der Musiker ließ sich auch durch Stalins Schergen nicht unterdrücken – Noten wurden weiterhin ausgetauscht. Die folgende Komponistengeneration interessierte sich für die westliche Avantgarde, gerade weil sie in der UdSSR verboten war, und hatte in dem Kommunisten Luigi Nono einen wunderbaren Postillon.

Chauvinistische Verblendung hat noch nie gute Kunst hervorgebracht. Kunst stillt seelische Bedürfnisse und öffnet die Gedanken. Davor haben Autokraten Angst. Selbstständiges Denken, individuelles Handeln, autonome Kunst fürchten sie. Kunst schafft Verbindung und Öffnung – Macht sucht Trennung und Spaltung. Individualismus strebt nach Demokratie, Kollektivismus nach Diktatur. Deshalb ging der Eiserne Vorhang herunter, deshalb versuchten Stalin und seine Nachfolger bis heute, die russische Kultur von der europäischen zu entkoppeln und in den Köpfen eine Mauer zu errichten. Stalin hatte damit nur begrenzten Erfolg.

Bernd Feuchtner





Dmitri Shostakovich:
Artist of the People and Enemy of the State

Shostakovich the European

When the official Soviet newspaper *Pravda* ("Truth") wrote a scathing review of the opera *Lady Macbeth of Mtsensk* in January 1936 in an article headed "Muddle Instead of Music", the writer did not neglect to add, "It is a game of clever ingenuity that may end very badly." For thousands of people at the time, such clever ingenuity had a lethal outcome, with torture, a show trial, the gulag and murder. Shostakovich's circle of family and friends was also affected. He waited with his suitcase packed, in case it was him they were coming for that night and not his neighbour.

The Party kept a particularly watchful eye on artists and intellectuals. Individuals who thought for themselves were not wanted where media conformity was enforced, because art was also a propaganda tool for Stalin. In 1932 he had described writers as "engineers of the human soul", and that meant nothing less than their dehumanization. After Shostakovich was forced to withdraw his Fourth Symphony in 1936, before its premiere, he recast its ideas in his Fifth, which followed the four-movement Beethovenian plan of "per aspera ad astra" and sounded appropriately Classical.

As a result, the composer was successfully rehabilitated. To cover himself, he also gratefully accepted his critics' comments, calling his Fifth "a Soviet artist's practical, creative reply to just criticism" demonstrating "the formation of personality". But what had the criticism consisted of? It had damned Shostakovich's music with the same poisonous words that were then flowing from the pens of

Nazis in Germany against modernity. The Russian Futurists who had been so enthusiastic in hailing the revolution were now condemned as dangerous liberal crackpots. The famous Soviet avant-garde was obliterated. The Party fulminated against the "innovation" of modernity and called for bourgeois art to be assimilated before it was superseded.

In this, the Party was tangling itself up in a contradiction. "*Lady Macbeth* is having great success with bourgeois audiences abroad," wrote *Pravda* in 1936. "Is it not explained by the fact that it tickles the perverted taste of the bourgeois with its fidgety, neurotic music?" The bourgeois was the opponent of the proletariat, a parasite, kulak (a Russian term for a wealthy landowner) and spy. The "burzhui" was the bogeyman in "proletarian" theatre. The countries in which the bourgeoisie held power were the mortal enemies of Soviet power. To be liked by them was dangerous. 19th-century bourgeois music was extolled, while contemporary music was condemned.

This was all mere propaganda. In theory, socialist art was to be made by talented workers, peasants and soldiers. While these were still lacking, artists were to learn from them and create art that would be understood by workers, peasants and soldiers. But the workers, peasants and soldiers had long been under the Party's tutelage: the grassroots democracy of the Soviet Republic had become a charade. Functionaries spouted the philistine banalities that Beethoven's critics had once expressed: they did not want to be burdened with things that were new and different. What they wanted was to hear nice music like the sort they were used to (and had also failed to understand so far). Familiar music was now bourgeois European music, and the familiar is calming while the new disturbs.

Wit cannot be destroyed

With the banning of Shostakovich's friend Gavriil Popov's First Symphony in 1935, the reaction to modern music turned ruthless. Music was to adhere to the style of socialist realism that Maxim Gorky had announced as the only possible method at the founding of the Writers' Union in 1932. "I hope we can meet and exchange a few thoughts on the problem of socialist realism in music," Shostakovich had written mockingly in a letter of 1 August 1934 to his friend Ivan Sollertinsky. He soon wouldn't be in the mood to make that sort of joke anymore.

But not in the music itself. Shostakovich beat his enemies with their own weapons. Was it bourgeois music they wanted? Help yourselves! The Fifth Symphony offered a prime example of the new Soviet symphonic style. Socialist-realist folklore? Here you are! Just as he had done in the scherzo of the Fourth Symphony, Shostakovich also took his cue for the scherzo of the Fifth from the "St. Anthony of Padua's Sermon to the Fishes" scherzo of Mahler's Second Symphony. As we know, Mahler's scherzo is based on a song from *Des Knaben Wunderhorn*, in which St. Anthony preaches to the fish because no one comes to church any more. The fish listen admiringly to the saint—they like the sermon but don't give up their vices. As a symphonic movement, it turns into a parable on the way of the world. Mahler's irony becomes Shostakovich's sarcasm. Since the music sounds folklike, the censors missed the ambiguity—critics described the scherzo as an "expression of healthy vitality". And in 1949, when Shostakovich was asked to play something for an audience of 18,000 in New York's Madison Square Garden, it was precisely this scherzo that he served up. No one understood why, of course. It was simply a way of restoring his self-esteem, after Stalin had forced him to play the role of his puppet at the Conference for World Peace.

From this point on, ambiguity made regular appearances in Shostakovich's music. Similar mockery of the obligatory "folk" tone can be heard in the overexcited finale of the Sixth. He dedicated its scherzo to the wit that all rulers are helpless against—as familiar from Richard Strauss's *Till Eulenspiegel* and Stravinsky's *Petrushka*. The finale of the Ninth also makes fun of rulers, with the gallows humour of the song "MacPherson's Farewell" at his execution, from the *Six Romances on Verses by British Poets*, Op. 62 of 1942. In the scherzo of the Thirteenth Symphony, the same theme of gallows humour is connected with the poem "Humour" by Yevgeny Yevtushenko, in celebration of the wit that no ruler can ever destroy. Wit was also Shostakovich's weapon.

Conversely, this naturally also meant that the composer had the feeling he was making a fool of himself in front of those in power. The scherzo of the "Leningrad" Symphony also expressed that, as much as the Allegretto of the Tenth. But this is not a macabre clown: he rattles his chains (or tambourine) and speaks the truth. In his music Shostakovich repeatedly ponders the questions of who he is and what role he has. With the "Leningrad" Symphony, his Seventh, he once again scored a huge success, admittedly at the price of having his war symphony used as propaganda for the resistance against the Nazis, not only in the USSR but abroad as well. The fact that the symphony was directed against all tyranny, as much against Stalin as Hitler, got lost in the process.

And all this in the forms of Viennese Classicism, prescribed as models for Soviet composers. But it doesn't help just to adopt a form: creative life has to be breathed into it. It is only in deviations from the norm that the spirit emerges. The Czech musicologist Vladimír Karbusický has demonstrated how sonata form itself follows a rhetorical four-act pattern, one that ideologues also use, in battle songs, in "A Mighty Fortress Is Our God" or in the *Communist Manifesto*.





The first act outlines the crisis, the second appeals to the wellspring (Mary, Home, Mercy, Awareness), the third names the foe (the devil, the class enemy), and the fourth invokes the solution. Beethoven's "Eroica" stands as the perfect example.

More humanitarian ideas come into play in Beethoven's Ninth Symphony, when the composer interchanges the inner movements and moves the scherzo to second place. Shostakovich follows Beethoven in his First, Fifth, Seventh to Eleventh and Thirteenth Symphonies. With the Sixth, he even writes a "headless" symphony that omits the sonata-form first movement entirely, since Stalinism rendered its dialectical conflict obsolete. The desperate sorrow of this symphony's opening slow movement is followed by two scherzos: one in praise of wit, the other a drunken cancan finale.

After the colossal international success of the Seventh Symphony, the anti-war tone of the great Eighth again came up against the hostility of the bureaucrats. It was banned. The fact that Shostakovich did not produce a victory symphony in 1945 but instead a short, light, supposedly Haydnesque piece likewise stirred up anger against him. He composed his substantial works, such as the Violin Concerto and the songs *From Jewish Folk Poetry*, for his desk drawer, and the only compositions to be performed were chamber pieces. He was later able to state exactly how far he had come in writing the Violin Concerto when the Party's next blow struck him in January 1948.

"Kowtowing to everything foreign"

During the war, Shostakovich had also written a great deal of propaganda music. His main concern was to ensure the survival of his many family members and his friend Ivan Sollertinsky, who nevertheless died in 1944. After the end of the war against Hitler, the Party

tightened its grip once more. The Iron Curtain came down between Western and Eastern Europe—the Soviet Union turned the Eastern European countries into colonies where the Communist parties took power. There, "dialectical materialism", an academic, debased form of critical Marxism, was implemented as a tool of power. Art and science that were free might have endangered its primacy. The slogan for the new culture war was "Kowtowing before modern Western bourgeois culture" (the fact that the CIA was promoting the spread of modern American art as a symbol of freedom had not escaped the KGB's attention). It targeted literature first, in 1946, particularly "hacks" like the satirist Mikhail Zoshchenko and "decadent writers" like the poet Anna Akhmatova—both of whom Shostakovich admired. Then it was the turn of cinema, followed by philosophy and then finally music.

In his *Report on the Journals Zvezda and Leningrad*, the party functionary Andrei Zhdanov took on the lofty mantle of chief judge: "Anna Akhmatova is one of the representatives of this idea-less, reactionary morass in literature." He characterized the poet, much admired by intellectuals, as "half nun, half harlot, mingling prayer with fornication". In music, this time Shostakovich was not the initial target, but the opera *The Great Friendship* by Vano Muradeli. This young composer had featured a Bolshevik commissar in his tale of a power struggle in the North Caucasus. Unfortunately, neither the songs of the Cossacks nor the mountain peoples sounded as folksy as the Party wished, and, in addition, the Georgian Stalin still had his own quite personal opinion of these mountain peoples.

Muradeli's excuse was that he had been taught at the conservatory that one had to write a new kind of music, preferably unlike the classics, that one had to abandon "traditionalism" and always be original. After the banning of Muradeli's opera, an assembly of the Central Committee of the Communist Party was convened with representatives of the musical world in January 1948, during which Zhdanov

accused Shostakovich, Prokofiev, Myaskovsky, Khachaturian, Popov, Kabalevsky and Shebalin of exercising their domination of the Composers' Union in favour of a specific direction in music. And the name he gave this direction was formalism, which was not even new, since this "new" trend gave off a whiff of modern, decadent, bourgeois European and American music.

Partly out of fear, partly out of *Schadenfreude*, composers began to denounce each other. Ultimately, Shostakovich was branded an "enemy of the people" and lost all his posts, including his professorships at the Leningrad and Moscow Conservatories as well as the presidency of the Leningrad Composers' Union. Since his works were also no longer played or printed, he was now a family man without an income. The label "enemy of the people" was genuinely dangerous—a conversation on the tram could go: "So your Shostakovich has turned out to be an enemy of the people!" In a similar way, science was ruined and left to charlatans.

How Russian is Russian music?

In his report at the composers' congress in January 1948, Zhdanov belaboured those in attendance with the example of Russian composers of the 19th century: "Mussorgsky set the gopak to music, Glinka used the kamarinskaya for one of his best works. It has, in fact, to be admitted that Glinka, the landowner, Serov, the civil servant, and Stasov, the nobleman, were more democratic than you." In 1848 Mikhail Glinka had indeed used the folk dance in question as the basis for his orchestral fantasia *Kamarinskaya*, where he abandoned Western harmonization and development and adapted elements of the folk dance for his material—Tchaikovsky saw in it the key to an independent Russian music, both his own and that of the nationalist "Mighty Handful". In 1872 Tchaikovsky composed his Second Symphony, then

called the "Little Russian" since it was based on Ukrainian folk tunes, according to this scheme.

Composers such as Stravinsky, Prokofiev and Shostakovich were naturally aware of this and made use of this material. For Shostakovich, Mussorgsky, in particular, was an important model, and he had been commissioned by the Bolshoi Theatre to reorchestrate his opera *Boris Godunov* in 1940—the German invasion prevented it from being performed. In 1941 he arranged Mussorgsky's *Gopak* together with two pieces from the composer's *The Fair at Sorochintsy* for morale-boosting at the front. Later on, in 1959, he completed and reorchestrated Mussorgsky's opera *Khovanshchina* and orchestrated the composer's *Songs and Dances of Death* in 1962. Shostakovich didn't have to be beaten into appreciating his Russian predecessors. Nevertheless, there was no going back to the 19th century.

But what was actually Russian about Russian music? The established Orthodox Church had its roots in Greco-Roman Byzantium. It had always suppressed folk music as pagan tradition and at a council in 1551 actually outlawed it. Tsar Peter I finally lifted this decree in 1722—he had other methods for turning Russia westwards. He brought Italian opera troupes to St. Petersburg, where composers such as Giovanni Paisiello, Giuseppe Sarti and Domenico Cimarosa were active. This in turn influenced church music. Dmitry Bortniansky was a pupil of Baldassare Galuppi in St. Petersburg and in 1768 followed his teacher to Italy, where he enjoyed ten years of success as an opera composer. Tsar Paul I appointed him director of the Imperial Chapel Choir, which gained Europe-wide fame under his leadership. It also took part in the first performance of Beethoven's *Missa solennis* in the Russian capital. Bortniansky's version of the Liturgy of St. John Chrysostom was sung throughout the entire tsarist empire. The Prussian King Frederick William III incorporated his choruses into the repertoire of the Berlin Cathedral (one of Bortniansky's melodies was used for the well-known





German hymn “Ich bete an die Macht der Liebe” [I pray to the power of love]). Tchaikovsky later edited and arranged Bortniansky’s sacred music and learned much in the process. Bortniansky’s music was European: a mixture of different influences, blended together by an individual composer.

And how far back does Russianness itself go? The legendary Kievan and Novgorod Rus were founded by warlike and mercantile Vikings, who intermarried with the local Slavic population (as happened in Britain and Sicily). They were then conquered by the Mongols. Thanks to the Pax Mongolica, numerous peoples lived side by side in peace for two centuries. Later, the Grand Duchy of Lithuania was the dominant power. Only from the time of the despotic ruler Ivan IV (the Terrible), who crowned himself the first tsar in 1547, can one speak of a Russian state. With the victory of Peter I over the Swedes and Cossacks at the Battle of Poltava in 1709, Russia became a great European power. The nationalists of the 19th century thus struggled to fabricate a uniform tradition for themselves, and they became correspondingly aggressive both externally and internally, also in the Russification of minorities.

Stalin revived this chauvinism. He had understood that if the revolution did not succeed in the industrialized countries, the Bolsheviks’ rule—and thus his own—could only be ensured through aggressive industrialization and equally rigorous brainwashing. All independence had to be extinguished and the ruling ideology hammered into people’s heads. The enthusiasm of genuinely fervent socialists lasted for a long time.

“I am an old formalist”

In 1948 Adorno objected to the regimentation of art in the Eastern bloc countries—and thus disagreed with his old friend Hanns Eisler—when

he wrote: “Ever since the existence of a developed barter society, it has been the task of art to oppose the increasingly institutionalized repression and counter it with the image of man as a free subject; but in a state of unfreedom, art can sustain the image of freedom only in the negation of unfreedom. It mocks the call for positivity.” There could not be a better description of Shostakovich’s artistic response to total state control. As a city dweller, he had little appreciation of Russian folklore. He ridiculed both folksiness—in his sarcastic scherzos—and apotheosis—in the finale of the Fifth Symphony. On the other hand, he was happy to write quality light music. He denounced the continuous disaster of suppression—in his passacaglias—and alienation—in his twelve-tone passages. He celebrated his individuality—in his musical cryptogram D-S-C-H (D-Es-C-H in German nomenclature, which corresponds to the notes D-E flat-C-B in English)—and in his music explored whether he was only a “mousy composer” or would gain “immortality”. This was all done with such discretion that it is barely detectable.

A bust of Beethoven stood on Shostakovich’s music cabinet, and he felt that he belonged to the Viennese school. He had been raised in it, and he also impressed Classical rules on his students. He valued Beethoven, as a composer who battled for freedom in his work, and Mahler, because he took Classical models to further levels of expression. And he valued Stravinsky, who claimed that music was incapable of expressing anything, for his compositional technique. After composing his Eighth String Quartet, Shostakovich wrote that his eyes filled with tears “from my astonishment at its wonderful formal unity”.

That was, of course, Shostakovich being sarcastic again. After 1948, the term “formalism” was the Party’s sharpest weapon against cocky “enemies of the people” and “cosmopolitans” (an anti-Semitic dog-whistle term). In his letters to Ivan Sollertinsky, Shostakovich liked

to apply terms such as “formalist”, “bourgeois specialist” and so on ironically to himself. Russian formalism had originally been one of the avant-garde literary currents but was liquidated in 1932. The Formalists were pioneers of 20th-century concrete poetry, but Bolshevism had no use for them. The cultural bureaucrats took up the term and used it as a tag against art that aimed only at being art (*l’art pour l’art*) and could not be exploited for propaganda purposes—in which form was supposedly more important than (socialist) content. The term was vague and empty enough to destroy like a shotgun, that is, it always found some target, including the “enemy of the people Shostakovich”.

If the Party and State had been truly socialist, they would not have seen symphonies that were composed according to the “through the darkness into the light” scheme and sounded brassy and mass-produced as the ideal of a new kind of music, but instead the works of Shostakovich, written not just for intellectuals but for a broad audience. However necessary and vociferous it was, the avant-garde remained in the minority compared with Benjamin Britten, Francis Poulenc, Darius Milhaud, Bohuslav Martinů, Ján Cikker, Karl Amadeus Hartmann, Roberto Gerhard, Mikis Theodorakis, Aaron Copland, Samuel Barber, Carlisle Floyd and many, many others in different parts of the world. Not only Shostakovich felt a connection with them, but also colleagues such as Mieczysław Weinberg, Gavriil Popov, Vissarion Shebalin, Aleksandr Lokshin, Andria Balanchivadze, Galina Ustvolskaya, Valentin Silvestrov and many more who were never recognized in the West but produced individual, fascinating music even under Soviet conditions.

Artists have always been interconnected. During the Middle Ages, there was already exchange in Europe and beyond. Artists engage in dialogue across time too. It is impossible to prevent this exchange. In his youth, Shostakovich had met all the Western European musicians who

visited St. Petersburg/Leningrad: composers such as Paul Hindemith, Darius Milhaud and Alban Berg, conductors like Bruno Walter, Arturo Toscanini and Otto Klemperer (who came to Russia for six weeks every year between 1924 and 1936: “I was so struck by the atmosphere that I seriously contemplated moving there with my family”). Shostakovich remembered Klemperer’s Beethoven for the rest of his life. International contact between musicians could not be suppressed by Stalin’s minions either, and scores continued to be exchanged. Composers of the next generation were interested in the Western avant-garde precisely because it was banned in the USSR, and they had an excellent go-between in the communist Luigi Nono.

Chauvinistic delusions have never produced good art. Art satisfies emotional needs and opens minds, and that makes autocrats anxious. They fear independent thought, individual action and autonomous art. Art establishes connections and openness, while power seeks separation and division. Individualism strives for democracy, collectivism for dictatorship. That is why the Iron Curtain came down, and why Stalin and his successors even today try to uncouple Russian from European culture and build a wall in people’s minds. Stalin’s success was only limited.

Bernd Feuchtner

Translation: Ken Chalmers





Protokolle von Gewalt und Leid:
Dmitri Schostakowitschs Achte, Neunte
und Zehnte Symphonie

Schostakowitsch schuf seine Symphonien Acht, Neun und Zehn zwischen 1943 und 1953, in einer Zeit voller existenzieller Ereignisse für sein Land und sein Leben: Der Zweite Weltkrieg, der für die Sowjetunion besonders verlustreich war, nahm in Europa mit der Schlacht von Stalingrad die militärische Wende und endete mit dem Sieg der Alliierten über Hitlerdeutschland. Nach einer kurzen Atempause für das Land setzte Stalin seine repressive Vorkriegspolitik fort. Drakonische Strafaktionen knechteten Land und Menschen unerbittlich – bis zum Tod des Diktators am 5. März 1953, der eine Phase des »Tauwetters« einleitete.

Schostakowitsch war, wie viele Kunstschaffende, Protokollant und Kommentator der Ereignisse. Er durchlitt diese Jahre wie viele andere Sowjetbürger, wegen seiner Bedeutung als Komponist und seines weltweiten Ansehens geriet er jedoch in den Fokus von Staat und Kulturbürokratie. Allmächtige Parteifunktionäre analysierten jedes seiner Werke und klopfen es auf ideologische Abweichungen ab. Ein Verstoß gegen die kulturpolitischen Vorgaben der kommunistischen Staatspartei konnte dramatische Folgen haben, Berufsverbot war dabei noch die harmloseste Sanktionierung. Zunächst gerieten ab 1932 die Literaten ins Visier und bezahlten ihre künstlerische oder politische Unabhängigkeit mit Verbannung und anderen Repressalien bis hin zur Todesstrafe, die nicht nur sie, sondern auch Angehörige und Freunde treffen konnten. Komponisten waren zunächst weniger betroffen, weil Musik nicht so fassbar ist wie Literatur; dennoch wurden sie überwacht und lebten, wie ihre Kollegen anderer Sparten, in ständiger Angst. Als Schostakowitsch 1936 in der *Prawda* des Forma-

lismus angeklagt wurde – des schlimmsten Vergehens, dessen sich ein Künstler damals schuldig machen konnte – erlebte er erstmals selbst Verfolgung, wie schon viele Menschen vor ihm. Jahrzehntlang begleitete von nun an Furcht um das eigene Leben sowie das seiner Familie und seines näheren Umfelds den Alltag des Komponisten.

Wie kaum ein anderer hat Schostakowitsch die Nöte, die er und seine Umwelt durchleben mussten, zum Gegenstand seines Komponierens gemacht. Seine Werke sind Seismografen der emotionalen Erschütterungen seines Landes und seiner selbst; sie sind historische Protokolle, die die Realität abbilden, in der die Bevölkerung lebte.

Um zu verstehen, wie ihm das gelang, sei ein kleiner Exkurs gestattet. Auch die Mächtigen hatten Angst: Angst vor Autoritätsverlust durch die Macht der Kunst. Deshalb setzten sie alles daran, den Kunstbetrieb zu steuern, um Kunst als Vehikel ihrer Propaganda zu nutzen. Das verlangte nach eindeutigen Kriterien für einen standardisierten Abgleich. Auf Parteitag und Sitzungen des Komponistenverbandes wurden sie definiert und als ästhetischer Imperativ verkündet: Aufgabe der Künstler war die »Abbildung der Realität«, was so viel bedeutete wie die Darstellung einer von der Partei definierten Wirklichkeit. Es wurde »Ideengehalt«, also Darstellung konkreter, ideologisch relevanter Themen erwartet; »Perspektive« – eine finale Apotheose sollte Optimismus verbreiten –, »Volksverbundenheit« und »Volkstümlichkeit« – also eine einfache (Musik-) Sprache und Rückgriff auf populäre Genres – sollten ein Massenpublikum ansprechen. Das waren die Parameter der Theorie des Sozialistischen Realismus, die auch auf die Musik angewendet wurden. Die Gattung Symphonie spielte darin eine besondere Rolle. Beethoven, der als Revolutionär vereinnahmt wurde, stand Pate für eine »Per aspera ad astra«-Dramaturgie. Dieses Prinzip des »Durch Nacht zum Licht« wurde zur Kernaussage der Gattung schlechthin erhoben und als kompositorische Schablone definiert. Erster Satz: Aufstellung des Konflikts, Kampf, Sieg; zweiter Satz:

Kontemplation, Reflexion; dritter Satz: volkstümliche Anklänge; und im Finale: Apotheose. Damit war der Kurs für die sowjetische Symphonik, die es zu entwickeln galt, bestimmt.

Schostakowitschs Komponieren war ein Seiltanz zwischen künstlerischer Autonomie und scheinbarer Befolgung der ästhetischen Doktrin. Er macht sich das Regelwerk geradezu zunutze, um seinen Widerspruch musikalisch zu artikulieren. So überzeichnet er zum Beispiel seine heroisch anmutenden Themen und parodiert den patriotischen Gestus. Kontemplation und Lyrik sind kaum ungebrochen, und wenn, dann werden sie früher oder später eingetrübt. Auch Leichtigkeit und Beschwingtheit sind bei ihm trügerisch. Im musikalischen Verlauf findet Schostakowitsch einen Weg, sie als schönen Schein zu entlarven. Ja, er verwendet Volkslieder – aber es sind Lieder, die von der Unterdrückung des Volks und der Befreiung von der Tyrannei erzählen.

Geradezu wie Personen in einem Roman entwickeln sich die Themen seiner Kompositionen. Die Begegnung mit anderen Charakteren beeinflusst und verändert sie. Wie, das »erzählt« die musikalische Entwicklung. Schostakowitsch gestaltet diese Geschichten mit dem Wissen, welche Emotionen Melodik, Motivik, Harmonik, Rhythmus, Metrum, Instrumentation, Dynamik und die Kombination dieser Parameter bei der Hörerschaft hervorrufen können. Sein Publikum konnte aus den Intervallen einer Melodielinie, aus einem harmonischen Wechsel, einer Klangfarbe seine Botschaft heraushören. Nur hören – denn auf der Ebene des Ausdrucks gibt es keine Verschlüsselung.

... und doch eine Kriegssymphonie

Die Achte Symphonie, 1943 nach der Schlacht von Stalingrad komponiert, reflektiert – wie schon die *Leningrader* – nicht nur den Krieg, sondern vor allem das, was er für die Menschen bedeutet.

Der erste Satz, ungewöhnlicherweise ein Adagio, beginnt mit einem Auftakt in eine aufwärts springende Quinte. Eigentlich ein energisches, vorwärtsschreitendes Motiv, doch wird es durch das langsame Tempo gebremst, durch das Fortissimo schwerfällig, durch das Fundament der tiefen Streicher geerdet. Der rhythmisch-melodische Impuls ist paralytisch, die Bewegung vollzieht sich in Zeitlupe, wie entkräftet. In den wenigen ersten Takten umreißt Schostakowitsch mit minimalem Aufwand den emotionalen Zustand seiner Mitmenschen: entkräftet. Einsame Holzbläsersoli irren durch den Satz, auf der Suche nach ihrem Ziel. Ostinati treiben die Bewegung weiter, flirrende Motivketten in den hohen Lagen heizen die Intensität an, münden in einen Marsch. Grelle Blechbläser und hämmernde Pauken geben den Ton an, und das Xylofon – Schostakowitschs Code für das Knochenklappern der Skelette – gesellt sich hinzu. Dissonante Akkorde im dreifachen Forte tönen wie schmerzhaftes Aufschreie, ehe die Musik zur Anfangsthematik zurückkehrt und der Satz im Pianissimo endet.

Im Kontrast dazu steht der zweite Satz, dem Charakter nach ein Scherzo: Ein energiegeladenes Allegretto mit motivisch scharf umrissenen und harmonisch geschlossenen Themen; Hauptsatz und Trio alternieren klassisch zwischen 4/4- und 3/4-Takt, und das Metrum erzeugt einen durchlaufenden Puls. Ein durch seine extrem hohe Lage in der Piccoloflöte eindringlich wirkendes Thema beginnt, das folgende Trio mutet eher federnd, beschwingt an. Schostakowitsch zergliedert die Themen in ihre Motive, sequenziert und verknüpft sie, führt sie gemeinsam durch. Die Verdichtung des musikalischen Geschehens kulminiert und mündet in einem Marsch. Die Instrumentation gibt dem Satz seine charakteristische Färbung. Prominent klingen Piccoloflöte, Blechbläser, Schlagwerk – die Militärkapelle. Die Interpretation des Satzes durch die russische Musikwissenschaftlerin Marina Sabinina als »Rausch der selbstzufriedenen Soldateska« trifft es. Doch auf den Rausch folgt der Zusammenbruch. Die »Militärkapelle« hat sich verausgabt, und es bleibt, im allmählichen Decrescendo, das





verlangsamte erste Thema übrig – diesmal in den gedämpften Violinen, die sich mit Holz- und Blechbläsern ein letztes Mal zum finalen Dur-Akkord aufschwingen.

Unerbittlich geht es weiter: Eine durchlaufende Viertelbewegung treibt durch den dritten Satz, ein eindringliches Motiv – Nonensprung abwärts im Fortissimo – versucht sich dem in den Weg zu werfen. Oder flieht jemand, den man zu Fall bringen will? Immer mehr Instrumente greifen die Viertel auf: Violinen, Englischhorn, Klarinetten, Fagotte und Posaunen. Die unerträgliche Verdichtung wird vorübergehend durch Pausen aufgebrochen, bis die Streicher den Puls wieder durchgängig schlagen lassen und gleichmäßige Akkordeinwürfe darauf einprasseln. Unerwartet spielten die Blechbläser im Mittelteil des Satzes eine Art Zirkusmarsch – harscher Kontrast zum Vorangegangenen. Schlagwerk und Pauken gesellen sich hinzu – und der Zirkus wird zum Krieg. In der Reprise verdichtet Schostakowitsch den Noneneinwurf zum Höhepunkt und Schluss des Satzes, der *attacca* in den vierten – eine *Passacaglia* – übergeht.

Das *Passacaglia*-Thema erinnert an den Anfang der Symphonie: Die punktierte Motivik suggeriert Dynamik, die sogleich durch kleine, primär abwärts geführte Intervallschritte gebremst wird. Über dem Thema und seinen elf Wiederholungen – aufgebaut wie die Invasionsepisode in der *Leningrader Symphonie* – entspinnen sich chromatisch gefärbte und mit leiterfremden Tönen versetzte Melodielinien, die keinen Halt finden. Erst einer tremolierten Akkordfolge in den Flöten gelingt die harmonische Bündelung der Stimmen, die, wie von Geisterhand, im *attacca*-Übergang in den Finalsatz zu einem leuchtenden C-Dur-Akkord im *Pianissimo* zusammenfinden.

Nach all dem düsteren Geschehen setzt das Finale mit einem fast scherzhaft-lyrischen Thema im Fagott ein, das von den Violinen weitergeführt wird. Die Flöte unterbricht mit einem hüpfenden Zwischen-

thema. Aus beiden setzt Schostakowitsch eine Walzerpassage zusammen, die zum dritten Thema führt. Charakteristisch ist, wie schon für das erste Thema, eine Pendelfigur: zögerliches Fortschreiten. Die Register ändern sich, und die Posaunen geben im vierten Thema den Ton an – scherzhaft, ja, aber die Erinnerung an ihren bedrohlichen Charakter wird geweckt. Rückgriff auf den Anfang: Schostakowitsch verwebt die Themen, verdichtet sie durch die Verkürzung auf ihre Kernmotive, steigert die Dynamik und die Klangfarben, vom fast Kammermusikalischen hin zum Orchestertutti. Das Tempo zieht allmählich an und führt zum unausweichlichen, grausigen Höhepunkt. Als ob sich ein Exekutionskommando sammeln würde: Ein Trommelwirbel füllt die Pausen zwischen den krachenden Tutti-Akkorden, die sich in schwirrenden Holzbläser- und Streicherfiguren, kräftigen Akkorden im Blech und hämmerndem Schlagwerk entladen. Und plötzlich, ganz einsam in dem Getöse, spielen Trompete und Posaune das Motiv D-Es-C-H, Schostakowitschs musikalisches Monogramm. Was folgt, ist eine Reprise, teils verhalten scherzhaft, teils lyrisch, umherirrend. Die Stimmen werden leiser und ersterben schließlich. Kein Schlussakkord.

Keine Kriegssymphonie im ideologischen Sinne: keine kämpferischen Themen, keine Heimatlyrik, kein Ringen zwischen Gut und Böse, kein Sieg am Ende. Schostakowitsch hat die Achte Symphonie als sein Requiem bezeichnet und auf den gleichnamigen Gedichtzyklus von Anna Achmatowa verwiesen, in dem es um die Grauen der stalinistischen Gewaltherrschaft geht, um Tod, Angst und Verzweiflung. Wie im Krieg.

Haydn à la Schostakowitsch

Hatte die Achte Symphonie erst nach genauerem Hinhören die Kulturfunktionäre irritiert, so disqualifizierte sich die Neunte – nur knapp 30 Minuten lang und voller Anklänge an die Wiener Klassik – bereits

bei der ersten Aufführung. Ganz offensichtlich keine Neunte nach Beethovenschem Vorbild – kein Schlusschor, keine Verherrlichung des Sieges der sowjetischen Armee oder ihres Führers Stalin. Im Gegenteil hält sich Schostakowitsch fern von jeglicher entsprechenden Assoziation.

Den ersten Satz könnte man fast als klassische Stilkopie bezeichnen: Zwei Themen von beinahe haydn'scher Leichtigkeit stellt er kurz und knapp in der Exposition auf und lässt diese – wie nach Lehrbuch – wiederholen. Dann aber: In der Durchführung deutet er das zweite, scherzohafte Thema zum Marsch um: Statt solistisch, im luftigen Pizzicato von der Piccoloflöte gespielt, übernimmt das Bläser tutti das Thema, die kleine Trommel färbt es kriegerisch ein; auch das erste Thema wird schwerfälliger gestaltet, und der Satz, der so beschwingt begann, nimmt die Eintrübung der Durchführung mit in die Reprise. Eine janusköpfige Miniatur.

Kontrast im langsamen zweiten Satz: Die Soloklarinette stimmt eine resignierte Klage an, begibt sich in Dialog mit der zweiten Klarinette, Flöte und Fagott gesellen sich dazu. Die Bläser verstummen, und die Streicher setzen mit einem zögerlichen Thema ein, dessen Rhythmus vorsichtige Schritte suggeriert. Im Mittelteil führt Schostakowitsch die beiden Themenkomplexe zusammen und zu einer Kulmination, die wieder abklingt. Der Satz endet mit dem ersten Thema, verlangsamt und *pianissimo*, im *Adagio*.

Munter schließt sich der dritte Satz an: Ein tänzerisches Rondo im *Presto*, mit scherzohafter Thematik, ganz klassisch gebaut, wird in einen Zirkusmarsch verwandelt. Vorsicht, Marsch! Und ja, der martialische Anklang, die kleine Trommel, lässt nicht auf sich warten. Eine ungetrübte Wiederholung des ersten Teils ist danach nicht mehr möglich, der Scherzo-Charakter nimmt eine dramatische Wendung und kündigt den Tenor des vierten Satzes an, einem knappen *Largo*:

Ein bedrohlicher Posaunensatz bereitet dem Solofagott die Bühne. Über einem dunklen Streicherfundament bahnt dieses einer expressiven Klage tastend den Weg, bis es wieder verstummt.

Szenenwechsel: Das Fagott springt *attacca* ins *Allegretto* des fünften Satzes und verwischt das Vorangegangene mit einem spielerischen, wieder sehr klassischen Thema. Dieses variiert Schostakowitsch durch Umkehrung der Stimmführung und den Gebrauch leiterfremder Töne. Es klingt wie eine Parodie. Zweites Thema: eine rhythmisch pointierte, zwischen Tonwiederholung und Impuls oszillierende Phrase, die mehr und mehr die musikalische Entwicklung prägt. Unterstützt von Fanfareneinwürfen drängt das Geschehen auf einen Höhepunkt zu: Das eingangs harmlos klingende verwandelt Schostakowitsch, wieder einmal, in eine bedrohliche Marschmusik. Aber diese hat nicht das letzte Wort: Das verspielte erste Thema, wenn auch eingetrübt, schwingt sich zum Finale auf, und mit dem Rückgriff auf klassische Themenfaktur und Verarbeitung verbannt Schostakowitsch jegliche Assoziation an ein heroisches Finale.

Deutlicher kann Auflehnung gegen staatliche Propaganda kaum sein und die Maskierung kaum sublimier. Schostakowitsch komponiert ein Wechselbad der Stimmungen mit klassischen Mitteln: Ausgelassenheit verwandelt er in gezwungene Heiterkeit, Märsche werden zum Ausdruck von Brutalität, und dazwischen die Klage des Individuums, das es dann und wann wagt aufzuschreien, nur um den Schmerz gleich wieder hinter einer Fassade zu verbergen.

Porträt der Gewalt

Die Konsequenzen für die Missachtung der offiziellen Musikästhetik und das Ignorieren eingeforderter Kompositionsprinzipien trafen Schostakowitsch etwas später, 1948, mit voller Wucht. Auf den Vorwurf





des Formalismus und des Kosmopolitismus folgte eine öffentlichkeitswirksame Kampagne gegen ihn. Er verlor seine Lehrämter, die Professuren an den Konservatorien in Leningrad und Moskau, und zog sich für einige Jahre zurück. Filmmusiken halfen ihm zu überleben, Kammermusik komponierte er für die Schublade. Erst der Tod Josef Stalins am 5. März 1953 brachte den Befreiungsschlag. Innerhalb von nur fünf Monaten hatte Schostakowitsch seine Zehnte Symphonie vollendet.

Sie ist seine Auseinandersetzung mit Stalin und der Stalinära, wie er später äußerte. Sehr durchdacht geht er vor: Die Themen assoziieren kaum Außermusikalisches, doch ihr Ausdruck verändert sich, zum Teil drastisch, durch den Kontext der musikalischen Entwicklung. Zwei semantisch belegte Themen aber spielen eine Rolle: Im zweiten Satz paraphrasiert und verarbeitet Schostakowitsch ein Thema aus Musorgskis Oper *Boris Godunow*. Darin geht es, so Bernd Feuchtnr, um die »Blutschuld des Herrschers und seine vergeblichen Versuche, sich unter Berufung auf das Wohl des Volkes reinzuwaschen«. Das zweite ist das D-Es-C-H-Motiv, das bereits im Finale der Achten aufschien. In der Zehnten Symphonie spielt es im dritten und vierten Satz eine besondere Rolle – aber nur für die, die es zu deuten wissen. Für alle anderen sind es nur vier Töne.

Vier Sätze – darunter drei in Sonatenhauptsatzform komponiert. Dreimal ist der Dreischritt – Aufstellung des Konflikts, Kampf, Sieg – Schostakowitschs Thema, im ersten, dritten und vierten Satz. Zur Apotheose kommt es allerdings in keinem von ihnen. Ein langsamer Satz fehlt – es ist nicht die Zeit für Kontemplation. Stattdessen komponiert Schostakowitsch ein »wütendes« Allegro, das er in den von Solomon Volkov herausgegebenen Memoiren als »musikalisches Porträt von Stalin« bezeichnete.

Den Kopfsatz leitet Schostakowitsch mit einem ruhigen, reflektierenden Thema ein, das sich als Hauptgedanke durch den Satz zieht. Eine

Themenvariante wird monologisierend von der Klarinette eingeführt. Hinzu tritt dann ein tänzerisches, wenn auch etwas verhaltenes drittes Thema. Schostakowitsch nimmt sich Zeit, sie zu beleuchten. Er verflucht die Themen, spaltet Motive ab, bildet Varianten. Wieder führt Verdichtung in eine Kulminationsphase, in der das tänzerische zu einem bedrohlichen Thema wird. Schostakowitsch deutet bereits den Tenor des zweiten Satzes an. In der Reprise rekapituliert er, nimmt die Dynamik zurück, dünnt den Orchestersatz aus und kommt fast dort an, wo er begann. Die Piccoloflöte tastet sich leise aus der Musik heraus und verklingt im Pianissimo.

Im anschließenden Allegro ist alles laut, grell, vorwärtstreibend, gewalttätig. Ruppige Streicher, plakatives Blech, hämmernde Pauken und lärmendes Schlagwerk bahnen sich in einem Prozess rhythmischer Verdichtung ihren Weg zum Höhepunkt. In einem jagenden Zwischenspiel nimmt Schostakowitsch die Dynamik zurück, um sie zum Schluss des Satzes wieder zum vierfachen Forte zurückzuführen. Brutalität eines mörderischen Diktators in Töne gesetzt.

Im dritten, Allegretto überschriebenen Satz gibt Schostakowitsch, wie schon im ersten Satz, der thematischen Verarbeitung breiten Raum. Ein filigranes, auf tastende Entwicklung angelegtes erstes Thema wird von dem zweiten, rhythmisch pointierten aus der wogenden Bewegung gerissen. Im Forte und Staccato verschafft sich das D-Es-C-H-Motiv Gehör. In der Durchführung wird es dramatisch, und sie kulminiert in einem Schlagabtausch des D-Es-C-H-Motivs und eines dissonanten Moll-Akkords. Nach dem Höhepunkt fällt alles wieder zurück. Wieder verklingt die Musik allmählich, Motive der Hauptthemen wagen sich nur leise hervor, und am Ende hauchen die Flöten das versinkende D-Es-C-H-Motiv.

Im Finale leiten über fast 70 Takte Oboe, Flöte und Fagott solistisch, rezitativisch, verhalten den Satz ein – ein Innehalten, Rückblicken.

Plötzlicher Szenenwechsel: von Moll nach Dur, vom Andante zum Allegro. Schostakowitsch beleuchtet das erste Thema von allen Seiten, zerlegt es in seine Motive, spinnt diese fort. Das gleiche Verfahren erfährt das zweite Thema – fast eine Reminiszenz an die klassische motivisch-thematische Arbeit der Neunten Symphonie, aber mit dunklerem Unterton.

Im Mittelteil nimmt sich Schostakowitsch die einzelnen Motive der Themen vor und spielt mit ihnen: Skalen- und Pendelfiguren, charakteristische Quint- und Quartsprünge werden sequenziert, kombiniert und weiterentwickelt – und damit die ursprüngliche Gestalt der Themen aufgelöst. Sechzehntel halten die Bewegung im Fluss. Ein punktierter Rhythmus bündelt schließlich die Stimmen und treibt sie dem Höhepunkt zu, der dem grellen Schluss des zweiten Satzes verwandt ist. Eine Reminiszenz an Stalin, nach der das Orchester schweigt, nur die Pauke nicht. In der Reprise des Satzes, die die Stimmung des Anfangs aufgreift und, wie dort, die motivisch-thematische Arbeit verdichtet, taucht das D-Es-C-H-Motiv wieder auf, verschafft sich mehr und mehr Gehör, bis es am Schluss von der Pauke »eingehämmert« wird. Schostakowitsch ist noch da. Mit letzter Kraft, so suggeriert die Musik. Der Leidensweg, den die Symphonie beschreibt, legt neben ihrer Bezeichnung als Porträt Stalins eine weitere Charakterisierung nahe: die Passionsgeschichte von Dmitri Schostakowitsch.

Stimme der Menschen

Drei Symphonien, drei sehr persönliche Werke, aber mehr noch drei Auseinandersetzungen mit einer schrecklichen Gegenwart. Kompositorisch zeichnet Schostakowitsch unterschiedliche Bilder, drei Symphonien mit unterschiedlicher emotionaler Intensität. Während die Achte ein schmerzendes Protokoll von Gewalt und Leid ist,

verbirgt er die Grausamkeiten des Lebens in der Neunten hinter einer klassizistischen Idiomatik und entreibt die Themen dadurch einem unvermittelt emotionalen Ausdruck. In der Zehnten Symphonie verwendet er beides – Emotionalität und Distanz, vielleicht auch, um kurze Phasen des Aufatmens zu erlauben. Eindeutigkeit bringt er durch Zitate ein, die Themen konkret benennen.

Diese Parameter des Komponierens finden sich in allen Symphonien Schostakowitschs. Seine Kompositionstechniken sind keineswegs neu; thematische Umdeutung und Verzerrung, seine vielleicht wichtigsten Ausdrucksmittel, gibt es zum Beispiel auch bei Peter Tschaikowsky und Gustav Mahler. Schostakowitsch hat sie in eine Gegenwart voller Grauen mitgenommen und ins Unerträgliche gesteigert. Da ist er modern: Hässlichkeit ist kein ästhetisches Tabu für ihn, sondern notwendig, um der Wirklichkeit gerecht zu werden. Die »Hässlichkeit« in seiner Musik ist nicht abstrakt, nicht abstoßend, sondern ein Moment, in dem die Zuhörenden ihr eigenes Erleben wiedererkennen. Diese Empathie, diese Verbindung, die Schostakowitsch zu Land und Mitmenschen all die Jahre hält, macht ihn zu dem, was ihm von offizieller Seite abgesprochen wurde: zum »Komponisten des Volkes«, zum Sprachrohr eines gepeinigten Landes.

Es ist ernüchternd, dass wir diese Symphonien heute keineswegs als historische Zeugnisse ad acta legen können. Der Überfall auf die Ukraine, der rücksichtslose Krieg, die Gewalt und der zunehmende Aufstieg von Tyrannen sind ein schreckliches Déjà-vu, dem wir uns nun auch in Europa stellen müssen. Schostakowitschs Musik heute zu hören, ist eine beklemmende Vertiefung der Nachrichten und Bilder, die uns täglich erreichen.

Karen Kopp





Chronicles of Violence and Suffering:
Dmitri Shostakovich's Eighth, Ninth
and Tenth Symphonies

Shostakovich composed his Eighth, Ninth and Tenth Symphonies between 1943 and 1953. This was a time rife with existential developments for both his country and his life: World War II, which proved particularly costly for the Soviet Union, marked a military turning point for Europe with the Battle of Stalingrad and eventually led to the Allied victory over Hitler's Germany. After a brief respite for the country, Stalin resumed his repressive pre-war policies. Draconian punitive actions relentlessly subjugated the country and its people until the dictator's death on 5 March 1953, which ushered in a period known as the Thaw.

Like many artists, Shostakovich was both a chronicler and a critic of these developments. He suffered hardships during these years like many other Soviet citizens, but because of his importance as a composer and his worldwide reputation, he was closely monitored by the state and the cultural bureaucracy. High-ranking party officials scrutinized each of his works, searching for ideological deviations. A violation of the cultural policy guidelines of the Communist Party could have dramatic consequences, with a professional ban considered the most harmless sanction. During the first stage of repression, from 1932 onwards, literary figures were targeted and paid for their artistic or political independence with banishment and other reprisals that could include even the death penalty; and such punishments could affect not only them but also their relatives and friends. Composers were initially less affected, since music is not as tangible as literature; nevertheless, they were monitored and, like their colleagues in other fields, lived in constant fear. When Shostakovich was accused of formalism in an article published in 1936 by the official newspaper *Pravda*—the

worst offence an artist could be guilty of at the time—he experienced persecution himself for the first time, like many people had before him. From then on, the composer's everyday life was accompanied by fear for his own life as well as that of his family and his immediate circle of friends and acquaintances.

Like almost no one else, Shostakovich made the hardships he and those around him had to endure the subject of his compositions. His works are seismographs of the emotional shocks experienced by himself and his country; they are historical chronicles depicting the reality in which the Russian people lived.

In order to understand how he succeeded in doing this, a brief digression is required. The powerful were also afraid: afraid of losing their authority through the power of art. Therefore, they did everything they could to control the art establishment in order to use art as a vehicle for their propaganda. This aim demanded clear criteria for standardized evaluation. Such criteria were defined at party congresses and meetings of the Composers' Union and proclaimed as an aesthetic imperative: the artist's task was the "depiction of reality", which in fact meant the representation of reality as defined by the Party. What was expected was "ideological content"—in other words, the presentation of concrete, ideologically relevant themes; "perspective", or a final apotheosis meant to spread optimism; and finally, "connection to folk music" and "popular appeal"—in other words, a simple (musical) language and a reliance on popular genres intended to appeal to a mass audience. These were the parameters of the theory of socialist realism that were also applied to music. The genre of the symphony played an important role in this aesthetic. Beethoven, appropriated as a revolutionary, was the godfather for a "per aspera ad astra" dramaturgy. This principle of "through the darkness into the light" became the central statement of the symphonic genre and served as a compositional template. First movement: establishment of the conflict, struggle and

victory; second movement: contemplation, reflection; third movement: echoes of folk music; and final movement: apotheosis. This template set the course for the development of Soviet symphonic music.

Shostakovich's compositional method was a balancing act between artistic autonomy and apparent adherence to aesthetic doctrine. He utilizes the prescribed rules in order to musically articulate the contradictions he wants to express. For example, he exaggerates his heroic-like themes and parodies patriotic gestures. Contemplation and lyricism rarely appear undisturbed, and when they do, they soon dissolve into a bleak atmosphere. Playfulness and liveliness are also deceptive: Shostakovich always finds ways to expose them as beautiful pretenses in his musical narrative. And even when he uses folk songs, they recount the oppression of the people and the liberation from tyranny.

The themes of Shostakovich's compositions develop almost like characters in a novel. The encounter with other characters influences and transforms them. How this happens is "narrated" by the musical development. Shostakovich creates these stories with the knowledge of the range of emotions that melody, motifs, harmony, rhythm, metre, instrumentation, dynamics and the combination of these parameters can evoke in the listener. His audience could hear his message from the intervals of a melodic line, from a harmonic change or a particular timbre. But they could only hear it, because on the level of expression there was no codification.

... and yet a war symphony

The Eighth Symphony, composed in 1943 after the Battle of Stalingrad, reflects—as did the "Leningrad" Symphony—not only the war, but above all its impact on people.

Contrary to expectations, the first movement is an Adagio and begins with an upbeat that introduces an upwards leap of a fifth. It is actually an energetic and forward-moving motif, but it is dragged down by the slow tempo, is made ponderous by the *fortissimo* dynamic and is grounded through its interaction with the low strings. Both the rhythmic and the melodic impulses become paralyzed and subsequently proceed as if in slow motion, drained of their energy. Thus, within the first few bars, Shostakovich outlines the debilitating emotional state of his fellow human beings with simple musical gestures. Isolated woodwind solos wander through the movement, seemingly searching for their purpose. Ostinatos push the narrative forward, and simmering chains of motifs in high registers build up the intensity, eventually culminating in a march. Garish brass and pounding timpani set the tone, and the xylophone—Shostakovich's means of portraying the rattling of skeletons—joins in. Dissonant chords in *fortississimo* resemble painful outcries, before the music returns to the opening theme and the movement ends in *pianissimo*.

The second movement, which has the character of a scherzo, contrasts sharply with the first movement: here we have an energetic Allegretto with themes that are motivically well defined and harmonically self-contained. The scherzo and trio sections display the traditional switch from a 4/4 to a 3/4 metre, and there is a metrically continuous pulse. A theme appears, whose statement in the piccolo's high register endows it with a haunting quality. The trio that follows seems more cheerful and buoyant. Shostakovich dissects the themes into motivic cells, treats them sequentially and combines them in various ways, so that they proceed together. This densification of the musical narrative finally culminates in a march. The instrumentation gives this movement a distinctive colour. The piccolo, brass and percussion—in other words, the typical sounds of a military band—play the most prominent role. The Russian musicologist Marina Sabinina aptly describes this movement as "the intoxication of a self-satisfied band of soldiers". Yet





the intoxication is followed by collapse. The “military band” has exhausted itself, and only the slowed-down first theme remains—slowly decelerating, and this time stated by muted violins that soar one final time along with woodwind and brass towards the final major chord.

The symphony inexorably moves on: a continuous flow of quarter notes drifts through the third movement, with a haunting motif—an interval of a ninth leaping downwards in *fortissimo*—trying to get in the way. Or is someone perhaps fleeing and needs to be taken down? More and more instruments pick up the quarter-note pulse: violins, cor anglais, clarinets, bassoons and trombones. The unbearable densification is temporarily broken up by pauses, until the strings pick up the pulse once again, with steady chordal interjections pounding away. Unexpectedly, the brass plays a kind of circus march in the middle section of the movement—a harsh contrast to what had transpired up to that point. Percussion and timpani join in—and the circus is transformed into a battle. In the recapitulation, Shostakovich adds the leap of a ninth into the climax and conclusion of the movement, which transitions without a break into the fourth movement—a passacaglia.

The theme of the passacaglia recalls the opening of the symphony: the dotted rhythmic figures suggest dynamism, which is immediately slowed down through small, primarily stepwise descending intervals. Above the theme and its eleven repetitions—structured like the invasion episode in the “Leningrad” Symphony—unfold melodic lines infused with chromaticism and containing notes foreign to the tonal centre, but they are unable to establish themselves. Only a chord progression, played tremolo by the flutes, succeeds in harmonically uniting the musical lines that, as if by magic, come together in the *attacca* transition into the final movement in a luminous C major chord played *pianissimo*.

After all the bleakness that has gone before, the finale commences with an almost jocular lyrical theme in the bassoon, which is then

taken up by the violins. The flute interrupts with a bouncing intermediate theme. From both of these themes, Shostakovich assembles a waltz passage that leads to the third theme. Its main trait, similarly to the first theme, is an oscillating gesture that points towards hesitant progress. The registers change, and the trombones set the tone in the fourth theme—once again jocular, but also recalling their menacing character. Starting once more, Shostakovich weaves the themes together, condensing them by shortening them to their core motifs, increasing the dynamics and enriching the orchestral colours from an almost chamber-like quality all the way to orchestral tutti. The tempo gradually picks up, leading to the inevitable, gruesome climax. As if a firing squad were being assembled, a drum roll fills the pauses between the crashing tutti chords that erupt into buzzing woodwind and string figures, powerful chords in the brass and pounding percussion. And suddenly, all alone amidst the pandemonium, trumpet and trombone play the motif D-S-C-H: this is Shostakovich’s musical monogram spelled in German musical notation (D-Es-C-H) that in English translates to the notes D, E flat, C and B. What follows is a reprise, partly restrainedly jocular and partly lyrical, which wanders around. The voices grow softer and eventually fade away. There is no final chord.

This is not a war symphony in the ideological sense: there are no combative themes, no homeland lyricism, no struggle between good and evil and no victory at the end. Shostakovich has called the Eighth Symphony his Requiem and referenced the similarly named cycle of poems by Anna Akhmatova dealing with the horrors of Stalinist tyranny, with death, fear and despair. As in war.

Haydn à la Shostakovich

If the Eighth Symphony had displeased cultural officials only after careful listening, the Ninth—barely thirty minutes long and replete

with references to the Viennese Classical style—was disqualified already at the first performance. This was clearly not a Beethovenian Ninth—there was no final chorus and no glorification either of the victory of the Soviet Army or its leader Stalin. On the contrary, Shostakovich steers clear of any such associations.

The first movement could almost be called a stylistic copy of Classical sonata form. For the exposition, Shostakovich presents two themes of Haydnesque lightness in a simple and concise manner and also repeats them—as if he were following a composition textbook. But then the surprises arrive. In the development, he transforms the second, jocular theme into a march: instead of the soloistic presentation in the exposition where it was performed in light pizzicato by the piccolo, the theme has now been taken over by the entire wind section, while the addition of the snare drum gives it a martial quality. The first theme also becomes more ponderous, and a movement that had begun so buoyantly now carries over the gloominess of the development into the recapitulation. Shostakovich has crafted a Janus-faced miniature.

The second, slow movement presents a contrasting character: the solo clarinet intones a resigned lament and commences a dialogue with the second clarinet, joined by flute and bassoon. The winds fall silent, and the strings enter with a hesitant theme whose rhythm suggests cautious steps. In the middle section, Shostakovich brings the two thematic complexes together, arriving at a climax that once more fades away. The movement ends as an adagio, with the first theme slowed down and played *pianissimo*.

The third movement follows almost without a break. It is a dance-like rondo marked Presto, with a classically constructed jocular theme that is transformed into a circus march. Suddenly, the theme morphs into a proper march with a warlike character that is further

emphasized by the presence of a snare drum. An undisturbed repetition of the first part is no longer possible. The previously jocular theme takes a dramatic turn and announces the expressive atmosphere of the fourth movement—a terse Largo. An ominous-sounding phrase played by the trombone sets the stage for the solo bassoon. Over a dark-hued string accompaniment, the bassoon melody is gradually transformed into an expressive lament, before it falls silent once again.

There is a sudden change of scene: the bassoon leads *attacca* into the fifth movement, marked Allegretto, seemingly oblivious to what has gone before by presenting a playful, Classically styled theme. Shostakovich varies the theme by inverting the voice leading, while the presence of notes that do not belong to the tonal centre make it sound like a parody. The second theme has a strong rhythmic profile and oscillates between repeated notes and an impulsive forward momentum that increasingly shapes the musical development. Supported by fanfare interjections, the narrative quickly reaches a climax: Shostakovich once again transforms what had sounded harmless at the beginning into a threatening march. But the march does not have the last word: the playful first theme, even if it has now acquired a darker hue, soars towards the final measures, where Shostakovich, by returning to the themes and musical syntax of Viennese Classicism, dispels any associations with a heroic finale.

Revolt against state propaganda could hardly be more explicit and the disguise hardly more sublime. Shostakovich presents a roller coaster of mood swings with classical means: exuberance is transformed into forced cheerfulness, marches become an expression of brutality, and in between the two the lament of the individual appears, who now and then dares to cry out, only to hide the pain again behind a façade.





Portrait of violence

The consequences of disregarding official musical aesthetics and ignoring prescribed compositional principles impacted Shostakovich's life with full force a little later, in 1948. Accusations of formalism and cosmopolitanism were followed by a high-profile campaign against him. He lost his teaching positions, professorships at the Leningrad and Moscow conservatories, and retired for several years. Film scores helped him survive, while he composed chamber music "for the drawer". Only the death of Joseph Stalin on 5 March 1953 signalled the end of his ordeal. Within only five months, Shostakovich had completed his Tenth Symphony.

The symphony expresses his confrontation with Stalin and the Stalin era, as he later remarked. Shostakovich proceeds very carefully: the themes do not contain extramusical associations, but their expression changes, sometimes drastically, through the context of musical development. However, two themes with semantic associations play an important role: in the second movement, Shostakovich paraphrases and develops a theme from Mussorgsky's opera *Boris Godunov*. According to Bernd Feuchtnr, it is about "the blood guilt of the ruler and his futile attempts to redeem himself by appealing to the goodwill of the people". The second is the D-S-C-H motif, which had already appeared in the finale of the Eighth. In the Tenth Symphony, it plays a special role in the third and fourth movements – but only for those who know how to interpret it. For everyone else, it is only four notes.

There are four movements, three of which are written in sonata form. In three of the movements (namely the first, third and fourth) Shostakovich follows a tripartite narrative: presentation of the conflict, struggle and victory. However, no movement contains an apotheosis. A traditional slow movement is missing – there is no time for contemplation. Instead, Shostakovich writes an "angry" Allegro that he called "a musical portrait of Stalin" in his memoirs, as published by Solomon Volkov.

Shostakovich commences the first movement with a quiet, reflective theme that appears throughout the movement as the main idea. A thematic variation is introduced by the clarinet in a manner resembling a monologue. This variant is then followed by a dance-like, if somewhat restrained, third theme. Shostakovich devotes time to the exploration of his themes: he interweaves them, separates them into motifs and generates variants. Once again, densification leads to a climactic moment in which the dance-like theme acquires a menacing quality. Shostakovich is already hinting at the content of the second movement. He brings back the main themes in the recapitulation but gradually reduces the dynamics, thins out the orchestral texture and arrives almost at the point where he began. The piccolo quietly gropes its way out of the music, fading away in a *pianissimo*.

In the Allegro that follows, everything is loud, shrill, propulsive and violent. Rough-sounding strings, bold brass, pounding timpani and raucous percussion get tangled in a whirlwind of rhythmic intensification and reach a climax. In a fast-paced interlude, Shostakovich pulls back the dynamics, only to return to a quadruple *forte* in the final bars. This is the brutality of a murderous dictator translated into music.

In the third movement, marked Allegretto, Shostakovich allows a wider scope for thematic development, just as he had done in the first movement. A delicate first theme is only tentatively developed and is torn from its undulating motion by the second theme with its dotted rhythmic profile. The D-S-C-H motif appears, played *forte* and staccato. There is greater drama and urgency in the development, culminating in a clash between the D-S-C-H motif and a dissonant minor chord. After the climax, everything subsides. Once more, the music fades away, motifs based on the main themes venture forth only quietly, and finally the flutes whisper the D-S-C-H motif ever more softly.

For the first 70 measures of the fourth movement, the oboe, flute and bassoon proceed in a soloistic, recitative-like and restrained manner. There is a pause, a momentary looking back. Suddenly, everything changes: we switch from minor to major and from Andante to Allegro. Shostakovich explores the first theme from different angles, parses it into motifs and develops them. The second theme receives the same treatment—almost a reminiscence of the classically derived motivic and thematic procedures Shostakovich had used in the Ninth Symphony, but with darker undertones.

In the middle section, Shostakovich takes the individual motifs derived from the themes and exploits them: scalar and oscillating figures and distinctive fifth and fourth leaps are presented in sequences, combined and developed further. In this way, the original identity of the themes is dissolved. Sixteenth-note figurations provide a continuous flow. Eventually, a dotted rhythm connects the musical lines and leads them towards the climax, which is reminiscent of the unbearably loud conclusion of the second movement. What we have, in other words, is a reminiscence of Stalin, after which the orchestra falls silent, with the exception of the timpani. The recapitulation recalls the mood of the beginning and likewise densifies the motifs and themes. The D-S-C-H motif reappears and becomes more and more prominent, until it is “hammered in” by the timpani during the conclusion of the movement. Shostakovich is still there with his last ounce of strength, as the music suggests. The ordeal described by the symphony suggests another characterization in addition to its designation as a portrait of Stalin: the Passion story of Dmitri Shostakovich.

The voice of the people

Three symphonies, three very personal works, but even more, three confrontations with a terrible present. Compositionally, Shostakovich

paints different pictures, three symphonies of different emotional intensity. While in the Eighth he weaves an anguished chronicle of violence and suffering, in the Ninth he hides the cruelties of life behind a classicist idiom, thereby wresting the themes from unmediated emotional expression. In the Tenth Symphony, he uses both emotionality and distance, perhaps also in order to allow brief periods of respite. He achieves clarity through musical quotations that endow themes with a concrete identity.

These parameters of the compositional process are found in all of Shostakovich's symphonies. His compositional techniques are certainly not new: thematic reinterpretation and distortion, perhaps his most important means of expression, are also found, for example, in Pyotr Ilyich Tchaikovsky and Gustav Mahler. Shostakovich transfers them to a present full of horror and elevates them to an unbearable intensity. In this regard, he is modern: ugliness is not an aesthetic taboo for him, but necessary in order to accurately portray reality. The “ugliness” in his music is not abstract or repulsive, but rather a moment in which the listeners recognize their own experience. This empathy, this connection Shostakovich maintained with his country and his fellow human beings throughout his life, makes him what the state never allowed him to be: the “composer of the people”, the mouthpiece of a tormented country.

It is sobering that today we cannot simply regard these symphonies as historical testimonies. The invasion of Ukraine, the ruthless war, the violence, and the increasing rise of tyrants are a terrifying déjà vu that we now have to face in Europe as well. Listening to Shostakovich's music today provides a disquieting parallel to the news and images that reach us daily.

Karen Kopp
Translation: John Moraitis





Berliner Philharmoniker 2020 – 2021	Luis Esnaola Sebastian Heesch Aleksandar Ivić Hande Küden Rüdiger Liebermann Kotowa Machida Álvaro Parra Johanna Pichlmair Bastian Schäfer Dorian Xhoxhi	Rachel Schmidt Armin Schubert Stephan Schulze Christoph Streuli Eva-Maria Tomasi Romano Tommasini	Violoncelli Cellos Bruno Delepelairé 1. Solocellist <i>1st principal cello</i> Ludwig Quandt 1. Solocellist Martin Löhr Solocellist Olaf Maninger Solocellist Richard Duven	Esko Laine Solobassist Martin Heinze Michael Karg Stanisław Pajak Peter Riegelbauer Edicson Ruiz Gunars Upatnieks Janusz Widzyk Ulrich Wolff
Erste Violinen <i>First violins</i>	Zweite Violinen <i>Second violins</i>	Bratschen <i>Violas</i> Amihai Grosz 1. Solobratscher <i>1st principal viola</i> Naoko Shimizu Solobratscherin Micha Afkham Julia Gartemann Matthew Hunter Ulrich Knörzer Sebastian Krunnies Walter Küssner Ignacy Miecznikowski Martin von der Nahmer Allan Nilles Kyoungmin Park Joaquín Riquelme García Martín Stegner Wolfgang Talirz	Rachel Helleur-Simcock Christoph Igelbrink Solène Kermarrec Stephan Koncz Martin Menking David Riniker Nikolaus Römisch Dietmar Schwalke Knut Weber	
Noah Bendix-Balgley 1. Konzertmeister <i>1st concertmaster</i> Daishin Kashimoto 1. Konzertmeister Daniel Stabrawa 1. Konzertmeister Krzysztof Polonek Konzertmeister Zoltán Almási Maja Avramović Helena Madoka Berg Simon Bernardini Alessandro Cappone Madeleine Carruzzo Aline Champion-Hennecka Luiz Felipe Coelho	Marlene Ito 1. Stimmführerin <i>1st principal</i> Thomas Timm 1. Stimmführer Christophe Horák Stimmführer Philipp Bohnen Stanley Dodds Cornelia Gartemann Amadeus Heutling Angelo de Leo Anna Mehlin Christoph von der Nahmer Raimar Orlovsky Simon Roturier Bettina Sartorius		Kontrabässe <i>Double basses</i> Matthew McDonald 1. Solobassist <i>1st principal bass</i> Janne Saksala 1. Solobassist	

Flöten <i>Flutes</i>	Klarinetten <i>Clarinets</i>	Hörner <i>Horns</i>	Posaunen <i>Trombones</i>	Schlagzeug <i>Percussion</i>
Mathieu Dufour Solo <i>Principal</i>	Wenzel Fuchs Solo <i>Principal</i>	Stefan Dohr Solo <i>Principal</i>	Christhard Gössling Solo <i>Principal</i>	Raphael Haeger Simon Rössler Franz Schindlbeck
Emmanuel Pahud Solo	Andreas Ottensamer Solo	Johannes Lamotke Stefan de Leval Jezierski	Olaf Ott Solo	Jan Schlichte
Michael Hasel Jelka Weber Egor Egorkin Piccoloflöte <i>Piccolo</i>	Alexander Bader Andraž Golob Bassklarinetten <i>Bass clarinet</i> Manfred Preis Bassklarinetten	Georg Schreckenberger Sarah Willis Andrej Žust	Jesper Busk Sørensen Thomas Leyendecker Stefan Schulz Bassposaune <i>Bass trombone</i>	Harfe <i>Harp</i>
		Trompeten <i>Trumpets</i>		Marie-Pierre Langlamet
Oboen <i>Oboes</i>	Fagotte <i>Bassoons</i>	Guillaume Jehl Solo <i>Principal</i>	Tuba	
Jonathan Kelly Solo <i>Principal</i>	Daniele Damiano Solo <i>Principal</i>	Andre Schoch Tamás Velenczei	Alexander von Puttkamer	
Albrecht Mayer Solo	Stefan Schweigert Solo		Pauken <i>Timpani</i>	
Christoph Hartmann Andreas Wittmann Dominik Wollenweber Englischhorn <i>Cor anglais</i>	Mor Biron Markus Weidmann Václav Vonášek Kontrafagott <i>Contrabassoon</i>		Benjamin Forster Wieland Welzel	





Thomas Demands Beitrag zu diesem Album beginnt mit der Idee eines egalitären, anti-individuellen Settings: eine endlose Reihe Schließfächer, die für ein bedrückendes, repressives Umfeld steht – nicht unähnlich der Umgebung, in der Schostakowitsch lebte und seine Ambitionen und kreativen Impulse allzu häufig schmerzvoll ausbremsen musste. Die Fotos im Inneren der Box bilden hierzu einen beschaulichen Kontrast: Sie zeigen Blumen als alltägliche Quelle für Hoffnung, Trost und Besinnung. Der Großteil dieser Bilder entstand während Demands Moskau-Reisen der letzten Jahre, insbesondere im Gorki-Park, der 1928 zur Zerstreuung der Sowjetbürger geschaffen wurde und den die Moskauer bis heute als Vergnügungsort lieben. Die unverdächtige Banalität der Blumenfotografie mag harmlos anmuten, doch sie wurde von Geheimdiensten und Spionen für steganografische Zwecke eingesetzt, also für die heimliche Übermittlung von Informationen.

Thomas Demand wurde 1964 in München geboren, heute lebt er in Berlin und Los Angeles. Bekannt ist er für seine großformatigen Fotos mit Abbildern von Motiven aus Massenmedien oder seinem persönlichen Archiv, die er lebensgroß aus Papier und Pappe rekonstruiert. Nach der letzten Fotoaufnahme werden diese Skulpturen zerstört. Weitere seiner Serien inspirieren sich an Modellen anderer Künstler (*Model Studies*) oder zeigen kurzlebige Alltagssituationen (*The Dailies*). Demands künstlerischer Schwerpunkt lag ursprünglich auf Skulpturen; Fotos setzte er ein, um seine Bauten aus Papier und Pappe zu dokumentieren. 1990 jedoch tauschten Skulptur und Fotografie die Plätze in seinem Schaffen: Das Foto wurde zum Kunstgegenstand. Mit seinem Werk versucht Demand, die Idee der Fotografie als objektives und wahrheitsgetreues Medium umzustoßen, und erkundet das Auseinanderklaffen der Realität und ihrer Abbilder.

Thomas Demand's contribution to this album begins with the notion of an egalitarian and anti-individual setting: an endless wall of lockers, symbolizing a claustrophobic and repressive environment – not unlike the one in which Shostakovich found himself and in which he had to restrain his ambitions and creative impulses, often painfully. The images on the inside of the box propose a contrast, trivial yet beautiful: flowers as a quotidian source of hope, solace and reassurance. The artist took most of these images on his trips to Moscow in recent years, in particular at Gorky Park, created in 1928 to distract and entertain the Soviet citizen and still a beloved amusement site for Muscovites. The iconic banality of flower photography may appear innocuous, but it has been exploited by intelligence services for the purposes of steganography, by which spies and secret services surreptitiously receive and pass information.

Thomas Demand, born in 1964 in Munich, lives in Berlin and Los Angeles. He is known for his large-scale photographs, depicting motifs proliferated through mass-media or from his personal archive, which he reconstructs in life size from paper and cardboard. Once the final image is taken, the sculptures disappear. Other series look at the models of others (*Model Studies*) or at ephemeral situations in public life (*The Dailies*). He initially focused on sculpture, using photography to document his paper and cardboard reconstructions. In 1990, however, photography and sculpture traded places in his artistic process; the photograph became the artwork. Through his work, he strives to overturn the notion of photography as an inevitably objective or truthful medium, exploring the gap between reality and its representation.

Recorded at the Philharmonie Berlin
Symphony No. 8: 13 November 2020
Symphony No. 9: 31 October 2020
Symphony No. 10: 29 October 2021

Audio Production

Recording producer and editing: Christoph Franke
Sound engineers: Uli Stielau (8, 9), René Möller (10)
Assistant engineer: Johannes Hartmuth
Immersive audio mix: Wolfgang Schiefermair

Concert Video Production

Video directors: Michael Beyer, Andreas Morell, Torben Jacobsen
Assistant video directors: Sören Klitzing, Jörg Thomas Mohr,
Jan Stoll, Thomas Vogel, Friederike Webel
Directors of photography: Martin Baer, Thomas Kutschker, Chris Rowe
Camera: Boris Fromageot
Production supervisors: Katharina Bernstone,
Magdalena Zięba-Schwind
Video supervisor: George Nducha
Post production: Erik Brauer, Sibylle Strobel
Surround mix for video: Benedikt Schröder, Andreas Wolf
Interview film: Vasilija Malteza, Jakob von Bernstorff

Videos produced for the Berliner Philharmoniker's Digital Concert Hall
digitalconcerthall.com

Executive producer: Olaf Maninger

Project managers: Felix Feustel, Timo Hagemeister

Assistant project manager: Felix Löhle

Art direction: Studio Marek Polewski

Layout: Marek Polewski, Janis Gildein

Editorial: Geertje Lenkeit

Editorial team: Phyllis Anderson, Richard Evidon, Gerhard Forck,

Michaela Neukirch

Foreword translated by Richard Evidon

Introductions (pp. 16 – 24): Susanne Ziese, translated by Richard Evidon

Demand biography edited by Christy Lange, translated by Felix Schoen

Photo page 8: Stephan Rabold

Picture processing: Meike Jäger, Rüdiger Breidert

Premastering Blu-ray Disc: msm Studios

Subtitles: texthouse

Manufacturing: Druckhaus Sportflieger

Print production consulting: Holger Schmirgalski

Special thanks to: Malte Krasting, Julia Reinschüssel

With the kind and generous support of:
Freunde der Berliner Philharmoniker e.V.

BPHR 22042

© & © 2022 Berlin Phil Media GmbH

All rights reserved · Made in the EU

berliner-philharmoniker-recordings.com

Artworks © Thomas Demand, VG Bild-Kunst, Bonn

Cover: *Locker*, 2018, UV print on non-woven wallpaper,
dimensions and colours variable

Page 2: DFR #284/2015, 5: DFR #301/2014, 6: DFR #252/2014, 9: DFR
#054/2014, 10: DFR #255/2014, 13: DFR #104/2014, 14: DFR #900/2022,
17: DFR #269/2014, 18: DFR #101/2014, 21: DFR #001/2022, 22: DFR
#138/2014, 25: DFR #201/2015, 26: DFR #683/2021, 29: DFR #585/2021,
30: DFR #830/2021, 33: DFR #566/2021, 34: DFR #582/2021, 37: DFR
#583/2021, 38: DFR #633/2021, 41: DFR #738/2021, 42: DFR #564/2021,
45: DFR #817/2021, 46: DFR #816/2021, 49: DFR #634/2021, 50: DFR
#232/2015, 53: DFR #258/2014, 54: DFR #291/2014, 57: DFR #214/2015,
58: DFR #143/2014, 61: DFR #265/2014, 62: DFR #304/2014, 65: DFR
#212/2017, 66: DFR #286/2015, 69: DFR #244/2015, 70: DFR #254/2014,
73: DFR #055/2014, 74: DFR #435/2022, 77: DFR #380/2022, 78: DFR
#014/2014