

Dmitri Schostakowitsch: *Sinfonie Nr. 14* op. 135

für Sopran, Bass und Kammerorchester

Dmitri Dmitrijewitsch Schostakowitsch (1906-1975) erregte bereits mit seiner als Prüfungsarbeit komponierten *1. Sinfonie* großes Aufsehen. Das mit der Selbstsicherheit eines 19-Jährigen als “op. 10” gezählte Werk veranlasste den Dirigenten der Uraufführung von 1926 zu der begeisterten Tagebuchnotiz: “Mir scheint, ich habe ein neues Kapitel in der Geschichte der Symphonie eröffnet und einen neuen großen Komponisten entdeckt.”¹ Acht Jahre und viele Instrumentalwerke später erwies Schostakowitsch sich mit *Lady Macbeth von Mzensk* auch als begnadeter Opernkompunist, der von Publikum, Presse und Kollegen gleichermaßen gefeiert wurde. Die Zustimmung endete allerdings zwei Jahre später abrupt, als Stalin eine Aufführung der Oper besuchte und befand, sie sei inhaltlich wie musikalisch unvereinbar mit sowjetischen Werten. Eine neuerliche Pressebewertung des Werkes und seiner Wirkung auf das Publikum, die diesmal die offizielle Doktrin vertrat, verdammt die Oper. In der Folge wurde Schostakowitsch als “Feind des Volkes” bezeichnet und musste jederzeit damit rechnen, verhaftet zu werden. Ein weiteres Jahr später, 1937, wurde die Uraufführung seiner *5. Sinfonie* dagegen wieder zu einem großen Erfolg und führte zu seiner ersten politischen Rehabilitierung.

Solange in der Sowjetunion der Stalinismus herrschte und auch die Kulturpolitik wesentlich bestimmte, war Schostakowitsch in seiner Heimat einem ständigen und völlig unberechenbaren Wechsel von Erfolg und Verdammnis ausgesetzt. Ganz anders entwickelte sich seine Resonanz im Ausland. Nicht lange nach der 1942 erfolgten Uraufführung seiner *7. Sinfonie*, die er der Stadt Leningrad gewidmet hatte, folgte am 19. Juli 1942 die amerikanische Erstaufführung mit dem Nationalen Radiosinfonieorchester unter Arturo Toscanini. Dank des inzwischen über die Landesgrenzen hinaus gedrungene Wissens um die prekäre politische Sicherheit des Komponisten wurde die rund um die Welt gehörte Rundfunksendung zum Symbol des russischen Überlebenskampfes. Und über die 1943 entstandene *8. Sinfonie* schrieb ein englischer Kritiker später: “Sie muss neben Goya

¹Krzysztof Meyer, *Schostakowitsch. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*; deutsch von Nina Kozlowski (Bergisch Gladbach: Lübbe, 1995), S. 66.

und *Guernica* gesehen werden [...] eine direkte und furchtbare Darstellung dessen, was jeder gute Mensch verabscheuen muss – Krieg.² Die russischen Autoritäten dagegen kamen fünf Jahre später erneut zu einer ablehnenden Meinung: 1948 wurde Schostakowitschs Musik “formalistischer Verzerrungen und antidemokratischer Tendenzen” für schuldig befunden. In der Folge verlor er seine Professuren an den Konservatorien von Moskau und Leningrad, und seine Werke verschwanden aus den Konzertprogrammen.

Weitere fünf Jahre später starb Stalin – am 5. März 1953 und damit ironischerweise am selben Tag wie Sergej Prokofjew, dessen Musik er gleichfalls bekämpft hatte, seit dieser nach einem 18-jährigen Exil in den USA und Frankreich 1936 nach Moskau zurückgekehrt war. Doch auch für Künstler, die wie Schostakowitsch Stalins Tod überlebten, erfolgte die erhoffte Befreiung des künstlerischen Lebens nur teilweise. Allerdings fand die Uraufführung seiner *10. Sinfonie* noch im Todesjahr Stalins in Leningrad statt und wurde ein rauschender Erfolg sowohl in der Heimat als auch später im Ausland. Doch Schostakowitschs Bitte, eine Sonderkommission möge neu beurteilen, ob die von ihm teilweise umgearbeitete Oper *Lady Macbeth von Mzensk* nicht von ihrem Aufführungsverbot befreit werden könnte, wurde unter Berufung auf die Argumente von 1936 abschlägig beschieden.

1966, im Jahr seines 60. Geburtstages, wurde Schostakowitsch weltweit mit Ehren überhäuft. Diese reichten von der Ernennung zum “Helden der sozialistischen Arbeit” – er war der erste Künstler, dem dieser Titel verliehen wurde – über die Goldmedaille der englischen Royal Music Society bis zur Ernennung zum Mitglied des Internationalen Musikrates der UNESCO.³ Das Jahr markierte allerdings auch den Beginn seiner Krankheit und einer neuerlichen Einschränkung von Freiheit und Kunst in der Sowjetunion sowie, aus beiden folgend, seine Auseinandersetzung mit Fragen des körperlichen und geistigen Todes. 1966 erlitt er einen ersten Herzinfarkt, fünf Jahre später folgte ein zweiter. Ab 1967 quälten ihn Lähmungen der Hände und Beine, die später als Symptome einer im Erwachsenenalter seltenen Polio-Erkrankung diagnostiziert wurden. Zugleich machte das politische Tauwetter, das nach Stalins Tod 1953 eingesetzt hatte, mit dem Machtantritt Leonid Breschnews 1964 einer neuen Diktatur Platz, die sich sogleich in Prozessen gegen Künstler äußerte.

²Zitiert nach Boris Schwarz, *Musik und Musikleben in der Sowjetunion 1917 bis zur Gegenwart* (Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1982), S. 319.

³Andreas Wernli, *Dmitri Schostakowitsch, Symphonie Nr. 14 op. 135 [Frequenzen #01]* (Zürich: Rüffer + Rub, 2004), S. 20.

Die 14. Sinfonie entstand 1969. Sie ist Benjamin Britten gewidmet, der seinerseits im Vorjahr seine Oper *The Prodigal Son* Schostakowitsch zugeeignet hatte. Es war auch Britten, der am 14. Juni 1970 im Kontext des von ihm mitgegründeten alljährlichen Aldeburgh-Festivals die erste außersowjetische Aufführung der 14. Sinfonie dirigierte. Zwei Sängern steht ein kammermusikalisches Ensemble aus 19 Streichern und gemischtem Schlagzeug gegenüber.⁴ Die Register der Gesangsstimmen, Sopran und Bass, ergänzt Schostakowitsch in der Mittellage, indem er ihnen wiederholt die Solobratsche und das Solocello zur Seite stellt.

Entstehungszeit und -ort sind ungewöhnlich: Schostakowitsch begann und vollendete das Werk während eines Krankenhausaufenthaltes – nach Angaben des Sikorski-Verlages in knapp sechs Wochen zwischen dem 21. Januar und dem 2. März 1969. Er gehörte (wie Mozart und Hindemith, um nur zwei zu nennen) zu den Komponisten, die ihre Werke fertig im Kopf haben, bevor sie die erste Note zu Papier bringen. Wie sein Biograf Krzysztof Meyer berichtet, schrieb Schostakowitsch Partituren taktweise von oben nach unten: “Er begann beim Piccolo und endete bei den Kontrabässen, dann zog er mit dem Lineal einen Taktstrich über die ganze Partiturseite. Normalerweise schreibt man nacheinander die einzelnen Stimmen.”⁵ Doch auch dieses Werk war zum Zeitpunkt seiner Niederschrift in seinem Kopf bereits längst fertig, angeregt durch eine frühere Arbeit. In einem Interview mit der *Prawda* am 25.4.1969 erläuterte er:

Komponiert habe ich die Sinfonie ziemlich schnell. Das erklärt sich damit, dass ich die Idee dieses Werkes schon lange in mir trug. Erstmals kam mir der Gedanke daran im Jahr 1962. Ich orchestrierte damals Mussorgskis Vokalzyklus *Lieder und Tänze des Todes*, ein großartiges Werk, schon immer bewunderte ich es. Damals dachte ich, dass ein gewisser “Mangel” dieses Werkes seine Kürze sei: im ganzen Zyklus nur vier Lieder. Ob man nicht Mut fassen und versuchen sollte, den Zyklus fortzusetzen, dachte ich. Ich war erschüttert, mit welcher tiefer Weisheit und künstlerischer Ausdruckskraft die “ewigen Themen” der Liebe, des Lebens und des Todes gestaltet wurden, obwohl ich in meiner Sinfonie an diese Thematik anders herangehe.⁶

⁴Zu den Streichern gehören zwei 5-saitige Kontrabässe; das gestimmte Schlagzeug umfasst Xylophon, Vibraphon, Röhrenglocken und Celesta, das ungestimmte Kastagnetten, Holzblock, Peitsche und Tomtom. Holz- und Blechbläser fehlen ganz.

⁵Meyer, *op. cit.*, S. 436-437.

⁶Zitiert nach Lothar Seehaus, *Dmitrij Schostakowitsch. Leben und Werk* (Wilhelmshaven: Noetzel, 1986), S. 177.

Das Werk wurde am 29. September 1969 in Leningrad vom Moskauer Kammerorchester unter Rudolf Barschai mit Galina Wischnewskaja und Jewgeni Wladimirow als Solisten uraufgeführt. Die Proben begannen im Juni, und bereits am 21. 6. 1969 fand eine Voraufführung für geladene Gäste statt. Bei dieser Gelegenheit wandte sich Schostakowitsch mit bewegenden Worten an das Publikum. Entgegen all den Komponisten, deren den Tod behandelnde Werke schließlich doch mit Helligkeit und Hoffnung enden, wolle er betonen, was seine persönliche Überzeugung sei: „Der Tod erwartet jeden von uns. Ich kann nichts Gutes darin sehen, dass unser Leben so endet, und das ist es, was ich in diesem Werk vermitteln will.“

In den elf sinfonischen Sätzen vertont Schostakowitsch zwei Gedichte des spanischen Dichters Federico García Lorca (1898-1936), sechs aus der französischen Dichtung übernommene Texte von Guillaume Apollinaire (eigentlich Wilhelm Albert Włodzimierz Apolinary de Waz-Kostrowicki, 1880-1918), einen Auszug aus einem langen Gedicht des deutschbaltischen Lyrikers Wilhelm Küchelbecker (1797-1846) und zwei im Original deutsche Gedichte von Rainer Maria Rilke (1875-1926).

Schostakowitsch verdankte den Zugang zu gerade diesen Gedichten zwei ganz verschiedenen Umständen: seiner Freundschaft mit der Familie des Leningrader Literaturhistorikers und Schriftstellers Juri Tynjanow und der kurzen Periode politischer Entspannung. Tynjanow hatte 1939 eine zweibändige Ausgabe der Gedichte von Wilhelm Küchelbecker veröffentlicht, als Ergänzung zu seinem 1925 entstandenen historischen Roman über diesen Schulfreund Puschkins, der 1825 als Dekabrist verurteilt und für den Rest seines Lebens nach Sibirien verbannt worden war.⁷ In Satz IX der *14. Sinfonie* vertont Schostakowitsch aus Küchelbeckers Ode *Die Dichter* den 16-zeiligen Auszug „An Delwig“, den Tynjanow in seinem Roman zitiert. Tynjanows Frau Elena hatte in den Jahren 1927-1930 eine viel beachtete Studie über Mussorgskis *Lieder und Tänze des Todes* als Komposition im „Totentanz“-Genre geschrieben, und Tynjanows Tochter Inna übersetzte später als eine der ersten die Lyrik Federico Garcías Lorcas ins Russische, darunter das „De profundis“, mit dem diese Sinfonie eröffnet. 1965, begünstigt durch die vorangegangene Periode politischen Tauwetters, erschien in Moskau ein umfassender Sammelband der Lyrik des spanischen Dichters. Im selben Jahr konnte Tamara Silman ihre russischen Rilke-

⁷Vgl. Marie-Luise Bott, „Die *Danse Macabre* der sowjetischen Moderne. Zu Gattung und Gedichtauswahl der *14. Symphonie* op. 135 von Dmitrij Schostakowitsch“, in H. Hein et. al., *Schostakowitsch und die Symphonie* (Frankfurt: Peter Lang, 2007), S. 87-88. Vgl. auch *Küchelbecker – Dichter und Rebell; ein historischer Roman* (Berlin: Buchclub 65, 1977).

Übersetzungen in einem Leningrader Verlag publizieren und sandte Schostakowitsch ein Widmungsexemplar. 1967 schließlich erschien eine von Mikhail P. Kudinov übersetzte Auswahl der Gedichte Apollinaires.⁸

Alle Texte lagen Schostakowitsch somit auf Russisch vor. Er vertonte sie in der jeweiligen Übersetzung, und so wurden sie auch uraufgeführt.⁹ Später autorisierte er auf Bitten Dietrich Fischer-Dieskaus eine gemischt-sprachliche Fassung, in der neben den beiden Rilke-Gedichten auch Apollinaires auf Brentano zurückgehende „Loreley“ und Küchelbeckers Text auf deutsch gesungen werden, die beiden Lorca-Gedichte jedoch auf spanisch und die verbleibenden fünf Apollinaire-Gedichte auf französisch.¹⁰ Da allerdings Silbenverteilung und -betonung in jeder Sprache anders sind, wurde Jörg Morgener (alias Jürgen Köchel) gewonnen, für Aufführungen in deutschsprachigen Ländern eine dem Tonsatz des Komponisten angepasste deutsche Rückübersetzung aus dem Russischen zu fertigen. Sie ist der Partitur von Sikorski und auch den Vokalexzerpten in diesem Buch unterlegt und bietet eine wichtige Quelle für das, was der Komponist, zuweilen in Detail und Anspielung vom Original abweichend, vertont hat. Für die deutsche Version der Sätze 10-11 hat Schostakowitsch selbst den Gesangspart dem Rhythmus der Rilke-Gedichte angepasst.

Neben Mussorgskis Zyklus *Lieder und Tänze des Todes* betrachtete Schostakowitsch seine Liebe zu Gustav Mahler als entscheidende Inspirationsquelle für sein Leben insgesamt, aber auch speziell für dieses Werk. So soll er einmal erklärt haben: „Hätte ich nur noch eine Stunde zu leben und könnte ich nur noch eine Aufnahme anhören, so würde ich das Finale aus dem *Lied von der Erde* wählen.“¹¹ Damit reiht Schostakowitsch seine Sinfonie in den Stammbaum der Liedsinfonien ein, die sechzig Jahre zuvor mit Mahlers Werk ihren Ausgang genommen hatten.

Inhaltlich geht es durchgehend um den Tod – den körperlichen oder seelischen, geistigen oder künstlerischen, gewaltsamen oder natürlichen. Die Gliederung der elf Sätze spiegelt den Wechsel der Themen. In der folgenden Übersicht markieren die Pfeile direkte Übergänge von einem Satz in den nächsten, Leerzeilen trennen die so entstehenden Satzblöcke:

⁸Zu diesen Angaben vgl. Bott, *op. cit.*, S. 87-90.

⁹In Anhang I dieses Buches finden sich alle elf Texte in der von Schostakowitsch vertonten russischen Fassung in Gegenüberstellung mit den jeweils originalen Texten.

¹⁰Die polyglotte Lösung liegt u.a. der Einspielung mit Júlia Várady, Dietrich Fischer-Dieskau und dem Concertgebouw Orchestra unter Bernhard Haitink zugrunde.

¹¹Ludmila Kovnatskaya, „Notes on a theme from *Peter Grimes*“, in Philip Reed, Hrsg., *On Mahler and Britten* (Woodbridge, England: Boydell, 1995), S. 183.

- “De profundis” (Federico García Lorca) – *Adagio*
Bass, Streicher ohne Cello, kein Schlagzeug – ca. 5 Min.
- “Malagueña” (Lorca) – *Allegretto*
Sopran, Streicher und Kastagnetten – ca. 2¾ Min. →
- “Loreley” (Guillaume Apollinaire nach Clemens Brentano) – *Allegro molto*
Sopran + Bass, Streicher + Schlagzeug (Peitsche, Holzblock, Xylophon, Celesta, Glocke, Vibraphon) – zwischen 7¾ und 9½ Min. →
- “Der Selbstmörder“ (Apollinaire) – *Adagio*
Sopran, Streicher + Celesta, Xylophon, Glocke – 6¼-7½
- “Auf Wacht” (Apollinaire) – *Allegretto*
Sopran, Streicher, Xylophon, Tomtoms, Holzblock, Peitsche – ca. 3 Min. →
- “Sehen Sie, Madame!” (Apollinaire) – *Adagio*
Bass, Sopran, Streicher + Xylophon – 1¾-2 Min. →
- “Im Kerker der Santé” (Apollinaire) – *Adagio*
Bass, Streicher + Holzblock – 7½-10 Min.
- “Die Antwort der Zaporoger Kosaken an den Sultan von Konstantinopel”
(Apollinaire) *Allegro* – Bass, Streicher, kein Schlagzeug – ca. 2 Min. →
- “An Delwig” (Wilhelm Küchelbecker) – *Andante*
– Bass, Streicher, kein Schlagzeug – 4-4¾ Min.
- “Der Tod des Dichters” (Rainer Maria Rilke) – *Largo*
Sopran, Streicher + Vibraphon – ca. 5½ Min. →
- “Schlussstück” (Rilke) – *Moderato*
Sopran + Bass, Streicher + Holzblock, Tomtom, Kastagnetten – ca. 1½ Min

So präsentiert sich das Werk als eine Sinfonie in fünf ‘Sätzen’.¹² Das eröffnende “De profundis” mit seiner Klage über die anonym Begrabenen dient als Prolog zum Werkganzen. Ihm folgt eine erste Liedgruppe über die Liebesleidenschaft und ihr Ende durch Mord oder Selbstmord. Die Gruppe mit Lied 5-7 kreist um die Verzweiflung der Opfer von Krieg und willkürlicher Gefangennahme, die Gruppe mit Lied 8 und 9 prangert die Tyrannen und Henker an, die den geistigen Tod durch kompromisslose Unterwerfung des Lebens und der künstlerischen Schöpfung verlangen, und erst das abschließende Liedpaar besingt den Tod als natürliches Lebensende eines Einzelnen oder als Schicksal aller Menschen. Musikalisches Symbol des Todes und der Todesangst ist für Schostakowitsch die Zwölftonreihe.¹³

¹²Schostakowitsch selbst sprach allerdings auch von “vier Sätzen” und bezog dabei offenbar den Kopfsatz in die erste Satzgruppe mit ein. Dmitri Schostakowitsch, *Erfahrungen: Aufsätze, Erinnerungen, Reden, Diskussionsbeiträge, Interviews, Briefe*, übers. u. hrsg. von Christoph Hellmund und Krzysztof Meyer (Leipzig: Reclam, 1983), S. 167-177.

¹³Vgl. Jacques Wildberger, “Ausdruck lähmender Angst: Über die Bedeutung von Zwölftonreihen in Spätwerken von Schostakowitsch”, *Neue Zeitschrift für Musik* 151/2 (1990), 4-11.

1. De profundis (Bass)

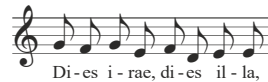
Los cien enamorados
duermen para siempre
bajo la tierra seca.
Andalucía tiene
largos caminos rojos.
Córdoba, olivos verdes
donde poner cien cruces,
que los recuerden.
Los cien enamorados
duermen para siempre.¹

(Federico García Lorca)

Dieses Gedicht aus der Sammlung *Poema del cante jondo* (Dichtung vom tiefinnern Gesang) ist das vorletzte einer achteiligen Suite, die Lorca dem Schicksal von "hundert schwarzen Reitern" widmet, deren Liebessucht keine Erfüllung findet, da sie zuvor der Tod ereilt. Der lateinische Titel zitiert die Totenklage in Psalm 130, "Aus der Tiefe [rufe ich, Herr, zu dir]".

Die Musik drückt in eindrucksvoller Weise sowohl die Klage als auch die spirituelle Kraft des Totengedenkens aus. Die Ungeheuerlichkeit von hundert anonym verscharrten Leichen, derer die Überlebenden zu gedenken versprechen, beklagt sie schon in der unbegleiteten Einleitung durch einige Geigen. Diese spielen in T. 1-5 und T. 6-10 des *Adagios* im Dreivierteltakt zwei unterschiedliche Zwölftonreihen, deren Konturen dank zahlreicher Tonwiederholungen überraschend klangschön sind. Das liegt einerseits an der Eröffnung mit der Anfangsgeste des mittelalterlichen Hymnus über das Jüngste Gericht, "Dies irae" (Tag des Zorns), andererseits an der Beschränkung auf nur zwei rhythmische Muster: ein wiegend punktierter (♩. ♩. ♩. ♩., im Notenbeispiel unter eckigen Klammern) charakterisiert das "Dies irae"-Motiv, ein von zwei Synkopen bestimmter (♩. ♩. ♩. ♩., im Beispiel "Rh") die verbindenden Takte.

Der Beginn des mittelalterlichen Hymnus "Dies irae"



Indem die Streicher, die das Thema wiederholt aufgreifen, dessen Zwölftonreihen ausnahmslos unvollständig lassen, scheinen sie anzudeuten, dass mitfühlendes Gedenken Gottes Zorn ein wenig besänftigen kann.

¹*Poema del cante jondo* (Madrid: Ediciones Ulises, 1931), S. 85. Wörtlich: Die hundert Verliebten schlafen für immer unter der trockenen Erde. Andalusien hat lange rote Wege. Córdoba, grüne Olivenbäume, darein zu setzen hundert Kreuze, die sie in Erinnerung rufen. Die hundert Verliebten schlafen für immer. (S. B.)

14. Sinfonie I: Zwei Rhythmen in der Eröffnung

The image shows two staves of musical notation in 3/4 time. The first staff begins with a box containing the number '1'. It features a series of eighth notes and quarter notes, with a dynamic marking 'pp' below it. The second staff continues the rhythmic pattern with similar note values. Both staves are marked with 'Rh' above them, indicating a specific rhythmic motif.

14. Sinfonie I: Zwei Zwölftonreihen in der Eröffnung

The image displays two staves of musical notation, each representing a twelve-tone row. The first staff is labeled 'Reihe 1' and the second 'Reihe 2'. The notes in both rows are numbered from 1 to 12. The notation includes various note values and rests, illustrating the specific pitch and rhythmic structure of each row.

Nachdem die übrigen Violinen und die Bratschen mit langen Tönen hinzugetreten sind, mündet die doppelte Zwölftonreihe mit zwei verklingenden Takten in einem d-Moll-Dreiklang. Der Gesang, der (mit einer Ausnahme beim Versprechen des “Gedenkens”) schlicht psalmodierend verläuft, setzt mit dem Leitton zu *d* ein und greift gleich zweimal eine um den Anfangston verkürzte, auf d-Moll bezogene Version des *Dies irae* auf: [*d*]-*cis-d-h*, unterstrichen von einigen Geigen und Bratschen mit einer rhythmisch vergrößerten Transposition. Auf den dritten Vers antworten die Kontrabässe mit einer variierten Transposition, deren Zwölftonreihe der letzte Ton fehlt. Die zwei nächsten Gesangszeilen beginnt der Bass zunächst erneut mit einem erweiterten *cis-d-h*, sodann mit dessen transponiertem Krebsgang *b-des-c*; die antwortenden Instrumente umspielen wie zuvor in freier Zwölftonigkeit das *Dies irae*-Motiv, jedoch ohne ihre Reihen zu vollenden und damit das “Lebensfremde”, das Schostakowitsch der Dodekaphonie nachsagte, zu besiegeln. Die Hintergrundharmonien erreichen nach e-Moll und Es-Dur im Anschluss an das “Gedenken” wieder d-Moll, das anlässlich der poetischen Reprise der leeren Quint *g/d* weicht.²

²Den Orgelpunkt *d* erreichen die Kontrabässe zum verklingenden Ton von “Gedenken”, die Orgelpunktquint *g/d* setzt kurz vor dem erneuten “Cien enamorados” ein und durchklingt, mit kurzen Unterbrechungen, die verbleibenden 15 Takte, zur Begleitung der letzten poetischen Verse und der letzten – unvollständigen – Reihentransposition der Violinen.

De profundis



(Bass) Los cien en-a-mo-ra-dos duer-men pa-ra siem-pre
Einhundert heiß Ver-lieb-te schla-fen für— im-mer



ba-jo la tier-ra, la tier--ra se-ca.
schla-fen— un-ter der trock-nen Er-de.



An-da-lu-cí-a tie-ne lar-gos ca-mi-nos ro-jos,
Rot sind die langen Straßen, die Straßen von An-da-lu-sien,



Cór-do-ba, o-li-vos ver-des don-de po-ner cien cru-ces. —
Grü-ne O-li-ven-bäu-me bei Córdoba sich nei-gen. —



Don-de po-ner cien cru-ces, — cien cru-ces — que — los — re-cuer-den. —
Dort stehen hundert Kreuz-ze, — — dass wir — sie — nicht — ver-ges-sen. —



Los cien en-a-mo-ra-dos — duer-men pa-ra siem-pre. —
Einhundert heiß Ver-lieb-te — schla-fen nun für im-mer. —



Durch diese tonale Einbettung und die Schlichtheit aller Konturen sowohl des Gesangs als auch der drei beteiligten Streicherstimmen gelingt es Schostakowitsch, der Hoffnungslosigkeit angesichts des Massengraves der Namenlosen eine spürbare Besänftigung entgegenzusetzen. Dazu tragen besonders zwei Intervalle bei: die fallende kleine Terz, die als tröstlich empfunden wird und ganze 47-mal im Verlauf der 74 Takte des Satzes erklingt, und die aufsteigende Quart oder Quint, oft mit Fortführung durch einen Tritonus. Aufsteigende Quartan treten in der Gesangsstimme bezeichnenderweise im Kontext des Versprechens auf, jedem der Toten ein Kreuz zu setzen und ihrer damit zu “gedenken”; vgl. im Notenbeispiel oben die bei der ersten Erwähnung der “hundert Kreuze” und die daraus entwickelte Folge von Quart und Tritonus, umrahmt durch zwei fallende kleine Terzen, bei “dass wir sie nicht vergessen”: *b-es, e-a-es, d—h—*. Vorausgenommen wird dieser kurze Moment der Hoffnung in den 1. Geigen mit einer in die Höhe steigenden Linie, die Quinten, Quartan und Tritonus verbindet und – quasi ‘im Himmel’ – ebenfalls in eine fallende kleine Terz mündet.

2. La Malagueña (Sopran)

La muerte
entra y sale
de la taberna.

Pasan caballos negros
y gente siniestra
por los hondos caminos
de la guitarra.

Y hay un olor a sal
y a sangre [de hembra],
en los nardos febriles
de la marina.

La muerte
entra y sale
y sale y entra
la muerte
de la taberna.³

(Federico García Lorca)

In der Volksmusik der andalusischen Roma gehört die *Malagueña* zur Gattung der Tanzlieder. Zur Musik im Dreivierteltakt bewegt sich ein Paar virtuoser, sich zuweilen selbst mit Kastagnetten begleitender Tänzer. Im Konzertrepertoire kennen wir *Malagueñas* aus Maurice Ravel's *Rhapsodie espagnole* von 1907 und aus Isaac Albéniz' Suite *Iberia* von 1908. Die Texte der zur Kategorie des *cante jondo* gehörenden *Malagueñas* sind von Leidenschaft und Melancholie geprägt; neben der Liebe geht es fast immer auch um den Tod, der mitten im Leben immer gegenwärtig ist. Er geht "ein und aus in der Taverne" dank der dort gespielten und gehörten Musik – wobei die Charakteristika der Gattung ausreichen, um auf ihn zu verweisen, schon bevor der Text erklingt. So betritt und verlässt der Tod die Taverne, wie es später im Text dieses Gedichtes heißt, "auf den Wegen der Gitarre".

Schostakowitsch greift diese Tradition auf, indem er in den umfangreichen Rahmenabschnitten seiner in der Struktur A A' B A" + Coda angelegten *Malagueña*, einem *Allegretto* im 3/4-Metrum, vor allem die Instrumente sprechen lässt und den Gesang auf wenige Einwürfe beschränkt. Der Haupttext erklingt im kontrastierenden Mittelteil zu einem von Geigen

³Lorca, *op. cit.*, S. 171. Wörtlich: Der Tod geht ein und aus in der Taverne. Vorbei ziehen schwarze Pferde und finstres Volk auf den tiefsinnigen Wegen der Gitarre. Und es riecht nach Salz und (Weiber-)Blut in den fiebrigen Agaven am Meeresstrand. Der Tod geht ein und aus, aus und ein geht der Tod in der Taverne. (S. B.)

und Bratschen gespielten Gitarrenrhythmus, den in der Coda schließlich auch die Kastagnetten übernehmen. Sowohl im Rahmen als auch im Kontrast setzen die Instrumente nach einigen Vorspieltakten jeweils dramatisch und abrupt aus, um den ersten Worten der Singstimme Raum zu geben.

Die für den Tanz typische Verbindung aus Leidenschaft und Fatalismus überträgt der Komponist auf drei Komponenten: ein Eröffnungsmotiv, das eine in Triolen aufschießende chromatische Skala mit einer zweistimmigen Figur über "falschem Bass"⁴ paart; eine langsam schreitende, fast pedantisch klingende Zwölftonreihe der tiefen Streicher, die – vor allem in Quarten – in 4/4-Takten aufsteigt, während die Geigen ihre 3/4-Metrik beibehalten; und einen Abschluss mit großer Steigerung und einer auskomponierten Beschleunigung des vielfach wiederholten, dreioktavigen hohen *c* in den tiefen Streichern. Die ergänzende zweite Hälfte der instrumentalen Rahmenabschnitte beginnt mit einer Variation des Grundmotivs über der Umkehrung der Zwölftonreihe, gefolgt von einem trügerischen viertaktigen Verklingen, das sodann erneut in die mächtig steigende und beschleunigende Tonwiederholung einmündet.

14. Symphonie II: Die Zwölftonreihe und ihre Umkehrung,
verbunden durch eine beschleunigende Tonwiederholung

The musical score consists of three staves. The top staff is a bass clef with a 4/4 time signature, starting with a forte (*f*) dynamic and a *coll'8va* marking. It features a chromatic scale: C2, C#2, D2, D#2, E2, E#2, F2, F#2, G2, G#2, A2, A#2, B2, B#2, C3. The middle staff is a treble clef with a *cresc.* marking, showing a trill on C4 that accelerates and ends with a fortissimo (*ff*) dynamic. The bottom staff is a treble clef with a *coll'8va* marking, showing the inverted chromatic scale: C3, B2, B#2, A2, A#2, G2, G#2, F2, F#2, E2, E#2, D2, D#2, C2. The score includes triplet and sextuplet markings under the trill and the inverted scale.

Die Sopranistin fügt dieser instrumentalen Dramatik im 39-taktigen Abschnitt A + A' nur vier kurze Einwürfe hinzu: "La muerte", zuerst in der Pause nach dem zweifachen Motiv, später im Anschluss an das trügerische viertaktige Verklingen, und "entra y sale de la taberna" im Anschluss an die original aufsteigende Zwölftonreihe und die aus ihr entwickelte Steigerung. In Abschnitt A", der instrumental wie Abschnitt A verläuft,⁵ singt sie

⁴Zum "falschen Bass": In T. 2 und allen davon abgeleiteten Takten bilden die Geigen ihre zweistimmigen Figuren aus den Tönen der C-Dur-Skala über einem *des* der tiefen Streicher.

⁵Vgl. T. 64-65 mit T. 3-4, T. 66-86 mit T. 6-22. Die unterschiedliche Gesamtaktzahl ergibt sich daraus, dass der Gesangspart streckenweise das 3/8-Metrum des Kontrastabschnitts aufgreift und Schostakowitsch die instrumentale Schicht, die weiterhin im 3/4-Takt verläuft, dem 3/8-Gesang angepasst notiert.

ihre traurige Botschaft vom ein- und ausgehenden Tod in dichter Folge und zuletzt, wie mutlos geworden, in Vierteltriolen, bevor die tiefen Streicher zu einer neuerlichen Steigerung von Lautstärke und Tempo der Tonwiederholung ansetzen.

Im Kontrastabschnitt B ist dann der Gesang führend. Seine von den 1. Violinen eingeleitete Melodie umspielt die einprägsamen rhythmischen Muster $\text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪}$ und $\text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪}$, begleitet von einer Imitation typischer Gitarrenrhythmen in Varianten von $\text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪}$. Eine Solovioline setzt in unregelmäßigen Abständen gespenstische Glissandi dagegen, die zwar ihren Ausgangspunkt bereits im hohen Register haben und zudem jeweils über mehr als eine Oktave aufwärts schießen, aber nach Schostakowitschs Anweisung zunächst auf der *d*-Saite auszuführen sind, später auf der *a*-Saite und erst ganz zuletzt auf der ihnen natürlichen *e*-Saite.

Malagueña

(Sopran) — La muer-te — en-tra y sa - le de la ta - ber - na.
Seht den Tod — ein- und ausgehn in der Ta-ver-ne.

La muer-te — en-tra y sa - le de la ta - ber - na.
Seht den Tod — ein- und ausgehn in der Ta-ver-ne.

Pasan cabal - los ne - gros y gen - te si - nis - tra por los hon - dos ca - mi - nos de la gui - tar - ra.
Nacht - schwarze Pferde und fin - ste - re See - len durchschreiten die Schatten der - Gi - tar - re.

Y hay un o - lor — a sal y a san - gre en los nar - des fe - bri - les de la ma - ri - na.
Es duftet be - rau - nach Salz und Fie - ber aus al - len Blü - ten - des - Meeres.
schend

La muer - te en - tra y sa - le, y sa - le y en - tra la muer - te.
Der Tod geht ein und geht aus, er geht aus und geht ein, — der Tod. —

— La muer - te en - tra y sa - le.
Er geht ein, — er geht aus. —

La muer - te en - tra y sa - le, la muer - te de la ta - ber - - na. —
Der Tod, er geht ein und geht aus, — der Tod — in der Ta - ver - - ne. —

19

Die im Kontrastabschnitt gehörte Kombination ertönt in der Coda noch einmal ohne Gesang und auch instrumental mit einer entscheidenden Abweichung: während Geigen und Bratschen die Melodie mit ihrer Begleitfigur aufgreifen,⁶ ersetzen Celli und Bässe ihre zuvor als tonale Anker dienenden Töne durch eine erneute Inkarnation der Zwölftonreihe.

In den letzten sechs Takten ertönt der typische Gitarrenrhythmus schließlich in den Kastagnetten. Dazu vereinen Geigen und Bratschen sich zu homophonen Figuren, während Celli und Bässe den Satz mit einer letzten mächtigen Steigerung abrunden.

Wie undurchschaubar das menschliche Schicksal ist, von dem in der Taverne gesungen wird, zeigen die polymetrischen Gegenüberstellungen: dem 4/4 der tiefen Streicher steht in A und A' das 3/4 der Geigen, in A'' der 3/8-Takt des Gesangs gegenüber; zudem bleiben die höheren Instrumente stabil im Takt über auskomponierten Beschleunigungen in der Tiefe. Die letzte dieser Steigerungen, zu zwei 16tel-Sextolen und vier 32stel-Gruppen erweitert, wächst an Lautstärke bis zu einem *ffff*, das auf Schlag 1 des anschließenden 3. Satzes durch zwei Peitschenschläge beendet wird.

3. Loreley (Sopran, Bass)

Das Märchen von der Zauberin Loreley, die auf einem steilen Felsen am Rheinufer sitzt und mit ihrer Schönheit Schiffer zum Kentern bringt, ist eine Schöpfung von Clemens Brentano (1778-1842). Allerdings wurde die 1801 entstandene und ursprünglich in einen Roman integrierte Ballade⁷ schon von Zeitgenossen des Dichters als 'alte Sage' rezipiert. So führt auch Heinrich Heine sein 1824 entstandenes "Lied von der Loreley" als "Märchen aus alten Zeiten" ein. Alt wie eine Sage ist tatsächlich nur der Name des Felsens, an dem so viele Schiffe zerschellt sein sollen und nach dem Brentano die verführerische Jungfrau benannte. Dieser resultiert aus der mittelhochdeutschen Bedeutung der Silben *lüren* = auflauern und *lai* = Fels, Stein, Schiefer.⁸ Jörg Morgeners Singfassung nach der von Schostakowitsch vertonten russischen Übersetzung lautet wie folgt:

⁶Vgl. T.86-89 mit T. 39-42 und T. 90-97 mit T. 39-46.

⁷Vgl. "Die Ballade von der Lore Lay" in Brentanos Roman *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter* [Sämtliche Werke und Briefe 16] (Stuttgart: Kohlhammer, 1978). Apollinaires gekürzte Übersetzung erschien 1913 in der Abteilung "Rhénanes" aus der Sammlung *Alcools*. Nachdruck in G. Apollinaire: *Œuvres poétiques* (Paris: Gallimard, 1965), S. 115-116.

⁸Dieter Berger, Hrsg.: *Geografische Namen in Deutschland. Herkunft und Bedeutung der Namen von Ländern, Städten, Bergen und Gewässern* (Mannheim: Duden, 1993), S. 172.

Zu der blonden Hexe kamen Männer in Scharen,
die vor Liebe zu ihr fast wahnsinnig waren.

Es befahl der Bischof sie vor sein Gericht,
doch bewog ihn zur Gnade ihre Schönheit so licht.

“Loreley, deine Augen, die so viele gerührt,
welcher Zauber hat sie nur zum Bösen verführt?”

“Lasst mich sterben, Herr Bischof, verdammt ist mein Blick,
wer mich nur angeschauet, kann nimmer zurück.

Meine Augen, Herr Bischof, sind schreckliche Flammen.
Lasst mich brennen am Pfahl, denn ihr müsst mich verdammen.”

“Loreley, wie soll ich dich verdammen,
wenn mein Herz für dich steht in Flammen: heile du meinen Schmerz.”

“Sprecht nicht weiter, Herr Bischof, lasst Euch nicht von mir rühren,
denn Gott hat Euch bestimmt, mich zum Tode zu führen.

Fort von hier zog mein Liebster, hat sich von mir gewandt,
ist von dannen geritten in ein anderes Land.

Seither trauert mein Herze, darum muss ich verderben.
Wenn ich nur in mein Antlitz seh, möchte ich sterben.

Fort von hier zog mein Liebster, nun ist alles so leer,
sinnlos ist diese Welt, Nacht ist rings um mich her!”

Der Bischof lässt kommen drei Ritter: “Ihr Treuen,
bringt mir diese ins Kloster, dort soll sie bereuen.

Geh hinweg, Loreley! Falsche Zauberin du,
wirst als Nonne nun finden im Gebet deine Ruh.”

Mühsam sieht man sie dort einen Felsweg beschreiten.
Und sie spricht zu den Männern, die ernst sie begleiten:

“Auf der Höhe des Felsens will ich einmal noch stehn
und das Schloss meines Liebsten von ferne nur sehn.

Und sein Spiegelbild lasst mich zum letzten Male betrauern
Danach könnt ihr mich bringen in Klostermauern.”

Und ihr Haar fliegt im Winde, seltsam leuchtet ihr Blick,
und es rufen die Ritter: “Loreley, zurück, zurück!”

“Auf dem Rheine tief drunten kommt ein Schiffelein geschwommen,
drinnen steht mein Geliebter, und er winkt, ich soll kommen!

O wie leicht wird mein Herze”! Komm, Geliebter mein!”
Tiefer lehnt sie sich über und stürzt in den Rhein.

Und ich sah sie im Strome, so ruhig und klar,
Ihre rheinfarbnen Augen, ihr sonniges Haar. (Guillaume Apollinaire)

Wie diese Fassung zeigt, hat Apollinaire Brentanos Ballade gestrafft, indem er dessen 25 Strophen aus je vier dreihebigen Versen zu neunzehn gereimten Zweizeilern (Couplets) kürzt. Dabei verzichtet er auf Heines Zusatz, dass es der betörende Gesang der Verführerin wider Willen war, der die Schiffer von ihrem Kurs abkommen und in ihren Booten am Felsen zerschellen ließ.⁹ Bei Apollinaire ist die Loreley eine Hexe, die die Männer mit ihren “yeux couleur du Rhin” und ihren “cheveux de soleil” betört. Sie weiß, dass sie ihren Zauber nicht selbst bannen kann, und sucht den Tod, seit ihr Geliebter sie verlassen hat. Als dieser ihr bei einem Blick in den Rhein in einer Vision auf seinem Schiff erscheint und sie zu sich ruft, stürzt sie sich verzückt in den Fluss. Der Text des langen Liedes umfasst in der Hauptsache die direkte Rede der Loreley, unterbrochen von Antworten des Bischofs und eingebettet in den Bericht eines Erzählers. Kleine Zusätze sind die Worte des Bischofs an seine Ritter und, später, deren Ruf, mit dem sie Loreley am Sturz in den Rhein zu hindern suchen.

Schostakowitsch komponiert einen raffinierten Gesangspart. Indem er alle Verse als beinahe aber nie ganz vollständige Zwölftonreihen anlegt, bringt er einerseits zum Ausdruck, dass die übernatürlich schöne Titelheldin vielen den Tod bringt. Indem er dabei zahlreiche wiederkehrende melodische Wendungen einbaut, bewegt er seine Hörer zugleich zum Mitgefühl mit der jungen Frau und ihrer unfreiwilligen Ausstrahlung.

Zum erstaunlich wenig abstrakten Gesamteindruck trägt zunächst die erzählende Stimme bei, die konsequent rezitativisch singt: In der russischen Originalfassung bestehen die abwechselnd von Sopran und Bass gesungenen erzählenden Einschübe ausschließlich aus Achteln mit zahlreichen ausgedehnten Tonwiederholungen und nur der Gliederung dienenden Achtelpausen. Für hervorgehobene Worte – so z.B. die Beschreibung der verführten Männer als “wahnsinnig” in Couplet 1 – werden prägnante Rhythmen eingeschoben. Rezitativisch klingt auch der Gesang des Bischofs, bevor dieser, von seinen Gefühlen überwältigt, auf die Bestrafung der Hexe verzichtet und die gefährliche Schöne ins Kloster schickt.¹⁰

⁹Heine erinnert damit an die Sirenen, deren Gesang Orpheus und Odysseus nur mit Mühe und List widerstanden.

¹⁰Zum Rezitativischen bzw. rhythmisch Prägnanten vgl.:

Erzählung: Couplet 1 + 2, Bischof: Couplet 3 + 6, Erzählung/Bischof: Couplet 11, Erzählung: ½ Couplet 16. Außerdem gegen Ende, viel bedächtiger, Erzählung: Couplet 18 + 19. Schostakowitsch schreibt diese rezitativischen Zeilen in ständig wechselndem Achtelmetrum – 5/8, 3/8, 5/8, 6/8, 5/8 etc. Im zum Mitlesen bestimmten Notenbeispiel unten wird auf die Taktstriche in diesen Rezitativen ganz verzichtet, da sie zwar zur Koordination für Dirigent und Orchester wichtig sind, aber den Gesangspart selbst nicht verdeutlichen.

Loreley

1a + b (Sopran)

Zu der blon-den He-xe ka-men Män-ner in Scha-ren, die vor Lie-be zu ihr fast wahn - sin - nig wa-ren.

2a + b

Es be-fahl der Bi-schof sie vor sein Ge-richt, doch be-wog ihn zur Gna-de ih-re Schön-heit so licht.

3a + b (Bass)

“Lo-re-ley, dei-ne Au-gen, die so vie-le ge-rüh-ret, wel-cher Zau-ber hat sie nur zum Bö-sen ver-füh - - ret?”

4a (Sopran)

“Lasst mich ster - ben, Herr Bi-schof, ver - dammt ist mein Blick,

4b

wer mich nur an - ge - schau - et, kam nim - mer zu - rük.

5a

Mei - ne Au - gen, Herr Bi - schof, sind schreck-li - che Flam - men

5b

Lasst mich bren - - nen am Pfahl ——— denn ihr müsst mich ver - dam - - - - - men!”

6a + b (Bass)

“Lo-re-ley, wie soll ich dich verdammen, wenn mein Herz für dich steht in Flam - men: ——— hei - le du mei-nen Schmerz!”

7a (Sopran)

7a "Sprecht nicht wei-ter, Herr Bi-schof, lasst Euch nicht von mir rüh - - ren,

7b

7b denn Gott hat Euch be - stimmt, mich zum To - - de zu füh - - ren.

8a

8a Fort von hier zog mein Lieb - - ster, hat sich von mir ge - wandt,

8b

8b ist von dan - nen ge - rit - - ten in ein an - de - res Land.

9a

9a Seit - her trau - ert mein Her - - ze, da - rum muss ich ver - der - - ben.

9b

9b Wenn ich nur in mein Ant - litz seh, möch - te ich ster - ben.

10a

10a Fort von hier zog - - mein Lieb - - ster, nun ist al - les so leer,

10b

10b sinn - - los ist die - se Welt, Nacht ist rings um mich her!'"

11a + b (Bass)

Der Bischof lässt kommen drei Ritter: "Ihr Treu-en, bringt mir diese ins Kloster, dort soll sie be-reu-en."

12a

12b

"Geh hin-weg, Lo-re-ley! Fal-sche Zau-be-rin du, _____

13a + b

wirst als Non-ne nun fin-den im Ge-bet-dei-ne Ruh." _____

Müh-sam sieht man sie dort ei-nen Fels-weg-beschreiten. Und sie spricht zu den Männern die ernst sie be-glei-ten:

14a (Soprano)

14b

"Auf der Hö--he-- des Fel--sens will ich ein-mal noch stehn,

15a

und das Schloss meines Lieb--sten _____ von fer-ne nur sehn. _____

15b

Und sein Spie-gel-bild lässt mich zum letz--ten Ma-le be-trau--ern,

Da-nach könnt ihr mich brin-gen in Klo--ster-mau--ern!¹⁷ _____

16a + b (Sopran)

Und ihr Haar fliegt im Win-de, seltsam leuchtet ihr Blick, und es ru - fen die Rit - ter:

Presto

(Bass)

Adagio

17a (Sopran)

Lo - re - ley, — zu - rück, — Lo - re - ley, — zu - rück, — zu - rück! —

17b “Auf dem Rhei - ne, tief drun - ten, kommt ein Schiff - lein ge - schwom - men,

drin - nen steht mein Ge - lieb - - ter und er winkt, ich soll kom - - men. —



18a O wie leicht wird mein Her - - ze! Komm, Ge - lieb - - ter mein!”

18b + 19a (Bass)

Tie - fer lehnt sie sich ü - ber und stürzt in den Rhein. Und ich sah sie im Stro - me, so ru - hig und klar,

19b ih - re rhein - farb - nen Au - gen, ihr son - - - ni - - ges Haar.

Nicht rezitativisch, sondern emotional rhythmisiert klingt der Bischof in Couplet 12; auch die Erzählstimme in Vers 13a ist durch doppelt lange Noten unterbrochen, wenn sie vom mühsamen Gang über den Felsenweg spricht. Vor allem aber der Gesang der Loreley ist lyrisch und wesentlich ruhiger.¹¹ Zudem erzeugen identisch oder leicht variiert aufgegriffene Konturen ein Gefühl von Vertrautheit. So kehrt der melodische Zweizeiler, der ihre Rede eröffnet (Couplet 4: “Lasst mich sterben, Herr Bischof, verdammt ist mein Blick, / wer mich nur angeschauet, kam nimmer zurück”), zu Beginn ihrer zweiten Bitte mit nur einer Tonabweichung wieder (Couplet 7: “Sprecht nicht weiter, Herr Bischof, lasst Euch nicht von mir rühren, denn Gott hat Euch bestimmt, mich zum Tode zu führen”). Die Kontur ihres traurigen Eingeständnisses (Vers 8a: “Fort von hier zog mein Liebster, hat sich von mir gewandt”) ertönt zu ähnlichen Worten in Vers 10a wie zur Bekräftigung in rhythmisch vergrößerter Form und dann noch einmal generell verlangsamt im *Adagio* anlässlich der Vision, die die Liebesbeziehung zu heilen verspricht (Vers 17a: “Auf dem Rheine, tief drunten, kommt ein Schiffelein geschwommen”). Auch zu den Worten von Verschwinden und Wiederkehr des Geliebten erklingt dieselbe Melodik (vgl. ½ Vers 8b “ist von dannen geritten” mit ½ Vers 17b “drinnen steht mein Geliebter”).

Zu den kürzeren Figuren, die durch ihr mehrfaches Erklingen ein Gefühl der Vertrautheit erzeugen, gehören als erstes die Sekundschritt-Kurve bei “Meine Augen, Herr Bischof”. Sie kehrt wieder, transponiert aber in identischen Intervallen, im anschließenden “sind schreckliche Flammen” sowie unterschiedlich stark verkürzt in “Lasst mich brennen”, “denn ihr müsst mich”, “darum muss ich verderben”, “falsche Zauberin”, “wirst als Nonne nun”, “im Gebet deine” und “[brin]gen in Klostermau[ern]”. Eine zweite thematische Komponente ist der ‘doppelte Seufzer’. Diese Figur hat Schostakowitsch auch in andere Werke integriert, stets im Kontext einer Klage. In dieser Sinfonie tritt der wiederholte, verzögert fallende Halbtonschritt zuerst zum abschließenden Wort der *Malagueña* auf (vgl. “Tod – in | der – Ta- | ver — ne —” als *ces—b, ces—b, as—g, as—g*). In “Loreley” ertönt die Figur im -Rhythmus bei “[ver]dammen” am Ende von Couplet 5 und bei “führen” am Ende von Couplet 7 sowie in halb so großen Notenwerten als  bei “[ver]führet” am Ende von Couplet 3 und bei “[mein Herz steht in] Flam—men—” in Couplet 6.


¹¹Schostakowitsch begleitet diese lyrischen Abschnitte mit triolischen Figuren und notiert daher im 9/8- und 15/8-Metrum. Im Notenbeispiel sind diese Zeilen des Gesangsparts mit ihren gehäuften punktierten Werten der Lesbarkeit zuliebe in einfachen Vierteln dargestellt.

Die Instrumente, die den Gesang der Loreley tragen, erläutern den Verlauf der Geschichte in eindrucksvoller Weise. Ihre Bitten an den Bischof stützt der volle Streicherchor, wobei ihre Gesangskontur zuerst von der Bratsche in der tieferen Oktave, später vom Kontrabass in kurzen Parallelen verdoppelt wird. Als sie von der Treulosigkeit des Geliebten erzählt, wird der Streichersatz dünn und macht so ihre Verlassenheit spürbar. Als sie sich zum Schrecken der Ritter über den Uferrand beugt, künden zwei lang nachklingende Glockenschläge von ihrem bevorstehenden Tod. Ihre Vision, in der ihr Geliebter sie zu sich ruft, ist nicht nur in warme, ganz tonale Streicher-Dreiklänge getaucht, sondern wird zusätzlich von Celesta, Vibraphon und weiteren Glockentönen sphärisch untermalt.

Ganz anders klingt das instrumentale Umfeld in den Äußerungen des Bischofs. Zu seinen ersten drei – im Duktus rezitativischen – Aussagen (vgl. Couplets 3, 6 und 11) schweigen alle Streicher. Stattdessen umgibt Schostakowitsch die Worte, in denen der von Amts wegen zur Verdammung aller Hexen verpflichtete Geistliche sich von weiblicher Schönheit berührt zeigt, nur mit einzelnen Intervall-Anschlägen des Xylophons, die in großen Abständen ertönen, meist Pausen füllend.¹² Dies ändert sich in Couplet 12, als der Bischof die Betörende zur geistigen Läuterung ins Kloster schickt. Sein Gesang wird hier lyrisch und entfaltet sich, ohne Beteiligung des Xylophons, über einem üppigen Klangkissen der nun in zehn Stimmen geteilten Streicher. Der Abschluss dieses Couplets, in dem die Instrumente unisono zum *ff* anschwellen, scheint allerdings die Hoffnung auf die Ruhe, die ihm diese Entscheidung bringen soll, Lügen zu strafen.

Die Gliederung der Couplets in Blöcke, die durch umfangreiche Zwischenspiele getrennt sind, folgt dem Fortgang der Erzählung. Dabei trägt die Thematik dieser Zwischenspiele zum Zusammenhalt nicht nur des Satzes selbst, sondern auch der ganzen Sinfonie bei. Dies ist besonders deutlich im Falle der 32 Takte zwischen Couplet 7 und 8 – der Zeitspanne, so könnte man interpretieren, während der Loreley überlegt, ob sie dem Bischof verraten soll, dass sie nicht etwa nur wegen der durch ihre fatalen Augen getöteten Seeleute sterben will, sondern vor allem, weil ihr Geliebter sie verlassen hat. Die Musik ist durchzogen von fünf Zitaten des Verses, der den Gesangspart der Sinfonie eröffnet (“Die einhundert Verliebten” in der deutschen Übersetzung) und mit drei Echos aus der ersten Frage des Bischofs (“[welcher Zauber hat] sie nur zum Bösen verführt?”)

¹²Botts Deutung, “Das Xylophon ist die karikierende Begleitstimme des liesbeslüsternen, aber zurückgewiesenen und daher Rache nehmenden Bischofs” (*op. cit.*, S. 98) scheint mir allerdings stark überzogen.

Im zweiten Zwischenspiel, das einschließlich seiner zwei kurzen Gesangseinwürfe 66 Takte umfasst, deutet Schostakowitsch instrumental an, welche Folgen die Verbannung ins Kloster für die junge Frau haben wird: Die ersten 20 Takte färbt ein Holzblock, der mit unbarmherzig wiederholtem -Rhythmus über zerrissenen Streicherklängen die Nähe des Knochenmannes hörbar macht. In der zweiten Hälfte dieser Passage fügt das Xylophon die zwei Versionen des Aufstiegs hinzu, den Loreley bald zu “Auf der Höhe” und “O wie leicht wird mein Herze” singen wird.¹³ Dann errichten Bässe und Celli einen fünfstimmigen Akkord, der den ersten erzählenden Einwurf (“Mühsam sieht man sie dort einen Felsweg beschreiten”) vorbereitet, als Liegeklang untermalt und in rhythmischen Schlägen nachklingen lässt. Ein Bratschensolo verbindet die Konturen von “O wie leicht wird mein Herze” (mit doppeltem Seufzer) und “Die einhundert Verliebten”, nach einer Erweiterung noch einmal vom vorherigen rhythmisierten Fünfklang bestätigt. Nach einem fast unbegleiteten zweiten Erzähleinwurf (“Und sie spricht zu den Männern, die ernst sie begleiten”) scheint das lange Zwischenspiel in Transposition noch einmal neu zu beginnen, bricht aber mit Loreleys Wunsch (“Auf der Höhe . . .”) ab.

Das dritte Zwischenspiel folgt – als *Presto* im *ff* – auf die ängstlichen “Zurück”-Rufe der Ritter. Geführt von den Bässen und in aufsteigender Reihenfolge aber ungleichmäßigen Abständen hinzutretend spielen die Streicher einen fünfstimmigen Kanon, dessen letzte vollständige Imitation nach fünf nicht miteinander verwandten Zwölftonreihen abbricht, während die ersten Stimmen ihr Spiel noch weiter ausspinnen. Eine 10-tönig klopfende Akkordwiederholung endet mit Glissandi aller Instrumente, die “bis zum höchsten Ton” aufschließen soll, gekrönt von den zwei schon erwähnten mächtigen Glockenschlägen.

Im nun folgenden *Adagio* ergänzt die Celesta Loreleys Vision vom ihr zuwinkenden Geliebten mit einem Solo, das aus einer Zwölftonreihe und ihrer um einen Halbton höheren Transposition besteht; eine weitere Halbtontransposition folgt in identischem Rhythmus nach ihrem emphatisch bestätigenden “Komm, Geliebter mein”. Diese dreifache Verwendung derselben vollständigen Reihe ist – nach zahlreichen vokal unvollständigen und instrumental immer wieder neuen Reihen – an genau dieser Stelle sicher kein Zufall: Aus Sicht der Protagonistin Loreley ist erst mit ihrem Tod in den Fluten des Rheins und der dabei erhofften Vereinigung mit ihrem treulosen Liebsten eine ‘Vollendung’ erreicht.

¹³Vgl. Xylophon ab 3 Takte vor #36: ||: *gis-cis-fis-cis-fis-a-gis* :|| *a-d-g-d-g-ces-b-ces-b* mit Beginn Vers 18a und, anschließend, ||: *e-a-f-e* :|| *g-c-a-gis-a-gis* mit Beginn Vers 14a.

Die abschließende Bemerkung der erzählenden Stimme greift auf den Märchentön zurück. Statt Bestürzung über den selbstgewählten Tod der Protagonistin zu äußern, erwähnt sie noch einmal deren außergewöhnliche Attribute: "ihre rheinfarbne Augen, ihr sonniges Haar". Die Gesangslinie endet mit dem Dreitonabstieg *d-c-h*. Diesen imitieren die Bässe eine Quint tiefer als *g-f-e*. Die beiden Zieltöne, *e* und *h*, umkreist der sich leise daraus erhebende Klang von Streichern, Celesta und Vibraphon, und vom verhauchenden Ende dieses Klanges leitet das Solocello mit einer Kantilene, die aus dem *e-h* erwächst, in den Beginn des vierten Sinfoniesatzes über. Diese Kantilene verknüpft zwei vollständige Zwölftonreihen, als wollte das Soloinstrument bestätigen, was der Gesangstext auslöst: die Erschütterung über eine Verzweiflung, für die nur der Tod Erlösung bereithält.

4. Le Suicidé / Der Selbstmörder (Sopran)

Trois grands lys Trois grands lys sur ma tombe sans croix
Trois grands lys poudrés d'or que le vent effarouche
Arrosés seulement quand un ciel noir les douche
Majestueux et beaux comme sceptres des rois

L'un sort de ma plaie et quand un rayon le touche
Il se dresse sanglant c'est le lys des effrois
Trois grands lys Trois grands lys sur ma tombe sans croix
Trois grands lys poudrés d'or que le vent effarouche

L'autre sort de mon cœur qui souffre sur la couche
Où le rongent les vers L'autre sort de ma bouche
Sur ma tombe écartée ils se dressent tous trois
Tout seuls tout seuls et maudits comme moi je croi
Trois grands lys Trois grands lys sur ma tombe sans croix¹⁴

(Guillaume Apollinaire)

¹⁴ Apollinaire, *Œuvres poétiques*, S. 566. Deutsche Übersetzung von Bertram Kottmann:

Drei große Lilien, drei große Lilien auf meinem Grabe ohne Kreuz, / drei große Lilien, bestäubt mit Gold, vom Winde aufgeschreckt, / gewässert nur, sobald ein schwarzer Himmel sie begießt, / voll Majestät und schön wie Königszepter. // Die eine sprießt aus meinem Weh und wenn ein Sonnenstrahl sie trifft, / dann reckt sie blutend sich empor – die Lilie des Grauens. / Drei große Lilien, drei große Lilien auf meinem Grabe ohne Kreuz, / drei große Lilien, bestäubt mit Gold, vom Winde aufgeschreckt. // Die andere ersprießt in meinem Herzen, das leidet auf dem Lager, / wo Würmer es zerfressen. Die dritte wächst aus meinem Mund. / Auf meinem Grab, fernab, erblühen alle drei, / ganz allein, ganz allein und fluchbeladen, wie ich mich wähne. — (Abdruck mit ausdrücklicher Genehmigung des Autors. Siehe auch: http://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=128554; abgerufen 7/2019.)

Nach den generischen Klageliedern der andalusischen Roma-Sänger, in denen der Tod in den Tavernen von Málaga ein- und ausgeht, und der Verzweigung der gefährlich Schönen vom Rheinufer, die zu ihrem selbst gewählten Tod in den Fluten führt, beschreibt das dritte Gedicht im ersten durchkomponierten Abschnitt aus Schostakowitschs Liedsinfonie das Grab eines Menschen, der sein Leben ausgelöscht hat. Guillaume Apollinaire wählt dafür das Bild einer Stätte, die sich von anderen unterscheidet sowohl durch das, was ihr fehlt, als auch durch das, was sie auszeichnet: Es gibt kein Kreuz; stattdessen wachsen auf dem Grab drei große Lilien. Innerhalb der Sinfonie erscheint das Gedicht damit als eine Art Antwort auf das eröffnende "De profundis" von Lorca mit seinen zwischen Olivenbäumen gesetzten hundert Kreuzen für die anonym verscharrten Toten.

Dass in Apollinaires in Ich-Form erzähltem Gedicht kein Kreuz auf dem Grab steht, weist sowohl auf die Gottferne des Menschen, der sein Leben eigenhändig beendet hat, als auch auf die historisch ablehnende Haltung der Kirche diesen Verzweifelten gegenüber. Die Lilien beschwören vielerlei Assoziationen. Neben der Reinheit einerseits und dem Bezug zum Emblem der Bourbonen andererseits spielt im hier gegebenen Kontext vor allem die den Tod umkreisende Symbolik eine Rolle. Mit Bezug auf die neun Gedichte um "La Loreley", die Apollinaire unter dem Eindruck seines Rheinland-Aufenthaltes 1901-1902 als Französischlehrer in einer deutschen Familie schrieb und später als Zyklus ("Rhénanes") in seine Sammlung *Alcools* aufnahm, haben mehrere Forscher untersucht, welche deutschen Quellen den Dichter inspiriert haben könnten. Marc Poupon vermutet eine Symbolik, die die Lilie mit einem gewaltsamen Tod, insbesondere mit der Enthauptung, assoziiert.¹⁵ Pierre Orecchioni dagegen findet wesentlicher, dass das deutsche Volksgut Lieder kennt, in denen die Lilie als Symbol für die Auferstehung besungen wird.¹⁶ Auch in der katholischen Ikonografie gilt die Lilie als Symbol für ewiges Leben und wird nicht zuletzt deshalb häufig auf Gräber gepflanzt.

Apollinaire scheint mit beiden Bedeutungsbereichen zu spielen. Dass er deutsche Volkslieder kannte, legt nicht zuletzt die Wiederholung im Refrainvers seines Gedichtes nahe. "Trois grands lys Trois grands lys" (ein

¹⁵Marc Poupon, "Sources allemandes d'Apollinaire", *Revue des Lettres Modernes* 530-536 (1978), Sonderband Guillaume Apollinaire, S. 14ff. Poupon verweist speziell auf das 51. Kapitel der *Historia von D. Johann Fausten*, in dem von einem Volksglauben erzählt wird, nach dem die Seele eines geköpften Mannes in eine Lilie wandert.

¹⁶Pierre Orecchioni, *Le thème du Rhin dans "l'inspiration" de Guillaume Apollinaire* (Paris: Lettres Modernes, 1956), S. 64.

Vers, den Apollinaire wie ursprünglich all seine Lyrik ohne Satzzeichen schrieb) erinnert an den fast gleichlautenden Beginn des alten deutschen Volksliedes “Drei Lilien, drei Lilien / die pflanzt’ ich auf mein Grab.”¹⁷

In Apollinaires Gedicht haben die Lilien auf dem Grab des Lebensmüden zwar das sie einst bestäubende Gold bereits eingeblüßt; doch scheint ihre stolze Schönheit auf etwas Königliches zu verweisen. Der Dichter individualisiert die Lilien zudem, indem er ihnen je nach ihrem metaphorischen Urgrund eine unterschiedliche Bedeutung beimisst: Eine erste, die Lilie des Grauens, wächst “aus meiner Wunde”; sie spricht von der tiefen Verletzung, die psychisch-spirituell die Selbsttötung verursacht haben mag und physisch deren Resultat ist. Eine zweite Lilie entspringt dem leidenden Herzen des Toten, das – ebenfalls spirituell wie physisch – von Würmern zerfressen wird. Die dritte schließlich wächst aus dem Mund des Verscharrten; sie symbolisiert seine allumfassende Klage über das Schicksal, das ihn in dieses Grab geführt hat. Gemeinsam stehen die drei Lilien zuletzt für den Fluch der Einsamkeit: im Französischen heißt es wörtlich: “sie richten sich auf, alle drei, ganz allein und fluchbeladen wie ich, so glaube ich”.

Die Kontur der Solistin wie auch der Streicher kreist über lange Strecken um die kleine Viertonkurve *d-es-d-c, d-es-d-c*, mit der der Gesang zu “Drei Lilien, drei Lilien” einsetzt. Im Duett von Sopran und Solocello, das diesen Satz vorrangig charakterisiert,¹⁸ wird das Motiv wiederholt auf dem Tritonus beantwortet.¹⁹

Anders als Apollinaire, der sein Gedicht dreistrophig anlegt und den ersten Refrain an unüblicher Stelle einschiebt, entwirft Schostakowitsch die Vertonung in zwei analogen Hälften mit Coda. Dabei greift er vier Teilphrasen – insgesamt 28 Takte – in Gesang und Orchester notengetreu auf.²⁰ Das scheinbar Tröstliche dagegen, wenn die Lilien sich “voll Stolz” und “in einsamer Schönheit” aufrichten, setzt er mit schwankenden Hemiolen über leeren Quinten, als wollte er die Hohlheit der Gestik unterstreichen.

¹⁷Der fünfstrophige Text dieses um 1830 entstandenen Liedes, einschließlich eines Links zu seiner Melodie, findet sich unter <https://www.volksliederarchiv.de/drei-lilien-drei-lilien>.

¹⁸Die Abschnitte dieses Duetts, während dessen die anderen Instrumente schweigen oder passiv verklingen, füllen die Takte 1-24, 38-42, 48-62, 92-96 und 105-120.

¹⁹Vgl. Gesang/Cello T. 1-3/3-4: ||: *d-es-d-c* :|| *gis-a-gis-fis*; Solocello allein T. 41-45/45-47: ||||: *c-des-c-b* :||: *fis-g-fis-e* :||; Gesang/Cello T. 50-54 + 105-109: ||: *g-as-g-f* :||: *cis-d-cis-h* :||.

²⁰T. 7-13 ≈ 55-61 und 110-116 (“Demut mein kreuzloses Grab”), T. 13-19 ≈ 61-67 (“Drei Lilien bedeckt . . . Wegen”), T. 50-55 ≈ 105-109, T. 77-79 ≈ 100-103 (Streicher).

Le Suicidé



(Sopran) – Trois grands lys, — trois grands lys, —
Drei Li - li - en, drei Li - li - en, —



lys sur ma tom-be sans croix, sur — ma tom - - be sans croix. —
Li - li - en schmücken in De - mut — mein kreuz - lo - ses Grab. —



– Trois grands lys, — pou-drés d'or que le vent, que le vent ef - fa - rou - che, —
Drei Li - li - en, be-deckt mit Gold, das vom Win-de ver-streut auf den We - gen, —



ar-ro - sés seu-lement, ar - ro - sés seu-le-ment quand un ciel noir les dou - che, —
– leis glän-zen sie auf, wenn die nachtschwarzen Wolken sie tränken mit Re - - gen, —



– ma - je - stu - eux — et beau — et beau comme scept-res des rois. —
und ra - gen in ein - sa - mer Schön-heit, — voll Stolz wie der Kö - ni - ge Stab. —



L'un sort, l'un sort de ma plai-e et quand un ray - on — le tou - che —
Aus mei-ner Wun-de wächst eine den Strah-len der Son-ne ent-ge - gen —



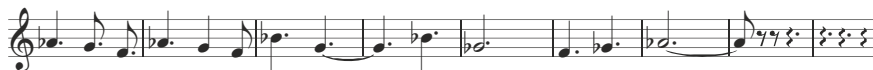
Il se dres - se san - glant, c'est le lys, c'est le lys des ef - frois. —
da ent - fal - tet sich blu - tend die Li - lie, die Schrecken mir gab. —

Im Zentrum der bei Schostakowitsch zweiten Strophe türmen die Streicher, in hoher Lage von *pp* zu *ff* anschwellend, chromatisch aufsteigende Töne aufeinander und untermalen mit diesem zwölftönigen Klang die Klage der aus dem Mund des Toten erwachsenden dritten Lilie. Auf dem Höhepunkt ertönen, wie in "Loreley" auf *b* und in *ff*, zwei Glockenschläge. Dann setzt das Solocello mit einer ausdrucksvollen melodischen Zwölftonreihe ein – der einzigen des Satzes – und bereitet damit den Boden für ein Duett mit der monotonen Rezitation des Sängers: Für den Selbstmörder in seinem "einsamen Grab", so tröstet die Musik, ist der Tod zum Partner geworden; er weiß sich mit ihm vereint.

Le Suicidé (Fortsetzung)



- Trois grands lys, ___ trois grands lys, ___
 Drei Li - li - en, drei Li - li - en, ___



lys sur ma tom-be sans croix, sur ___ ma tom - - be sans croix. ___
 Li - li - en schmücken in De - mut ___ mein kreuz - - lo - ses Grab. ___



- Trois grands lys, ___ pou-drés d'or que le vent, que le vent ef - fa - rou - che. ___
 Drei Li - li - en, be-deckt mit Gold, das vom Winde ver-streut auf den We - gen. ___



L'autre sort de mon cœur, ___ il sort de mon cœur, qui ___ souf-fre ___ sur la cou-che,
 - Die an - de - re Li - lie ___ dem Her-zen entwächst, das geht lei-dend ___ zu - grun-de



où le ron-gent les vers. ___ L'au-tre sort de ma bouche, il sort de ma bou - che.
 - von Würmern zerfres - sen. ___ - Die drit-te der Li-lien ___ meinem Mun - de.
entwächst



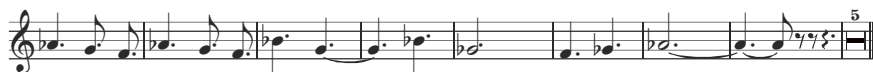
- - Sur ma tombe _é - car - tée ils se dres - sent tous trois. ___
 Sie wach-sen und blü-hen auf mei-nem ver - ein - sam - ten Grab. ___



- Tout seuls, tout seuls et mau-dits, tout ___ seuls et mau - dits com-me moi, ___ je crois. ___
 Ih - re Schön-heit ist mir ein Fluch, wie das Schicksal ihn mei - ner Ver-gäng-lich-keit gab. ___



- Trois grands lys, ___ trois grands lys, ___
 Drei Li - li - en, drei Li - li - en, ___



lys sur ma tom-be sans croix, sur ___ ma tom - - be sans croix. ___
 Li - li - en schmücken in De - mut ___ mein kreuz - - lo - ses Grab. ___

Der Sinfoniesatz, der den Apollinaire-Text “Le Suicidé” vertont, ist vom folgenden deutlich abgesetzt; hier gibt es keinen unmittelbaren Übergang. Damit rundet dieses vierte “Lied” in der 14. *Symphonie* eine Gruppe ab, die auf der sinfonischen Ebene als (von einem Prolog vorbereiteter) “erster Satz” fungiert. Ihrer Rolle als struktureller Abschluss wird die Musik in verschiedenster Weise gerecht:

- Mit “Le Suicidé” schlägt Schostakowitsch einen Bogen zurück zum ‘Prolog’-Satz “De profundis”. Beide sind als *Adagio* überschrieben. Der Kopfsatz kreist um *d* als zentralen Anker, doch wird dieser Ton erst in der zweiten Hälfte des Vorspiels erreicht und auch im Nachspiel durch seine Position als Quint von *g* geschwächt. Der vierte Satz dagegen beginnt und endet auf *d*, und insbesondere die Beschreibung der drei einzelnen Lilien ankert in diesem Ton.
- Das Motiv des vierten Satzes hat in seinem Halbtonaufstieg und späteren Fall zum unteren Ganztonnachbarn des Ausgangstones große Ähnlichkeit mit dem leitenden Gesangsmotiv des ersten Satzes (vgl. dort: *cis-d-h*, hier: *d-es-[d]-c*). Beide werden als Ableitungen aus dem zu Beginn des Werkes so prominenten “Dies-irae”-Beginn gehört.
- Nachdem Schostakowitsch gegen Ende von “La Malagueña” das Motiv des doppelten Seufzers eingeführt hatte, zitiert er es vielfach im darauf folgenden Satz “Loreley”, aber auch in “Le Suicidé” (vgl. den Gesang bei “[von Würmern zer-]fres-sen”), nach einem ersten virtuosen Ausbruch der Streicher zum *forte* dreioktavig imitiert von den Violinen.
- Als neue thematische Komponente tritt im zentralen Satz der sinfonischen Gruppe der zweifache, unbegleitet erklingende und lang nachhallende Schlag einer Glocke hinzu. In “Loreley” ertönt das unter Fermaten im *ff* wiederholte *b* nach dem aufwärts schießenden Glissando aller Streicher, mit dem Schostakowitsch die 12-tönige *Presto*-Fuge, während derer man sich Loreley prekär über den Felsen gebeugt vorstellen muss, vom *Adagio* ihrer todbringenden Vision abgrenzt. In “Le Suicidé” folgt derselbe tiefe Glockenton *b*, ebenfalls unbegleitet unter Fermaten, auf die chromatische Kumulation und leitet damit den letzten poetischen Zweizeiler von Einsamkeit und Fluch ein. Erneut erklingt der doppelte Totenglockenschlag, nun nicht mehr isoliert, vor Beginn und nach dem Ende der Coda mit dem hinzugefügten Refrainvers. Dabei stellt die Glocke dem Grundton *d* ihr *b* gegenüber und weist damit auf die folgende Liedgruppe der Sinfonie voraus.

5. Les Attentives I / Auf Wacht (Sopran)

Celui qui doit mourir ce soir dans les tranchées
 C'est un petit soldat dont l'œil indolemment
 Observe tout le jour aux créneaux de ciment
 Les Gloires qui de nuit y furent accrochées
 Celui qui doit mourir ce soir dans les tranchées
 C'est un petit soldat mon frère et mon amant

Et puisqu'il doit mourir je veux me faire belle
 Je veux de mes seins nus allumer les flambeaux
 Je veux de mes grands yeux fondre l'étang qui gèle
 Et mes hanches je veux qu'elles soient des tombeaux
 Car puisqu'il doit mourir je veux me faire belle
 Dans l'inceste et la mort ces deux gestes si beaux

Les vaches du couchant meuglent toutes leurs roses
 L'aile de l'oiseau bleu m'évente doucement
 C'est l'heure de l'Amour aux ardentes névroses
 C'est l'heure de la Mort et du dernier serment
 Celui qui doit périr comme meurent les roses
 C'est un petit soldat mon frère et mon amant ³⁴

(Guillaume Apollinaire)

Die ersten zwei der drei Gedichte dieser Liedgruppe stammen aus einem Brief, den Apollinaire am 15. Mai 1915 als Soldat an die als erste Pilotin Frankreichs berühmt gewordene und vom Dichter heiß umworbene Louise de Coligny-Châtillon schrieb.³⁵ Ihr scheint Apollinaire die einer

³⁴Apollinaire, *Œuvres poétiques*, S. 466. Deutsche Übersetzung von Bertram Kottmann:
 Der sterben muss zum Abend in den Gräben, / ein kleiner Soldat ist's, dessen Auge
 träge / den ganzen Tag schon auf Schießscharten aus Beton / mit Ruhmeszeichen ruht, die
 nächstens dort befestigt wurden. / Der sterben muss zum Abend in den Gräben, / ein kleiner
 Soldat ist's, mein Bruder, mein Geliebter. // Und da er sterben muss, will ich mich schön
 bereiten. / Mit meinen nackten Brüsten möchte ich die Fackeln zünden, / Ich will, dass
 meine großen Augen den vereisten Teich aufschmelzen, / und meine Hüften sollen Gräber
 sein, / denn da er sterben muss, will ich mich schön bereiten, / in Blutschande und Tod,
 diesen zwei so schönen Taten. // Der untergeh'nden Sonne Kühe muhen ihren Rosen, / des
 blauen Vogels Flügel fächelt sanft mir zu. / Es ist die Stunde glühender und seelenkrankter
 Liebe./ Es ist des Todes Stunde, die des letzten Schwurs. / Er, der sterben muss so wie die
 Rosen sterben, / ein kleiner Soldat ist's, mein Bruder, mein Geliebter. (Abdruck mit aus-
 drücklicher Genehmigung des Autors; persönliche Kommunikation 10. Mai 2019.)

³⁵Diese Gedichte wurden der Öffentlichkeit erst lange nach dem Tod des Dichters durch
 die posthume Ausgabe *Poèmes à Lou* (Genf, P. Cailler, 1955) bekannt. Nachdruck heute in
 Apollinaire, *Œuvres poétiques* (Paris: Gallimard, 1965), S. 466. Die angebetete "Lou" war
 mit vollem Namen Comtesse Geneviève Marguerite Marie-Louise de Pillot de Coligny.

Sopranstimme zuge dachte Klage über den unmittelbar bevorstehenden Tod des "kleinen Soldaten im Schützengraben" in den Mund zu legen, wobei er ihrer Trauer über den "Geliebten", der der Dichter zu diesem Zeitpunkt schon nicht mehr war, geschwisterliches Mitgefühl beimischt ("Mein Bruder und mein Geliebter"). Die Gleichgültigkeit, die die tatsächliche "Lou" diesem Verehrer offenbar schon bald nach der anfänglichen Leidenschaft entgegenbrachte, ironisiert der Dichter in den kurzen höhnischen Versen aus demselben Brief, die Schostakowitsch dem Folgesatz zugrunde legt.

Das dritte Gedicht dieser zweiten Satzgruppe, "Im Kerker der Santé", beklagt die Ausgeliefertheit des Einzelnen an einen allmächtigen Staat. Es hat einen biografischen Hintergrund: Am 7. September 1911 war Apollinaire unter dem Verdacht, am Raub der Mona Lisa aus dem Louvre beteiligt gewesen zu sein, für eine Woche im Pariser Gefängnis "La Santé" eingesperrt worden. Die Erfahrung traf den sensiblen Dichter zutiefst. Der Komponist fasst somit in seiner sinfonischen Satzgruppe drei Facetten der Fühllosigkeit zusammen: die der kriegführenden Nation, die ihre Soldaten opfert, die einer desinteressierten Frau, die über ein gebrochenes Herz nur lachen kann, und die der Rechtsprechung, die einen Menschen auf Verdacht nicht nur seiner Freiheit, sondern auch aller Würde beraubt.

Die Musik für den kleinen Soldaten im Schützengraben beginnt mit einem Xylophon-Solo, das mit seinem forschenden Marschrhythmus das reale Elend im Schützengraben zu karikieren scheint. Wie "lebensfern" diese Musik des lustigen Soldatenlebens in der geschilderten Situation ist, drückt Schostakowitsch durch seine tonale Gestaltung aus: Das achttaktige Thema, das insgesamt viermal identisch ertönt (bei * im Beispiel S. 142-143), beruht auf einer Zwölftonreihe, die ganz aus Quinten, Quartan und Halbtönen besteht. Da der Komponist vor allem zwei einprägsame rhythmische Muster verwendet, klingt dieses Thema täuschend harmlos. Es wird ergänzt durch ein ebenfalls achttaktiges Solo der Tomtoms, das das zweite rhythmische Muster weiterspinnet:

14. Sinfonie V: Das Marschthema des Xylophons



14. Sinfonie V: Die Rhythmenfolge der Tomtoms



In die zweitaktige Pause hinein setzt der Sopran ein und identifiziert den Protagonisten des Gedichtes: *Celui qui doit mourir ce soir*.³⁶ Die ersten drei Verse werden ohne jegliche tonale Stütze gesungen, bei jedem Innehalten betont emotionslos ‘kommentiert’ von Varianten der Tomtom-Rhythmen.

Für das Verständnis von Schostakowitschs Vertonung dieses Gedichtes ist es wichtig zu wissen, dass der russische Übersetzer Mikhail P. Kudinov in der Syntax eines der Zweizeiler eine Umstellung vorgenommen hat, die im Text selbst überzeugend ist, aber im Licht der musikalischen Komponenten für nicht-russische Hörer zu einer Diskrepanz führt. Apollinaire eröffnet sein aus drei Sechszeilern bestehendes Gedicht mit einem Couplet, das er in variiert Form sowohl am Schluss der ersten als auch am Schluss der dritten, abschließenden Strophe aufgreift. Diesen doppelten Rahmen übernimmt auch Kudinov. In der zentralen Strophe stellt Apollinaire einen weiteren Bezug im jeweils ersten Vers der rahmenden Couplets her, d.h. in Vers 7 und 11; Kudinov dagegen übersetzt so, dass dieser Rückbezug selbst einen Rahmen bildet, indem er in die Verse 7 und 12 fällt. Schostakowitsch seinerseits greift die desolat wirkende Pendelbewegung über *a*, die er für den Gesangspart der eng verwandten ersten anderthalb Verse entworfen hat (vgl. im Beispiel unten Zeile 1) nicht nur am Beginn des 3. Couplets (d. h. Zeile 4) und im Schlussvers seiner Vertonung auf, sondern zudem – verkürzt, aber als *Adagio* hervorgehoben – im bei Kudinov verwandten Schlussvers der zentralen Strophe. Dies erzeugt bei Aufführungen mit dem Gedicht in der französischen Originalsprache jedoch eine Diskrepanz zwischen dichterischer und musikalischer Aussage; man erkennt dies beim Vergleich von Morgeners deutscher Übersetzung nach Kudinov (Zeile 12: “weil er heut sterben muss”) mit Apollinaires “*car puisqu’il doit mourir*” in Zeile 11.

³⁶In Zusammenhang mit diesem Gedichtanfang – “Er, der heute Abend sterben muss” – ereignete sich während des Vorkonzertes der Sinfonie am 21. Juni 1969 im kleinen Saal des Moskauer Konservatoriums ein denkwürdiger Vorfall. Trotz Schostakowitschs Bitte, das Publikum möge an diesem Abend besonders leise sein, da das Konzert aufgezeichnet würde, verließ ein Zuhörer geräuschvoll den Saal. Dies war, wie sich später herausstellte, Pawel I. Apostolow, Propagandist der “Russischen Vereinigung proletarischer Musiker” und Musikfunktionär des Zentralkomitees der KpdSU – ein Mann, der Schostakowitsch und dessen Musik seit Jahrzehnten bekämpft hatte. Er hatte in diesem Satz einen Herzanfall erlitten, an dem er wenig später starb. Angesichts des Themas der Sinfonie schien dies nicht nur dem Publikum, sondern auch dem Komponisten wie eine Art göttlicher Vergeltung an diesem Feind des russischen Musiklebens zur Zeit der sowjetischen Kulturdiktatur. (Vgl. Laurel E. Fay, *Shostakovich: A Life* [Oxford: Oxford University Press, 2000], S. 261-262.)

Celui qui doit mourir



(Sopran) Ce - lui qui doit mou - rir ____ ce soir dans les tran - chées, ____ c'est un pe - tit sol - dat,
Er muss heut A-bend ster-ben den Tod im Schützengraben, mein kleiner Sturmsoldat,



dont l'œil in - do - lem - ment ____ ob - ser - ve tout le jour ____ aux cré - neaux de ci - ment. ____
 - des - sen mü - de Au - gen Tag für Tag nur zur Ver - tei - di - gung des Ruh - - mes tau - gen.



Les gloi - res qui de nuit y fu - rent ac - cro - chées.
Für Ruhm al - lein ist er nicht mehr zu ha - ben -



Ce - lui qui doit mour - rir ____ ce soir dans les tran - chées, ____ c'est un pe - tit sol - dat,
Er muss heut A-bend ster-ben den Tod im Schützengraben, mein kleiner Sturmsoldat,



mon frè - re et mon ____ a - mant. ____ *
mein Bru - der du, ____ mein Glück. ____



Et puis - qu'il doit mou - rir, je veux me fai - re bel - le,
Und weil er ster-ben muss will ich heut A-bend schön sein,



je veux de mes ____ seins nus al - lu - mer les flam - beaux. ____
auf mei - nen Brüs - ten soll leuch - ten der Flam - men - schein. ____



je veux de mes grands yeux fon - dre l'é - tang qui gè - le,
zerschmelzen soll mein Blick die schnee - be - deck - ten Hö - hen,



et mes han - ches je veux quel - les soient des tom - beaux.
und wie ein Band von Grü - bern wird mein Gür - tel sein.



Car puis - qu'il doit mou - rir, je veux me fai - re bel - le.
In tie - fer Sün - de wie im To - de will ich schön sein.

Adagio



dans l'in - ceste et la mort, ces deux ges - tes si beaux.
weil er heut ster-ben muss im Gra - ben dort al - lein.

Celui qui doit mourir (Fortsetzung)

11
* Les va - ches du cou - chant meug-lent toutes leurs ro - - ses.
Der Abend brüllt wie dunkle Kü - he, - es flam - men Ro - - sen.

l'ai-le de l'oi-seau bleu m'é - ven-te dou-ce-ment:
und blau-e Fit - ti - che ver-zau-bern mei-nen Blick:

C'est l'heu - re de l'A - mour _____
Der Stun - den - schlag der Lie - be, _____

aux ar - - den - - tes né - vro - - ses. _____
ein fie - - bern - des hei - - ßes Ko - - sen. _____

C'est l'heu - re de la mort _____
Der Si - chel - schlag des To - - - des,

et du der - - nier ser - ment. _____
ein letz - - ter Blick _____ zu - rück. _____

11
* Ce - lui qui doit pé - rir - - com-me meurent les ro - ses,
So wird er heu - te ster - ben so wie die dun - klen Ro - sen,

c'est un pe - tit sol - dat, mon frè - re et mon a - mant.
mein kleiner Sturmsoldat, mein Bru - der du, mein Glück.

14

Nachdem die erste Strophe mit einem Zitat des Marschthemas und neuen Varianten des Tomtom-Einwurfs Rh2x über chromatisch abwärts rauschenden Streichern geendet hat, tritt ein weiteres Instrument der Schlagzeuggruppe hinzu: der Holzblock. Er übernimmt Rh2x von den Tomtoms. So schlägt Schostakowitsch einen Bogen zurück zu "Loreley", wo der Holzblock mit demselben rhythmischen Muster die ersten 20 Takte des Zwischenspiels beherrscht, das Loreleys Weg zu ihrem Verbannungsort beschreibt und dabei musiksymbolisch – durch den auf den Knochenmann anspielenden Klang – auf ihren nahen Tod vorausweist.

Während Apollinaire mit seinen Worten vom “Bruder und Geliebten” die erhoffte Seelenverwandtschaft zwischen ihm und Lou ins Konkrete überträgt (in Strophe II verstärkt in der Verbindung von “Inzest und Tod”), hat das Wortpaar für Schostakowitsch eine gänzlich andere Bedeutung. Seine Musik betont das geschwisterliche Mitfühlen mit dem Opfer eines verbrecherischen Krieges,³⁷ indem er am Ende der Strophe I das Wort “Bruder” mit einem Septsprung zum höchsten bisher gesungenen Ton und einer plötzlichen Verlangsamung auf das Vielfache der bisher vorherrschenden Achtelwerte setzt. Morgener übersetzt in diesem Sinne stimmig mit “mein Bruder du, mein Glück”.

Wie sehr dem Dichter bewusst war, dass seine Leidenschaft obsessive Züge trug, zeigt seine Beschreibung als *l'Amour aux ardentés névroses* (Liebe in Form glühender Neurosen). Die Angebetete antwortet mit exzentrischen Aussagen über die Wirkung ihrer Schönheit. Für diese weltfremden Worte legt Schostakowitsch der Sängerin eine wiederholte Zwölftonreihe in den Mund, die wie eine luxuriöse Extravaganz über dem aus zwei Quintenzirkel-Abschnitten gebildeten und somit harmonisch ‘logisch’ wirkenden, tatsächlich aber ebenfalls zwölftönigen Bassgang schwebt.³⁸

In Strophe III präsentiert Schostakowitsch wieder neue musikalische Überraschungen. Nach der Eröffnung mit dem dritten Zitat des Marschthemas begleitet er das merkwürdige Bild von den *vaches du couchant*, den “Kühen des Sonnenuntergangs” – melodisch eine Transposition der Pendelbewegung des zum Sterben verdamnten kleinen Soldaten – mit dem *ff* gespielten Ostinato eines chromatischen Schleifers. Der sanfte Flügelschlag des blauen Vogels klingt lieblich, wird von den knochentrockenen Einwüfen des Holzblocks jedoch in Frage gestellt. Zur “Stunde der Liebe” erheben sich die Bratschen zu einem expressiven Kontrapunkt, münden aber nach zwölftönigen Abschnitten in ein ungleichmäßiges Halbtonpendel, das musikalisch das Thema des ‘Sterben-Müssens’ anklingen lässt, noch bevor der Sopran von der “Stunde des Todes” singt. Das letzte Couplet ist umgeben vom vierten Zitat des Marschthemas und einem von *pp* zu *fff* anschwellenden Tomtom-Solo, am Ende untermalt vom erneuten chromatischen Abwärtsrauschen der Streicher und einem Peitschenschlag.

³⁷ Siehe dazu ausführlicher Bott, *op. cit.*, S. 100.

³⁸ Der Bassgang zu Gesang Zeile 6-7 lautet: *g-c-f-b-es-as-[f]*; *d-a-e-h-[.]fis-[.]cis*. Vgl. darüber die zwölftönige Gesangskontur “Und weil er sterben muss ...” und, tonlich identisch, “auf meinen Brüsten ...”: *a-b-ces-as-g-f-des-c-e-es-d-fis*. Danach ertönt Zeile 8-9 ab “zerschmelzen soll mein Blick ...”) in latent zweistimmiger Chromatik zwölftönig: *fis-f-e-es-d-des-c-h* über *h-b-a-as-g*.

6. Mais Madame / Sehen Sie, Madame! (Sopran, Bass)

Mais Madame écoutez-moi donc
 Vous perdez quelque chose
 – C'est mon cœur pas grand-chose
 Ramassez-le donc
 Je l'ai donné je l'ai repris
 Il fut là-bas dans les tranchées
 Il est ici j'en ris j'en ris
 Des belles amours que la mort a fauchées.³⁹

(Guillaume Apollinaire)

Das zweite Gedicht aus der Gruppe, die in der Apollinaire-Gesamtausgabe den Titel “Les attentives” trägt (wörtlich “Die Wachsamten”, in Programmheften meist “Auf Wacht”), fügt der Wunschvorstellung des in den Schützengräben verbannten kleinen Soldaten von einer sich um ihn sorgenden Schwester und Geliebten das hinzu, was der Dichter, von der inzwischen desinteressierten Angebeteten verletzt, sich als typisch für solche Frauen vorstellt: eine höhnische Verunglimpfung der Herzen, die unter verschmähter Liebe leiden. Doch während zunächst der Eindruck entsteht, Madame nähme die Liebe selbst nicht ernst, zeigen ihre abschließenden Worte, dass ihr Lachen bitter ist, da der Tod schon in diesem ersten Jahr des Weltkrieges so viele Liebende dahinrafft.

Schostakowitsch komponiert diesen Text als *Adagio* aus drei vielfach unterschiedenen Abschnitten. Der besorgte Hinweis der Männerstimme, Madame habe etwas verloren, und ihre erste, affektiert-gleichgültige Reaktion erklingen vor tiefen Liegeklängen der Streicher, deren leere Quinten konventionell zu kadenzieren scheinen und dabei das in beiden Gesangsstimmen erreichte *g* einbeziehen. Der zweite Abschnitt umfasst Madames in gestoßenen Noten gesungene Erklärungen, wonach das Verschenken, Verlieren und Zurücknehmen des Herzens etwas Unerhebliches ist, über das man nur lachen kann.

Für die Schlusszeile der Sängerin entwirft Schostakowitsch erneut eine unvollständige Zwölftonreihe, begleitet von einem gebundenen, langsamen und leisen Aufstieg der tiefen Streicher, der sich erst ganz zuletzt

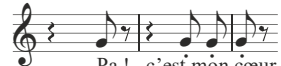
³⁹Apollinaire, *Œuvres poétiques*, S. 466. Deutsche Übersetzung von Bertram Kottmann: Aber Madame, hören Sie mir doch zu. / Sie verlieren etwas / – Mein Herz ist's, nichts Besonderes. / Heben Sie es doch auf. / Ich habe es geschenkt, ich hab's zurückgenommen. / Es war dort in den Schützengräben / Es ist hier, ich lach' darüber, / über die schönen Liebsten, die der Tod dahingemäht. (Abdruck mit ausdrücklicher Genehmigung des Autors; Text nach privater Kommunikation am 10. Mai 2019.)

mit dem Schlusston der Sängerin vereint. Während das Xylophon im inzwischen als Todesvorbote vertrauten ♩-Rhythmus seine Aufwärts-sprünge zu einer kleinen None vergrößert, dann aber verstummt, leiten Celli und Kontrabässe mit ihrem gedämpft weiterklingenden Liegeton *b* ohne Pause in den folgenden Sinfoniesatz über.

Mais Madame



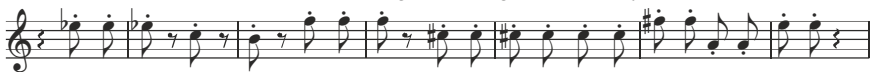
Mais Ma-dame, é-cou-tez-moi donc, vous per-dez quel-que chose . . .
(Bass) – *Ma-dame, ha-ben e-ben – ir-gend et-was ver-lo-ren . . .*



Pa! c'est mon cœur,
(Sopran) *Pah! Klei-nig-keit!*



c'est mon cœur, pas grand-chose, ra-mas-sez-le, – ra-mas-sez-le donc. –
Ach, es war nur mein Herz, – und glaubt mir, ganz leicht – auf-zu-he-ben.



Je – l'ai don - né, je – l'ai re - 7 - pris. Il fut là-bas dans les tran-chées.
Ein-mal gab ich's her, ein-mal nahm ich's zu-rück, – ja, – so ist – das Le-ben.



Il est i - - ci, – j'en ris, – j'en ris, – j'en ris, – j'en ris.
Ich la - che laut, la - che laut, la - che laut, la - che laut, la - che laut.



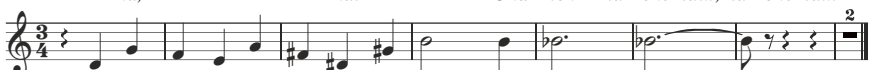
ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha
ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha




ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha
ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha



ha, ha, j'en ris, – j'en ris, – j'en ris
ha, ha, Und ich la - che laut, la - che laut



des bel - les a - mours que la mort a fau - - chées.
um die Lie - be, die dort für den Tod ge - ge - - ben.

Jede ihrer Teilphrasen wird vom Xylophon mit dem Rhythmus  eingeleitet, der (als Rh2x) im vorausgehenden Lied so oft erklingen ist und durch diese Echofunktion trotz des Wechsels von einem ungestimmten zu einem gestimmten Schlaginstrument die Nähe des Todes symbolisiert. Auch der Gesang selbst umspielt diesen Rhythmus (vgl. im Beispiel oben Zeile 2 und 3: “Ach es war – nur mein Herz – Einmal gab – einmal nahm” etc.). Die Streicher verdoppeln die Gesangskontur durch Zupfen paralleler und nachschlagender Achtel, wobei jeder Melodieton durch den darunterliegenden Halbton mit Reibung versehen wird. Erst als die Sängerin in scheinbar unbeschwert gestoßenen Noten und verdächtig oft behauptet, sie könne über das Schicksal der Herzen nur lachen, kehren die Streicher zu gebundenem Spiel ohne reibende Halbtöne zurück. Der Gesang, den Schostakowitsch zur russischen Übersetzung von “Und ich lache, ich lache” etc. komponiert, übernimmt hier die rhythmische Figur des nahenden Todes in Form einer aufschießenden kleinen Sept, vom Xylophon imitiert durch den noch reibungsintensiveren Sprung der großen Sept. Diese “Erklärung” von Madame steht damit im größtmöglichen Gegensatz zum Beginn dieses Sinfoniesatzes: Dort traditionell kadenzierende Schritte, hier eine Folge von ansatzweise zwölftönigen Reihen, die ausnahmslos vor ihrer Vervollständigung abbrechen.

Eine komplette Zwölftonreihe erklingt erst in den von Schostakowitsch hinzugefügten Silben des bitteren Lachens.⁴⁰ Bezeichnenderweise sollen die Töne dieser Lacher zwar getrennt, aber im Gegensatz zum früheren gestoßenen Stil vergleichsweise lang und sogar zunehmend gedehnt klingen; der Effekt des Hohns wird durch die abwechselnd im Xylophon aufwärts und im Kontrabass abwärts schießenden 1½-oktavigen Skalen unterstrichen und endet in erneuten Septsprüngen von Sängerin und Xylophon.

Die Ergänzung mehrerer unvollständiger Zwölftonreihen durch eine vollständige Reihe mit besonderer Betonung hat einen prominenten Vorläufer in “Loreley”. Dort erklingt vokal und instrumental zunächst eine große Anzahl immer wieder neuer unvollständiger Reihen, bis zu den Worten “wenn ich nur in mein Antlitz seh, möchte ich sterben” erstmals eine Reihe vollendet wird. Im Fall der “blonden Hexe” vom Rheinufer kann man dies so deuten, dass aus Sicht der Protagonistin erst mit ihrem Tod in den Fluten und ihrer imaginierten Vereinigung mit ihrem treulosen Liebsten eine ‘Vollendung’ erreicht ist. In der Aussage einer Frau, die die Liebe nicht mehr ernst nehmen kann, da auch sie Beute des Todes ist, bleibt als letzte Bilanz nur Bitterkeit zurück.

⁴⁰Vgl. die drei eingerückten Zeilen mit der Folge *as-d-dis-e-a-b-g-ges-f-h-cis-c* (+ *des-c*).

7. À la Santé / Im Kerker der Santé (Bass)

Avant d'entrer dans ma cellule
Il a fallu me mettre nu
Et quelle voix sinistre ulule
Guillaume qu'es-tu devenu

Le jour s'en va voici que brûle
Une lampe dans la prison
Nous sommes seuls dans ma cellule
Belle clarté, chère raison⁴¹

Le Lazare entrant dans la tombe
Au lieu d'en sortir comme il fit
Adieu adieu chantante ronde
O mes années ô jeunes filles

(Guillaume Apollinaire)

Non je ne me sens plus là
Moi-même
Je suis le quinze de la
Onzième

Dans une fosse comme un ours
Chaque matin je me promène
Tournons tournons tournons toujours
Le ciel est bleu comme une chaîne
Dans une fosse comme un ours
Chaque matin je me promène

Que deviendrai-je ô Dieu qui qui connais ma douleur
Toi qui me l'as donnée

Prends en pitié mes yeux sans larmes ma pâleur

Et tous ces pauvres cœurs battant dans la prison

L'Amour qui m'accompagne

Prends en pitié surtout ma débile raison

Et ce désespoir qui la gagne

⁴¹ Auszüge aus "À la Santé". Apollinaire, *op. cit.*, S. 140-145. Wörtlich:

Bevor ich in meine Zelle trat, musste ich mich nackt ausziehen. Und eine unheilverkündende Stimme säuselte: Guillaume, was ist aus dir geworden? Ein Lazarus, der ins Grab hineintreten muss anstatt daraus aufzusteigen, wie er es tat. Vorbei, vorbei meine Liederreigen. O meine Jahre, meine Mädchen. Nein, ich fühle mich selbst nicht mehr. Ich bin die Nummer 15 aus Abteilung 11.

In einem Graben wie ein Bär muss ich jeden Morgen spazieren gehen, immer im Kreis, immer im Kreis; der Himmel ist blau wie eine Kette. In einem Graben wie ein Bär muss ich jeden Morgen spazieren gehen.

Was wird aus mir, oh Gott, der du mein Leid kennst. Du, der es mir gegeben hat, erbarme dich meiner tränenlosen Augen, meiner Blässe. Und all dieser armen Herzen, die im Gefängnis schlagen; der Liebe, die mich begleitet. Erbarme dich vor allem meines schwachen Verstandes und dieser Verzweiflung, die ihn erfüllt.

Der Tag versinkt, nun da im Gefängnis eine Lampe brennt. Wir sind allein in meiner Zelle. Schöne Helle, geliebter Verstand. (S. B.)

Den Text des dritten Satzes in dieser ‘Gruppe der Fühllosigkeiten’ hat Schostakowitsch selbst aus einem sechs Abschnitte umfassenden Monolog Apollinaires zusammengestellt.⁴² Angesichts des stalinistischen Terrors, dem der Komponist selbst über viele Jahre ausgesetzt war, musste ihn Apollinaires traumatische Gefängniserfahrung besonders tief berühren. Die Musik des langen *Adagios*, in das er die Todesängste des Gefangenen übersetzt, kommentierte der Komponist so:

Ich dachte über die Gefängniszellen nach, die entsetzlichen Löcher, in denen Menschen lebendig begraben wurden. Sie warteten ständig darauf, geholt zu werden, horchten auf jedes Geräusch. Furchtbar ist das. Man kann vor Angst verrückt werden. Viele, die die dauernde Spannung nicht aushielten, verloren den Verstand. [...] Warten auf die Exekution ist eines der Themen, die mich mein Leben hindurch gemartert haben.⁴³

Der Satz beginnt, indem die Celli und Kontrabässe den Schlusston des vorausgehenden Satzes, das gedämpfte *b*, zum Ausgangspunkt eines zwölftönigen Aufstiegs machen, unmittelbar gefolgt von der intervallgetreuen Umkehrung. Bott hört darin “das ruhelose Auf- und Abgehen des Häftlings in der Zelle, lange bevor der Liedtext davon spricht.”⁴⁴ Die Reihe – das Thema des Satzes – besteht aus drei in sich konsonanten Abschnitten: den ersten fünf Tönen einer Dur- und einer Molltonleiter abgerundet mit einer reinen Quart. So wird die Zwölftönigkeit von Hörern gar nicht wahrgenommen: in Schostakowitschs Musiksprache ein gelungenes Bild für die unheimliche Allgegenwart des Todes, die hier in der willkürlich verhängten Gefangenschaft als Vernichtung der Würde erfahren wird.

14. Sinfonie VII: Die thematische Zwölftonreihe

Thema: (B-Dur + e-Moll + Quart)

Umkehrung: (es-Moll + A-Dur + Quart)

Grundton

⁴²Vgl. dazu: Gedicht 1, Vers 1-4, 7-8, 5-6, Gedicht 2, Strophe I (ab “Nein, ich bin nicht der, als der ich einst geboren”), Gedicht 3, Strophe I (ab “In einem Graben“), Gedicht 4, Vers 5-7, 9-12 (ab “Warum, oh mein Gott?”) und Gedicht 6, Strophe II (ab “Der Abend naht lautlos”).

⁴³Solomon M. Volkov, Hrsg., *Zeugenaussage. Die Memoiren des Dmitrij Schostakowitsch* (Frankfurt: Ullstein, 1981), S. 154.

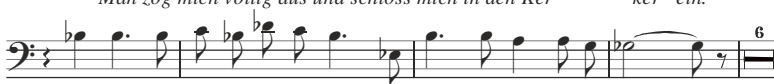
⁴⁴Bott, *op. cit.*, S. 101.

Die Einleitung aus Thema und Umkehrung endet wieder auf *b*, und mit diesem Ton, der sich als zentraler Anker des Sinfoniesatzes erweist, setzt auch der Bass ein. Die Gesangslinie erklingt in *b*-Moll, und da ihre (zwölfkönnige) Untermalung durch die tiefen Streicher erneut auf *b* endet, entsteht das trügerische Gefühl von tonaler Sicherheit. Dies verstärkt sich noch, als Schostakowitsch zur Begleitung der zweiten Gesangszeile ein zweites Muster einführt, auf das er wiederholt zurückgreifen wird: eine homophone Pendelbewegung, an der sich alle Streicher beteiligen – wobei sie nach wie vor mit Dämpfern spielen, aber dennoch ausdrucksvoll an Lautstärke zunehmen. In der folgenden Überleitung imitieren zunächst die 1. Geigen das Thema intervallgetreu, bevor es noch zweimal untermalend in den tiefen Streichern ertönt – variiert vor der dritten Gesangszeile, im Original und mit anschließender originaler Umkehrung vor der vierten Zeile. Diesen Abschluss der bei Schostakowitsch ersten Strophe rahmt der Bass wieder durch *b* ein, und auch die leise begleitende Zwölftonreihe des solistischen Kontrabasses endet mit diesem Grundton.

À la Santé (Strophe I)



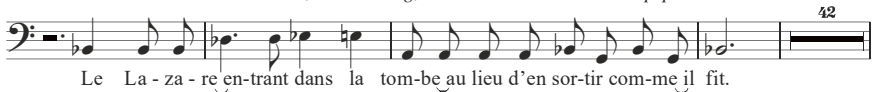
(Bass) A- vant d'en- trer dans ma cel- lule, il a fal- lu me met- tre nu,
Man zog mich völlig aus und schloss mich in den Ker - - - ker ein.



et quel- le voix si- ni- stre- u- lule: Guil- laume qu'es- tu de- ve- nu? _____
Das Schick- sal blieb vor meiner Tür. Im Dun- kel ich _____ al- lein. _____



A - dieu, a - dieu, chan- tan- te ronde, ô mes an - nées, ô jeun- nes filles !
Wo seid ihr Freun- de, eu- er Sang, _____ ihr Mäd- chen- lip- pen rot?



Le La - za - re en- trant dans la tom- be au lieu d'en sor- tir com- me il fit.

Es folgt ein langes instrumentales Zwischenspiel. Sein Zentrum ist ein fünfstimmiges Fugato, das mit seinem unveränderlichen *piano* und seiner ungewöhnlichen Farbgestaltung gespenstisch wirkt: In jeder Stimme kombiniert Schostakowitsch einen auf dem Bogenholz streichenden Solisten mit dem gezupften Spiel der übrigen Spieler. Mit 35 Takten ist dieses Fugato länger als die vorausgehende Gesangsstrophe. Die Kontrabässe reihen fünf Zwölftonreihen aneinander (wobei die vierte der Fugato-Reihen

dem Satzthema entspricht), bevor sie in unvollständige Tonfolgen übergehen und dann abbrechen; die zuletzt hinzutretenden 1. Geigen erreichen nicht einmal das Ende der zweiten Zwölftonreihe. Schostakowitsch wählt den Rhythmus der polyphonen Komponenten so, dass in keinem Moment ein gleichmäßiges Achtelticken entsteht. Obwohl die Reihen 1, 5 und 6 mit dem ‘Grundton’ *b* beginnen, hinterlässt dieses Fugato einen Eindruck verstörender Undurchschaubarkeit. All dies ändert sich, wenn zum Abschluss eine sechstaktige Parallele der tiefen Streicher mächtig anschwellend den Protestschrei vorbereitet, den der Bassist zu Beginn des zweiten Gesangsabschnitts ausstößt – mit einem *sff* für sein “Nein!”, bevor er singend in die thematische Pendelbewegung einschwenkt:

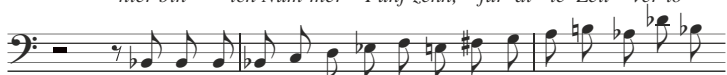
À la Santé (Strophe II)



Non, je ne me sens _____ plus _____ là moi-mê-me,
Nein, ich bin nicht der, _____ als der ich einst ge-bo-ren:



je suis _____ le quin - ze - - de la on -ziè - - me.
hier bin ich Num-mer Fünf-zehn, für al - le Zeit ver-lo - - ren.



Dans u-ne fos-se comme un ours cha-que ma - tin je me pro-mène,
In ei-nem Gra-ben wie ein Bär geh ich im Kreis, im Kreis um-her.



tournons, tournons, tournons tou - jours. Le ciel est bleu comme u-ne chaîne . . .
- Der _____ Him - mel _____ las-tet schwer, ich seh ihn nim - - mer-mehr.



Dans u-ne fos-se comme un ours cha-que ma - tin je me pro-mène,
In ei-nem Gra-ben wie ein Bär geh ich im Kreis, im Kreis um-her.



Que de-vien-drai-je, ô Dieu, qui con-nais ma dou-leur, toi qui me - l'as don-né - e.
Wa - rum, _____ o mein Gott? Du _____ kennst meinen Schmerz, denn du hast ihn mir ge-ge-ben.



- Prends en pi - tié ! _____
Er-barm dich, er-barm dich!

Wie der erste Gesangsabschnitt ist auch dieser zweite weitgehend monoton gehalten. Mit Ausnahme der ersten zwei Zeilen beginnen alle mit dem Grundton *b*; es folgen Tonwiederholungen oder Pendelbewegungen. Der Tod mit seinen symbolischen Zwölftonreihen tritt hier nur einmal in den Vordergrund: Die *pianissimo* gesungene Beschreibung des Eingesperrtseins, "in einem Graben wie ein Bär", setzt Schostakowitsch zum Thema des Satzes in der originalen Lage von *b* ausgehend, begleitet von den 2. Geigen, die dazu einen Ausschnitt aus dem vorausgehenden Fugato spielen, wie dort in der gespenstischen Farbkombination aus Bogenholzstrichen und Zupfen, diesmal gekrönt von Einwüfen des Holzblocks.⁴⁵

Die monotone Reprise der "Graben"-Zeile dagegen begleiten wieder ausschließlich die tiefen Streicher mit einer gedehnten Pendelbewegung, die nur beim plötzlich ausbrechenden *fortissimo* der klagenden Anrufung Gottes einem kurzen *Espressivo* weicht. Abgerundet wird dieser zweite Gesangsabschnitt mit einer kurzen dreistimmigen Polyphonie, in der die Bratschen, Celli und Bässe, durchgehend zupfend, Fragmente des großen Fugatos aneinanderreihen. Das Ergebnis der Reihung ist nicht zwölftönig. Wollte Schostakowitsch hier musiksymbologisch andeuten, dass nach dem ersten "Erbarm dich"-Ausruf des zu Unrecht Eingekerkerten die Todesangst in den Hintergrund tritt?

Der letzte Gesangsabschnitt ist von tiefer Traurigkeit bestimmt. Dabei erfährt die umfangreiche Tonwiederholung in sehr leisen und gleichförmigen Achteln hier eine emotionale Neudefinition: Sang der Bassist zuvor von seinem verzweifelten Gefühl des Eingesperrtseins, so findet er hier Kraft in sich: Im Licht der abendlichen Lampe und in der Stille seiner Verlorenheit tröstet ihn allein sein nach wie vor klarer Verstand.


In den begleitenden Streichern wechseln lange einstimmige Passagen mit kurzen mehrstimmigen Abschnitten. Die Bedrohung durch das lebensfeindliche "Dunkel des Kerkers" ertönt als ein zwölftöniger Abstieg in sechsoktaviger Parallele; zum Vergleich mit Christi Dornenkrone (ein Zusatz Kudinovs, der sich bei Apollinaire nicht findet) schwillt ein Oktavton tremulierend ($p < ff$) zum achttönigen Akkord; und sogar der positive Ausblick der abschließenden Zeile vereint die Bratschen, Celli und Bässe zu einer letzten Zwölftonreihe, deren Farbe in der Kombination von gezupftem und mit dem Bogenholz gestrichenem Spiel an das gespenstische Fugato erinnert. Die Parallele aller Instrumente zu "und lass meinen Geist nicht verzagen" und die anschließende Solokontur der Bratschen dagegen bleiben elftönig unvollständig, als sei der Tod vorerst aufgeschoben.

⁴⁵Vgl. die sechs Takte der Violine bis "nimmermehr" mit Kontrabass #93 + 1 - #93 + 6.

À la Santé (Strophe III)



- Prends en pi-tié mes yeux sans lar-mes, - ma pâ-leur . . .
Er-barm dich mei-ner Lei-den, sieh, mein Ant-litz fast oh-ne Le-ben!



Et tous ces pauv-res cœurs bat-tant dans la pri-son, l'a-mour qui m'ac-com-pag-ne,
Er-barm dich all der ar-men Her-zen, die hier im Dun-kel des Ker-kers schla-gen,



- Prends en pi-tié sur-tout ma dé-bi-le rai-son
Nimm von mir den Kranz, mit Dor-nen be-sät, _____




et ce dé-ses-poir qui la ga-gne.
Und lass mei-nen Geist nicht verzagen!



Le jour s'en va, voi-ci, voi-ci que brûle u-ne lam-pe dans la pri-son,
Der A-bend naht laut-los und plötzlich über mir Licht, das die Dunkelheit bann.



u-ne lam-pe. Nous som-mes seuls - - dans ma cel-lu-le:
- Im Stil-len - hier ganz al-lein - in der Zel-le:



bel-le clar-té, chère rai-son.
- ich - - und mein kla-rer Ver-stand. _____

Gleichzeitig hat dieser Schluss – des siebten Sinfoniesatzes und der ‘Liedgruppe der Fühllosigkeit’ – etwas Tröstliches. Musikalisches Emblem dieses Trostes ist hier der Ton *c*. Nachdem die zwischenspielartige Bratschenkantur auf *c* zur Ruhe gekommen ist, macht der Sänger den Ton zur Rezitationsgrundlage seiner Wendung zur Hoffnung. Celli und Bässe begleiten das “gebannte Dunkel” mit den zuversichtlichen Kadenzschritten *f-g-c*, und Sänger wie Orchester schließen mit einem unhinterfragten *c*. Der Dialog der Bratschengruppe mit dem Gesang kurz vor dem Ende des Satzes und das Absinken sowohl dieses instrumentalen Partners als auch aller anderen Streicher auf ein abschließendes *c* verbindet zudem die beiden Rahmenstücke dieser Dreiergruppe: den kleinen Soldaten im Schützengraben und den im Kerker wie lebendig Begrabenen.

8. Réponse des Cosaques zaporogues au Sultan de Constantinople / Antwort der Saporoger Kosaken an den Sultan von Konstantinopel (Bass)

Plus criminel que Barrabas
Cornu comme les mauvais anges
Quel Belzébuth es-tu là-bas
Nourri d'immondice et de fange
Nous n'irons pas à tes sabbats

Poisson pourri de Salonique
Long collier des sommeils affreux
D'yeux arrachés à coup de pique
Ta mère fit un pet foireux
Et tu naquies de sa colique

Bourreau de Podolie Amant
Des plaies des ulcères des croûtes
Groin de cochon cul de jument
Tes richesses garde-les toutes
Pour payer tes médicaments ⁴⁶

(Guillaume Apollinaire)

Im Hintergrund dieses Gedichtes steht ein legendärer Brief, den die freiheitsliebenden und in ihrer Verteidigung durchaus erfolgreichen Kosaken aus dem Gebiet am unteren Verlauf des Dnepr (in der heutigen Ukraine) 1676 an den türkischen Sultan Mehmet IV schrieben, nachdem dieser von ihnen die absolute Unterwerfung gefordert hatte. Welche Befriedigung die Abfassung dieser Kanonade von Unflätigkeiten den Absendern bereitet haben muss, hat der russische Maler Ilya Repin (1844-1930) in einem monumentalen Ölgemälde festgehalten, das Zar Alexander III erwarb – für 35.000 Rubel, die höchste Summe, die bis dahin jemals für ein Gemälde gezahlt worden war.

⁴⁶ Auszug der ersten drei Strophen aus Apollinaires Gedicht "La Chanson du mal-aimé" in der Sammlung *Alcools* aus dem Jahr 1913 (Apollinaire, *op. cit.*, S. 52ff). Das Gedicht enthält danach weitere 15 nach dem Schema [a b c b a] gereimte Strophen. Deutsche Übersetzung von Johannes Hübner in Gerd Henniger, Hrsg., *Apollinaire – Poetische Werke* [Auswahl] (Berlin: Luchterhand, 1969), S. 73/75:

Verkommener als Barrabas / Gehört gleich Satans Engelsheeren / Schluck Belzebube deinen Fraß / Von Exkrementen Schlamm und Schwären / Dein Sabbat macht uns keinen Spaß. // Verfaulter Fisch von Saloniki / Jewel verruchter Schläfrigkeit / Mit Augen ausgebohrt von Piken / Ein Furz hob deiner Mutter Kleid / Und sie gebar dich in Koliken. // Podoliens Henker ungemain / Verliebt in Aussatz Schorf und Eiter / Du Stutenarsch und Rüsselschwein / Behalte deine Schätze weiter / Bezahle deine Arzenein.

Ilja Repin: *Die Saporoger Kosaken schreiben dem türkischen Sultan einen Brief*
 Öl auf Leinwand, 1880-1891, Russisches Museum Sankt Petersburg



Die Kosaken rechnen in ihrer Antwort mit jedem Titel ab, den der Sultan sich selbst in seinem herablassenden Dekret zuschreibt. Bei weitgehendem Verzicht auf Syntax und vollständiger Abwesenheit jeglicher Argumentation besteht die Epistel aus einer Reihe beleidigender Epitheta, unter denen „Sauhalter“, „Schwein“, „Geißbock“, „Verbrecher“, „Henker“ und „Narr“ noch die am wenigsten anstößigen sind. Die deutsche Fassung wird in vielen auch nicht historisch zwingenden Zusammenhängen mit erkennbarer Schadenfreude zitiert.⁴⁷

Im Zentrum von Apollinares „Réponse des Cosaques Zaporogues au Sultan de Constantinople“ steht ebenfalls die wütende Beschimpfung. Die Bildsprache ist mit Barrabas, Beelzebub und dem Sabbat der bösen Engel biblisch durchsetzt. Schostakowitsch wiederum hatte einen biografischen Grund, diese Beschimpfung eines scheinbar allmächtigen „Sultans“ zu genießen. Für ihn wird der Sultan zu Stalin, mit dem er allerdings erst nach dessen Tod musikalisch abrechnen kann. In seinen Memoiren kommentiert er die Wahl dieses Gedichtes:

⁴⁷Die russischen Originaltexte des Sultan-Befehls und der ausführlichen Antwort der Saporoger Kosaken sind auf der Wikipedia-Seite zum obigen Gemälde Repins verlinkt oder online unter <http://bubelo.in.ua/essay/cossacks/> einzusehen.

[Hier] protestiere ich nicht gegen den Tod, sondern gegen die Henker, die an Menschen die Todesstrafe vollziehen. Darum vertonte ich in der Vierzehnten Apollinares Gedicht "Die Antwort der Zaporoger Kosaken an den türkischen Sultan." Die Zuhörer denken dabei an Repins berühmtes Bild und schmunzeln vergnügt. Meine Musik ist aber Repin sehr unähnlich. Besäße ich Apollinares Talent, hätte ich mich mit solchen Versen an Stalin gewandt. Ich tat es mit meiner Musik. Stalin gibt es nicht mehr. Aber Tyrannen gibt es noch übergenug.⁴⁸

Dass es in diesem Sinfoniesatz also nicht um den Tod an sich geht, sondern um die Arroganz absoluter Macht, die nur Unterwerfung kennt, erklärt möglicherweise, warum die Musik ganz ohne Schlagzeug und ohne vollständige Zwölftonreihen auskommt. Stattdessen wird der Bassist ausschließlich von den Streichern begleitet, die in diesem wütenden *Allegro* über lange Strecken alle homophon gesetzten Viertelschläge mit heftigen Abstrichen spielen. Die Instrumentalpassagen sowie die Rahmenstrophen sind durchgehend sehr laut, mit monumentalen Steigerungen im jeweils fünften Vers, abschließenden. Das Taktschema wechselt ständig zwischen 4/4, 3/4 und 3/2 bzw. 6/4, so dass nicht zuletzt durch die Kombination mit den harten Viertelschlägen ein Eindruck von Brutalität und Willkür entsteht. Der Aufbau ist schlicht:

Vorspiel	Zwischenspiel I	Zwischenspiel II	Nachspiel
Strophe I	Strophe II	Strophe III	
T. 1-4	22-33	49-58	75-92
T. 4-22	34-49	59-75	

Tonal macht die Musik zwei wesentliche Aussagen. Die eine besteht in dem Ton *h*, der sowohl im instrumentalen Part als auch in der Gesangskontur immer wieder aufgesucht wird und im weitesten Sinne als "Anker" zu betrachten ist.

- Die Streicher eröffnen ihr Vorspiel mit einem sechsstimmigen *h* und schließen ihre erste "Aussage", kurz nach der Erwähnung von Barrabas, mit einem von *h* gerahmten Akkord.
- Beide Zwischenspiele enden mit einem ausdrücklichen *h* – das erste in der Mitte des Taktes vor "Du verfaulter Kadaver" nach einer eintaktigen Vorbereitung, das zweite quasi kadenzierend in den drei Takten vor "Henkersknecht".

⁴⁸Schostakowitsch in Volkov, *Zeugenaussage*, S. 235.

Réponse des Cosaques . . .

Strophe I

3
4 4 2

(Bass) Plus cri-mi-nel — que Bar-ra-bas — cor - - nu comme les mau - - vais an - ges,
Der du — schlim-mer als Bar-ra-bas bist und ge - hört wie ein Höl - - len-dra - chen,

quel Bel - zé - buth es - - tu là - bas, — nour-ri d'im-men-dice et — de fan - ge: nous n'i-rons pas à tes — sab - bats.
— Beel - ze - bub ist dein Freund und du frisst nichts als Un-flat und Dreck in den Ra - chen. — ab-scheu-lich dein Sab-bath uns ist.

Strophe II

4

Pois - son, pour - ri de Sa - lo - ni - que, — long — col - - lier des som-meils — af - freux,
Du ver - - faut-ter — Ka - da - ver von Sa - lo - ni - ken, blu - ti - ger Traum oh - ne Sinn,

d'yeux ar-ra-chés — à coups de — pi - que; ta mè-re fit un pet — foi-reux et tu na-quis — de sa — co - li - que.
dei - ne — Au - gen zer - sto-chen von Pi - ken: dei-ne Mutter — die Erz - büh-le-rin, — sie ge - bahrdich stin-kend in Ko - li - ken.

Strophe III

9

Bour - - raux de Po-do-lie, A-mant — des plates, des ul-cè-res, des croû-tes,
Hen-kers-knecht — von Po-do-lien! Du träumst von Pein, — Schorf und Wunden, — Eit-ter-ge-schwit-zen

groin de co-chon, — cul de ju - ment! Tes richesses gar-de-les tou-tes pour pay-er — tes mé - di-ca-ments. —
Arsch der — Stu-te, Schnauze vom Schwein! Al-le Ar-ze-nei soll nur schütren Pest und Aus-satz in dei - nem Ge-bein. —

17

- Das Nachspiel setzt über der Quint *h/e* ein; später greifen die tieferen Streicher die mit *h* beginnende und zu ihm zurückführende verlängerte Vorspielphrase variiert auf. Erst ganz am Schluss des Sinfoniesatzes verliert sich die Ankerwirkung des Grundtones.
- Derweil singt der Bassist den Ton *h*, wie das Notenbeispiel zeigt, mehrfach exponiert in Zeile 1, dreimal unmittelbar vor deutlichen Pausen in Zeile 2, als Tonwiederholung zu Beginn der Zeilen 3 und 4 sowie in der Mitte von Zeile 6, und schließlich als “Zielton” der Schlusssaussage (“in deinem Gebein”), bevor eine mächtige Steigerung den Gesang zu einem *sff* ausgestoßenen Tritonus aufschließen lässt und so der Wut musikalischen Ausdruck verleiht.

Spezifischer für gerade diesen Satz ist zudem die Halbtonreibung, die die aufgezählten Gräuel hörbar zu machen scheint. Sie erklingt mit jeweils nur zwei benachbarten Tönen zu allen Schimpfwörtern; so in Strophe I zu “schlimmer” [*e/f*], “gehört” [*h/c*], “Höllen-” [*b/ces*], “Dreck” [*cis/d*], “Rachen” [*h/c*], “abscheulich” [*b/h*] und “Sabbath” [*c/des*]. Zu “Sabbath” erklingt zudem erstmals eine in 5/16teln aufschießende Figur (Moll mit verminderter Quint), die später eine wichtige Rolle spielen wird. Die halbtaktige Überleitung am Ende von Zwischenspiel I sowie die ersten vier Takte der Strophe II gründen in dem mit $\text{||: } \dot{\zeta} \text{ } \underline{\underline{A}} \underline{\underline{B}} \underline{\underline{C}} \underline{\underline{D}} \text{:||}$ frech als Marsch rhythmisierten Halbton *ais/h*, und das führende Motiv im zweiten Zwischenspiel, $\text{||: } \dot{\zeta} \text{ } \underline{\underline{A}} \underline{\underline{B}} \underline{\underline{C}} \underline{\underline{D}} \text{ | } \underline{\underline{A}} \underline{\underline{B}} \underline{\underline{C}} \underline{\underline{D}} \text{:||}$, aus demselben Rhythmus entwickelt, umspielt den Halbton *h/c*.

Mit dem ganz im *ff* gehaltenen Nachspiel gibt Schostakowitsch sich dann vollends der als musikalische Wutbekundung angelegten Halbtonreibung hin, die er hier vervielfacht. Zur gedehnten Endsilbe des Wortes “Gebein” spielen die tiefen Streicher einen Wechsel von *h* und *f*, während die Geigen in 5/16teln von *c* nach *ges* aufsteigen und dann halbtönig mit *ges-f* trillern. Im Verlauf des ersten Drittels ihres 18-taktigen Trillers spaltet sich aus der 10-teiligen Violingruppe ein Instrument nach dem anderen ab, um den Sechzehntelaufstieg und -triller jeweils einen Halbton tiefer zu versetzen. Wenn die tiefen Streicher das Vorspiel wieder aufgreifen, hört man ein verstörendes Schwirren von Halbtontrillern auf zehn chromatischen Nachbartönen. Das zehnstimmige Flirren wird sodann noch viermal aufwärts transponiert und hält bis zum Satzende an, wo es, ebenso wie die darunter liegende homophone Schicht der tieferen Streicher, abrupt abbricht, bevor – nach unmittelbarem Anschluss aber im Gegensatz zum Vorhergehenden ganz tonal – der neunte Satz folgt.

9. An Delwig (Bass)

O Delwig, Delwig! Was ist der Lohn
für meine Taten, für mein Dichten?
Wo bleibt der Trost für die Begabung,
zwischen Verbrecherpack und Wichten?

Doch wenn die Geißel des Gerechten
die Schurken weist in ihre Schranken,
erbleichen sie, und die Gewalt
der Tyrannei beginnt zu wanken.

O Delwig, Delwig! Was zählt Verfolgung?
Unsterblichkeit ist doch der Lohn
erhabener und kühner Taten,
der Preis für des Gesanges süßen Ton.

Denn unvergänglich ist der Geist,
das freie, freudig-stolze Wesen,
Das Bündnis, das die Menschen eint,
die von den Musen auserlesen.⁴⁹

(Wilhelm Küchelbecker)

In Satz IX vertont Schostakowitsch diesen Auszug aus einer Ode des baltischen Lyrikers. Zwischen zehn Gedichten aus der spanischen, französischen und deutschen Literatur stellt dieser Text die einzige original russischsprachige Vorlage dar. Hinsichtlich der Gliederung der Sinfonie in Gruppen aus jeweils mehreren unmittelbar ineinander übergehenden Sätzen handelt es sich um die ergänzende Komponente eines Zweiteilers. Wie das Wutschreiben der Saporoger Kosaken ist auch dieser Text als Brief konzipiert. Beide Texte werden vom Bassisten gesungen, begleitet ausschließlich von Streichern. Beide sprechen von einem Unrecht, das Menschen durch das Handeln eines Gewaltherrschers erfahren. Insofern ist es musiksymbologisch logisch, dass Schostakowitsch in beiden Sätzen auf die betonte Verwendung von Zwölftonreihen verzichtet.

Wie Kadja Grönke dokumentiert, weist Schostakowitsch in seinen Kommentaren zur *14. Sinfonie* besonders auf dieses Gedicht und seinen Autor hin; nach ihrer Einschätzung “liegt in diesen Versen das ästhetische Credo des gesamten Werks.”⁵⁰

⁴⁹Wie schon erwähnt, handelt es sich bei den von Schostakowitsch vertonten Strophen um einen Ausschnitt aus Küchelbeckers 1820 entstandener umfangreicher Ode *Die Dichter*. Original im Anhang, deutsche Singfassung von Jörg Morgener nach der Sikorski-Partitur.

⁵⁰Kadja Grönke, “Kunst und Künstler in Šostakovičs späten Gedichtvertonungen”, in *Archiv für Musikwissenschaft* 53/4 (1996), S. 290-335 [295].

Das emphatische Bekenntnis zum hohen Rang der Kunst impliziert einen strengen Anspruch an den schaffenden Künstler, ganz gleich ob Dichter, bildender Künstler oder Musiker. Denn indem die Sphäre der Kunst zum Gegenpol von Tyrannei und Gewaltherrschaft erhoben wird, erhält der Künstler die Funktion einer moralischen Instanz. In der Gegenwart verbannt und verfolgt, engagiert er sich für eine bessere Zukunft.⁵¹

Das Gedicht evoziert die Lage der Kunst unter dem autokratischen Zaren Nikolaus I. Wie Küchelbecker war auch Anton A. Baron von Delwig (1798-1831) ein Lyriker aus deutsch-baltischer Familie und enger Freund von Alexander Puschkin. 1820 war Puschkin wegen satirischer Epigramme aus Petersburg in den Süden Russlands verbannt worden. "Sein Freund aus Lyzeumszeiten, der 23-jährige Wilhelm Küchelbecker, reagierte darauf mit der Ode *Der Dichter*, die er als Sendschreiben an die in Ungnade gefallenen Freunde Puschkin, Delwig und Baratynskij verfasste."⁵² Aus dieser Ode vertont Schostakowitsch hier einen vierstrophigen Auszug.

In seinem musikalischen Aufbau entspricht der Satz dem vorausgehenden: In beiden gibt es drei vom Gesang bestimmte Blöcke (hier: die Strophen I, II und III + IV). Diese sind durch Zwischenspiele voneinander abgesetzt und von Vorspiel und Nachspiel eingerahmt, wobei erneut das Vorspiel der Streicher im Nachspiel aufgegriffen wird.

Inhaltlich und emotional sind die Texte jedoch ganz gegensätzlich, was sich besonders in der Begleitung niederschlägt. Während die Streicher in "Die Antwort der Saporoger Kosacken an den Sultan von Konstantinopel" homophon erklingen, entweder gemeinsam oder im Wechsel des hohen mit dem tiefen Register, charakterisiert durch starke, manchmal brutal wirkende Akzente, zum Tritonus aufschießende Fünftongruppen und die oben erläuterten Halbtonreibungen, ist "An Delwig" in anspruchsvoller Polyphonie komponiert, deren Stränge sich immer wieder zu Dreiklängen vereinen und insgesamt eindeutig auf den Grundton *des* bezogen sind.⁵³

⁵¹Ibid, S. 296.

⁵²Vgl. Bott, *op. cit.*, S. 104. Nach weiteren Protestaktionen, besonders seiner Beteiligung am Dekabristenaufstand von 1825, wurde auch Küchelbecker nach Sibirien verbannt, wo er 1946 mit noch nicht 50 Jahren erblindet starb.

⁵³Die Kontrabässe führen zu Beginn des Taktes, in dem der Gesang einsetzt, ein oktaviertes *des* ein, das über vier Takte weiterklingt, bevor es langsam aufsteigt und am Ende von Strophe I eine Umkehrung der Quint *des/as* erreicht. In Strophe II erklingt das oktavierte *des* zu "[...] Gerechten weist in ihre [Schranken]", in Strophe III zum Schlusston, und in Strophe IV zu Beginn, mehrmals in der Mitte und erneut zum abschließenden "auserlesen". Der Satz – und mit ihm die 3. Satzgruppe – endet mit einem langen Des-Dur-Dreiklang.

Die Klangfarbe dieser Begleitschicht ist ungewöhnlich: Die Geigen schweigen ganz. Statt ihrer spielen die drei Celli in den Vor-, Nach- und Zwischenspielen als kammermusikalisches Trio im Sopranregister. Diesem Cellotrio unterlegen die beiden Kontrabässe ein teils in Oktaven, teils einstimmig verlaufendes Fundament aus Liegetönen, während die Bratschen nur wenige, stets *unter* den Celli klingende Verdopplungen beitragen:

14. Sinfonie IX: Das Vorspiel

Andante

Celli
Bratschen
Kontrabässe

Im oben gezeigten Vorspiel agieren die Bratschen als ein zweites Trio; später unterstreicht nur noch die erste Viola einzelne Cellotöne. Es entsteht eine Textur, in der nirgends mehr als sechs solistisch geführte Instrumente beteiligt sind, oft weniger.

Rhythmus und Intervallik der Gesangskontur sind schlicht. Zahlreiche Pendelbewegungen⁵⁴ vermitteln einen Eindruck von Hoffnungslosigkeit und tiefer Traurigkeit. Die poetisch parallele Anrufung zu Beginn der Strophen I und III (“O Delwig, Delwig!”) wirkt in der Musik eher verschleiert, da nicht nur der ursprüngliche Ganztonwechsel später zum (Seufzer)-Halbton verengt wird, sondern die Wiederaufnahme zudem an den Schluss der Strophe II angehängt ist und damit vor der gliedernden Pause ertönt.

Thematisch ist der Satz von der achttaktigen Vorspielphrase geprägt, die (ohne die Verstärkung durch die Bratschen) im Nachspiel wiederkehrt und zudem im ersten Zwischenspiel in einer rhythmisch komprimierten, von acht auf drei Takte verkürzten Variante ertönt.

Nur zur Begleitung der Gesangsverse steigen die Celli ins Bassregister ab. Dabei emanzipiert sich das 1. Cello als eine Art modernes Obligatoinstrument und evoziert damit die Anspielung auf barocke Arien: Beginnend in Strophe I zu “für mein Dichten” agiert es im Duett mit dem Sänger. Diese

⁵⁴ Halbtonpendel vgl. in Zeile 1 Ende und Zeile 2 Anfang, *ges-f-ges-f* und *es-d-es-d-es* bei “[für meine] Taten, für mein Dichten” und “[Wo] bleibt der Trost für die Be-[gabung]”; ähnlich Zeile 3 *ges-f-ges-f*, Zeile 5 *b-a-b-a* und Zeile 8 *es-d-es-d*. Außerdem umfasst die Kontur Pendel – d.h. wiederholte Wechsel – im Ganzton-, Kleinterz- und Quartabstand.

Beziehung intensiviert sich in der zweiten Gedichthälfte: Während zum erneuten Anruf "O Delwig, Delwig!" noch polyphone Fünfstimmigkeit ertönt, tritt das 1. Cello in der Pause dieser Gesangszeile wieder allein in den Vordergrund. Die Satzgruppe schließt mit einem neuerlichen Duett gefolgt von einem letzten, zart ausklingenden Cellotrio in Sopranlage.

Mit den genannten Besonderheiten der Instrumentalführung in diesem Sinfoniesatz trägt Schostakowitsch dem Anliegen des Autors Rechnung. Der Text des Schreibens, adressiert an einen Freund aber gerichtet an drei unter der despotischen Herrschaft leidende Künstlerkollegen, ist bestimmt von der Spannung zwischen den allenfalls auf den ersten Blick verzweifelt wirkenden Fragen und den sogleich hinzugefügten Antworten:

O Delwig

I 
 (Bass) O Del-wig, Del - wig! Was ist der Lohn___ für mei-ne Ta-ten, für mein Dich-ten?


 Wo bleibt der Trost für die Be-ga-bung zwi-schen Ver-bre-cher-pack und Wich - ten?___


II 
 Doch wenn die Gei-bel des Ge-rech-ten die Schur-ken weist in ihre Schranken,


 er-blei-chen sie, und die Ge-walt der Ty-ran-nei be - ginnt zu wan-ken.

III 
 O Del-wig, Del-wig!___ Was zählt Verfolgung? Unsterblichkeit ist doch der Lohn


 er-ha-be-ner und küh - ner Ta - ten,___ der Preis für des Ge-san-ges sü - ßen Ton.

IV 
 Denn un-ver-gäng-lich ist der Geist, das frei - e, freu-dig-stol-ze We-sen,


 das Bünd-nis, das die Men-schen eint,___ die von den Mu-sen aus-er - le - sen. ___

‘Was ist der Lohn für künstlerische Taten im Allgemeinen und das Dichten im Besonderen, wo bleibt der Trost und was zählt Verfolgung?’ hört Küchelbecker seine verbannten und geschundenen Freunde in ihren dunkelsten Stunden fragen. Darauf glaubt er antworten zu können: Der Lohn ist die Unsterblichkeit der Künstler durch das Fortleben ihrer Werke, also ihr Geist, der letztlich sogar die Gewalt der Tyrannen ins Wanken bringt.

Mit seiner harmonisch geerdeten und kammermusikalisch in klassische Konventionen eingebundenen Klanggestaltung, die zudem in den mit dem Obligatoinstrument duettierenden Passagen an die Bitten um Erbarmen und Zuversicht in Bachschen Oratorien erinnert, schafft Schostakowitsch eine fast überirdisch schöne Perspektive, die in der Tat als Gegenpol zu den umgebenden Sätzen gehört wird. Dabei können die drei ihrer Natur nach dem “männlichen” Stimmregister entstammenden Celli, die zwischen den vokalen Strophen immer wieder in lichte Höhen aufsteigen, als eine tonmalerische Übertragung des Komponisten gelten für das, was der beim Verfassen seiner Ode selbst noch freie Dichter seinen drei fernen Freunden wohl wünschte. Schostakowitsch konnte sich angesichts eines Lebens und künstlerischen Schaffens unter ständiger Bedrohung mit dieser Sehnsucht nur allzu gut identifizieren und mag in diesem Satz auch Trost für sich selbst mitkomponiert haben.

10. Der Tod des Dichters (Sopran)

Er lag. Sein aufgestelltes Antlitz war
bleich und verweigernd in den steilen Kissen,
seitdem die Welt und dieses Von-ihr-Wissen,
von seinen Sinnen abgerissen,
zurückfiel an das teilnahmslose Jahr.

Die, so ihn leben sahen, wussten nicht,
wie sehr er Eines war mit allem diesen;
denn Dieses: diese Tiefen, diese Wiesen
und diese Wasser waren sein Gesicht.

O sein Gesicht war diese ganze Weite,
die jetzt noch zu ihm will und um ihn wirbt,
und seine Maske, die nun bang verstirbt,
ist zart und offen wie die Innenseite
von einer Frucht, die an der Luft verdirbt.⁵⁵

(Rainer Maria Rilke)

⁵⁵Rainer Maria Rilke, *Neue Gedichte. Erster Teil* (Wiesbaden: Insel, 1955), S. 32.

Die abschließende Satzgruppe der Sinfonie besteht noch einmal aus der Paarung eines langsamen mit einem (hier nur mäßig) schnellen Satz. Allerdings ist die Reihenfolge erstmals umkehrt, so dass das Werk nicht mit dem gewichtigen *Largo*, sondern mit einem rhythmischen *Moderato* – dem kürzesten Satz der Sinfonie – endet.⁵⁶

Angesichts des sehr eindringlichen Rückbezuges auf das thematische Material des Kopfsatzes scheint sich der zehnte Satz als reprisenartiger Rahmen anzubieten. So fragt man sich zunächst, ob der Komponist die Platzierung an vorletzter Stelle von vornherein geplant hatte oder ob er erst durch die Wahl des von Rilke als “Schlussstück” betitelten elften Textes zu dieser Anordnung kam. Bei Betrachtung des Finalsatzes entdeckt man jedoch, dass Schostakowitsch in den letzten Satz seiner Sinfonie zwei Besonderheiten aus Satz II integriert und damit auf gänzlich unerwarteter Ebene eine zweite Wiederaufnahme ermöglicht hat. Damit deutet sich eine komplexe Art der Rahmenbildung an, in der die beiden abschließenden Rilke-Vertonungen als gepaarte und neu beleuchtete “Reprise” der beiden eröffnenden Lorca-Sätze erscheinen.

Im 1906 entstandenen Gedicht “Der Tod des Dichters” verarbeitet Rilke Eindrücke aus seiner Reise mit Lou Andreas-Salomé in die Ukraine. Während der Russlandreise im Mai-August 1900 hatten die beiden einen Abstecher nach Kiew unternommen, wo Rilke u.a. die Grundidee für sein *Stundenbuch* entwickelte. Anschließend besichtigten sie auch das Grabmal von Tarasch Schewtschenko (1814-1861), des bedeutendsten ukrainischen Dichters und Malers, mit dessen Werk Rilke sich schon vor dieser Reise vertraut gemacht hatte.⁵⁷ Die Totenmaske Schewtschenkos regte Rilke zu dem von Schostakowitsch ausgewählten Gedicht an. In seinen drei Strophen zeichnet Rilke eine imaginäre Entwicklung vom (geistig-seelischen) Antlitz über das (physische) Gesicht zur (unlebendigen) Maske, in gegenläufiger Bewegung zu den zunächst passiven, dann interaktiven und schließlich proaktiven Dingen der Natur und des “Diesseits”.

In Strophe I sieht Rilke ein Antlitz, das sich verweigert: Insofern eine Wahrnehmung der Welt nicht mehr möglich ist, fallen die Dinge in ein “teilnahmsloses Jahr”, aus der Zeit und ins Vergehen. In Strophe II jedoch wendet der Betrachter sich der Erinnerung an die Lebenszeit des Dichters

⁵⁶Die erste Satzgruppe hatte mit dem *Adagio* des “Selbstmörders”, die zweite mit dem *Adagio* des Kerkerberichtes geendet. Dem *Allegro – Andante* der dritten Gruppe folgt nun die insgesamt reduzierte Bewegung der Kombination *Largo – Moderato*.

⁵⁷Vgl. dazu Manfred Engel und Ulrich Fülleborn, Hrsg: *Rainer Maria Rilke: Werke 1, Gedichte 1895 bis 1910* (Frankfurt: Insel Verlag, 1996), S. 929.

zu und betont, wie sehr dieser den Dingen zugewandt war und mit ihnen verschmolz. Hier fällt die Häufigkeit des Wortes “diese” auf. Das schlichte Demonstrativpronomen steht für die Perspektive des “Diesseits”, für die Welt der Lebenden. Strophe II ist beherrscht von der Trauer über den Verlust all dessen, was den Besungenen vor seinem Tod charakterisierte – “wie sehr er Einig war mit allem *diesen*; denn *Dieses, diese* Tiefen, *diese* Wiesen und *diese* Wasser waren sein Gesicht”. Der Beginn der Strophe III bleibt noch kurz bei der Zurückgewandtheit auf die Perspektive des Lebenden, wenn Rilke schreibt: “O sein Gesicht war *diese* ganze Weite.” Doch dann wandelt sich der Blickwinkel und die Natur nimmt ihren Lauf. In einem überraschenden Bild vergleicht Rilke “die Maske, die nun bang verstirbt” mit der “Innenseite einer Frucht, die an der Luft verdirbt” und unterstreicht damit den Verfall als sicheres Schicksal des einstmaligen Weltzugewandten. Gleichzeitig zeigen sich hier die Dinge “als Aktionsträger, die den Dichter selbst im Tod noch aufsuchen”,⁵⁸ insofern diese “ganze Weite [...] jetzt noch zu ihm will und um ihn wirbt”.

Satz X beginnt mit einer Wiederaufnahme des eingängigen *Dies irae*-Motivs aus dem Kopfsatz, erneut von den 1. Geigen unbegleitet gespielt. Schostakowitsch erzeugt so eine Beziehung zwischen der Sorge um die gefährdete Erinnerung an einen toten Dichter und dem Bemühen um ein würdiges Gedenken der anonym in einem Massengrab Verscharren. Die Viertonfolge, mit der der mittelalterliche Hymnus anhebt, erklingt im Satz zu Lorca’s Gedicht “De Profundis” insgesamt 26mal, stets in den Streicherstimmen und oft mit unmittelbarer Wiederholung.⁵⁹ In Rilkes “Der Tod des Dichters” beherrscht die Viertonfigur die erste Strophe mit 13 Einsätzen, davon acht in den 1. Geigen und fünf in Einsprengseln des Gesangs. Dagegen sind hier die beiden Folgestrophen, deren Text sich zunehmend der Umwelt des Toten zuwendet, unabhängig von der *Dies irae*-Kontur, die jetzt nur noch in den Zwischenspielen und im Nachspiel ertönt.⁶⁰ (In ihren drei letzten Einsätzen zitieren die Bratschen die originale mittelalterliche Intervallstruktur, beginnend mit Ganz- statt Halbtonwechsel.)

⁵⁸ Ariane Wild, *Poetologie und Décadence in der Lyrik Baudelaires, Verlaines, Trakls und Rilkes* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002), S. 268.

⁵⁹ Vgl. Violine I: T. 1, 2, 4, 8, 10, 14-16 (vergrößert), 16-17 (verschränkt mit dem vorigen); Kontrabässe: T. 21, 22, 24, 25, 33; Violine II: T. 34, 35, 37; Violine I: T. 38-41 (variiert); Violine I + Viola: T. 46, 48; Bässe: T. 54, 55, 57, 58; Violinen: T. 64-65, 66, 68, 69-70.

⁶⁰ Vgl. in Strophe I Violine I: T. 1, 2, 4, 6-7, Gesang: T. 8, 9, 11, Violine I: T. 11-12, Gesang: T. 12-13, Violine I: 14-15, 16, 17 mit Gesang T. 15; in Zwischenspiel I + II Viola: T. 24-25, T. 40-41 (43, 44); im Nachspiel Violine II: T. 65 (Viola T. 71).

Über die *Dies irae*-Figur hinaus zitiert Schostakowitsch im zehnten Satz zudem das Hauptthema des Kopfsatzes, die fünftaktige Phrase, mit der die 1. Geigen dort fast versteckt hinter dem dreifachen *Dies irae*-Motiv eine erste Zwölftonreihe aufstellen, die im Verlauf des Satzes mehrfach aufgegriffen wird. Diese Phrase eröffnet nun auch Satz X in den 1. Geigen (eine Oktave höher und *con sordino*, doch sonst identisch) und schließt dabei sogar noch den darauffolgenden Wechselschlag *d-h-d* mit ein. Auch die Sängerin beteiligt sich an der Reprise dieser thematischen Komponente:

Der Tod des Dichters

I  ⁵

(Sopran) Er lag, — sein aufgestelltes Antlitz war bleich und verweigernd in den
stei-len Kis-sen, seit-dem die Welt und die - ses von-ihr-Wis - sen von sei-nen Sin-nen
ab-ge-ris - sen, zu-rück-fiel an das teil-nahms-lo - - se — Jahr. —

II  ⁷

Die, so ihn le - - ben sa-hen, wuss - ten nicht, —
wie sehr er Ei - - nes war mit al - - lem die - - - sen; —
denn Die-ses: die-se Tie-fen, die-se Wie - sen und die-se Was - - ser wa-ren sein Ge-sicht. — ²

III  ⁸

O sein Gesicht war die-se gan-ze Wei-te, die jetzt noch zu ihm will
und um ihn wirbt; und sei-ne Mas-ke, die nun bang ver-stirbt, —
ist zart und of-fen wie die In-nen-sei-te von ei - ner Frucht,
die an der Luft ver-dirbt. — ⁷

Zu “bleich und verweigernd in den steilen Kissen” und erneut zu “an das teilnahmslose Jahr” singt sie rhythmisch variierte Transpositionen der Takte 2-4, darüber hinaus die *Dies irae*-Figur allein zu “Von-ih-Wissen” und “abgerissen” (vgl. dazu in der Vokalpartie oben die ersten drei Zeilen). Auch die Begleitung des Gesanges durch jeweils nur eine Streicherstimme – Violinen in Strophe I, Bratschen in Strophe II, Celli und Bässe in Strophe III – korrespondiert mit der Vorlage im Kopfsatz.

Ein deutlicher Kontrast erklingt am Ende jeder Strophe in Form eines fünftaktigen Zwischenspiels im vierstimmig homophonen Satz. Jedesmal schließt sich ein Zitat der thematischen Takte 2-4 an.

14. Sinfonie X: Zwischenspiel und Überleitung

20 *pp con sordino*

Überleitung Viola mit Zitat
“De Profundis” T. 2-4₁

Dieses Zwischenspiel fügt Schostakowitsch erstmals nach dem Ausklang der Violinen in T. 19 und einer Generalpause ein. Es ist die einzige Passage im vollen Streichersatz und wirkt nicht zuletzt durch die häufigen Synkopen auf dem zweiten Schlag eines Dreivierteltaktes kontrastierend. Die Phrase erklingt erneut, nur am Ende leicht variiert, im Anschluss an Strophe II und ein letztes Mal, in Gegenüberstellung mit dem Gesang, zum Ende der Strophe III (ab “von einer Frucht”).⁶¹

⁶¹ Wie wichtig Schostakowitsch diese kurze choralartige Passage war, zeigt sich darin, dass er sie in einem seiner letzten Werke zitiert. In der 1974/75 entstandenen *Suite nach Gedichten von Michelangelo Buonarroti* für Bass und Klavier (oder Orchester) erklingen die Takte im neunten Satz, “Nacht”, bevor der Bass mit den Worten des in vielen Sprachen berühmt gewordenen Michelangelo-Verses einsetzt, den u.a. Rilke ins Deutsche übertragen hat:

Schlaf ist mir lieb, doch über alles preise
Ich, Stein zu sein. Währt Schande und Zerstören,
Nenn ich es Glück: nicht sehen und nicht hören.
Drum wage nicht zu wecken. Ach! Sprich leise.

(Vgl. Rilke, *Dichtungen des Michelangelo* [Leipzig: Insel-Verlag, 1957], S. 5.) Analog zur 14. Sinfonie umfasst auch die *Suite* elf Sätze, ihren Texten liegt ebenfalls eine damals neu erschienene russische Übersetzung zugrunde, der in heutigen deutschen Partituren eine Rückübersetzung durch Jörg Morgener unterlegt ist. Mit ihrer abschließenden Paarung “X. Tod”/“XI. Unsterblichkeit” wirkt die *Suite* zudem wie eine Weiterführung der Sinfonie.

Die Bratschen, die, wie oben gezeigt, am Ende des ersten Zwischenspiels in den Vordergrund treten und dabei die zentralen Takte aus dem Thema des "De Profundis" zitieren, begleiten als Duettpartner die ersten Worte der zweiten Strophe, mit denen die Sängerin die Aufmerksamkeit von dem der Welt abhanden gekommenen Toten auf die Erinnerung an den Lebenden lenkt. Dann jedoch ändert sich die instrumentale Färbung abrupt: Bei "wie sehr . . ." malt das von tremolierenden Violinen verdoppelte Vibraphon einen Klangteppich des schillernden Lebens, der erst bei den letzten Worten der Strophe einer Wiederaufnahme des Duetts weicht. Die Bratschen lassen die Strophe mit einem zweifachen *dies irae*-Motiv in seiner mittelalterlichen Intervallstruktur ausklingen, bevor sich nach einer kleinen Generalpause eine verkürzte Wiederholung des Zwischenspiels anschließt. Diesmal sind es die Celli und Kontrabässe, die mit dem dreitaktigen Themenzitat aus dem "De Profundis" in die dritte Strophe überleiten und den Gesang dann, ähnlich wie am Schluss des "De Profundis", zunächst mit zweistimmig homophon geführten langen Liegetönen stützen. Bei den Worten von der "Innenseite einer Frucht, die an der Luft verdirbt", mit der Rilke die Freunde des einst weltzugewandten Dichter vor dem Verderben selbst der Totenmaske warnt, trägt Schostakowitsch in seiner Musik der angesprochenen Verletzlichkeit Rechnung, indem er den Gesang nicht mehr selbstbestimmt verlaufen lässt. Vielmehr unterlegt er ihm den vierstimmigen Streichersatz des Zwischenspiels und integriert den Part der Sopranistin dabei zunächst in die Linie der 1. Geigen, bis er ihn auf einem wiederholten, wie erstarrt wirkenden *a*, der Quint des instrumental abschließenden *d*, verklingen lässt.

Noch einmal sind es die Bratschen, die solistisch hervortreten, doch ergänzen sie ihr letztes Zitat der schon mehrfach aufgegriffenen Takte 2-4 aus dem Kopfsatz mit dem schon am Schluss der Strophe II gehörten *Dies irae*-Motiv in mittelalterlicher Intervallik. So enden sie zwar im originalen Rhythmus, jedoch mit diesem *es-des-es-c* fern des *d*, der den beiden *Dies irae*-Sätzen der Sinfonie implizit als Zielton dient.

Indem er die Singstimme in den drei Strophen nacheinander mit einer obligaten, thematisch äußerst ausdrucksvollen Violinstimme, dann mit einer nur rahmend als Instrumentalpartner aktiven Bratschenstimme und zuletzt mit dem nur noch stützenden Fundament der tiefen Streicher paart, zeichnet Schostakowitsch klanglich die Abnahme der geistigen Kraft des Toten in Rilkes Abfolge von Antlitz – Gesicht – Maske nach. Es scheint, als wollte er in der Musik zeigen, dass das Totengedenken an einen wohlbekannten und hoch geschätzten Menschen letztlich ähnlich schwierig ist wie das an die hundert anonymen Toten Lorcás.


11. Schlusstück (Sopran, Bass)

Der Tod ist groß.
Wir sind die Seinen
lachenden Munds.
Wenn wir uns mitten im Leben meinen,
wagt er zu weinen
mitten in uns.⁶²

(Rainer Maria Rilke)

Die ganztaktige Pause, die den ersten der Rilke-Sätze vom zweiten trennt, ist durch den Hinweis *attacca* als eine nur kurze, die Spannung aufrecht erhaltende Unterbrechung des musikalischen Verlaufs definiert. Für die Worte, die hier von Sopran und Bass gemeinsam gesungen werden, wählte Schostakowitsch das Gedicht, mit dem auch Rilkes Zyklus *Buch der Bilder* endet. Damit ist zum zweiten Mal in den Texten dieser Sinfonie – nach “Der Tod geht ein und aus in der Taverne” im auf Lorcas *Malagueña* komponierten Satz II – der Tod selbst Subjekt der Aussage.


Rilkes Thema ist der Tod mitten im Leben eines Jeden, der große Sieger über das Leben, die all unserem Wollen übergeordnete Macht. Er ist nicht der Tod dieses oder jenes Einzelnen; vielmehr gehören wir ihm, als von Anbeginn Sterbliche, selbst wenn uns der Gedanke an das Lebensende “lachenden Munds” besonders fern erscheinen mag. Dass wir unsere Endlichkeit so gern verdrängen, ruft beim Tod sogar etwas wie Mitleid hervor: “Wenn wir uns mitten im Leben meinen, wagt er zu weinen mitten in uns”.

Schostakowitsch erkannte im feierlichen Ernst dieses Rilke-Verses offenbar eine Art deutsches Gegenstück zu der bei aller Lebenslust mitschwingenden Melancholie der südspanischen Flamencogattung des *Cante jondo*. Während es dort der Titel und die Erwähnung der Gitarre sind, die die Musik als Volkstanz kenntlich machen, übernimmt diese Aufgabe hier die Verbindung von Metrum und Rhythmus. Mit Ausnahme der zwei letzten Takte bewegt sich die Musik in einem freiem Wechsel von 9/8- und 6/8-Takten, durchgehend beherrscht von Varianten des rhythmischen Grundmusters . Dieser Rhythmus greift seinerseits auf das Fugato der Szene “Im Kerker der Santé” zurück, dessen gespenstische Klangkombination aus Bogenholzstrichen und Zupfen die Streicher im ersten Drittel dieses sinfonischen Finalsatzes ebenfalls zitieren.

Rhythmus und Klangfarbe binden den Satz zudem in das Umfeld des *Danse macabre* ein, das schon im Hintergrund von Mussorgskis Zyklus *Lieder und Tänze des Todes* erkennbar ist, der der Sinfonie Pate stand.

⁶²Rilke, *Das Buch der Bilder* (Leipzig: Insel, 1935), S. 169.

Dabei verläuft der neuntaktige Eröffnungsabschnitt in drei Klangschichten: Die homophon geführten Gesangsstimmen werden begleitet von zwölfstimmig geteilten, akkordisch agierenden Streichern und gemeinsamen Einwürfen zweier ungestimmter Schlaginstrumente.

Zusätzlich zum Klang des Holzblocks, dem beliebten lautmalerischen Emblem des Knochenmannes, setzt Schostakowitsch erneut die Kastagnetten ein und bezieht den Finalsatz auch damit zurück auf die "Malagueña". Während Kastagnettenrhythmen in Satz II nur in der Coda in Form eines elffach wiederholten  erklingen, dienen sie hier als Ergänzung der drei Anfangsverse, als wollten sie bestätigen, dass die in südspanischen Tavernen melancholisch besungene Allgegenwart des Todes auch Rilkes Gedicht als Hintergrund dient.

Schlussstück



Sopran (wie notiert)
Bass (8va bassa)

Der Tod ist groß, wir sind die Seinen la-chen-den Munds.

Wenn wir uns mit-ten im Le-ben mei-nen,
wagt er zu wei-nen mit-ten in uns.

In den Vokalparts passt Schostakowitsch Vers 1-3 in die rhythmischen Muster ein, beschränkt auf knappe fünf Takte und weitgehend mit den Instrumenten alternierend statt von diesen getragen. Eine gänzlich andere Färbung entsteht in Vers 4-6: Die Schlaginstrumente pausieren, die Sing- und Streicherstimmen verlaufen gebunden in größeren Notenwerten, und die rhythmischen Muster werden vor allem von den tiefen Streichern erzeugt, deren gemeinsame Einwürfen die höheren Streicher und die in deren Linien integrierten Gesangskonturen komplementär ergänzen.

Harmonisch gestaltet Schostakowitsch die beiden Gedichthälften ganz unterschiedlich: Während das Sängerduett in Vers 1-3 tonal auf e-Moll bezogen ist, begleitet von siebentönigen Akkorden, die neben dem e-Moll-Dreiklang vier andere Dreiklänge übereinander schichten,⁶³ sind die Vokal-

⁶³ Vgl. den 7mal ertönenden Streicherakkord, dessen Schichtung *h/g/c/e/a/d/fis* die Molldreiklänge auf *e*, *a* und *h* sowie die Durdreiklänge auf *c* und *d* enthält.

und Instrumentalpartien in Vers 4-6 zwölftönig angelegt. Erst zum Schluss ton der Sänger stellt Schostakowitsch die Ausgangslage mit akkordisch agierenden Streichern alternierend mit zwei Schlaginstrumenten – hier einem Tomtom und dem Holzblock – wieder her.

Das zweite, noch eindrucksvollere Mittel, das Schostakowitsch einsetzt, um die Musik der zwei dem Tod als Subjekt gewidmeten Sätze seiner Sinfonie zu verbinden, ist die lange Tonwiederholung, die mit auskomponierter Beschleunigung und kontinuierlicher zunehmender Lautstärke eine machtvolle Steigerung erzeugt. In “Malagueña” markiert diese eindrucksvolle Symbolik des bedrohlich sich aufrichtenden Todes jeweils den Schluss ton der von den tiefen Streichern vorgetragenen “Zwölftonreihe des Todes”, wobei die Tonwiederholung dort einstimmig ist und, dem Ambiente der Taverne entsprechend, von lebhaften Violinfiguren kontrapunktiert wird.⁶⁴ In “Schlussstück” dagegen ertönt dieselbe Folge, rhythmisch verdichtet, nur einmal, ganz am Schluss, in einem achtstimmigen Akkord aller Streicher ohne abweichende Gegenstimme.⁶⁵ Und während die unerbittlich wirkende Steigerung am Ende der “Malagueña” mit einem Peitschenknall auf dem ersten Schlag des Folgesatzes schlüssig endet, bricht die achtstimmige, jegliche harmonische Fundierung verweigernde Akkordwiederholung am Schluss des Finalsatzes der Sinfonie unerlöst ab – als würde ein der größtmöglichen Intensität entgegnestrebender Mensch unvorbereitet aus dem Leben gerissen.

Wie die genaue Betrachtung der Sinfoniesätze X und XI zeigt, stellt Schostakowitschs Musik eine subtile aber deutliche Beziehung zwischen den beiden Rilke-Gedichten am Ende der Sinfonie und den beiden Lorca-Gedichten am Anfang her. Mit dieser anspruchsvollen, höchst originell gestalteten Doppelreprise rückt er zwei Themen in den Vordergrund seiner Komposition: Das eine ist die Haltung der Lebenden beim Totengedenken – thematisch zitiert in der Eröffnungsfigur des *Dies irae*, inhaltlich verortet im Spektrum zwischen der Würdigung zahlreicher anonym Verscharrrter und eines verehrten Einzelnen. Das zweite Thema ist die Allgegenwart des Todes, der in Tavernen ebenso wie in anderen Orten des Alltags ein und ausgeht und dabei mitleidig wahrnimmt, dass wir ihn in der Fülle unseres Lebens so gar nicht erwarten.

⁶⁴Vgl. 7 mal in “II. Malagueña”, T. 9-11, 20-22, 26-28, 37-39, 73-75, 84-86 und 101-103: 4 Achtel + 6 Triolenachtel | 8 Sechzehntel + 12 Triolensechzehntel | 32 Zweiunddreißigstel, die ersten 6 Male *p cresc. ff*, zuletzt *p cresc. ffff*.

⁶⁵Vgl. die letzten 2 Takte in “Schlussstück”: 4 Achtel + 3 Triolenachtel + 4 Sechzehntel | 5 Quintolensechzehntel + 6 Sextolensechzehntel + 16 Zweiunddreißigstel, in *pp cresc. ff* < .

Zwischen Fatalismus und Auflehnung

Am 29. September 2016, dem Jahrestag der Uraufführung, würdigte der Bayerische Rundfunk Schostakowitschs *14. Sinfonie* mit einer eigenen Sendung. Darin beschrieb Annika Täuschel die Thematik des Werkes und seine erste Rezeption folgendermaßen:

Der Tod ist überall präsent in dieser Symphonie: mal grell, mal fratzenhaft hässlich, mal nachdenklich, mal grenzenlos traurig und tief verzweifelt. Egal mit welchem Gesicht er schaut, für Schostakowitsch ist der Tod immer endgültig, folgenlos und unerlöst. – Es ist erstaunlich, dass die Uraufführung der 14. Symphonie keinerlei offiziellen Protest nach sich zog. Denn das Werk entsprach mit seiner nihilistischen Attitüde doch so gar nicht der verordnet optimistischen Ästhetik des unter Leonid Breschnew immer noch geltenden “Sozialistischen Realismus”.

Doch kein anderes Thema hätte Schostakowitschs psychischer Verfassung zum Zeitpunkt der Entstehung dieses Werkes mehr entsprochen. In seinem berührenden biografischen Roman über den Komponisten schreibt Julian Barnes über dessen Verhältnis zum Tod:

Er dachte gern, er fürchte sich nicht vor dem Tod. Er fürchtete das Leben, nicht den Tod. Er meinte, die Menschen sollten mehr über den Tod nachdenken und sich an den Gedanken gewöhnen. Sie sollten nicht so leben, dass sich der Tod hinterrücks anschleichen konnte. Sie sollten sich mit dem Tod vertraut machen. Sie sollten über ihn schreiben: sei es mit Worten oder, in seinem Fall, mit Musik. Er war überzeugt, dass wir, wenn wir früher mit dem Nachdenken über den Tod anfangen, weniger Fehler machen würden.⁶⁶

Schostakowitschs komplexe Auseinandersetzung mit Tod und menschlicher Endlichkeit ergibt sich auch aus der Analyse der sinfonischen Struktur und deren wichtigsten musiksymbolischen Komponenten. Dies sind vor allem der charakteristische viertönige Beginn des *Dies irae*-Hymnus, Zwölf-tonreihen als Ausdruck der Lebensferne sowie thematisch verwendete, einprägsame rhythmische Muster. Dem Abstrakt-Unlebendigen der Zwölf-tonreihen setzt Schostakowitsch warme Harmonien erfüllter Menschlichkeit gegenüber. Für tröstliche Gesten, die den Facettenreigen menschlicher Verletzlichkeit und Qual mildern, sorgen zwei solistisch agierende Streich-

⁶⁶ Julian Barnes, *Der Lärm der Zeit*, aus dem Englischen von Gertraude Krueger (Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2017), S. 193.

instrumenten mittlerer Lage, Bratsche und Cello, die die hohe Frauenstimme und die tiefe Männerstimme zum Quartett vervollständigen. Eine weitere markante Farbe liefert der Holzblock als lautmalerischer Repräsentant des mythischen Knochenmannes.

Schostakowitschs Verwendung von Zwölftonreihen als Symbole von Todesangst und gefühlter Todesnähe ist einzigartig. Dabei entwirft er viele Reihen so, dass die Teilabschnitte tonal wirken. Der trügerische Eindruck von Vertrautheit scheint durchaus beabsichtigt, zeigt er doch in scheinbarer Harmlosigkeit auf, wie sich die Gefahr für das Leben zu verbergen versteht. In seinen Reihen ist die Zahl der konsonanten Intervalle Quart und Quint auffallend groß. Dazu kommen Tonleiterabschnitte,⁶⁷ und nicht zuletzt schmeicheln die Symbole des Todes den Hörern durch rhythmische Eingängigkeit.⁶⁸ Bedrängnis entsteht einzig an den Stellen, wo Schostakowitsch seine Zwölftönigkeit in fugierte Strukturen einbindet und so musikalische Bilder des Unbegreiflichen und des Ausgeliefertseins hervorruft.⁶⁹

Die geistig-thematische Gesamtstruktur der Sinfonie erscheint nach der Entdeckung der Doppelreprise in Satz X/XI komplexer, als es zunächst den Anschein hatte: Der durch die musikalischen Parallelen und Rückbezüge erzeugte Rahmen überlagert die Satzblöcke, die durch die nahtlosen Übergänge entstehen und in fünf sinfonischen Abschnitten eine Themenfolge beschreiben, die sich von Erschütterung, Todessehnsucht und Verzweiflung über Wut und Aufbegehren bis zur Akzeptanz der menschlichen Endlichkeit spannt.

⁶⁷ Vollständige Zwölftonreihen mit "Q" (Quart/Quint) und "Sk" (Skalenabschnitten):

Satz I und X, "Dies irae"-Thema, *b-as-g-d-des-as-ges-f-es-e-h-c*: 3 x Q (*g-d, des-as, e-h*),

2 x Sk (*b-as-g* und *as-ges-f-es-e*)

Satz II, Cello/Bass, *c-f-b-es-d-g-des-as-e-a-fis-h*: 7 x Q (*c-f, f-b, b-es, d-g, des-as, e-a, fis-h*)

Satz III, "Wenn ich nur in mein Antlitz seh, möchte ich sterben": *d-g-e-a-fis-c-h-b-f-as-des-es*:

4 x Q (*d-g, e-a, b-f, as-des*)

Satz V, Xylophon, *es-b-f-e-h-fis-gis-cis-c-g-d-a*: 7 x Q (*es-b, b-f, eh, h-fis, gis-cis, c-g, d-a*)

Satz VI, Lachen, *d-g-f-e-a-fis-dis-gis-h-b-cis-c*: 3 x Q (*d-g, e-a, dis-gis*)

Satz VII, Vorspielthema, *b-c-d-es-f, e-fis-g-a-h, as-des*: 2 x 5-teilige Sk, 1 x Q (*as-des*)

Satz VII, Fugatothema, *b-a-d-g-c-as-des-ces-ges-f-es-e*: 5 x Q (*a-d, d-g, g-c, as-des, ces-ges*)

⁶⁸ Das *Dies irae*-Thema in Satz I und X besteht aus nur zwei unterschiedlich rhythmisierten Taktschemata. Ähnliches gilt für das Marschthema in Satz V, in dem zwei charakteristische Rhythmen durch einen neutralen Takt verknüpft sind. Die Basslinie, die in Satz II die Szene in der andalusischen Kneipe untermalt, ist ebenso wie die lebensüberdrüssige Gesangszeile der Loreley in Satz III rhythmisch monoton gestaltet.

⁶⁹ Vgl. in Satz III den Streicherkanon kurz vor Loreleys Entschluss, sich in den Fluss zu stürzen, und in Satz V das ausgedehnte pointilistische Fugato der Streicher, nachdem der im Gefängnis der Santé Festgehaltene den Ort als "Grab" beschrieben hat.

Wie Schostakowitsch bekannte, waren die zwei Werke, die er während seines Krankenhausaufenthaltes Anfang 1969 komponierte – seine vorletzte Sinfonie und das erstmals keinem Freund, sondern implizit seinem eigenen Leben gewidmete letzte Streichquartett – für ihn von kathartischer Wirkung:

Die Arbeit an diesen Werken hat sich positiv auf mich ausgewirkt. Die Angst vor dem Tod ließ nach. Richtiger: Ich gewöhnte mich an den Gedanken des unvermeidlichen Endes. Schließlich kann niemand sich einem Naturgesetz entziehen. Man muss zu einer rationalen Einstellung dem Tod gegenüber gelangen und muss mehr über ihn nachdenken. Man darf es nicht dahin kommen lassen, dass einen die Todesfurcht unverhofft packt. Man muss sich an sie gewöhnen. Ein Weg, sich mit ihr vertraut zu machen, ist, über sie zu schreiben.⁷⁰

⁷⁰Schostakowitsch in Volkov, *Zeugenaussage*, S. 233.