



BERLINER
PHILHARMONIKER

Zukunft@BPhil

Das Education-Programm der Berliner Philharmoniker

Sofia Gubaidulina: *Glorious Percussion*

Dmitri Schostakowitsch: Symphonie Nr. 12 d-Moll op. 112

**Unterrichtsmaterial zur Generalprobe der Berliner Philharmoniker
am 17. September 2009**

von Anja Städler

Unterstützt durch

Deutsche Bank



Programmübersicht:

Sofia Gubaidulina: *Glorious Percussion*, Konzert für Schlagzeugensemble und Orchester (2008)

Dmitri Schostakowitsch: Symphonie Nr. 12, d-Moll, op. 112, *Das Jahr 1917*

Berliner Philharmoniker

Schlagwerk: Ensemble Glorious Percussion (Anders Loguin, Robyn Schulkowsky, Mika Takehara, Eirik Raude, Anders Haag)

Leitung: Gustavo Dudamel

A)

1) Sofia Gubaidulina – biografische Informationen

Sofia Gubaidulina, geboren am 24. 10. 1934, gehört zu den weltweit bekanntesten und meist gehörten Komponistinnen des 20. und 21. Jahrhunderts. Die Geradlinigkeit ihrer kompositorischen Entwicklung und die Kompromisslosigkeit ihres Zugangs zur Musik faszinieren ein großes Publikum und zahlreiche bekannte Interpreten und Dirigenten.

Das Fundament ihres Schaffens bildet, was für eine bis in die 1990er-Jahre in der Sowjetunion lebende Komponistin anfänglich erstaunt, eine tiefe Religiosität. Dieser religiöse Bezug, aufgrund dessen sie in der »von oben« säkularisierten Sowjetunion scharf angegriffen wurde, zeigt sich in vielen ihrer Kompositionen.

Obwohl Gubaidulina in der Tatarischen Republik geboren wurde und aufwuchs, bezeichnet sie ihre Kindheit als russisch geprägt. Bereits in der Kindheit war ihr Leben überschattet durch die Repressalien der sowjetischen Regierung, besonders in der Zeit um das Jahr 1937 herum, in der die größten stalinistischen »Säuberungen« stattfanden.

In den Jahren 1949 bis 1954 besuchte Gubaidulina das Konservatorium Kasan, wo sie Klavier und Komposition studierte. Danach folgte der Wechsel nach Moskau. Bis 1959 absolvierte sie ein Kompositionsstudium bei Nikolaj Pejko, einem Assistenten von Schostakowitsch.

Außerdem war Gubaidulina eine ausgezeichnete Pianistin. Nach ihrem Examen erlangte sie noch die Aspirantur¹ im Fach Komposition bei Wissarjon Schebalin, was bis 1963 dauerte.

Das berühmte Zitat Schostakowitschs »Ich wünsche Ihnen, dass sie auf ihrem eigenen ›falschen‹ Weg weiterkomponieren«² stand in Zusammenhang mit Gubaidulinas Abschlussarbeit, einer Symphonie. Diese wurde in der Prüfungskommission sehr unterschiedlich aufgenommen, aber Schostakowitsch und Pejko setzten sich für sie ein. Die Ermutigung des bekannten Komponisten war für die noch junge Gubaidulina prägend und

¹ eine Postgraduierten-Qualifikation.

² Vgl. Redepenning, Dorothea: Gubajdulina, Sofija Asgatovna. In: Finscher, Ludwig [Hg.]: MGG, Personenteil - Band 8, Bärenreiter, Kassel, 2002.

bestärkte sie in ihrer innersten, unabhängigen Position. Seit der Zeit nach der Aspirantur arbeitete sie als freie Komponistin, was viele Entbehrungen bedeutete. Doch Gubaidulina ließ sich nicht an den Staat binden – von ihr existiert kein »Bekenntniswerk« im Stile des Sozialistischen Realismus. Sie galt als Avantgarde-Künstlerin, eine in der Sowjetunion höchst negative Bezeichnung. Wie viele andere Komponisten hielt sich auch Gubaidulina mit der Komposition von Filmmusiken finanziell über Wasser.

Aufgrund des restriktiven politischen Systems blieben Gubaidulinas Kompositionen lange Zeit nur in kleinen Kreisen der Warschauer-Pakt-Länder bekannt. Im Oktober 1981 wurde ihre Musik erstmals im Westen, in der Tonhalle Düsseldorf, aufgeführt; 1984 wurde es für Gubaidulina möglich, in den Westen zu reisen und die »westliche Musikwelt« zu besuchen. Ab 1986 waren dank der unter Michail Gorbatschow eingeleiteten Perestrojka endlich alle Reisebeschränkungen aufgehoben³ und Gubaidulinas internationale Karriere begann. In den nächsten Jahren erhielt sie zahlreiche Kompositionsaufträge, reiste viel und konnte den Uraufführungen ihrer Werke, die nun endlich gespielt wurden, beiwohnen. Nach einem Stipendienaufenthalt in Deutschland entschloss sich Gubaidulina 1992, endgültig nach Deutschland umzusiedeln.

Besonders in den letzten Jahren zeigen die zahlreichen Auszeichnungen und Auftragswerke, dass Gubaidulinas Werke und ihre künstlerischen Fähigkeiten weltweit überaus geschätzt werden. Durch die langen Jahre ihrer Entwicklung als Komponistin, die teils von Entbehrungen gezeichnet waren, ist Gubaidulina einem Leitsatz, gleichsam einem (Lebens)-Pfad, gefolgt: »sie selbst zu sein« und ihre eigene Musik zu schreiben.

³ Vgl. Kurtz, Michael: Sofia Gubaidulina. Stuttgart, Urachhaus, 2001, S. 360.

2) *Glorious Percussion*

Informationen zum Werk:

Sofia Gubaidulina: *Glorious Percussion*, Konzert für Schlagzeugensemble und Orchester (2008)

Gewidmet Anders Loguin

Schlagwerk: Anders Loguin, Robyn Schulkowsky, Mika Takehara, Eirik Raude, Anders Haag (bilden zusammen die nach den Werk benannte Gruppe Glorious Percussion)

Leitung: Gustavo Dudamel

Glorious Percussion

Einsätzig Komposition

Entstehung: 2008

Spieldauer: ca. 35 Minuten

UA: Göteborg, 18. September 2008, Dudamel

In ihrem Autorinnenkommentar schreibt Sofia Gubaidulina⁴:

»Zwei Besonderheiten unterscheiden dieses Werk von meinen vorhergehenden Arbeiten:

1. Das zentrale Thema ist hier die Übereinstimmung der klingenden Intervalle mit ihren Differenztönen. Daraus ergibt sich dann auch die Gliederung der Form: Dreimal kommt die Klangbewegung zum Stillstand. Und vor diesem statischen Hintergrund bleibt jeweils nur die Pulsation zurück, welche die Intervalle des vorhergehenden Akkordes verursacht haben. Solche Episoden treten an bestimmten Formstellen auf und unterwerfen die Form damit der Gesetzmäßigkeit des goldenen Schnitts.
2. Die Soloschlagzeuger haben in diesem Werk sieben Episoden, in denen sie vor das Orchester treten und ohne festgelegten Notentext improvisieren. Dies ist gleichsam eine Reminiszenz an eine Aufführungspraxis aus einer Zeit, als lediglich eine mündliche Kultur existierte.«

⁴ Vgl. http://www.sikorski.de/1550/de/deutsche_erstauffuehrung_glorious_percussion, Zugang 28.8.2009.

2.1) »Glorious« – Gubaidulina und das Schlagwerk: Klang-Farben, Mischungen

Ein Blick in Gubaidulinas Werkverzeichnis verrät, dass ihre Beschäftigung mit Schlagwerkinstrumenten, wie in *Glorious Percussion*, keinesfalls neu ist, sondern sich vielmehr wie ein roter Faden durch das gesamte Œuvre der Komponistin zieht. Schon 1965, in einem ihrer ersten Werke, den *Etüden*, kombinierte sie Harfe, Kontrabass und Schlagwerk, 1978 bspw. Orgel und Schlagwerk in *Detto I*. Zudem entstanden diverse Kompositionen für Schlagwerk allein: *Misterioso* für 7 Percussionisten (1977), *Jubilatio* für 4 Percussionisten (1979), *Am Anfang war der Rhythmus* (1984) oder *Gerade und ungerade* für 7 Spieler (1991). Und auch in ihren Orchesterwerken nimmt der Schlagwerkpart eine z.T. vordergründige Stellung ein. Dies kommt im 20. Jahrhundert zwar häufig vor, jedoch besteht die Besonderheit in Gubaidulinas Umgang mit dem Schlagwerk v. a. darin, dass sie immer wieder versucht, dessen klangliche Möglichkeiten weiter auszudehnen, Neues und Anderes auszuloten. Das geschieht sowohl durch besondere Spieltechniken (die Gubaidulina häufig in Zusammenarbeit mit den Interpreten entwickelt), Hinzunahme ungewöhnlicher Instrumente, Klangkombinationen miteinander oder mit anderen Instrumenten. Für *Glorious Percussion* gelten diese Komponenten in hohem Maße und das programmatisch verwendete Adjektiv »glorious« (herrlich, prächtig, ruhmreich) des Werktitels zeigt einmal mehr die Wertschätzung der Komponistin für diese Instrumentengruppe und ihre Klangmöglichkeiten.

Schlaginstrumente und ihre Klangmöglichkeiten:

In *Glorious Percussion* sind verschiedenste Schlagwerkinstrumente, die ihrerseits vielfältige Klangmöglichkeiten bergen, verwendet (siehe Anhang: Besetzung Orchester).

- 1) Solche mit bestimmten (wie Xylofon, Marimba, Crotales etc.) gegenüber denen mit unbestimmten Tonhöhen (wie diverse Tamburine, Holzstäbe, Gran Cassa).
- 2) Instrumente unterschiedlichen Materials, was sich entscheidend auf den Klang auswirkt. Es gibt metallene Klänge (z.B. Gongs, Tam-Tam, Crotales, Vibrafon etc.), hölzerne (Marimba, Holzstäbe) und Klänge fellbespannter Instrumente (Darabuka, Gran Cassa oder Tamburine). Dazu kommen mit Bambus-, Metall-, Glasschellen und Cabaza noch rasselähnliche Instrumente.
- 3) Die Klänge der Instrumente werden durch die Art der Klangerzeugung beeinflusst – mit den bloßen Händen, mit Schlegeln unterschiedlichen Materials, mit einem Kontrabassbogen (im Falle des Flexatons).

Unterrichtsidee A1:

Mit vorhandenen Instrumenten einen »Klangkatalog« der Schlagwerke erarbeiten. Was klingt wie und warum, wie kann der Klang variiert werden, bspw. durch Änderung der Spieltechnik? Ziel wäre eine Sensibilisierung der SuS⁵ für verschiedene Percussionsinstrumente allgemein und ein Bezug auf die oben genannten und evtl. weitere Parameter.

Mischungen:

Besonders reizvoll gestaltet Gubaidulina die Klangmischungen in *Glorious Percussion*. Sie spielt mit den verschiedenen Registern des Orchesters, setzt einmal bewusst nur tiefe, ein andermal ausschließlich hohe Klänge ein. In den gemischten Klanggebilden von Schlagwerk, Holz- und Blechbläsern, Streichern, Celesta und Harfen sind die Materialien der Instrumente und die damit verbundenen Klangeigenschaften, das jeweilige Resonanzverhalten und bestimmte Spieltechniken (wie beispielsweise Flageolets, Pizzicati, Tremoli oder col legno Techniken der Streicher) von Bedeutung. Dabei finden sich oft Mischungen sich ähnelnder Klänge, aber auch bewusste Kontrastierungen von Klängen und Registern.

Beispiele* :

- 1) Beginn (Partiturseite 1, Min. 0:00⁶): Tiefe Blechbläser werden kombiniert mit durch Metallschlegel gespielte Gongs. Kontrastiert und unterbrochen wird diese Mischung von Takten, in denen nur hölzerne Stabspiele Verwendung finden.
- 2) Ziffer 85 – 87 (Partiturseite 55, Min. 22:00): Arpeggien der Celesta, tremolierte Flageolets der Streicher, Tremoli auf Marimba, Triangel, Xylofon, v.a. Töne in hoher Lage, die Dynamik bewegt sich zwischen Pianissimo und Piano. Durch diese Instrumentenkombination ergibt sich eine sehr helle, lichte Klanglichkeit, die aber bereits bei kurz darauf (Ziffer 87, Min. 22:34) durch Akkordeinsätze der tiefen Blechbläser (+ Klarinette) kontrastiert wird.
- 3) Ziffer 90 (Partiturseite 60, Min 23:38): Hier kombiniert Gubaidulina Instrumente weitgehend metallener Klangfarben – Blechbläser, Becken, die zum Teil mit einem Kontrabassbogen zu streichen sind und Harfe (die hier bzgl. ihrer Verwendung in die Schlaginstrumente eingereiht zu sein scheint). Dabei spielt die Komponistin mit dem Resonanzverhalten der Instrumente: Harfe und Becken müssen nicht sofort

⁵ SuS = Schülerinnen und Schüler

⁶ Die Minutenangaben beziehen sich hier und im Folgenden auf die ausgegebene CD mit der Aufnahme von *Glorious Percussion*.

abgedämpft werden, sondern dürfen weiterklingen. Als einziges kontrastierendes Element ist, mit kurzen Einwüfen, ein Tamburin eingesetzt.

*: Der Abdruck von Notenbeispielen ist aus urheberrechtlichen Gründen nicht möglich.
Die Partitur kann bei der Musikverlagsgruppe Sikorski bezogen werden.

Unterrichtsidee A2: Mit Notenmaterial und hörend können die oben genannten Stellen (oder andere) auf die Frage hin analysiert werden, welche Instrumente die Komponistin zusammenstellt, welche Parameter dabei zum Tragen kommen und wie die Gebilde klingen und wirken. In einem weiteren Schritt könnten die SuS versuchen, mit vorhandenen Instrumenten Klangmischungen nach eigenen Ideen bzw. Vorgaben der Lehrerin/ des Lehrers auszuprobieren.

2.2) Improvisation und Komposition / Grafische Notation

Der Bereich der Improvisation bildet einen grundlegenden Aspekt in Gubaidulinas ästhetisch-musikalischen Denken. Zwar sind ihre Werke zu großen Teilen auskomponiert, jedoch finden sich immer wieder Abschnitte, in welchen den Interpreten Raum für eigene improvisatorische Gestaltungen offen gelassen wird. Besonders aber bildet die Improvisation für Gubaidulina einen Bereich, in dem sich neue Klänge, Spieltechniken, Instrumente oder Formen des Zusammenspiels erkunden lassen.

Noch in der Sowjetunion gründete Gubaidulina 1975, zusammen mit den Komponisten Viktor Suslin und Wjatscheslaw Artjomow eine Improvisationsgruppe, die sich später Astreja nannte. Die Gruppe verstand sich als eine Art Arbeitswerkstatt, in der die Komponisten gemeinsam, nach freien oder auch verbindlich festgelegten Mustern, improvisierten. Öffentlich trat Astreja nur wenige Male auf. Für die Improvisationen wurden dabei vor allem volkstümliche Instrumente jenseits derer des klassisch-symphonischen Bereichs verwendet, um so zu versuchen, den Bereich der bekannten und etablierten Klangfarben zu variieren und zu erweitern. Gubaidulina übernahm in dieser Konstellation häufig den Percussionpart. Mit der Emigration Viktor Suslins in den Westen (1981) endete (vorläufig) die Zeit von Astreja. Rückblickend beschreibt die Komponistin:

»Wir trafen uns in einem Zimmer ohne Publikum und konzentrierten uns ausschließlich auf unsere Arbeit. Es war sozusagen unsere geistige Schule für uns Komponisten allein, nicht zur Repräsentation – nur für unsere innere Arbeit. [...] Diese Arbeit hat mir persönlich sehr viel gegeben.« (Brand, Bettina: Am Anfang war der Rhythmus. In: *Neue Berlinerische Musikzeitung*, 1990, Heft 3, S. 35)

»Noch und nochmals segne ich den Einfall, ungeschriebene Musik zu spielen. Das ist für mich heute wie die Luft zum Atmen. Und es scheint jetzt ganz klar zu sein, ohne diese Musik hungert unser Unterbewusstsein.« (Redepenning, Dorothea: *...reingewaschen durch die Musik...* »Stunde der Seele« von Sofia Gubaidulina und Marina Zwetajewa. In: *Neue*

In *Glorious Percussion* kommt der Improvisation ein hoher Stellenwert zu, denn es existieren sieben Episoden, in welchen die Soloschlagzeuger alleine oder im musikalischen Dialog mit anderen Instrumenten vor das Orchester treten (vgl. Autorinnenkommentar) und nach einer meist grafisch notierten Stimme improvisieren.

Improvisation und Komposition:

Im allgemeinen Sprachgebrauch bedeutet »Improvisation« unvermutetes, unvorbereitetes, unvorhergesehenes Handeln. Im Zusammenhang mit Musik bezieht sich der Aspekt des Unvorhergesehenen auf ein Klangergebnis, das nicht vorher mittels traditioneller Notenschrift fixiert wurde bzw. aufgrund einer wie auch immer gearteten Fixierung nicht exakt vorhersehbar ist. Dagegen legt eine Komposition alle Parameter schriftlich und innerhalb eines definierten Systems fest, hier wird häufig lediglich Raum zur Interpretation aber nicht zur Improvisation gesehen.

Dabei schließen sich Komposition und Improvisation innerhalb eines einzigen Werks nicht zwangsläufig aus: So können einzelne Parameter von der Komponistin/ dem Komponisten offen gelassen werden, beispielsweise durch grafisch orientierte Notationsanteile, aleatorische Abschnitte und Ähnliches.

Unterrichtsidee A3: In diesem Zusammenhang ist es Ziel, dass die SuS die beiden Begriffe für sich klären. Dazu könnte eine Assoziationswortsuche bzw. ein Brainstorming zu beiden Begriffen erfolgen, beispielsweise als Tabelle oder Mindmap.

Komposition	Improvisation
(schriftliche) Fixierung, Festlegung, Partitur = Werk, Autor, Raum für Interpretation, Wiederholbarkeit, Vorhersehbarkeit, Erwartbarkeit ...	Unvorhersehbarkeit, unvermutet, nicht (nur teilweise) fixiert, Interpret steht im Vordergrund, Unerwartbarkeit, Unvoraussagbarkeit, Spontaneität, im Bereich speziell der Musik Aleatorik, Grafische Notation, präparierte Instrumente, (Unvorhersehbarkeit der Klänge) ...

Grafische Notation:

Grafische Notation: Seit den 1950ern zur musikalischen Realisation (oft Improvisation) bestimmte Zeichnung, die – im Gegensatz zur traditionellen Notenschrift – dem Ausführenden, aufgrund der Mehrdeutigkeit, größere Gestaltungsfreiheiten ermöglicht⁷

In der Partitur des Werks finden sich zu Anfang zwei Seiten mit »Zeichenerklärungen«, worin Gubaidulina unter anderem die verwendeten grafischen Notationen erläutert (siehe Anhang: Zeichenerklärungen). Darunter sind gezackte Linien – ähnlich einer Fieberkurve, horizontal oder nach oben und unten verlaufende, wellige Linien, verschiedenartige Pfeile, Spiralen u. a. Diese grafischen Notationsweisen kommen vor allem bei den Soli der Schlagzeuge vor. In der Partitur sind grafisch interessant z. B. die Partiturseite 19 (Z. 31, Min. 7:35), Partiturseite 29 (Z. 49-53, Min. 11:45), Partiturseite 38 (Z. 65f, Min. 16:30) oder Partiturseite 75 (Min. 27:30).* Bei der Realisation der grafischen Vorlagen haben die Musiker interpretatorisch und improvisatorisch gewisse Spielräume. Die genannten Stellen sind auch interessant in Bezug auf ihre Klangmischungen, daher auch in diesem Zusammenhang anwendbar.

*: Der Abdruck von Notenbeispielen ist aus urheberrechtlichen Gründen nicht möglich. Die Partitur kann bei der Musikverlagsgruppe Sikorski bezogen werden.

Unterrichtsidee A4: Zum einen kann mit Gubaidulinas Notenmaterial und hörend herausgefunden werden, wie die grafische Notation und die klangliche Verwirklichung zueinander stehen. Weiterhin können die SuS eine eigene, grafisch angelegte Kompositionsskizze erstellen, in der sie versuchen, die von Gubaidulina verwendeten Notationsideen (oder/und selbst erdachte) zu verwenden und die erstellten Skizzen anschließend klanglich umzusetzen.

⁷ zitiert nach dem Glossar in Herman Danuser (Hg.): Die Musik des 20. Jahrhunderts (Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 7). Laaber, Laaber-Verlag, 1984.

2.3) Form und Architektur:

Für Gubaidulina nimmt die formale Gestaltung ihrer Werke einen hohen Stellenwert ein und stellt für jede neue Komposition eine Herausforderung dar. Es geht ihr darum, das vorhandene musikalische Material innerhalb eines Zeitverlaufs zu strukturieren, der nicht nur intuitiv ist, sondern etwas wie ein rationales Gegengewicht bildet. In diesem Zusammenhang verwendet die Komponistin häufig Zahlenstrukturen wie die der Fibonaccireihe oder die Proportion des Goldenen Schnitts.

»At the present, I am preoccupied with the issues of rhythm and rhythmic proportionality in musical form, which I consider to be the main experiment in my life. [...] My main concern is to cure the material by the method of time structuring.« (Lukomsky, Vera: *The Eucharist in my fantasy, Interview with Sofia Gubaidulina*. In: *Tempo*, 1998, No. 206, S.27/28)

»Wichtiger sind für mich die Verhältnisse von Formen. Ich habe ein gutes Formgefühl, für Proportionen zwischen Zeitmaßen. Diese gelten für mich wie wirkliche Materialien und verwandeln sich dann erst in Klänge. Ich habe diesen inneren Vorgang bei fast allen meinen Arbeiten beobachtet: Zuerst gibt es die Konzeption und dann allmählich verwandeln sich die Probleme in Klänge, nicht umgekehrt.« (Dümling, Albrecht: *Auf dem Weg nach innen. Sofia Gubaidulina im Gespräch*. In: *MusikTexte*, 1987, Heft 21, S. 10)

In *Glorious Percussion* wird die Form des Werks zum einen durch die sieben Soloepisoden der Schlagwerkzeuge bestimmt, v. a. aber lässt sich hörend und im Notentext beobachten, was die Komponistin ihrem Autorinnenkommentar (s. o.) beschreibt: drei Mal komme die Klangbewegung zum Stillstand und über statischen Akkorden bliebe lediglich eine Pulsation zurück.

Soloepisoden:

- | | |
|---------------------------|--|
| 1) Ziffer 15, Min. 3:10 | Bambus-Schellen im Dialog mit Blech und Gongos |
| 2) Ziffer 30, Min. 7:15 | Handtrommel mit Kontrabass und Violen im Wechsel |
| 3) Ziffer 48, Min. 11:33 | Cabaza, dialogische Struktur mit Posaunen und Gongos |
| 4) Ziffer 65, Min. 16:30 | Darabuka, Handtrommeln im Dialog mit einem Kontrabass-Solo |
| 5) Ziffer 89, Min. 23:18 | Glas-Schellen und Triangel |
| 6) Ziffer 101, Min. 27:30 | Handtrommeln mit besonderen Spieltechniken |
| 7) Ziffer 123, Min. 31:42 | Große Trommel(n) |

»Stillstand« der Klangbewegung:

- I. Ziffer 63 (Min. 15:33): Den liegenden Akkord bilden die tiefen Streicher, Celli und Kontrabässe.
- II. Ziffer 100 (Min. 26:45): Davor (etwa Ziffer 90-100) vollzieht sich eine große Steigerung. Den statischen Akkord bilden alle Streicher.
- III. Ziffer 139 (Min. 34:54): Davor zweite große Steigerung bis zu einem Tutti-Akkord im vierfachen Forte. Den Akkord bilden wiederum alle Streicher.

Unterrichtsidee A5: Um die Gesamtform des Werks wahrnehmen zu können, ist das Anhören der Komposition in ihrer ganzen Länge und möglichst ohne Unterbrechung notwendig. So könnte für den Besuch der Generalprobe eine Höraufgabe dahingehend gestellt werden, das Erliegen der Klangbewegung und die vorausgehenden Steigerungen möglichst bewusst wahrzunehmen.

B)

1) Dmitri Schostakowitsch: Biografische und thematische Einführung:⁸

Dmitri Schostakowitsch (12.(25.)9.1906, St. Petersburg – 9.8.1975, Moskau) kann als der erste bedeutende Komponist Russlands angesehen werden, dessen künstlerischer Weg gänzlich von den Bedingungen – und auf der anderen Seite auch den Möglichkeiten – des sowjetischen Staates geprägt wurde. Sein künstlerisches und persönliches Schicksal war auf das Engste verknüpft mit den politischen Bedingungen in seinem Land. Dabei stellt sich immer wieder die Frage, ob der Komponist nun parteitreu oder –gegnerisch eingestellt gewesen ist. Besonders seit dem Erscheinen der Memoiren Schostakowitschs, veröffentlicht von Solomon Wolkow, wird die Seite des seinem Staat kritisch gegenüberstehenden Künstlers stärker betont, der mit seinen höchstgelegenen Waffen, nämlich der Musik, mehr oder weniger unterschwellig Kritik am Regime übte. Die Analysen vieler seiner Werke bestätigen diese Sichtweise. Auf der anderen Seite kam es nie zu einem offenen, publizistischen Widerstand Schostakowitschs gegenüber dem Staat, auch emigrierte er nie, bekleidete im Laufe seines Lebens diverse öffentliche Funktionen und schuf einige Werke, die in der parteivorgegebenen Linie stehen.

Schostakowitsch studierte u. a. Klavier und Komposition und erlangte bereits mit seiner Abschlussarbeit, der Symphonie Nr. 1 f-Moll op. 10 (1925), nationale und internationale Bekanntheit, die in den folgenden Jahren stetig anwuchs. 1930 bis 1932 schuf er die *Oper Lady Macbeth von Mzensk*, die für seine persönliche und künstlerische Entwicklung ein Meilenstein wurde. Kurz nach ihrer Uraufführung geriet die Oper, (angeblich) durch Stalins persönlich geäußerte negative Beurteilung, in ein regelrechtes Kreuzfeuer der öffentlichen, sowjetischen Kritik. Unter der Überschrift *Chaos statt Musik* wurde Schostakowitsch in der Zeitung *Prawda* des Formalismus beschuldigt und gewissermaßen über Nacht zum »Volksfeind« degradiert. Vermutlich wollte man von offizieller Seite ein Exempel dahingehend statuieren, dass die parteioffiziellen Prinzipien des »Sozialistischen Realismus« für jeden Künstler gelten und keinen Spielraum für moderne, eigene Ideen bieten. Schostakowitsch musste sich öffentlich rechtfertigen, woraufhin seine Reputation nach und nach wieder hergestellt wurde. 1948 jedoch stand er, obwohl er inzwischen ein etablierter Komponist war, zum zweiten Mal unter dem Vorwurf des Formalismus.⁹ Nach dem Tod Stalins 1953 wurden im Zuge der Entstalinisierungsprozesse viele seiner Werke rehabilitiert.

⁸ Für eingehendere, aber übersichtliche biographische Informationen siehe bspw. Horst Weber (Hg.): *Komponisten-Lexikon*. Stuttgart/Weimar, Metzler/Bärenreiter 2003 oder Martin Demmler: *Komponisten des zwanzigsten Jahrhunderts*. Stuttgart, Reclam, 1999.

⁹ Die Resolution des Zentralkomitees der KPdSU findet sich abgedruckt in Meyer, Krzysztof: *Dimitri Schostakowitsch*. Mainz, Schott Musik International, 1998, S. 328ff.

2) Symphonie Nr. 12 d-Moll op. 112 »Das Jahr 1917«: Musik und Macht – Komponieren in einem totalitären Regime

Informationen zum Werk:

Symphonie Nr. 12 d-Moll in vier Sätzen, Untertitel »Das Jahr 1917, dem Gedenken an Wladimir Iljitsch Lenin gewidmet.«

Entstehung: 1961

Spieldauer: ca. 40 Minuten

Uraufführung: 1. Oktober 1961, Leningrader Philharmonisches Orchester, Jewgeni Mrawinski (Leitung), zum XXII. Parteitag der KPdSU.

Über seine Zwölfte Symphonie sagte der Komponist selbst, dass »er anfang, an sie zu denken, als er seine Elfte Symphonie, die der ersten russischen Revolution von 1905 gewidmet ist, beendete.«¹⁰ Die Zwölfte Symphonie gilt als die thematische Fortsetzung der Elften Symphonie, wobei in der Zwölften keine Zitate russischer Lieder, die in der Elften vielfach vorkommen, finden. Die Themen der Zwölften Symphonie bewegen sich vielmehr »ganz auf der Ebene der Erlebens- und Empfindungsmusik«¹¹.

Alle vier Sätze tragen programmatische Überschriften:

1. *Revolutionäres Petrograd*
2. *Rasliw*
3. *Aurora*
4. *Morgenröte der Menschheit*

Einführend schreibt Kopp: »Der erste Satz, *Revolutionäres Petrograd* überschrieben, bringt in der Exposition die Gegenüberstellung des düsteren und des hellen Prinzips zum Ausdruck, der zweite Satz – *Rasliw* (Rasliw war der Zufluchtsort, das Versteck Lenins in Karelien) verkörpert das retardierende Moment, der dritte Satz, *Aurora*, ist nach dem gleichnamigen Schiff benannt, von dem aus die Salven als Signal für die Stürmung des Winterpalais abgefeuert wurden und thematisiert den »Aufruf zum Kampf«. Der vierte Satz, *Morgenröte der Menschheit*, ist die Verkörperung einer Zukunftsvision.«¹²

¹⁰ Meyer, Krzysztof: Dimitri Schostakowitsch. Mainz, Schott Musik International, 1998, S. 414.

¹¹ Kopp, Karen: Form und Gehalt der Symphonien des Dimitrij Schostakowitsch. Bonn, Verlag für systematische Musikwissenschaft, 1990, S. 358.

¹² Ebd. S. 358, für eine ausführliche Analyse der Symphonie siehe ebd., S. 357-380.

Umfeld, Entstehungszeitraum und Einschätzungen der Symphonie Nr. 12 op.112:

Die Zeit von 1959 bis 1961 wird u. a. als die Überwindung einer Schaffenskrise im Leben des Komponisten benannt. Schostakowitsch schrieb in dieser Zeit einige seiner heute bekanntesten Werke: Das Konzert für Violoncello Nr. 1, die beiden Streichquartette Nr. 7 und Nr. 8, den Vokalzyklus *Satiren* sowie die Zwölfte Symphonie. Ebenfalls zu dieser Zeit fiel Schostakowitschs Eintritt in die KPdSU (1961), welcher nicht nur damals, sondern auch in heute noch viel diskutiert und interpretiert wird. In besonderem Maße zeigt sich hier, dass Schostakowitsch weder rein als Gegner noch als Konformer mit der Partei gesehen werden kann.

Meyer beschreibt die Reaktionen auf Schostakowitschs Parteieintritt folgendermaßen: »Trotz einer eigentümlichen Art von Kollaboration mit dem Kreml und trotz der unzähligen Preise und Titel, die er erhielt, galt Schostakowitsch in den Kreisen der russischen Intelligenz stets als ein Mann, der außerhalb des Systems stand. Jahrzehntlang erlaubte es seine Musik, den Glauben an humanistische Werte zu bewahren, die – wie es schien – konsequent getreten und vernichtet wurden. Diese Überzeugung fand ihre Bestätigung sowohl in seinen letzten Werken (*Satiren*, Achstes Streichquartett) als auch in der Haltung des Komponisten, der sich sogleich nach Einleitung des Entstalinisierungsprozesses durch Chruschtschow sehr aktiv in der Hilfe für die Verfolgten engagierte.«¹³

Die Zwölfte Symphonie wird teilweise als eines der »musikalisch schwächeren« Werke des Komponisten betrachte. In der Sowjetunion wurde es allerdings sehr häufig aufgeführt, meist zu Anlässen wie Jahrestagen oder zu Konzerten bei Parteitagen. Im Ausland war die unmittelbare Aufnahme der Symphonie sehr kritisch, die *Times* (*The New York Times*, 5.9.1962) publizierte beispielsweise einen Artikel mit der Überschrift »Gibt es zwei Schostakowitschs?«. Gemeint ist die empfundene (tatsächliche?) Diskrepanz zwischen der ihrer inhaltlichen und musikalischen Ausrichtung und der anderer Werken, beispielsweise dem Streichquartett Nr. 8¹⁴. Die Frage, welche die Zwölfte Symphonie vielleicht noch stärker als andere parteinahe Kompositionen wie das *Lied von den Wäldern* (für Stalin komponiert) aufwirft, ist die nach der Position des Komponisten. Wie stand er zu der Linie der Partei? Viele seiner Werke legen nahe, dass er durch seine Musik eine Gegenposition zur staatlichen Macht einnehmen wollte. Oft geht die Musik nicht konform mit der von der staatlichen Seite geforderten ästhetischen Richtung des Sozialistischen Realismus, sondern unterwandert diese

¹³ Meyer, Krzysztof: *Dmitri Schostakowitsch*. Mainz, Schott Musik International, 1998, S. 411.

¹⁴ Musikalisch-thematisch verarbeitet Schostakowitsch hier v.a. sein eigenes Monogramm D-S-C-H, sowie Zitate eigener, früherer Werke, u.a. auch aus *Lady Macbeth* und stellt so in einem von Entindividualisierung geprägten System kompositorisch sich selbst in den Mittelpunkt.

z.T. offensichtlich, z.T. sehr feinsinnig. Woran liegt es also, dass der Komponist Schostakowitsch sowohl in seinen Werken als auch in seinen Taten immer wieder zwei verschiedene Gesichter zeigte? Beim Nachdenken über solche eine Frage darf freilich nie (!) außer Acht gelassen werden, dass das Künstlerdasein in der Sowjetunion ganz anderen Regeln unterlag als beispielsweise im Westen und daher nicht mit den selben Kriterien bewertet werden darf.

Eine Antwort auf die Frage zu finden, versuchte der Cellist Mstislaw Rostropowitsch: Schostakowitsch »hat das *Lied von den Wäldern* für Stalin komponiert, er hat eine Lenin gewidmete Symphonie geschrieben und eine, die den Titel trägt *Das Jahr 1905*. Allein sein Gewissen ließ es nicht zu, diese Werke so gut zu schreiben, dass sie in die Geschichte eingehen. [...] Schade, dass sein Genie damit so viel Zeit vergeudete.«

Der Komponist Edison Denissow berichtet zudem, dass Schostakowitsch ihm gegenüber geäußert habe. »Wie gern würde ich die Zahl meiner Symphonien reduzieren.«

Unterrichtsideen B:

1. Eine Frage, die zu Anfang erarbeitet werden kann, ist diejenige danach, was es (generell) bedeutet, Künstler in einem totalitären Staat zu sein. Welche Wünsche, Vorgaben, (ästhetischen) Zwänge trägt ein Regime an seine Künstler heran, welchen Anspruch haben die Künstler selbst für ihr Schaffen in Bezug auf Inhalte, Haltungen und Aussagen? Welchen Anspruch hat ein Künstler an seine Kunst? Zur Erarbeitung könnte sich die Form des Rollenspiels eignen, wobei sich Künstler und Staatsvertreter in einer Diskussion gegenüberstehen.
2. Als Quellentext zum Thema »Schostakowitsch und Sowjetstaat« eignet sich der *Prawda*-Artikel (siehe Anhang: zu B), von 1936 (und evtl. der Vorwurf des Zentralkomitees von 1948) um einen konkreten Einblick in das Agieren des Sowjetstaates zu bekommen.
3. Anschließend an die in 1. und 2. erworbenen Kenntnisse kann, mithilfe der Informationen zu Umfeld, Entstehungszeitraum und Einschätzungen eine eigene Einschätzung der Zwölften Symphonie von Schostakowitsch versucht werden.

Literaturauswahl:

Zu Gubaidulina:

Kurtz, Michael: *Sofia Gubaidulina – Eine Biografie*. Stuttgart, Urachhaus, 2001

Dümling, Albrecht: *Auf dem Weg nach innen. Die sowjetische Komponistin Sofia Gubaidulina im Gespräch*. In: *MusikTexte*, 1987, Heft 21, S. 8-12

Lukomsky, Vera: *The Eucharist in my fantasy – Interview with Sofia Gubaidulina*. In: *Tempo*, 1998, No. 206, S.29-35

Zenowa, Valeria: *Zahlenmystik in der Musik von Sofia Gubaidulina*. Berlin, Ernst Kuhn; Hamburg, Musikverlag Sikorski, 2001

Zu Schostakowitsch:

Kopp, Karen: *Form und Gehalt der Symphonien des Dmitri Schostakowitsch*. Bonn, Verlag für systematische Musikwissenschaft, 1990

Meyer, Krzysztof: *Dmitri Schostakowitsch*. Mainz, Schott Musik International, 1998

Wolkow, Solomon: *Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch* – Herausgegeben von Solomon Wolkow. München, List Verlag, 2003

Wolter, Günter: *Dmitri Schostakowitsch – Eine sowjetische Tragödie (= Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart. Bd. 27)*. Frankfurt am Main, Verlag Peter Lang, 1991.