

Symphonie

Nr. 14 op. 135

Entstehung

»Komponiert habe ich die Symphonie ziemlich schnell. Das erklärt sich damit, daß ich die Idee dieses Werkes schon lange in mir trug. Erstmals kam mir der Gedanke daran im Jahre 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 in ihnen die »ewigen Themen« der Liebe, des Lebens und des Todes gestaltet wurden, obwohl ich in meiner Symphonie an diese Thematik anders herangehe.«

So äußerte sich Schostakowitsch in der »Prawda« vom 25. April 1969⁶⁰ über seinen Beweggrund, dieses Thema anzugehen. Auch in der Korrespondenz mit Freund Isaak Glikman, die gleichsam einen Spiegel der Entstehungsgeschichte bildet, taucht es schon früh auf, denn am 16. Februar 1966 schreibt Schostakowitsch: »Ich habe zudem mit der Arbeit an der **14. Symphonie** begonnen.«⁶¹ Doch scheint diese Arbeit nicht weit gediehen zu sein, denn erst anlässlich eines Spitalaufenthalts Anfang 1969 ist im Briefwechsel wieder davon die Rede – diesmal besteht kein Zweifel an konkreten Plänen: »In der letzten Zeit komponiere ich viel. Einerseits ist »dieser Hang eine Art Krankheit« und andererseits anscheinend altersbedingte Schreibwut. Ich schreibe zur Zeit ein Oratorium für Sopran, Baß und Kammerorchester [...] Unter allen Umständen packt und unterhält mich diese Beschäftigung.«⁶² In der Tat: Schostakowitsch hat am 21. Januar mit der Komposition begonnen⁶³ und schreibt nach knapp einem Monat, am 17. Februar: »Offensichtlich entläßt man mich in etwa zehn Tagen aus dem Krankenhaus. Gestern habe ich den Klavierauszug meiner neuen Komposition beendet.«⁶⁴ Was der Arbeit überdies zugute kam, war die Tatsache, daß das Moskauer Kreml-Krankenhaus wegen einer Grippeepidemie unter Quarantäne stand und keine Besuche zugelassen wurden. Schostakowitsch war also den ganzen Monat allein.⁶⁵ Weitere vierzehn Tage später, am 2. März, war die Partitur abgeschlossen.⁶⁶

Der Komponist erklärt auch, weshalb er so zügig arbeitete:
»Geschrieben habe ich sehr schnell. Ich fürchtete, daß mir während der Arbeit an der **14. Symphonie** irgend etwas zustößt, zum Beispiel die rechte Hand hört endgültig auf zu funktionieren, ich erblinde plötzlich u. dgl. Diese Gedanken haben mich ganz schön gequält.

Aber es ist alles gut ausgegangen. Die Hand funktioniert irgendwie, die Augen sehen.«⁶⁷ Er hatte auch Angst davor, das Manuskript zur Abschrift aus der Hand zu geben, weil es verloren gehen könnte, und überlegte sich bereits, ob er wohl fähig wäre, in einem solchen Fall das ganze Werk zu rekonstruieren.⁶⁸

Aber es trieben ihn wohl nicht nur diese, jedes Mal beim Komponieren auftauchenden Ängste um, sondern er war offensichtlich von einer starken schöpferischen Begeisterung und von Selbstvertrauen erfüllt und hielt dieses Werk – zumindest in jener Zeit – für sein bestes:

Die **14. Symphonie** »war, wie ich glaube, für mich eine Komposition in Etappen. Alles, was ich in den vielen letzten Jahren schrieb, war eine Vorbereitung auf diese Komposition. Es ist übrigens möglich, daß ich mich irre.«⁶⁹

Nun begannen die Vorbereitungen zur Aufführung, die dem Dirigenten Rudolf Barshai und seinem Moskauer Kammerorchester anvertraut war – für dieses Ensemble hatte er das Werk ja geschrieben.⁷⁰ Schostakowitsch besprach einige Einzelheiten der Instrumentation mit dem Dirigenten und fragte die Sopranistin Galina Wischnewskaja, die Frau von Mstislaw Rostropowitsch an, ob sie die Uraufführung singen werde. Doch die Sängerin hatte wenig Zeit, und als Barshai vorschlug, in diesem Fall zuzuwarten, bis sie die Partie einstudiert hatte, protestierte Schostakowitsch: »Nein, nein, ich will nicht warten, ich fürchte, bald zu sterben, und will mein Werk hören. Ich befürchtete ja schon, die Symphonie nicht zu Ende zu bringen, aber ich schaffte es doch noch.«⁷¹ Und so wurde Margarita Miroschnikowa angefragt, die Partie als zweite Besetzung neben Galina Wischnewskaja zu übernehmen.

39

Die Orchesterproben begannen Anfang Juni, und es kam zu jener denkwürdigen Voraufführung, vor der sich Schostakowitsch ganz gegen seine Gewohnheit an das Publikum wandte. Er wirkte äußerst nervös, führte in das Werk ein und sagte etwas zur Bedeutung eines jeden Gedichts. Dann fühlte er sich genötigt zu erklären, weshalb er sich überhaupt einem so düsteren Thema zugewandt hatte:

»Das habe ich weder getan, weil ich schon alt bin, noch weil – wie es ein Artillerist ausdrücken würde – die Granaten um mich herum krepieren und meine Freunde und Verwandten immer weniger werden. Ich möchte an die Worte des bemerkenswerten sowjetischen Schriftstellers Ostrowski^a erinnern, der sagte, daß uns das Leben nur einmal gegeben sei, und daß wir es deshalb ehrenhaft und in jeder Beziehung anständig leben und keine niederträchtigen Handlungen begehen sollten. Zum Teil versuche ich, den großen Klassikern etwas entgegenzustellen, welche das Thema ›Tod‹ in ihren Werken behandeln. Denken Sie an den Tod Boris Godunows: Wenn Boris Godunow gestorben ist, wird es gleichsam hell. Denken Sie an Verdis **Othello**: Wenn die ganze Tragödie endet und Desdemona und Othello sterben, erleben wir auch eine wunderbare Verklärung. Denken Sie an **Aida**: Wenn der tragische Hinschied des Helden und der Heldin geschieht, wird dies mit strahlender Musik gelindert. Ich finde dies sogar unter unseren Zeitgenossen, nehmen Sie zum

a: Nikolai
Alexejewitsch
Ostrowski
(1904 - 1936),
ab 1925 gelähmt,
schrieb unter
anderem
den autobio-
graphischen
Roman
»Wie der Stahl
gehärtet wurde«;
daraus zitiert
Schostakowitsch

Beispiel den außerordentlichen englischen Komponisten Benjamin Britten: Ich habe in dieser Hinsicht auch an seinem **War Requiem** etwas auszusetzen.

Ich finde, all dies kommt von verschiedenartigen religiösen Lehren her, die verkündet haben, daß – wie schlecht das Leben auch immer sei – alles in Ordnung sein werde, wenn wir dereinst einmal sterben, und daß uns im Jenseits der absolute Friede erwarte. So scheint es mir, daß ich zumindest teilweise in die Fußstapfen des bedeutenden russischen Komponisten Mussorgski trete. Sein Zyklus **Lieder und Tänze des Todes** – vielleicht nicht alles davon, aber auf jeden Fall ›Der Feldmarschall‹ – ist ein großer Protest gegen den Tod und eine Ermahnung, sein Leben ehrlich, nobel, anständig und ohne Niedertracht zu leben. 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.«⁷²

Den weiteren Verlauf der Voraufführung beschrieb Schostakowitsch in einem Brief an seinen Freund Glikman: »Am 21. gab es eine Art Anhörung meiner **14. Symphonie** im Kleinen Saal des Konservatoriums. Die Interpretation war auf einem höchst vollkommenen Niveau. Barschai und sein Orchester sind eine überraschende Erscheinung. Die Sängerin Miroschnikowa und der Sänger Wladimirow haben nicht schlecht gesungen. Sie sind eine Art Versuchskaninchen, da die Wischnewskaja ihren Part noch nicht gelernt hat und ich derzeit keinen anderen Baß aufreiben kann. Mir scheint, daß die Miroschnikowa neben einer guten Stimme Talent und Verstand besitzt.

40

In Moskau geschahen traurige Ereignisse. Der Chefregisseur vom Zirkus, Arnold Grigorjewitsch Arnold, ist gestorben. Er war ein feiner Mensch. Bei der fünften Nummer meiner Symphonie wurde dem Musikfunktionär Pawel Iwanowitsch Apostolow übel. Er schaffte es, aus dem brechend vollen Saal herauszugehen, und ist einige Zeit später gestorben. [...] PS. Die Symphonie hat auf die Versammelten einen starken Eindruck gemacht. Auf mich auch.«⁷³

Schostakowitsch hatte um Ruhe während des Konzerts gebeten, weil eine Aufnahme stattfindet. Dennoch verließ ein Zuhörer im 5. Satz – es heißt dort: »Der sterben muß heute abend ...« – geräuschvoll den Saal. Das wurde als beabsichtigter Protest gedeutet, mit dem die Aufnahme gestört werden sollte, um so mehr als klar wurde, daß es sich um den Musikfunktionär Apostolow handelte, seit Jahren einer von Schostakowitschs »musikalischen Verfolgern«⁷⁴. Doch als das Publikum am Ende der Aufführung den Saal verließ, konnte es sehen, wie Apostolow von einem Arzt betreut und in das Krankenhaus gebracht wurde: Er hatte einen Herzanfall erlitten. Obschon es nicht zutrifft, daß er während der Aufführung der **14. Symphonie** gestorben ist – sein Todestag ist der 19. Juli, also ein knapper Monat später –, so schien es angesichts des Themas der Symphonie und nach Schostakowitschs Einführung doch jedermann und nicht zuletzt dem

Komponisten selbst, daß eine Art ‚göttlicher Vergeltung‘ einen der Übeltäter des sowjetischen Musiklebens ereilt habe.⁷⁵

Symphonie Nr.14
op.135

Entstehung

Diese Voraufführung hatte noch andere Folgen: Das Werk wurde zwar nicht offiziell verboten, doch fand sich kein Veranstalter dazu bereit, die offizielle Uraufführung in einem der großen Konzertsäle wie der Moskauer oder der Leningrader Philharmonie zu übernehmen. Es war schließlich die Direktorin der Leningrader Kapella, die Schostakowitsch den Konzertsaal des ältesten professionellen Chores in Rußland zur Verfügung stellte.⁷⁶ Hier fand am 29. September die Uraufführung der **14. Symphonie** statt; Schostakowitsch hatte Isaak Glikman Karten besorgt, so daß dieser dem gänzlich ausverkauften Anlaß beiwohnen konnte: »Sehr viele Menschen strömten in die Kapella, die keine Karten hatten, aber leidenschaftlich ins Konzert zu gelangen beehrten, koste es, was es wolle. Es gab ein gewaltiges Spekulieren mit den Eintrittskarten. Im Saal war nicht nur das gesamte musikalische Leningrad anwesend, ich entdeckte auch Leute, die äußerst selten Symphoniekonzerte besuchten, wie zum Beispiel Grigory Kosinzew. Gerüchte über die ungewöhnliche Symphonie hatten sich weit über die Stadt verbreitet. Niemand wurde um seine Erwartungen betrogen. Das Orchester unter der Leitung Rudolf Barshais spielte überragend. Galina Wischnewskaja zeigte sich als hervorragende Sängerin und große Darstellerin. Der Baß Jewgeni Wladimirow meisterte seine höchst schwierige Partie mit Erfolg. Die Musik in ihrer unlösbaren Einheit mit dem dichterischen Wort machte auf das Publikum einen überwältigenden Eindruck (andere Worte lassen sich nicht finden). Was mich selbst anbetrifft, so war ich buchstäblich außer mir, so sehr, dass ich noch lange danach in dem Bann dieses Werks stand. Es war mir, als schaute ich wie in einem Traum die Hauptpersonen der Symphonie, als hörte ich ihre Stimmen, als sähe ich ihre schmerzverzerrten Gesichter. Als die letzten Töne des Schlußstücks verklungen waren, herrschte im Saal eine feierliche Stille. [... Dann] erhob sich das erschütterte Publikum, und es begannen Ovationen. Schostakowitsch selbst war erschüttert von dem Gehörten, obwohl es ein Werk seiner eigenen Hände war. Ihm fiel es wegen seiner kranken Beine schwer, auf die endlos donnernden Rufe des ganzen Saales hin immer wieder nach vorn zu kommen.«⁷⁷

41



Abb. 3:
Premiere der
14. Symphonie
am 6. Oktober
1969 in Moskau.
Von links nach
rechts: D.
Schostakowitsch
(zweiter von
links), G.
Wischnewskaja,
R. Barshai
(in der Mitte,
applaudierend)
und M. Reschetin
(Vordergrund
rechts)

Text	Partitur	Min	Kommentar
<u>1. De profundis</u>		1	1. Satz: De profundis. Adagio Besetzung: Baß; Violinen, Bratschen, Kontrabässe.
	[0]	0'04	Die Symphonie beginnt mit einer leisen, hohen Melodie in den ersten Violinen (die zehn Violinen sind in zwei Gruppen à je fünf geteilt); der ganze Satz bleibt im leisen Bereich, mit dünnem, fahlem Licht und wenig Klangfülle (die Violoncelli schweigen) – Totenfarben. Die Melodie senkt sich langsam herunter, wobei das Halbtonmotiv ^a stets zu hören ist.
	1	0'32	Sie wird von den zweiten Violinen und den Bratschen in die Tiefe begleitet und
	1/4	0'43	verklingt schwebend über einem leeren Quintklang ^a .
Los cien enamorados duermen para siempre bajo la tierra, la tierra seca.	2	0'50	Die Singstimme beginnt; begleitet vom verlangsamten »Dies irae«-Zitat in den hohen Violinen und den weit darunterliegenden Bratschen – auch dies eine besondere, dünne Klangfarbe – singt der Baß vom Tod, der Abwesenheit der Liebe: »Einhundert heiß Verliebte schlafen für immer.«
	3	1'19	Die beiden Kontrabässe übernehmen die Anfangsmelodie, der eine in der höheren, der andere in der tieferen Lage, was wiederum eine besondere, fahle Klangfarbe ergibt.
Andalucía tiene largos caminos rojos.	4	1'47	Zum zweiten Mal setzt die Stimme ein, mit den gleichen Tönen wie beim ersten Mal.
	4/6	2'09	Erneut erklingt die Anfangsmelodie hoch in den zweiten Violinen, erneut sinkt sie ab und wird
Córdoba, olivos verdes donde poner cien cruces,	5/1	2'24	in der mittleren Lage von den ersten Violinen übernommen – zum ersten Mal ein etwas vollerer Klang –, nachdem auch der Baß wieder eingesetzt hat. Dieser rezitiert die nächsten Zeilen fast nur noch auf einem Ton. Zu seinem letzten Ton steigen
	5/4	2'37	die Violinen wieder auf; sie werden dabei aber nicht lauter, sondern im Gegenteil je höher, desto leiser, bis sie,
donde poner cien cruces, cien cruces	6	2'48	zuoberst angekommen, mit den Bratschen unter ihnen wieder in die leicht veränderte Anfangsmelodie fallen – dem Tod ist nicht zu entkommen. Gleichzeitig setzt auch die Stimme wieder ein, zuerst über demselben Ton,

a: siehe
Seite 91

que los recuerden.	6/3	3'07	dann ebenfalls aufsteigend und leiser werdend wie die Violinen bei 2'37;5/4; sie erreicht einen »Höhepunkt« zum Wort »erinnern« – das Leben macht sich bemerkbar –, und dazu setzen die Kontrabässe ein. Das Ganze mündet
	7/1	3'27	in eine Partie ähnlich 1'19;3 – ein Zeichen für die Einheitlichkeit des Satzes, unabhängig von den wiederkehrenden Tonfolgen.
	7/3	3'33	Die Kontrabässe bleiben übrig, und
Los cien enamorados duermen para siempre.	8	3'47	beim letzten Einsatz der Stimme – sie rezitiert ähnlich wie ab 2'21;5 – halten sie zwei tiefe, nur nach den beiden Textzeilen von Sprüngen unterbrochene Liegetöne.
	8/5	4'05	Über der ausklingenden Stimme spielen die Violinen nochmals den Beginn, diesmal in der höchsten Lage: es ist derselbe Ton (es), der bei 3'11;6/5 den Höhepunkt der Singstimme bildet, nur viel höher gelegen. Solche Übereinstimmungen, ob direkt wahrnehmbar oder nicht, stiften Zusammenhang. Die Linie sinkt wieder ab –
	8/10	4'26	die Kontrabässe gleiten aufwärts ^a –, dann landet sie auf ihrem letzten Ton. Und nun ereignet sich ein wunderschöner Schluß, denn erst dadurch, daß die Bässe
	8/12	4'34	wieder hinuntergleiten, wird dieser letzte Ton neu eingefärbt und wie ins Lot gerückt – so ist es richtig –, und der erste Satz verklingt.

a:
glissando