

## **„Von Bach bis Offenbach“**

### **Zum Einfluss von Schostakowitschs Auseinandersetzung mit der Filmmusik auf sein symphonisches Schaffen**

Werner Loll (Goosefeld)

#### **1.**

Dimitri Schostakowitschs Verhältnis zur Filmmusik war ausgesprochen zwiespältig. Einerseits empfand er seine Tätigkeit als Stummfilmpianist von 1923-1925 als ausgesprochen belastend und z. T. als beschämend:

Der Dienst in den Kinos paralyisierte meine Schaffenskraft. Komponieren konnte ich überhaupt nicht mehr, und nur dann, wenn ich vollständig mit dem Kino aufhörte, konnte ich meine Arbeit weiterführen. (Schostakowitsch 1966, zitiert in Gojowy 1983, 17)

Andererseits trug die Stummfilmbegleitung auch zu einer Bereicherung seiner musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten bei und prägte seine kompositorische Entwicklung in nicht zu unterschätzender Weise mit. So verstand er es durchaus eigene musikalische Vorstellungen zu verwirklichen, die seine Begleitungen von der gängigen Illustrationspraxis unterschieden. Er „kommentierte die Handlung schließlich auf seine eigene Weise, und seine Improvisationen entfernten sich soweit von den gängigen Mustern, dass die Direktion mit Hinauswurf drohte“ (Gojowy 1983, 43). Sollertinsky schreibt über Schostakowitschs Arbeit als Stummfilmpianist:

Dimitri approached his work in a serious and creative spirit, composing whole suites around the contents of films. This did not pass unnoticed; many music lovers began to go to the theater where he worked just to hear his brilliant improvisations. (Sollertinsky 1981, 33)

Die Komposition für den Film war für ihn also nicht nur eine lästige, finanziell motivierte Arbeit, sondern bot ihm auch die Möglichkeit, mit musikalischen Ausdrucksmitteln und formalen Strukturen zu experimentieren, die der tradierten symphonischen Gestaltung fremd sind.<sup>1</sup> Denn gerade für einen Komponisten wie Schostakowitsch, dessen ästhetische Prämissen von Traditionen der sogenannten 'Ideenmusik' geprägt waren, konnte die Beschäftigung mit dem Film ausgesprochen hilfreich sein. So gab es für ihn „keine vollwertige, lebendige, schöne Musik [...] ohne einen bestimmten Ideengehalt“ (Kopp 1990, 73). Ein der Komposition zugrunde liegendes Programm, das dem Rezipienten nicht unbedingt bekannt sein muss, gab ihm die Gewähr, dass die „innere Idee eines Werkes, sein Inhalt, [...] in entsprechenden musikalischen Gestalten zum Ausdruck gebracht wird“ (Kopp 1990, 73). Überspitzt ausgedrückt, konnte für Schostakowitsch eine Filmmusik ein symphonisches Werk mit der Filmhandlung anstelle eines Programms sein und eine Symphonie eine durchaus vergleichbar gestaltete Komposition mit einem Programm statt einer filmischen Vorlage. „Die Formabläufe seiner Sinfonien bekamen immer mehr etwas von einer Szenenfolge, sein Kontrapunkt etwas von einer Bildschnitttechnik“ (Gojowy 1983, 43). Zudem kann konstatiert werden, dass Schostakowitsch sogenannte 'niedere Musik' als Bestandteil seiner Ausdruckspalette keineswegs ablehnte, „denn er war der [...] Meinung, dass echte Kunst keine Trennung in „hohe“ und „niedrige“ Gattungen kennt. Und überhaupt zeigte er gegenüber der Umgangsmusik großes Interesse“ (Druskin 1984, 48). Nach eigenem Bekunden war er offen für jede Musik „von Bach bis Offenbach“ (Jakubow 1984, 31).

## 2.

Als Schostakowitsch im Jahr 1928 von den Regisseuren Kosinzev und Trauberg gebeten wurde, eine Musik für den Film *DAS NEUE BABYLON* zu komponieren, nahm er den Auftrag trotz der zum Teil leidvollen Erfahrungen, die er, wie erwähnt, als Stummfilmpianist gemachte hatte, durchaus mit Begeisterung an. Zum einen interessierte ihn das zugleich historische als auch aktuelle Sujet: der Aufstand der Pariser Kommune im Jahr 1871. Der Kommunismus besaß zur Entstehungszeit des Films eben noch eine große Anziehungskraft als möglicherweise realistische Gesellschaftsperspektive. Zum anderen war *DAS NEUE BABYLON* ein künstlerisch ambitioniertes Projekt, in dem, von den Thesen Eisensteins beeinflusst, mit komplexen Montagen gearbeitet wurde und die Charaktere nicht individuell gestaltet wurden, sondern als Kunstfiguren bestimmte Gesellschaftsgruppen repräsentierten.

---

<sup>1</sup> Über seine Tätigkeit als Filmmusikkomponist äußerte er sich später: „Die Komposition für den Film ist ja recht lukrativ [...], aber sie ist auch mehr: Genau wie meine Komposition für das Ballet hält sie meine musikalischen Reflexe wach, hält sie mein Handwerk geschmeidig. Und wenn ich damit fertig bin, bin ich so recht begierig darauf, eine Sinfonie oder ein Streichquartett zu beginnen“. (Rübenacker 2006, 29)

So wünschten sich die Regisseure auch eine besonders gestaltete Musik – abseits von den gängigen Illustrationspraktiken. Dies bot dem Komponisten die Möglichkeit, auf die Experimente mit freiatonalen bzw. bitonalen, zum Teil geräuschhaften Klängen und ungewöhnlichen Instrumentierungen seiner vorangegangenen Symphonien zurückzugreifen und zugleich ein ironisches Spiel mit tradierten Formen und Ausdrucksmitteln in intellektueller Stilisierung und skurriler Parodie zu erproben. So benutzte er assoziationssträchtige, zum Teil ironisch verfremdete Genrezitate zur Charakterisierung der jeweils dargestellten Bevölkerungsschichten. Als Methoden der parodistischen Verfremdung verwendete er dabei die Konfrontation des jeweiligen Themas mit unterschiedlichen, vom Original abweichenden, harmonischen und rhythmischen Zusammenhängen, den Wechsel des Tongeschlechts (Dur-Moll), das Einfügen tonartfremder Töne und die Veränderung einzelner Intervalle der Melodien. „Das Gemeine, das Selbstzufriedene, das Parade-Glück kündigt anscheinend keine Gefahren an, es kann sich aber in jedem Augenblick in Böses, in grobe Grausamkeit, ja in Gewalt verwandeln“ (Druskin 1984, 46).

Zwar war natürlich der Filmschnitt für die musikalische Formgebung von Bedeutung, was teilweise zu kaleidoskopartigen Strukturen mit schroffen Überleitungen, plötzlichen Brüchen, harten Kontrasten und manchmal schlagartigem Wechsel der Ausdruckscharaktere führte. Allerdings legte Schostakowitsch die musikalisch-formale Gestaltung zugleich eher symphonisch großflächig an – überwiegend folgt die musikalische Anlage nicht den häufigen Einstellungs- und Szenenwechseln. Dabei wird in den durchkomponierten Passagen ein Thema vorgestellt und fortgesponnen. Die variative Entwicklung gestaltete er dann so flexibel, dass er auf wichtige Momente des Films eingehen konnte, ohne den rein musikalischen Zusammenhang zu stören. Dies ermöglichte es ihm, musikalisch determinierte Strukturen zu entfalten, deren Bezug zur filmisch-narrativen Ebene eher hintergründig bleiben konnte, und sogar die visuell dargestellten Inhalte „metaphysisch“ zu überhöhen.<sup>2</sup>

### 3.

Unter großem Zeitdruck schuf Schostakowitsch von Dezember 1928 bis zum 19.2.1929 eine umfangreiche Orchesterpartitur, deren endgültige Fertigstellung noch zusätzlich dadurch erschwert wurde, dass kurz vor der Uraufführung die Zensurbehörde umfangreiche Änderungen des Films gefordert hatte. Trotz oder gerade wegen der intensiven Ausarbeitung und Ambitioniertheit mit der Film und Musik gestaltet wurden, kann die Uraufführung am 18.3.1929 kaum als erfolgreich bezeichnet werden – eher als Fiasko. So lehnten Orchester und Dirigent die für sie ungewohnte Partitur mit ihren ‘neutönerischen’ Elementen und ungewöhnlichen Instrumentenkombinationen ab (vgl. Fabich 1993, 314). Auch das Publikum, das bei der Filmbegleitung

---

<sup>2</sup> Ich benutze „metaphysisch“ durchaus im Sinn Adornos im Zusammenhang mit Wagners Leitmotivtechnik (Adorno/Eisler 1976, 16).

völlig andere Klänge gewohnt war, empfand Schostakowitschs Musik als Affront oder einfach nur als schlecht. So war im Beschwerdebuch zu lesen: „der Dirigent war heute Abend völlig betrunken“ (Kosinzew 1978, zitiert in Fabich 1993, 315). Nach den ersten drei Aufführungen wurde Schostakowitschs Vertonung dann auch durch gängige Illustrationsmusiken ersetzt. Erst 1975 wurde die Musik zum *Neuen Babylon* wieder entdeckt und unter der Leitung von Marius Constant anlässlich des Pariser Filmfests wiederaufgeführt. 1976 verfertigte der Dirigent Gennadi Roschdestwenski aus der Filmmusik eine Suite. Sie überraschte ein gegenüber der Uraufführung aufgeschlosseneres Publikum durch ihre „Neuartigkeit, die Frische der Erfindung und ihren Schwung“ (Meyer 1998, 140). Kosinzew übrigens hat trotz des Misserfolges der ersten Aufführungen offenbar nicht an der Qualität der Musik Schostakowitschs gezweifelt, ganz im Gegenteil beauftragte er ihn später zu einer Reihe von weiteren Filmmusiken bis zum *King Lear* aus dem Jahr 1970.

#### 4.

Die Musik zum *Neuen Babylon* wurde, wie erwähnt, im Jahr 1928 komponiert, also zwischen Schostakowitschs 2. Symphonie von 1927 und der 3. von 1929/30. Die einsätzigige 2. Symphonie entstand im Auftrag des Musikverlags *Mus-Sektor* zum Andenken an den 10. Jahrestag der Oktoberrevolution und wurde am 5.11.1927 von den Lenigrader Philharmonikern uraufgeführt. Das Werk übernahm vor allem im Schlusschor durchaus eine propagandistische Funktion in der noch von Hoffnung und Idealismus geprägten vorstalinistischen Ära. Die Kompositionsweise ist zum Teil recht avantgardistisch mit freiatonalen, komplexen polyphonen Techniken vor allem am Beginn des Werks, dessen musikalische Entwicklungen im Schlusschor in einem emphatischen Kampfaufruf kulminieren.

Die ebenfalls einsätzigige und in einen Chor mündende 3. Symphonie (Uraufführung 21. Januar 1930 in Leningrad) unterscheidet sich durchaus überraschend deutlich vom vorangegangenen symphonischen Werk. Zwar übernimmt auch die sogenannte *Mai-Symphonie* eine propagandistische Funktion, ist aber im Vergleich zur *Oktober-Symphonie* in einem leichteren, eher heiteren Tonfall gestaltet. Besonders auffällig sind die Abkehr vom traditionell stringenten formalen Aufbau symphonischer Musik zugunsten einer von überraschenden Abbrüchen und Kontrasten geprägten Strukturierung und die Einbeziehung von Genrezitaten aus Unterhaltungs- und Volksmusik in Form von Persiflage, Grotteske u.ä. In Anbetracht der Tatsache, dass Schostakowitsch vor der 3. Symphonie die Filmmusik zu *DAS NEUE BABYLON* komponiert hatte, liegt es nahe, anzunehmen, dass er „den für eine Symphonie nicht alltäglichen, aus der Filmmusik direkt übernommenen Aufbau ausprobieren“ wollte (Meyer 1998, 141).

5.

Bei einem genauen Vergleich der Symphonien Nr. 2 und 3 untereinander und mit der Babylonmusik fällt auf, dass tatsächlich:

- Einige der 'neutönerischen' Gestaltungsweisen eher ernsten Charakters der 1. Symphonie in der Filmmusik aufgegriffen werden, nicht aber in der 3. Symphonie,
- spezifische Satzarten und Ausdruckscharaktere aus Teilen der 2. Symphonie sowohl im *Neuen Babylon* als auch in der 3. Symphonie Verwendung finden, wobei charakteristische Veränderungen der Detailgestaltung, die Schostakowitsch in *DAS NEUE BABYLON* vornimmt, in der 3. Symphonie noch intensiviert werden,
- die der so genannten „niederer“ Musik entlehnten Genrezitate und deren schlichter Tonsatz sowie der teilweise kaleidoskopartige formale Aufbau, welche, wie erwähnt, in der Filmmusik durch die notwendige Anpassung an Filminhalt und Schnitt bedingt sind, kein Vorbild in der 2. Symphonie finden, in der 3. Symphonie jedoch aufgegriffen werden und wesentlich zum gewandelten Ausdruckscharakter des jüngeren Werks gegenüber seinem Vorgänger beitragen.

Zu der Gruppe von Gestaltungsweisen, die nur in der 2. Symphonie und in *DAS NEUE BABYLON* zu finden sind, gehören beispielsweise die Abschnitte bei Ziffer 207 und 428 in *DAS NEUE BABYLON*, die in der 2. Symphonie eine entsprechende Bezugsstelle bei Ziffer 56 finden.

Allen drei Ausschnitten ist gemein, dass im Blech eine rhythmisch gleich bleibende konsonante Bewegung im Oktavabstand (Tonwiederholungen  $g-g'$ ) in den Hörnern durch die folgende chromatische Verschiebung eines der Töne (bzw. durch das Hinzufügen des *as* im 3. Horn in der Symphonie (in *DAS NEUE BABYLON* sind nur zwei Hörner besetzt) zur scharfen Dissonanz gewandelt wird. Die phrygische Wendung  $g-as$  im Bass, die die Dissonanz im Blech gewissermaßen vorausnimmt, findet sich sowohl in der Symphonie (T. 1 nach Ziffer 56) als auch in T. 2 vor Ziffer 207 in *DAS NEUE BABYLON*. Der ohne Rücksicht auf schroffe Dissonanzen gestaltete polyphone Satz der Symphonie ist bei Ziffer 207 vereinfacht und bei Ziffer 429 zugunsten eines dramatisch treibenden Effekts ganz aufgegeben. (Vgl. Notenbeispiele 1-3.)

Zu den Kompositionsweisen der 2. Symphonie, die in *DAS NEUE BABYLON* aufgegriffen und gewandelt werden und dann in der 3. Symphonie in erneut signifikant veränderter Weise Verwendung finden, gehört eine Reihe von Abschnitten, die Parallelen zum Anfang der Oktober-Symphonie aufweisen:

- Der dunkel geräuschhafte Beginn des Werks (2. Symphonie) ist zunächst durch eine Bassfigur mit Tonleitersegmenten und gleichen Notenwerten sowie einem Wirbel im Schlagzeug geprägt (vgl.

Notenbeispiel 4). Der 4. Teil des *Neuen Babylon* beginnt ähnlich (rhythmisch gleichmäßiger Bass, Tonleiterauschnitte und Wirbel), ist aber im Gegensatz zu den freitonalen Tonfolgen der Symphonie mit der hypophrygischen Basslinie tonal etwas stabiler angelegt. Beiden Ausschnitten gemein sind schroffe Dissonanzen wie die kleine Sekunde *a-b* am Beginn des Filmausschnitts. (Vgl. Notenbeispiel 5.)

- Die Entwicklung des 4. Teils führt in *DAS NEUE BABYLON* bei beibehaltener Rhythmik der Bassfigur bei Ziffer 409 zunächst zu einer tonalen Stabilisierung mit Sequenzen im Bereich C-Dur, die nur durch die Dissonanz *e-f* getrübt ist, jedoch schon nach wenigen Takten von einer bitonalen Struktur (C-Dur/Fis-Dur) abgelöst wird. Die Gesamtwirkung ist dabei – im Gegensatz zur dunklen, verhaltenen Stimmung des Beginns – in Richtung eines dramatischeren Ausdruckscharakters gewandelt. (Vgl. Notenbeispiel 6.)
- Der Abschnitt bei Ziffer 52 in der 3. Symphonie gleicht in der Gestaltung der Instrumentation dem Anfang der 2. Symphonie (Beginn mit einer rhythmisch gleichförmigen Basslinie, schrittweise Erweiterung des Ambitus durch sukzessives Hinzufügen von Instrumenten höherer Tonlage). Die Bassfigur ist jedoch zum Ostinato umgeformt und das klare, durch Dissonanzen kaum getrübt C-Dur erinnert an Ziffer 409 des *Neuen Babylon*. (Vgl. Notenbeispiel 7.)
- Bei Ziffer 21 verwendet Schostakowitsch in der 3. Symphonie wiederum ein ähnliches Bassostinato. Nach anfänglicher Bitonalität (e-Moll/Es-Lydisch) mündet der Verlauf dann vorübergehend erneut in C-Dur. (Vgl. Notenbeispiel 8.)
- Ähnlich wie im 4. Teil des *Neuen Babylon* wird der Ansatz bei Ziffer 21 in der 3. Symphonie weiterentwickelt. Bei Ziffer 23 wird das Tempo zwar verlangsamt, das Prinzip des Bassostinato jedoch beibehalten. Die harmonische Basis, ein C-Dur-Sextakkord, wird ähnlich wie bei Ziffer 409 in *DAS NEUE BABYLON* durch die Reibung zwischen *e* und *f* getrübt. (Vgl. Notenbeispiel 9.)

Insgesamt ist, wenn man die vorangegangenen Beispiele als eine Art Reihe betrachtet – beginnend mit dem Anfang der 2. Symphonie – eine gewissermaßen schrittweise tonale Konsolidierung (auffälligerweise immer in C-Dur) und eine klangliche Entschärfung zu beobachten.

Eine spezielle, einen dramatischen Effekt evozierende Gestaltungsweise, die in allen drei Werken verwendet wird, findet sich zunächst bei Ziffer 19 in der 2. Symphonie. Charakteristisch sind hier chromatisch umspielte Akkordwiederholungen in Triolen im Forte. Die Trompetenlinie ist im Gegensatz zum deutlichen D-Dur-Septnonakkord mit Quint im Bass der Holzbläser und Streicher fast atonal. Zur Zwölftonreihe fehlt nur das *as*, das allerdings genau dann, wenn die Trompete ein *a* erreicht, im Bass gewissermaßen nachgeliefert wird. (Vgl. Notenbeispiel 10.)

Vier Takte vor Ziffer 630 in *DAS NEUE BABYLON* werden die Klangwiederholungen und der triolische Rhythmus aus der 2. Symphonie aufgegriffen. Statt des Septnonakkords wird jedoch eine scharf

dissonierende kleine Sekunde repetiert. Die Melodik der Bässe ist tonaler gefügt als die Trompetenmelodie in der Symphonie, hat jedoch changierenden Charakter. (Vgl. Notenbeispiel 11.)

Bei Ziffer 644 taucht im *Neuen Babylon* erneut die chromatisch umspielte Klangwiederholung aus der 2. Symphonie auf, allerdings ohne hinzugefügte Melodie und mit einem dissonanteren, tonal unbestimmten Klang (Tritonus *cis'-g'* in der tiefen Lage, *es''* und Wechselnote *d'''-cis'''* in der hohen Lage). (Vgl. Notenbeispiel 12.)

Auch in der 3. Symphonie wird der beschriebene dramatische Gestus aufgegriffen. So sind bei Ziffer 36 wieder die in Halbtonschritten umspielten Akkordwiederholungen zu finden, hier jedoch mit Harmoniewechseln. Die Trompetenlinie ist ähnlich wie bei Ziffer 19 in der 2. Symphonie und bei Ziffer 629 in *DAS NEUE BABYLON* tonal offen gestaltet. In der Begleitung folgen auf die Akkorde A mit übermäßiger Quint und B-Moll dissonante Klänge, die wie bei den oben erörterten Beispielen aus Tonwiederholungen und chromatischen Verschiebungen einzelner Töne konstruiert sind. (Vgl. Notenbeispiele 13, 1-3.)

Die auffälligen Genrezitate in der 3. Symphonie, die in der 2. noch nicht vorhanden sind, könnten, wie mehrfach erwähnt, von Schostakowitschs Arbeit am *Neuen Babylon* inspiriert worden sein. In der Filmmusik werden sie, bedingt durch die Erfordernisse der funktionalen Bindung an die Filmerzählung, vor allem in den ersten Teilen besonders häufig verwendet, sporadisch allerdings auch in den späteren Akten. Der Abschnitt ab Ziffer 703 (7. Teil)<sup>3</sup> z.B. kann als paradigmatisch für eine ironisch gebrochene Adaption unterhaltungsmusikalischer Gestaltungsweisen angesehen werden. Zu einer äußerst simplen homophonen Begleitung in C-Dur erklingt eine virtuose Flötenmelodie, die nach anfänglicher konventioneller Tonartbindung jedoch schon nach 2 Takten die tonale Grundlage verlässt, indem sich zunächst noch im traditionellen Rahmen eingesetzte chromatische Verzierungen zu einer Art Bitonalität verselbständigen. (Vgl. Notenbeispiel 14.)

Ab Ziffer 704 folgt ein Tutti mit einer Unisonomelodie im mehrfachen Oktav-Ambitus, die von den Akkordrepetitionen des vorherigen Abschnitts harmonisch grundiert wird. Auch der simple Satz wird nach nur wenigen Takten in seinem scheinbar herkömmlichen Gestus gestört: Durch die abrupte Modulation von F-Dur nach H-Dur über einen bitonalen Takt (T. 6 nach Ziffer 704), in dem die Melodik die neue Tonart ohne Rücksicht auf die Begleitung vorwegnimmt. (Vgl. Notenbeispiel 15.)

Bei Ziffer 11 in der 3. Symphonie wird der gleiche Begleittypus wie in der erörterten Stelle in *DAS NEUE BABYLON* verwendet (Akkordwiederholungen). Die bewegte Melodik ähnelt in ihrem Charakter der Flötenlinie der Filmmusik, das Unisono im doppelten Oktavabstand dem Tutti bei Ziffer 704 im *Neuen*

---

<sup>3</sup> In der Partitur werden auch im 5. Teil die Ziffern 700ff. verwendet.

*Babylon*. Im Unterschied zur Filmmusik wird mit der Bitonalität hier nicht nur zeitweise gewissermaßen gespielt, sondern ist der Satz vom Beginn des Abschnitts an in zwei Tonarten angelegt (Begleitung a-moll/C-Dur, Melodie modulierend b-moll/g-moll/As-Dur). (Vgl. Notenbeispiel 16.)

Abschließend soll in einem weiteren Vergleich zwischen der 2. Symphonie und *DAS NEUE BABYLON* der Fall einer besonders engen Bindung zwischen Filmmusik und Symphonie demonstriert werden, der sehr deutlich auch die ästhetischen Ansprüche, mit denen Schostakowitsch die Filmvertonung in Angriff nahm, zeigt – über alle rein kompositionstechnischen Verbindungen hinaus. Im 8. und letzten Akt des Films wird die Verurteilung und Hinrichtung der Kommunarden dargestellt. Im Mittelpunkt stehen dabei der Soldat Jean (auf Seiten der Versailler) und die Kommunardin Louise, die durch eine im Film nicht näher bestimmte Beziehung miteinander verbunden sind.

Der gesamte 8. Akt ist ausgehend vom Anfangsthema in Form variativer Entwicklung durchkomponiert, wobei der Bezug zur Filmhandlung und zum Schnitt in den Hintergrund tritt. Der hohe künstlerische Anspruch wird dabei schon bei der Entfaltung des Themas aus einer kleinen melodischen Zelle deutlich: Das Kernmotiv, das nicht nur die Themenbildung, sondern auch später den gesamten Akt prägen wird – bei einer Programmmusik würde man von einem Motto sprechen –, ist der Vorhalt in T. 2-3 vor Ziffer 801: ein Seufzermotiv, das seit der barocken Affektenlehre als Synonym für Leid und Trauer gelten kann. (Vgl. Notenbeispiel 17.)<sup>4</sup>

Ab Ziffer 821 beginnt eine groß angelegte musikalische Steigerung, die in den dynamischen und expressiven Höhepunkt des 8. Aktes mündet. Dabei werden bisher entwickelte Motive variiert. Ab Ziffer 822 wird, verbunden mit einem Crescendo, der Tonraum schrittweise vom *b'* nach oben erweitert, und nach einem Zitat des Themenkopfes im ersten Orchestertutti des Akts kulminiert die Entwicklung in einem chromatisch durchsetztem B-Moll-Akkord mit Quint im Bass und dem *b'''* als bisher höchstem Ton des gesamten 8. Teils in Violinen und Flöte (T. 3 nach Ziffer 825). (Vgl. Notenbeispiel 18.)

---

<sup>4</sup> Am Themenbeginn (T. 2 nach Ziffer 801) wird die Figur durch die vorangestellte Untersekunde zum Kopfmotiv (a) erweitert (eine Intervallfolge, die schon bei der Exposition des Kernmotivs angedeutet ist, gliedert man das *gis* der vorangegangenen Takte in der Pauke ein). Die Rhythmik (punktierte Halbe-Viertel) wird anschließend beibehalten, das Intervall des Motivs jedoch gleichzeitig zur Terz vergrößert (*a'*). Es folgt eine Diminution des Kernmotivs, die in die Krebsumkehrung von *a* mündet (kleine Sek. Aufwärts, umgekehrt zur großen Sept abwärts). Die punktierte Rhythmik wird vorübergehend aufgegeben. Der Neuanfang durch die aufsteigende Viertelbewegung im Terzraum setzt sich ab T. 2 nach Ziffer 802 in einer Reihe von diminuierten Varianten von *a* und *a'* fort.

Das gesamte 7-taktige (nicht periodische Thema) ist also in seiner Entfaltung von zugleich subtilen als auch durch seine motivische Prägnanz fast überdeutlich gestalteten Prinzipien der variativen Entwicklung geprägt. Die Tonalität ist offen gehalten, doch weist die Tatsache, dass das Thema ausschließlich Töne der harmonischen d-moll-Tonleiter verwendet, vage in Richtung der erwähnten Tonart.

Diese wird in der um einen Ganzton nach oben versetzten Wiederholung des Themas ab T. 2 vor Ziffer 803 bestätigt, in der die vom Kernmotiv geprägte Begleitung eindeutig die Tonart c-Moll als Transposition des vorherigen d-Moll bekräftigt. Trotz der vorübergehenden tonalen Stabilisierung, wird vom Komponisten auf z.T. schroffe Dissonanzen zwischen den eigenständig geführten Linien keine Rücksicht genommen. Die durchweg tiefe Tonlage und die Instrumentierung (Pauke, Celli, Bässe, Fagott) unterstreichen zudem die triste, tragische Atmosphäre der Filmbilder.

In den Parametern Dynamik, Instrumentation und Ambitus ist hier der größtmögliche Gegensatz zum Aktbeginn gestaltet, wodurch diese Stelle als musikalisch zwingend erreichter Höhepunkt der variativen Entwicklungsprozesse charakterisiert ist. Die klangliche Instabilität des Moll-Akkords mit Quint im Bass verleiht gepaart mit den durch die chromatische Führung der mehrfach oktavierten Melodiestimme bedingten Dissonanzen diesen Takten zudem einen besonderen – fast gewaltigen – expressiv gesteigerten Ausdruck.

In der filmischen Erzählung wird in dem gesamten Abschnitt die zunehmende Verzweiflung der zum Tod verurteilten Louise geschildert, ohne dass die Musik auf dramatisch bedingte Wechsel der Schnittdichte oder auf Zwischentitel direkt eingeht. Irgendwo im musikalischen Verlauf beginnt Louise verzweifelt-hysterisch zu lachen, irgendwo in der Klimax bricht das Lachen ab, und Louise fällt in sich zusammen. Nach diesem Höhepunkt wird der Film, verbunden mit einem musikalischen Kontrast, zu Ende geführt. Louise rafft sich wieder auf, sie beginnt emphatisch zu ihren Leidensgenossinnen und –genossen zu sprechen, und das Werk endet parallel zur Hinrichtung der Delinquenten in einem gemeinsamen „Vive la commune“.

Der beschriebene Kulminationspunkt von Ausdrucksintensität und musikalischer Entwicklung bei Ziffer 825 in DAS NEUE BABYLON findet in der 2. Symphonie ein Pendant von frappierender Ähnlichkeit.

Bei Ziffer 55 wird ebenfalls der Höhepunkt eines symphonischen Prozesses erreicht. Dabei sind sowohl der Tuttisatz als auch die harmonische Basis des Quartsextakkords mit Takt 2 nach Ziffer 825 in DAS NEUE BABYLON identisch. Die chromatisch geführte Oberstimme gleicht mit der Tonfolge *b-a-as-g* sogar fast vollständig der Linie in der analogen Stelle in DAS NEUE BABYLON. Zudem bricht auch hier, ähnlich wie in der Filmmusik, die Entwicklung abrupt ab, und es folgt ein unvermittelter, kontrastierender Neubeginn. (Vgl. Notenbeispiel 19.)

Im Gegensatz zu der Musik zu Louises verzweifelm Lachen jedoch wird in der Symphonie keine tragische, sondern eine triumphale Klimax gestaltet. Statt des *b*-Moll-Klangs steht hier der Quartsextakkord der Parallele Des-Dur. Es liegt nahe, anzunehmen, dass Schostakowitsch mit diesem nur im Ausdruckscharakter gewandelten Rückgriff auf die Symphonie bei Ziffer 825 den in Film und Musik folgenden symbolischen Triumph der Kommunarden über den Tod hinaus gleichsam hintergründig ankündigen wollte.

6.

Die erörterten Beispiele belegen insgesamt, dass Das Neue Babylon einerseits tatsächlich wesentlich zu Veränderungen in Schostakowitschs Kompositionsweise beigetragen hat, die Filmmusik andererseits aber auch von seinem vorherigen symphonischen Schaffen geprägt ist. Darüber hinaus werden in Das Neue Babylon nicht nur der traditionellen Symphonik fremde Elemente aufgenommen und diese Experimente in der 3. Symphonie in weiter veränderter Form aufgegriffen, sondern auch einige Gestaltungsweisen der 2. Symphonie gleichsam gefiltert – in spezifischer Weise modifiziert –, um dann in erneut umgeformter, zum Teil harmonisch-tonal noch mehr stabilisierter Art in der 3. Symphonie verwendet zu werden.

Betrachtet man die kompositorische Faktur der Filmmusik im Zusammenhang mit der Erzählstruktur des Films, so zeigt gerade die von oberflächlichen (klar kategorisierbaren) Bild-Ton-Bezügen befreite kompositorische Gestaltung im 8. Akt ihre besondere Fähigkeit, den filmischen Prozessen nicht nur gerecht zu werden, sondern ihnen sogar einen über den rein visuell vermittelten Inhalt erweiterten ästhetischen Gehalt zu verleihen. Besonders deutlich wird dies in dem Abschnitt, in dem Louise in das verzweifelte Lachen ausbricht. Die symbolische, über das Einzelschicksal hinausweisende Bedeutung dieses Gefühlsausbruchs wird dabei schon deutlich, wenn man die filmische Erzählung zunächst allein – ohne Musik – betrachtet. Sie charakterisiert nicht nur Louises Angst, sondern zugleich auch die Minderwertigkeit des sich der Bourgeoisie beugenden Jean, dessen Anblick ja Louises Reaktion auslöst – eine klare klassenkämpferische Aussage. Die Musik nun transzendiert den Gefühlsausbruch einer einzelnen Verkäuferin eben dadurch, dass sie hier einen autonom entwickelten, nicht durch irgendwelche nebensächliche Synchronisierungsversuche gestörten expressiven Höhepunkt besonderer künstlerischer Qualität erreicht, nicht nur zu einem zugleich verzweifelten und letztlich auch triumphalen Aufschrei einer unterdrückten Bevölkerungsschicht im Frankreich des späten 19. Jahrhunderts, sondern zum erweiterten Inbegriff des Leides unterdrückter Menschen aller Länder, aller unterprivilegierten Klassen, aller Zeiten.

Eben diese programmatische, einen moralisch-ethischen Inhalt implizierende Form der Gestaltung verdeutlicht, besonders durch den Rückgriff auf die 2. Symphonie bei Ziffer 825, die enge ästhetische Verbindung zwischen der Filmmusik und der Symphonik des 'Ideenmusikers' Schostakowitsch, mehr noch als satztechnische, harmonische oder melodische Parallelen.



57 *dim.* *rit.* *p* 58 *Moderato*

Cor.

Tr-be

Trni

Timp.

Archi

*f* *dim.* *p*

*dim.* *p*

*dim.* *p*

*dim.* *p*

≡

Detailed description: This is a page of a musical score. The top system includes staves for Cor. (Cornet), Tr-be (Trumpet), Trni (Trumpet), and Timp. (Timpani). The Cor. staff starts with a box containing the number 57, followed by the dynamic marking *dim.* and the tempo marking *rit.*. The Tr-be staff has a 'III' marking above it. The Trni staff has a '1' marking above it. The Timp. staff is mostly empty. The bottom system includes staves for Archi (Archi). The top staff of the Archi section starts with a box containing the number 58 and the tempo marking *Moderato*. It begins with a dynamic marking *f*, followed by *dim.* and *p*. The lower staves of the Archi section also show *dim.* and *p* markings. A double bar line with a repeat sign is at the bottom left.

Notenbeispiel 2:

The image shows a handwritten musical score for three instruments: Cor. (Cornet), Tr-ba (Trumpet), and Tr-ne (Trumpet). The score is divided into two systems. The first system consists of three staves. The Cor. staff has a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with a circled eighth-note triplet in the second measure and a first ending bracket in the fifth measure. The Tr-ba and Tr-ne staves have treble and bass clefs respectively and contain rhythmic accompaniment. The second system consists of five staves, with the top two staves for Cor. and Tr-ba, and the bottom three for Tr-ne. The Tr-ne part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. A circled eighth-note triplet is present in the second measure of the bottom-most staff. A box labeled '207' is located at the top of the first system. The word 'Tr-ne' is written above the first staff of the first system. The word 'p cresc.' is written below the Cor. staff in the fifth measure of the first system.

Notenbeispiel 3:

The image displays three systems of handwritten musical notation. The first system consists of two staves. The upper staff begins with a dynamic marking of *p* and a *cresc.* instruction. A box highlights the first two measures of this staff. The lower staff of the first system starts with a *x gr.c.* marking. The second system also has two staves. The upper staff is marked *marcato* and begins with a *p* dynamic. The lower staff of the second system begins with a *p* dynamic. The third system is more complex, featuring three staves. The upper staff is marked *marcato p cresc.* and contains a measure number **429** in a box. It includes dynamic markings of *f*, *p*, and *fp*. The middle staff of the third system has a *f* dynamic. The lower staff of the third system has a *f p* dynamic. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Notenbeispiel 4:

The image displays a musical score for a film score, titled "Notenbeispiel 4:". The score is written for a large ensemble and is set in a "Largo" tempo with a time signature of 3/4. The tempo marking is "Largo ♩ = 48".

The score is divided into three systems:

- System 1:** Woodwinds and Percussion. It includes staves for Piccolo, 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti (B), 2 Fagotti, 4 Corni (F), 3 Trombe (B), 3 Tromboni, and Tuba. The percussion section includes Timpani, Triangolo, Tamburo, Piatti, and Cassa. The Cassa part is marked with a dynamic of *ppp*.
- System 2:** Strings. It includes staves for Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, and Contrabassi. The Violoncelli and Contrabassi parts are marked with "con sord." and *ppp*. The Viola part also has a "con sord." marking and a *ppp* dynamic at the end of the system.
- System 3:** A detailed view of the Cassa and string parts. The Cassa part is marked with a first ending bracket (1) and shows a sequence of drum strokes. The string parts (Violini II div., Vi-le, V-c., and C-b.) are shown with their respective musical notation, including slurs and dynamics.

Notenbeispiel 5:

Handwritten musical score for Example 5. The tempo is marked "Andante" with a quarter note equal to 84 (♩ = 84). The score includes staves for Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Percussion (Piatti), Violin (Vc.), and Cello (Cb.). The Cl. part has a trill (tr) and a dynamic marking of *pp*. The Fag. part has a dynamic marking of *pp*. The Piatti part has a dynamic marking of *pp* and the instruction "Hörche Schlegel". The Vc. and Cb. parts are marked "con sord." and *pp*. The music is in common time (C) and features a mix of whole, half, and quarter notes.

© MUSIKVERLAG HANS SIKORSKI GmbH & Co. KG, Hamburg

Notenbeispiel 6:

Handwritten musical score for Example 6, starting at measure 409. The score includes staves for Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cor.), Percussion (Piatti), Violin I (V-no I), Violin (Vc.), and Cello (Cb.). The Cl. part has a dynamic marking of *fp*. The Cor. part has a dynamic marking of *f*. The Vc. and Cb. parts have a dynamic marking of *f*. The music is in common time (C) and features a mix of quarter and eighth notes. There is a double bar line and a repeat sign before the second system, which includes a first ending bracket (1.) and a dynamic marking of *fp*.

© MUSIKVERLAG HANS SIKORSKI GmbH & Co. KG, Hamburg

Notenbeispiel 7:

The image shows a musical score for strings, labeled 'Archl' on the left. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 440 and ends at measure 452. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 76 (♩ = 76). The dynamics are marked 'p' (piano) and 'spicc.' (spiccato). The notation includes treble and bass clefs, and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes. The second system continues from measure 452 to 457, showing a consistent rhythmic pattern across all staves.

Notenbeispiel 8:

The image displays a page of a musical score, likely for a film score, featuring a variety of instruments. The score is organized into systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Trombone (Trom.). The second system includes staves for Violin (Viol.), Viola (Viola), Cello (Violoncello), and Double Bass (Kontrabaß). The third system includes staves for Piccolo (Piccolo), Flute (Fl.), Oboe (Oboe), Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cor Anglais), and Trombone (Trombone). The fourth system includes staves for Violin (Viol.), Viola (Viola), Cello (Violoncello), and Double Bass (Kontrabaß). The score contains complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *ff* and *sfz*. A rehearsal mark '111' is visible at the bottom of the page.

Notenbeispiel 9:

23 *Meno mosso*  $\text{♩} = 80$

The image displays a musical score for a string quartet and a clarinet. The top section features four staves for the string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello) and one staff for the Clarinet (Cl.). The bottom section features a full string section (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass) and one staff for the Clarinet (Cl.). The tempo is marked as *Meno mosso* with a metronome marking of  $\text{♩} = 80$ . The bottom section includes a double bar line and a rehearsal mark '159'. The score contains various musical notations such as notes, rests, and dynamics like *ff* *espress*.

Notenbeispiel 10:

19

Picc. *f*

Fl. *f* *a2*

Ob. *f*

Cl. *f* *a2*

Fag. *f* *a2*

Cor. *p cresc.* *a2(IV senza sord.)*

Trbo *f* *senza sord.*

Trni *p cresc.* *III senza sord.*

Tuba *p cresc.*

Timp. *p cresc.*

P-ttl *p cresc.*

19

Archl *f* *div.*

The image shows a page of a musical score for Example 10. It consists of two systems of staves. The first system includes staves for Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Trbo), Trombone (Trni), Tuba, Timpani (Timp.), and Percussion (P-ttl). The second system includes staves for the string section (Archl). The score is marked with a box containing the number '19' at the beginning of each system. Dynamics include *f* (forte), *p cresc.* (piano crescendo), and *div.* (divisi). Performance instructions such as *a2*, *senza sord.*, and *III senza sord.* are present. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and articulation marks.

Notenbeispiel 11:

630

Fl.  
Ob.  
Cl.  
Fag.  
Cor.  
Tr. ba  
Tr. ne

Vc.  
Cb.

The image shows a page of a musical score, numbered 630 in the top right corner. The score is arranged in two systems. The first system contains staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr. ba), and Trombone (Tr. ne). The second system contains staves for Violin (Vc.) and Cello (Cb.). The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The woodwind parts feature complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The string parts provide a harmonic accompaniment with sustained notes and rhythmic patterns. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and dynamic markings.

Notenbeispiel 12:

The musical score for Example 12 is presented in two systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Oboe (Or.), and Horn (H.C.). The second system includes staves for Violin (Vc.) and Viola (Vc.). The score is marked with a box containing the number 644. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with dynamic markings such as 'f' and 'gr. c.'.

Notenbeispiel 13:

The image displays a musical score for a symphony orchestra, specifically measures 34, 35, and 36. The score is divided into two systems. The first system includes woodwind and brass instruments: Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr-be), Trombone (Tr-ni), and Tuba. The second system includes Percussion (Timp., Tr-lo, P-ttl) and the String section (Archi). The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the brass instruments play sustained notes. The score is marked with measure numbers 34, 35, and 36. The page number 249 is visible at the bottom left of the score.

The image shows a page of a musical score, likely for a film score, featuring woodwinds, brass, and strings. The score is organized into three systems. The first system includes Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.). The second system includes Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr. bo), Trombone (Tr. ul.), and Tuba. The third system includes Timpani (Timp.) and a section of strings (Archi) with four staves. The woodwind parts (Fl., Ob., Cl.) feature a rhythmic pattern of eighth notes with triplets, marked with '3' and 'a2'. The brass parts (Tr. bo, Tr. ul., Tuba) are mostly silent, with some notes in the trumpet part. The string section (Archi) consists of four staves, with the top two staves playing a rhythmic pattern of eighth notes with triplets, and the bottom two staves being silent. The page number '251' is visible at the bottom left of the score.

Notenbeispiel 14:

154 703 Allegro 73

The image shows a handwritten musical score for a Flute (Fl.) and Violin (Vc.) ensemble. The score is written on two systems of staves. The top system consists of a Flute staff and a Violin staff. The Flute staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a dynamic marking of *p*. The Violin staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a dynamic marking of *pp*. The bottom system consists of a Flute staff and a Violin staff. The Flute staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a dynamic marking of *p*. The Violin staff begins with a bass clef, a common time signature (C), and a dynamic marking of *arco*. The score is written in a clear, legible hand. The number 154 is written in the top left corner, 703 is in a box at the top left, Allegro is in the top center, and 73 is in the top right corner. The copyright notice at the bottom reads: © MUSIKVERLAG HANS SIKORSKI GmbH & Co. KG, Hamburg.

Notenbeispiel 15:

704

*senza sord.*

*pp*

*pizz.*

*pizz.*

*pizz.*

*pp*

Vc.  
Cb.

Notenbeispiel 16:

The image displays a musical score for Example 16, consisting of two systems of staves. The first system (measures 75-78) includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr-bo), and Archi (Archi). The Flute part begins with a first ending bracket (11) and features dynamics such as *f*, *stacc.*, and *cresc.*. The Bassoon part includes *f*, *stacc.*, and *cresc.*. The Cor and Tr-bo parts are marked *marcato* and *mf*. The Archi part includes *pizz.* and *f*. The second system (measures 82-85) continues the woodwind and string parts. The Flute part is mostly silent. The Oboe and Bassoon parts continue with *f* dynamics. The Cor part continues with *marcato* and *mf*. The Archi part includes *pizz.*, *arco*, and *f* dynamics. The page number 75 is visible at the bottom of the first system, and 82 is visible at the bottom of the second system.

Notenbeispiele 17 und 18:

Handwritten musical score for measures 801-804. The score includes parts for Timp., V-no I, Ka, Kc., and Cb. The Timp. part features a triplet of eighth notes. The V-no I part is marked "pp con sord.". The Kc. part is marked "con sord." and "pp". The Cb. part has a handwritten "umk." above it. A box highlights the first measure of the Cb. part.

© MUSIKVERLAG HANS SIKORSKI GmbH & Co. KG, Hamburg

Handwritten musical score for measures 15-18. The score is for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). It features complex rhythmic patterns and dynamic markings like "ppp" and "tr". A handwritten "Bsp. 7" is at the top left. A box highlights the first measure of the Cello/Double Bass part.

© MUSIKVERLAG HANS SIKORSKI GmbH & Co. KG, Hamburg

826

tr tr dim.

dim.

827

Notenbeispiel 19:

58

The musical score is for page 58 of a symphony. It features the following instruments and parts:

- Picc.** (Piccolo): Treble clef, 4/4 time.
- Fl.** (Flute): Treble clef, 4/4 time.
- Ob.** (Oboe): Treble clef, 4/4 time.
- Cl.** (Clarinet): Treble clef, 4/4 time.
- Fag.** (Bassoon): Bass clef, 4/4 time.
- Cor.** (Cor Anglais): Treble clef, 4/4 time.
- Tr-be** (Trumpet): Treble clef, 4/4 time.
- Tr-ni** (Trumpet/Tuba): Bass clef, 4/4 time.
- Tuba**: Bass clef, 4/4 time.
- Timp.** (Timpani): Bass clef, 4/4 time.
- T-ro** (Snare Drum): Bass clef, 4/4 time.
- P-ttl** (Percussion): Bass clef, 4/4 time.
- Archi** (Archi): Treble and Bass clefs, 4/4 time.

Handwritten annotations include a circled '55' in the Piccolo part and a circled '55' in the Archi part. There are also handwritten notes in the top right corner that appear to say 'Bläser' and 'Musik'.

55 *Meno mosso*  
♩ = 100

Picc.  
Fl.  
Ob.  
Cl.  
Fag.

Cor.  
Tr. bo  
Tr. u  
Tuba  
Timp.

56 *Meno mosso*  
♩ = 100

Archi

## Literatur

- Adorno, Theodor W./Eisler, Hanns (1976) Komposition für den Film. In: Adorno, Theodor W., *Gesammelte Schriften* Bd. 15, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Druskin, Michail (1984) Schostakowitsch in den zwanziger Jahren. In: Fromme, Jürgen (Hg.). *Dimitri Schostakowitsch und seine Zeit. Mensch und Werk* (Ausstellung Duisburg 1984). Duisburg, Plitt.
- Fabich, Rainer (1983) *Musik für den Stummfilm*. Frankfurt a.M., Peter Lang.
- Gojowy, Detlef (1983) *Dimitri Schostakowitsch*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.
- Jakubow, Manaschir (1984) „Die ganze Welt in sich allein ...“ Notizen zum Thema Schostakowitsch und die Musikkultur der Welt. In: Fromme, Jürgen (Hg.). *Dimitri Schostakowitsch und seine Zeit. Mensch und Werk* (Ausstellung Duisburg 1984). Duisburg, Plitt.
- Kopp, Karen (1990) *Form und Gehalt in den Symphonien des Dmitrij Schostakowitsch*. Bonn, Verlag für Systematische Musikwissenschaft.
- Kosinzev, Grigori (1978) *ohne Titel* (Programmheft). Paris, 1978.
- Meyer, Krzysztof (1998) *Dimitri Schostakowitsch*. Zürich, Mainz, Atlantis.
- Rübenacker, Thomas (2006) CD-Booklet-Text zu: Dmitri Schostakowitsch: *Goldene Berge* op. 30a, *Maxim-Trilogie: Maxims Jugend* op. 41, *Maxim-Trilogie: Maxims Rückkehr* op. 45, *Maxim-Trilogie: Bezirk Wyborg* op. 50 (Rundfunkchor Berlin, Rundfunk-Sinfonie-Orchester Berlin, Dirigent Michail Jurowski), Capriccio (DELTA Music).
- Schostakowitsch, Dimitri (1966) Avtobiografija. In: *Sovetskaja Muzyka* September 1966.
- Sollertinsky, Dimitri/Sollertinsky, Ludmilla (1980) *Pages from the Life of Dmitri Shostakovich*. New York, Harcourt – Brace – Jovanovich.

### Empfohlene Zitierweise

Werner Loll: „Von Bach bis Offenbach“. Zum Einfluss von Schostakowitschs Auseinandersetzung mit der Filmmusik auf sein symphonisches Schaffen. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 1 (2008), S. 128-159, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2008.1.p128-159>.

*Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.