ssm 22
studia
slavica
musicologica

Texte und Abhandlungen
zur osteuropäischen Musik

Schostakowitschs Streichquartette - Ein internationales Symposium

(Schostakowitsch-Studien, Band 5)

VERLAG ERNST KUHN - BERLIN

studia slavica musicologica

Texte und Abhandlungen
zur slavischen Musik und Musikgeschichte
sowie Erträge der Musikwissenschaft Osteuropas

Band 22

Andreas Wehrmeyer (Hrsg.)

**Schostakowitschs Streichquartette –
Ein internationales Symposium**

(Schostakowitsch-Studien, Bd. 5)

2002
Verlag Ernst Kuhn - Berlin

**Schostakowitschs Streichquartette –
Ein internationales Symposium**

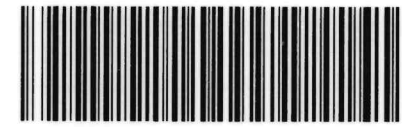
(Schostakowitsch-Studien, Bd. 5)

Mit Beiträgen und Texten von
Dmitri Blagoj, Wiktor Bobrowski, Peter Cahn, Juri Cholopow, Gottfried Eberle,
Ryszard Daniel Golianek, Kadja Grönke, Alexander Knaifel, Julia Kreinin,
Iwan Martynow, Sigrid Neef, David Rabinowitsch, Sergej Slonimski,
Boris Tistschenko und Andreas Wehrmeyer

Herausgegeben von Andreas Wehrmeyer

Mit Übersetzungen aus dem Russischen
von Ernst Kuhn und Andreas Wehrmeyer

UB Wuppertal



21 KJSS3831

2002
Verlag Ernst Kuhn - Berlin

Umschlagsgestaltung von Marc Mühlbach

21
Kyss 3831

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Schostakowitschs Streichquartette : ein internationales Symposium /
mit Beitr. und Texten von Dmitri Blagoj ... Hrsg. von Andreas Wehrmeyer.
Mit Übers. aus dem Russ. von Ernst Kuhn und Andreas Wehrmeyer. - 1. print. -
Berlin : Kuhn, 2002
(Schostakowitsch-Studien ; Bd. 5)
(Studia slavica musicologica ; Bd. 22)
ISBN 3-928864-80-7

UNIVERSITÄTS
BIBLIOTHEK
WUPPERTAL

First print 2002
© by Authors and Translators
© 2002 by Verlag Ernst Kuhn - Berlin, P. O. Box 08 01 47, D-10001 Berlin
eMail: verlag-ernst-kuhn@vek.de
Internet: http://www.vek.de
Alle Rechte vorbehalten.
Printed in Europe

ISBN 3-928864-80-7
2002/11366

Inhaltsverzeichnis V

Editorische Notiz IX

Vorbemerkung des Herausgebers XI

Teil 1
BEITRÄGE ZU VERSCHIEDENEN ASPEKTEN VON SCHOSTAKOWITSCHS STREICHQUARTETTSCHAFFEN

Sigrid Neef (Herstelle):
Die Streichquartette als Tagebuch innerer Entwicklung (Überblick und Stationen) 1
PRÄLUDIUM 1
I. Der Ehrentitel "jurodiwyj" 1
II. "Kriegerischer Atheismus" 1
III. Geist vom Geist der russischen Literatur 2
IV. "Tagebuch eines Komponisten" 3
V. "Neue Brüder": Perspektivwechsel vom *Achten* zum *Neunten Streichquartett* 4
VI. Der Liebe und der Freundschaft Band: die Widmungen 5
VII. Die Trias von *Siebentem, Achtem* und *Neuntem Streichquartett* 7
VIII. "Adagio-Idee" 8
DURCHFÜHRUNG 9
I. Heil-Suche in der Rückbindung an Tradition und Konvention (Streichquartett Nr. 1) 9
II. Adagio als Totengedenken (Streichquartett Nr. 2) 10
III. Adagio als Requiem und Threnodie (Streichquartett Nr. 3) 12
IV. Jüdisches als Klangchiffre (Streichquartett Nr. 4) 14
V. "Denn jede Lust will Ewigkeit" (Streichquartett Nr. 5) 15
VI. Die Passacaglia als Klangchiffre (Streichquartett Nr. 6) 17
VII. Die "kosmische Fuge" (Streichquartett Nr. 7) 19
VIII. Seelenrettung durch Spurensicherung (Streichquartett Nr. 8) 20
IX. Adagio – alles in jedem, jedes in allem (Streichquartett Nr. 9) 22
X. *Adagio* mit *Passacaglia.* (Streichquartett Nr. 10) 24
XI. Weinen durch Lachen (Streichquartett Nr. 11) 25
XII. Adagio und Zahlensymbolik (Streichquartett Nr. 12) 27
XIII. Die mystische Zahl Zwölf (Streichquartett Nr. 13) 29
XIV. "Um mich kreist der Tod": *Adagio* und *Passacaglia* (Streichquartett Nr. 14) 30
XV. "Zeitlosigkeit" (Streichquartett Nr. 15) 32
CONCLUSIO 34
I. Bach und das Absolute 34
II. Ewigkeit als Augenblick 35
III. Ein "Zahl gewordenes Lachen durch Tränen" 36
IV. *Passacaglia:* Sinnbild für das Geheimnis menschlicher Willensfreiheit 36
V. Geheimnisse des menschlichen Seins 38

Kadja Grönke (Oldenburg):
KOMPONIEREN IN GESCHICHTE UND GEGENWART
Analytische Aspekte der ersten acht Streichquartette von Dmitri Schostakowitsch 41
I. Hinführung 41
II. Zur zyklischen Konzeption der Streichquartette 42
III. Zum *Achten Streichquartett*: textimmanente Analyse des Kopfsatzes 44
IV. Zur Großform des Kopfsatzes und des Quartettganzen 50
V. Zitat und Leitthema 51
VI. Zur bisherigen Deutung des *Achten Streichquartetts* 53
VII. Postulat einer kompositionsimmanenten Sinndeutung 55
VIII. Das *Achte Streichquartett* im Kontext der Gattung 59
IX. Konstante Zellen, Motivvarianten, Themenblöcke, Themenkontraste 60
X. Berücksichtigung von Tradition: vokale Modelle im zweiten Streichquartett 63
XI. Jüdische Stilelemente 65
XII. Der melodiekonstante Variationensatz 67
XIII. Besonderheiten der Tonalität: Lineare Moderne und Kumulationsphasen 69
XIV. Chromatische Anreicherung tonaler Zellen 71
XV. Harmonische Keimzelle 74
XVI. Finalformen und Zykluskonzeptionen 76
XVII. Die ersten acht Streichquartette als Zyklus 78
XVIII. Schlußfolgerung: Komponieren in Geschichte und Gegenwart 79

Kadja Grönke (Oldenburg):
Gattungstransfer und Gattungsästhetik in Dmitri Schostakowitschs Streichquartetten 81
I. Gattungszuordnung und kompositorische Struktur 81
II. Ästhetischer Rang und hermeneutische Aussagekraft (*Vierzehnte Sinfonie*) 83
III. Gattungstransfer und autobiographischer Bezug (*Achtes Streichquartett*) 88
IV. Kompositorisches Experiment und Grenzüberschreitungen (*13. Streichquartett*) 91
V. Offene Strukturen und Lebens-End-Musik (*13. Streichquartett*) 96
VI. Schlußgedanke 98

Ryszard Daniel Golianek (Poznán):
The Types of Musical Dramaturgy in Dmitri Shostakovich's String Quartets 101
1. The concept of musical dramaturgy 102
2. Dramaturgical phases in Shostakovich's string quartets 105
2.1. Initial / Preliminary phase 106
2.2. Developing phase 107
2.3. Culminating phase 109
2.4. Post-culminating phase 111
2.5. Concluding phase 112
3. The types of musical dramaturgy in the quartets 113

3.1. Dramaturgical principle within the separate parts of a quartet 114
3.2. Focusing on the finale in the dramaturgical development 114
3.2.1. The final as the synthesis of musical material 115
3.2.2. The fusion of the finale and of the preceding part 115
3.2.3 The finale as a dramaturgical synthesis of the cycle 116
3.3. Dramaturgical integration of the quartet cycle 117
4. Classification of the quartets according to the types of dramaturgy 119

Juri Cholopow (Moskau)
Modalität in den Streichquartetten von Dmitri Schostakowitsch 121
1. Modalität und Tonalität 122
2. Tonalität bei Schostakowitsch 123
3. Modalität in den Streichquartetten von Schostakowitsch 123
3.1. Systematik der modalen Tonarten 123
3.2. Wechselmodi. Mutation. Metabole 124
3.3. Polymodi 124
4. Pentatonik 125
5. Hexatonik 125
6. Heptatonik (Diatonik) 126
6.1. Reine Diatonik. Dur-Modus. Moll-Modus 126
6.2. Diatonik. Modale Abarten 127
6.2.1. Ionische Tonart 127
6.2.2. Dorische Tonart 127
6.2.3. Phrygische Tonart 128
6.2.4. Lydische Tonart 128
6.2.5. Mixolydische Tonart 129
6.2.6. Äolische Tonart 129
6.2.7. Lokrische Tonart 130
7. Mixodiatonik 130
7.1. Achtstufige Mixodiatonik 131
7.2. Wechselmodus 132
7.2.1. Die Mutation 133
7.2.2. Die Metabolē 133
7.3. Mischmodus 134
7.4. Polymodus 135
7.5. Dissonanzmodus 135
8. Symmetrische Modi 138
9. Zwischen Sieben und Zwölf: Schostakowitsch-Modi 140
9.1. Frage der Existenz 140
9.2. Begriff und Systematik 141
9.3. Konstruktive Prinzipien 142
10. SM-1: das Terz-Tetrachord (s-4) 146
11. SM-2: das Quint-Hexachord (s-7) 147
11.1. Die zweite Oligotonik 147

11.2. Vollzählige mixodiatonischen Tonleitern 147
12. SM-3: die Hemioktav-Tonarten (s-ε) 149
13. Sonstige Aspekte der Schostakowitsch-Modi 152
13.1. Tonartenverwandtschaft und Modulation 152
13.2. Nebengestalt P_3 und Dur-Modus 153
13.3. Modale Litteraphonie von Schostakowitsch 153
14. Hemitonik 155
14.1. Dodekachorde und Dodekareihen 155
14.2. "Tonal oder atonal?" 157
15. Epilog: Letztes Selbstbildnis in modaler Tönung 158

Julia Kreinin (Jerusalem):
Schostakowitschs letzte Streichquartette und das Spätwerk Gustav Mahlers:
Ein Abschied von der Welt? Oder Hunger nach Leben? 163

Peter Cahn (Frankfurt am Main):
Zyklische Prinzipien in Schostakowitschs Streichquartetten 177

Teil 2
ESSAYS UND REFLEXIONEN ÜBER AUSGEWÄHLTE STREICHQUARTETTE SCHOSTAKOWITSCHS

Dmitri Rabinowitsch:
Über Schostakowitschs Sechstes Streichquartett (1957) 191

Wiktor Bobrowski:
Über Schostakowitschs Siebentes Streichquartett (1960) 203

Andreas Wehrmeyer (Berlin):
Überlegungen zu Schostakowitschs Achtem Streichquartett (2002) 213

Iwan Martynow:
Dmitri Schostakowitschs Neuntes und Zehntes Streichquartett (1965) 229

Dmitri Blagoj:
Über Schostakowitschs Elftes Streichquartett (1966)) 239

Wiktor Bobrowski:
Über Schostakowitschs Zwölftes Streichquartett (1968)) 253

Sergej Slonimski:
Über Schostakowitschs Dreizehntes Streichquartett (1971) 261

Boris Tistschenko:
Über Schostakowitschs Vierzehntes Streichquartett (1974) 267

Alexander Knaifel:
Über Schostakowitschs Fünfzehntes Streichquartett (1975) 279

Gottfried Eberle (Berlin):
NACHT, TOD UND UNSTERBLICHKEIT
Zum Fünfzehnten Streichquartett von Dmitri Schostakowitsch (1995) 291

Namensregister 303

Editorische Notiz:

Der vorliegende Band verwendet für die Transkription originär russischer Namen und Begriffe die lesefreundlichen Regeln der Duden-Transkription, die auch dem des Russischen Unkundigen eine Vorstellung vom Klang der Worte vermitteln und die Aussprache erleichtern. Bei Eigennamen (z.B. Tschaikowsky, Mussorgsky, Cui, Rimsky-Korsakow usw.) gibt es insofern Abweichungen, wenn diese im Deutschen bereits in einer bestimmten Schreibweise eingeführt und in dieser allgemein gebräuchlich sind. Werktitel und Textincipits sowie Namen in bibliographischen Angaben sind jedoch zur Erleichterung der Recherche in der in Bibliotheken des deutschsprachigen Raumes gebräuchlichen Transliteration wiedergegeben.
In Beiträgen, die aus Ländern außerhalb des deutschsprachigen Raumes stammen, erfolgen sowohl Transkription als auch Transliteration russischer Eigennamen nach den in den jeweiligen Ländern üblichen Gepflogenheiten (z. B. nach dem System der Library of Congress).

VORWORT DES HERAUSGEBERS

Dmitri Schostakowitsch wurde lange Zeit in erster Linie als "Symphoniker" wahrgenommen - zuungunsten seiner Kammermusik, die erst in den letzten Jahren über Rußland hinaus die ihr gebührende Anerkennung zu finden beginnt. Der vorliegende fünfte Band der *Schostakowitsch-Studien* befaßt sich daher ausschließlich mit den fünfzehn Streichquartetten des Komponisten, einer Werkgruppe, die seinen ebenfalls fünfzehn Symphonien in der Auseinandersetzung mit der großen zyklischen Form, aber auch in der Spiegelung des komplizierten und äußerst wechselhaften Verhältnisses Schostakowitschs zur offiziellen Kulturpolitik verwandt ist. Der Komponist kam erst 1938, d. h. in einer Zeit der Krise und staatlichen Reglementierung künstlerischer Freiheit, zum Streichquartett – einer unter dem Vorzeichen des "sozialistischen Realismus" elitären Gattung, der er sich bis in seine letzten Jahre mit zunehmender Häufigkeit widmen sollte. Die "späteren" Streichquartette gehören dabei unbestritten zum Herausragendsten und Gewichtigsten in seinem Œuvre.

Der Band gliedert sich in zwei Teile: der erste gilt den Streichquartetten überblickshaft und unter eher systematischen Gesichtspunkten, der zweite konzentriert sich auf einzelne Werke und deren Analyse bzw. Deutung.

Nachfolgend sei ein knapper Überblick über den Inhalt im einzelnen gegeben - zunächst des ersten Teils:

Sigrid Neef geht von einer organisch fortschreitenden Entwicklung der Quartette vor dem Hintergrund der Komponisten-Biographie und mit Verweisen auf historisch-politische Kontexte aus. Sie "rekonstruiert" dabei eine innere Logik des Schaffens, die durch eine Hinwendung von zeitgebundenen, subjektiv gefärbten Sichtweisen zu Aussagen von zunehmend absoluter Wertigkeit charakterisiert ist. Mag die Deutung der Autorin, die spürbar durch Motive der russischen Religionsphilosophie (der Nachfolge Wladimir Solowjows) geprägt ist, auch als Interpretationsschlüssel auf den ersten Blick recht pointiert anmuten, so hat sie doch ihren Reiz gerade in der Novität und Ungewohntheit des Ansatzes, der für künftige Forschungen mancherlei Anregungen und Diskussionsstoff bereit hält.

Auch Katja Grönke begreift die Quartette als einen übergeordneten, inneren Zusammenhang und verdeutlicht anhand analytischer Detailbeobachtungen, auf welche Weise der Komponist von Werk zu Werk eine durchaus "eigene" Ästhetik des

Streichquartetts entfaltet. Indem sie die individuelle "Geschichte" der Gattung gegen die allgemeine Gattungsgeschichte hält, gelangt sie zu dem überzeugenden Befund, daß beide in ständiger Wechselwirkung begriffen und auf engste aufeinander verwiesen sind. Die besondere Neigung Schostakowitschs gegenüber der Gattung erklärt sie als Absage an die offizielle "Inhaltsästhetik" und Doktrin des "sozialistischen Realismus", hinter der sich zugleich ein implizites Beharren auf individueller und künstlerischer Freiheit verbirgt.

Ryszard Daniel Golianek fragt nach Prinzipien der Dramaturgie in den Quartetten, nach den Verfahren und Erscheinungsformen des Aufbaus von "Spannung" sowie den Mitteln ihrer Auflösung. Ausgehend von einem idealtypischen Phasenmodell definiert er dramaturgische Verläufe, die sich sowohl für einzelne Sätze als auch ganze Satzzyklen nachweisen lassen. Vor diesem Hintergrund können dann einzelne Werke hinsichtlich ihrer dramaturgischen Spezifika bzw. Strategien gegenübergestellt werden, was zugleich die Möglichkeit einer allgemeinen Klassifizierung der Quartette unter dem Gesichtspunkt der Dramaturgie eröffnet.

Ebenfalls *systematisch* ausgerichtet ist der Beitrag von Juri Cholopow. Dem westlichen Musikwissenschaftler, der in der Regel mit "historisierenden" und auf das Einzelwerk zentrierten bzw. von ihm ausgehenden Deutungen zu tun hat, mag Cholopows Ansatz überraschend vorkommen. Nicht ohne Grund ist Musiktheorie, die "deduktiv" vorgeht, unter den Generalverdacht geraten, nur von der allgemeinen Konzeption, dem "System", auf das Besondere, d. h. das Einzelwerk zu schließen und sich damit die Kunstwerke letztlich zu Systemzwecken unterzuordnen. Allerdings darf diese Skepsis nicht generalisiert werden; auch "deduktive" Ansätze schließen die Möglichkeit ein, als Theorie des Kunstwerks im weitesten Sinne angelegt zu sein und zu durchaus relevanten Erkenntnissen und Einsichten in bezug auf das einzelne Kunstwerk beizutragen. In diesem Sinne ist auch Cholopows systematischer Entwurf hilfreich[1] – bzw. notwendig – und vermag Besonderheiten der tonartlichen bzw. modalen Disposition in den Streichquartetten Schostakowitschs in den Blick zu nehmen. Cholopow zeigt nicht nur einen großen Reichtum von auszudifferenzierenden Modi auf, sondern unterstützt darüber hinaus nachdrücklich die (auf Alexander Dolshanski zurückgehende) These von "eigenen", Schostakowitsch-spezifischen Modi – ungeachtet der Tatsache, daß der Komponist sich ihrer selbst nicht

1 Die Systematik der Modalität, die Juri Cholopow im vorliegenden Beitrag skizziert, ist ausführlicher dargestellt in seiner umfangreichen, bis heute nur in russischer Sprache vorliegenden Darstellung *Garmonija. Teoretičeskij kurs* [Harmonielehre. Theoretischer Lehrgang], Moskau 1988.

bewußt war bzw. offenbar in den Bahnen der traditionellen Dur-Moll-Harmonik (einschließlich der Möglichkeiten "alterierter" leitereigener Stufen) dachte.

Die besondere Affinität Schostakowitschs zu Gustav Mahler ist wiederholt thematisiert worden, vor allem im Blick auf das symphonische Schaffen. Julia Kreinin konzentriert sich in ihrem Beitrag im engeren auf Bezüge zwischen den letzten Streichquartetten und dem Spätwerk Mahlers (Schostakowitsch liebte insbesondere das *Lied von der Erde*) und stellt dabei vor allem den Aspekt des "Abschieds" in den Mittelpunkt ihrer Überlegungen.

Peter Cahn lenkt den Blick auf den zyklischen Aufbau der Quartette, wobei er die Vielfalt der Satztypen und der Satzfolgen anspricht sowie ferner die in den späteren Werken zunehmende Tendenz zur fugenlosen Verknüpfung der Sätze untersucht. Mit Recht verweist Cahn wiederholt auf historische Vorbilder bei Schostakowitsch (z. B. barocke Fugentechnik, Beethoven-Einflüsse) und die bewundernswerte Kunst, mit der er historische Satzmodelle in die eigene Tonsprache integriert (ohne je der Gefahr äußerlicher Stilkopien zu erliegen).

Die Beiträge der russischen Autoren im zweiten Teil (über ausgewählte Streichquartette) sind ausnahmslos zu jener Zeit entstanden und publiziert worden, als die jeweils besprochenen ("neuen") Werke Schostakowitschs an die Öffentlichkeit gelangten. Es sind insoweit historische "Dokumente", die zugleich Aufschluß geben über die Sichtweisen und Deutungsmuster, unter denen der Komponist damals wahrgenommen wurde. Wichtiger aber ist – und das gab den Ausschlag, sie in die vorliegende Textsammlung aufzunehmen –, daß sie bis heute grundlegend sind, analytische Substanz besitzen und als Ausgangspunkt für vertiefte Abhandlungen geeignet erscheinen.

Dmitri Rabinowitsch hebt den lyrischen und aufgehellten Charakter des *Sechsten Streichquartetts* hervor und versucht ihn vor dem Hintergrund der vorangegangenen Werke als Kontrafaktur zum Prinzip des Tragischen zu deuten. – Wiktor Bobrowski unternimmt es, die lakonische Ausdrucksweise und die Tendenz zu zyklischer Vereinheitlichung im *Siebenten Streichquartett* als etwas qualitativ Neues zu bestimmen. Wichtig ist sein Hinweis auf die emotionale "Ambivalenz" des Werks: als Durchdringung von Trauer und Schönklang. – Iwan Martynow pointiert in seiner Analyse des *Neunten* und *Zehnten Streichquartetts* insbesondere die Verbindung von schöpferischer Phantasie und strenger Durcharbeitung, von *imprévu* und lyrischem Gepräge. Mit einem Seitenhieb auf die westliche "Avantgarde" meint er abschließend: "Die musikalische Sprache der Streichquartette [Nr. 9 und 10] ist kühn; die etablierten Kanons werden im Einzelfall durchaus verletzt, nirgends allerdings um

vorsätzlicher Klügelei willen – alles ist ebenso sorgfältig wie sensibel 'ausgehört' und stets den Normen lebendiger Musik verpflichtet." – Die Analyse des *Elften Streichquartetts* durch Dmitri Blagoj konzentriert sich auf den Aspekt der "Dehnung der Genregrenzen bei gleichzeitig dynamischer Entwicklung des Quartettmäßigen", wobei vor allem die äußerste Ökonomie des Materials, die nichts "Zufälliges" mehr erlaubt, in den Blick genommen wird. - In ähnlicher Weise bestimmt nochmals Wiktor Bobrowski das Neue des *Zwölften Streichquartetts*: und zwar in dem "Bestreben, in jedem einzelnen Moment ein äußerst lakonisches Klanggepräge mit einer höchsten Fülle an Inhalt und ästhetischer Bedeutung zu verknüpfen." – Sergej Slonimski bezieht das *Dreizehnte Streichquartetts* auf die vorangegangene *Vierzehnte Symphonie* und begreift es als "eine Art kammermusikalisches 'post scriptum'". Die Ausbildung zwölftöniger (wiewohl tonal gebundener) Themen, die bereits in früheren Werken anzutreffen war, hält er im *Dreizehnten Streichquartett* für strenger organisiert und zwingender entfaltet. – Das *Vierzehnte Streichquartett* ist für Boris Tischenko durch einen spezifischen "Verzicht auf äußere Effekte, Offenlegung der musikalischen 'Substanz', konsequente Ökonomie der Mittel und Verachtung des 'äußerlich Schönen' zugunsten einer tieferen und wahren Schönheit" charakterisiert. – Alexander Knaifel deutet schließlich das *Fünfzehnte Streichquartett* in seinen "subjektiven Bemerkungen" als eine Musik, die ohnegleichen ist: "Das eigentliche Material ist nicht mehr von Bedeutung, denn das wirklich Wichtige liegt außerhalb der musikalischen Faktur."

Den westlichen Leser mag es bisweilen stören, wenn die russischen Autoren über die "reine" Analyse hinausgehen und konkrete "Deutungen" anbieten: z. B. wenn Wiktor Bobrowski dem *Zwölften Streichquartett* einen "Kampf zwischen Gut und Böse" unterstellt, z. B. wenn Sergej Slonimski das *Dreizehnte Streichquartett* auf Verse Shakespeares (146. Sonett) bezieht, z. B. wenn Alexander Knaifel mit dem *Fünfzehnten Streichquartett* Dantes *Göttliche Komödie* assoziiert und dieses sogar an konkreten Stellen festmachen zu können glaubt. Derlei Hermeneutik ist in "seriöser" Musikwissenschaft verpönt, und das gleiche gilt für mancherlei hier anzutreffende "poetisierende" Vergleiche oder das Sprechen von Inhalt und "Intonation". So berechtigt sich hier Einwände vorbringen lassen, so sehr sollte indes bedacht werden, daß es sich im konkreten Falle nicht allein bzw. primär um Reflexe des sozialistischen Widerspiegelungs-Dogmas handelt, sondern zugleich auch um den Ausdruck einer spezifisch russischen inhaltsästhetischen Tradition, die im 19. Jahrhundert ihre Wurzeln hat – mithin eher um eine kulturelle denn politisch-ideologische Verständnis-Barriere. (Im übrigen mag in einer Zeit des sich anbahnenden totalen Kulturverlusts, in der das "Verstehen" von Musik allein auf das oberflächliche Begreifen ihrer technischen Seite herabzusinken droht, die Fähigkeit zu solcherart

Hermeneutik nichts Verwerfliches mehr sein: bekundet sie doch im Einzelfall "Bildung" im traditionellen und besten Sinne.)

Die beiden deutschen Originalbeiträge des zweiten Teils sind dem *Achten* und nochmals dem *Fünfzehnten Streichquartett* gewidmet: Der Herausgeber versucht das *Achte Streichquartett* vor dem Hintergrund der Differenzierung in Fremd- und Eigenzitat zu interpretieren und mißt insoweit dem im letzten Satz zitierten Revolutionslied eine semantische Schlüsselstellung bei. – Gottfried Eberle ordnet das *Fünfzehnte Streichquartett* zunächst in den Kontext des Gesamtschaffens ein, um es dann auf frühere Werke, aber auch ein zeitgleiches bzw. nachfolgendes Werk (rück-) zu beziehen: etwa auf Satzcharaktere aus den *Aphorismen* für Klavier (1927), die *Romanzen-Suite von Alexander Block* (1967) und die *Vierzehnte Symphonie* (1969) – sowie als "Vorschein" auf die *Michelangelo-Lieder* (1974). Vor diesem Hintergrund deutet Eberle das *Fünfzehnte Streichquartett* als ein Werk, "das im Zeichen des Todes nicht nur das eigene Schaffen überblickt und zusammenfaßt, sondern auch die eigene Position in der Musikgeschichte mit Stilzitaten und konkreten Zitaten reflektiert."

Der Untertitel des Bandes ("ein internationales Symposium") – der diverse Herausgaben des englischen Musikwissenschaftlers Gerald Abraham zum Vorbild hat ("a symposium") – ist "abstrakt" gemeint: d. h. als ein Zusammentreffen vereinzelter und bislang voneinander unabhängiger Diskurse, als Vereinigung von Texten verschiedener Autoren aus unterschiedlichen Denk- und Wissenschaftstraditionen, die in vorliegender Begegnung besonders fruchtbar und anregend zu werden versprechen.

Der Herausgeber bedankt sich bei den Autoren, die Originaltexte beigesteuert haben: bei Katja Grönke (Oldenburg), Julia Kreinin (Jerusalem) und Sigrid Neef (Herstelle), bei Peter Cahn (Frankfurt a. M.), Juri Cholopow (Moskau), Gottfried Eberle (Berlin) und Ryszard Daniel Golianek (Poznan). Für eine Reihe inhaltlicher Hinweise sei Herrn Ernst Kuhn (Berlin) gedankt.

Berlin, im Mai 2002 Andreas Wehrmeyer

Sigrid Neef

DIE STREICHQUARTETTE ALS TAGEBUCH INNERER ENTWICKLUNG

(Überblick und Stationen)

PRÄLUDIUM

Der Ehrentitel "jurodiwyj"

Längst ist der Glanz vieler Schostakowitsch einst verliehener Titel verblasst – doch einer hat seine Strahlkraft bewahrt, die Auszeichnung mit dem Namen *jurodiwyj*[1], mit dem seit jeher "Gottesnarren" vom russischen Volk geehrt wurden.

Wie die alten Narren in Christo hatte Schostakowitsch im Umgang mit der weltlichen Macht zu List und Verstellung gegriffen und ironische Distanz zur Sphäre des Relativen gewahrt. Doch wie verhielt sich Schostakowitsch – der moderne Gottesnarr – gegenüber der Sphäre des Absoluten? Denn der *jurodiwyj* war kein an Fürstenhöfen dienender Schalk, sondern ein Mann der Straße; gefährdet durch Hunger, Kälte, Räuberei; geschützt war er allein durch eine geheimnisvolle Integrität, durch eine Beziehung zum Absoluten.

Gibt es eine Dimension des Absoluten in Schostakowitschs Musik? Hinweise darauf finden sich im Streichquartettschaffen. Es steht mit 15 Werken gleichberechtigt neben den 15 Symphonien, ist in Wesen wie Gehalt der großen zyklischen Form ebenbürtig und verfügt dabei über eine Besonderheit. In der Abfolge der Werke wird erkennbar, wie trotz eskalierender realer politischer Gewalt, trotz enttäuschter politischer Hoffnungen sowie erdrückendem gesellschaftlichem Stillstand und geistiger Stagnation, trotz zunehmendem Alter, unüberwindbarer körperlicher Gebrechen und unheilbarer Krankheit die innere Kraft und Klarheit des Komponisten wächst. Ein Kennzeichen dafür sind die *Adagio*- und Passacaglia-Sätze, Musik des Leidens und der Leidensüberwindung – mit einer Dimension zum Absoluten.

"Kriegerischer Atheismus"

Schostakowitsch lebte und komponierte in einer Atmosphäre "kriegerischen Atheismus".[2]

---

1 Solomon Volkow (Hrsg.), *Zeugenaussage. Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch*, Frankfurt a. M. (Ullstein Verlag) 1981, S. 23 (Die Schreibweise "jurodiwyj" folgt dieser Publikation). Diese Quelle wird im Folgenden als "Volkow: *Zeugenaussage*" benannt.

Bekannt ist das Diktum Wladimir Iljitsch Lenins, des politischen wie geistigen Führers der Russischen Revolution von 1917, demzufolge Religion Opium fürs Volk sei. Entsprechend favorisierte die Sowjet-Bürokratie militanten Atheismus – allein dem Staat sollte jeder und alles verpflichtet sein. In Westeuropa und den Vereinigten Staaten von Nordamerika ging es zwar weniger militant zu, hier huldigte man einem pragmatischen Atheismus; aber in der Folge kam es zu vergleichbaren Ergebnissen. Beruhte atheistische Indoktrination in der kommunistischen Planwirtschaft auf einer fast lückenlosen, von der Wiege bis zur Bahre stattfindenden geistigen Beeinflussung, so regelte sich die atheistische Alltagspraxis in der kapitalistischen Marktwirtschaft wie von selbst, als Folge ungehemmten Konkurrenzgebarens und ungezügelten Konsumdenkens.

Der Atheismus hatte im 19. und 20. Jahrhunderts jenen aufklärerischen Anspruch verloren, mit dem er im 18. Jahrhundert angetreten war, den Menschen aus "selbstverschuldeter Unmündigkeit"[3] herauszuführen.

Im Gegenteil: die Vergottung des *Homo faber* führte zu ungesteuertem Egozentrismus wie Kollektivismus, das Fehlen einer transzendierenden letzten Instanz führte zu neuer Unmündigkeit, zur Versklavung durch Dinge und Ideen. Das war zumindest die Meinung der klassischen russischen Schriftsteller des 19. Jahrhunderts, darauf beruhen die zentrale Themen im Schaffen eines Gogol, Leskow, Tolstoi, Dostojewski und Tschechow.

Geist vom Geist der russischen Literatur

Schostakowitschs lebenslanger intensiver Umgang mit den Werken dieser Schriftsteller war kein Zeichen von Bildungsbeflissenheit, sondern entsprang einem inneren Bedürfnis. Weder kirchengläubig, noch "doktrinärer Atheist",[4] suchte er nach geistiger Führung und Anregung. In der Folge dessen ließ er keinen Zweifel daran, daß er menschlichen Zwecksetzungen nicht die absolute Priorität einräumte, sondern sich an einer Art letzter Instanz ausrichtete, nämlich an ethischen Werten, die er allerdings unter Schmerzen gesucht und erfahren hatte. [5]

2 Joachim Braun: "Das Jüdische im Werk Dmitri Schostakowitschs", in. *Studien zur Musik des XX. Jahrhunderts in Ost- und Ostmitteleuropa (Osteuropaforschung)*, Hrsg. Detlef Gojowy, Berlin (Arno Spitz Verlag) 1990, S. 123.

3 Immanuel Kant definierte, wie bekannt, Aufklärung als Ausgang des Menschengeschlechts aus "selbstverschuldeter Unmündigkeit".

4 "Ich bin nie ein doktrinärer Atheist gewesen", Volkow: *Zeugenaussage*, S. 95.

5 "Illusionen sterben langsam", ebd., S. 127.

Schostakowitschs Musik ist Geist vom Geist der klassischen russischen Literatur des 19. Jahrhunderts – und dies auch dann, wenn es sich nicht um Textvertonungen handelt, sondern um Werke der sogenannten absoluten Musik. Dem Impetus dieser Literatur folgend, konnte Schostakowitsch seine Distanziertheit gegenüber kriegerischem wie pragmatischem Atheismus kenntlich machen, ohne in mystische Religiosität zu verfallen, wie die Pianistin Maria Judina, oder zum orthodoxen Glauben zurückzukehren, wie Alexander Solschenizyn.

> "Ich habe aber meine eigenen Ansichten über das, was gut und was schlecht ist, und fühle mich nicht verpflichtet, mit jedermann darüber zu diskutieren."[6]

Mit den Adagio- wie den Passacaglia-Sätzen seiner Streichquartette sollte Schostakowitsch ein Gegenbild zur weltweiten militanten geistigen Aufrüstung gelingen. Es sind *moments musicaux* besonderer Art.

"Tagebuch eines Komponisten"

Wie Dostojewskis berühmtes *Tagebuch eines Schriftstellers* zeichnen sich auch Schostakowitschs Streichquartette durch "intime Verbindlichkeit"[7] aus, stellen sie in ihrer Summe das *Tagebuch eines Komponisten* dar.

> "Was für einen langen dornenvollen Weg der Komponist doch von *Ersten* bis zum *Dreizehnten Quartett* zurückgelegt hatte (...): hell das *Erste*, trostlos das *Zwölfte*, tragisch das *Dreizehnte*,"

urteilte Schostakowitschs langjähriger Freund Isaak Glikman anläßlich der Uraufführung des *Dreizehnten Streichquartetts* 1970.[8]

Tatsächlich nimmt das *Erste Streichquartett* eine Sonderstellung ein. Es ist Anfang und zugleich Ende eines Weges. In ihm tritt ein an Beethoven orientiertes Ideal hervor, ein Ringen um Heiterkeit und Gelassenheit auf dem Hintergrund schwerer

6 Ebd., S. 249.

7 Den Begriff "intime Verbindlichkeit" prägte Swetlana Geier für Dostojewskis *Dnevnik pisatelja*. In: Hauptwerke der russischen Literatur. München 1997: Kindler Verlag, S. 150.

8 Dmitri Schostakowitsch: *Chaos statt Musik? Briefe an einen Freund*, hrsg. und kommentiert von Isaak Dawydowitsch Glikman, dt. Ausg. hrsg. von Reimar Westendorf, Berlin 1995: Argon Verlag, S. 296 (im Folgenden als Glikman: *Briefe an einen Freund* benannt).

Bedrängnis und Not. Hier wird das Heil in der Konvention, in der ästhetischen Tradition, also in der Sphäre des Relativen gesucht – und offensichtlich nicht gefunden.

Doch schon das *Zweite Streichquartett* geht mit seinen zwei *Adagio*-Sätzen andere Wege. Schostakowitsch schließt an die Adagio-Idee der russischen klassischen Musik an, läßt parallel zu den äußeren Stürmen des Lebens und Leidens starke Momente innerer Rückbesinnung und des Todesgedenkens aufscheinen. Längst bevor er den Tod 1969 zum Thema seiner *Vierzehnten Symphonie* machte, hatte er ihm im Streichquartettschaffen Ausdruck verliehen.

"Neue Brüder": Perspektivwechsel vom *Achten* zum *Neunten Streichquartett*

Mit dem *Achten Streichquartett* kommt es im Quartettschaffen zu einer neuen Qualität. Es handelt sich um ein Werk der Krise und der neuartigen Krisenbewältigung. Der Komponist war damals dem Selbstmord nahe.

> "Und im übrigen verläuft mein Leben sehr schwer. Ich würde gern, ja sehr gern jene Alte (der Tod ist im Russischen weiblich, also eine Frau, hier ein altes Weib, S.N.) zu Hilfe rufen...".[9]

Schostakowitsch suchte sein Heil darin, mit dem *Achten Streichquartett* die einst verfemten Werke vor dem Vergessen zu retten. Hier bestätigt sich das bekannte Diktum des französischen Philosophen und Existenzialisten Jean Paul Sartres, demzufolge der Atheismus zwar den Gedanken an Auferstehung, göttliches Gericht und Unsterblichkeit verworfen habe, doch sei anstelle dessen ein anderer Glaube getreten, nämlich der an eine durch Nachruhm vermittelte Unsterblichkeit.

So schrieb sich Schostakowitsch mit dem *Achten Streichquartett* c-Moll op. 110 von 1960 bei Lebzeiten nach eigenem Zeugnis ein Totengedenken, betrieb er Seelenrettung durch Spurensicherung, zitierte aus den eigenen verbotenen und verfemten Werken nach dem Motto: Seht das bin ich, so will ich erinnert werden.

Von dieser Idee nahm er im *Neunten Streichquartett* Es-Dur op. 117 von 1964 Abstand, denn mit Beginn der 1960er Jahre gelang ihm eine geistige Neuorientierung, die bereits 1963 in dem Bekenntnis gipfelte,

9 I. Glikman, *Briefe an einen Freund*, S. 171, auch Reimar Westendorf geht auf diese bemerkenswerte Stelle in seinem Kommentar zu "Schostakowitschs Briefe an Isaak Dawydowitsch Glikman" ein. In: *Schostakowitsch in Deutschland, Schostakowitsch-Studien*, Bd. 1, Berlin (Verlag Ernst Kuhn) 1998, S. 168.

> "daß es nichts Schöneres gibt als die Erde".[10]

Neue "Brüder" traten in Schostakowitschs Leben:[11]

> "Bäume, die früher nur dazu da waren, Früchte und Holz zu tragen, Flüsse und Seen, die nur Fische und Seegras anboten, Hügel und Berge, welche Steine und Metalle den Menschen hinhielten, bekamen (für ihn) Seele und Gesicht."[12]

Die neu entdeckte Liebe zur Natur half Schostakowitsch zunehmend, Lebensängste und körperliche Gebrechen zu transzendieren. Nicht zufällig hat man daher im *Neunten Streichquartett* Anklänge an Johann Sebastian Bach, etwa an die Tenor-Arie *"Ich will bei meinem Jesu wachen"*[13], herausgehört[14], musikalisches Sinnbild eines Menschen in Not, dem ein anderer Beistand leistet, Kraft und Trost gibt.

Der Liebe und der Freundschaft Band: die Widmungen

Tatsächlich ermöglichte Freundes- und Frauenliebe Schostakowitsch immer wieder inneren Rückzug und innere Einkehr. Die meisten seiner Streichquartette sind daher Freundesgaben und in dieser Hinsicht Werke des Gedenkens im Sinne des Dankens. Lediglich das *Erste* von 1938, das *Vierte* von 1949, das *Sechste* von 1956 und das letzte von 1974 haben keinen Widmungsträger, also nur vier von insgesamt fünfzehn.

Seit der Uraufführung seines *Klavierquintetts* 1940 war Schostakowitsch mit den Musikern des Beethoven-Quartetts befreundet, brachten diese doch in einer oft mißgünstig und feindlich gestimmten Atmosphäre seine Werke zur Uraufführung. Sechs seiner fünfzehn Streichquartette hat er ihnen gewidmet, so sind das *Dritte Streichquartett* (1946) wie das *Fünfte* (1952) dem gesamten Ensemble zugeeignet, das *Elfte* (1966) dem Sekundgeiger Wassili Petrowitsch Schirinski, das *Zwölfte* (1968) dem

10 Glikman: Briefe an einen Freund, S. 206. Näheres zu diesem Wertewandel in: *Dmitri Schostakowitsch – Komponist und Zeitzeuge. Schostakowitsch-Studien* Bd. 2, Berlin (Verlag Ernst Kuhn) 2000, S. 41 ff.

11 Siehe dazu ausführlicher in: Sigrid Neef: "Infragestellungen. Der Künstler und die Macht – das kann doch nicht alles gewesen sein", in: *Dmitri Schostakowitsch – Komponist und Zeitzeuge. Schostakowitsch-Studien*, Bd. 2, Berlin (Verlag Ernst Kuhn) 2000.

12 Max Dauthendey. Die acht Gesichter am Biwa-See. München 1956: Paul List Verlag, S. 7.

13 Johann Sebastian Bach: Matthäus-Passion, Tenor-Arie mit Chor, nach alter Zählung Nr. 20, nach neuer Nr. 26

14 Detlef Gojowy: "Absurde Szenenfolgen für zwei Violinen, Viola und Violoncello", in: *Schostakowitsch in Deutschland. Schostakowitsch-Studien*, Bd. 1, Berlin (Verlag Ernst Kuhn) 1998, S. 85.

Primarius Dmitri Michailowitsch Zyganow, das *Dreizehnte* (1970) dem Bratschisten Wadim Wassiljewitsch Borissowski und das *Vierzehnte* (1973) dem Cellisten Sergej Petrowitsch Schirinski.

> "Ich liebe Kammermusik, und sie ist eng verbunden mit dem ‚Beethoven-Quartett' (...). Der zweite Geiger, Schirinski, starb, und ich widmete ihm ein Werk. Aber dann dachte ich: diese Leute haben so viel für mich getan, und beschloß, jedem ein Werk zu widmen."[15]

Dem Freund und Komponisten Wissarion Jakowlewitsch Schebalin ist das *Zweite* von 1944 gewidmet, das *Zehnte* von 1964 ebenfalls einem Komponisten und Freund, Moissej Samuilowitsch (eigentlich: Mieczyslaw) Weinberg.[16]

Gerade an diesen beiden Widmungsträgern läßt sich das emotionale Spannungsfeld von Schostakowitschs Leben ermessen, zugleich wird deutlich, wie Schostakowitsch gesellschaftlich-politisches und privates Sein voneinander zu scheiden wußte, und seine Freunde offensichtlich nach ihren Motiven und nicht allein nach ihren Taten beurteilte.

Denn Schebalin war weder ein guter Komponist, noch war er ein besonders mutiger und prinzipienfester Mensch, auch gehörte er keineswegs zu den "zuverlässigen" Freunden. Er war vielmehr ein "typischer Opportunist", der Anfang der 1930er Jahre "ehemalige Gesinnungsgenossen" verriet, und sich auch im Jahr 1948 während der Formalismuskampagne als "Opportunist und Denunziant"[17] erwies. Aber Schebalin war nicht der Typus eines "Henkers", kein "Zyniker", er handelte aus einer für Schostakowitsch verständlichen und verzeihlichen Angst und aus mangelnder Zivilcourage.

Anders der in Polen geborene und aufgewachsene Komponist Mieczyslaw Weinberg. Er blieb ein bescheidener Bewunderer Schostakowitschs, ein treuer Freund und glänzender Klavierkombattant, wenn es galt Schostakowitschs Orchesterwerke vierhändig einem Gremium von staatlich beauftragten Kunstrichtern vorzustellen. Ohrenzeugen wußten zu berichten, daß Schostakowitsch und Weinberg bei diesen

15 Dmitri Schostakowitsch in einem Interview mit Hermann Pörzgen. In: *F.A.Z.*, Ausgabe vom 11. 08. 1973.

16 Per Skans: "Mieczyslaw Weinberg – ein bescheidener Kollege", in: *Dmitri Schostakowitsch und das jüdische musikalische Erbe. Schostakowitsch-Studien,* Bd. 3, Berlin (Verlag Ernst Kuhn) 2001, S. 298 ff.

17 Marina Lobanowa: "Er wurde von der Zeit erwählt (Zum Phänomen Tichon Chrennikow)", in: *Schostakowitsch in Deutschland. Schostakowitsch-Studien*, Bd. 1, Berlin (Verlag Ernst Kuhn) 1998, S. 122 f.

halböffentlichen Voraufführungen "wie eine Person" spielten, Zeugnis einer inneren Harmonie.[18]

Es finden sich auch zusätzliche "geheime Widmungen" im Sinne einer "Flaschenpost", wie die an die einstige umworbene Schülerin und begabte Komponistin Galina Ustwolskaja im *Fünften Streichquartett*.

Die Trias von *Siebentem, Achtem* und *Neuntem Streichquartett*

Diese Zueignungen wären nicht erwähnenswert, wenn sie sich auf Worte beschränkten. Doch hatten sie bisweilen auch Bedeutung für die geistige Idee wie die musikalische Faktur.

Ganz deutlich wird das in der Trias von *Siebentem*, *Achtem* und *Neuntem Streichquartett*, einem Dreigespann ganz eigener Art. Schostakowitsch hatte das *Siebente Quartett* im Gedenken an seine erste Frau Nina Wassiljewna 1959/60 komponiert, das *Achte* (trotz irreführender Widmung: "In memoriam den Opfern von Faschismus und Krieg") als eigenes Totengedenken konzipiert und das *Neunte* von 1964 als eine Dankesgabe an seine letzte Lebensgefährtin Irina Antonowna. Die drei Quartette stehen im Verhältnis von "Leben", "Tod" und "Auferstehung" zueinander.

Der Komponist vollführte seinen auf einem Perspektivwechsel beruhenden Wertewandel in einer für die Musik sehr plastischen Weise, quasi im Sinne einer "Idee" des Loslassens, des friedlichen Abschiednehmens, des Loslösens, das heißt im Sinne einer "Adagio-Idee".

So rechnete es sich Schostakowitsch als Leistung an, daß er es schaffte, jahrelanges quälendes Fragen nach dem Warum von gedankenlosen Dummheiten, von Böswilligkeiten und Schurkereien aufzugeben, und zwar aus der Einsicht heraus, daß solcherlei negatives Verhaftetsein nur von Wichtigem ablenke.[19] Also gab er seine Gedanken an diese Menschen und Vorgänge auf.

18 Per Skans, a.a.O, S. 321.

19 Volkow: *Zeugenaussage*, S. 255.

"Adagio-Idee"

Damit aber nicht genug. Im Gegenzug dazu erkannte er, daß zu große Zuneigung ebenso gefahrvoll sei, denn alles, was man zu sehr liebe, müsse man verlieren. Die Kunst des Lebens bestünde vielmehr darin, auch von diesen Verhaftungen loszulassen. Das sei die einzige Art, den geliebten Menschen und Dingen nahe zu bleiben.

> "Unwillkürlich denke ich: das beste Mittel, etwas zu behalten, an dem man hängt, ist, es nicht zu beachten. Alles, was man zu sehr liebt, geht einem verloren. Man muss zu allem eine ironische Einstellung gewinnen, besonders zu dem, was einem ans Herz gewachsen ist, das ist die beste Chance, es zu behalten. Vielleicht ist dies eines der großen Geheimnisse des Lebens."[20]

Davon legt das *Fünfzehnte,* das letzte *Streichquartett* in es-Moll von 1974 Zeugnis ab. Das gesamte opus 144 ist eine Folge von sechs attacca ineinander übergehenden Adagio-Sätzen, quasi eine Adagio-Apotheose. In der Tradition Pjotr Tschaikowskis bedeutet Adagio keine einfache Tempoangabe, sondern ist ein musikalischer Modus für Gedenken an Vergänglichkeit und Tod, für Loslassen und Loslösen, ein Eintauchen in das ewige Stirb und Werde.

Doch diese Art Gedenken unterscheidet sich völlig von dem im *Achten Streichquartett* von 1960. Dort finden sich scharf konturierte, genau zu definierende Zitate; die Haltung ist trotzig, es äußert sich ein starker Behauptungswille: das waren meine Werke, das waren meine Leiden, so soll die Nachwelt meiner gedenken. Ganz anders im *Fünfzehnten Streichquartett*. Hier gibt es keine scharf konturierten Zitate, vielmehr verfließende, nicht genau zu bestimmende Anspielungen, ein Loslassen und Loslösen, eine musikalische Darstellung der "Welt als Wille und Vorstellung".[21]

Steht im *Achten Streichquartett* der *Homo faber* im Zentrum, so im Letzten der Mensch in seiner Vergänglichkeit. Allein in der Vergegenwärtigung der voraufgehenden Streichquartette läßt sich der Weg zu dieser "*Adagio*-Idee" wie der dahinter stehenden inneren Veränderungen ermessen.

20 Volkow: *Zeugenaussage*, S. 121.

21 Berühmter Titel einer philosophischen Hauptschrift Arthur Schopenhauers.

DURCHFÜHRUNG: Überblick und Stationen

Heil-Suche in der Rückbindung an Tradition und Konvention

Streichquartett Nr. 1 C-Dur op. 49 (1938) *1. Moderato 2. Moderato 3. Allegro molto 4. Allegro*

Das Streichquartett Nr. 1 C-Dur op. 49 komponierte ein 32jähriger Meister, dessen kometenhafter Aufstieg zum erfolgreichsten Sowjetkomponisten 1926 mit 20 Jahren begonnen hatte, und der mit 30 Jahren die Willkürmacht eines terroristischen Regimes erfahren mußte. Im Entstehungsjahr 1938 war die Hoffnung auf Glück noch nicht aufgebraucht, doch die Gegenwart von Leid und Sorge erfüllt. Eine gesellschaftlich wie persönlich offene Situation.

Lange Zeit wurde opus 49 als heiter unverbindliche Komposition verkannt. Nach den lebensbedrohenden Invektiven der sowjetischen Kulturbürokratie gegen Schostakowitsch, dem Feldzug gegen die Oper *Lady Macbeth von Mzensk* 1936, sowie der erfolgreichen Uraufführung der listig als "schöpferische Antwort auf eine gerechtfertigte Kritik" deklarierten *Fünften Symphonie* 1937, wollte man im *Ersten Streichquartett* den Rückzug in gefällige Unverbindlichkeit sehen. Schostakowitsch hat dieser Deutung Vorschub geleistet, als er nach der Leningrader Uraufführung durch das Glasunow-Quartett 1938 äußerte, daß er hier "Kindheitsbilder" in "etwas naiven, freundlichen, frühlingshaften Stimmungen"[22] wiedergegeben habe.

Das *C-Dur* des 1. Satzes (*Moderato*) deutet auf Durchsichtigkeit und Klarheit, auch Simplizität. Vorherrschend sind Kantabilität und Homophonie. Es geht nicht um Dramatisierung, sondern um Intensivierung im Klang wie im Ausdruck eines leicht stockenden, melancholischen Voran. *Piano-pianissimo*-Anweisungen dominieren. Im 2. Satz (*a-Moll*) präsentiert die Bratsche ein Thema im "Volksliedton", das sich in 7 Variationen gleichsam erschöpft, aber durch eine konventionell eingreifende Reprise wieder emporgetragen wird.

22 Dmitri Schostakowitsch: "Über echte und scheinbare Programmatik" (russ.). In: *Sovetskaja muzyka* 1951, Nr. 5, dt. nach: Dmitri Schostakowitsch, *Erfahrungen.* Aufsätze, Erinnerungen, Reden, Diskussionsbeiträge, Interviews, Briefe. Hrsg. und übers. von Christoph Hellmundt und Krzysztof Meyer S. 84 (im Folgenden unter dem Titel *Erfahrungen* als Quelle angegeben). Auch Manuel Gervink äußert die Vermutung, daß es sich hier um eine Art Mimikry handele. Siehe: Manuel Gervink: "Überlegungen zur Genese der musikalischen Sprachmittel in Schostakowitschs frühen Streichquartetten", in: *Schostakowitsch in Deutschland. Schostakowitsch-Studien* Bd. 1, Berlin (Verlag Ernst Kuhn) 1998, S. 62.

Das *Allegro molto* (3. Satz, *cis-Moll*), mit seinem in *Fis-Dur* walzernden Zwischenstück ist eine scherzande Maskerade, eine Versammlung "böser Geister". Auch im *C-Dur*-Finale gibt es ein allmähliches Erlöschen der dynamischen Impulse, ein Weitermachen dank althergebrachter Übereinkunft.

Der formgebende musikalische Gedanke dieses Quartetts: Tradition wird zum Modus des Weitermachens, zum letzten Ratschluß des Weiterlebens. Tatsächlich orientierte sich Schostakowitsch an der Tradition des Beethovenschen Streichquartetts. Tradition galt im europäisiert-aristokratischen St. Petersburg (alias Leningrad) schon immer viel, und man spielte sie gegen das "vulgär-asiatische" Moskau aus. Darüber hinaus erinnern repressiv-zerstörerische Zeiten an den lebenserhaltenden Sinn von Konventionen.

Nicht zufällig häuften sich die als konservativ beargwöhnten neoklassizistischen Strömungen in vielen Kunstarten jener Jahre. Aber nicht um ästhetische Spielereien ging es Schostakowitsch, sondern um den Anschluß an einen Meister, der das Genre einst zur Vollendung gebracht hatte. Es handelte sich also um eine Art Heil-Suche in der Rückbindung an gesellschaftlich Sanktioniertes, an Tradition und Konvention.

Adagio als Totengedenken

Streichquartett Nr. 2 A-Dur op. 68 (1944) *Wissarion Jakowlewitsch Schebalin gewidmet*
1. *Ouvertüre.* Moderato con moto 2. *Rezitativ und Romanze.* Adagio 3. Walzer. Allegro 4. *Thema mit Variationen.* Adagio - Moderato con moto - Allegretto –Allegro non troppo - Allegro - Adagio

Das Streichquartett Nr. 2 A-Dur op. 68 entstand mitten im Kriegsjahr 1944. Dmitri Schostakowitsch beendete damit die Reihe seiner "Kriegskompositionen", darunter der berühmten *Leningrader Symphonie* (Nr. 7 op. 60, 1941/42) und der *Achten Symphonie* op. 65 von 1943. Dies waren Gedenk- und Trauermusiken großen Ausmaßes. Doch auch den Tod Einzelner fern vom allgemeinen Massensterben hatte Schostakowitsch zu beklagen, z. B. des Freundes und Kunsthistorikers Iwan Sollertinski (1902-1944).

Unmittelbar nach Sollertinskis Tod am 11. Februar 1944 begann Schostakowitsch mit der Komposition eines Gedenk-Werkes, des berühmt gewordenen *Klaviertrio* op. 67. Von Phasen tiefer Depression heimgesucht, beendete er es erst im August 1944, schloß aber sofort mit dem *Zweiten Streichquartett* an, daß er dem Komponisten Wissarion Jakowlewitsch Schebalin (1902-1963) in Gedenken an ihre 20jährige Freundschaft widmete. Schebalin war 1942 bis 1948 Direktor des Moskauer Konservatoriums und in dieser Funktion Schostakowitsch oft behilflich. Ihre Freundschaft wurde durch Schebalins Opportunismus gegenüber der Staatsmacht kaum berührt,

zumal das Schebalin wenig nutzte, wurde er doch trotzdem oft genug selbst ein Opfer staatlicher Willkür.

Der Widmungsbrief gibt Hinweise auf die "dramatische Idee" des Quartetts, wobei Schostakowitsch, von heimlichen staatlich bestallten Mitlesern seines Briefes ausgehend, sich in der Art eines jurodiwyj äussert:

> "Ich habe solche Daten (Jubiläusdatum ihrer 20jährigen Freundschaft, S. N.) nicht gern: Sie erinnern einen daran, wie schnell die Zeit vergeht. Man fängt an zu überlegen, wie man den betreffenden Zeitabschnitt verbracht hat, und kommt zu dem Schluß, daß man ihn besser hätte verbringen sollen, daß man dem Vaterland mehr Nutzen hätte bringen sollen."[23]

Dem Vaterland mehr Nutzen bringen? Das war natürlich eine ironisch-närrische Replik auf die Angriffe von Seiten der Kulturbürokratie. Und doch: Das Jubiläum gibt tatsächlich Anlaß, vor sich selbst Rechenschaft abzulegen, die Seele in einem dramatischen Dialog zu befragen. Der 1. Satz (*Ouvertüre*) ist als Einleitung oder Hinführung zu diesem "dramatischen Dialog" gedacht. Das erste, diatonisch-lineare Thema dient als dynamischer Impulsgeber, als Wegführer, während der Wegbegleiter, das Cello in der Tiefe, ostinate bedrohliche Figuren emaniert. Das zweite, chromatisch geschärfte Thema steigert sich zu grellen, leidenschaftlichen Evokationen. Ein Bild bedrohter Innerlichkeit.

Als *Rezitativ und Romanze* ist der 2. Satz bezeichnet. Von Beethovens späten Streichquartetten ist der Stil des instrumentalen Rezitativs entlehnt, jedoch aus Tschaikowskys *Drittem Streichquartett* der Tonfall chromatisch verdichteter Trauer, ein rezitativisches Psalmodieren, in dem man sowohl Anklänge an jüdische liturgische Musik als auch den Ton der Evangelisten aus Bachs Passionen herausgehört hat.[24]

Die *Romanze* ist teils ein strenges Monologisieren, teils ein Rufen ins Entbehrte. Archaisch geprägte Choral-Kadenzen fangen die herbe Klage sanft auf.

Der *Walzer* (3. Satz) mit den harten schlagenden Akkorden, den mechanischen Abläufen, Ruf- und Signalintonationen ist als Totentanz zu deuten. Die Tempo-Schwankungen imaginieren ein unmotiviertes Voran, dann wieder ein Einhalten. So wird eine Grundangst der Epoche zur Klangchiffre: das der Willkür Ausgeliefertsein.

---

23 *Erfahrungen*, S. 212.

24 Siehe dazu: Judy Kuhn: "Looking Again at Jewish Inflections in Shostakovich's String Quartets", in: *Dmitri Schostakowitsch und das jüdische musikalische Erbe. Schostakowitsch-Studien* Bd. 3, Berlin (Verlag Ernst Kuhn) 2001, S. 18.

Im 4. Satz (*Thema mit Variationen*) zeigt bereits die Tempobezeichnung *Adagio* an, daß es sich nach russischer Tradition um ein Eingedenken handelt. Die anfänglich stille Musik steigert sich zur Raserei, bevor der Schluß breit deklamatorisch das Anfangsthema beschwört. Die Einkehr von Ruhe wird hier zum Ereignis, daß Frieden noch möglich sei.

Schostakowitschs Wunsch entsprechend kamen das *Klaviertrio* op. 67 und das Streichquartett Nr. 2 op. 68 am gleichen Abend zur Uraufführung, und zwar mit dem Beethoven Quartett: am 14. November 1944 im Großen Saal der Leningrader Philharmonie, deren Künstlerischer Direktor Iwan Sollertinski einst war.

Adagio als Requiem und Threnodie

Streichquartett Nr. 3 F-Dur op. 73 (1946) *Dem Beethoven-Quartett gewidmet*
1. Allegretto 2. Moderato con moto 3. Allegro non troppo 4. Adagio 5. Moderato

Das Streichquartett Nr. 3 F-Dur op. 73 ist ein Nachkriegswerk, entstanden 1946 in einem chaotischen Gemenge einander widerstreitender Gefühle. Lebensfreude und Trauer waren untrennbar vereint in jedem Herzen und an allen Orten des furchtbar verwüsteten russischen Landes. Die *kleinen Leute* und die kleinen Freuden des Alltags melden sich in den simplen Themen des 1. Satzes (*Allegretto*) zu Wort.

Dmitri Schostakowitsch hielt das *Dritte Streichquartett* für eines seiner gelungensten Werke, und so empfahl er 1950 dem jungen, späteren Komponisten Edison Denissow, sich an dieser Komposition zu schulen:

> "Das *Dritte Quartett* halte ich für eines meiner gelungensten Werke. Wenn Sie es durchsehen, beachten Sie, daß der 1. Satz nicht forsch, sondern zart gespielt werden muß."[25]

Anstelle der traditionellen Durchführung setzte Schostakowitsch in diesem 1. Satz eine kunstvolle Doppelfuge (bestehend aus Elementen des ersten Themas mit dem Seitenthema als Kontrasubjekt). Das ist mehr als ein überraschender Kunstgriff, stellte doch die Fuge für Schostakowitsch die höchste Form musikalisch-menschlicher Geisteskraft dar. So adelte er seine simplen Themen und damit die *kleinen Leute*.

Im 2. Satz (*Moderato con moto*) geht mit markanten Dreiklangsbrechungen "das Leben seinen Lauf". Aufdringliche, zweideutige *Glissandi*, gellende *Spiccati* deuten auf Unstimmigkeiten, der Klang wird fahl und brüchig. Im größten Kontrast dazu das

25 Schostakowitsch 1950 an Edison Denissow in: *Erfahrungen*, S. 224.

Allegro non troppo des 3. Satzes. Ein infernalisches Streicherstück, mit forciertem ständigem Wechsel zwischen Zwei- und Dreiviertel-Takt und harten Tuttischlägen. Oft und noch zu des Komponisten Lebzeiten als Parodie auf den preußischen Stechschritt und Parademarsch gedeutet, erscheint hier Gewalt nicht als chaotisch-blinde Energie, sondern als gezielte Zurschaustellung von Macht, damit bei weitem nicht auf Preußens Glanz und Gloria oder auf die weltweiten Siegesparaden der Nachkriegszeit beschränkt.[26]

Mit dem *Adagio* (4. Satz) bricht verdrängte Trauer hervor: ein *Requiem*. Den tragisch-unerbittlichen *Unisono*-Oktavgang der tiefen Streicher weitet die 1. Violine zur *Threnodie*. Nach biblischem Muster ertönt das Thema siebenmal, steigert sich zum Trauermarsch und verlöscht. Es geht *attacca* in den letzten Satz. Das Finale ist ein Spiegelbild des Beginns. Ein Zurück zum Leben. Nun aber nicht mehr so leichtgewichtig und *allegretto*, sondern *moderato*, mit einem *pianissimo* anhebenden Pulsieren und Fließen (1. Thema). Selbst die vorher so scharfen, schrillen Höhen gewinnen Weichheit (2. Thema). Das dritte Thema ist ein alles andere verdrängender Gassenhauer. Da bricht abrupt *fortissimo* und *espressivo* das Requiem-Thema herein, breitet sich Stille aus. Doch alsbald meldet sich der Gassenhauer wieder, schließlich bringt sich das zweite Thema in Erinnerung und zum *Adagio* geläutert erklingt als letztes das erste Thema.

Schostakowitsch hat sein opus 73 dem Beethoven-Quartett gewidmet, mit dem er seit dem Erfolg des *Klavierquintetts* 1940 eng verbunden war. Die Uraufführung am 16. Dezember 1946 in Moskau überraschte: das *Dritte Streichquartett* war keine Komposition, um heroische Siegesfeiern stilvoll zu garnieren, sondern ein allgemeingültiges Epos über die *großen Wahrheiten* im Leben der *kleinen Leute*.

26 Manuel Gervink zieht einen hochinteressanten Vergleich zur *Achten Symphonie* und dem darin manifest gemachten verhängnisvollen Typus eines Perpetuum mobile der Gewalt. In: *Schostakowitsch in Deutschland. Schostakowitsch-Studien* Bd. 1, Berlin (Verlag Ernst Kuhn) 1998, S. 74 f.

Jüdisches als Klangchiffre

Streichquartett Nr. 4 D-Dur op. 83 (1949) 1. *Allegretto* 2. *Andantino* 3. *Allegretto* 4. *Allegretto*

Das Ende des Zweiten Weltkriegs brachte Sowjetrußland kein Glück. Das Leben stand weiterhin im Zeichen staatlicher Willkür und Repressionen. Schostakowitsch plädierte im Februar 1948 während einer Sitzung der "Musikschaffenden" beim Zentralkomitee der allmächtigen Kommunistischen Partei für einen freundlicheren Umgang der Macht mit den Menschen. Er reagierte damit auf die Verdammung einer unbedeutenden Oper eines unbedeutenden Komponisten, Wano Muradelis *Die große Freundschaft*. Der berühmte Komponist glaubte, einer Wiederholung der vor dem Krieg am eigenen Leib erfahrenen antiintellektuellen Verfolgungsjagd vorbeugen zu können. Weit gefehlt! Seine Bestrafung folgte auf den Fuß. Im April schon verwarf ein offiziöser Artikel in der Verbandszeitung der Komponisten sämtliche Werke Schostakowitschs bis zur *Fünften Symphonie* als des russischen Volkes unwürdig. Allein die *Fünfte* und *Siebente Symphonie* befand eine Repertoirekommission weiterer Aufführungen wert. Schostakowitsch wurde aus sämtlichen Lehrämtern entlassen. Hinzu kam, daß mit dem sogenannten *Kampf gegen Kosmopolitismus* 1948 eine antisemitische Kampagne in Gang gekommen war, und sich so der Neid mediokrer Kräfte ideologisch tarnen konnte. Es war eine für Begabungen generell lebensbedrohende Zeit.

Ein Riß ging nun durch Schostakowitschs Schaffen. Er schrieb zum Broterwerb Filmmusiken (*Die junge Garde, Mitschurin*) und beugte sich mit einer apotheotischen Lobpreisung Stalins in dem Oratorium *Das Lied von den Wäldern* op. 81 vor der Macht. Doch quasi im Geheimen komponierte er den Vokalzyklus *Aus jüdischer Volkspoesie* op. 79 sowie das *Vierte Streichquartett* op. 83, deren Uraufführung erst nach Stalins Tod möglich wurde. Opus 83 erklang erstmals öffentlich am 3. Dezember 1953 in Moskau, gespielt von den langjährigen treuen Freunden, den Mitgliedern des Beethoven-Quartettes.

In einer Folge von vier Sätzen werden Trauer und Klage thematisiert, wird ostjüdische Volksmusik zur Chiffre für Leiden und Niederlagen schlechthin. Damit fand, wie analog im Vokalzyklus *Aus jüdischer Volkspoesie*, ein Gegendiskurs zu dem der Herrschenden statt, in dem nur von Triumphen und Siegen die Rede war. Wurde in den gängigen Sammlungen der damaligen Zeit das atmende Melos des Volksliedes in die starren Taktgrenzen der Kunstmusik gepreßt, gab Schostakowitsch dem freien Fließen nach. Indiz dafür sind die ständig wechselnden Taktzeiten.

Der eröffnende Satz (*Allegretto*) entfaltet auf einem weitgespannten Orgelpunkt einen Klagegesang von östlichem Kolorit, Schostakowitsch zitiert hier, wie auch an anderen Stellen des Quartetts, keine originale Volksmusik, sondern adaptiert Stilelemente, treibt sie ins Symbolische. Hier ist es die Imagination einer kollektiven Trauer. Das folgende *Andantino* (f-Moll) hingegen ist Ausdruck individuell erfahrenen Leidens, ein quasi improvisiertes Ausströmen bis in höchste Höhen.

Gedämpftheit herrscht (weitgehend *con sordino* zu spielen) im 3. Satz: Angst, Bedrohung. Drei Themen lösen einander ab, wobei die Trommelimitation und die von Schluchzern gefolgte Fanfarenmotivik des dritten Themas Chiffren für Pogromstimmung sind. Zum eigentlichen Zentrum wird der Finalsatz. Hier verlieren sich selbst die harmonischen Regeln der Kunstmusik. Es gibt keine edlen Seufzermotive mehr, sondern ordinäre Schluchzer, ein leiblich-tänzerisches Drehen und Wenden, Hüpfen und Springen, der farbigen "unreinen" ostjüdischen Volksmusik wird Platz gegeben.

> "Für mich wurden die Juden zum Symbol. In ihnen konzentrierte sich die ganze menschliche Schutzlosigkeit".[27]

Und plötzlich erscheint am Ende, im schärfsten Kontrast dazu, eine "weiße Musik", findet eine totale Entmaterialisierung des Klangs statt, wird jede harmonische, thematische, ja metrische Bindung aufgegeben. Es ist der Abschied vom Relativen, der Weg ins Absolute.

"Denn jede Lust will Ewigkeit"

Streichquartett Nr. 5 B-Dur op. 92 (1952) *Dem Beethoven-Quartett gewidmet*
1. *Allegro non troppo* 2. *Andante* 3. *Moderato - Allegretto*

Wenn die Staatsmacht Verfolgungsjagden auf Intellektuelle veranstaltet, wie das Stalinregime in der Nachkriegsära, wird dem Bürger Nächstenliebe schwer gemacht. In der Geschichte der stillen Heldentaten gebührt Dmitri Schostakowitschs *Fünftem Streichquartett* op. 92 von 1952 ein besonderer Platz.

Den Komponisten selbst hatte 1948 der Bannstrahl vereinter Kräfte der Kulturbürokratie getroffen. Seine Werke galten, bis auf die *Fünfte* und *Siebente Symphonie*, als unerwünscht, seiner Lehrämter war er enthoben. Doch seine Schüler hielten zu

27 Volkow: *Zeugenaussage*, S. 105, siehe dazu auch Judy Kuhn und Kadja Grönke in: *Dmitri Schostakowitsch und das jüdische musikalische Erbe. Schostakowitsch-Studien* Bd. 3, Berlin (Verlag Ernst Kuhn) 2001, S. 196.

ihm, wie er zu ihnen. Unter ihnen befanden sich später bekannt gewordene Komponisten wie Georgi Swiridow, Kara Karajew, Karen (sic!) Chatschaturjan, Boris Tschaikowsky und Boris Tistschenko. Während es diesen gelang, sich mit der Macht zu arrangieren, ging die Schülerin Galina Ustwolskaja einen so radikalen Weg, daß ihre Werke bis Ende der 80er Jahre der Entdeckung harren mußten.[28]

Trotzdem war Galina Ustwolskaja musikalisch präsent, integrierte doch Schostakowitsch ein Thema aus deren *Trio für Violine, Klarinette und Klavier* in sein *Fünftes Streichquartett* und nahm das gleiche Thema 1974, ein Jahr vor seinem Tod, noch einmal auf, in die *Suite nach Texten von Michelangelo Buonarotti* op. 145. Eine Geste der Ermunterung und Nächstenliebe?

Schostakowitschs Situation selbst war paradox. Auf der einen Seite verfemt, wenig gespielt, bespitzelt und denunziert, auf der anderen Seite hofiert, auf Dienstreisen in die weite Welt gesandt, Lorbeeren für die russische Heimat zu ernten. So wurde er 1949 zu einem offiziellen Besuch in die USA kommandiert, hatte 1950 den Bach-Kongreß in Leipzig zu besuchen und 1952 die Beethoven-Feiern in Berlin, Dresden und Leipzig mit seiner Anwesenheit zu beehren. Er erfuhr hier Anerkennung und Bewunderung. Doch immer mehr wurden für ihn die Phasen der Zurückgezogenheit, die Sommeraufenthalte auf dem Land, die Liebe zu seiner Frau Nina Wassiljewna zum Quell innerer Erneuerung und Freude. Schostakowitschs Verhältnis zur Welt wandelte sich. Er war 46 Jahre alt. Davon erzählt das *Fünfte Streichquartett*.

Auffällig ist ein zentrales fünftöniges Motto, das sich durch alle Sätze zieht: c-d-es-h-cis. In der nur ein halbes Jahr später entstehenden *Zehnten Symphonie* op. 93 mutiert es (dem historischen Vorbild BACH folgend) zur Chiffre der Initialen des Komponistennamens: DSCH (allerdings nur, wenn man den russischen Namen deutsch schreibt!). Es wird in der Bedeutung eines musikalischen Individuums verwendet.

Kompakt, in sich geschlossen und unverändert im 1. Satz, erscheint die fünftönige Chiffre beim ersten Mal in der Fünfzahl. Verweis auf die Nummerierung des Werkes? Oder auch Zahlensymbolik?

28 Galina Ustwolskaja hat verschiedentlich betont, daß von ihrer Seite aus das Verhältnis zu ihrem Lehrer nicht ungetrübt war. Das ändert aber nichts an der noblen Geste Schostakowitschs. Zu Galina Ustwolskaja siehe das Buch von Olga Gladkowa: *Galina Ustwolskaja – Musik als magische Kraft*. Berlin (Verlag Ernst Kuhn) 2001.

> Die Fünf "als Zahl des natürlichen Menschen (man denke an den Rumpf und 2 x 2 Arme und Beine)".[29]

Um dieses musikalische Subjekt kreisen die Themen. An ihm brechen sich die chromatischen grellen Fortschreitungen, die *Sforzati*-Schläge.

Die drei Sätze gehen nicht schlechthin ineinander über. Sie sind auf besondere Weise miteinander verfugt. Es klingt jeweils ein lang ausgehaltener Ton vom vorhergehenden Satz in den Beginn des nächsten hinüber.

Der 2. Satz wird als einer der schönsten und innerlichsten Quartettsätze des 20. Jahrhunderts gerühmt. In seiner Keuschheit und Reinheit der Musik eines Béla Bartók vergleichbar. Hier verfließen die Konturen des zentralen Mottos, es schmiegt sich einem lichten Dur-*Andantino* an. Schostakowitsch schätzte an Gustav Mahlers *Lied von der Erde* den Klang der Celesta als Musik der Ewigkeit. Das *Andantino* hier ist eine Transposition dieses Ewigkeitsklangs, eine Musik zum Nietzsche-Wort "Denn jede Lust will Ewigkeit".

Die fließenden, vergeistigten Linien des Innensatzes gehen nach einem *Moderato*-Übergang in ein neuerliches *Allegretto* (3. Satz) über. Wieder zur Verfestigung drängende Figuren, gewinnt das Mottothema seine Konturen zurück, zwei Themen aus den vorhergehenden Sätzen mischen sich ein. Es ist, als wenn sich alles geändert hat und doch gleich geblieben ist.

Die Uraufführung fand zum 30jährigen Jubiläum des Beethoven-Quartettes am 13. November 1953 in Moskau statt.

Die Passacaglia als Klangchiffre

Streichquartett Nr. 6 G-Dur op. 101 (1956)
1. Allegretto 2. Moderato con moto 3. Lento 4. Lento -Allegretto - Lento

Das Streichquartett Nr. 6 op. 101 entstand im 50. Lebensjahr des Komponisten. Es war eine äußerlich glückliche Zeit, weltweite Ehrungen und auch Anerkennung in der Heimat. Mit Nikita Chruschtschow war politisch eine *Tauwetterperiode* angebrochen. Der 1954 nach dem Tod der geliebten Frau Nina Wassiljewna, der Mutter seiner beiden Kinder, vereinsamte Schostakowitsch heiratete im Juli 1956 eine junge Frau,

29 Franz Carl Endres/Annemarie Schimmel: *Das Mysterium der Zahl*. München (Eugen Diederichs Verlag) 1998, S. 121.

die Lehrerin Margarita Kainowa. Seine Freunde bemerkten, wie er sich gleichsam "verjüngte".[30]

Doch die politischen wie persönlichen Hoffnungen des Jahres 1956 zerstoben. Die Ehe wurde 1959 geschieden, Chruschtschow 1964 entmachtet und die "neue Politik" scheiterte vollends 1966 im Moskauer Prozeß gegen unangepaßte Schriftsteller.

Schostakowitsch wußte bereits 1956, daß sich in seinen Gefühlen anstelle Liebe Lebensgier breit machte und im politischen Bereich nicht Veränderungen, sondern Retuschen angesagt waren. Er durchschaute die Illusionen und sah sich doch darin verstrickt. Das *Sechste Streichquartett* setzt diese Situation in Musik.

Die überaus simplen Themen des 1. Satzes gehen auf ein von Schostakowitsch 1950 für den Film *Der Fall von Berlin* komponiertes Kinderlied zurück. Der 2. Satz ist ein Genrebild, wobei sich u. a. der Primgeiger, ganz dem Geist der Zeit entsprechend, in den Vordergrund zu spielen hat. Eine Walzerepisode wird vom Zitat des zentralen Marschthemas aus der den Opfern staatlicher Willkür gewidmeten *Siebenten Symphonie*, der *Leningrader* von 1941, unterlaufen. Weniger als Mahnung oder Erinnerung gemeint, vielmehr als sarkastischer Hinweis: Seht, so weit haben wir es gebracht! Genau diesen Einwand gegen alles Fortschrittsgefasel erhob Modest Mussorgsky. Wenn man von Schostakowitschs Liebe zu Mussorgsky spricht: In diesem musikalischen Fakt Vorgang sie ihren Ausdruck gefunden.

Alle Sätze enden mit einer Einhalt gebietenden Kadenz, bei sich immer wieder die gleiche Cellomelodie wie das Haupt der Medusa aus der Tiefe emporreckt. Der 3. Satz ist ein Totengedenken. Seit der Oper *Lady Macbeth von Mzensk* von 1930/32 und der *Achten Symphonie* op. 65 von 1943 wählte Schostakowitsch die Form der *Passacaglia*, eine Variationsfolge über ein gleichbleibendes Baßthema, als Zeichen für Trauer und Eingedenken. Das Baßthema erscheint hier sieben Mal, allerdings wird die strenge Abfolge unterbrochen durch eine Klangfarbenidylle vor der sechsten Wiederholung. Hinweis auf die Lebenszeit und die Lebenssituation?

Um Sexualität und scheiternde Liebe geht es auch in Alban Bergs Oper *Wozzeck*, die Schostakowitsch 1927 auf der Bühne des Marinski-Theaters in seiner Heimatstadt sah, hörte und bewunderte. Auch bei Alban Berg wird eine *Passacaglia* (I. Akt/4. Bild) zur Klangchiffre, hier für bohrendes inneres Fragen, einen Prozeß schmerzhaften Erwachens.

Bei Schostakowitsch klingt das *Passacaglia*-Thema in das *Allegretto*-Treiben des Finalsatzes hinein. Und während die Stimmen in der Tiefe fortschreiten (Cello und Bratsche), singen in der Höhe die beiden Violinen von Liebe und Glück. Das *Sechste*

30 Siehe Sofija Chentova: *Šchostakovič. Žizn' i tvorčestvo* [Schostakowitsch. Leben und Werk], Bd. 2, Leningrad (Sovetskij kompozitor) 1986, S. 316.

Streichquartett hat eine lieblich-besinnliche Oberfläche, im Untergrund jedoch zielt die Formidee auf Schostakowitsch bedrängende Fragen:

> "Das Hinschwinden von Illusionen ist ein langwieriger, unerträglich öder, quälender Prozeß. Wie Zahnweh. Den Zahn kann man immerhin ziehen. Aber die schon abgestorbenen Illusionen nagen weiter in dir und stinken. Du kannst ihnen nicht entkommen, trägst sie in dir."[31]

Die Uraufführung erfolgte am 7. Oktober 1956 durch das Beethoven-Quartett in Leningrad.

Die "kosmische Fuge"

Streichquartett Nr. 7 fis-Moll op. 108 (1960) *In memoriam Nina Wassiljewna Schostakowitsch*
1. *Allegretto* 2. *Lento* 3. *Allegro - Allegretto*

Mit dem Streichquartett Nr. 7 op. 108 gedachte Dmitri Schostakowitsch des 50. Geburtstages seiner 1954 gestorbenen Frau Nina Wassiljewna. Er selbst hatte 1960 das fünfte Lebensjahrzehnt überschritten, 1956 in einer zweiten Ehe neues Glück gesucht und nicht gefunden. Die von Nikita Chruschtschow eingeleitete politische *Tauwetterperiode* hatte seine Lage verändert, er wurde in der Heimat viel gespielt und im Ausland hoch geehrt. Aber die jahrzehntelangen Ängste und Nöte waren nicht spurlos vorübergegangen. Es begannen die wiederholten ärztlichen Versuche, dem rapiden Verfall eines sich immer mehr versagenden Körpers Einhalt zu gebieten. Die Diagnose: unheilbare chronische Entzündung des Rückenmarks.

Der Hinweis auf das fünfte Lebensjahrzehnt ist in der musikalischen Keimzelle versteckt, einer fünfmal wiederholten anapästischen Dreitaktgruppe, mit der das Quartett beginnt, und die einen ganzen Oktavraum durchmißt. Die Fünf aber gilt auch als die "Zahl des Lebendigen":

> "Fünf ist/ Des Menschen Seele,/ Wie der Mensch aus Gutem/ Und Bösem ist gemischt,/ so ist die Fünfe/ Die erste Zahl aus Grad' und Ungerade",[32]

wußte schon Friedrich Schiller. Aber noch wichtiger:

31 Volkow, S. 127.
32 Friedrich Schiller: *Die Piccolomini* (II,1).

> "Die Fünf, Verbindung der maskulinen Drei und der femininen Zwei und auch unteilbar, scheint schon aus diesem arithmetischen Grund eine passende Zahl für die Vereinigung des Männlichen und Weiblichen"[33].

Und an eine solche Vereinigung erinnert sich hier Schostakowitsch.

Es gibt in diesem Quartett keine vordergründigen expressiven Gesten, dafür den erstickten Schrei im abrupten *forte-piano*-Wechsel. Die mit Spannung geladene *fis-Moll*-Grundtonart des ersten Satzes wird in einer *Es-dur*-Episode durchbrochen. Es kommt zu einem kleinen Duett von Cello und 1. Violine, der "Männer"- und der "Frauenstimme" in der Quartettbesetzung: Tamino und Pamina, Zauberflötentonart und Zauberflötensymbolik. Ein stiller offener Dreiklang auf *Fis* leitet *attacca* in den *Lento*-Satz über. Hier läuft alles gedämpft ab. In den Melodien herrscht das Seufzermotiv vor, chromatische Arpeggien und "Heulglissandi" fungieren als Begleitmusik. Darüber entfaltet sich, zuerst in der Diskantlage, dann im Baritonbereich, eine elegische Weise, so als wenn Frau und Mann einander ablösen, einander folgen.

Fugenthema und Walzerthema im *Allegro* und *Allegretto*-Teil des Finalsatzes sind aus einem musikalischen Material. Das *Fugato* hier ist nicht, wie sonst meist bei Schostakowitsch, Sinnbild strenger Rationalität, sondern wird zum Symbol eines tragisch scheiternden Versuchs, sich selbst zu entfliehen. Es kommt zu Episoden des "Festrennens", wie sie die russische Musik seit Peter Tschaikowskys *Fünfter Symphonie* kennt. Als die Musiker des Beethoven-Quartetts opus 108 am 15. Mai 1960 in Leningrad zur Uraufführung brachten, sprachen sie von einer "kosmischen Fuge" und meinten damit nicht nur die kolossalen technischen Schwierigkeiten.[34]

Dieses *Fugato* "schreit" nach einem Ausweg, hinaus aus dem Bereich des Relativen in den des Absoluten. Ob es gelingt, bleibt offen. Schostakowitsch endet mit der Wiederholung des stillen, offenen Akkordes auf *Fis*.

Seelenrettung durch Spurensicherung

Streichquartett Nr. 8 c-Moll op. 110 (1960) *In memoriam den Opfern von Faschismus und Krieg*
1. *Largo* 2. *Allegro molto* 3. *Allegretto* 4. *Largo* 5. *Largo*

Das Streichquartett Nr. 8 op. 110 gehört zu den schönsten Werken der Gattung. Von Schostakowitschs Tochter Galina ist ein Ausspruch des Vaters überliefert, er

33 Franz Carl Endres/Annemarie Schimmel: *Das Mysterium der Zahl,* München (Eugen Diederichs Verlag) 1998, S. 120 f.

34 Lev Borisov: "Vospominanija D. Šostakovica", in: *Neue Russische Musikzeitung*, Hamburg 1981, Nr. 1.

habe es sich selbst gewidmet. Tatsächlich ist die offizielle Zueignung, "den Opfern von Faschismus und Krieg", fragwürdig, es sei denn, man bezieht dabei den Stalinterror als Krieg der Staatsmacht gegen die eigenen Bürger mit ein.

Komponiert wurde opus 110 im Sommer 1960, während eines Kuraufenthaltes in Gohrisch bei Dresden. Im Dezember 1959 hatten die Ärzte Schostakowitsch die Diagnose gestellt: unheilbare Entzündung des Rückenmarks. Seine Anwesenheit in Dresden zur Vorbereitung des von ihm musikalisch betreuten Films *Fünf Tage - fünf Nächte* war nur ein Vorwand. Tatsächlich ging es den kritischen russischen Köpfen schon lange nicht mehr um die Rettung kriegsgefährdeter Kunstschätze, wie in diesem Film erzählt, sondern um die Rettung der menschlichen Seele.

Grundlegend für alle Sätze des Quartetts, gestaltgebend vor allem im ersten und letzten, ist das Viertonmotiv d-es-c-h (D. Sch. = d-es-c-h). Bereits in der *Zehnten Symphonie* von 1953 hatte es Schostakowitsch verwendet, nun wird es im *Achten Streichquartett* zum Zentrum des Geschehens.

Der 1. Satz (*Largo*) präsentiert das musikalische Monogramm und objektiviert es zugleich in der Form eines *Fugato*. Eingeschmolzen darin sind Zitate aus der *Ersten Symphonie* und der *Fünften Symphonie*, also aus den für Schostakowitschs individuelle Biographie wie für die Musik des 20. Jahrhunderts wichtigen Werken. Mit der *Ersten Symphonie* op. 10 wurde 1926 die neue sowjetische Musik über Nacht weltweit bekannt, die *Fünfte Symphonie* op. 47 von 1937 erinnert an jene Zeit des Stalinterrors, da auch Schostakowitsch sich vor der Gewalt beugte und viele Opfer zu beklagen waren.

Dem *c-Moll-Largo* folgt mit dem 2. Satz ein *gis-Moll-Allegro.* Alle Sätze gehen übrigens *attacca* ineinander über. Eine Musik blinder Gewalt. Mit beständigem *Sforzato-Fortissimo* werden Motivsplitter des 1. Satzes vorwärtsgepeitscht, bis sich das seit 1941 zum Symbol gewordene jüdische Thema aus dem Finalsatz des *Klaviertrios* op. 67 über diesem Bruitismus erhebt. Nach Schostakowitsch

> "ein Lachen durch Tränen. Jüdische Musik kann fröhlich erscheinen und in Wirklichkeit tief tragisch sein".[35]

Das *g-Moll-Allegretto* (3. Satz) ist ein *Scherzo macabre*, ein Walzerrondo über DSCH. Eingesprengt ist das Hauptthema aus dem Mstislaw Rostropowitsch gewidmeten *Cellokonzert* op. 107 von 1959. Ein wütender Appell gegen das sinnlose Kreisen. Dem Walzerrondo folgt nun ein "Choralrondo": das *cis-Moll-Largo* (4. Satz), ein

35 Volkow, *Zeugenaussage,* S. 204, siehe dazu auch Judy Kuhn und Kadja Grönke in: *Dmitri Schostakowitsch und das jüdische musikalische Erbe. Schostakowitsch-Studien* Bd. 3, Berlin (Verlag Ernst Kuhn) 2001.

Gang in die Tiefe kollektiver wie individueller Geschichte. Zuerst ist ein Lied sibirischer Zwangsarbeiter aus dem 19. Jahrhundert zitiert: "*Im Kerker zu Tode gemartert*" [wörtl.: In schwerer Gefangenschaft gequält]. Dann folgt ein Zitat (im Cellopart) aus der Oper *Lady Macbeth von Mzensk,* die zum Symbol des Stalinterrors gegenüber Künstlern geworden ist. Auf dem Weg in die Verbannung (IV. Akt) begrüßt eine Frau (Katerina Ismailowa) den ihr längst untreu gewordenen Geliebten mit einem liebkosenden "*Serjosha! Mein Lieber!*" [Serjoža! Chorošij moj!]. Betrug also nicht nur von Seiten der Täter, sondern auch auf Seiten der Opfer. Die Oper war übrigens 1960 nach wie vor in Sowjetrußland verboten. Seit 1936 *musica non grata* durfte sie erst 1963 in einer Bearbeitung als *Katerina Ismailowa* auf die sowjetische Bühne zurückkehren.

Das Quartett schließt wie der Beginn, mit einem *Fugato* über DSCH (5. Satz), nun aber aufgefächert in den doppelten Schmerzensschritt d-es/c-h.

Dmitri Schostakowitsch war, im Unterschied zu seinen Dissidentenfreunden, dem Cellisten Mstislaw Rostropowitsch und dessen Frau, der Sängerin Galina Wischnewskaja, sowie dem Schriftsteller Alexander Solshenizyn, kein religiöser Mensch. Er vermochte seine Seele nicht durch Transzendierung des menschlichen Lebenssinns zu retten. Als er das 1969 in seiner der Allmacht des Todes huldigenden *Vierzehnten Symphonie* zum Ausdruck brachte, konnte das der tief religiöse Christ Alexander Solshenizyn nicht akzeptieren und das Verhältnis zwischen dem Komponisten und seinen Freunden trübte sich.

Gleichwohl ist das *Achte Streichquartett* ein Versuch der Seelenrettung und zwar durch Spurensicherung, durch Schostakowitschs Sorge um das Weiterleben seiner Musik. Vergessenwerden war für ihn gleichbedeutend mit Tod. Das sollte er allerdings im folgenden Quartett schon anders sehen.

Adagio – alles in jedem, jedes in allem

Streichquartett Nr. 9 Es-Dur op. 117 (1964), *Irina Antonowna Schostakowitsch gewidmet*
1. Moderato con moto 2. Adagio 3. Allegretto 4. Adagio 5. Allegro

Mit dem Jahr 1960 und dem *Achten Streichquartett* hatte Dmitri Schostakowitsch eine Lebensetappe abgeschlossen. Die 1959 diagnostizierte unheilbare Krankheit führte nicht zum seelischen Verfall, sondern, einem Goethe-Wort zufolge, zum "allmählichen Heraustreten aus der Welt der Erscheinungen". Ein erstes Zeichen für das Eintreten "in die Welt des Substantiellen" war das Streichquartett Nr. 9, op. 117 von 1964. Es ist der dritten Ehefrau Irina Antonowna gewidmet, mit der Schostakowitsch seit 1962 verbunden war. Für ihn galt nun das Wort:

> "O wisse, Mensch, und höre mich, der ich alt werde, wie die Erdrinde! Mir und allen, welche so alt werden auf der Erde, steht Liebe höher als die Unsterblichkeit."[36]

Die fünf Sätze gehen *attacca* ineinander über; die gesamte Entwicklung strebt einem Ziel zu, dem Finalsatz, der mit seinen zehn Minuten auch zeitlich dominant ist. Es kommt weder das Modell des klassischen Themendualismus zur Anwendung, noch das der Reihung. Vielmehr findet ein ständiger Gestaltwandel statt. Und zwar Gestaltwandel auf verschiedenen Ebenen.

Der 1. Satz imaginiert die "Geburt eines Leitgedankens". Dabei bildet sich ein Motiv heraus, das unansehnlich und zugleich charakteristisch ist, das alle Themen in sich aufnehmen und zugleich in allen Themen verschwinden kann.

Diesem ständigen Ineinander-Verfließen wird mit dem *Adagio* (2. Satz) ein quasi motivfreies neutrales Pulsieren entgegengesetzt, damit dann um so eindrucksvoller in einem zweiten Anlauf das Prinzip der Verwandlung eines jeden in jedes erneut demonstriert werden kann. Aus dem Einheitsgrau entspringt gegen Ende ein kleines Allerweltsmotiv, das in einem furiosen *Allegretto* (3. Satz) die tollsten Grimassen schneidet, bis hin zu einer echt Rossinischen Attitüde. Doch es verschwindet in dem sich mit Aplomb und harmonischem Farbwechsel *(a-Moll)* in Szene setzenden Leitgedanken.

Im 4. Satz verdichten sich die vorher weit auseinandergetretenen Stimmen zu einem Choralthema, wobei lineares Voranschreiten zu Akkordschlägen mutiert und umgekehrt. Das alles strebt dem *Es-Dur-Finale* (5. Satz) zu. Nicht nur finden hier alle alten Gedanken Aufnahme, sie treffen auch auf überaus Neues. Eine horizontale wie vertikale Weitung und Mehrfachschichtung großen Ausmaßes findet statt, eine crescendierende Verdichtung. *Marsch*, *Choral*, *Fugato*, *Rezitativ* (Cello-Monolog) wechseln einander ab. Es entsteht eine quasi-sinfonische orchestrale Textur mit Registerfärbung, Trillerostinati und Akkordpizzicati, eine fast clusterartig dissonante Ausdrucksverdichtung. Und das Ende von all dem? Ein kleines Allerweltsthema im *fortefortissimo.* Der Gedanke von der Einheit aller Gegensätze ist hier auf den musikalischen Punkt gebracht: alles kommt aus einem her und kehrt wieder dahin zurück.

Im gleichen Jahr wie das *Zehnte Streichquartett* op. 118 entstanden, wurde opus 117 mit diesem gemeinsam am 20. November 1964 vom Beethoven-Quartett in Moskau zur Uraufführung gebracht, wobei Fjodor Drushinin anstelle des erkrankten Borissowski den Bratschenpart übernahm.

36 Max Dauthendey: "Die Abendglocke vom Mideratempel hören", in: *Die acht Gesichter am Biwa-See*, München (Paul List Verlag) 1956, S. 67.

Adagio mit *Passacaglia*

Streichquartett Nr. 10 As-Dur op. 118 (1964)
Moissej Samuilowitsch (Mieszylaw) Weinberg gewidmet
1. *Andante* 2. *Allegretto furioso* 3. *Adagio* 4. *Allegretto*

Im Jahr 1964 war Dmitri Schostakowitsch in Sowjetrußland zum Klassiker avanciert. Ehemals verbotene Werke kamen wieder ans Tageslicht. Die 1936 verdammte *Lady Macbeth* erschien als *Katerina Ismailowa* 1963 auf der Bühne des *Nemirowitsch-Dantschenko-Musiktheaters* in Moskau. Die 1937 zurückgezogene *Vierte Symphonie* konnte 1961 uraufgeführt werden. Im Gegenzug dazu durfte nun aber die *Dreizehnte Symphonie* nicht mehr gespielt werden. Ihre "projüdische Haltung" (Texte von Jewgeni Jewtuschenko über das Judenpogrom bei Kiew) paßten nicht zur "antizionistischen" Strategie der KPdSU. Doch als das Streichquartett Nr. 10 op. 118 am 20. November 1964 zur Uraufführung kam, war es einem Juden zugeeignet, dem Freund und Komponisten Moissej Samuilowitsch (eigentlich Mieczyslaw, geb. 1919) Weinberg.[37]

Weinberg war Schostakowitschs Klavierkombattant, wenn eine neue Symphonie vierhändig der Kulturbürokratie zur Begutachtung vorgestellt werden mußte. Denn ohne eine solche Bewilligungszeremonie hatte selbst der weltberühmte Dmitri Schostakowitsch keine Chance, in Sowjetrußland aufgeführt zu werden. Doch auch Schostakowitsch konnte dem Freund beistehen, als dieser verhaftet wurde, nur weil er der Schwiegersohn des 1948 im Zuge der von Stalin initiierten "antizionistischen Säuberungsaktionen" ermordeten Solomon Michoëls war, des genial begabten Schauspielers und Direktors des *Jiddischen Theaters* in Moskau.

Schostakowitsch kommt im Streichquartett Nr. 10 op. 118 seinem Musikideal sehr nahe: dem jüdischer Folklore eigenen "Lachen durch Tränen".[38]

Deutlich bereits im 1. Satz (*Andante*) mit dem für ihn so typischen doppeldeutigen Hauptthema, das hier nicht sein tänzerisch-grimmassierendes Potential entfaltet, sondern in ruhigen, sanften Bewegungen zum Ausschwingen gebracht wird. Ein solcherart dialogisierendes Musizieren ist sonst kaum bei Schostakowitsch zu finden. Es mag auch der Entstehungssituation geschuldet sein. Seit den 50er Jahren hatte der Komponist fern von Moskau, in Armenien, lautere Freundschaft und Gastlichkeit gefunden. Hier hatte seine geliebte erste Frau Nina Wassiljewna gearbeitet, war sie

37 Siehe Per Skans in: *Dmitri Schostakowitsch und das jüdische musikalische Erbe. Schostakowitsch-Studien* Bd. 3, Berlin (Verlag Ernst Kuhn) 2001, S. 298 ff.

38 Volkow, *Zeugenaussage*, S. 204.

1954 gestorben. Vom selbstlosen Interesse armenischer Musiker beflügelt, entstand opus 118.

Das es auch anders, quasi "antidialogisch" geht, demonstriert das *Allegretto furioso* (2. Satz). Hier stürzen die Motive alarmierend und abrupt in zwei bis dreifachen Fortegraden voran, sequenzieren, schrauben sich höher und höher. Dann zitiert Schostakowitsch aus dem *Siebenten*, dem Andenken an Nina Wassiljewna gewidmeten *Streichquartett*, und zwar das Motiv des "Festrennens". Es war dort Symbol einer mißlingenden Flucht vor sich selbst.

Das *a-Moll-Adagio* (3. Satz) ist in der Form einer freien *Passacaglia* gehalten, einer Variationsfolge über einem ostinaten Baßthema, einer von Schostakowitsch seit der *Lady Macbeth von Mzensk* 1930/32 immer wieder gewählten Form (*Zehnte Symphonie, Erstes Violinkonzert, Sechstes Streichquartett*) für erinnerndes Eingedenken. Doch das Baßthema hier ist der Regel entgegen nicht klausulierend, d.h. nicht in sich abgeschlossen formuliert, sondern entwickelt sich sequenzierend ins Offene. Noch mehr: es bleibt nicht an seinem angestammten Platz im Baßbereich, sondern wechselt in die oberen Lagen. Eine Andeutung möglicher Transzendenz. Auch das ist sonst kaum bei Schostakowitsch zu finden.

Das Finale (*Allegretto*) folgt attacca auf das *Adagio*. Hier im Schlußsatz wird wie zu Beginn ein ambivalentes Thema in ein dialogisierendes Miteinander entlassen. Das *Passacaglia*-Thema greift zweimal ein. In der *Coda* verschlingen sich Anfang und Ende (nämlich die Hauptthemen der beiden Ecksätze), und verlieren dabei jede Erdenschwere. Auch der *morendo*-Schluß ist hier anders als sonst, kein stilles Verlöschen, sondern ein "Lächeln durch Tränen".

Durch die gleichzeitige Uraufführung von *Neuntem* und *Zehntem Streichquartett* am 20. November 1964 in Moskau konnte Schostakowitsch den altbewährten Freund und die neue junge Frau nun per Widmung musikalisch zusammenführen.

Weinen durch Lachen

Streichquartett Nr. 11 f-Moll op. 122 (1966) *In memoriam Wassili Petrowitsch Schirinski*

1. Introduktion. Andantino 2. Scherzo. Allegretto 3. Rezitativ. Adagio 4. Etude. Allegro 5. Humoreske. Allegro 6. Elegie. Adagio 7. Conclusion. Moderato

In Dmitri Schostakowitschs Jugend, den Zeiten des Terrors, waren Freunde rar. Im Alter dezimierte der Tod die Zahl der wenigen. Einem von ihnen widmete Schostakowitsch 1966 das *Elfte Streichquartett*: Wassili Schirinski (1901-1965). Schirinski war nicht nur Gründungsmitglied und Sekundgeiger des seit 1923 existierenden Beetho-

ven-Quartetts und damit an der Uraufführung aller bis dahin entstandenen Streichquartette Schostakowitschs (das *Erste Quartett* ausgenommen) beteiligt gewesen, er war darüber hinaus auch als Komponist, Pädagoge, Dirigent und Herausgeber tätig (unter anderem der ersten zehn Streichquartette Schostakowitschs). (Schirinskis Stelle nahm mit der Uraufführung des *Elften Streichquartetts* der Geiger Sabawnikow ein.)

Das Streichquartett Nr. 11 op. 122 ist kein *Lamentoso* auf den Tod des Freundes. Es huldigt vielmehr dem vielseitigen Musiker in Form von sieben Aphorismen über allerlei Arten des Musizierens. Jedem der ungemein kurzen, *attacca* verkoppelten Sätze hat Schostakowitsch eine entsprechende Bezeichnung gegeben: 1. *Introduktion*, 2. *Scherzo,* 3. *Rezitativ,* 4. *Etüde*, 5. *Humoreske*, 6. *Elegie* und 7. *Conclusion*. Doch die Etiketten halten nicht immer, was sie versprechen. Die *Introduktion* zum Beispiel führt nicht nur ein, sondern geht sofort in *medias res*. Die präludierende Violinfigur steht als Symbol des Fließens, ein Repetitionsmotiv (Cello) behauptet sich als immerfort wiederkehrendes, als unabweisbares Motto und steht für Erkalten und Erstarren. Es beherrscht als Grundmaterial das gesamte Werk. Das *Scherzo* verläßt kaum den *pianissimo*-Bereich und ist ein von Unentrinnbarkeit handelndes Trauerspiel, denn das Mottothema ist als Begleitstimme ständig präsent. Im *Rezitativ* liegt das Schwergewicht nicht auf der individuellen Äußerung, wie zu vermuten, sondern auf einer kurzen Choralintonation, also dem Ausdruck kollektiver Trauer. Allein in der *Etüde*, dem zentralen Satz des Werkes, wird dem Begriff entsprechend *geübt*: ein hochnervöses ständiges Umverteilen und Umschichten, ein Wechseln der Klangbereiche bei gleichbleibender Instabilität der allgemeinen Stimmlage, ein Bild der Vergeblichkeit. Vom Begriff her erscheint die *Humoreske* in einem Werk des Totengedenkens deplaziert. Doch gerade in ihr kommt es zu einem schmerzlichen Ausbruch. Nicht zufällig hat hier die Sekundgeige das "letzte Wort", kantabel-monologisch präsentiert sie das Motto, das in der *Elegie* zum Trauermarsch mutiert. Allein die *Conclusion* hält, was sie verspricht: sie faßt das Vorangegangene wie in einem Brennspiegel zusammen.

Durch das fortschreitende allmähliche Aufgeben tonal-harmonischer Bindungen entsteht ein asketisch-durchsichtiger, freischwebender Klang. Im Zentrum (*Etüde*) ist die Freiheit und Leichtigkeit, aber auch die Instabilität am größten.

Das Streichquartett Nr. 11 gehört zu jenen besonderen Werken des Jubiläumsjahres 1966 (die Uraufführung fand am 28. Mai 1966 in Leningrad statt), in denen sich Schostakowitsch in der Rolle des Gottesnarren, des jurodiwyj, produzierte, um die offiziellen Jubiläumsfeierlichkeiten zu seinem 60. Geburtstag und die damit einhergehende Flut an gesellschaftlicher Heuchelei seelisch gesund zu überstehen. Ein Spiel mit Konventionen, kein "Lachen durch Tränen", sondern ein "Weinen durch Lachen".

Adagio und Zahlensymbolik

Streichquartett Nr. 12 Des-Dur op. 133 (1968) *Dmitri Michailowitsch Zyganow gewidmet*
1. Moderato 2. Allegretto - Adagio - Allegretto

Obgleich die Dodekaphonie noch 1968 in Sowjetrußland verpönt war, präsentierte Dmitri Schostakowitsch in seinem Streichquartett Nr. 12 ein zur Nummerierung passendes 12-Ton-Material. Der eigentlichen Uraufführung am 14. September 1968 in Moskau hatte daher auch eine Art Voraufführung (am 14. Juni) vorausgehen müssen.

Vorsorglich hatte Schostakowitsch den Primarius des ihm seit der Uraufführung des *Klavierquintetts* 1940 freundschaftlich verbundenen Beethoven-Quartettes zum Widmungsträger gemacht. Der 1903 geborene Dmitri Michailowitsch Zyganow war ein gefragter Solist, Partner von Gilels, Neuhaus, Oborin, Richter und Judina. Er besaß musikalischen Mut und Geschmack, hatte er doch als erster in Sowjetrußland die Violinsonate des als dekadent abgelehnten Maurice Ravel gespielt, Werke des in der Heimat unbeliebten Igor Strawinsky transkribiert.

Das Quartett beginnt als Trio, unter Aussparung der Sekundgeige, in Erinnerung an das 1965 gestorbene Gründungsmitglied, den zweiten Geiger Wassili Petrowitsch Schirinski (dessen Stelle der Geiger Sabawnikow eingenommen hatte). Eröffnend stellt das Cello dreimal ein 12-Ton-Material vor, eine Folge von zwölf aufeinander bezogenen Tönen, bei der kein einziger Ton wiederholt werden darf.

Zahlensymbolik bestimmt das Werk im großen wie im kleinen. In drei von ebenfalls drei *Allegretti* unterbrochenen *Moderato*-Episteln werden zwei verschiedene 12-Ton-Reihen exponiert. In den *Allegretti* werden die beiden Reihen jeweils aufgesplittert zu Motiven verkleinert, zu Melodien augmentiert, während sie in den *moderato*-Episoden quasi wieder in ihrer Originalgestalt "auferstehen". Die zentrale 12-Ton-Reihe wird insgesamt sieben Mal präsentiert, mit einer Abschweifung nach dem fünften Mal, wobei Fünf und Sieben wiederum Zwölf ergeben.

Auch im 2. Satz (*Allegretto*) wird mit 12-Ton-Material gearbeitet und die Zahlensymbolik fortgesetzt. Gliederungselement ist hier ein absteigendes Trillermotiv, von Stimme zu Stimme wechselnd, wie ein freier Flug im Fall. Traditionelle Sequenzierungs- und Imitationstechniken führen zu Steigerungseffekten bei Vermeidung jedes subjektiv emotionalen Gehalts. Ein Erfolg des "ausdrucksleeren" 12-Ton-Materials. Aus einer zweiten Reihe läßt Schostakowitsch eine fragende Cello-Melodie erblühen. Antwort erfolgt durch eine kurze choralähnliche modal-ostkirchliche Wendung, *con sordino* zu spielen. Wie ein Gruß aus einer fernen Welt; Totenreichmusik.

Erneutes Zahlenspiel. Siebenmalige Wiederholung von Frage und Antwort, bei der fünften wieder die Unterbrechung. Gegen Schluß Fragmentarisierung auf allen Ebenen. Die 12-Ton-Reihe wird auf 9, dann auf 5 Töne verkürzt. Und erst wenige Takte vor dem Ende (1. und 2. Violine) offenbart sie ihren musikalischen Sinn: Verallgemeinerung und Zusammenfassung des alten Quartmotivs, wie es von Anfang an präsent war.

Die Formidee dieses Quartetts wurzelt weniger in der Zwölf-Ton-Technik, sondern geht auf einen anderen gedanklichen Ansatz zurück. Auffallend ist das konsequente Spiel mit Zahlen (3-5-7-9-12). Es verweist auf die im *Sohar*, dem Heiligen Buch der *Kabbala*, angelegte Zahlenmystik. Wenn Schostakowitsch das dem jüdischen Volk eigene "Lachen durch Tränen" so schätzte, dann gab er ihm nicht allein durch die Übernahme von Tanzrhythmen oder durch die Nachahmung synagogalen Gesangs Ausdruck, sondern bezog natürlich die alttestamentarische Zahlenmystik ein, war sie doch ein glänzendes Zeugnis für den Sieg des erkennenden Geistes über das Chaos der Leiden und Schmerzen der Welt, also ein "Zahl gewordenes Lachen durch Tränen".

Die Drei gilt als Zeichen einer umfassenden Synthese, die Fünf als Symbol des Lebendigen, die Sieben als Zahl der Universalität. Neun ist die potenzierte heilige Drei und die Zwölf manifestiert den geschlossenen Kreis, wobei die heiligen Zahlen Fünf und Sieben in der Zwölf ruhen.

Die Uraufführung des *Zwölften Streichquartetts* am 14. September 1968 wurde ein Erfolg, das Werk offiziell hoch gelobt und lag bereits im Dezember 1968 in einer Schallplatteneinspielung bei Melodiya vor. Die Situation war paradox. Während in der Tschechoslowakei russische Panzer dem *Prager Frühling* 1968 Einhalt geboten, demonstrierte nun die sowjetische Kulturbürokratie künstlerische Toleranz. Ungewollt war Schostakowitsch im Machtspiel instrumentalisiert worden.

Das Streichquartett Nr. 12 op. 122 ist keine Komposition der Dodekaphonie in der Nachfolge Arnold Schönbergs, aber mit seiner individuellen Handhabung der zwölf Töne hat Schostakowitsch zu einem ungemein klaren hellen Musizierstil gefunden. Entstanden war ein technisch schweres, aber äußerst farbiges, konzentriertes und jeder Programmusik entwachsenes Werk.

Die mystische Zahl Zwölf

Streichquartett Nr. 13 b-Moll op. 138 (1970) *Wadim Wassiljewitsch Borissowski gewidmet*
Adagio - Doppio movimento - Tempo primo

Der alten selbstgewählten Aufgabe, mit Musik "Schweigen zu brechen", fühlte sich auch der 64jährige Dmitri Schostakowitsch verpflichtet. Die Zeit seit dem *Ersten Streichquartett* von 1938 war vorangeschritten, Stalin 1953 gestorben, Chruschtschow seit 1964 entmachtet. Mit Breshnew war Lethargie über die sowjetrussische Gesellschaft gekommen. Die alten künstlerischen Mittel allein taugten nicht mehr, um dieser Situation gerecht zu werden. Erstarrung der Seele konnte nicht mehr als allein subjektiv verursachtes und individuell zu ertragendes Leid zum Ausdruck gebracht werden.

Seit dem vorangegangenen Streichquartett Nr. 12 von 1968 griff Schostakowitsch auf Elemente der zu dieser Zeit in Sowjetrußland offiziell noch immer scharf verurteilten Dodekaphonie zurück, arbeitete mit 12 aufeinander bezogenen, dabei jede Wiederholung meidenden, zur Reihe gefügten Tönen. Wieder suchte und fand er einen renommierten Mitstreiter, den Bratscher Wadim Wassiljewitsch Borissowski (1900-1972), Gründungsmitglied des Beethoven-Quartetts. Borissowski war ein über die Grenzen Rußlands hinaus bekannter Solist, Pädagoge und Musikhistoriker, der "Vater der russischen Bratschenschule". Bereits 1937 war in Wolfenbüttel sein gemeinsam mit dem deutschen Musikwissenschaftler Altmann erarbeitetes Standardwerk erschienen, das *Literaturverzeichnis für Bratsche und Viola d'amore*.

Wie zu erwarten fällt der Bratsche im *Dreizehnten Streichquartett* eine führende Rolle zu. Der Gesamtklang des Werkes erhält dadurch eine besondere Wärme und Tiefe. Die Satzbezeichnung *Adagio* meint in der russischen Tradition mehr als eine Tempoangabe. Sie steht für eine allgemeine Haltung: für Ernst, Aufmerksamkeit und Verbindlichkeit den Wahrheiten des Lebens gegenüber.

Die sofort zu Beginn von der Bratsche präsentierte 12-tönige Melodie fungiert als musikalische Keimzelle des gesamten Werkes, enthält sie doch alle wesentlichen Elemente, wie das "Erstarrungsintervall", die Quarte, das Sekundklagemotiv sowie mit großer und kleiner Terz die so wichtige Dur-Moll-Ambivalenz. Als "Keimzelle" des Werkes eignet sich die Zwölferreihe insofern, als die

"Zwölf universal ist, weil sie das Produkt der körperhaften Vier und der geistigen Drei ist."[39]

Wieder läßt sich, wie schon im *Zwölften Quartett*, der 12-Ton-Komplex nicht auf die Dodekaphonie allein zurückführen, sondern wurzelt stark in Zahlensymbolik.

Das Entree gibt ein musikalisches Sinnbild für Erstarrung und blendet mehrfach ein Gegenbild ein, eine modale, ostkirchlicher Musik entnommene Wendung, ein Klang meditativer, entspannter Ruhe. Der Mittelteil, in "doppelt (schnellem) Tempo" (*Doppio movimento*) zu spielen, stellt verschiedene Modalitäten von Lethargie musikalisch ins Schlaglicht. Hier wird mit Schwelleffekten, Repetitionsmotorik, Geräuschimitation, z.B. Bogenschläge auf den Resonanzkörper der Instrumente, und weitgespannten Trillerfeldern gearbeitet, also die Nähe zu Geräuschhaftem gesucht. Diese Mittel, in Westeuropa längst an der Tagesordnung und als Effekte bereits verbraucht, erhielten im *Dreizehnten Streichquartett* gleichsam eine neue Dringlichkeit. Diesmal komponierte Schostakowitsch keinen seiner berühmten *morendo*-Schlüsse. Über nur zwei Takte geht es von *piano* zum vierfachen *forte* und in höchste Höhen hinauf.

Für Sowjetrußland damals war es ein ungewöhnliches Werk. Der Uraufführung am 13. Dezember 1970 in Leningrad ging wieder eine Voraufführung voraus und der Komponist wurde gebeten, dem Publikum erklärende Worte über die von ihm verwendeten Mittel zu sagen. Ein Irrtum der Herrschenden: nicht die beargwöhnten Mittel waren das Ärgernis, sondern daß Schostakowitsch mit seiner Musik das verordnete Schweigen über den verkommenen Zustand der Welt brach.

"Um mich kreist der Tod": *Adagio* und *Passacaglia*

Streichquartett Nr. 14 Fis-Dur op. 142 (1973) *Sergej Schirinski gewidmet*
1. Allegretto 2. Adagio 3. Allegretto

Dmitri Schostakowitsch führte in den letzten Jahren seines Lebens ein ausgesprochen intensives und von Extremen geprägtes Leben. Einerseits gab es wiederholte, vom kranken Körper erzwungene Aufenthalte in Krankenhausabgeschiedenheit, andrerseits viele und weite Reisen, neue und alte Freundschaften. Wie jeder alternde Mensch war auch Schostakowitsch, zur Zeit der Komposition des *Vierzehnten Streichquartetts* 67 Jahre alt, von Abschied und Vergänglichkeit umgeben. Alte Weggefährten starben, andere verschwanden aus der Sowjetgesellschaft infolge Ausweisung oder Emigration. Nach der Nobelpreisverleihung an Alexander Solshenizyn

39 Franz Carl Endres/Annemarie Schimmel: *Das Mysterium der Zahl,* München (Eugen Diederichs Verlag) 1998, S. 36.

1970 lichteten sich die künstlerischen Reihen, verlor Sowjetrußland einige seiner besten Bürger und Künstler.

Einem der verbliebenen Freunde widmete Schostakowitsch sein Streichquartett Nr. 14 op. 142 dem Cellisten Sergej Petrowitsch Schirinski (1903-1974). Er und der Primarius Dmitri Michailowitsch Zyganow waren 1973 die beiden einzigen noch lebenden Gründungsmitglieder des Beethoven Quartetts, die Schostakowitschs Weg seit 1940 treu begleitet hatten. Für die beiden alten Freunde komponierte Schostakowitsch im 1. Satz einen intensiven Dialog, gab damit zugleich in der musikalischen Faktur ein Sinnbild menschlicher Existenz: extreme Gespanntheit, Verlust der Mitte, Ringen um Balance.

Auch der 2. Satz, das *Adagio*, ist keine "Ohrengefälligkeit", sondern eine der dichtesten Kompositionen Schostakowitschs, hervorgerufen durch die freie Anwendung der alten *Passacaglia*-Technik. Entfalten sich bei der strengen *Passacaglia* Variationen über einem gleichbleibenden Baßthema, wird hier das Thema im oberen Register, also durch die Violine, präsentiert, tritt insgesamt nur drei Mal in Erscheinung, erfährt hingegen nach dem alten russischen Prinzip der Unterstimmenpolyphonie variative Ausweitungen. Die alte Formidee der *Passacaglia* – die Gleichzeitigkeit von strenger Objektivität und freier Subjektivität – ist hier nur noch als Schattenriß erkennbar.

In den *Allegretto*-Satz (3. Satz) hat Schostakowitsch ein Zitat aus der Oper *Lady Macbeth von Mzensk* von 1932 eingearbeitet, den Freudenruf der unglücklichen Katerina Ismailowa *"Serjosha! mein Lieber!"* [Serjoža! chorošij moj!] aus dem IV. Akt).

Aber welch ein Unterschied im Vergleich zum *Achten Streichquartett* von 1960. Dort bedeutete das gleiche Zitat Symbol der Empörung, Erinnerung an ein verbotenes Werk. Seit 1964 aber wurde diese Oper nicht nur in Sowjetrußland aufgeführt, sondern hatte längst schon einen Siegeszug über die Bühnen der Welt angetreten. Nun also bedeutet das "Serjosha"-Zitat eine witzige Anspielung an den Vornamen des Widmungsträgers, ist aber auch ein ironischer Verweis. So wie die einstige *Lady Macbeth* als *Katerina Ismailowa* nur noch in verstümmelter Form auf die Bühne zurückgefunden hatte, erklingt jetzt (in der Violine) nurmehr das "Serjosha!", das "Chorošij moj!" hingegen nicht mehr.

Auch hier wieder ist einer der berühmten *morendo*-Schlüsse Schostakowitschs zu finden, und kurz vor dem Finale der Rückbezug zum *Adagio*, komponierte Mahnung, auf das nichts verlorengehe und vergessen sei.

Schostakowitsch legte Wert darauf, daß die Uraufführung am 12. November 1973 in seiner Geburtsstadt, in Leningrad, stattfand. Das durchzusetzen, war ihm nicht im-

mer gelungen, erst bei den Spätwerken, denn die Kulturbürokratie bevorzugte das hauptstädtische Moskau.

"Zeitlosigkeit"

Streichquartett Nr. 15 es-Moll op. 144 (1974)

1. *Elegie.* Adagio 2. *Serenade.* Adagio 3. Intermezzo. Adagio 4. *Nocturne.* Adagio 5. *Trauermarsch.* Adagio molto 6. *Epilog.* Adagio

> "Ich möchte keine Widmungen mehr. Als ich das Dreizehnte Quartett Borissowski zugedacht hatte, starb mein Freund kurz darauf. Um mich kreist der Tod, einen nach dem anderen nimmt er mir nahestehende und teure Menschen, Kollegen aus der Jugendzeit."[40]

So bekundete Dmitri Schostakowitsch 1974. Andererseits ist die Äußerung überliefert, er habe sich das Streichquartett Nr. 15 op. 144 selbst zum Geschenk gemacht. Auch das *Achte Streichquartett* hatte der Komponist sich insgeheim selbst gewidmet. Das war 1960, kurz nach der Diagnose der tödlichen Krankheit. 1974 schließt sich der Kreis, der Tod ist nahe.

Das gesamte opus 144 ist eine Folge von sechs *attacca* ineinander übergehenden *Adagio*-Sätzen, quasi eine *Adagio-Apotheose*. In der Tradition Tschaikowskys bedeutet *Adagio* keine einfache Tempoangabe, sondern ist ein musikalischer modus für Eingedenken. Den einzelnen Sätzen hat Schostakowitsch Genrebezeichnungen mitgegeben. *Elegie, Serenade, Intermezzo, Nocturne, Trauermarsch* und *Epilog* sind subjektive Reaktionen und Reflexe auf die im *Adagio-modus* als unabwendbar erkannte und erlebte Vergänglichkeit. Diese Folge von *Adagio*-Sätzen ist voll innerer Kraft und Reinheit, Musik des Leidens und der Leidensüberwindung, der Läuterung, Konzentrat eines Lebens.

Die *Elegie* beginnt mit einem *Fugato*, aber dieses ist seines alten Sinns beraubt. Anstelle eines frischen Voran, des Einfügens eines jeden Tons in eine vorgegebene Ordnung, leuchtet hier der einzelne Ton, das einzelne Intervall gleichsam aus sich selbst heraus. Nicht mehr das Ziel ist wichtig, sondern der Weg selbst. Kein Stillstand, kein Fließen, eine Musik über das Rätsel der Zeit. In der *Serenade* fügt sich Ton für Ton, fügt Stimme für Stimme eine 12-Ton-Reihe zusammen. Dabei spannt sich jeder Ton von dreifachem *piano* zu vierfachem *forte*. Das punktuelle Aufleuchten der Töne (vielleicht auch ein Aufschreien?) ist von Schlagakkorden und melodischem

40 Krzysztof Meyer, *D. Schostakowitsch,* Leipzig (Reclam Verlag) 1980, S. 222.

Voran (*Walzer*) durchmischt. Das *Intermezzo* schließlich reduziert sich ganz auf lineare rezitativische und akkordische Gebärden, ein Laufen und Schlagen, wobei ein still ausgehaltenes "es" im Cello fortklingt. Im *Nocturne* endlich kann sich eine warme (Bratschen)Kantilene enfalten, doch kündigt sich hier bereits *pizzicato* der *Trauermarsch* an, der ganz fahl nur, quasi schattenhaft in Erscheinung tritt.

Der *Epilog* hebt mit einem merkwürdigen Schwellakkord an, Anspannung und Entspannung in einem. Reminiszenzen an vorangegangene Sätze werden eingekreist von rasenden 32tel Läufen, zuerst von oben (1. Violine), dann von unten (Cello), schließlich wogen alle vier Stimmen wie eine riesige Welle empor. Am Ende verkürzt sich die Perspektive: es gibt nur mehr Fragmente eines einstmals Gemeinten und Dagewesenen, zuletzt noch einmal eine kurze (Bratschen-) Melodie.

Ist es Zufall, daß Schostakowitschs letztes Werk eine *Bratschensonate* (op. 147) wurde? Wieso die auffällige Hinwendung zu diesem Instrumentalklang in den letzten Werken? Assoziation an den warmen Ton einer Frauenstimme? Erinnerung an die Alt-Arien beim verehrten Meister Bach, an dessen Symbolik einer bedingungslosen, hingebungsvollen Liebe?

Bis auf zwei Anspielungen, auf Beethovens *Streichquartett* a-Moll op. 132 (im 2. Satz) und auf Bachs *Chaconne* (im 3. Satz), gibt es in opus 144 keine Übernahmen aus anderen Werken. Und doch ist das gesamte *Fünfzehnte Streichquartett* ein einziges Erinnern, ein Beschwören des eigenen Lebenswerkes, aller typischen und liebgewordenen musikalischen Figuren und Formen: die pausenlose Aufeinanderfolge der Sätze, der *Walzer* als Imagination sinnlicher Reize, das *instrumentale Rezitativ* als Ruf ins Entbehrte, der *Trauermarsch* als Grundempfinden der Epoche, der Einspruch gegen den blinden Lauf der Zeit im synthetisierenden Finale.

Das *Fünfzehnte Streichquartett* ist eine Annäherung an den Tod als zwar ungebetenen, aber nicht unerwarteten Gast. Keine Versöhnung, keine Transzendenz, aber Gefaßtheit. Hier scheint das Äußerste erreicht, was einem im religiösen Sinne nicht gläubigen Menschen möglich ist.

> "*Heiliger Dankgesang eines Genesenden an die Gottheit* nannte sich ein Streichquartett Beethovens, an das dies anklingt – und es wird eine absolut zeitlose Zwiesprache".[41]

Der Name des Beethoven-Quartetts war durch die vierzehn Uraufführungen in Folge zum Synonym für Schostakowitschs Quartett-Schaffen geworden. Bis auf das *Erste* hatten sie alle Uraufführungen bestritten. Aber auch das Letzte sollten ihnen

41 Detlef Gojowy: "Absurde Szenenfolgen für 2 Violinen, Viola und Violoncello", in: *Schostakowitsch in Deutschland. Schostakowitsch-Studien*, Bd. 1, Berlin (Verlag Ernst Kuhn) 1998, S. 89.

nicht zufallen. Zwar hatten sie im September 1974 bereits mit den Proben begonnen, war der Uraufführungstermin schon festgelegt, da starb Sergej Petrowitsch Schirinski.

Am Tag der Uraufführung, dem 15. November 1974, publizierte die Zeitung *Večernij Leningrad* [Leningrad am Abend] eine Pressemitteilung Schostakowitschs:

> "Es ist schon Tradition geworden, daß alle meine letzten Quartette in Leningrad uraufgeführt werden. In der Regel durch das Beethoven-Quartett. Doch nach dem Tod des hervorragenden Violoncellisten Sergej P. Schirinski konnte das Ensemble nicht auftreten. Deswegen habe ich darum gebeten, daß mein Werk von einem für mich neuen Ensemble uraufgeführt wird – vom Tanejew-Quartett."[42]

Schostakowitsch aber vergaß sein altes Ensemble nicht. Das Beethoven-Quartett folgte am 11. Januar 1975 mit der Moskauer Erstaufführung des *Fünfzehnten Streichquartetts*.

CONCLUSIO

Bach und das Absolute

Als "individuelle Auswege in eine selbstgewählte Zeitlosigkeit" charakterisierte Detlef Gojowy Schostakowitschs Streichquartette, wobei in ihnen Bach mit polyphonen Exerzitien "gleichsam ins Gespräch" käme.[43]

Die Werke Johann Sebastian Bachs (1685-1750) waren Schostakowitsch seit der Kindheit vertraut. Mit elf Jahren (!) spielte er nach eigenem Zeugnis bereits alle Präludien und Fugen des Thomaskantors.[44] Schostakowitschs Besuch des Bach-Kongresses 1950 in Leipzig war zwar staatlich verordnet, entsprach aber auch einem inneren Bedürfnis.

> "Im Sommer 1950 traf ich mich oft mit Dmitri Dmitrjewitsch. (...) Zu dieser Zeit befand er sich unter dem starken Eindruck des Bach-Jubiläums, zu dem er kurz zuvor in Leipzig gewesen war. Schostakowitsch sprach mir gegenüber unermüdlich mit herzlicher Liebe über Bach, den ungewöhnlichen Menschen, den handwerklich phänomenalen, ja handwerklich genialen Komponisten. (...) Auf diese Weise war im Sommer 1950 in Dmitri Dmitrijewitsch die Idee zu den *24 Präludien und Fugen* entstanden."[45]

42 Dmitri Schostakowitsch. In: *Večernij Leningrad*, 15. November 1974.
43 Detlef Gojowy. a.a.O. S. 89 und 87.
44 Volkow: *Zeugenaussage*, S. 19 und S. 43.
45 Glikman: *Briefe an einen Freund*, S. 101.

Ewigkeit als Augenblick

Polyphone Exerzitien und Zahlensymbolik finden sich in den Streichquartetten seit 1946. Es beginnt mit der Doppelfuge im 1. Satz des *Dritten Streichquartetts*. Auch Zahlensymbolik setzt hier bereits ein, mit der siebenmaligen Themenwiederholung im 4. Satz, einem Adagio. Es handelt sich dabei nicht um barocke Spielereien, sondern um ein an Bach orientiertes Streben nach hoher musikalischer Gedanklichkeit und Objektivität, eine Absage an das "zu eng Subjektive".[46]

> "Die Bachsche Fuge ist ein komplizierter und bis zu den geringsten Einzelheiten innerlich in Einklang gebrachter Musikorganismus. Die Form ist für ihn nicht Selbstzweck. Dank der tiefen Strenge und der realistischen Objektivität der Ausdrucksmittel wird die Bachsche Fuge für ewige Zeiten den Ausdruck menschlicher Leidenschaften und Charaktere behalten."[47]

Der "kosmischen Fuge"[48] im *Siebenten Streichquartett* folgt das Fugato über DSCH im 5. Satz des *Achten Streichquartetts*, beide im Sinne Bachs als Ausdruck strenger Rationalität und prästabilierter Ordnung begriffen, aber darüber hinaus, vom Altmeister abweichend, auch als Ausdruck einer misslingenden Flucht aus festgefügter Ordnung. Ganz anders das *Fugato* im *Fünfzehnten Quartett* von 1974. Nicht mehr auf das Agieren und Reagieren von *dux* und *comes* allein kommt es an, es gibt nicht mehr nur den Lauf einer vorgegebenen Zeit. Der Einzelton wird wichtig, wird zum Ereignis.

Zwar war zu Beginn der 1970er Jahre das Spiel mit Einzeltönen in Mode, zählten entsprechende Verfahren und Techniken zum Rüstzeug der musikalischen Moderne; aber Schostakowitsch schloß bei seinen Verfahren der "Zeitdehnung", der Entdeckung der Qualität des Einzeltons gedanklich an ältere Gedankenmodelle an, wie sie exemplarisch vom Kirchenvater Augustinus einst formuliert wurden:

46 Dmitri Schostakowitsch: "Die Welt ehrt Bach. Ansprache auf der Festveranstaltung während der Deutschen Bachfeier Leipzig 1950", in: *Erfahrungen*, S. 80.
47 Ebd.: S. 80.
48 Lev Borisov: "Vospominanija D. Šostakovica", in: *Neue Russische Musikzeitung*, Hamburg 1981, Nr. 1.

"Die Zeit kommt aus der Zukunft, die nicht existiert, in die Gegenwart, die keine Dauer hat, und geht in die Vergangenheit, die aufgehört hat zu bestehen."[49]

An der Schwelle des Todes gestaltete Schostakowitsch seine Idee von "Zeitlosigkeit", und siehe da: Ewigkeit erscheint als immerwährende Augenblicklichkeit.

Ein "Zahl gewordenes Lachen durch Tränen"

Die Zahlensymbolik verdichtet sich zum Spätwerk hin. Die "Zahl der Universalität", die heilige Sieben, ist mit dem *Dritten Streichquartett* eingeführt, kehrt im *Sechsten Quartett* wieder, findet sich in Gestalt der sieben Aphorismen im *Elften Streichquartett* und bekommt eine überraschende Wendung mit opus 133. Mit dem *Zwölften Streichquartett* erscheint die Zahl Zwölf im musikalischen Spiel, hier in Gestalt einer 12-Ton-Reihe (im 1. Satz), die zwölfmal präsentiert wird. Auch bei den systematisch-kompositorischen Verkürzungen der universalen Zwölf (Symbol des geschlossenen Kreises, Produkt der körperhaften Vier und der geistigen Drei) auf die Zahlen Drei (der umfassenden Synthese) und Sieben, bleibt die Musik innerhalb eines Diskurses, der sich möglicherweise aus dem *Sohar*, dem heiligen Buch der *Kabbala* herleitet, Zeugnis für den Sieg des ordnenden Geistes über das Choas von Leiden und Not, gedankliches Signum für ein "Zahl gewordenes Lachen durch Tränen".

Passacaglia: Sinnbild für das Geheimnis menschlicher Willensfreiheit

Im *Sechsten Streichquarett* von 1956 greift Schostakowitsch in diesem Genre das erste Mal zur Form der *Passacaglia,* einer Variationsfolge über einem gleichbleibendem Baßthema. Hier in siebenmaliger Wiederholung.

Im *Zehnten Streichquartett* (im 3. Satz: *Adagio*) von 1964 erscheint wieder eine *Passacaglia*, bei der sich allerdings das Baßthema nicht mehr "klausulierend", d. h. in sich verschlossen und unverändert präsentiert, sondern in sequenzierender Form; eine Abweichung von der Tradition, zugleich eine Andeutung möglicher Transzendenz. Und auch im *Vierzehnten Streichquartett* von 1973 kommt die *Passacaglia*-Technik (im *Adagio,* dem 2. Satz) zur freien Anwendung.

49 Zitiert nach: Gabriele Quinque, *Tempelschlaf.* Reinbek bei Hamburg (Rowohlt Verlag) 1997, S. 9.

Die *Passacaglia* erhielt bei Schostakowitsch einen hohen Stellenwert. Er brachte diese Form – außer in den drei Streichquartetten (dem *Sechsten*, *Zehnten* und *Vierzehnten*) und in seiner Oper *Lady Macbeth* von 1930/32 – in der *Achten Symphonie* von 1943, im *Zweiten Klaviertrio* op. 67 von 1944, im *Violinkonzert* op. 77 von 1947/48 und in der letzten Symphonie op. 141 von 1971 zur Anwendung.

Die dahinter stehende Idee lässt sich am deutlichsten in der Oper *Lady Macbeth des Mzensker Landkreises* erkennen. Hier vollzieht sich das mittlere von fünf Zwischenspielen in Form einer *Passacaglia.* Es ist an einer Schnittstelle der Handlung gelegen und nimmt eine zentrale Stellung ein.

Eine Frau, die Titelfigur der Oper, hat im Affekt und aus Notwehr den Schwiegervater getötet, der ihr selbst lüstern nachstellte und der den Geliebten zu Tode prügeln wollte. Kann diese Frau noch frei darüber entscheiden, ob sie den eingeschlagenen Weg weitergeht oder umkehrt? Eine Frage von allgemeiner Bedeutung, die auf das Geheimnis menschlicher Willensfreiheit zielt.

Die *Passacaglia* ist eine paradoxe Form, die Ostinato-Technik imaginiert Objektivität und Unausweichlichkeit, die Variationstechnik hingegen Subjektivität und Freiheit. In diesem Sinne wurde sie bei Schostakowitsch zum musikalischen Sinnbild für das Paradoxon menschlicher Willensfreiheit. [50]

Für die musikalische Gestaltung dieses Paradoxons hatte bereits Alban Berg in seiner Oper *Wozzeck* von 1925 die Form einer *Passacaglia* (I. Akt, 4. Bild) gewählt. Für Iwan Sollertinski stand fest, daß es "ohne *Wozzeck* weder eine *Nase* noch eine *Lady Macbeth von Mzensk* gegeben hätte".[51]

Alban Berg, auch im persönlichen Leben ein Zahlenmystiker, hatte jeden Akt seiner Oper mit einer besonderen Zahlenkonstellation versehen. Es beginnt mit den 21 Variationen der *Passacaglia* im ersten Akt des *Wozzeck.* Die Einundzwanzig gilt als Zeichen der Perfektion, da sie das Produkt der heiligen Zahlen Sieben und Drei ist, und die Bibel von den 21 Vollkommenheiten der Weisheit spricht (Weisheit 7, 22-23). Die Drei erscheint dann im zweiten Akt in der *Fantasie und Fuge mit drei Themen* und die Sieben im dritten Akt in der *Invention über ein Thema* mit 7 Variationen.

50 Siehe weiteres zur *Passacaglia* bei Michael Koball: "Pathos und Groteske – Die deutsche Tradition im symphonischen Schaffen von Dmitri Schostakowitsch", in: *Schostakowitsch in Deutschland. Schostakowitsch-Studien* Bd. 1, Berlin (Verlag Ernst Kuhn) 1998, und Sigrid Neef: "Das jüdische Element in Schostakowitschs Opern", in: *Schostakowitsch und das jüdische musikalische Erbe. Schostakowitsch-Studien,* Bd. 3, Berlin (Verlag Ernst Kuhn) 2001.

51 Iwan Sollertinski, in: *Von Mozart bis Schostakowitsch. Essays, Kritiken, Aufzeichnungen.* Leipzig (Reclam Verlag) 1979, S. 296.

Schostakowitsch selbst machte kein Geheimnis aus der starken Wirkung von Alban Bergs Oper *Wozzeck*:

> "Einen sehr starken Eindruck machte auf mich seinerzeit seine (Alban Bergs, S.N.) Oper *Wozzeck*, die in den zwanziger Jahren in Leningrad auf der Bühne des Marinski-Theaters gespielt wurde."[52]

Nun zielt Zahlensymbolik nicht allein auf Mystisches, sondern ist ebenso Ausdruck eines starken Gefühls für Proportionen. Schostakowitsch steht damit in der jüngeren russischen Musikgeschichte keineswegs allein, wie sich an der "Zahlenmystik in der Musik von Sofia Gubaidulina" zeigt.[53]

Geheimnisse des menschlichen Seins

Wie sagte doch Schostakowitsch in seiner Ansprache zur Festveranstaltung der Deutschen Bachfeier 1950 in Leipzig?

> "Die Musik (...) wurde ein großes ernstes Werk. Sie hat die Kinderschuhe abgestreift. Sie kehrte zurück (...) zu Bach, dem Propheten der Geheimnisse und Tiefen des menschlichen Lebens."[54]

Schostakowitschs Streichquartette geben Zeugnis von den "Geheimnissen und Tiefen des menschlichen Lebens". In den späten Quartetten wird das frische Voran, das Einfügen eines jeden Tons in eine vorgegebene Ordnung immer fragwürdiger; und so leuchten immer stärker die einzelnen Töne, die einzelnen Intervalle gleichsam aus sich selbst heraus. Nicht mehr das Ziel ist wichtig, sondern der Weg selbst. Kein Stillstand, kein Fließen, eine Musik über das Rätsel der Zeit.

Schostakowitsch hatte relativ spät mit der Quartettkomposition begonnen. Mit dem *Ersten Streichquartett* 1938 konnte der Zweiunddreißigjährige bereits auf Erfolge, Ehrungen, aber auch auf Repressionen und Verbote zurückblicken, waren zwei Opern auf die Bühne gekommen, fünf Symphonien komponiert.

52 Dmitri Schostakowitsch: "Gedanken über den zurückgelegten Weg (1956)", In: *Erfahrungen*, S. 25, zu weiteren Beziehungen zwischen Albans Bergs *Wozzeck* und Schostakowitschs beiden Opern siehe: Sigrid Neef: "Von der Ungleichheit des Ähnlichen. *Wozzeck* von Alban Berg und *Die Nase* von Dmitri Schostakwitsch", in: *Musik und Gesellschaft*, Berlin (Henschelverlag), 1985, Heft 2 und dieselbe: "Freudiges Nichterkennen. Zum 10. Todestag von Dmitri Schostakowitsch", in: *Musik und Gesellschaft*, Berlin (Henschelverlag) 1985, Heft 8.

53 Siehe Valeria Zenowa: *Zahlenmystik in der Musik von Sofia Gubaidulina*. Berlin und Hamburg (Verlag Ernst Kuhn und Internationale Musikverlage Hans Sikorski) 2001.

54 Dmitri Schostakowitsch, "Die Welt ehrt Bach" (Ansprache auf der Festveranstaltung während der Deutschen Bachfeier Leipzig 1950), in: *Erfahrungen*, S. 79.

Anders dann am Lebensende. Als Schostakowitsch 1974 das letzte Streichquartett komponierte, hatte er vom symphonischen Schaffen bereits drei Jahre zuvor Abschied genommen. Das Quartettschaffen hingegen blieb weiterhin sein "Tagebuch", ihm vertraute er die existentiellen Nöte und Freuden an. Exemplarisch wurde es insofern, als er sich dem eigenen Tod ganz unverklärt und in aller Wahrhaftigkeit stellte. [55]

Diesen Weg hatte er bereits mit dem *Zweiten Streichquartett*, einem Totengedenken, beschritten. Mit dem *Achten Streichquartett* nahm er Abstand von der Idee, daß "Unsterblichkeit" durch Nachruhm zu erlangen sei. Damit verabschiedete er sich von einer Lieblingsidee des 19. und 20. (und möglicherweise auch des 21.) Jahrhunderts. Er verzichtete damit auf einen Trost, von dem noch heute in der abendländischen Kultur fast unwidersprochen Gebrauch gemacht wird.

Die Musik als eine "große, ernste Sache" zu begreifen, bedeutete für Schostakowitsch, sich mit dem Tod zu beschäftigen, wenn auch nicht, sich mit ihm zu versöhnen. Er sah dem Lebensende zwar nicht wie Johann Sebastian Bach freudig entgegen ("Tod, wo ist dein Stachel?"), doch aber mit Gefaßtheit. Dazu aber bedurfte es eines langen, bewußten und nicht allein von Alter und Krankheit initiierten Prozesses:

> "Sie mögen mich fragen, warum ich einem so schrecklichen Phänomen wie dem Tod solche Aufmerksamkeit widme. Es handelt sich nicht darum, daß ich ziemlich alt bin oder daß (wie bei einem Artilleristen) Schrapnells um mich bersten und ich meine Freunde und Verwandten verliere."[56]

Schostakowitschs letzte Streichquartette verraten etwas vom "Geheimnis des menschlichen Lebens", davon, wie es einem Menschen gelang, von emotionalen wie gedanklichen Verhaftungen loszulassen, sich vom "zu eng Subjektiven" zu lösen und sich auf ein Größeres, Unnennbares, auf ein Absolutes einzustimmen.

55 Schostakowitsch reagierte hochgradig sensibel auf jede Art Todesverklärung, lehnte sie auch bei dem von ihm ansonsten verehrten Modest Mussorgsky ab. So kritisierte er dessen Gestaltung des Todes von Boris Godunow. Siehe Volkow, *Zeugenaussage*, S. 334.

56 Dmitri Schostakowitsch anläßlich der Uraufführung der *Vierzehnten Symphonie* 1969, zitiert nach der Melodija-Schallplatte *Govorit Šostakovič*.

Kadja Grönke (Oldenburg):

KOMPONIEREN IN GESCHICHTE UND GEGENWART[57]

Analytische Aspekte der ersten acht Streichquartette von Dmitri Schostakowitsch

Hinführung

Der sowjetrussische Komponist Dmitri Schostakowitsch (1906-1975) hat fünfzehn Streichquartette hinterlassen - ein Werkkonvolut, das in der Anzahl identisch ist mit seinen Sinfonien. Während die Sinfonik jedoch bereits den Studenten Schostakowitsch fesselt, setzt das Streichquartett-Schaffen relativ spät ein. Erst 1938, nach der existenzbedrohenden offiziellen Verurteilung seiner Oper *Lady Macbeth aus Mzensk*,[58] beginnt Schostakowitsch seine erste Quartettkomposition, die zugleich sein erstes erfolgreiches Kammermusikwerk bedeutet. Nach einer Pause von sechs Jahren folgt 1944 das *Zweite Quartett*, an das sich die weiteren Beiträge zu dieser Gattung dann mit immer größerer Regelmäßigkeit anschließen: Auf das 1946 komponierte *Dritte Quartett* folgt drei Jahre später das *Vierte* (1949), das ebenso wie das 1952 vollendete *Fünfte Streichquartett* aus kulturpolitischen Gründen zunächst nicht

57 Dieser Beitrag faßt die Ergebnisse meiner Dissertation (*Studien zu den Streichquartetten 1 bis 8 von Dmitrij Šostakovič*, Kiel 1993) zusammen. Er erschien erstmals in der Zeitschrift *Die Musikforschung*, 51. Jg. (1998), H. 2, S. 163-190, und wurde für die vorliegende Veröffentlichung überarbeitet. - In diesem Zusammenhang möchte ich die Gelegenheit wahrnehmen, meinen akademischen Lehrern zu danken, insbesondere meinem Kieler Doktorvater, Herrn Prof. em. Dr. Friedhelm Krummacher. Herrn Hans-Ulrich Duffek vom Hamburger Sikorski-Verlag, Herrn Ekkehard Ochs, Greifswald, sowie der Fernleihe der Kieler Universitätsbibliothek bin ich für die Beschaffung rarer russischsprachiger Literatur verbunden, Herrn Ernst Kuhn für wiederholte Gelegenheiten, mich auch nach Abschluß der Dissertation immer wieder kritisch mit der Musik Schostakowitschs auseinanderzusetzen. Mein besonderer Dank geht in Liebe an meine Eltern, denen die revidierte Neuveröffentlichung dieses Beitrags gewidmet ist.
Der Abdruck der Notenbeispiele erfolgt nach dem Notentext der sowjetischen Werkausgabe mit freundlicher Genehmigung des Musikverlags Hans Sikorski Hamburg. Druckfehler wurden stillschweigend korrigiert.

58 Der Artikel *Sumbur vmesto muzyki* [Chaos statt Musik] erschien am 28. Januar 1936 in der Prawda. Vordergründig ein Verriß der genannten Schostakowitsch-Oper, verdeutlichte er allgemein und weitreichend die verschärften Kriterien der stalinistischen Kulturpolitik und bildete dadurch auch die Argumentationsgrundlage für den vierten der von Andrej Shdanow initiierten sogenannten historischen Beschlüsse, der 1948 den Höhepunkt kulturpolitischer Restriktionen markiert.

werden kann, 1956 entstehen das sechste und 1960 das siebte und das achte Werk dieser Reihe, das neunte und zehnte schließen sich 1964 an, und die Partituren elf bis fünfzehn folgen in regelmäßigen Intervallen in den Jahren 1966, 1968, 1970, 1972/73 und 1974. Damit rückt die Gattung Streichquartett - gemeinsam mit Vokalkompositionen - in Schostakowitschs letztem Lebensjahrzehnt nachdrücklich in den Vordergrund. Aber obwohl die Kammermusik damit zur prägenden Ausdrucksform seines Spätwerks wird, hat sie bislang nicht jenes Maß an öffentlicher Wahrnehmung und wissenschaftlicher Auseinandersetzung erfahren wie seine großbesetzten Werke. Einzig das *Achte Streichquartett* erfreut sich sowohl in der Originalversion als auch in der vom Komponisten gebilligten Fassung für Streichorchester durch Rudolf Barschai anhaltender Beliebtheit.

Wenn dieses achte Werk im folgenden als Höhepunkt einer Entwicklung gedeutet werden soll, die die Gattung Streichquartett in Schostakowitschs Schaffen bis 1960 durchmacht, so verlangt diese Sichtweise zwangsläufig, die einzelnen Partituren als zusammenhängend gedachte Werkreihe aufzufassen. Diese Interpretation wiederum läßt sich nur halten, wenn sie das Resultat einer bis ins Detail gehenden, streng musikimmanenten Analyse ist. Die bewußte Fokussierung auf diese spezifische Untersuchungsmethode zielt darauf, weltanschauliche, ideologische, biographische und zeitbedingte Gesichtspunkte zunächst außen vor zu lassen und die Werke selbst zum Sprechen zu bringen. Im historisch und politisch bedingten Wandel der Schostakowitsch-Bilder wird die Musik somit als gültige Konstante begriffen, deren Aussage auch ohne Zuhilfenahme ergänzender Quellentexte zugänglich ist.[59]

Zur zyklischen Konzeption der Streichquartette

Bereits die Tonartenabfolge weist darauf hin, daß Schostakowitschs Streichquartette zyklisch konzipiert sind - und das auch über den hier behandelten Rahmen

59 Anfang der 1990er Jahre war die hier praktizierte analytische Beschäftigung mit den Partituren der einzige Weg, den widerstreitenden weltanschaulichen Diskursen über Schostakowitsch weitestgehend zu entkommen. Erst Mitte des Jahrzehnts, also nach Abschluß der hier zusammengefaßten Untersuchungen, wurden private Quellen zur Biographie Schostakowitschs bekannt, mit deren Hilfe zahlreiche werkanalytische Ergebnisse bestätigt werden konnten. Damit war der Beweis erbracht, daß eine materialbewußte Untersuchung der Musik zu analogen Resultaten kommen kann wie die Wahrnehmung von sprachlichen Zeugnissen und Einsichten zu vermitteln vermag, die über den gegebenen biographischen Kenntnisstand hinausgehen. Aus diesem Grund wird die streng werkanalytische Perspektive im Rahmen dieser Ausführungen weiterhin konsequent beibehalten.

der ersten acht Partituren hinaus:[60] Die ersten sechs Werke bilden eine Folge fallender Terzen (C, A, F, D, B, G) und stehen ausschließlich in Dur, bis das *Siebte Quartett* als erstes Mollwerk den Wechsel zu einer anderen Ordnungsstruktur markiert. Mit dem achten Werk beginnt eine Folge von Paralleltonarten, die jeweils im Abstand fallender Quinten aneinandergereiht werden (c/Es, As/f, Des/b, Fis[61]/es). Keine Tonart wiederholt sich.[62]

Zwei Werke fallen besonders auf: Es sind das *Siebte Quartett* (in fis-Moll), das keiner der beiden Ordnungsstrukturen angehört, aber erstmals sowohl in der Harmonik als auch hinsichtlich seiner großformalen Gestaltung einem durchgehenden Konzept folgt, und das *Achte*, das kompositorisch nicht nur die Entwicklung der ersten Quartette in sich zusammenfaßt, sondern zugleich den Beginn des Spätwerks markiert.

Da nun das achte Werk in mehrfachem Sinne beiden Reihen - den tonartlich aufsteigenden frühen Quartetten ebenso wie den paarig angeordneten Spätwerken – zugehört und außerdem formal wie harmonisch in besonders engem Zusammenhang mit dem quasi exterritorialen *Siebten Quartett* steht, nimmt es innerhalb von Schostakowitschs Quartettschaffen eine zentrale Stellung ein. Von ihm aus lassen sich entscheidende Entwicklungslinien aufspüren und in ihrer zyklischen Ausrichtung nachvollziehen. Daher soll das achte Werk im folgenden exemplarisch einer detailorientierten Analyse unterzogen werden. Vor dem Hintergrund der Ergebnisse kann

60 Die Schostakowitsch-Biographin Sofia Chentowa bezeugt, daß bei Schostakowitschs Tod bereits Pläne zu einem *Sechzehnten Streichquartett* bestanden. Während der Proben zum *Siebten Streichquartett* äußerte Schostakowitsch außerdem ausdrücklich die Absicht, einen Zyklus von vierundzwanzig Quartetten in allen Tonarten zu schreiben: "Ich will, daß es ein abgeschlossener Zyklus wird!" (Vgl. Sof'ja Chentova, *Šostakovič. Žizn' i tvorčestvo II*, Leningrad 1986, S. 508 f.).

61 Statt Ges-Dur ist bei dem vierzehnten Quartett Fis-Dur vorgezeichnet.

62 Peter Cahn weist darauf hin, daß die Tonartenanordnung der Streichquartette "retrograd" zu der der *Vierundzwanzig Präludien und Fugen* op. 87 und der *Vierundzwanzig Präludien* op. 34 steht. Damit wird Tonalität zum verbindenden Ausgangspunkt einer in sich geschlossenen Werkreihe. Bei den Quartetten ist das von Anfang an der Fall - und zwar über einen Zeitraum von 36 Jahren hinweg und vollkommen unabhängig von den äußeren Entstehungsumständen der einzelnen Partituren oder von der Frage, wie das kompositorische Problem Streichquartett innerhalb der einzelnen Partituren gelöst wird. Nicht die im Sozialismus vielbeschworenen gesellschaftspolitischen Inhalte bilden also die Grundlage für diese Werke, sondern rein musikalische Ordnungskriterien. (Vgl. Peter Cahn, *Traditionszusammenhänge in Schostakowitschs Streichquartetten*, in: Niemöller / Zaderackij (Hg.), *Bericht über das Internationale Dmitri-Schostakowitsch-Symposion Köln 1985*, Regensburg 1986, S. 398 f.)

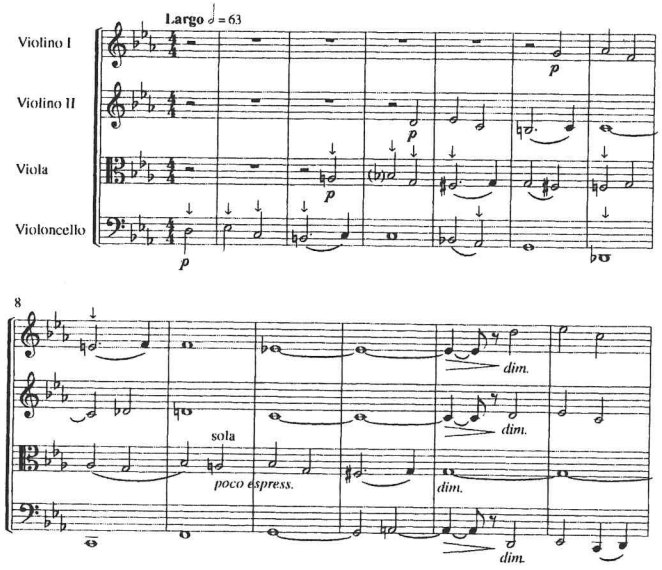
dann punktuell die Entwicklung Schostakowitschs hin zu dieser äußerst verdichteten Form von Kammermusik resümiert werden.

Zum *Achten Streichquartett*: textimmanente Analyse des Kopfsatzes

Der Kopfsatz des *Achten Quartetts* beginnt solistisch: Das Violoncello spielt ein Motiv aus vier langen Noten, die eine steigende und eine fallende kleine Sekunde ausbilden und der Musik dadurch einen chromatischen Impuls verleihen.[63] Nach vier Noten setzt die Bratsche fugenartig eine Quinte höher mit demselben Motiv ein, dann folgen die zweite und erste Violine. Das langsame Tempo, das rhythmische Gleichmaß und die Engführung zwischen Bratsche und zweiter Geige verleihen diesem fugierten Beginn den Charakter eines Stilzitats: Es ist der barocke «stile antico», der hinter diesem kompositorischen Verfahren steht. Zugleich aber enthält der Satzbeginn das chromatische Total aller zwölf Töne (vgl. die Einzeichnungen im Notenbeispiel 1).[64] Barocker Gestus und avancierte Chromatik bewegen sich in einem subtil ausbalancierten Gleichgewicht.

Im weiteren Satzverlauf werden allerdings weder der barocke Gestus noch der chromatische Impuls zum alleinigen Gegenstand des Komponierens. Denn nach wenigen Takten wird der sukzessiv entfaltete Fugenbeginn quasi ineinandergeschoben (T. +12 f.); das Motiv der zwei aufeinanderfolgenden Sekunden erklingt in drei Instrumenten gleichzeitig und kadenziert dann nach *c*-Moll, der Grundtonart des Quartetts (T. 17).

63 Die verweisende Komponente, die in den Tonbuchstaben dieses Motivs, also in Schostakowitschs lateinischen Namensinitialen D, Es, C und H liegt, soll im Rahmen der Notenanalyse zunächst bewußt ausgespart bleiben, um die Beobachtung der kompositorischen Fakten nicht vorzeitig unter den Zwang einer außermusikalischen Deutung zu stellen.

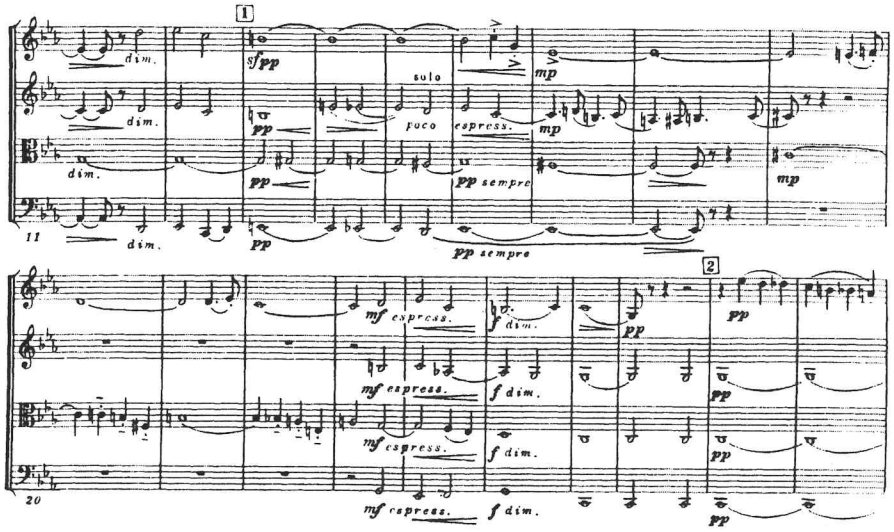
64 Daß Schostakowitsch sich in seiner Zwölftönigkeit hier selbstverständlich nicht den Regeln eines Arnold Schönberg oder eines Joseph Matthias Hauer unterstellt, sondern mit dem chromatischen Total frei nach seinen eigenen Erfordernissen umgeht, muß kaum eigens betont werden. Dieser undogmatische Umgang mit einer Zwölftönigkeit, die niemals zur Dodekaphonie wird, gilt auch in seinen späten Kompositionen wie dem *Zwölften Streichquartett* oder der *Vierzehnten Sinfonie*, wo reihenartige Gebilde zum Strukturprinzip werden, ohne im Sinne eines vorgeordneten Materials den Kompositionsverlauf zu beeinflussen. Eher ist es umgekehrt: Die Erfordernisse des innermusikalischen Ablaufs bedingen Änderungen und Deformationen der - dennoch wiedererkennbaren - Reihenformationen.

Notenbeispiel 1: *Streichquartett Nr. 8*, erster Satz, Takt 1 bis 12

Damit entpuppt sich der Extrakt der Fuge als eine klassische Kadenzbewegung, bei der die letzte Violin-Note des viertönigen Motivs die Funktion eines Leittons übernimmt, der sich in den Grundton des C-Moll-Dreiklangs auflöst. Schostakowitsch erfüllt nun auch akkordisch, was linear-melodisch bereits von Anfang an angelegt war. Denn schon bei seinem allerersten Erklingen wird die chromatische Bewegung durch eine nachdrückliche Antizipation deutlich auf den Grundton C bezogen (T. 3). Weder barockisierende Setzweise noch chromatisches Total gewinnen also die Oberhand, sondern eine an der klassisch-romantischen Tradition orientierte dur-moll-tonale Schreibart, die die erstgenannten Aspekte unter dem Primat der Tonart c-Moll in sich einschließt.

Beim Hören läßt sich diese Wendung jedoch keineswegs so fraglos akzeptieren, wie es der Blick in den Notentext nahelegt. Denn trotz der nachdrücklichen Violinakzente auf Vorhalt u n d Auflösung lockert die dreieinhalbtaktige Dehnung des Leittons den tonalen Bezug - zumal die drei Unterstimmen gleichzeitig ihr Satzgewebe voller Sekundbewegungen weiterspinnen, ohne dabei den auf die Tonika zustrebenden Sinn der Oberstimme zu unterstützen. - Es ist kein Zufall, daß gerade an

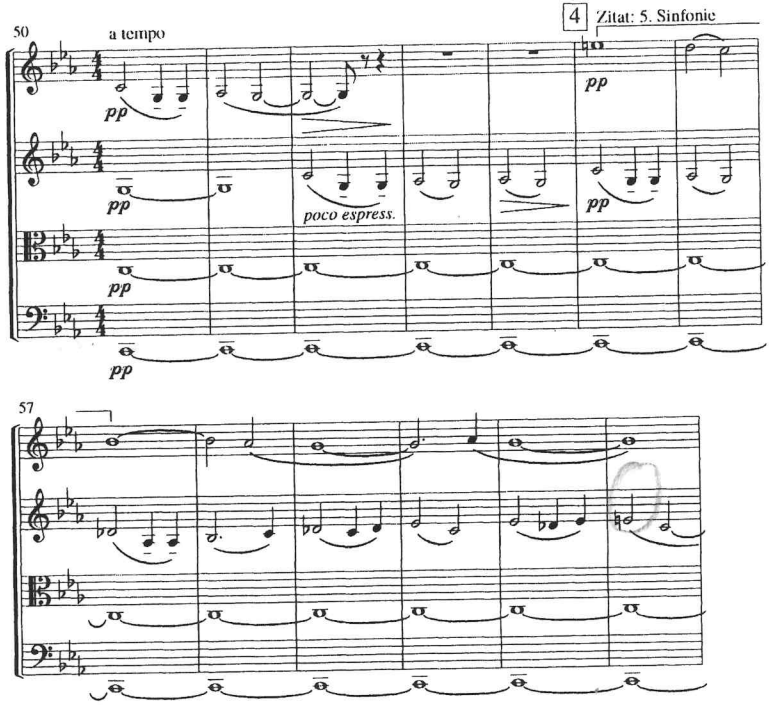
an dieser Stelle des Quartetts (T. 13 ff.) die hörende Orientierung ins Wanken gerät. Denn in den ersten Takten hat Schostakowitsch drei unterschiedliche Kompositionsmethoden angeboten: altmeisterlich-handwerkliche Satzkunst, avanciert-freischweifende Chromatik und klassisch-ausgewogene Dur-Moll-Tonalität. Durch ihre Stellung unmittelbar am Satzanfang prägen alle drei Aspekte das Hörbewußtsein gleich stark und werden den Verlauf des Werks auch weiterhin bestimmen. An dieser Stelle jedoch, wo die «Exposition der Kompositionsmittel» abgeschlossen ist, tritt eine Irritation ein. Wie soll es weitergehen?

Das Vier-Noten-Motiv des Satzbeginns erweist sich letztlich als statisch; es entwickelt sich melodisch nicht weiter, sondern zielt als doppelter Vorhalt nach c-Moll. Die Sekundintervalle werden zwar abgespalten und weiterverarbeitet, sie sind hier jedoch melodisch und rhythmisch zu unspezifisch, um den konventionellen Anforderungen an ein Thema zu genügen. Aus dem Anfangsmotiv kommt demnach kein deutlicher Impuls zur weiteren motivisch-thematischen Entwicklung. Aber genau diese Erwartung besteht, nachdem Schostakowitsch dreizehn Takte lang nachdrücklich vorgeführt hat, wie stark er sich auf die Parameter traditionellen Komponierens bezieht.

Erst nach Takt 16 löst sich die Unentschiedenheit. Nachdem die erste Violine die Grundtonart c-Moll bestätigt hat, tritt sie mit der zweiten Violine in einen alternierenden Dialog, der den bisherigen Grundrhythmus der Musik verändert, einen großräumigen Melodieumfang aufspannt und erst in Takt 23 durch das kadenzierende Anfangsmotiv wieder zusammengeschlossen wird. Dieser Violin-Dialog führt in sich die tonalen Implikationen des Satzbeginns weiter, er integriert aber auch die Sekundschritte, die der Musik von Anfang an immanent sind. Als prinzipielle Synthese und zugleich als melodische Weiterführung bringen diese Takte erstmals eine Entwicklung in Gang, beziehen sich aber zugleich deutlich auf die bislang erklungenen musikalischen Vorgaben.

Notenbeispiel 2: *Streichquartett Nr. 8*, erster Satz, Takt 11 bis 29

Dieser Violindialog bedeutet allerdings mehr als nur eine werkimmanente Entwicklungsphase: Der Komponist zitiert hier den Beginn seiner eigenen, 1926 uraufgeführten *Ersten Sinfonie*. Das Zitat ist augmentiert, transponiert und in der Besetzung und im Tempo verändert, ohne seine Identität zu verlieren. Da Schostakowitsch es als folgerichtige musikalische Weiterentwicklung des Satzbeginns präsentiert, diesen Satzbeginn jedoch als etwas melodisch und harmonisch in sich Kreisendes und in gewissem Sinne Statisches zeigt, kann das Zitat zwanglos in die kadenzierende Bewegung des anfänglichen Vier-Noten-Motivs zurückkehren, ohne daß dieser Schritt mit der bisherigen Satzentwicklung im Widerspruch stünde. Vielmehr bestätigt Schostakowitsch hier auf einer höheren Ebene noch einmal das Kompositionsprinzip der allerersten Takte, nämlich die gesamte musikalische Entwicklung aus einem einzigen, harmonisch und motivisch relevanten Kern heraus abzuleiten und jeden Teil der Komposition auf diesen Kern zurückzubeziehen.

Dieses Verfahren setzt sich im weiteren Satzverlauf fort. In Takt 28 beginnt ein scheinbar vollkommen neuartiger Abschnitt, der jedoch in all seinen Bestandteilen konsequent auf den Werkbeginn mit seiner Dualität von tonaler Gebundenheit und vorangetriebener Chromatik zurückverweist: Die drei Unterstimmen umspannen

einen reinen C-Moll-Akkord, den Grundakkord des Satzes, der eine Fortsetzung der durch den Fugenbeginn kontinuierlich aufgebauten Vierstimmigkeit bildet. Achtzehn Takte lang ausgehalten, sinkt dieser Akkord jedoch auf die Ebene einer Begleitschicht zurück, auf deren Hintergrund die Oberstimme jenen quasi solistischen Impetus des Zitats aus der *Ersten Sinfonie* weiterführt. Darüber hinaus setzt die Violine gegen die klare Tonalität der Unterstimmen eine extrem chromatisierte Bewegung, die außerdem das bekannte Prinzip des Vorhalts (hier als emphatisch betonte Seufzerbewegung) integriert. Aber wie das Zitat der *Ersten Sinfonie* mündet auch dieser Abschnitt wieder in die vier Noten des Satzbeginns. Die Entwicklung kehrt beharrlich zu ihrem Ausgangspunkt, ihrem melodisch-harmonischen Kern zurück; und wieder gliedern die bekannten zwei Sekundschritte den musikalischen Verlauf und leiten einen neuen Satzabschnitt ein (T. 50-86), so wie das auch bei ihrem vorherigen Auftreten der Fall war.

Notenbeispiel 3: *Streichquartett Nr. 8*, erster Satz, Takt 50 bis 62

Auch dieser neue Satzabschnitt wirkt von der Melodie her neuartig, führt dabei aber Kompositionsmerkmale der bisherigen musikalischen Entwicklung weiter: Der Halteton von Cello und Bratsche entspricht dem ausgehaltenen Quintklang des vorausgegangenen Teils, das Quartfall-Motiv der ersten und dann der zweiten Violine rekuriert auf die Seufzergeste aus demselben Abschnitt und bestätigt zugleich die tonale Gebundenheit der Unterstimmen. Die in Takt 55 einsetzende Oberstimmen-Melodie schließlich entzerrt den chromatisierten Abstieg der Takte 28 ff. zu einer diatonischen (und kurzzeitig sogar nach Dur weisenden) Linie. Und obgleich diese Linie fest im Satzgeflecht des *Achten Streichquartetts* verankert ist, handelt es sich wiederum um ursprünglich externes Material: Diesmal ist es ein Selbstzitat aus der *Sinfonie Nr. 5* von 1937.

Anders als bei dem Rückgriff auf die *Erste Sinfonie* bleibt der Komponist diesmal nicht bei dem reinen Zitieren des bekannten Materials stehen. Die Melodie aus der *Fünften Sinfonie* wird weiterentwickelt, sie tritt in einen Dialog mit der begleitenden zweiten Violine, deren zunächst sehr stabil scheinendes Material unter dem Einfluß des Zitats ebenso verändert wird[65] wie sich umgekehrt das Zitat unter dem Einfluß der Begleitstimme wandelt. Wieder aber mündet der Kompositionsabschnitt konsequent in ein Aufgreifen der allerersten Quartett-Takte: Die Folge einer steigenden und einer fallenden kleinen Sekunde mit anschließender Auflösung nach C bleibt unangetastet.

An dieser Stelle des Satzes wird die fortgesetzte Entwicklung aus einem Kern heraus und zu diesem Kern zurück erneut auf eine höhere Ebene potenziert. So wie das Anfangsmotiv in seinem sekundschrittigen Ambitus kreist, ohne sich melodisch weiterzuentwickeln, und so wie der Satzverlauf aus einer Abstoßung von diesem Anfangsmotiv und einer konsequenten Rückkehr zu diesem Gebilde besteht, so läßt Schostakowitsch nun die gesamte bisherige Satzentwicklung in sich zurücklaufen. Auf das Zitat der *Fünften Sinfonie* und die kadenzierende Vierton-Bewegung der Takte 79 ff. folgt kein neuer Satzabschnitt, sondern die aus den Takten 28 ff. bekannte Kombination einer chromatischen Bewegung und liegender Akkorde.

Gleichzeitig setzt Schostakowitsch sein Verfahren permanenter Abwandlung fort. Das bekannte Material wird durch Stimmentausch und Auflockerung der Begleitschicht nicht nur aufgegriffen, sondern zugleich weiterentwickelt. Und konsequent mündet es in das bekannte Vierton-Motiv, an das sich folgerichtig das leicht veränderte und erweiterte Zitat der *Ersten Sinfonie* anschließt.

Der Satz endet mit einer kleinen Coda, in der noch einmal die beiden harmonisch entscheidenden Verfahren der bislang erklungenen Musik vereint sind: das unver-

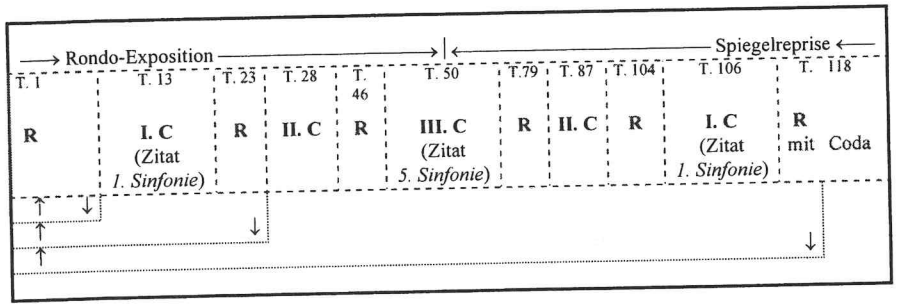
65 Man beachte etwa die tonale Aufhellung in Takt 62, die durch den Dur-Charakter des Zitats bedingt ist!

meidliche Vierton-Motiv des Beginns mit seinem chromatischen Impuls und der aus dem mittleren Satzabschnitt bekannte Quartfall mit seiner tonalen Erdung. Eine Entscheidung zwischen diesen beiden Polen freier und gebundener Harmonik wird zunächst hinausgeschoben, denn der Kopfsatz von Schostakowitschs *Achtem Streichquartett* besitzt keinen eindeutigen Schlußakkord. Vielmehr erweist sich der Schlußklang als ein ausgedehnter Vorhalt, der sich verselbständigt, die Grundtonart des (ohne Zäsur anschließenden) zweiten Quartettsatzes prägt und eigentlich erst im Übergang vom vorletzten zum letzten Quartettsatz seine Auflösung nachgereicht bekommt.

Zur Großform des Kopfsatzes und des Quartettganzen

Die detailorientierte Analyse des ersten Quartettsatzes zeigt, wie planvoll und ökonomisch Schostakowitsch mit seinem kompositorischen Material umgeht. Das Prinzip, die Musik aus einem minimalen, aber gleichermaßen harmonisch wie motivisch relevanten Kern heraus zu entwickeln und sie quasi in jedem Augenblick auf diesen Kern zurückzubeziehen, läßt ihn zu einer individuellen Satz-Großform kommen: Das einleitende Vierton-Motiv gewinnt die Funktion eines Refrains, zwischen dessen konsequenter Wiederkehr die großräumigeren Satzabschnitte wie Couplets eines Rondos eingefügt sind. Dieses Rondo wiederum ist in sich selbst rückläufig: Nach dem dritten Couplet kehren das zweite und das erste Couplet in umgekehrter Reihenfolge wieder. Solche rückläufigen Formen finden sich bei Schostakowitsch häufiger, so daß die russischsprachige Musikforschung dafür den Terminus «Spiegelreprise» geprägt hat.

Schematisch läßt sich der Formaufbau des Satzes folgendermaßen darstellen:



UNIVERSITÄTS BIBLIOTHEK WUPPERTAL

Hierbei stehen das R für das einleitende Vierton-Motiv mit seiner refrainartigen Funktion und I., II., und III. C für die thematisch unterschiedlichen Couplets und ihre (jeweils abgewandelte) Wiederkehr. Die Pfeile unterhalb des Schemas markieren, wie Schostakowitsch im Kleinen wie im Großen die Entwicklung aus einem Kern heraus und zu diesem Kern zurück verwirklicht.

Diese satzinterne Entwicklung wird in der Großform des Quartetts noch potenziert. Denn Kopfsatz und Finale der ohne Zäsuren ablaufenden fünfsätzigen Partitur basieren auf identischem Material.[66] Damit hat Schostakowitsch die Implikationen des in sich kreisenden Vierton-Motivs auch auf der Ebene der gesamten Partitur erfüllt und das vollständige Quartett ebenso wie den Quartett-Kopfsatz und dessen einzelne Couplets auf das Samenkorn der allerersten Takte zurückgeführt. Gleichzeitig zieht sich die viertönige Keimzelle der Anfangstakte sozusagen "leitthematisch"[67] durch die ganze Partitur. Durch diese Entscheidung definiert Schostakowitsch sein *Achtes Streichquartett* als ein in allen Teilen unauflöslich zusammengehöriges Werk. Zwar erzeugen die beiden ersten Sätze durch ihren heftigen Tempo- und Ausdrucks-Kontrast eine nachhaltige Spannung, die im weiteren Werkverlauf Satz für Satz schrittweise wieder abgebaut wird, bis sich die Musik im Finale konsequent runden kann. Die Konstanz der viertönigen Keimzelle aber macht klar, daß selbst die schärfsten Gegensätze im Detail vermittelbar bleiben.

Zitat und Leitthema

Angesichts der Bedeutung, die der einleitenden Vierton-Gruppe im *Achten Streichquartett* zukommt, nimmt es kaum wunder, daß Schostakowitsch ihr über das rein Musikalische hinaus einen tieferen Sinn mitgegeben hat. Denn diese Noten beharren fast ausschließlich auf den (gleichmäßig rhythmisierten) Tönen D, Es (= S), C und H - das sind die ersten Buchstaben von Schostakowitschs Namen in latei-

66 Einzig eine kurze Floskel aus der Oper *Ledi Makbet Mcenskogo uezda* tritt hinzu, während die Zitate aus der *Ersten* und *Fünften Sinfonie* eliminiert werden. Zudem ist der innere Ablauf des Schlußsatzes gegenüber dem Kopfsatz verändert, so daß der Beginn des Quartetts im Finale ans Ende rückt. Die rahmende Funktion des Werkbeginns wird durch dieses Verfahren besonders deutlich.

67 Die sowjetische Musikforschung hat für diese Viertongruppe den Terminus «Leitthema» gesetzt, da das Gebilde nicht nur als Motiv oder Leitmotiv fungiert, sondern auch thematische Qualitäten besitzt.

nischen Buchstaben und deutscher Umschrift.[68] Da diese Namenssigle D, Es, C und H wie die Signatur des Künstlers dem eigenen Werk eingeschrieben ist, scheint sie eine Art semantischer Meta-Ebene zu eröffnen. Bevor dieser Aspekt näher betrachtet werden kann, muß zunächst jedoch eine rein musikalische Klassifikation erfolgen.

Die bereits erwähnte Integration von Material aus der *Ersten* und *Fünften Sinfonie* legt es nahe, auch die D-Es-C-H-Namenssigle als ein Zitat zu interpretieren, denn Schostakowitsch hat dieses Motiv bereits in seinem 1947/48 entstandenen *Ersten Violinkonzert* und in der 1953 vollendeten *Zehnten Sinfonie* verwendet. Aber die Noten D, Es, C und H besitzen für das *Achte Streichquartett* einen grundsätzlich anderen Stellenwert als alle anderen Zitate, denn sie bedeuten weit mehr als nur den Rekurs auf frühere Werke: Wie gezeigt, enthält die Namenssigle den Keim für die gesamte kompositorische Entwicklung des Kopfsatzes. Sie bezeugt die tonale Bindung an c-Moll ebenso wie die chromatische Verdichtung. Sie wirkt vierstimmig-kadenzierend und zugleich linear-solistisch. Ihre Sekundschritte werden abgespalten und zum Grundbaustein der musikalischen Entwicklung. Die langen Noten rechtfertigen die ausgedehnten Orgelpunkt- und Halteton-Flächen. Und die unterschiedlichen Formen, in denen die Namenssigle im Verlauf des Quartetts auftaucht, ohne dabei ihre Wiedererkennbarkeit einzubüßen, zeigt im Kleinen nichts anderes als das, was Schostakowitsch auch im Großen ausführt: die Einheit in der Mannigfaltigkeit, die Vielfalt in der Einheit.

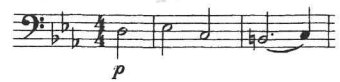
Und noch eine weitere Verweisebene ist in dem D-Es-C-H-Motiv enthalten, die den Zitaten fehlt. Denn die Namenssigle weist vielschichtig über das Werk hinaus in die Musikgeschichte. Im fugierten Werkbeginn, in der Kadenzwendung und der expliziten Chromatik demonstriert das D-Es-C-H-Motiv drei unterschiedliche Stadien musikalischer Materialentwicklung (grob vereinfacht wären das Barock, Klassik und Moderne), und zugleich erinnert es an die Cis-Moll-Fuge aus Johann Sebastian Bachs erstem Band des *Wohltemperirten Claviers*, an das *Streichquartett op. 131* und an die *Große Fuge op. 133* von Ludwig van Beethoven:[69]

68 In bezug auf das kyrillische Alphabet ist eine solche Arbeit mit bedeutungstragenden Tonbuchstaben nicht möglich. Der tiefe Eindruck, den Schostakowitsch 1950 bei der Deutschen Bachfeier Leipzig empfing, legt jedoch nahe, woher er die Anregung zu diesem Verfahren empfing und warum er ausdrücklich die deutsche Form seines Namens zur Grundlage semantischer Wort-Ton-Beziehungen machte.

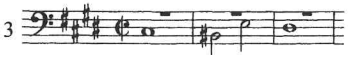
69 Auch in Beethovens *Quartett* op. 131 besitzt ja das Eingangsthema über den Einzelsatz hinaus seine Funktion für die vollständige Komposition.

Notenbeispiel 4 a-d

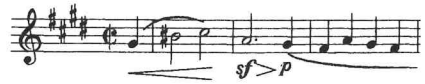
(a) Schostakowitsch: *Streichquartett* Nr. 8, erster Satz, Takt +1 f. (Violoncello)



(b) J. S. Bach: *Wohltemperirtes Clavier*, Fuge Nr. 4, Takt 1 bis 3



(c) L. van Beethoven: *Streichquartett* op. 131, erster Satz, Takt +1 bis 3 (1. Violine)



(d) L. van Beethoven: *Große Fuge* op. 133, Takt 11 f. (1. Violine)

Anders als die regulären Zitate enthält die D-Es-C-H-Namenssigle also eine Vielzahl an Anspielungen und Bezügen weit über das zitierte und das zitierende Werk hinaus, so daß es kaum wundert, wenn diese Tonfolge nicht auf den Kopfsatz des Quartetts beschränkt bleibt, sondern in allen fünf Sätzen als «Leitthema» präsent ist. Der Keim der innermusikalischen Entwicklung entpuppt sich als Same der Musikgeschichte von Bach bis hinein ins zwanzigste Jahrhundert.

Zur bisherigen Deutung des *Achten Streichquartetts*

Die Analyse der vielfältigen kompositorischen Querbezüge werkinterner und werkexterner Art zeigt auf, wie Schostakowitsch sein Werk komponiert hat. Der Blick auf die akribische Textur der Partitur läßt verstehen, warum dieses *Achte Streichquartett* trotz seiner Fülle an Zitaten (die auch die weiteren Sätze des Werks prägt) niemals wie eine reine Montage klingt, sondern alle Ansprüche an ein homogenes, sich organisch aus sich selbst heraus entwickelndes, eigenständiges und neues Werk befriedigt.

Eine andere Frage kann die Analyse bislang jedoch noch nicht beantworten: die Frage nach dem «Warum?». Zu welchem Zweck dienen die Zitate? Warum benutzt Schostakowitsch sie, wenn er zugleich ihren Zitatcharakter verschleiert? Wieso beharrt er darauf, Themen aus früheren Werken in einer derart exzessiven Weise weiterzuverwerten, wie sonst nirgends in seinem Schaffen?

Diese Fragen öffnen ein weites Feld für Vermutungen und Spekulationen. Denn weder aus der Widmung - "Dem Gedächtnis der Opfer von Faschismus und Krieg" - noch aus Schostakowitschs offiziellen Äußerungen zu seinem Werk ergeben sich schlüssige Gründe, die die Fülle von Selbstzitaten restlos erklären würden.

Da das *Achte Streichquartett* zwischen dem 12. und dem 14. Juli 1960 in Dresden entstand, wo sich der Komponist zu den Arbeiten an einer Filmmusik[70] aufhielt, wurde das Werk zunächst als eine bittere Anklage nationalsozialistischer Greueltaten verstanden. Diese Deutung berief sich einerseits auf die explizite Widmung des Quartetts, andererseits auf das analoge Sujet der zeitgleich entstehenden Filmmusik.[71] Mit besonderer Betonung des erinnernd-anklagenden Aspekts setzte sich diese Interpretation des *Achten Streichquartetts* vor allem in den sozialistischen Staaten durch. Indem Schostakowitschs Musik politisch opportun als künstlerischer Protest gegen die Barbarei des Nationalsozialismus gedeutet wurde (und damit immanent der friedenssichernde Aspekt der sowjetischen Rüstungspolitik angedeutet war), diente das Werk zur Affirmation des bestehenden politischen und gesellschaftlichen Systems.

Damit hätte das *Achte Streichquartett* im Westen eigentlich eher suspekt werden müssen. Dem war jedoch nicht so. Die allgemeine Formulierung der Widmung ließ eine Übertragung auf die faschistische Gewaltherrschaft Stalins zu, unter der Schostakowitsch bekanntlich auf geradezu lebensbedrohliche Weise gelitten hat. Verbunden mit einer unmißverständlichen Semantisierung der D-Es-C-H-Namenssigle und der im Werk enthaltenen Selbstzitate, setzte sich im Westen mehrheitlich die Deutung durch, daß Schostakowitsch das Werk "sich selbst" gewidmet habe (wie er es ja auch gesprächsweise verlauten ließ).[72] Stellvertretend für alle Leidtragenden des Stalinregimes habe er mit den "Opfern von Faschismus und Krieg" sein eigenes Schicksal als unterdrückter und gemaßregelter Komponist in einem von Personenkult, Krieg und Unfreiheit heimgesuchten Staat gemeint. Damit wurde Schostakowitsch zum heimlichen Dissidenten gestempelt, der mit seinem Werk der Sowjetmacht den Spiegel vorgehalten habe, während die kommunistischen Kulturfunktionäre zugleich als zu dumm gebrandmarkt wurden, um eine solche Opposition zu bemerken.

Beide Deutungsversuche gehen gleichermaßen von einem Wunschbild aus. Der Künstler und Mensch Schostakowitsch wird - allerdings unter jeweils umgekehrten Vorzeichen - von zwei entgegengesetzten Gesellschaftssystemen mit Beschlag belegt,

70 Lev Arnstams Film *Fünf Tage, fünf Nächte*.

71 Hinzu kam, daß die Kriegsschäden in Dresden 1960 bei weitem noch nicht behoben waren, so daß die Ruinen der Stadt bei Schostakowitsch zweifellos die Erinnerung an ähnliche Bilder aus seiner Heimat hervorrufen und damit seinen künstlerischen Protest neu beleben konnten.

72 Chentova 1986 (wie Anm. 4), S. 358.

wobei das komponierte Werk in einem politisch opportunen Sinn vereinnahmt wird. Beziehungen, die außerhalb der Musik liegen, müssen dazu dienen, um Schostakowitschs *Achtes Streichquartett* in dem einen oder anderen Sinn als autobiographischen Lebensrückblick zu erklären. Aber tragen diese Deutungen weit genug, um die eminenten kompositorischen Kunstgriffe der Musik zu rechtfertigen?

Postulat einer kompositionsimmanenten Sinndeutung

Natürlich ist die Versuchung groß, Schostakowitschs Werk unmittelbar aus den bekannten zeitgeschichtlichen und biographischen Fakten heraus zu erklären. Aber das ist zweifellos zu wenig für einen Künstler, der trotz aller rigiden Forderungen des Sozialistischen Realismus nach Allgemeinverständlichkeit, Faßbarkeit und Volkstümlichkeit niemals Kompromisse schloß, wenn es um die handwerkliche Qualität seiner Kompositionen ging. Ein solcher Deutungsansatz kann einem Künstler nicht gerecht werden, der – wie die Analyse des Quartett-Kopfsatzes gezeigt hat – weit mehr im Sinn hatte als eine simple, politisch genehme Aneinanderreihung gesanglicher Melodien.

Tatsächlich führt der Blick in die Partitur bei der Suche nach einem kompositionsimmanenten Sinn viel weiter, als es alle verbalen Zeugnisse und biographisch-zeitgeschichtlichen Vermutungen vermögen. Von entscheidender Bedeutung erweisen sich dabei einerseits die Auswahl der zitierten Werke, andererseits ihre Reihenfolge.

- Allen Sätzen gemeinsam ist das Auftreten der D-Es-C-H-Namenssigle, die in ihrer Funktion für das Werk erwiesenermaßen mehr ist als ein Zitat aus der *Zehnten Sinfonie* oder dem *Ersten Violinkonzert.*
- Im Kopfsatz treten zu dieser Namenssigle Zitate aus der *Ersten* und der *Fünften Sinfonie* hinzu.
- Der zweite Satz greift dann (nach werkinternen Rekursen auf Material des Kopfsatzes) das jüdisch anmutende Thema aus dem Finale von Schostakowitschs *Zweitem Klaviertrio* auf - eine ausgedehnte Passage, die im Streichquartett noch erweitert und gleich zweimal in der Originallage zitiert wird.
- Der dritte Satz verwendet den Beginn des *Ersten Cellokonzerts* - ein Motiv, das wie die D-Es-C-H-Wendung aus der Folge von zwei Sekunden besteht. Auch dieses Zitat erklingt zweimal und wird zu Beginn des dritten Satzes noch ein weiteres Mal angedeutet.

- Der dritte Satz integriert außerdem das einzige Fremdzitat, ein revolutionäres Lied,[73] das Schostakowitsch allerdings auch in seiner 1957 komponierten *Elften Sinfonie* verwendet, indirekt also auch ein Selbstzitat ist. Diese erste im Original textgebundene Melodie wird sofort durch eine weitere ursprünglich vokale Passage ergänzt, nämlich durch einen Ausschnitt aus der Oper *Lady Macbeth aus Mzensk* - jener Oper, die Stalins nachdrückliche Mißbilligung hervorrief und den Komponisten nicht nur um seine künstlerische und materielle Existenzgrundlage brachte, sondern ihn auch beinahe das Leben kostete.[74]
- Auch der fünfte Satz enthält eine Erinnerung an Schostakowitschs wichtigste Oper, diesmal jedoch eine im Original rein instrumentale Phrase. Außerdem entpuppt sich das Finale fast vollständig als Rückgriff auf den Kopfsatz des Quartetts.

Alle Zitate sind auffällig und ausführlich genug, um den kundigen Hörer auf ihre jeweiligen Quellen zurückzuverweisen, zumal Schostakowitsch sie (mit Ausnahme von vollständiger Transposition, von Augmentation und geringfügiger Erweiterung) relativ unverändert läßt.[75]

Die größte Menge an Zitaten findet sich im vierten Satz, und zugleich ist dies die einzige Stelle, an der ursprünglich textgebundene Musik in das Quartett Eingang findet. Die Worte, die diesen Passagen im Original zugrunde liegen, entsprechen dem Tenor der Widmung: "Dem Gedächtnis der Opfer von Faschismus und Krieg" steht über der Quartettpartitur, das zitierte Revolutionslied ist ein Klagegesang mit Trauermarschcharakter, und in der Passage aus der Oper *Lady Macbeth aus Mzensk* beklagt die Titelheldin auf dem Weg ins Strafgefangenenlager die Trennung von ihrem Geliebten. Aber eine unauflösliche Verbindung von Klagegestus und eigenem Lebensweg, die Schostakowitsch gerade an dieser Stelle leicht hätte herstellen können, gibt es nicht, denn die Namenssigle des Komponisten (das D-Es-C-H-Motiv) erklingt in diesem Satz nur ein einziges Mal - zu wenig für eine schlüssige semantische Interpretation.

Ein anderer Denkansatz führt weiter: Offensichtlich folgen Auswahl und Reihenfolge der Zitate einer bewußten inneren Dramaturgie. Denn Schostakowitsch wählt Zitate nur aus solchen Werken, die in seiner künstlerischen Laufbahn von besonderer

73 *Zamučen tjaželoj nevolej*, spätere Textvariante: *Vy žertvoju pali v bor'be rokovoj*, deutsche Fassung: *Unsterbliche Opfer, ihr sanket dahin.*

74 Außerdem enthält dieser Satz eine kurze Erinnerung an die *Zehnte Sinfonie* - allerdings so marginal und unspezifisch, daß sie in diesem Zusammenhang vernachlässigt werden kann.

75 Selbst die Begleitstrukturen der Originalwerke sind genau übernommen oder prinzipiell ähnlich.

Bedeutung waren, und überdies ordnet er sie in chronologischer Reihenfolge an. Auf diese Weise wird der Weg durch das *Achte Streichquartett* zugleich ein Weg durch markante Stationen von Schostakowitschs eigenem künstlerischem Werdegang.

- Die *Erste Sinfonie* war Schostakowitschs Abschlußarbeit am Leningrader Konservatorium und zugleich sein erster großer (und auch internationaler) Erfolg. Den Jahrestag der Uraufführung soll der Komponist sein Leben lang feierlich begangen haben.[76]
- Mit der *Fünften Sinfonie* beendete Schostakowitsch die für ihn existenzbedrohende Verfemung nach dem Eklat um seine Oper *Lady Macbeth aus Mzensk*. Als "praktische, schöpferische Antwort eines sowjetischen Künstlers auf gerechte Kritik" deklariert, wurde dieses Werk ein triumphaler Erfolg, weil es den Kriterien des Sozialistischen Realismus scheinbar vollkommen entsprach.
- Das *Zweite Klaviertrio* hingegen ist ein Werk des heimlichen Dissidenten Schostakowitsch. Dem Freund Iwan Sollertinski gewidmet, integriert es eine sehr jüdisch klingende Musik (vermutlich sogar eine Originalmelodie)[77], mit der Schostakowitsch eine Brücke zu der Widmung seines *Achten Streichquartetts* schlägt. Aber es ist nicht nur der nationalsozialistische Holocaust, auf den der Komponist hier verweist, sondern auch der sowjetische Antisemitismus, der in den 1960er Jahren ebenso aktuell war wie zur Stalinzeit. Darüber hinaus wird das Zitat aus dem *Klaviertrio* zu einer sehr privaten Klage um Sollertinski, dessen Tod den Anlaß für die Entstehung dieses Trios gab.
- Das folgende Zitat aus dem *Ersten Cellokonzert* weist ebenfalls Merkmale jüdischer Musiziermodelle auf; wichtiger aber scheint die Tatsache, daß hier zugleich die D-Es-C-H-Namenssigle in verzerrter Form anklingt.
- Die Integration des Revolutionsliedes, das auch in Schostakowitschs *Elfter Sinfonie* erklingt, mag als Rückbesinnung auf die reinen, unverfälschten Ideale des Kommunismus gedeutet werden und damit einen latenten Protest gegen ihre Verfälschung in der Stalinära beinhalten. Eine ähnlich «urkommunistische» Sinfonie ist neben der *Elften* auch die *Zwölfte*, die damit den Bogen zur *Zweiten* und *Dritten* zurückschlägt.
- Interessanterweise wählt Schostakowitsch aus der Fülle revolutionärer Lieder ein Klagelied, was nicht nur mit dem Gedenk-Charakter des *Achten Streichquartetts*, sondern auch mit der durch Fjodor Dostojewski geprägten Atmosphäre des Finales aus *Lady Macbeth aus Mzensk* über-

76 Detlef Gojowy, *Schostakowitsch*, Reinbek 1983, S. 98.

77 Chentova 1986 (wie Anm. 4), S. 240.

einstimmt. Die beiden Zitate aus dieser Oper scheinen als einzige aus der chronologischen Reihenfolge der zitierten Werke herauszufallen. Aber als Schostakowitsch sein *Achtes Quartett* komponierte, beschäftigte er sich nach dem langen Verbot dieser Oper gerade mit einer Neufassung. Das Werk war für ihn also wieder aktuell, und die entsprechenden Passagen, die er zitiert, sind in der zweiten Fassung der Oper unverändert beibehalten.

- Das Finale des *Achten Streichquartetts* greift schließlich auf den Kopfsatz zurück und bringt somit eine Art Zitat des Werks im Werk selbst. Der Weg durch die in der Musik angedeuteten Kompositionen endet folgerichtig in der unmittelbaren Gegenwart: im Augenblick des Komponierens.

In sein *Achtes Streichquartett* baut Schostakowitsch demnach eine Reflexion der eigenen künstlerischen Biographie mit ein. Die Auswahl der zitierten Kompositionen verweist einerseits auf solche Werke, die als Wendepunkte in seinem Schaffen anzusehen sind (*Erste, Fünfte* und *Elfte Sinfonie* sowie die Oper *Lady Macbeth aus Mzensk*). Dementsprechend stammen diese Zitate aus großbesetzter Musik mit entsprechender Breitenwirkung. Andererseits verwendet Schostakowitsch Ausschnitte aus solchen Werken, die in Zusammenhang mit seiner privaten Persönlichkeit stehen, da in ihnen das D-Es-C-H-Namensmotiv erscheint. Außerdem berührt dieser Bereich auch den Aspekt jüdisch klingender Musik, so daß die erinnernde Selbstreflexion mit Elementen von Trauer, Verbannung, allgemeinem und persönlichem Leid ineinanderfließt. Dabei ist es bedeutsam, daß die scheinbar konkreten Zitate vokaler Provenienz nicht am Ende des Werks stehen. Im Finale bleibt Schostakowitsch auf der rein instrumentalen Ebene. Demnach ist es - über alle denkbaren semantischen Aussagen hinaus - primär die Musik, die des Komponisten Biographie ausmacht, die ebenso wie er Leid und Unrecht erfahren hat und um die es zu trauern gilt. Die Auswahl und die Anordnung der Zitate stellen das Quartett also in einen offenbar bewußt geplanten autobiographischen Zusammenhang, so daß es nachvollziehbar wird, warum Schostakowitsch dieses Werk für seinen eigenen Tod bestimmte.[78]

Ist Schostakowitschs *Achtes Streichquartett* also doch ein autobiographisches Quartett? Die P a r t i t u r bezeugt, daß diese Frage letztlich bejaht werden kann -

78 Gojowy 1983 (wie Anm. 20), S. 104. - Entsprechend äußert sich Schostakowitsch in seinem Briefen vom 19. Juli 1960 an Isaak Glikman. Glikman zieht in seinen Kommentaren zudem eine Verbindung zwischen der Entstehung des Quartetts und dem offenbar erzwungenen Eintritt Schostakowitschs in die Kommunistische Partei, welchen der Komponist offenbar als moralische Niederlage und gewissermaßen als psychischen Tod ansah. (Vgl. Glikman, Isaak (Hg.), *Dmitri Schostakowitsch. Chaos statt Musik. Briefe an einen Freund,* Berlin 1995, S. 173.)

allerdings in einem weitaus tiefergehenden und umfassenderen Sinne als es die Widmung des Werks, die Entstehungsumstände und Schostakowitschs verbale Selbstzeugnisse öffentlicher und privater Art nahelegen. Denn die Biographie des Komponisten und sein künstlerisches Schaffen werden hier auf explizit m u s i k a l i s c h e m Wege zusammengedacht und zueinander in eine unauflösliche Beziehung gesetzt.

Das *Achte Streichquartett* im Kontext der Gattung

Neben dem komponierten Rückblick auf den eigenen künstlerischen Werdegang erlaubt die Analyse der rein musikalischen Sachverhalte vertiefende Beobachtungen zu dem Problem des Gattungsbezugs. Denn Schostakowitsch setzt sich in seinem *Achten Streichquartett* sowohl mit dem historisch gewachsenen Begriff Streichquartett auseinander als auch mit seinen eigenen Werken dieses Genres. Dabei treten Individualität und Gattungsbezug in ein fruchtbares Spannungsverhältnis.

Der hohe Rang der Gattung Streichquartett basiert bekanntlich auf der besonderen Würde des vierstimmigen Satzes. Die klangliche Homogenität der vier Streichinstrumente bedingt eine Konzentration auf die kompositorische Substanz. Hinzu kommen die Verbindung von Individualität (Selbständigkeit der Stimmführung) und Ensemblegeist (polyphoner Satz) und außerdem die besondere Vorbildfunktion der Gattungsmuster Haydns, Mozarts und Beethovens - Bedingungen, die es keinem Komponisten leichtgemacht haben, ein Streichquartett zu komponieren.

Schostakowitsch hat relativ spät zu dieser Gattung gefunden, sich dann aber außerordentlich intensiv mit ihr auseinandergesetzt. Seine Quartette basieren grundsätzlich auf der Ästhetik des klassischen Streichquartetts, denn die Partituren respektieren das spezifische, historisch gewachsene Selbstverständnis der Gattung ebenso wie die immanente Anforderung, im Rahmen der Tradition etwas Neues und Eigenes auszusagen und dadurch die Geschichte der Gattung progressiv weiterzuführen.

Indem Schostakowitsch diesen letzten Punkt erfüllt, setzen sich seine Kompositionen zugleich im wechselnden Verhältnis von Entfernung und Nähe vom tradierten Gattungsbegriff ab. Daß er in sein *Achtes Streichquartett* Auszüge aus seinen Sinfonien integriert, ist wohl der deutlichste Beweis dafür, daß traditionelle Formgrenzen für ihn kein Hindernis darstellen.[79] Darin ist er ein echter Komponist des

79 Zu der Bedeutung des sogenannten Gattungstransfers vgl. Grönke, Kadja, *Gattungstransfer und Gattungsästhetik in Dmitri Schostakowitschs Streichquartetten*, in diesem Band, S. 81 ff.

zwanzigsten Jahrhunderts, dem alle Gattungen und Stile gleichermaßen zur Verfügung stehen.

Und dennoch sind seine Quartette etwas Besonderes; sie sind deutlich Kammermusik im emphatischen Sinne des Wortes. Denn auch wo Schostakowitsch Forderungen der strengen Quartett-Theorie umgeht, ist es die anspruchsvolle handwerkliche Ausarbeitung, die seine Partituren immer wieder fest in die Gattung einbindet.[80]

Dieses besondere Spannungsverhältnis von Gattungstradition und Individualität ist in seinem Quartettschaffen nicht von Anfang an vorhanden. Vielmehr erarbeitet Schostakowitsch es sich Quartett für Quartett. Einzelne Kompositionsverfahren übernimmt er aus einem Werk ins nächste (das sind vor allem unterschiedliche Verfahren fomaler und harmonischer Satzverknüpfung), andere verwirft er. In seinem *Achten Quartett* endlich hat er einen Höhepunkt an interner Dichte erreicht. Themenmaterial, Einzelsatz und Satzzyklus sind hier unauflöslich miteinander verknüpft und auf der Basis der D-Es-C-H-Namenssigle wechselseitig aufeinander bezogen.

Konstante Zellen, Motivvarianten, Themenblöcke, Themenkontraste

Bei dem Versuch, den Weg hin zu solch innerer wie äußerer Dichte nachzuvollziehen, rückt eines der Hauptmerkmale von Schostakowitschs Komponieren in den Vordergrund. Es ist zwar nicht auf die Gattung Streichquartett beschränkt, erweist sich für das Verständnis seiner Kunst jedoch als grundlegend. Gemeint ist das Verhältnis von Themenexposition und durchführender Arbeit.

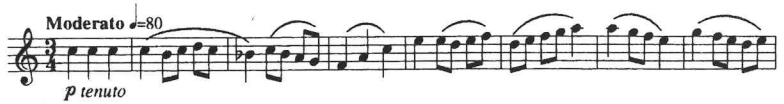
Das Thema - im traditionellen Verständnis die grundlegende "Bezugsgestalt"[81] eines Satzes - besitzt auch bei Schostakowitsch die Funktion, konstitutiver Faktor eines Kompositionsabschnittes zu sein - begründet durch innere Geschlossenheit, Wiedererkennbarkeit und mehrfaches Auftreten. Auch der Anspruch auf Verarbeitung und Durchführung ist erfüllt. Zugleich wird diese letzte Bedingung für Schostakowitsch so entscheidend, daß verarbeitende Techniken bereits in die Exposition eindringen. Damit sind musikalische Prozesse nicht mehr auf eine einzige, eindeutige

80 Beispielsweise gelangt Schostakowitsch im Rahmen der tradierten Gattungsanforderungen zu unkonventionellen Satzformen; sie legitimieren sich allerdings durch besondere innermusikalische Problemstellungen, die wiederum durch skrupulöse kompositorische Arbeit schlüssig entfaltet und nachvollziehbar gemacht werden - wie die individuelle Rondoform des Kopfsatzes bewies.

81 Vgl. den Abschnitt "Thema und Motiv" von Martin Wehnert in Blume, Friedrich (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel u. a. 1949 ff., Bd. 13 (1966), Sp. 282-311.

Grundgestalt zurückzuführen; das Thema erweist sich vielmehr als ein komplexes Gebilde, das sich aus «konstanten Zellen» und «Motivvarianten» zusammensetzt. Diese wiederum gruppieren sich zu klar erkennbaren «Themenblöcken», die als (zuweilen extrem kontrastierende) Großabschnitte den Satzablauf strukturieren.

Die Zusammenstellung einzelner, charakteristischer Merkmale, die als konstante Zellen den Zusammenhang und die Begrenzung der Themenblöcke bilden, ersetzt den herkömmlichen Themenbegriff. Auf der Grundlage dieser Zellen erscheinen melodische Gebilde in unterschiedlichen Varianten,[82] die gleichberechtigt nebeneinanderstehen, so wie das im Kopfsatz des *Ersten Streichquartetts* der Fall ist.

Dieser Satz erweist sich formal als eine Sonatine, d. h. als ein bithematisches Gebilde mit Themenkontrast, Tonartendifferenz und einer stark reduzierten Durchführung. Das melodische Gebilde der ersten Takte ist durch seine Einbettung in einen kohärenten vierstimmigen Satz, seinen Modulationsgang und durch den formalen Ablauf des gesamten Kompositionsabschnitts deutlich als erster Themenblock zu erkennen.

Notenbeispiel 5: *Streichquartett Nr. 1*, erster Satz, Takt 1 bis 8 (1. Violine)

Innerhalb des Kopfsatzes erscheint sein melodisches Material sechsmal in unterschiedlichen Ausprägungen. Die Zusammengehörigkeit aller sechs Erscheinungsformen legitimiert sich durch drei Merkmale. Erstens handelt es sich jedesmal um eine Bewegung vorrangig aus Sekundschritten. Zweitens werden diese Sekundschritte aus der drei- oder vierfachen Tonrepetition des Beginns quasi herausgeschüttelt. Und drittens integrieren alle Melodieverläufe ein rhythmisches Modell interner Beschleu-

82 "Die Methode der Variantenentwicklung. Die Variante ist, im Unterschied zur Variation, keine dem Thema untergeordnete und es verändernde Wiederholung, sondern eine dem Thema gleichberechtigte Komponente, ein Ausdruck genau derselben Idee [...], aber unter einem etwas anderen Aspekt, bei dem die grundlegende Charakteristik [...] nur im Detail verändert ist." (Viktor Bobrovskij, *O dvuch metodach tematičeskogo razvitija v simfonijach i kvartetach Šostakoviča,* in: Givi Ordžonikidze (Hg.), *Dmitrij Šostakovič*, Moskau 1967, S. 279; deutsche Übersetzung des Zitats durch die Verfasserin.)

nigung, nämlich eine Folge von einer Viertel- und vier Achtelnoten in Form einer Tonumspielung. Diese drei Merkmale bedeuten die konstanten Zellen, die die Wiedererkennbarkeit des thematischen Materials garantieren.

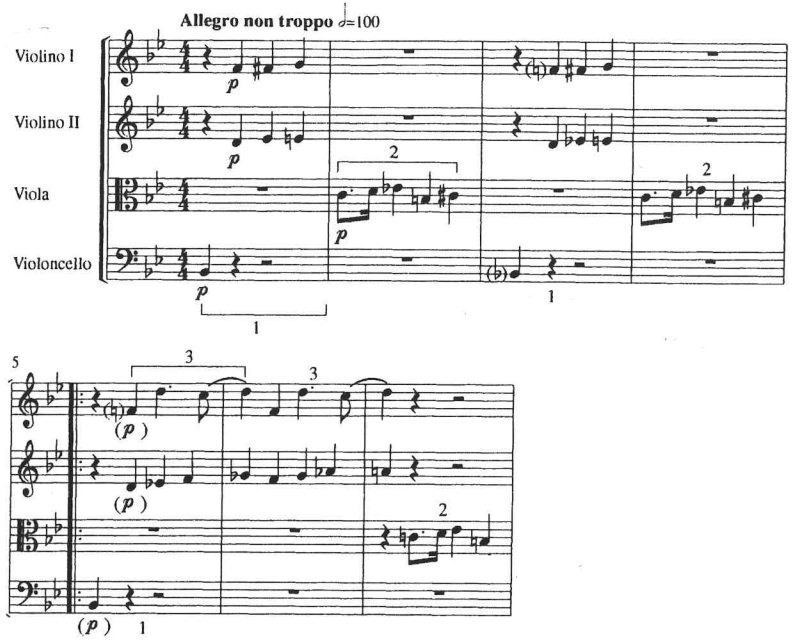
Die diastematische Ausfüllung dieser Zellen jedoch variiert, wobei die Gleichberechtigung der einzelnen Motivvarianten auf der Konstanz der ihnen zugrundeliegenden Zellen basiert. So wird beispielsweise Takt 4 mit seinem aufsteigenden Septakkord zweifelsfrei als Ableitung der anfänglichen wiederholten Viertelnoten aus Takt 1 erkannt, obwohl das diastematische Prinzip der Tonwiederholung aufgegeben wird. Denn das rhythmische Element - vier Viertel mit anschließender Achtel-Tonumspielung - bleibt als kleinster gemeinsamer Grundbestandteil erhalten.

Dieses flexible Spiel mit konstanten (überwiegend rhythmisch definierten) Zellen und (melodisch geprägten) Motivvarianten erzeugt trotz des hohen Verarbeitungsgrades ein deutliches Zusammengehörigkeitsgefühl. Um diese innere Zusammengehörigkeit eines Themenblocks noch deutlicher herauszustellen, arbeitet Schostakowitsch den nachfolgenden Themenkontrast oft bis ins Detail heraus. So folgt im Kopfsatz des *Ersten Quartetts* auf das klare C-Dur des Anfangs ein ambivalentes Es-Dur (T. 36), gegen den beweglichen vierstimmigen Satz stellt Schostakowitsch Dreistimmigkeit mit einem starren doppelten Ostinato der beiden Unterstimmen, und außerdem setzt der erste Themenblock zu öffnender Entwicklung an, während der Seitensatzkomplex trotz emphatischen Melodiebeginns letztlich zur Reduktion tendiert.

Eine derart klare Ausformung des Themenkontrasts bildet das Gegengewicht zu der Entscheidung, den Durchführungsgedanken in die Exposition vorzuziehen. Die eigentliche Durchführung präsentiert sich dann deutlich als neuer Teil - zumal, wenn Schostakowitsch die kompositorische Arbeit im Seitensatz deutlich reduziert.[83] In solchen Fällen häufen sich im Seitensatz ostinate Begleitstrukturen, die den charakteristischen Gegenpol zu dem Verfahren der Variantenbildungen darstellen.

Einen Sonderfall erprobt der Komponist in seinem *Fünften Quartett*, wo er mit «Themenbausteinen» statt mit konstanten Zellen arbeitet. Im Unterschied zu den Zellen ist die Konstanz der Themenbausteine mehrfach definiert: Sie ist zugleich sowohl rhythmischer als auch melodischer Art. Daher wirken die Themenbausteine fast wie Motive; in der Reihenfolge ihrer Kombination sind sie jedoch variabel und schließen sich nicht zu einem übergeordneten Thema im konventionellen Verständnis oder zu einem Themenblock in Schostakowitschs Sinn zusammen. Vielmehr bilden

83 Auffälligerweise ist es zumeist nicht das Material des zweiten Themenblocks, sondern erneut das des ersten, das der Durchführung zugrunde liegt.

sie wegen ihrer hohen Eigenständigkeit selbst den themenartigen Bezugspunkt für den gesamten Satz.

Notenbeispiel 6: *Streichquartett Nr. 5*, erster Satz, Takt 1 bis 7

Berücksichtigung von Tradition: vokale Modelle im zweiten Streichquartett

Die Verfahren permanenter durchführender Arbeit und hoher ostinater Verfestigung müssen als allgemeine Stilmittel klassifiziert werden, da sie nicht auf die Kammermusikwerke beschränkt bleiben. Auch der nachdrückliche Bezug auf Traditionen des Komponierens durchzieht Schostakowitschs gesamtes Schaffen. Für die Streichquartette gewinnt dieser Aspekt jedoch eine besondere Bedeutung, denn er enthält immer auch eine Reflexion der Geschichte der Gattung.

In diesem Sinn wurde für das *Achte Streichquartett* bereits auf den Einfluß von bestimmten Stilen (Fuge, klassische Kadenzwendung) und Komponisten (Bach, Beethoven und Schostakowitsch selbst) hingewiesen. Im *Rezitativ und Romanze* überschriebenen zweiten Satz des *Zweiten Quartetts*[84] ist es die explizite Auseinandersetzung mit historisch gewachsenen Formen, die zum Grundproblem wird. Hier führt der Komponist mit rein instrumentalen Mitteln zwei Extrempole vokaler Modelle vor, die mit der Gattung Streichquartett zunächst unvereinbar erscheinen. Aber die Art, wie diese beiden vokalen Formen miteinander verkettet werden, ist voll und ganz quartettgemäß. Schostakowitsch gelingt das dreifache Kunststück, das Rezitativische und das Romanzenhafte deutlich voneinander abzuheben, es zugleich wechselseitig aufeinander zu beziehen und beide Prinzipien darüber hinaus so sehr mit den Mitteln des Streichquartetts darzustellen, daß die drei getrennten Schreibweisen auf der Basis des kammermusikalischen Ideals zur Synthese gelangen.

Im Rahmen einer klaren A-B-A-Form entwickelt sich ein gesanglicher, melodiebetonter Mittelteil (die *Romanze*) aus einem rezitativischen (Violin-Solo-)Beginn heraus, um als Teil des *Rezitativs* wieder in dieses zurückzukehren. Dabei bilden die tonale Eindeutigkeit, die periodisch geschlossene Melodiegestaltung und die typisierte Begleitformel des Romanzenbeginns einen deutlichen Kontrast zu dem harmonisch beweglichen, frei sprechenden und nur partiell durch Taktvorzeichnungen und durch den Wechsel der Stützakkorde gebündelten Rezitativabschnitt. Das Ende der *Romanze* und die Rückkehr zum *Rezitativ* sind hingegen Resultat einer allmählichen Durchdringung beider Formen. Denn im Laufe des *Romanzen*-Teils wird das zunächst überdeutliche B-Dur immer stärker mit dissonierenden Spannungen aufgeladen und mit melodischen Relikten des *Rezitativs* durchsetzt, bis die Rückkehr zum *Rezitativ* schließlich die Vermittlung beider Satzformen bewirkt.[85] Damit stehen die beiden Pole musikalischer Entwicklung, die zunächst getrennt vorgeführt worden sind, im Rahmen eines ganzheitlichen Konzepts: Der freie Rezitativbeginn verfestigt

84 Das *Zweite Streichquartett* verbindet den klassischen Quartettaufbau mit den Merkmalen einer Suite. Die Satzüberschriften *Ouvertüre, Rezitativ und Romanze, Walzer* und *Thema mit Variationen* sind nachträglich hinzugefügt; die entsprechenden Formen überlagern die konventionelle Satzabfolge eines Streichquartetts und führen zu einem eigentümlichen Changieren unterschiedlicher Formvorstellungen.

85 Wenn Schostakowitsch in Takt 105 das *Rezitativ* wiederkehren läßt, kehrt er zugleich zur Sept-Konstellation des Satzbeginns zurück. Da das *Rezitativ* nun aber nicht mehr zur *Romanze* hinführt, lagert sich der Septakkord an die Tonika statt an die Dominante. Der Akkord wird nicht aufgelöst, sondern wieder nach F-Dur geführt (was wie eine Folge Subdominante - Tonika wirkt), und erst am Ende wandert der Satz über c-Moll (die Mollparallele der verschwiegenen Es-Dur-Auflösung) und F-Septakkord endgültig zur Tonika B. Die herkömmliche Kadenzierung IV - V - I ersetzt Schostakowitsch also durch die Bewegung II (in Moll) - V - I.

sich zu dem scheinbar konventionellen Romanzentonfall, der sich wiederum nach und nach auflöst. Dieser Auflösungsprozeß führt zu einer Emanzipation der Einzelstimmen (welche die Verschärfung der Harmonik legitimiert) und zu einer Vermischung von Relikten der *Romanze* mit rezitativischen Prinzipien. Der anfängliche Kontrast beider vokaler Modelle mündet also in eine Verschmelzung, die zugleich eine neue Aussage enthält.

Auf dem Wege der Tonalität ist diese Verschmelzung allerdings von Satzbeginn an vorbereitet. Denn die dominantischen Vorgänge des *Rezitativs* legen für den Satz eine der Tonika vergleichbare Basis, so daß der eigentlich klar auf die Tonika bezogene Romanzenbeginn daraufhin subdominantisch wirkt; tonale Verspannungen sind die Folge, und erst die Schlußkadenzierung zieht die Summe des gesamten Satzes und entpuppt sich sowohl als Extrakt der *Romanze* als auch als Grundlage des *Rezitativs.* Damit stehen die tonalen Stadien in einer unmittelbaren Beziehung zum Formablauf des Satzes, dessen schlichtes A-B-A-Gerüst durch diesen Umgang mit der Tonalität unterminiert und in Frage gestellt wird.

Jüdische Stilelemente

So wie Schostakowitsch im *Zweiten Quartett* vokale Elemente zu Streichquartettbestandteilen umschmilzt und damit zwei zunächst unvereinbar wirkende musikalische Traditionsstränge ineinanderdenkt,[86] so gelingt es ihm auch, ursprünglich volksmusikalische Elemente in die Sphäre der Kunstmusik zu transformieren, bis das Heterogene in eins fließt. Innerhalb der Gattungsgeschichte ist das kein Einzelfall (man denke nur an Beethovens *Rasumowski-Quartette*); Schostakowitsch jedoch verwendet nicht - wie es gemäß den Forderungen des Sozialistischen Realismus nahegelegen hätte - russische oder sowjetische Volksmelodien, sondern er arbeitet mit Elementen der ostjüdischen Folklore. Daß er sich damit einer ethnischen Minderheit zuwandte, die in der Sowjetunion verfemt und verfolgt wurde, mag als humanistisches Engagement gedeutet werden.[87] Mit Ausnahme der im *Achten Quartett* zitierten, möglicherweise eine Originalmelodie darstellende Passage aus dem *Zweiten Klaviertrio* nutzt Schostakowitsch in seinen Quartetten jedoch keine identifizierbaren

86 Arnold Schönberg tat Ähnliches in seinem *Streichquartett* op. 10, ohne daß dieses Werk als bewußtes Vor- oder Gegenbild für Schostakowitsch herangezogen werden könnte. Eine unmittelbare Rezeption der westlichen Moderne war in der Sowjetunion ideologisch nicht möglich und lag offenbar auch nicht primär im Interesse Schostakowitschs.

87 Zu diesem Problemfeld vgl. auch: Kadja Grönke, *"Für Judenfeinde bin ich wie ein Jud'". Rollenmasken und Identifikationen in der Musik Dmitri Schostakowitschs,* in: Kuhn, Ernst (Hg.), *Schostakowitsch und das jüdische musikalische Erbe*, Berlin 2001, S. 131-149.

Lieder,[88] sondern arbeitet lediglich mit einzelnen «jüdisch» konnotierten Elementen melodischer, skalarer oder rhythmischer Art, so daß hier das Interesse an der Struktur der Musik selbst in den Vordergrund rückt.

Joachim Braun hat die jüdisch konnotierten Kompositionsmittel herausgefiltert. Es handelt sich (1) um bestimmte Abarten modaler Skalen (nämlich um den sogenannten «freigischen» und den «ukrainischen Modus»)[89] mit charakteristischen übermäßigen Intervallschritten, (2) um ein Begleitmuster, das einen Nebenakzent auf der metrisch eigentlich unbetonten Taktzeit erzeugt, und (3) um bestimmte Motiv-Typen wie die sogenannte «jambische Prime» (eine meist auftaktige Kette fallender Tonwiederholungen mit gebundenen Zwischenintervallen). Diese Merkmale können außerdem bitonale Effekte hervorrufen, die in jüdischer Musik ebenfalls auftreten.

Im Finale seines *Vierten Streichquartetts*[90] finden sich im ersten Themenblock (ab T. 27) bereits alle von Braun definierten jüdischen Elemente. Hinzu kommen weitere Merkmale, die den Schein von Volkstümlichkeit verstärken: Es sind eine starke Melodiebezogenheit mit Verzicht auf kontrapunktische Gegenstimmen, die Reihung kleinteiliger Motive, das Umspielen von deutlichen Zentraltönen und die Bevorzugung von Wiederholung anstelle von Variation. Hinzu kommt eine Vorliebe für terzfreie (d.h. quasi geschlechtslose) Quintklänge, die auch in den vorausgehenden Sätzen auffällt.

Obgleich bestimmte Merkmale des ersten Finalthemas auch in anderen Teilen des Werks auftreten, wirkt einzig der Hauptsatzkomplex ausdrücklich jüdisch. Neben seiner tonalen Disposition wird das vor allem dadurch bedingt, daß alle für den jüdischen Tonfall konstitutiven Elemente hier auf engem Raum zusammentreffen. Dennoch fällt dieser Satzabschnitt nicht aus dem Quartett heraus. Denn einerseits bildet das Werk durch die kompositorische Verknüpfung der beiden letzten Sätze und durch bestimmte harmonische Verfahren, die allen Sätzen eigen sind, eine Ganzheit;

88 Das bleibt einzelnen der *Lieder aus Jüdischer Volkspoesie* op. 79 vorbehalten, wie Joachim Braun belegt. Brauns Untersuchungen bilden die Grundlage für die nachfolgende Annotationen zu den Streichquartetten: Joachim Braun, *The double-Meaning of Jewish Elements in Dmitri Shostakovich's Music*, in: Honegger / Prévost (Hg.): *La musique et le rite sacré et profane, Vol. II. Actes du XIIIe Congrès de la Société Internationale de Musicologie. Strassbourg, 29 août - 3 septembre 1982*, Strassbourg 1986, S. 737-757.

89 Als freigischer Modus wird von Braun eine Abart des Phrygischen mit kleiner Sekunde zu Beginn und erhöhter dritter Stufe bezeichnet; als ukrainischen Modus definiert er eine Abart des Dorischen mit erhöhter vierter Stufe.

90 Schostakowitsch stellt im Rahmen seiner von Solomon Volkow herausgegebenen Memoiren selbst eine Verbindung zwischen diesem Werk und dem Einfluß jüdischer Musik her. (Vgl. Solomon Volkow, *Zeugenaussage. Die Memoiren des Dmitrij Schostakowitsch, aufgezeichnet und herausgegeben von Solomon Volkow*, München 1989.)

andererseits ist kein qualitativer Unterschied zwischen dem folkloristischen und dem nichtfolkloristischen Material zu erkennen. Die Verarbeitung auch der jüdischen Stilelemente geschieht ganz im Sinne von konstanten Zellen, Motivvarianten und Themenblöcken und tritt außerdem mit den weiteren Bestandteilen der Partitur in Kontakt. Beispielsweise ist die Verflechtung des Rahmenteils mit den beiden Final-Themen nur möglich, weil bereits im Rahmen die spezifische Begleitrhythmik und die jambische Prime vorhanden sind, die zum jüdischen Tonfall des Hauptsatzkomplexes beitragen. Damit überführt Schostakowitsch die jüdischen Stilelemente aus dem folkloristischen Bereich in die Sphäre autonomen musikalischen Materials; sie sind kein Selbstzweck, sondern gliedern sich gleichberechtigt den Anforderungen der Gattung ein.[91]

Der melodiekonstante Variationensatz

In seinem *Vierten Streichquartett* befindet sich Schostakowitsch bereits unverkennbar auf dem Weg weg von der Reihung einzelner Sätze hin zu einer sätzeübergreifenden Quartettgroßform. Eine wichtige Etappe dieser Entwicklung zeigt sein Umgang mit dem Typus des «melodiekonstanten Variationensatzes»[92] (der in der Schostakowitsch-Literatur vereinfachend oft als Passacaglia bezeichnet wird). Während der Komponist im Rahmen seiner Streichquartette sein Kompositionskonzept ansonsten bewußt ausbaut und erweitert, bleibt das Phänomen des Variationensatzes erstaunlich konstant, was auf die besondere Bedeutung dieser Kompositionsform verweist.

Melodiekonstante Variationensätze sind monothematische Gebilde, bei denen die regelmäßig wiederkehrende Melodie durch hinzutretende Begleitstimmen von oft polyphoner Struktur variiert wird. Eine Gleichberechtigung der Einzelstimmen ist hier stärker verwirklicht als in anderen Satzformen. Gleichzeitig arbeitet Schostakowitsch deutlich mit einer Veränderung der Stimmenanzahl: Von der solistischen Präsentation des Themas bis zu quasi sinfonischen Akkordballungen demonstriert er alle Möglichkeiten im Zusammenspiel von vier Streichinstrumenten. Dadurch kann er unterschiedliche Schichten der Tradition zusammenbringen: Barockartige Fugenfor-

91 So gesehen, erscheint es nur konsequent, wenn keine vollständigen Originalmelodien genutzt werden. Im gleichen Sinne hebt Schostakowitsch am *Fünften Streichquartett* seines Kollegen Wissarion Schebalin positiv hervor, daß hier an die Stelle reinen Zitierens eine schöpferische Anverwandlung des volkstümlichen Tonfalls getreten sei, wodurch Schebalin den Kern der Volksmusik getroffen habe. (Vgl. Dmitrij Šostakovič: *Tvorčestvo Šebalina*, in: *Pravda*, 23. Mai 1943, S. 3.)

92 Terminus nach Kurt von Fischer.

men, Bicinien oder motorische Ostinatofigurationen gehen eine Verbindung mit klassischen Verfahren kompositorischer Arbeit ein. Dabei wechseln Satzweise und Besetzung bevorzugt an formalen Nahtstellen, so daß der Formverlauf besonders klar nachvollziehbar ist. Diese strukturelle Deutlichkeit ist mit einer relativ klaren tonalen Disposition gekoppelt.

Die Gestaltung der melodiekonstanten Variationensätze ist auffällig ähnlich: Zunächst wird das Thema ohne Begleitung präsentiert; mit der allmählichen Aufstockung der Stimmenanzahl kommt es nach und nach zu einer kompositorischen Verdichtung, die einen klaren Satzhöhepunkt anstrebt; danach wird die kompositorische Faktur wieder ausgedünnt. Auch der innere Aufbau der Themen zeigt strukturelle Analogien: Alle Themenmelodien sind harmonisch recht beweglich und weiten ihren Ambitus mit Hilfe von tonal bedeutsamen Gerüsttönen schrittweise aus, wobei Prinzipien der Harmonik und Verfahren der Melodiebildung eine unlösbare Verbindung eingehen.[93]

Innerhalb seiner ersten acht Quartette nutzt Schostakowitsch den melodiekonstanten Variationensatz viermal: im zweiten Satz des *Ersten Streichquartetts* (an der Stelle des langsamen Satzes), als Finale des *Zweiten Quartetts* und in den Quartetten drei und sechs als Vorbereitung des Finales, also als vorletzten Satz, der attacca ins Finale übergeht. Im Vergleich dieser vier Sätze wird deutlich, daß der Komponist mehr und mehr über eine schlichte Variationenreihung hinausgeht und bestrebt ist, den Satz fest in das Großkonzept der Partitur einzubinden.

Während der Variationensatz des *Ersten Quartetts* lediglich durch die konventionelle Abfolge «Sonatenhauptsatz - langsamer Satz - Scherzo - Finale» mit den übrigen Werkabschnitten in Beziehung steht, ist das Finale des *Zweiten Quartetts* bereits durch den Versuch geprägt, den Einzelsatz als solchen komplexer zu gestalten und damit dem Quartett einen besonders gewichtigen Schluß zu verleihen. Denn hier ist die Variationenkette von kurzen Rahmenabschnitten eingefaßt und mit diesen verschränkt, so daß eine A-B-A- und eine Variationenform einander überlagern. Die Quartette drei und sechs setzen das Prinzip fort, das Finale zum kompositorischen Höhepunkt zu machen. Durch die unlösbare Verkettung des melodiekonstanten Variationensatzes mit dem Schlußsatz gewinnt das Finale eine Art langsamer Einleitung, deren Thema im Finale wieder aufgegriffen wird. Am Werkende entsteht ein Binnen- oder Mikrozyklus.

Der Variationensatz des *Sechsten Quartetts* weicht in einigen Details von den übrigen Beispielen ab. Sein Thema gliedert sich nicht in Vorder- und Nachsatz, ihm

93 Zudem bewegen sich alle Sätze, den des *Dritten Quartetts* ausgenommen, überwiegend im leisen Bereich.

fehlt also die Unterteilung in einen konstanten und einen variablen Teil. Zudem unterliegt es kaum inneren Eingriffen, so daß die traditionelle Bedeutung als Baß- und Harmoniemodell unterstrichen wird. Dementsprechend ist die rhythmische Kontur auffällig schwach ausgeprägt. Hinzu kommt, daß Schostakowitsch die Themen-Neueinsätze durch Phasen-Verschränkungen verwischt. All diese Verfahren bewirken eine Priorität harmonischer Vorgänge vor dem melodisch-rhythmischen Geschehen. Die scheinbare Rücknahme äußerer Faktoren bewirkt eine Konzentration auf die Tonalität als Träger der musikalischen Substanz.

Besonderheiten der Tonalität: Lineare Moderne und Kumulationsphasen

Damit ist ein Merkmal zur Sprache gekommen, das sich im Rahmen der ersten acht Streichquartette kontinuierlich entfaltet und immer größere Bedeutung für den Zusammenhalt der Werke gewinnt: Es handelt sich um die grundlegende Bedeutung der Tonalität, die letztlich sogar die Ausprägung bestimmter melodisch-harmonischer Grundstrukturen bestimmt.

Detlef Gojowy ordnet Schostakowitsch den Komponisten der sogenannten Linearen Moderne zu - nach seiner Definition ein Kompositionsverfahren, das "in erster Linie durch die Linearität, d. h. harmonische Diskontinuität des Satzes gekennzeichnet [ist]"[94] (klassische Modulations- und Kadenzvorgänge weichen einem rein melodisch begründeten Wechsel einzelner tonaler Unterzentren). Der Rhythmus wird "durch Diminutionenkontraste", meist "im Verhältnis 1:2 oder 1:3; also von Halben zu Vierteln, Vierteln zu Achteln usw."[95] geprägt (die Rhythmik ist klar gegliedert und orientiert sich an den Taktschwerpunkten). Solche Kompositionen neigen zu "architektonischen Formalstrukturen"[96] (das heißt zu klaren, unschwer nachvollziehbaren Großformen). Was speziell die Tonalität betrifft, so treten hier "drei Wesensmerkmale [...] in eine sachliche Einheit: eine diatonische Tonartlichkeit",[97] "in der die Erfahrungen der Atonalität enthalten"[98] und distanziert reflektiert sind, "eine vertikale Diskontinuität in Form von Bifunktionalität oder Bitonalität"[99] und "eine «eristische», die herkömmliche tonale Logik ignorierende und dagegen verstoßende Art der Modulation".[100] Das

94 Hier und im folgenden zitiert nach Detlef Gojowy, *Neue sowjetische Musik der zwanziger Jahre*, Laaber 1980, S. 82.
95 Gojowy 1980 (wie Anm. 38), S. 280.
96 Gojowy 1980 (wie Anm. 38), S. 82.
97 Gojowy 1980 (wie Anm. 38), S. 274.
98 Gojowy 1980 (wie Anm. 38), S. 84.
99 Gojowy 1980 (wie Anm. 38), S. 274.
100 Gojowy 1980 (wie Anm. 38), S. 274.

bedeutet, daß die einzelnen Stimmen in sich horizontal ihre eigene Logik und Folgerichtigkeit besitzen und sogar überwiegend tonal wirken. Im Zusammenklang mit anderen, in sich ebenso folgerichtig konstruierten Linien können jedoch Dissonanzen entstehen. Folglich dominiert die lineare Eigenständigkeit der Einzelstimmen über die Konstruktion von schlüssigen Zusammenklängen. Indem die Stimmen eigene Skalen ausbilden, die nicht für den ganzen Satz, sondern nur für Teilstrecken verbindlich sind, entstehen tonale Unterzentren, die nicht modulierend, sondern sprunghaft oder auf dem Weg von Melodiebildungen verknüpft werden. Damit wird dem Akkord seine konventionelle Bedeutung als funktionaler Träger musikalischer Entwicklung genommen: "Während die lineare Moderne nach einer Erweiterung des melodischen Inventars strebt, tritt der Akkord in ihr an Bedeutung zurück. In vielen Fällen haben wir es mit Sätzen von polyphoner Grundstruktur zu tun, in denen der Akkord nicht als primäres Ereignis angestrebt ist",[101] sondern als "zufälliger Zusammenklang"[102] zweier in sich konsequent linear komponierter Einzelstimmen.

Von der bewußten Ausrichtung der Musik an der Horizontalen profitieren die weiten Ostinatostrecken in Schostakowitschs Musik: Das Ohr orientiert sich an linearen Gebilden; die (gerade in Ostinatopartien häufigen) dissonanten Zusammenklänge werden sekundär. Das führt zu einer besonderen Form, musikalische Höhepunkte zu gestalten: In den sogenannten «Kumulationsphasen»[103] treten eine hohe ostinate Verfestigung der Musik, Abspaltung und permanente Wiederholung einzelner melodischer Segmente und ein verstärkter Dissonanzgrad zusammen. Gleichzeitig schraubt sich der Satz immer stärker in die Höhe, Kantabilität wird zurückgedrängt, die Lautstärke steigt, und der rhythmische Bewegungsimpuls ist hoch und gleichmäßig. In ihrem kumulierenden Zusammentreten konstruieren diese einzelnen Merkmale einen Typus musikalischer Steigerung, der als allgemeine Reduktion der melodischen Komponente und der kompositorischen Arbeit zugunsten einer Komplizierung der Harmonik und Zunahme der Klangstärke zu beschreiben ist. Der

101 Gojowy 1980 (wie Anm. 38), S. 258.

102 Gojowy 1980 (wie Anm. 38), S. 258.

103 Diese Phasen wurden hier so benannt, weil kumulierend mehrere Kompositionsverfahren simultan zusammentreten und durch ihre Häufung auffallen. Diese Strecken besitzen eine geradezu zwanghafte Wirkung, und sicher ist es kein Zufall, wenn sie vor allem in der Zeit stärkster politischer Kunstkontrolle, d. h. von den dreißiger Jahren bis hinein in die sogenannte Tauwetterperiode Anfang der sechziger Jahre, in nahezu jedem größeren Werk Schostakowitschs anzutreffen sind. Daß sie auch in der sozusagen inoffiziellen, privaten Gattung Streichquartett auftreten, mag zu weiterführenden Überlegungen über die komplizierte Wechselwirkung zwischen politischer Diktatur und dem unter dieser Diktatur schaffenden Künstler motivieren: Sind diese Kumulationsphasen Abbild oder Auswirkung politischer Zwänge, Protest oder Resignation?

erste Satz des *Zweiten Streichquartetts* gipfelt in einer solchen Kumulationsphase (Takt 137 bis 206).

Als Folge einer fortgesetzten Abspaltung, Verselbständigung und Wiederholung von Thementeilen steigert sich ab T. 137 das innere Tempo des Satzablaufs. Die Melodie zerfällt in kleinteilige Elemente, die rhythmische Vielfalt wird vereinheitlicht. Bis T. 184 nehmen Satzdichte und Lautstärke kontinuierlich zu, der Stimmenverband schraubt sich stark in die Höhe, der Dissonanzgrad steigt, Ostinato- und Begleitfiguren nehmen einen immer größeren Raum ein. Die Begleitfigurationen werden auf-, die Motivsplitter dagegen abgewertet, bis ein Höchstmaß an Anspannung erreicht ist. Das Festhalten an Repetitionsstrukturen verhindert eine Verarbeitung, Perspektiven für eine weitere Entwicklung fehlen, und auch harmonisch bleibt Schostakowitsch außergewöhnlich lang im Es-Moll-Bereich.

Eine Lösung aus der allgemeinen Erstarrung erfolgt erst durch einen extremen Wechsel innerhalb der kompositorischen Faktur, wenn in Takt 184 das Gitter der Repetitionsnoten abbricht und der Satz wieder an Tiefe gewinnt. Aber die Erregung des Ostinato-Teils wird weiterhin aufrechterhalten: Die permanent hohe Lautstärke steht einer Beruhigung entgegen, peitschende Akkorde setzen das metrische Gefüge der Musik gänzlich außer Kraft. Erst danach kann die Musik in die Wiederaufnahme des Hauptthemas münden, und die Kumulationsphase endet.

Die fortwährende Anspannung aller Kräfte bei gleichzeitiger Zerschlagung und Auflösung der thematisch-motivischen Bindungen erzielt eine Klimax nicht aufgrund logischer innerer Prozesse, sondern mit Hilfe einer auffälligen Massierung (Kumulation) einzelner Kompositionsbestandteile. Eine solche Verschärfung und Verhärtung musikalischer Strukturen markiert zumeist formal entscheidende Stellen der Partitur - im Kopfsatz des *Zweiten Streichquartetts* handelt es sich um Höhepunkt und Ende der Durchführung.

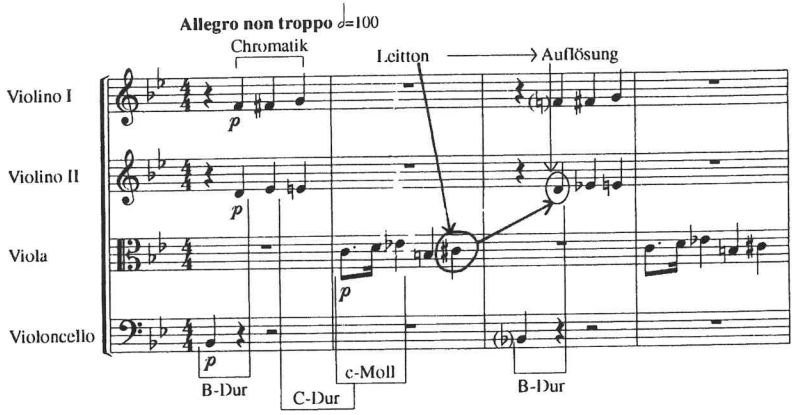
Chromatische Anreicherung tonaler Zellen

Den genannten Merkmalen der Linearen Moderne, die für Schostakowitschs gesamtes Schaffen charakteristisch sind, tritt in den Streichquartetten ein Prinzip zur Seite, das «Ausbildung tonaler Zentren» und deren «chromatische Anreicherung» genannt werden soll. Die Themenbausteine des *Fünften Quartetts* zeigen dieses Verfahren besonderes klar, da sich die harmonischen Vorgänge oft im Rahmen der einzelnen Themenbausteine abspielen.

Bereits die ersten Takte enthalten extrem unterschiedliche Ansatzpunkte wie modale und frei chromatische Fügungen oder tonal ausgerichtete Leitton-Bezie-

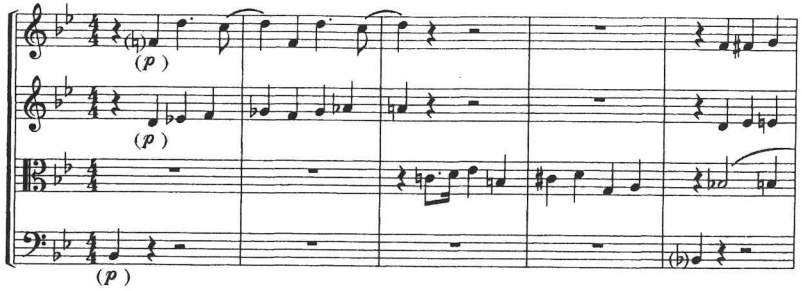
hungen. Schostakowitsch verdeutlicht diese Heterogenität noch, indem er Zusammenklänge vermeidet und statt dessen die Strebewirkung der einzelnen Melodielinien in den Vordergrund stellt. Die tonale Komplexität wird also mit Hilfe der Melodie als dem aktiven Part musikalischer Entwicklung ausgetragen.[104]

Zu Satzbeginn scheint ein isoliertes B des Cellos eine Tonart grundieren und festlegen zu wollen. Der folgende Violin-Akkord bestätigt B-Dur, aber bereits in der zweiten Takthälfte wird die Tonalität chromatisch zerrieben. Die (nachwirkende) Grundton-Assoziation des tiefen B schiebt den Klang in die Region eines verminderten Akkords, der durch den Bratscheneinsatz nach C-Dur umgebogen wird. Eine Zählzeit später führt die Viola nach c-Moll, dem wiederum das cis' entgegensteht, das sich als Leitton zur zweiten Violine entpuppt. Seine Strebewirkung wird sogar über den restituierten B-Dur-Bezug hinweg deutlich.



Notenbeispiel 7: *Streichquartett Nr. 5*, erster Satz, Takt 1 bis 4

Obwohl der dritte Takt grundsätzlich eine Wiederholung des ersten ist, gelingt es Schostakowitsch, ihm hinsichtlich der Harmonik einen veränderten Sinn zu geben. Und im fünften Takt wertet er die Vorgaben des Satzbeginns nochmals anders aus, indem er das ursprünglich chromatische Schlußintervall zu einem Ganztonschritt ausweitet und somit den B-Dur-Rahmen beibehält und in der Bratsche linear c-Moll und h-Moll folgen läßt.

104 Das entspricht dem Verfahren der sogenannten eristischen Modulation in Gojowys Definition der Linearen Moderne.

Notenbeispiel 8: *Streichquartett Nr. 5*, erster Satz, Takt 5 bis 9

Diese wenigen Takte zeigen, daß Schostakowitsch die Tonalität nicht sprengt. Vielmehr bildet sie ein Bezugssystem, das im Verlauf des Komponierens ausgeweitet wird. Der Ausweitungsprozeß kann beim Hören Schritt für Schritt nachvollzogen werden, da er unmittelbar mit der Melodiebildung gekoppelt ist und diese beeinflußt. Denn Schostakowitsch arbeitet mit tonalen Segmenten, die an ihren Randzonen freitonal bis dissonant erweitert werden - und zwar auf dem Weg in sich schlüssiger Melodielinien. An diese Erweiterungen werden wieder neue tonale oder modale Segmente angehängt. Die melodisch führenden Stimmen stehen also den tonalen Ruhepolen als aktives Moment entgegen und zwingen den Hörer, Achsenkräfte der Harmonik bewußt wahrzunehmen.

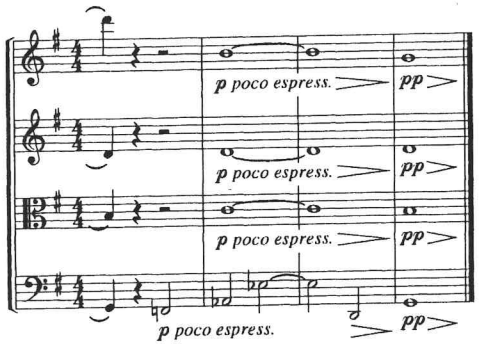
Damit treten die von Gojowy definierten Merkmale der Linearen Moderne mit den traditionell vertikalen Momenten der Tonalität in eine fruchtbare Wechselwirkung. Die harmonischen Gravitationszentren sind nicht etwa regressiv,[105] sondern unmittelbar notwendig, damit der Rezipient gerade die Abweichungen von herkömmlichen

105 Die Ausschließlichkeit, mit der in Deutschland nach dem Ende des Dritten Reichs - quasi kompensierend - nur noch die Schönberg-Schule als modern akzeptiert wurde, hat lange Zeit dazu geführt, Schostakowitschs Musik als rückwärtsgewandt zu disqualifizieren - ein Urteil, das sich so nicht halten läßt.

Schemata bewußt wahrnehmen kann. Die Pole stärkster Chromatisierung und traditionsverhafteter Diatonik[106] sind dialektisch aufeinander bezogen.

Harmonische Keimzelle

Obwohl die chromatische Anreicherung tonaler Zellen das gesamte *Fünfte Streichquartett* bestimmt, kann noch nicht von einer für alle Werkabschnitte relevanten «harmonischen Keimzelle» gesprochen werden, da nur das Kompositionsprinzip, nicht aber die konkrete melodische Ausprägung der Zellen konstant bleibt. Noch nimmt die Motivik eine eigene, der Tonalität ebenbürtige Stellung ein.

In den Quartetten sechs bis acht hingegen werden die Einzelsätze ausschließlich auf dem Weg der Harmonik zu einer übergreifenden Werkganzheit verknüpft, denn alle Sätze basieren auf einer festen harmonischen Keimzelle, die außerdem wenigstens einmal in Reinform erklingt. Diese Keimzelle faßt die spezifischen Regularitäten von Schostakowitschs Harmonik zusammen und bindet das Verfahren der chromatischen Anreicherung tonaler Zellen an eine wiedererkennbare Formel. Im *Sechsten Streichquartett* handelt es sich um eine nackte Kadenzwendung, die, von jeder melodischen oder rhythmischen Individualität befreit, nach einer deutlichen Zäsur jedem Satz angehängt ist.

Notenbeispiel 9: Streichquartett Nr. 6, erster Satz, Takt 159 bis 162[107]

106 Das gilt auch, wenn Schostakowitsch modale Skalen verwendet wie z. B. bei dem phrygisch anmutenden Thema des Variationensatzes des *Ersten Quartetts*.

Schostakowitsch komponiert hier eine angereicherte Kadenzierung von der fünften zur ersten Stufe, deren Grundstruktur von Leittonbeziehungen überlagert und chromatisiert wird. Es findet also eine Halbtonlagerung um dur-moll-tonale Zielnoten statt.

K l a n g l i c h gesehen, wird dem Schlußakkord seine mehrfach aufgestockte Dominante vorangestellt, während in den Oberstimmen bereits Terz und Quinte des endgültigen Schlußakkords liegen. Gleichzeitig ist die Septime des angestrebten Schlußakkords (hier also F als Leitton zu G) melodisch herausgehoben und unterstreicht nochmals den Dominant-Tonika-Effekt.

L i n e a r betrachtet, komponiert Schostakowitsch eine doppelte Leittonspannung: Das As drängt zur Auflösung in den Grundton G, während die zwischen diesen beiden Noten eingelagerten Töne es und D trotz der intervallischen Distanz unmittelbar als Leitton mit Auflösung verstanden werden können. Damit erweist sich die Baßstimme als dreifacher Quintfall As - D (mit vorangestelltem Leitton es) - G. Die fünfte Stufe zur Dominante ist tiefalteriert (As statt A).

Indem die Kadenzwendung die melodisch-rhythmische Dimension quasi ausblendet und sich als Extrakt sämtlicher harmonischer Prozesse des Quartetts darstellt,[108] wird das *Sechste Streichquartett* zu einem Zwischenglied zwischen den harmonisch prinzipiell konstanten, melodisch aber variablen Vorgängen des *Fünften Quartetts* und den durch die Harmonik determinierten melodischen Prozessen des *Siebten* und *Achten Quartetts*. Neben der allgemeinen Schlichtheit des sechsten Werks wirken die beiden nachfolgenden Partituren wieder komplexer, und die Bedeutung der harmonischen Keimzelle gerät noch umfassender.

Im *Siebten Quartett* besteht die Keimzelle aus einem freien Wechsel von drei oder vier Ganz- und Halbtonschritten und bestimmt sowohl die motivisch-thematischen Bestandteile aller Sätze als auch die Zusammenklänge. Denn die in diesem Kompositionsprinzip eingeschlossenen Terzgänge gestatten den raschen Wechsel unterschiedlicher (und selbst weit entfernter) harmonischer Unterzentren und geben dem Werk stets den Eindruck von Tonalität. Gleichzeitig entstehen dissonante Zusammenklänge, die nach Gojowys Vorstellung der Linearen Moderne erklärt werden könnten, wenn sie nicht die Folge einer grundsätzlichen, den Verfahren der Linearen Moderne übergeordneten Entscheidung wären, da auch diese Zusammenklänge der Struktur der Keimzelle folgen.

107 Die Kadenzierungen des ersten, dritten und vierten Satzes sind tonlich identisch, im zweiten Satz wird diese Tonfolge (mit Ausnahme der ersten Note) um eine große Terz abwärts transponiert.

108 Entsprechendes zeigt sich auch in Kumulationsphasen: Je aktiver die Harmonik, desto einfacher werden die übrigen Kompositionsfaktoren.

Die harmonische Keimzelle des *Siebten Quartetts* ist noch nicht auf eine einzige Kombinationsmöglichkeit der zugrundeliegenden Ganz- und Halbtöne fixiert. Ihr Prototyp erscheint jedoch zu Beginn des Schlußsatzes (Takt 4 bis 7) in der Bratschenstimme als isolierte Folge «Halbton - Ganzton - Halbton» (a - gis - fis - eis). Im *Achten Quartett* löst sich Schostakowitsch dann von der skalaren Reihung der vier Töne. Die Noten D, Es, C und H erweisen sich als eine der möglichen Kombinationen von Halb- und Ganztonschritten, so daß sich die harmonische Keimzelle des *Siebten Quartetts* als eine Vorstufe zum Leitthema des *Achten* entpuppt.

Finalformen und Zykluskonzeptionen

Die Beschränkung, die sich Schostakowitsch mit der Fixierung auf vier klar definierte Noten auferlegt, entspricht der strengen, bis ins letzte durchgeformten Konstruktion des *Achten Streichquartetts* - eine Konzentration, die sich an dieser Stelle der Untersuchung deutlich als Resultat einer werkweisen Entwicklung darstellt. Denn im Rahmen seiner ersten acht Streichquartette erprobt Schostakowitsch Partitur für Partitur unterschiedliche Lösungen des kompositorischen Problems Streichquartett. Einige verwirft er; sie bleiben Einzelfälle wie etwa das *Fünfte Quartett*. Andere bearbeitet er so lange weiter, bis sie seiner Vorstellung von einem in sich geschlossenen großen Werk entsprechen, das als Ganzes ebenso kohärent ist wie in seinen einzelnen Teilen. Wichtigstes verbindendes Element ist sein Umgang mit der Tonalität; aber auch sein Experimentieren mit der Großform des Werks kulminiert in der Lösung des *Achten Quartetts*.

Eine grundlegende Entscheidung liegt in dem Entschluß, das Finale aufzuwerten und hier den Schwerpunkt der kompositorischen Arbeit anzusiedeln. Das ist bereits im *Zweiten Streichquartett* nachvollziehbar, und zwar zunächst auf der Ebene des Einzelsatzes: Die grundlegende Variationenform ist hier von einem Rahmen[109] umgeben, dessen musikalisches Material sich im Verlauf des Satzes mit den Variationen überlagert und eine komplexe Form bildet. Die Aufwertung des Schlusses wird im *Dritten* und *Sechsten Quartett* ausgeweitet, indem der melodiekonstante Variationensatz mit dem eigentlichen Finale attacca verknüpft und an entscheidender Stelle wieder aufgegriffen wird.

109 Hinführung und Ausklang des Satzes bestehen aus eigenständigem Melodiematerial und sind wie ein Rahmen um den eigentlichen Satz herumgruppiert. Ähnliches geschieht auch im Finale des *Vierten Streichquartetts*, wo außerdem die beiden letzten Sätze attacca aufeinander folgen.

Ziel dieses Verfahrens ist die Festigung des inneren Zusammenhalts innerhalb des Einzelwerks. Im *Fünften, Siebten* und *Achten Quartett* umfaßt dieser Versuch alle Sätze der Partitur, die folgerichtig ohne Pause ineinander übergehen. Für das *Fünfte Quartett* weicht Schostakowitsch in gewissem Sinne von seinem Prinzip der Finalaufwertung ab, denn die Partitur ist als symmetrische Gruppierung zweier relativ bewegter Sätze[110] um ein geradezu sphärisch gestaltetes Moderato verfaßt. Ihre Einheit wird durch eine gewisse Verwandtschaft des kompositorischen Materials[111] und durch die klangliche Entwicklung hin zum Mittelsatz legitimiert. Indem das Finale allerdings dessen klangliche Prinzipien wieder aufgreift, liegt der symmetrisch konzipierten Partitur dennoch eine Art Finalsteigerung zugrunde, die jedoch nur wenig zur Geltung kommt.

Im *Siebten Quartett* überlagert sich das Prinzip der Finalsteigerung mit einer komplexen Formidee, die sich nicht an einer A-B-A'-Struktur orientiert wie beim *Fünften Quartett*, sondern in etwa als Übertragung eines Sonatenhauptsatzes auf die Stationen einer mehrsätzigen Partitur beschrieben werden können. Der erste und zweite Satz sind formal relativ schlicht gehalten (Sonatine - mit Durchführungsansatz in der Reprise des ersten Themas - sowie dreiteilige Liedform) und reizen die Möglichkeiten des thematischen Materials nicht erschöpfend aus, so daß sie als Haupt- und Seitensatz eines sätzeübergreifenden Gebildes verstanden werden können. Der dritte Satz beginnt mit einer Reminiszenz an den Werkanfang und der isolierten Präsentation der harmonischen Keimzelle, bevor sich als eine Art drittes Thema eine vierstimmige Fuge anschließt. Quasi in einem zweiten Teil des Schlußsatzes (dem eigentlichen Finalabschnitt) werden dann die Themen aller drei Sätze verknüpft, weiter verarbeitet und mit einer neuen Ausdrucksqualität gefüllt. Eine Coda, die der Coda des Kopfsatzes entspricht, schließt reprisenartig das Werk ab.

Auffällig an der Form des *Siebten Streichquartetts* ist Schostakowitschs Entscheidung, die einzelnen Abschnitte der Partitur einerseits als in sich schlüssig konzipierte Einzelsätze zu gestalten, ihnen andererseits eine Bedeutung für das Werkganze zu geben - eine Lösung, die auch für das *Achte Streichquartett* ausschlaggebend wird: Das Ganze ist mehr und anders als die Summe seiner einzelnen Teile; die Einzelsätze erfahren durch ihre Einbindung in eine Werkganzheit eine neue und weitergehende Beleuchtung.

110 Schostakowitschs eigene Metronomangaben lassen das mittlere Andante langsamer werden als das abschließende Moderato.

111 Alle Satzanfänge sind aufeinander beziehbar; das Verfahren der Themenbausteine zieht sich durch das gesamte Werk hindurch.

Die ersten acht Streichquartette als Zyklus

Die Grundentscheidung, das Einzelne gleichzeitig sowohl für sich als auch für das Ganze zu werten, setzt sich nicht nur bei den Einzelwerken durch. Auch der Zyklus der ersten acht Quartette ist von diesem Verfahren geprägt. Denn aus der Aufwertung des Finales einerseits und der subtilen harmonischen Vereinheitlichung des Kompositionsverfahrens andererseits entwickelt Schostakowitsch Schritt für Schritt sein Konzept eines Streichquartetts, das als Zyklus einzelner Sätze sowohl den in sich schlüssigen Einzelsatz als auch den übergreifenden Zusammenhalt des ganzen Werks zum Ziel hat. Damit zieht er von Partitur zu Partitur eine Verbindungslinie, welche die Einzelwerke als unterschiedliche Konkretisierungen eines übergreifenden kompositorischen Konzepts erscheinen lassen.

Die beiden ersten Streichquartette bedeuten eine lose Reihung von Einzelsätzen, wobei das Erstlingswerk die konventionelle Satzfolge zugrundelegt und das *Zweite Quartett* Elemente der Suite beschwört. Gleichzeitig beginnt Schostakowitsch im *Zweiten Quartett* damit, das Finale zum Schwerpunkt kompositorischen Geschehens werden zu lassen. Eine Rahmenform wie hier erscheint - bereits auf einer komplexeren Ebene - auch im *Vierten Quartett*. Das dritte und das sechste Werk der Reihe koppeln (wie erwähnt) den Finalsatz mit dem vorausgehenden melodiekonstanten Variationensatz, so daß am Ende des Werks ein unauflöslich verbundener Mikrozyklus entsteht. Im *Sechsten Quartett* tritt zusätzlich das alle Abschnitte verbindende Element der Harmonik hinzu - verkörpert in der jeden Satz beschließenden, stets gleichartigen Kadenzwendung. Das *Fünfte Streichquartett* stellt eine Sonderform dar, deren Prinzip Schostakowitsch nicht weiter verfolgt hat: Das Werk ist symmetrisch um den Mittelsatz herum konstruiert.

Eine andere werkübergreifende Konzeption liegt dem *Siebten Quartett* zugrunde, wo Quartettgroßform und Sonatenhauptsatz einander durchdringen. Das *Achte Quartett* schließlich enthält sowohl Relikte der symmetrischen Konstruktion des *Fünften Quartetts* und der Rahmenformen aus dem Finale des *Zweiten* und *Vierten Quartetts*[112] als auch die dichte Satzverknüpfung durch attacca-Anbindung. Hinzu kommt

112 Die Wiederkehr des Kopfsatzes im Finale des *Achten Quartetts* wirkt weniger wie eine Rückbesinnung auf das *Fünfte Werk*, sondern eher wie eine Übertragung der Rahmenformen auf ein vollständiges Werk. Denn zwischen den Ecksätzen findet - auf der Basis des Leitthemas - eine Durchdringung von Rahmen- und Binnenabschnitten statt, und das Finale erweist sich schließlich als jenes Substrat des Kopfsatzes, das nach der intensiven Abarbeitung des Zitatgedankens übrigbleibt.

das Verfahren der harmonischen Keimzelle, das zum Leitthema der Namenssigle gesteigert wird.

Die wechselnden Ansätze zyklischer Gestaltung münden in den Quartetten sechs bis acht in eben diesem Grundsatz der harmonischen Keimzelle. Für die Zykluskonzeption hat das unterschiedliche Auswirkungen. Während das *Sechste Quartett* die einheitsstiftende Keimzelle jedem Satz nachträglich anhängt, darüber hinaus am Werkende aber zusätzlich einen Mikrozyklus etabliert und damit sozusagen zwei Prinzipien nebeneinander stehenläßt, stellt das *Siebte Quartett* seine harmonische Keimzelle nur ein einziges Mal (nämlich zu Beginn des Finales) isoliert heraus, arbeitet aber fortwährend sowohl in der Horizontalen als auch in der Vertikalen mit ihr. Die harmonische Keimzelle wird zum konstitutiven Faktor der Melodik und der Zusammenklänge und steht zusätzlich im Dienst der übergreifenden Werkeinheit: Die Einzelsätze gewinnen über ihre eigene, in sich abgeschlossene Gestalt hinaus eine weitere Bedeutung für die Großform der vollständigen Partitur und streben zum Finale als dem Höhepunkt kompositorischer Arbeit. Diese Strebewirkung wird dann im *Achten Quartett* wieder reduziert zugunsten einer Gleichgewichtung aller Teile. Harmonische Keimzelle und sätzeübergreifendes Konzept fließen nahtlos ineinander.

Schlußfolgerung: Komponieren in Geschichte und Gegenwart

Die Darstellung ausgewählter Kompositionsmerkmale zeigt einen Prozeß wachsender wechselseitiger Bedingtheit zwischen dem kompositorischen Einzelelement und dem übergreifenden Werkganzen. Mit dem Erreichen des *Achten Quartetts* als eines vorläufigen Höhepunkts dieser Entwicklung wird das für das einzelne Quartett angestrebte Ziel zugleich auf die Ebene der Gattung potenziert: Die ersten acht Streichquartette stellen sich als zusammengehörige Gruppe einzelner, jedoch aufeinander bezogener Werke dar.

Dennoch soll nicht der Eindruck einer teleologischen, fortschrittsorientierten Entwicklung erweckt werden, bei der die Quartette eins bis sieben lediglich Vorstufen zum achten Werk darstellen. Denn selbst wenn sich Schostakowitschs kompositorischer Weg im nachherein als konsequente Erarbeitung eines quasi idealen Ziels darstellt, so bedeutet doch jede Etappe auf diesem Weg ein Kunstwerk für sich. Werk für Werk setzt sich Schostakowitsch mit der Geschichte der Gattung ebenso auseinander wie mit seiner eigenen, privaten Geschichte des «Schostakowitsch-Streichquartetts». Im achten Werk fügt er beides - sowohl sein Verhältnis zur Gattungsgeschichte allgemein als auch seine Einstellung zum eigenen Schaffen – kompositorisch zusammen. In seiner Namenssigle sind beide Aspekte signifikant verschmolzen:

einerseits der Bezug auf das eigene Komponieren, andererseits der Rekurs auf die Höhepunkte der Musikgeschichte, Bach und Beethoven. Außerdem entwickeln sich aus der Namenssigle so unterschiedliche Aspekte wie avancierte Chromatik, klassische Dur-Moll-Tonalität und fugierte Bildungen, so daß dieses viertönige Motiv Schostakowitschs Quartett mit den wichtigsten Stilepochen abendländischen Komponierens in Beziehung setzt.

Damit werden Schostakowitschs Streichquartette eins bis acht zu einem «Komponieren in Geschichte und Gegenwart». Konsequent reiht der Künstler seine eigenen Werke in die Geschichte der Gattung mit ein. Seine Quartette sind ihm selbstverständliche Fortsetzung der Tradition, und daher kann eine Deutung des *Achten Streichquartetts* nicht bei dem autobiographischen Aspekt stehenbleiben – so sehr er sich auch aus der Substanz der Partitur heraus legitimieren läßt. Denn Schostakowitschs Partitur bedeutet mehr als nur den Rückblick auf ein Komponistenleben und auf das Schicksal der eigenen Werke: Es ist zugleich auch ein musikalischer Rückblick auf die Geschichte der Gattung, und es ist der Versuch, innerhalb dieser Gattung den eigenen kompositorischen Standort zu bestimmen. Dieser eigene kompositorische Standort ergibt sich als Resultat der inneren Entwicklung der eigenen Quartette und ebensosehr als Folge einer Auseinandersetzung mit der Gattungsgeschichte. Pointiert formuliert: Schostakowitschs Streichquartette sind gerade dadurch Teil der Gattungsgeschichte, weil sie als in sich geschlossene Werkreihe angesehen werden können. Durch diesen Zusammenhang bilden sie eine bewußte Fortsetzung der Gattung mit eigenen Mitteln.

Kadja Grönke (Oldenburg):

GATTUNGSTRANSFER UND GATTUNGSÄSTHETIK IN DMITRI SCHOSTAKOWITSCHS STREICHQUARTETTEN

Schostakowitschs Werkeverzeichnis zeugt von einem bewußten Umgang mit dem historisch gewachsenen System musikalischer Gattungen. Daß die Mehrzahl seiner Partituren eine eindeutige, klassische Gattungsbezeichnung trägt, ist keineswegs als ein formales Zugeständnis an die Experimentierfeindlichkeit der sowjetischen Kulturpolitik anzusehen. Besonders an Beispielen aus seinem Streichquartett-Schaffen wird deutlich, daß Schostakowitsch sich konstant auf kompositorische und ästhetische Wahrnehmungstraditionen bezieht,[113] auch wenn in den einzelnen Partituren die Gattungsgrenzen durchlässig sind und bestimmte Stile und Ausdrucksweisen auch gattungsunabhängig verwendet werden. Somit ist es möglich, Schostakowitsch eine eigene Ästhetik der Gattung Streichquartett zuzuschreiben. Im Folgenden soll diese Gattungsästhetik aus den Partituren herausgefiltert, vertieft und um ausgewählte Aspekte erweitert werden.

Gattungszuordnung und kompositorische Struktur

Ausschlaggebend für die Gattungszuordnung ist grundsätzlich die innermusikalische Faktur, die Schostakowitsch mit einem historisch gewachsenen Gattungsverständnis in Übereinstimmung zu bringen sucht.[114] Nur wo dies nicht gelingt,

113 Vgl. Grönke, Kadja: *Komponieren in Geschichte und Gegenwart. Analytische Aspekte der ersten acht Streichquartette von Dmitri Schostakowitsch,* in diesem Band, S. 41-80. Dort wird dargestellt, wie sich aus den Partituren der ersten acht Streichquartette schrittweise Schostakowitschs kompositorisches und ästhetisches Gattungskonzept herausfiltern läßt. Der nachfolgende Beitrag basiert explizit auf den Ergebnissen dieser Untersuchung.
Der Abdruck der Notenbeispiele erfolgt nach dem Notentext der sowjetischen Werkausgabe mit freundlicher Genehmigung des Musikverlags Hans Sikorski Hamburg. Druckfehler wurden stillschweigend korrigiert.

114 So schreibt Schostakowitsch am 17.2.1969 an Isaak Glikman über seine gerade im Entstehen begriffene *Vierzehnte Sinfonie* (die er im vorausgegangenen Brief vom 1.1.1969 noch als "Oratorium" bezeichnet hatte): "Es geht anscheinend nicht, sie als Oratorium zu bezeichnen, da ein Oratorium ja einen Chor fordert. Und bei mir gibt es keinen Chor." (Glikman, Isaak [Hg.]: *Dmitri Schostakowitsch. Chaos statt Musik. Briefe an einen Freund.* Berlin 1995, S. 272.)

weicht er auf andere Bezeichnungen aus. So wählt er bei einigen Gedichtvertonungen sprachbezogene Klassifizierungen (*Aus jüdischer Volkspoesie* op. 79, *Vier Monologe für Baß und Klavier auf Verse Puschkins* op. 91) oder sogar literarische Kategorien (*Satiren - Bilder der Vergangenheit - auf Worte von Sascha Tschorny* op. 109, *Sechs Gedichte der Marina Zwetajewa* op. 143), weil sich die kompositorischen Besonderheiten dieser Werke auf keine der traditionellen musikalischen Gattungen zurückführen lassen.[115]

Wie skrupulös der Komponist bei der Gattungszuordnung vorgeht, bezeugt ein besonderes Beispiel:[116] Dem Briefwechsel mit Isaak Glikman läßt sich entnehmen, daß Schostakowitsch bei der Vertonung von Texten des sowjetischen Lyrikers Jewgeni Jewtuschenko anfangs nicht nur hinsichtlich seines kompositorischen Konzepts, sondern - damit verbunden - auch hinsichtlich der Gattungsbezeichnung schwankt. Sobald allerdings die musikalische Form endgültig feststeht, legt Schostakowitsch sich eindeutig auf eine Gattungsbezeichnung fest: Das fünfteilige Werk in der Besetzung für Baß, Männerchor und Orchester wird nicht mehr als "symphonisches Poem"[117] oder als "vokal-symphonische Suite"[118] bezeichnet, sondern als *Dreizehnte Sinfonie*. Das klingende Ergebnis trägt diese Formbezeichnung letztlich zu Recht, auch wenn die durchgehend vokal-sinfonische Besetzung ungewöhnliche Lösungen erfordert und das historische Gattungsverständnis innovativ erweitert.

Schostakowitsch ist natürlich bewußt, daß eine solche Erweiterung Grundzug jeder kompositorischen Entwicklung und Weiterentwicklung ist, und es scheint für ihn selbstverständlich zu sein, daß seine eigenen Werke zur Geschichte der entsprechenden Gattungen in Vergangenheit und Gegenwart dazugehören. Daher kann er auf die vokalsinfonische *Dreizehnte* seine *Vierzehnte Sinfonie* folgen lassen, obwohl sie sich noch weiter von der traditionellen sinfonischen Form entfernt und auf den ersten

115 Die *Sechs Gedichte der Marina Zwetajewa* etwa beziehen sich alle auf konkrete Dichterpersönlichkeiten und stellen den Wortbezug auch kompositorisch ins Zentrum. Die *Vier Monologe für Baß und Klavier* erweisen sich als ausgedehnte Selbstgespräche, denen – innerhalb der autobiographischen Entstehungssituation plausibel – der Bezug auf ein Gegenüber fehlt; der Kommunikationszusammenhang bleibt auf die Reflexion des sprechenden bzw. singenden Ichs eingeschränkt. (Vgl. Grönke, Kadja: "'Die fremden Farben fallen wie Schuppen ab im Lauf der Zeit ...' Dmitrij Šostakovičs Vokalzyklen auf Texte Aleksandr Puškins", in: *Arion. Jahrbuch der Deutschen Puškin-Gesellschaft*. Bonn i. V.)

116 Noch am 7. 7. 1962, als bereits drei Sätze der Sinfonie vollendet sind, formuliert Schostakowitsch: "Natürlich möchte ich Dir gern die 13. Symphonie (ob es eine Symphonie ist?) zeigen." (Glikman, wie Anm. 114, S. 194.)

117 Brief Schostakowitschs an Isaak Glikman vom 24. 6. 1962 (Glikman, wie Anm. 114, S. 190).

118 Brief Schostakowitschs an Isaak Glikman vom 24. 6. 1962 (Glikman, wie Anm. 114, S. 190).

Blick eher wie eine Folge von Orchesterliedern wirkt.[119] Durch das Vorgänger-Werk ist diese Lösung jedoch vorbereitet, in einen historischen Entwicklungsprozeß eingebunden und damit legitimiert: Der Gattungsbegriff wird nicht geändert, sondern nach Art und Umfang erweitert.

Entsprechendes geschieht im Rahmen des Streichquartettschaffens. Eine werkimmanente Untersuchung der ersten acht Partituren zeigt, daß Schostakowitschs Gattungsverständnis auf der traditionellen Definition eines Streichquartetts fußt, im Verlauf der kompositorischen Auseinandersetzung jedoch schrittweise ausgebaut wird, so daß sich seine Ästhetik des Streichquartetts von Werk zu Werk weiterentwickelt. Dadurch entsteht ein besonders enger Bezug zwischen den einzelnen Quartetten. Aufs Ganze gesehen, läßt sich ein Prozeß wachsender wechselseitiger Bedingtheit zwischen dem kompositorischen Einzelelement und dem übergreifenden Werkganzen erkennen. Daß Schostakowitsch sich von Partitur zu Partitur mit der eigenen Entwicklung, also quasi mit der Geschichte des «Schostakowitsch-Streichquartetts», ebenso auseinandersetzt wie mit der gesamten Gattungsgeschichte, ist für ihn kein Widerspruch, sondern eine in der Natur der Sache begründete Selbstverständlichkeit.

Ästhetischer Rang und hermeneutische Aussagekraft (*Vierzehnte Sinfonie*)

Welch hohen ästhetischen Rang Schostakowitsch dem autonomen, vierstimmigen Streichersatz, bei dem alle vier Soloinstrumente gleichberechtigten Anteil an der detaillierten Ausarbeitung des kompositorischen Prozesses haben, zumißt, zeigt sich am offenkundigsten allerdings nicht in einem seiner Quartette, sondern innerhalb der *Vierzehnten Sinfonie*, wobei die Analyseergebnisse jedoch auf die Gattung Quartett zurückprojiziert werden können. Eine solche Übertragung kompositorischer und ästhetischer Merkmale soll als «Gattungstransfer» bezeichnet werden. Gattungstransfer und klare Gattungszuweisung stehen in produktiver Wechselwirkung, denn mit Hilfe des Gattungstransfers leistet Schostakowitsch auf kompositorischem Weg nicht nur eine Reflektion der entsprechenden Gattungsästhetiken, sondern präzisiert sein individuelles Gattungsverständnis und gewinnt neue Impulse für die Weiterentwicklung und somit für eine Begriffserweiterung der beiden beteiligten Gattungen.

119 Die relativ eindeutige Fünfsätzigkeit der *Dreizehnten* ist hier durch eine Aneinanderreihung von Orchesterliedern ersetzt, welche nur noch mit Hilfe von Attacca-Verknüpfungen zu einer übergreifenden Fünfteiligkeit gebündelt sind. - Zum kompositorischen Grundprinzip der *Vierzehnten Sinfonie* vgl. Klemm, Sebastian: *Dmitri Schostakowitsch. Das zeitlose Spätwerk*. Schostakowitsch-Studien Bd. 4. Berlin 2001, S. 80 ff, insbesondere S. 83.

Seine *Vierzehnte Sinfonie* nutzt Schostakowitsch in der Nachfolge der *Dreizehnten* also ganz bewußt "als Ort kompositorischen Experiments und neuer Form, Struktur- und Klangentwicklung"[120] und damit als Versuchsfeld für genau solche kompositorischen Innovationen, die speziell für die Definition der Gattung Streichquartett ausschlaggebend sind.[121] Aber "höchste Konzentration der Arbeit, größter Reichtum der Gestalten bei strenger Begrenzung des Materials, einfache Klarheit der Form bei subtiler Feinheit des Details, [...] Zielstrebigkeit der Entwicklung und ständige Rückbeziehung, höchste Mannigfaltigkeit in strengster Einheit",[122] wie sie dem Streichquartett eigen sind, müssen innerhalb einer Sinfonie zwangsläufig in Konflikt mit der größeren Besetzung, mit der sinfonischen Klangwirkung und - speziell bei der *Vierzehnten* - mit der besetzungsbedingten Orientierung an Sprachinhalten geraten. Daher wird das Experiment nur in einem einzigen Abschnitt des Werks durchgeführt - dort aber eindeutig zugunsten des Quartetts gelöst. Es handelt sich um die Vertonung des Gedichts *An Delwig* ("O Delwig, Delwig")[123] des russischen Puschkin-Zeitgenossen Wilhelm Küchelbecker (1797-1846). Die musikalische Sonderstellung dieses Abschnitts steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Aussage des Gedichts, das in seiner betont idealistischen Formung als "ästhetische[s] Credo"[124] der gesamten Sinfonie gedeutet werden kann.

An Delwig ist das neunte von insgesamt elf Orchesterliedern, aus denen sich Schostakowitschs *Vierzehnte Sinfonie* zusammensetzt. In jedem dieser Lieder präsentiert der Komponist nur einen Ausschnitt aus der prinzipiell möglichen, aber niemals vollständig erklingenden Besetzung von Sopran- und Baßstimme, kleinem Streichorchester und reichhaltigem Schlagwerk. Dieser Ausschnitt ist beim Lied *An Delwig* besonders schmal. Der vom Bassisten vorgetragene Text wird von einer Solobratsche,[125] drei Solocelli und zwei, partiell in Oktaven spielenden, Kontrabässen begleitet.[126] Diese reine Streicherbesetzung fügt sich zu einem klaren, polyphon durchgezeichneten und überwiegend vierstimmigen Satz (streckenweise mit Stimmverdopplungen). Obwohl es sich nicht um die üblichen Quartett-Instrumente handelt, ist die Allusion an die Gattung Streichquartett dennoch signifikant. Die weichere, wärmere Klanglichkeit wirkt dabei nicht als Verfremdung; vielmehr unterstützt sie den Anschein des Bekannten.

120 Konold, Wulf: Artikel "Streichquartett" in: Honegger/Massenkeil (Hg.): *Das große Lexikon der Musik.* Freiburg/Breisgau 1987 (2.), S. 31.

121 Zur Gattungsästhetik vgl. Finscher, Ludwig: *Studien zur Geschichte des Streichquartetts I.* Kassel, Basel, Tours, London 1974. Außerdem: Krummacher, Friedhelm: *Das Streichquartett.* 2 Bände. Laaber 2001 und 2002.

122 Finscher (wie Anm. 121) , S. 249.

123 Baron Anton Delwig (1798-1831), Dichter und Freund Küchelbeckers, sympathisierte mit den aufständischen Dekabristen, zu denen auch Küchelbecker gehörte, und wurde zur Strafe verbannt.

124 Grönke, Kadja: *Kunst und Künstler in Schostakowitschs späten Gedichtvertonungen.* In: Wolter, Günther / Ernst Kuhn (Hg.): *Dmitri Schostakowitsch - Komponist und Zeitzeuge. Schostakowitsch-Studien* Bd. 2. Berlin 2000, S. 118.

125 In den ersten sechs Takten kommen zwei weitere solistisch besetzte Bratschenstimmen hinzu.

126 Aus der Besetzungsangabe geht hervor, daß alle Stimmen solistisch besetzt sind.

Der auffällige Traditionsbezug dieser Vertonung schlägt sich auch in der Harmonik nieder. In *An Delwig* verzichtet Schostakowitsch erstmals auf die (für die *Vierzehnte Sinfonie* kennzeichnende) Zwölftönigkeit[127] zugunsten einer "Orientierung an spätromantischen harmonischen Modellen".[128] Das entspricht sinnfällig der Tatsache, daß es sich bei den Versen Küchelbeckers tatsächlich um ein Werk des (allerdings frühen) 19. Jahrhunderts und damit um den ältesten in der Sinfonie vertonten Text handelt. Als einzigem original russischsprachigem Gedicht kommt ihm eine weitere Sonderstellung zu, und diese Sonderstellung wird durch den Inhalt des Gedichts vollständig bekräftigt: "Tatsächlich ist es der einzige Satz, in dem nicht vom Tod die Rede ist und in dem statt dessen das Wort 'Unsterblichkeit' eine wichtige Rolle spielt."[129]

Küchelbecker bekennt sich in seinen Versen ausdrücklich zur geistigen Überlegenheit des Künstlers sowie zur Freiheit der Kunst. Der komponierte Rekurs auf die Gattung Streichquartett, deren emphatisches Selbstverständnis sich explizit aus der Autonomie des rein Musikalischen herleitet, steht daher in unmittelbarem Zusammenhang mit der Aussage des vertonten Gedichts.[130] Denn die Vertonung verstärkt das textliche Credo zur Autonomie der Kunst und bestätigt die Hoffnung auf die Unsterblichkeit des Kunstwerks und des im wahren Geist schaffenden Künstlers.

Die von Schostakowitsch gebilligte deutsche Übersetzung des Gedichts lautet:[131]

127 Vgl. Klemm (wie Anm. 119).

128 Klemm (wie Anm. 119), S. 120.

129 Klemm (wie Anm. 119), S. 121.

130 Klemm weist zu Recht darauf hin, daß die Aussage des Gedichts in ihrer ganzen Schärfe erst im Kontrast mit dem vorausgehenden Lied gedeutet werden kann: "Eine Reminiszenz an das 19. Jahrhundert, offenbaren die eröffnenden modulationsgesättigten Takte des neunten Satzes vor dem Hintergrund der harmonischen Kompromißlosigkeit des vorausgegangenen Satzes zugleich die ganze Brüchigkeit und Unwirklichkeit des harmonischen Friedens von *An Delwig.*" (Klemm, wie Anm. 7, S. 122). Im Kontext von Schostakowitschs lebenslanger Auseinandersetzung mit der Funktion des Künstlers darf diese Beobachtung jedoch nicht zu einer Abwertung der Vertonung führen, sondern bestätigt im Gegenteil nochmals die besondere Bedeutung, die diesem Lied zukommt.

131 Diese Übersetzung von Jörg Morgener (d. i. Jürgen Köchel) findet sich in der von Schostakowitsch durchgesehenen deutschsprachigen Partitur, die im Hamburger Sikorski-Verlag erschienen ist. - Bei den von Schostakowitsch vertonten Strophen handelt es sich um einen

Wilhelm Küchelbecker: *An Delwig*

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

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

(3) O Freund, mein Freund! Was zählt Verfolgung?
Unsterblichkeit ist doch der Lohn
erhabener und kühner Taten,
der Preis für des Gesangs süßen Ton.

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

Schostakowitschs Musik geht über das abstrakte Bekenntnis zur inneren Freiheit des schöpferisch tätigen Menschen deutlich hinaus. Durch die spezifische Art der Vertonung und der Positionierung innerhalb der *Vierzehnten Sinfonie* verstärkt Schostakowitsch die schon von Küchelbecker intendierte Idee der künstlerischen Selbstbehauptung gegen politische Tyrannei und geistige Zensur. Die emphatische Hinwendung zum hohen Rang der Kunst impliziert einen strengen Anspruch an den schaffenden Künstler. Indem die Sphäre der Kunst zum Gegenpol von Tyrannei und Gewaltherrschaft erhoben wird, erhält der Künstler die Funktion einer moralischen Instanz und die Aufgabe, sich für die Vision einer gerechteren, menschenwürdigen Welt einzusetzen. Dabei wird die Deutung des Künstlers als des moralischen Gewissens seiner Epoche musikalisch an die Gattung Streichquartett geknüpft, die historisch eigentlich als die am stärksten autonome und von außermusikalischen Gehalten freie Kompositionsform gilt.

Diese scheinbar widersprüchliche Verbindung hat in Schostakowitschs zeitgeschichtlicher und biographischer Situation allerdings einen hohen Grad an Plausibilität. Denn das Streichquartett erweist sich als diejenige Gattung, die der sowjetischen Auffassung von Kunst am wenigsten entspricht. Damit wird das politisch nicht affirmative Werk zu einer Form des Protests gegen die geforderte Indienstnahme von Musik und gegen die Funktionalisierung von Kunst und Künstler. Die Entscheidung für das Komponieren von Quartetten - zumal in einer so intensiven Form, wie Schostakowitsch sie praktiziert - kann somit als ein Akt des künstlerischen Widerstands gedeutet werden. Das würde erklären, warum das *Erste Streichquartett* ausgerechnet 1938, also noch im Zusammenhang mit der tiefsten Krise und der offiziellen Verfemung des Komponisten entsteht und warum auch das *Vierte* (1949) und

Ausschnitt aus einem größeren Poem Küchelbeckers, das 1820 unter dem Titel *Die Dichter* entstand. Der Titel *An Delwig* wurde vom Übersetzer hinzugefügt; bei Schostakowitsch ist das Lied mit den Anfangsworten des Textes, "O Delwig, Delwig", überschrieben.

Fünfte Quartett (1952) in einer Zeit geschrieben werden, als es für autonome Werke kaum Aufführungshoffnungen gibt. Die Vermutung liegt nahe, daß die Gattung Streichquartett als geistig-moralisches Gegengewicht zu den politisch opportunen Kompositionen im Stile des Sozialistischen Realismus fungiert, die Schostakowitsch auch schreibt oder schreiben muß.

Die Kunsttheorie des Sozialistischen Realismus[132] verlangt von jedem Kunstwerk eine erzieherische Wirkung: "Der Sozialistische Realismus als grundlegende Methode der sowjetischen künstlerischen Literatur und Literaturkritik[133] fordert vom Künstler eine wahrhafte, historisch konkrete Darstellung der Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung. Hierbei müssen Wahrheit und historische Konkretheit der künstlerischen Darstellung der Wirklichkeit in Abstimmung mit der Aufgabe gebracht werden, die Werktätigen im Geist des Sozialismus ideell umzuformen und zu erziehen".[134] Daraus ergibt sich, daß die darzustellende "Wahrheit" nichts anderes ist als das Dogma der Partei, und "Wirklichkeit" erst bei dem Versuch entsteht, historische Fakten ideologiekonform zu arrangieren und zu inszenieren. Und da die nicht arrangierte Realität lediglich als ein unvollkommenes Zwischenstadium auf dem Weg zum Sozialismus angesehen wird, besteht die Aufgabe des Künstlers darin, mit Hilfe einer entsprechenden Inszenierung den politisch angestrebten Idealzustand in seiner potentiellen Wirklichkeit zu gestalten und damit sein tatsächliches Eintreten zu beschleunigen.

Als Folge dieser Funktionalisierung von Kunst mißt sich die Qualität eines Werks nicht an der Progressivität seines künstlerischen Materials, sondern allein an der Fortschrittlichkeit des Inhalts. Damit sind bestimmte Themen ebenso wie gewisse (avantgardistische) Verfahrensweisen von vornherein aus der künstlerischen Gestaltung ausgeschlossen, während andere in vehementer Ausschließlichkeit propagiert und in den Dienst der Ideologie gestellt werden.

Für die Musik bedeutet das die zentrale Forderung, für jeden verständlich und zugänglich zu sein. Die entsprechende Fähigkeit, die Massen in den Bann zu ziehen, gewinnt ein Komponist nach Meinung der Partei vor allem dann, wenn er sich an der klassischen russischen Musik des 19. Jahrhunderts orientiert und Gesanglichkeit, Ausdruckskraft sowie eine einfache und allgemeinverständliche Melodik anstrebt.

132 Der Begriff wurde am 20. 5. 1932 von Iwan Gronski, dem Vorsitzenden des Organisationskomitees zur Bildung des Schriftstellerverbandes der UdSSR, geprägt, dann aber auch rückwirkend auf die von der Partei anerkannten Kunstwerke angewandt. (Vgl. Kasack, Wolfgang: *Lexikon der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, München 1992 [2], Sp. 1225-1230.)

133 Die Forderungen gelten analog auch für die übrigen Künste.

134 Aus der Satzung des Schriftstellerverbandes von 1934; zit/n. Kasack (wie Anm. 132), Sp. 1226, unter Auflösung der dortigen Abkürzungen.

Die erzieherische Aufgabe seines Tuns bestimmt zudem die Wahl der musikalisch gestalteten Sujets: Diese sollen dazu beitragen, alles Negative, Vulgäre oder Demotivierende aus dem sowjetischen Leben zu verbannen zugunsten einer konstruktiv-positiven, zukunftszugewandten und staatsgläubigen Aufbaustimmung. - Solche Erfordernisse lassen sich naturgemäß am einfachsten mit textgebundener Musik verwirklichen, während die vieldeutigen, abstrakt musikalischen und geistig orientierten Formen der reinen Instrumentalmusik sich leicht dem Verdacht einer elitären, volksfremden Kunst aussetzen.[135]

Mit seiner Liebe zum Streichquartett wendet sich Schostakowitsch im Verlauf seines Lebens immer intensiver genau jener Gattung zu, die der sowjetischen Inhaltsästhetik am allerfernsten liegt. Das heißt jedoch nicht, daß diese Werke auf eine inhaltliche Aussage verzichten. Vielmehr prägt der in der *Vierzehnten Sinfonie* außergewöhnlich klar umrissene Konflikt zwischen geistiger Freiheit und der Unfreiheit des Handelns oder - knapper gesagt - zwischen künstlerischer Freiheit und künstlerischem Zwang die gesamte Schaffensphase vom *Ersten* bis zum *Fünfzehnten Streichquartett*. Und das Beharren auf der künstlerischen und geistigen Freiheit des denkenden Menschen wird letztlich zum Akt des zivilen Ungehorsams.

Es wird deutlich, daß für Schostakowitschs Ästhetik des Streichquartetts der persönliche Bezug immer dazugehört. Für ihn erweist sich die Gattung als der geeignete Ort für mehr oder weniger verschlüsselte autobiographische Reflektionen.[136]

Gattungstransfer und autobiographischer Bezug

(*Achtes Streichquartett*)

Am deutlichsten wird dieser Bezug auf das eigene Leben innerhalb des *Achten Streichquartetts*, das durch seinen hohen Anteil an Selbstzitaten einer biographischen Interpretation zugänglicher ist als jedes andere Quartett.

Die Detailanalyse belegt nicht nur, welche der eigenen Kompositionen Schostakowitsch in diesem Quartett der zitierenden Wiederaufnahme für würdig befindet, sondern sie legt auch nahe, in Auswahl und Reihenfolge der Zitate einen

135 Die genannten Forderungen lassen sich aus dem Text des Prawda-Artikels *Chaos statt Musik* [*Sumbur vmesto muzyki*] vom 28. 1. 1936 erschließen, in dem Schostakowitschs Oper *Lady Macbeth aus Mzensk* zum Anlaß genommen wurde, die verschärften kulturpolitischen Richtlinien offiziell zu verdeutlichen. Auch die Formulierungen sind z. T. von dort übernommen.

136 " Schostakowitsch [...] gibt sich in seinen letzten Werken mehr und mehr als das zu erkennen, was er immer auch schon war: Chronist seines eigenen Lebens." (Klemm, wie Anm. 119, S. 11.)

ganz bestimmten Sinn zu erkennen.[137] "Die Auswahl der zitierten Kompositionen verweist einerseits auf solche Werke, die als Wendepunkte in seinem Schaffen anzusehen sind (*Erste, Fünfte* und *Elfte Sinfonie* sowie die Oper *Lady Macbeth aus Mzensk*). Dementsprechend stammen diese Zitate aus großbesetzter Musik mit entsprechender Breitenwirkung. Andererseits verwendet Schostakowitsch Ausschnitte aus solchen Werken, die in Zusammenhang mit seiner privaten Persönlichkeit stehen, da in ihnen das D-Es-C-H-Namensmotiv[138] erscheint. Außerdem berührt dieser Bereich auch den Aspekt jüdisch klingender Musik, so daß die erinnernde Selbstreflexion mit Elementen von Trauer, Verbannung, allgemeinem und persönlichem Leid ineinanderfließt."[139] Innerhalb der fünf Sätze des Quartetts folgen die zitierten Werke in der chronologischen Reihenfolge ihrer Entstehung bzw. (bei der Oper) ihrer Revision aufeinander, so daß Auswahl und Anordnung eine Reflexion von Schostakowitschs künstlerischer Biographie erkennen lassen.

Dieser aus rein innermusikalischen Beobachtungen abgeleitete autobiographische Bezug wird durch einen Brief Schostakowitschs an Isaak Glikman bekräftigt:

> "Ich dachte darüber nach, daß, sollte ich irgendwann einmal sterben, kaum jemand ein Werk schreiben wird, das meinem Andenken gewidmet ist. Deshalb habe ich beschlossen, selbst etwas Derartiges zu schreiben. Man könnte auf seinen Einband auch schreiben: 'Gewidmet dem Andenken des Komponisten dieses Quartetts'."[140]

Da Schostakowitsch die Zitate für sein *Achtes Streichquartett* nach inhaltlichen Gesichtspunkten auswählt, knüpft er den autobiographischen Aspekt zugleich an das Verfahren des Gattungstransfers: Neben originärer Kammermusik (Klaviertrio) nimmt er die Gattungen Instrumentalkonzert, Sinfonik, Oper (und Revolutionslied)[141] in sein Quartett mit auf. Der Gattungstransfer geht über die Selbstzitate noch hinaus, denn Schostakowitsch baut in sein Werk - nach eigener Aussage - auch Verbindungen zum *Trauermarsch* aus Wagners *Götterdämmerung* und zum zweiten Thema des

137 Vgl. ausführlich dazu: Grönke (wie Anm. 113).

138 Die Tonbuchstaben, welche in lateinischer Schrift den Initialen von Schostakowitschs Namen entsprechen, haben für die kompositorische Faktur des *Achten Streichquartetts* eine entscheidende Funktion.

139 Grönke (wie Anm. 113), S. 58.

140 Brief Schostakowitschs an Glikman vom 19.7.1960 (Glikman, wie Anm. 114, S. 173). - Daß Schostakowitsch bei der Auflistung derjenigen Werke, die er in diesem Quartett zitiert, anstelle der *Fünften* die *Achte Sinfonie* nennt, ändert, sollte es sich nicht nur um einen Schreib- oder Lesefehler des Herausgebers handeln, nichts an der Deutung des Quartetts.

141 Das im vierten Satz des Quartetts zitierte Revolutionslied erscheint ebenfalls in Schostakowitschs *Elfter Sinfonie*, wo es ebenfalls einen Beleg für einen Gattungstransfer darstellt.

Kopfsatzes aus Tschaikowskis *Sechster Sinfonie*, der *Symphonie Pathétique*,[142] ein. Zudem erinnert das werkprägende D-Es-C-H-Leitthema an Johann Sebastian Bach (*Wohltemperirtes Clavier*, Bd. 1, Fuge Nr. 4) und an Ludwig van Beethoven (*Streichquartett* op. 131 und *Große Fuge* op. 133).[143] Zum Gattungstransfer tritt also ein Zeit- und Stiltransfer hinzu.

Die Art und Weise, wie diese Verbindung von Gattungen und Stilen durchgeführt wird, bewegt sich allerdings ganz im Rahmen einer traditionellen Quartett-Komposition. An die Stelle einer durchaus möglichen Zitat-Montage, die den Fremd-Charakter der einzelnen Passagen klar herausstellt, tritt bei Schostakowitsch eine maximal motivisch-thematisch gearbeitete Ganzheit. Der Zitat-Charakter wird verschleiert, die kompositorische Arbeit (die in diesem Werk besonders hoch ist) reguliert die Verarbeitung des Materials unabhängig von dessen Provenienz. Selbständigkeit der Stimmführung und polyphoner Satz sind jederzeit gegeben. Die Partitur entwickelt sich in jedem Augenblick vollständig aus sich selbst heraus und zu sich selbst hin. Der Gattungstransfer wird dem tradierten Gattungsverständnis untergeordnet.

Einer Inhaltsästhetik steht damit nichts im Wege. Die semantische Aussage erschließt sich aber erst, wenn innerhalb der vielschichtigen Textur des Werks die entsprechenden musikalischen Elemente als Zitate dechiffriert sind. Die Inhaltsästhetik erweist sich sozusagen als etwas Zusätzliches, als eine Erweiterung des Objektiven ins Subjektiv-Persönliche. Im Streichquartett kreuzen sich für Schostakowitsch die innere und äußere Welt. Denn: "Nur im subjektiven Erfahren vermag sich eine wie auch immer geartete objektive Wirklichkeit zu spiegeln."[144] Die Artikulation des Subjektiv-Persönlichen unterliegt in der Sowjetunion jedoch per se dem Verdacht ideologischer Subversion. Zudem macht sie den Autor angreifbar und verletzbar. Je persönlicher die Aussage eines Werks ist, desto sinnvoller scheint es, sie sorgfältig innerhalb einer Werkstruktur zu verbergen, welche bereits ohne diese zusätzliche Aussage einen Wert an sich besitzt. Dieser rein musikalische Wert ist für die Parteiideologen letztlich weniger suspekt als das Beharren auf individuellen Erlebniswelten.

Im Sinne einer Maskierung der eigentlichen Aussage durch die musikalische Form ist es konsequent, daß Schostakowitsch die gedachte Widmung seines *Achten Quartetts*, "Gewidmet dem Andenken des Komponisten dieses Quartetts",[145] durch die allgemeinere Formulierung "Dem Gedächtnis der Opfer von Faschismus und

142 Brief Schostakowitschs an Glikman vom 19.7.1960 (Glikman, wie Anm. 114, S. 174).
143 Entsprechende Notenbeispiele finden sich in Grönke (wie Anm. 113), S. 53.
144 Klemm (wie Anm. 119), S. 11.
145 Brief Schostakowitschs an Glikman vom 19.7.1960 (Glikman, wie Anm. 114, S. 173).

Krieg" ersetzt. Die Übertragbarkeit dieser Formulierung fordert jedoch in besonderem Maße zu einer Deutung heraus - und das nicht nur bei einem autonomen Quartettwerk, sondern auch und gerade in Verbindung mit der zitathaft auskomponierten Selbst-Dedikation. Hat Schostakowitsch sich denn als ein Opfer von Faschismus und Krieg verstanden?

Der Begriff des Faschismus trifft auf die Sowjetherrschaft nicht zu, und statt des Zweiten Weltkriegs sind es die kulturideologischen Wendepunkte 1936 und 1948, die Schostakowitschs künstlerisches Schicksal beeinflussen. (Der Krieg scheint sogar eine Zeit relativ ungehinderten Schaffens gewesen zu sein.) Der Akzent der Widmung muß folglich wohl am ehesten auf das Wort "Opfer" gelegt werden: Als Opfer will und muß der Komponist sich verstehen, will er nicht infolge seiner parteiideologisch korrekten Werke in den Verdacht geraten, eigentlich eine Art Mitläufer und Mittäter zu sein. Das *Achte Quartett* legt dann auch innermusikalisch unmißverständlich klar, welche seiner Werke er meint und welchen Ausschnitt seines Schaffens er als Produkt eines "freien, freudig-stolzen" Geistes (im Sinne Küchelbeckers) für die in der *Vierzehnten Sinfonie* beschworene "Unsterblichkeit" bestimmt: Es sind diejenigen Kompositionen, die entweder aufgrund ihrer Zugehörigkeit zu autonomen Gattungen oder wegen ihrer kunstvollen Mehrdeutigkeit oder wegen ihrer zwar kommunistischen, aber anti-stalinistischen Aussage (die Sinfonien *Elf* und *Zwölf*) oder auch aufgrund der Akzentuierung von persönlichem Leid aus den Kriterien des Sozialistischen Realismus herausfallen - und für die er immer wieder getadelt wird. Am Beispiel des *Achten Streichquartetts* wird offenkundig, daß es "primär die Musik [ist], die des Komponisten Biographie ausmacht, die ebenso wie er Leid und Unrecht erfahren hat und um die es zu trauern gilt."[146]

Kompositorisches Experiment und Grenzüberschreitungen (*Dreizehntes Streichquartett*)

Das Ringen um künstlerische Unsterblichkeit oder zumindest um das Überleben einiger ausgewählter Kompositionen verbindet sich mit zunehmendem Alter für den schwerkranken Schostakowitsch offenkundig auch mit dem Gedanken an den Tod. Diesen Gedanken vermag er nicht von sich selbst und seinem künstlerischen Lebensweg zu trennen: "Ich denke viel über das Leben, den Tod und die Karriere nach",[147] schreibt er am 3. Februar 1967 an Isaak Glikman. Das Zitat der Todesverkündigung aus Wagners *Walküre* in seiner letzten, der *Fünfzehnten Sinfonie* und die

146 Grönke (wie Anm. 113), S. 58.
147 Brief Schostakowitschs an Glikman vom 3.2.1967 (Glikman, wie Anm. 114, S. 245).

Tatsache, daß er in dem ihm selbst gewidmeten *Achten Streichquartett* ausgerechnet den *Trauermarsch* aus Wagners *Götterdämmerung* und Tschaikowsky von den Russen explizit als Todes-Sinfonie gehörte *Pathétique*[148] einbindet, lassen erkennen, wie sehr die eigene physische Todesnähe ins Spätwerk mit einfließt und Musik wird.

Bei den genannten Beispielen verbleibt das Komponieren über den Tod auf der Ebene des Zitats. Fremderfahrungen werden wiederholt; die Musik zeugt vom Sterben der anderen. Wenn aber, wie der Dichter Rainer Maria Rilke zu Beginn seiner *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* ausführt, jeder Mensch seinen eigenen Tod habe, vermag dann Schostakowitsch auch diesen in seiner Musik zum Sprechen zu bringen? Gestaltet der Komponist Schostakowitsch eine Grenzüberschreitung, die dem Menschen Schostakowitsch erst noch bevorsteht?

Eine definitive musikalische Grenzüberschreitung komponiert Schostakowitsch nur ein einziges Mal in seinem Leben - und das bezeichnenderweise innerhalb der Gattung Streichquartett: In seinem *Dreizehnten* geht er über die konventionelle Behandlung der Instrumente hinaus und nutzt das Korpus der Streichinstrumente als Perkussionsobjekt. Und auch sonst bewegt er sich in diesem Werk immer wieder an den Grenzen von Klang und Struktur.

Das Werk ist Wadim Borissowski, dem Bratschisten des Beethoven-Quartetts gewidmet, dessen Instrument im Zentrum der am 10. August 1970 vollendeten Partitur steht. Fast auf den Tag genau zwei Jahre später, am 2. August 1972, verstirbt der Widmungsträger. Schostakowitsch scheint diesen Verlust als symptomatisch für seine damalige Lebensphase anzusehen: "Um mich kreist der Tod, einen nach dem anderen nimmt er mir, nahestehende und teure Menschen, Kollegen aus der Jugendzeit ..."[149] Es drängt sich der Eindruck auf, als ob der Tod mit jedem Verstorbenen gleichsam schon einmal bei ihm selbst anklopfe und ihn an sein nahes Ende mahne. Der dauerhafte Aufenthalt im finalen Grenzbereich des Lebens, den der schwerkranke Komponist in seinen letzten Lebensjahren psychisch wie physisch durchsteht, mag sich in der Faktur des *Dreizehnten Streichquartetts* niedergeschlagen und die permanenten Grenzüberschreitungen innerhalb des kompositorischen und klanglichen Spektrums mitbestimmt haben.

Das *Dreizehnte Streichquartett* zeichnet sich durch extreme Gegensätze aus. Es ist einsätzig, innerhalb dieses einen Satzes aber deutlich in Unterabschnitte gegliedert. In Melodie und Begleitung sind regelmäßig lineare zwölftönige Strukturen eingebunden,

148 Brief Schostakowitschs an Glikman vom 19.7.1960 (Glikman, wie Anm. 114, S. 174).
149 Meyer, Krzysztof: *Dmitri Schostakowitsch.* Leipzig 1980, S. 222.

sie wirken aber keineswegs atonal.[150] Innerhalb der Zusammenklangsbildung verschärft sich der Satz dagegen immer wieder zu extrem dissonanten Clustern - diese aber benutzen bewußt nicht das chromatische Total. Artifizielle Bestandteile stehen neben volksmusikalischen und archaischen Elementen, und der Klang der Instrumente wird einerseits zur solistischen Kantilene geformt, andererseits immer wieder in extremer Verfremdung gebraucht.

Die Gesamtkonstruktion des hochgradig komplexen Gebildes aber zielt "auf Faßlichkeit und Vermittlung der Gegensätze"[151] im Rahmen einer A-B-C-B-A-Form. Diese Vermittlung wird allerdings nicht durch motivisch-thematische Arbeit in herkömmlichem Sinne, sondern durch die permanente Nutzung von Variantenbildungen und Ableitungen erzielt. Dem entsprechend, besitzt das Quartett keine festen Themen, sondern wiederkehrende Strukturen, die im Verlauf ihrer Modifikation zugleich einen kontinuierlichen Prozeß der Abnutzung des Materials vorführen. Dieser wird am Ende des Quartetts als scheinbare Rekonstitution und greifbarer Zerfall des Anfangsmaterials besonders deutlich. Und so deutet Gernot Gruber in seiner Analyse den Abschluß des Quartetts vorsichtig folgendermaßen:

> "Das Bildhafte von Reminiszenzen an den Teil A in einem Zustand tonaler Labilität, das Sich-Voneinander-Lösen der Bestandteile in ihrer Abfolge und das Zurücksuchen zum Anfang lassen sich allgemein in Analogie zu den psychischen Vorgängen im Sterben bringen."[152]

Demnach wäre das *Dreizehnte Streichquartett* als Lebens-End-Musik, als eine Musik im Nahbereich des Todes zu verstehen.

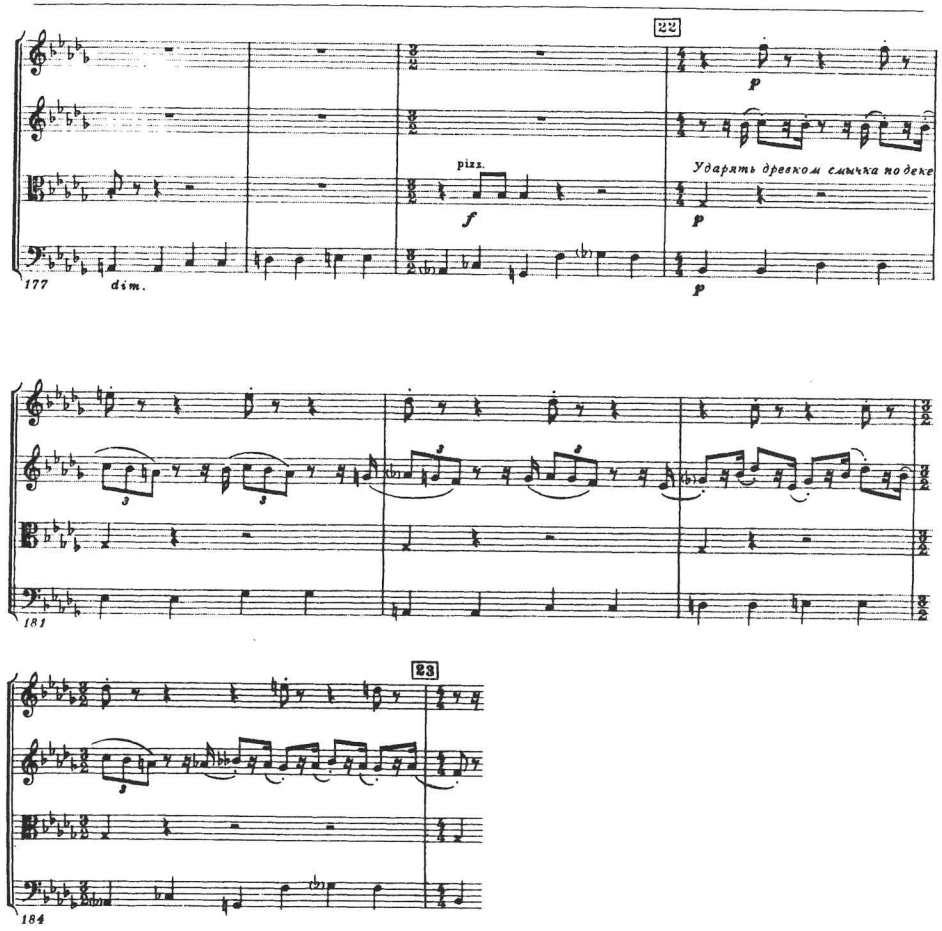
Ergänzend zu dieser bildhaften Deutung von Entwicklungs- und Lösungsvorgängen bietet es sich an, im *Dreizehnten Streichquartett* insbesondere die Komponente des Klanges auf eine symbolische Signifikanz hin zu befragen. Denn innerhalb der gesamten kompositorischen Faktur gibt es konstant die Tendenz, den Klang der Instrumente immer wieder an die Grenze zu führen und dem Geräuschhaften anzunähern. Dies geschieht in mannigfaltiger Ausprägung - sei es innerhalb der dissonanten Cluster, sei es durch extrem hohe Lagen, sei es durch Flageolett, Pizzikato, Triller-Tonfolgen in Begleitschichten, Quint-Quart-Doppelgriffe "in Art eines volksmusikalischen improvisatorischen Einspielvorgangs"[153] oder durch ffp-

150 So benutzt das Bratschen-Rezitativ der ersten Takte zwar alle zwölf Töne, geht aber von einem diatonischen Kern aus, welcher durch Variantenbildungen weiterentwickelt wird und daher einen hohen Grad an innerer harmonischer Folgerichtigkeit besitzt.
151 Gruber, Gernot: *Dmitrij Schostakowitsch: 13. Streichquartett.* In: Melos H. 4/1985, S. 58.
152 Gruber (wie Anm. 151), S. 65.
153 Gruber (wie Anm. 151), S. 53.

und fpp-Akzente innerhalb von lang gehaltenen Liegetönen. Auch das grundsätzliche Gegeneinander extremer Lautstärken (von pp bis sffff) und der crescendierende Unisono-Schlußton der drei Oberstimmen in höchster Lage können "als Geräuscheffekte bezeichnet werden"[154], so daß das Finale den endgültigen "Übergang vom Ton zum Geräusch"[155] markiert. Eine solche Entgrenzung könnte in Analogie zu den von Gruber anhand der Kompositionsstruktur festgestellten "psychischen Vorgängen im Sterben"[156] stehen. Demnach würde die Metamorphose des Klanges in diesem Quartett als Chiffre fungieren für die allmählichen Verwandlungen, welche sich in der Nähe des Todes vollziehen.

Schon lange vor Schostakowitsch werden eigentümliche Klangfärbungen mit dem Tod in Verbindung gebracht. So reserviert Claudio Monteverdi in seiner Favola in musica *Orfeo* (1607) den tiefen, durchdringend-harten Ton des Zink für den Bereich der Unterwelt, und Gustav Mahler setzt Gongschlag und Celesta als Klangchiffren für Transzendenz ein. Über die Lebens-End-Metapher des Geräuschhaften hinaus gibt es in Schostakowitschs *Dreizehntem Streichquartett* auch ein ganz konkretes Klangerlebnis, das Grenzen überschreitet und daher vielleicht als Todessymbol gedeutet werden kann: das Geräusch des Schlagens mit dem Bogenschaft auf das Instrumentenkorpus.

Schostakowitsch führt dieses Schlag- oder Klopfgeräusch im ausgedehnten Mittelteil seines Quartetts ein, gewissermaßen auf dem Höhepunkt der inneren Entwicklung, und zwar zunächst als strukturierendes Element: Ab Takt 175 beginnt eine absolut gleichmäßige Baßfigur in Passacaglia-Funktion, die zum ersten Mal innerhalb des Quartettganzen eine perfekte metrische Orientierung gestattet. Diese Orientierung wird aber durch die hinzutretende Melodiestimme sofort wieder verunklart, denn diese bewegt sich in kleinen, aber intern diffizil abgestuften Notenwerten, die binnenauftaktig und teilweise sogar zwischen die Taktzeiten gesetzt sind. Das beschriebene Klopfgeräusch (das wie ein hartes, hölzernes Knacken oder Pochen klingt) besitzt hier zunächst die Funktion, jeweils die Takt-Eins, also das metrische Gerüst ganz klarzulegen.

154 Gruber (wie Anm. 151), S. 53.
155 Gruber (wie Anm. 151), S. 54.
156 Gruber (wie Anm. 151), S. 65.

Notenbeispiel: *Streichquartett Nr. 13* op. 138, T. 177-185, Partitur

Bald jedoch beginnt die Melodiestimme, mit den übrigen Instrumenten zu interagieren. Der Satz erhält einen höheren Komplexitätsgrad, und das hölzerne Klopfgeräusch verstummt. Erst ab T. 208, wenn der mittlere Satzteil in eine Art zweiter Entwicklungsphase eintritt, kehrt auch das Klopfen wieder - allerdings in veränderter Funktion. Statt den Melodieablauf in ein festes rhythmisch-metrisches Gitter einzubinden, drängt sich das Geräusch-Element nun mitten in den Takt und in den

Melodieprozeß hinein.[157] Daß dies einen Akt der Verselbständigung bedeutet, zeigt sich ab T. 236, wo das Klopfgeräusch unabhängig von der diffizilen Melodie schließlich erklingt.

Aufgrund dieser Verselbständigung kann die scheinbare Wiederkehr der Anfangskonstellation in T. 240, wo das Klopfgeräusch wieder die Takt-Eins markiert, die ehemals dienende Funktion nicht mehr rekonstruieren. Zu sehr hat sich das Klopfgeräusch mittlerweile zu einer eigenständigen Klangkomponente gewandelt. – Tatsächlich wird die schrittweise Verselbständigung zum präsenten (Todes?-)Klang akustisch unterstützt, denn das Pochen wird hier nicht mehr von der Bratsche oder der Violine ausgeführt, sondern vom Cello. Dadurch ändert sich der Klangcharakter, und der gesamte Quartettklang muß sich infolgedessen ebenfalls einem Wandel unterwerfen - jedoch auf andere Art. Die signifikanten Quint- und Quart-Doppelgriffe, mit denen die Bratsche jetzt allmählich den Ablauf der Musik durchsetzt, wirken in ihrer archaischen Gestaltlosigkeit sogar wesentlich fremdartiger als das strukturierend eingeführte Klopfgeräusch und verdrängen es so nachhaltig, daß es erst nach der Spiegelreprise,[158] nämlich zu Beginn der Coda, kurz wieder aufgegriffen wird (ab T. 457). Hier nun hat es sich gänzlich von dem kompositorischen Material des Quartett-Mittelteils gelöst und fällt in ein rezitativisches Bratschen-Solo hinein, das vom Satzanfang übernommen ist. Statt metrisch konstitutiv zu funktionieren, wirkt das Klopfgeräusch nun destruktiv: Es begleitet die endgültige Verkürzung und Verknappung des motivisch-thematischen Materials und leitet damit das endgültige Ende des Quartetts bzw. den klanglichen Übergang in andere, der Komposition nicht mehr zugängliche Welten ein.

Offene Strukturen und Lebens-End-Musik (*Dreizehntes Streichquartett*)

Dieser auskomponierte Hinweis auf eine irreversible Grenzüberschreitung wird in den Noten auch optisch deutlich: Schostakowitsch markiert die perkussive Tongebung des Klopfgeräuschs durch ein Kreuz, das christliche Symbol für Tod und Auferstehung.[159] Es geht also nicht so sehr darum, einen festen Klang für den Tod zu finden, als vielmehr das Ausklingen des Lebens als eine allmähliche Auflösung zu deuten, als einen Übergang in andere Räume und damit als einen Prozeß, der nicht endet, sich aber irgendwann den Wahrnehmungs- und Darstellungsmöglichkeiten entzieht.

Im vehementen Crescendo des Unisono-Schlußklangs endet das *Dreizehnte Streichquartett* folgerichtig offen - eine Offenheit, für die vor allem die unerlöste Harmonik von Gustav Mahlers *Lied von der Erde* und der daran anknüpfende, ähnlich gelagerte Abschluß der *Lyrischen Symphonie* von Alexander Zemlinsky naheliegende Vorbilder sind. In seiner eigenen *Vierzehnten Sinfonie* hat Schostakowitsch 1969 dieses offene Ende entsprechend praktiziert - und zwar als Verbindung einer durmoll-tonal nicht aufgelösten Schlußdissonanz mit einer perkussionsartigen Grundstruktur repetierter Streicherakkorde. Den Text dazu bildet Rainer Maria Rilkes kompromißloses *Schlußstück*: "Der Tod ist groß. / Wir sind die Seinen / lachenden Munds. / Wenn wir uns mitten im Leben meinen, / wagt er zu weinen / mitten in uns."[160]

Angesichts dieser Verknüpfung eines harmonisch offenen Endes und Perkussionselementen mit der expliziten Todes-Semantik des vertonten Texts liegt es nahe, die kompositorische Faktur des *Dreizehnten Streichquartetts* als Resultat eines Gattungstransfers zu betrachten und das Ergebnis analog zu deuten, d. h. die innermusikalisch herausgefilterte klangliche Grenzüberschreitung und das perkussive Klopfgeräusch in der Tat als kompositorische Chiffre einer Lebens-End-Musik zu semantisieren.

Mit Hilfe dieser Deutung gelingt es dann auch, eine kontextuell eingebettete Erklärung für das charakteristische Perkussionsfinale der *Fünfzehnten Sinfonie* (1971) und, rückwirkend, für das gleichartig strukturierte Perkussionsfinale des *Zweiten Cellokonzerts* (1966) zu finden. Beide Werke enden mit einer ausgedehnten Schlagwerk-Passage von Holzblock, Tomtom und Militärtrommel (*Cellokonzert*) bzw. Pauken, Triangel, Castagnetten, Holzblock, Tomtom und Militärtrommel (*Fünfzehnte Sinfonie*), denen jeweils ein ausgedehnter Streicher-Halteton unterlegt ist. Im Unterschied zur *Vierzehnten Sinfonie* dominiert klanglich das Schlagwerk, und der Schlußakkord ist absolut tonal. Eine Übertragung der semantischen Deutung von der *Vierzehnten* auf die *Fünfzehnte* und das *Cellokonzert* ist also nicht ohne weiteres möglich. Mit Hilfe des *Dreizehnten Streichquartetts* funktioniert diese Übertragung aber dennoch. Denn auch das Quartett endet tonal, und zwischen dem hölzernen Klopfgeräusch des Kammermusikwerks und den von hölzernen Schlaginstrumenten beherrschten Schlußtakten der Sinfonie und des Instrumentalkonzerts besteht offenkun-

157 Analog dazu fällt der klare Passacaglia-Baß weg.

158 Der Terminus "Spiegelreprise" bezeichnet in der sowjetischen Terminologie eine reprisenartige Wiederkehr der Themen oder Satzabschnitte in umgekehrter Reihenfolge.

159 In der Sowjetischen Schostakowitsch-Werkausgabe hat dieses Kreuz die Form eines Andreaskreuzes, erinnert also auch an den Akt des Durchstreichens. Daß diese Form die traditionelle Notationsweise für Perkussionsinstrumente ist, ändert nichts an dem gleichzeitigen Symbolgehalt der Zeichen.

160 Rilke, Rainer Maria: *Das Buch der Bilder. Des zweiten Buches zweiter Teil.* Zit/n. Rainer Maria Rilke: *Werke in sechs Bänden*. Frankfurt am Main 1982 (2.), Bd. I/1, S. 233.

dig eine klangliche Verbindung. Der auskomponierte Gattungstransfer legt also wieder auch einen Transfer der Bedeutungen nahe.

Während die Lebens-End-Musiken der beiden großbesetzten Kompositionen jedoch mit dem Perkussiven enden und über dieses Klangereignis nicht hinausgehen, tut das *Dreizehnte Streichquartett* den Schritt über die Musik hinaus in andere Sphären. Denn das Perkussive wird hier vom gewissermaßen natürlichen, dem konventionellen und typischen Ton des Instruments gelöst und zum Klopfgeräusch denaturiert. Diese Neufindung entspricht der Tatsache, daß der Aspekt des Innovativen der Gattung Streichquartett wesensmäßig zugehört. Schostakowitsch kann also das klangliche Experiment einerseits als extremste Realisierung eines semantischen Bedeutungsfeldes nutzen und es andererseits als strengste Einlösung der Gattungsanforderungen legitimieren.

Schlußgedanke

Die Analysen haben gezeigt, daß Schostakowitschs Streichquartett-Ästhetik zu qualitativ gleichen Teilen aus der konventionellen Gattungsdefinition erwächst wie aus dem Wunsch nach semantischer Aussagekraft. Damit verknüpfen sich in dieser Gattung rein musikimmanente Aspekte mit inhaltsästhetischen. Das macht das Streichquartett entgegen der sozialistisch-realistischen Forderung nach funktionaler Bedeutung zu einem Refugium anspruchsvoller Kompositionskunst und ermöglicht gleichzeitig da, wo Staatskunst nur nach einfachen, griffigen Formeln und Parolen verlangt, das differenzierte Aussprechen persönlichster Erlebniswelten. Das Streichquartett wird für Schostakowitsch folglich zu einer Ausdrucksform, die sich der großen Themen der menschlichen Existenz annimmt - und die angesichts der Unbeantwortbarkeit der ewigen Fragen ebenso vehement nach Formulierungen sucht und nach Tönen verlangt wie nach einem legitimen, auskomponierten Verstummen.

Diese Deutung setzt voraus, daß Schostakowitsch Musik als Sprache versteht: als eine Form der Mitteilung und der Verständigung. Daß dies auch und gerade in der sprachfernen Gattung Streichquartett der Fall ist (in der Schostakowitsch im Unterschied zur Sinfonie niemals Experimente mit der Integration von Texten macht), beweist er in seinem *Zweiten Streichquartett.*[161] In ihm führt der Komponist im

161 Das *Zweite Streichquartett* verbindet den klassischen Quartettaufbau mit den Merkmalen einer Suite. Die Satzüberschriften *Ouvertüre, Rezitativ und Romanze, Walzer* und *Thema mit Variationen* sind nachträglich hinzugefügt; die entsprechenden Formen überlagern die konventionelle Satzabfolge eines Streichquartetts und führen zu einem eigentümlichen Changieren unterschiedlicher Formvorstellungen.

Rezitativ und Romanze überschriebenen zweiten Satz mit rein instrumentalen Mitteln zwei eigentlich vokale, sprachgebundene Formen vor, die mit der Gattung Streichquartett zunächst unvereinbar erscheinen. Aber die Art, wie diese Formen miteinander verkettet werden, entspricht voll und ganz dem Ideal autonomer musikalischer Arbeit. Als kompositorische Prototypen des «Modells Rezitativ» und des «Modells Romanze» finden sie in das prototypisch komponierte «Modell Streichquartett» Eingang. Damit wird hier eines ganz klar: Für Schostakowitsch ist Musik von ihrer Natur her grundsätzlich sprachfähig. Im Prozeß des Komponierens werden innermusikalische Strukturen zum Sprechen gebracht, und gerade die Gattung Streichquartett drängt zu einer Aussage. Sie will ansprechen - und vor allem offenbar auch aussprechen.

Um diese Intention zu verwirklichen, ist Schostakowitsch bestrebt, im Rahmen einer streng quartettgemäßen innermusikalischen Arbeit die traditionellen Merkmale der autonomen Gattung Streichquartett zu erweitern. Diese Erweiterung geschieht einerseits durch einen außerordentlich hohen Grad an Selbstreflektion innerhalb der einzelnen Partituren und zwischen den einzelnen Gattungsbeiträgen, andererseits durch die Nutzung von Stilen und Ausdrucksweisen anderer Gattungen.

Indem Schostakowitsch das Prinzip des Gattungstransfers auch außerhalb seiner Streichquartette verwendet, bereichert er mit diesem Verfahren seine gesamte Musik und vermag auf diese Weise, Autonomieästhetik und Inhaltsästhetik nahtlos zu verschmelzen: Form und Inhalt ergeben eine aufeinander abgestimmte Gesamtaussage.

Ryszard Daniel Golianek

THE TYPES OF MUSICAL DRAMATURGY IN DMITRI SHOSTAKOVICH'S STRING QUARTETS

The string quartets by Dmitri Shostakovich, along with his symphonies, should be treated as the main stream of the composer's output. Although Shostakovich created the 15 quartets over a period of almost forty years, their musical style displays some coherent features that allow us to regard these pieces in the course of musical analysis as emanations of the mature style of the composer.

The aim of the present article is to discover analytically the musical and expressive values of the quartets. Despite the fact that these works have already been treated in various musicological publications, their dramaturgical qualities have not yet been adequately described. Musicology in the former Soviet Union, on the one hand, used to search for emotional and extra-musical values in Shostakovich's quartets, which can hardly be analytically proven. The treatises of Western musicologists, on the other hand, are often characterized by a limited acquaintance with the Russian tradition, which sometimes leads to misunderstandings over various facts and opinions. Standing between these two scientific traditions, I have attempted to unite their strongest aspects.

The present paper consists of four brief chapters. In the first chapter the concept of musical dramaturgy, being the methodological base of the proposed approach, is described. The idea of musical dramaturgy has been borrowed from the theory of drama, but the method of interpretation has some elements in common with the theory of energy in a musical work. The second chapter deals with the dramaturgical phases in Shostakovich's quartets and my aim has been to reveal the composer's use of the dramaturgical principle. On this basis, the types of musical dramaturgy present in the quartets can be distinguished – and such a typology appears in the third chapter. Finally, in the last chapter, a classification of Shostakovich's quartets is proposed that takes into account the dramaturgical organization of the works.

1. The concept of musical dramaturgy

The concept of musical dramaturgy is strongly connected to other arts, especially to literature, film and theatre, which have understandably influenced its formulation. Although the term "dramaturgy" has become popular in various musicological treatises, only a limited number of these attempt to give it a thorough definition. The lack of precise definitions of dramaturgy in musicological writing leads to a widespread practice of using this term only in an intuitive way.

The concept of dramaturgy as a musical category exists, in a systematical form, only in the musicology in the countries of the former Soviet Union, but the use of terms such as "picture" or "conflict" does not imply any practical exploration of that theory, as it is not possible to find appropriate meanings for these terms.[162] However, the writings of such musicologists as Viktor Bobrovskij, Evgenij Nazajkinskij or Tat'jana Černova point to the fact that the dramaturgical interpretation of musical works makes the field of musicological research wider and is helpful in grasping the expressive element of music[163].

The definition of dramaturgy used in the present study is based on the theatrical concept of this term. In this sense dramaturgy can be understood as the complex of compositional features of a theatrical work or a theatrical performance, consisting of such elements as coherence, clarity, logic of construction and rate of development of plot. As early as in Aristotle's *Poetics*, the main constructional principles of drama were mentioned, but it was Gustav Freytag who theoretically specified the five components of drama: *introduction*, *increase*, *climax*, *decrease*, *catastrophe*[164]. The contemporary replacement of the term *catastrophe* for the last phase of drama with the term *dénouement* makes the model suitable not only for stage tragedy but also allows its application in the field of music. The dramaturgy of a musical work can be defined as a category of analysis and interpretation stemming from the above concept of theatrical dramaturgy.

162 See more in: Ryszard Daniel Golianek, *The Concept of Musical Dramaturgy in Soviet Musicological Research.* In: *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale.* Ed. by Rossana Dalmonte, Mario Baroni. Trento 1992, pp. 407-412.

163 Viktor Bobrovskij, *K voprosu o dramaturgii muzykal'noj formy.* In: *Teoretičeskie problemy muzykal'nych form i žanrov*. Moskva 1971. Evgenij Nazajkinskij, *Logika muzykal'noj kompozicii*. Moskva 1982. Tat'jana Černova, *Dramaturgija v instrumental'noj muzyke*. Moskva 1984.

164 Gustav Freytag, *Die Technik des Dramas.* Leipzig 1863. Reprint: Darmstadt 1969.

Dramaturgy as a structure is based on a system of tensions, climaxes and dénouements in a musical piece. Such an understanding links this concept with Ernst Kurth's idea of energy in musical works; in his theory, music is treated as an alternation of tensions and dénouements[165]. The term dramaturgy, however, indicates that the energy principle in musical works results from theatrical conditions and has representational consequences.

Dramaturgy also deals with the formal structure of a musical work. This outlines the functioning of formal units within the musical work that provide a material basis for the idea of dramaturgy, i.e. the organization of its particular phases. Various musical elements can be used as constitutive units: agogics, texture, dynamics and others.

The main elements of dramaturgy are the categories of low and high levels of musical energy. These categories cannot be measured quantitatively but may be brought out contextually by confronting phases organized on different energy levels. Such variability may be influenced by musical elements such as harmony, dynamics, agogics, or texture, although their absolute values do not determine the degree of tension. It seems true that dramaturgy results from the co-ordination of these elements.

A phase of low energy level is characterized by small tensions in a musical structure with respect to harmony or texture. It appears as a point of stasis with little variability. There are usually no changes of tempo in this phase. The dynamics demonstrates little or no contrast and remains on a low level. The general feature that characterizes the phase of low energy level is economy in the disposal of musical media.

A phase of high energy level is made of such a disposition of harmony and texture that emphasizes their intensification. The effect is intensified by a growth of dynamics and agogics. A highly characteristic way of organizing this phase is the presentation in a musical work of a relatively high complication of texture accompanied by high loudness and fast tempo.

The dramaturgical process within a musical work consists therefore of a gradual change from low to high levels of energy, i.e. the fluctuation of energy levels. As a result of such variations, a particular system of tensions and dénouements is created. According to the concept of dramaturgy, the following phases can be distinguished in a musical work:

165 See: Ernst Kurth, *Bruckner*. Vol. 1-2. Berlin 1925.

- **Initial / Preliminary phase**, the main aim of which is to present the musical material used in the work. A characteristic feature of this phase is a particular energy stability that maintains the whole phase on the same energy level. In this phase the introduction of melodic elements or harmonic patterns is possible.
- **Developing phase**, connected with gradual increase in tension leading to a higher energy level. It is usually achieved by means of a *crescendo* effect, as understood not only in the dynamic sense but also in that of texture, agogics and so on. The introduction of more and more complicated harmonic and melodic blocks intensifies the sound while the increase in the dynamics and acceleration strengthens its impact.
- **Culminating phase**, the peak in the process of increase in tension that at the same time represents the highest energy level within a particular dramaturgical structure (a musical work, its part or fragment). Typical of this phase are repetitive melodic-rhythmical structures and a strong harmonic condensation. The dynamic level reaches its climax, the element of articulation is very pronounced.
- **Post-culminating phase**, characterized by a gradual reduction of the energy level, thereby creating the effect of dénouement. The main means in bringing out this phase is *diminuendo*, also in texture. The dénouement is characterized by a structural simplification.
- **Concluding phase**, determining the general dramaturgy of a work and appearing as a consequence of its energy structure. A piece can end quietly (*morendo*), which is an effect of a minimal energy level, or by reaching a climax generated by a high energy level. The concluding phase often becomes an additional fragment in the whole dramaturgical structure, which is parallel to the function of *coda* in an architectural draft.

The above-presented specification of the phases within the dramaturgical development of a musical work does not fully describe the problem of dramaturgy. The phases can be set together in various constellations, e.g. omitting one phase or using another phase several times. Composers who take into consideration the dramaturgical principle use individual means that emphasize particular dramaturgical phases within the piece.

Dramaturgy results also from the selection of musical material itself and the main features are the variety or similarity of the material. The problem of musical material must therefore be analysed dramaturgically. It is connected with thematic and rhythmic structures. As a result of such a definition, the form of a piece could be treated as a type of construction which uses such means as: homogeneity of rhythm and motifs, repetition, development, or variety.

In a dramaturgical interpretation of musical works, various types of dramaturgy can be distinguished. Despite general agreement about the dramaturgical course in various works, each realization of that principle has a different shape. In an analysis of a group of musical pieces, similarities and differences between the run of succeeding phases in particular pieces can be observed. The comparative value of that category is more visible, the wider the context, although it seems probable that the optimum range of such a comparison is the creativity of a single composer. In this context, some constant elements in the poetics of a composer appear as manifestations of dramaturgical similarities and links between his works and may be treated as symptoms of the stylistic idiom of his output. The configuration of dramaturgy becomes therefore a criterion on which musicologists can make stylistic classifications.

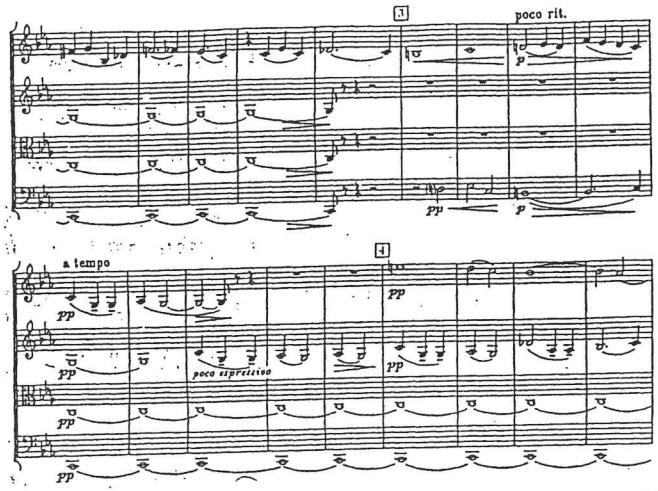
2. Dramaturgical phases in Shostakovich's string quartets

In order to understand the original course of dramaturgy in Shostakovich's quartets, every phase of the dramaturgical process should be examined separately. As the dramaturgical organization of the quartets may be treated as one of the most important elements of Shostakovich's musical idiom, the analysis of the phases must be based on musical examples.[166]

166 In the brief paper of Raisa Zubatova, an analysis of the sound dramaturgy in Shostakovich's string quartets has been proposed. On the grounds of the textural element, Zubatova distinguishes the following phases of dramaturgy:
(1) Initial phase, characterized by a simplified texture,
(2) Increase, achieved in different ways,
(3) Climax, characterized by intensity of sound;
(4) Recapitulation, repeating the textural and sound processes of the initial phase,
(5) Softening, with exposing the sound qualities of particular instruments.
In general, Zubatova's concept has some elements in common with my formulation, apart from a few differences stemming from a different understanding of dramaturgy. It seems interesting that, similarly to the present concept, she also observes the presence of five phases in the dramaturgical structure of Shostakovich's quartets, although her specification of particular phases is based on other factors. As Zubatova's paper is very brief, the concept has not been developed fully. A particular drawback of her idea seems to be the inclusion, in the description of the dramaturgical phases, of different criteria corresponding both to the dramaturgical and formal aspects. See: Raisa Zubatova, "Tembrovaja dramaturgija kvartetov", in: *Sovetskaja Muzyka*, 1985, No. 9, pp. 80-82.

2.1. Initial / Preliminary phase

The very beginning of the work or its part influences the dramaturgical draft of the whole piece. Thus, the initial phase plays an important role in the structure of the work. In Shostakovich's quartets, the initial phase displays preparatory characteristics, which are manifested by stasis, simple texture and a low energy level. The first part of Quartet No. 11, entitled *Introduction*, is a typical example of this phase. The texture of this part is based on a simple melody played with a steady accompaniment. No evolution of the initial motifs appears in this part which is determined by persistence and repetition.

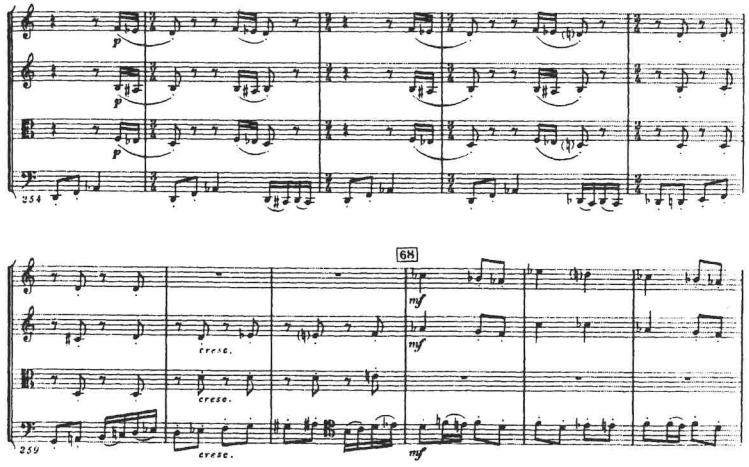
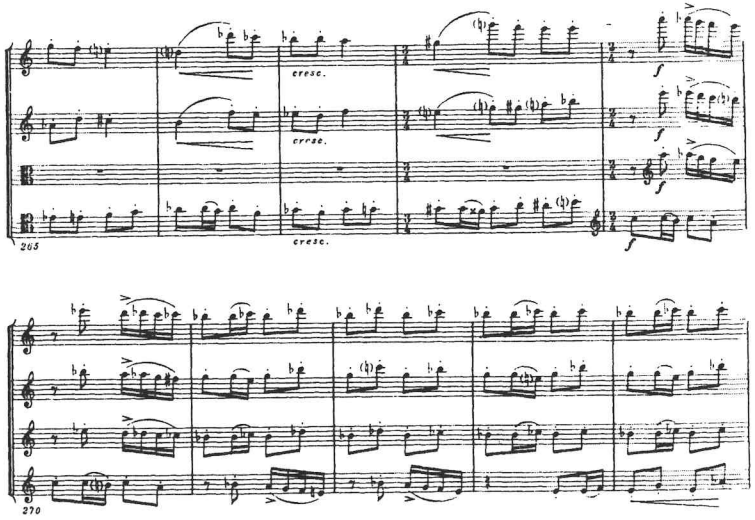
The initial phase usually displays such a textural organization in which the composer reduces the instrumentation. An extreme form of such a procedure is the becomes scoring of a musical fragment for one part only, as in Quartet No. 11 beginning with a solo violin part. A similar situation can be observed in the first part of Quartet No. 8, where accompanying instruments play very long notes (example 1). It is worth noticing that Shostakovich here uses the lowest tones available in the range of the instruments. As a result, a dark and serious mood is dominant.

Example 1. *Quartet No. 8,* Part 1. Initial phase, reduction of texture.[167]

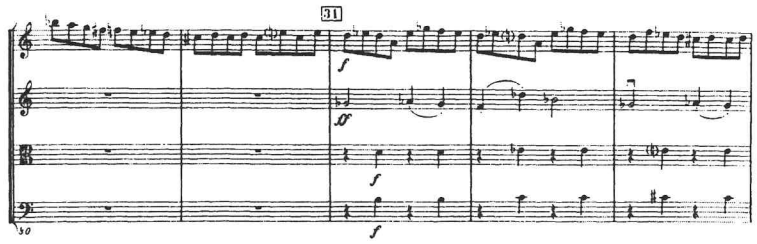
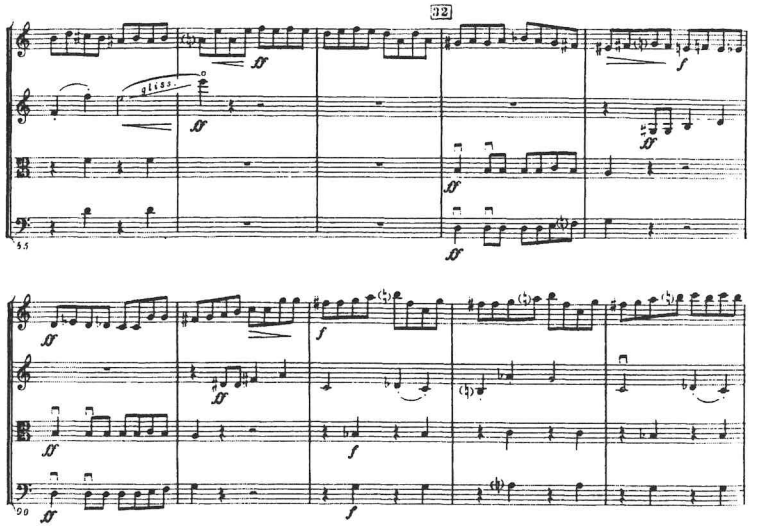
167 The musical examples are borrowed from the following edition: Quartets Nos. 1-8 and 9-15: Dmitrij Šostakovič, *Sobranie sočinenij.* Vol. 35 and 36. Moskva (Izdatel'stvo Muzyka) 1980.

A dramaturgical draft in which each part of the quartet suits a different energy level is especially typical of Shostakovich's late works. It is also a means of dramaturgical organization of the whole cycle. In the early quartets, on the other hand, all phases are present in particular parts. It seems clear that, in such cases, the dimensions of every phase must be reduced, which refers also to the initial phase.

2.2. Developing phase

This phase is created by a gradual shifting from a low energy level towards a higher level. The main means of the development is a textural and dynamic intensification accompanied by register widening.

A good example of this phase is a fragment of the fourth part of Quartet No. 10 (example 2). In the course of the piece, brief, repeated motifs appear, which make the texture denser. A *crescendo* effect and an upward movement of the instrumental parts in a motif progression cause an expressive gradation. Over a dozen or so bars, a visible expansion of register is established.

Example 2. *Quartet No. 10,* Part 4. Developing phase, register expansion.

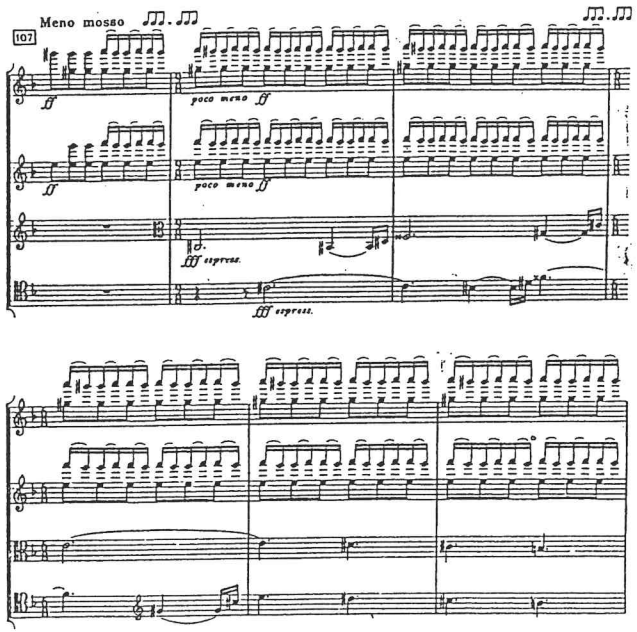
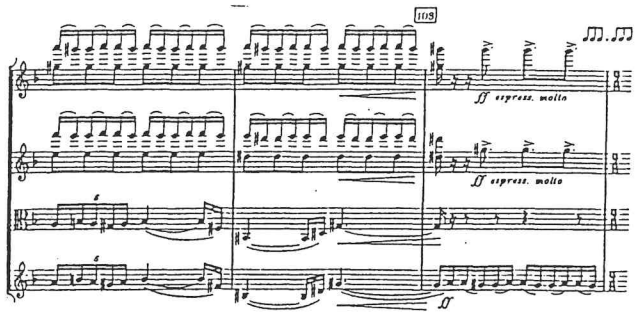
Another means of development is connected with the idea of *perpetuum*, a continuous movement (example 3). This effect results in a textural stratification: a continuous musical discourse (quavers or semi-quavers) in one layer is accompanied by repeated brief motifs in another layer. Such a procedure, used in musical sections leading to the climax, determines almost all of Shostakovich's quartets, both in the early and late works.

Example 3. *Quartet No. 9,* Part 3. Developing phase, *perpetuum* type.

Contrary to the initial phase, the developing phase never becomes a separate part of a quartet. As the energy gradation can be noticed only when it appears in the succession of different levels, the developing phases in Shostakovich's quartets usually comprise brief sections.

2.3. Culminating phase

The culminating phase, which is characterized by a peak condensation of texture and dynamics, usually plays the role of a climax in the dramaturgical process of a quartet or of a part of it. As a typical technical solution used in this phase, an individual textural stratification is introduced by the composer, which corresponds with the division of the ensemble into two groups playing different themes. Thus, two dissonant sound layers appear that are contrasted in respect of their rhythmical structures and types of articulation.

The most typical means of such a division involves confronting an exposed theme, played in longer rhythmical units (e.g. crochets or minims) in one layer, with repeated *ostinato* passages based on short rhythmical motifs (e.g. in quavers or semi-quavers)

in the other layer. Typically, the melodies in longer units are characterized by diatonic scale passages and a narrow range. Their exposition in the sound structure is secured by the high register of the instruments and a strong dynamic level which makes the sound become shrill. Such sections can be called culminant declamations and play a very important role in the dramaturgy of Shostakovich's string quartets. In Soviet musicology, this category used to be known as "culminant recitative", but this name seems to be inadequate as these declamative sections lack the rhythmical freedom typical of the recitative.[168] On the contrary, culminant declamations reveal a strict rhythmical precision and repetitional characteristics of the musical discourse (example 4).

168 Viktor Bobrovskij, *Kamernye instrumental'nye ansambli Dmitrija Šostakoviča. Issledovanie.* Moskva 1961, p. 20.

Example 4. *Quartet No. 3*, Part 5. Culminant declamation with textural stratification.

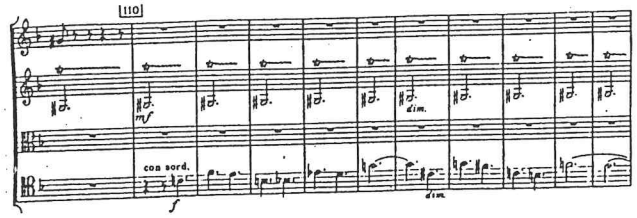
A typical means in the culminating phase is a tendency to utilize the highest register of all the instruments and using the widest range of the whole quartet. In order to broaden the range, Shostakovich often doubles the themes in parallel octaves, thus reducing the structure into a monodic one.

In the culminating phase many expressive descriptions appear that reinforce the effect of a dramaturgical climax. The expressive value of such climaxes usually focuses in Shostakovich's quartets on wild, grotesque qualities suggested by such terms like *feroce* (Quartet No. 5, Part 3) or *furioso* (Quartet No. 10, Part 2).

The culminating phase rarely takes up an entire part of a quartet - the only case of this can be found in the second part of Quartet No. 8.

2.4. Post-culminating phase

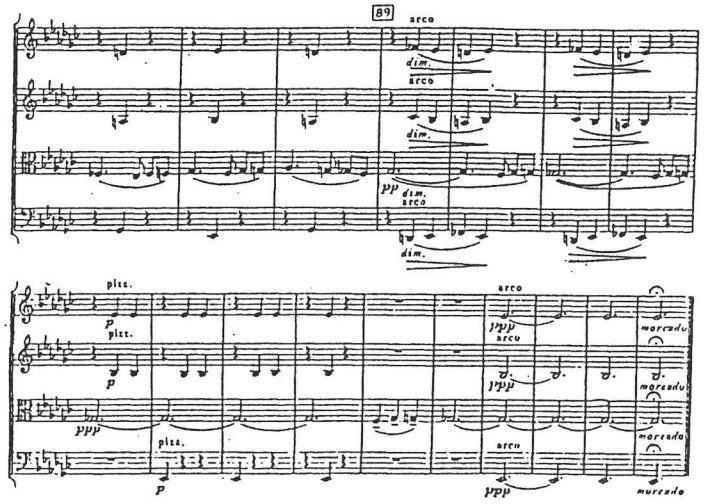
The most common means in the post-culminating phase is the reduction of the volume, textural simplification and slowing down the musical discourse. The idea of *ostinato*, typical of the culminating phase, also plays an important role in the post-culminating phase, being a link between these two phases. Thus, analogically, the category of post-culminant declamation can be introduced. Similarly to culminant declamation, this type is also based on repeating motifs, but the intensity of musical effects is lightened. A reduction can be observed in the area of harmony that becomes less dissonant, as well as in the softening of articulation (*legato*) and of the volume (*decrescendo*).

Sometimes Shostakovich reduces the number of instruments in this phase, which also makes the texture lighter. A very characteristic feature of this phase is also the presence of trills. Their musical nature, not very dynamic but also lacking complete stasis, perfectly meets the requirements of the post-culminant phase (example 5).

Example 5. Quartet No. 3, Part 5. Post-culminant declamation with the use of trills.

In particular string quartets by Shostakovich, the length of the culminating phase essentially differs, from several bars (Quartet No. 3, Part 5), through longer sections (Quartet No. 4, Part 5), up to a whole part of the quartet (Quartet No. 9, Part 4).

2.5. Concluding phase

Because of the different expressive values of particular quartets, the ways they finish can also be different. The most frequently used solution in Shostakovich's quartets consists in closing the piece by softening and hushing. This type of concluding phase can be described as *morendo*. It appears many times in the entire quartet output of Shostakovich, from Quartet No. 2 (Part 3, example 6.) up to the last Quartet No. 15, but the most sophisticated case of this type is present in Quartet No. 13 that ends with a solo viola part.



Example 6. *Quartet No. 2*, Part 3. Concluding phase, *morendo*-type.

There are also other ways of closing pieces and, at the same time, of organizing the concluding phase of the dramaturgy. These include: a final culmination (Quartet No. 2, Part 1; Quartet No. 9, Part 5), closing with a separate *coda*-section (Quartet No. 2, Part 4) or repeating the initial phase (Quartet No. 4, Part 3). In all these types of concluding phase the dramaturgical organization of the work is subordinated to its formal structure.

3. The types of musical dramaturgy in the quartets

The analysis of the dramaturgy in Shostakovich's string quartets indicates that the dramaturgical principle of construction is present in almost every quartet, apart from Quartet No. 1. Generally, three types of dramaturgical construction can be distinguished. The simplest model consists of a dramaturgical organization within the separate parts of a quartet. In such a situation, the above-described phases appear in some parts of the works. A somewhat more complicated mode is achieved when the final part of a piece becomes its main episode summing up its dramaturgical development. The most sophisticated case is reached when all the parts of a work create a full

dramaturgical process. Such construction leads to the dramaturgical coherence of the whole quartet.

3.1. Dramaturgical principle within the separate parts of a quartet

A model of dramaturgical discourse within a piece can be fully accomplished when all the phases appear, i.e. the piece (or its part) is begun and finished by phases of low energy level. Other types of dramaturgy result from various transformations of this model.

The simplest type of dramaturgy can be achieved when the fluctuation of energy levels becomes the constructional principle used only in some parts of the quartet, while the other parts do not reveal dramaturgical traces. Such a situation is present in Quartets Nos. 4 to 6 and can be treated as a typical feature of the early quartets. In Quartet No. 4, the dramaturgical principle refers to Part 4, in Quartets Nos. 5 and 6, it is present in the outer parts of the pieces.

In Quartet No. 2, a more complicated version of this principle is found, as all parts of this piece have been constructed in accordance with the dramaturgy. In spite of this, no cyclical dramaturgy is established in this quartet, as no links regarding the energy and material of the succeeding parts appear.

3.2. Focusing on the finale in the dramaturgical development

Typically, the dramaturgical process in Shostakovich's quartets heads towards the final part which thus becomes the main part of the whole work, summing up the dramaturgical development or securing the synthesis of the musical material. The analysis suggests the presence of three types of dramaturgical organization that are used by Shostakovich for laying emphasis on the finale.[169]

169 In the book by Lev Danilevič, five types of finale in Shostakovich's output are described: heroic, joyful, lyrical, differentiated, synthetic. Unfortunately, as no uniform, objective criterion has been given, this typology seems useless. Lev Danilevič, *Dmitrij Šostakovič. Žizn' i tvorčestvo.* Moskva 1980, p. 277.

3.2.1. The final as the synthesis of musical material

In Quartets Nos. 11 and 15, the dramaturgical aspect seems to be limited to the final synthesis of the musical material without any visible development in the energy draft. These quartets display static qualities and their cyclic structure means they resemble a suite. Shostakovich gave titles to every part of these quartets that made clear their expressive and representational values. The parts of Quartet No. 11 have such titles as: *Introduction*, *Scherzo*, *Recitative*, *Etude*, *Humoresque*, *Elegy*, *Conclusion*, whereas Quartet No. 15 consists of the following parts: *Elegy*, *Serenade*, *Intermezzo*, *Nocturne*, *Funeral march*, *Epilogue*. There are no dramaturgical traces between ensuing parts of the quartets, so the only coherence of the cycles is secured by the distribution of their musical material.

In the finale of Quartet No. 11, musical quotations from the previous parts are used without any arrangement of the motifs. Similarly, the final part of Quartet No. 15 is fully based on quotations from the anterior parts.

3.2.2. The fusion of the finale and of the preceding part

Apart from the material synthesis in the finale, the importance of the finale can be reinforced by a dramaturgical construction thanks to which this part becomes more defined. The least complicated way of achieving it is to join the finale with the part preceding it, which can be both interpreted as a symptom of the cyclical integration and as a tendency towards widening the finale's frames. This type of dramaturgy appears in Quartets Nos. 3 and 14.

All parts of Quartet No. 3 are constructed dramaturgically but the homogeneity of the musical material characterize its last two parts only. In comparison with this quartet, the finale (Part 3) of Quartet No. 14 presents an individual dramaturgical organization. All the phases of the dramaturgical process are presented in the musical discourse followed by a section playing the role of a synthesis in which the composer makes use of material from the previous part. The original tempo of the finale *Allegretto* changes into *Adagio* (the tempo of the second part). In the context of this synthesis, the first part of this quartet, lacking clear dramaturgical traces, is reduced to an introduction whereas the next two parts, joined together by an *attacca* description, become the fundamental structure of the work.

3.2.3 The finale as a dramaturgical synthesis of the cycle

The most advanced type of dramaturgical organization of the finale appears when the composer turns the finale into a synthesis of the whole cycle, both in respect of musical material and in energy draft. Typical methods are to quote elements of the finale as an augmentation of its frames, to create material synthesis within the finale and regarding the finale as a dramaturgical culmination of the cycle. This type of dramaturgy is typical of Quartets Nos. 7, 9, 10, 12.

Quartet No. 7 is characterized by a lucid construction and can easily be interpreted in dramaturgical terms. In its first part, no culmination appears as the energy fluctuates between low and high levels without reaching a climax. The static second part prepares the energy complication of part 3 in which the quotation of the material from the preceding parts is introduced. The fugue technique used in part 3 enables the composer to draw the culminating and post-culminating phases in an individual way.

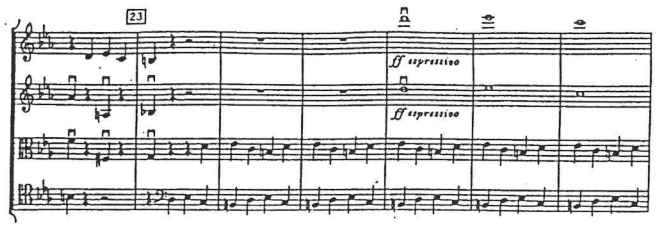
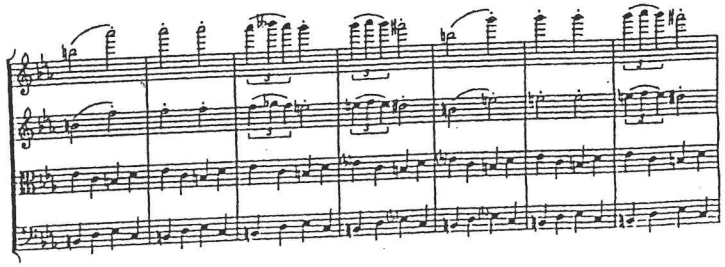
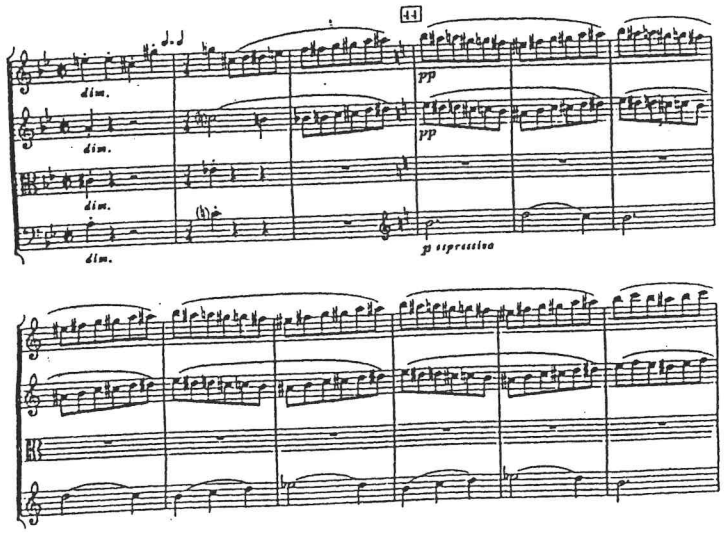
Quartets Nos. 9 and 10, although based on the same principle, reveal an original type of dramaturgical structure. The succeeding parts of both quartets correspond with the succeeding phase of dramaturgy, but in the finale a new, complete turn of the dramaturgical process appears. Thus, there are two courses of dramaturgical development in these quartets and their finales become separate and important elements of the pieces as a whole. There are also material links between the finale and the preceding parts, as quotations from preceding parts are included in the structure of the last part of both quartets.

The composer's attempt to deepen the synthetic character of the final part receives the most consistent shape in the dramaturgical structure of Quartet No. 12. Although this quartet consists only of two parts, it seems that its construction may be summed up as a synthetic version of a four-part piece. Such elements as *Scherzo*, *Adagio* and the real *Finale* can be distinguished in part 2. In the context of the huge frames of part 2, part 1 is reduced to an introduction or a prelude lacking dramaturgical development.

3.3. Dramaturgical integration of the quartet cycle

The tendency towards cyclical integration is present as early as in Quartet No. 3, as motifs from part 4 of this quartet are used in its final part. In every part of Quartet No. 6, a characteristic chord sequence based on the so called Chopin-chord (dominant chord with a sixth and a seventh) is used that secures the structural coherence of the cycle. However, the integration of a quartet can only be accomplished fully when the whole piece is based on homogeneous material and, at the same time, its dramaturgy creates a logic, consistent process (as in Quartet No. 8). Dramaturgical coherence can also be achieved in a one-part quartet (as in Quartet No. 13).

In Quartet No. 8, the musical motif DSCH is present in each part.[170] The motif is changed and transformed in the piece but still its presence integrates the whole quartet. The five parts of the quartet create a complete dramaturgical discourse:

- initial phase in part 1, of a very static character (see ex. 1),
- culminating phase in part 2, being a kind of *toccata*. The motif DSCH appears as a culminant declamation and is developed into a melismatic figure (ex. 7),
- post-culminating phase in parts 3 and 4. The post-culminant declamation is based on a sound sequence borrowed from the DSCH motif (ex. 8),
- concluding phase in part 5, being a recapitulation of the initial phase. The quartet closes *morendo*.

170 The DSCH motif is a well-known musical monogram of Shostakovich which stems from the initial letters of his name in German: **D**mitri **SCH**ostakowitsch. The sequence of the letters DSCH has a musical description as D–E flat–C–B. Derek Hulme lists some other works of Shostakovich, apart from Quartet No. 8, in which this monogram is present. See: Derek Hulme, *Dmitri Shostakovich: A Catalogue, Bibliography, and Discography*. Oxford 1991.

Example 7. *Quartet No. 8*, Part 2. DSCH motif in the function of the culminant declamation.

Example 8. *Quartet No. 8*, Part 3. The post-culminant declamation.

In Quartet No. 13, a one-part piece, the integration is secured by a 12-tone motif, as well as by the solo viola treatment. The concentric character of the musical form is

accompanied by the alternation of energy levels with the omission of culminating and post-culminating phases.

4. Classification of the quartets according to the types of dramaturgy

As a result of the analysis of Shostakovich's string quartets presented here, it seems possible to detect some stylistic similarities between particular pieces and to create a classification of the quartets. The proposed formulation has some features in common with the quartets' division into early and late works, but the analytical procedure has secured a more subtle classification.[171] Different types of dramaturgy can be found in the quartets, which means that this genre does not form a homogeneous sample in Shostakovich's output. Six groups have been identified; in each group the organization of the dramaturgical process is slightly different.

There are no traces of dramaturgical construction in Quartet No. 1. This quartet can be treated as a genre study undertaken by the composer, which can be confirmed not only by the lack of individual dramaturgy but also by the small scale of the piece.

The main feature of the early quartets (Nos. 2 to 6) is the presence of dramaturgical organization in the particular parts of the works. Thus, the process of development can be noticed only within the separate parts and not in the whole piece. There is no relationship between motifs of the succeeding parts either. Among the early quartets, only Quartet No. 3 reveals a different type of dramaturgical construction, so it does not belong to this group.

171 The proposed classification is based on the dramaturgical criterion without taking into account the chronological order of Shostakovich's quartets, apart from dividing this output into the early (Nos. 1-6) and late quartets (Nos. 7-15). Thus, it seems that the composer's ideas have not developed gradually. Contrary to widespread opinions, I would emphasize that all the quartets, apart from Quartet No. 1, reveal the composer's originality in respect of their elaborate dramaturgy. This conviction has led me to the conclusion that the chronological order of the quartets' origin is of minor importance. A similar opinion, although resulting from different methodological premises, was presented by Manuel Gervink in his paper dedicated to the early string quartets (Nos. 1-4): "Eine chronologische Entwicklung der Kompositionstechnik in den ersten vier Streichquartetten Schostakowitschs läßt sich, so scheint es, nur mit Mühe festmachen." See: Manuel Gervink, "Überlegungen zur Genese der musikalischen Sprachmittel in Schostakowitschs frühen Streichquartetten. In: *Schostakowitsch in Deutschland*. Ed. by Schostakowitsch-Gesellschaft. *Schostakowitsch-Studien*. Vol. 1. Berlin 1998, p. 67.

Two pieces, Quartets Nos. 3 and 14, are characterized by a fusion of the finale and the part preceding it. It seems interesting that neither of these pieces come under the chronology of Shostakovich's quartet creativity: Quartet No. 3 is ahead of this chronology whereas Quartet No. 14 seems to be linked to the earlier style.

In the late quartets (Nos. 7 to 15), three groups can be distinguished according to the principle of dramaturgy. The first of them comprises Quartets Nos. 7, 9, 10 and 12. These quartets are characterized by a special dramaturgical organization of the final part which makes the finale a dramaturgical synthesis of the whole cycle. The quartets belonging to this group can be treated as the most representative ones in Shostakovich's late output; it seems that his stylistic idiom found its best expression exactly in these quartets. The dominant role of the finale is achieved in both spheres: in the arrangement of musical material and in the disposition of energy levels.

A separate group within the late output is composed of Quartets Nos. 8 and 13, in which the tendency towards cyclical integration and homogeneity of the dramaturgical discourse reaches its climax. The dramaturgical construction of these works is highly original; thus, in the domain of dramaturgy, they represent the pinnacle of Shostakovich's quartet style.

The last group includes Quartets Nos. 11 and 15, the dramaturgy of which is based on the disposal of musical material. In the finale of these quartets, musical motifs from the whole work are subject to synthesis while the outer framework of the pieces reveals clear traces of the suite. The general conclusions regarding the classification of the quartets are presented in the table below.

Group	Quartets	Type of dramaturgy	Stylistic qualification
I	1	Minimal range of dramaturgical rules	The composer's first attempt at the string quartet
II	2, 4, 5, 6	Dramaturgy in separate parts of the pieces	Style features typical of the early period of Shostakovich's quartet creativity
III	3, 14	Fusion of the finale and the preceding part	Transitional type between the style of early quartets and the composer's late style
IV	7, 9, 10, 12	Dramaturgical synthesis of the cycle in the finale	Typical solution in the late quartets
V	8, 13	Dramaturgical homogeneity of the cycle	The most sophisticated and original style typical for late quartet creativity
VI	11, 15	Material synthesis in the finale	Separate type of quartets revealing some traces of the suite

Table. Stylistic classification of Shostakovich's string quartets according to the types of musical dramaturgy

Juri Cholopow (Moskau)

MODALITÄT IN DEN STREICHQUARTETTEN VON DMITRI SCHOSTAKOWITSCH[172]

Inhalt:

1. Modalität und Tonalität
2. Tonalität bei Schostakowitsch
3. Modalität in den Streichquartetten von Schostakowitsch
   3.1. Systematik der modalen Tonarten
   3.2. Wechselmodi. Mutation. Metabole
   3.3. Polymodi
4. Pentatonik
5. Hexatonik
6. Heptatonik (Diatonik)
   6.1. Reine Diatonik. Dur-Modus. Moll-Modus
   6.2. Diatonik. Modale Abarten
      6.2.1. Ionische Tonart
      6.2.2. Dorische Tonart
      6.2.3. Phrygische Tonart
      6.2.4. Lydische Tonart
      6.2.5. Mixolydische Tonart
      6.2.6. Äolische Tonart
      6.2.7. Lokrische Tonart
7. Mixodiatonik
   7.1. Achtstufige Mixodiatonik
   7.2. Wechselmodus
      7.2.1. Die Mutation
      7.2.2. Die Metabolē
   7.3. Mischmodus
   7.4. Polymodus
   7.5. Dissonanzmodus
8. Symmetrische Modi
9. Zwischen Sieben und Zwölf: Schostakowitsch-Modi
   9.1. Frage der Existenz
   9.2. Begriff und Systematik
   9.3. Konstruktive Prinzipien
10. SM-1: das Terz-Tetrachord (s-4)

172 Sprachliche Einrichtung: Andreas Wehrmeyer

11. SM-2: das Quint-Hexachord (s-7)
11.1. Die zweite Oligotonik
11.2. Vollzählige mixodiatonischen Tonleitern
12. SM-3: die Hemioktav-Tonarten (s-ε)
13. Sonstige Aspekte der Schostakowitsch-Modi
13.1. Tonartenverwandtschaft und Modulation
13.2. Nebengestalt P_3 und Dur-Modus
13.3. Modale Litteraphonie von Schostakowitsch
14. Hemitonik
14.1. Dodekachorde und Dodekareihen
14.2. "Tonal oder atonal?"
15. Epilog: Letztes Selbstbildnis in modaler Tönung

1. Modalität und Tonalität

Als Kategorie der Harmonik ist Modalität ein Tonsystem, das auf einer bestimmten *Tonreihe* und nicht auf Akkorden (mit tonalen Funktionen) basiert. Im Laufe vieler Jahrhunderte waren Modi - der dorische, phrygische usw. - eine der Grundlagen des Musikdenkens. Nach einer Phase der Vorherrschaft des Dur-Moll-Systems gewann die Modalität wieder an Bedeutung (insbesondere bei Modest Mussorgsky und Nikolai Rimsky-Korsakow) und gelangte im zwanzigsten Jahrhundert erneut zu voller Entfaltung (bei Bartók, Strawinsky, Messiaen und anderen). Modalität hat weitreichende Konsequenzen für den Bereich der Melodik. Die neue Modalität besitzt bestimmte Gemeinsamkeiten mit der Zwölftontechnik, einer Technik, die als eine Art Signum der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts erscheint.

Schostakowitsch war in erster Linie ein tonaler Komponist. Dessen ungeachtet wandte er sich der neuen Modalität zu - Modalität in hochartifizieller und vielgestaltiger Form. In diesem Kontext arbeitete er eine Gruppe neuer und sehr origineller Modi aus, die in der russischen Musikwissenschaft den Namen "Schostakowitsch-Modi"[173] erhielten. Dank diesen Ansätzen zeichnet sich die tonale Musiksprache des Komponisten durch großen modalen Farbenreichtum aus.

173 Zum ersten Mal in *Alexander Dolshanskis* Artikel "Über das Tonarten-System der Werke Dmitri Schostakowitschs" (russ.), in: *Sovetskaja muzyka* Nr. 4/1947.

2. Tonalität bei Schostakowitsch

Die neue Modalität Schostakowitschs trägt zur konstruktiven Sinnfälligkeit tonaler Funktionen als vorrangig schmückende Färbung bei. Dabei verschmelzen in ihrem Wesen modale Tonreihen mit vielfältigen Grundskalen der modernen, erweiterten Tonalität. In der Passacaglia des *Sechsten Quartetts* (dritter Satz, b-Moll) durchschreitet zum Beispiel das einstimmige Thema (Violoncello solo) die Tonstufen *des – es – e – A – des* (Takt 3/ 4) - ähnlich wie A-Dur, jedoch in b-Moll (was die tonalen Funktionen: ... - A - T ausprägt).[174]

Tonalität spielt in der musikalischen Komposition eine bestimmende und zusammenhangstiftende Rolle auf allen Ebenen der Form: das betrifft Grundtönigkeit der Akkorde, die Ausprägung tonaler Funktionen, die Kontrastierung von Themen, modulatorische Prozesse in Überleitungs- und Durchführungsabschnitten sowie schließlich die Tonartendisposition der formalen Anlage als Ganzes. Auf all diesen Ebenen des Zusammenhang kristallisiert sich musikalische Schönheit als "Schein von Ordnung" (Aurelius Augustinus). Und in dieser Hinsicht ist Schostakowitsch ein *völlig traditioneller Komponist*.

3. Modalität in den Streichquartetten von Schostakowitsch

Modalität ist bei Schostakowitsch in der Regel der Tonalität untergeordnet. Die Tonalität umfaßt das Ganze, während Modalität nur einzelne, kürzere Strecken ausprägt; dafür aber treten diese modalen Abschnitte zahlreich auf und hinterlassen einen eigenartigen und prägnanten Eindruck.

3.1. Systematik der modalen Tonarten. Die allgemeine Systematik enthält ebenso die diatonischen Dur-Moll-Tonarten wie auch mancherlei kompliziertere Konstruktionen. Es lassen sich drei Gebiete ausdifferenzieren:

174 Die Funktion A (= "atacta" oder "attacta" - von lat. "attingo", "attactum"; ein Begriff in Anlehnung an den polnischen Musiktheoretiker *Tadeusz Zieliński*) bezeichnet einen Akkord auf dem Leitton der Tonart mit nachfolgender Auflösung in die Tonika (in b-Moll: A — b).

— naturale Modi (einschließlich Dur- und Moll-Tonleiter),
— symmetrische Modi (wie bei Messiaen) und
— künstliche Modi (IM - individueller Modus, z. B. ein Tonsystem mit dissonantem Klangzentrum).

Die Vielfalt der naturalen Modi (deren Wurzeln in der Volksmusik und der alten Monodie liegen), gliedert sich, ihren Merkmalen entsprechend, in sieben Intervall-Gattungen. Die wichtigsten Intervall-Gattungen sind: Diatonik, Mixodiatonik (wie z. B. harmonisches Moll), Hemiolik (mit übermäßiger Sekunde) und Chromatik (Halbtonleiter).[175]

3.2. Wechsel-Modi. Mutation. Metabolē. Modale (nicht tonale) Tonarten haben kein starkes Beziehungszentrum (wie die Tonika in der Tonalität) und können sich deshalb leicht verändern. (Daher rührt auch die modale Vielfalt.)

Es gibt zwei Arten des modalen Wechsels:

a) eine Veränderung im Rahmen derselben Intervall-Gattung; diese wird *Mutation* genannt (zum Beispiel: die Mutation daeolisch - ddorisch) und

b) eine Veränderung der Tonreihe beim Übergang zu einer anderen Intervall-Gattung - dann wird von *Metabolē* gesprochen (von altgriechisch: metabolē - "Veränderung").[176]

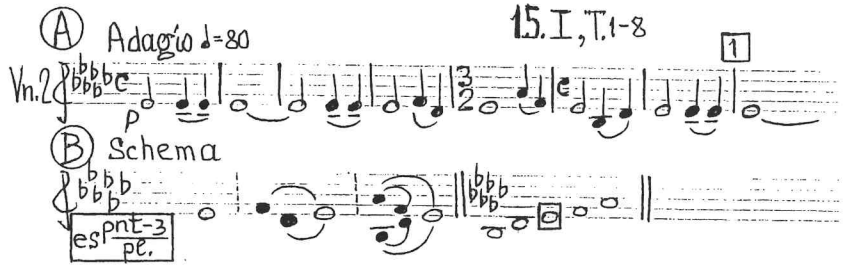
3.3. Polymodi. Beides existiert auch zugleich – als ein Phänomen, das eine zentrale, auch bei Schostakowitsch anzutreffende Eigenschaft der modernen Tonalität in den Blick nimmt: *Mixodiatonik.*

Natürlich begegnet man auch "reiner" Modalität, sogar in ausgedehnten Formteilen.

175 Es gibt insgesamt sieben Intervall-Gattungen, im einzelnen:
1. Pentatonik (fünfstufiges System, wie z. B. *c-d-e-g-a*),
2. Diatonik (siebenstufiges Quinten-System),
3. Mixodiatonik (z. B. *a-h-cis-dis-e-fis-g* oder *h-c-d-e-f-g-a-b*),
4. Hemiolik (von altgriechisch: hemiolios — anderthalbfach; auch "Zigeunertonleiter" genannt, wie z. B. *c-des-e-f-ges-a-b*),
5. Chromatik (zwölfstufige Tonreihe),
6. Mikrochromatik (Vierteltonsystem und andere),
7. Ekmelik (von altgriechisch: ekmeles — außermelodisch; Töne ohne bestimmter Tonhöhe, das heißt Geräusche wie Klopfen und andere).

176 Mit einer Metabolē beginnt zum Beispiel die h-Moll Sonate von Franz Liszt.

4. Pentatonik

Halbtonlose Pentatonik ist eine Intervall-Gattung, die wenig zu Schostakowitsch paßt. Die ihr eigene emotionale Gemütsruhe und Leidenschaftslosigkeit widersprechen der Grundstimmung seiner Musik, der stets eine innerlich hochgespannte Diktion eigen ist. Gleichwohl gibt es einen Fall von Pentatonik an einer bemerkenswerten Stelle - zu Beginn des letzten Quartetts:

Notenbeispiel 1 A und B: *Fünfzehntes Streichquartett* (erster Satz, Beginn)

Eine artifizielle Besonderheit: das Tongeschlecht ist hier weder Dur noch Moll (!). Folglich erscheint die Vorzeichnung mit sechs Erniedrigungen (es-Moll) ein wenig illusionär ...[177]

5. Hexatonik

Hexatonik kann als ein seltsames modales Licht aufleuchten - etwa im *Fünfzehnten Quartett* (erster Satz, Ziffer 6, Takte 1 bis 7), wo sie wie unvollständige Dia-

177 Zur Systematik und Notation der Pentatonik. Von jedem Ton aus (z. B. von 1.*c*, 2.*g*, 3.*d*, 4.*a*, 5.*e*) kann man fünf Arten des pentatonischen Modus aufbauen: vom 1. und 2. Ton aus Dur-ähnliche, vom 4. und 5. Ton aus Moll-ähnliche; vom 3. Ton aus ergibt sich ein neutraler Modus. Jede Art kann zudem authentisch und plagal ausfallen. Die Bezeichnung *es*pnt-3/pl. bedeutet: Tonika *es*, Pentatonik vom 3. Ton aus, plagal (d. h. zwei der insgesamt fünf Stufen liegen unter der Tonika).

tonik klingt. Sie bildet überdies eine Tonreihe (*c-d-e-f-g-a*), die sich als Komplementär zur vorangegangenen, stets präsenten es-Moll-Diatonik ausnimmt:

es-Moll:	*es*	*f*	*ges*	*as*	*B*	*ces*	*des*
C-Dur:	*e*	*F*		*G*	*A*	*c*	*d*

6. Heptatonik (Diatonik)

Schostakowitschs modales Denken basiert auf dem traditionellen diatonischen Dur-Moll-System, teils in erweiterter Form, angefangen von "reiner" Diatonik bis hin zu verschiedenen mixodiatonischen Mischungen (sowohl in der Aufeinanderfolge als auch Gleichzeitigkeit).

6.1. Reine Diatonik. Dur-Modus. Moll-Modus. Im Kontext der modalen Vielfalt kann sich die herkömmliche Diatonik in eine besondere, charakteristische modale Farbe verwandeln. Reine Diatonik drückt einen schlichten, klaren Charakter aus. Beispiele reiner Diatonik sind nicht selten – Verwendung finden vor allem die beiden traditionellen tonalen Modi Dur und Moll (letzteres entspricht übrigens dem Äolischen).

Im Final-*Allegro* des *Ersten Quartetts* (Takte 1 bis 9) steigt eine heitere diatonische Leiter auf.[178] Wie überwundenes Verlangen klingt dagegen das (äolische) Moll im Hauptthema des letztes Quartetts (erster Satz, Ziffern 1 bis 4).[179]

Die reine Diatonik, einschließlich der traditionellen Dur-Moll-Tonarten, bildet bei Schostakowitsch einen Gegenpol zur Zwölftontechnik - in diesen Gegensatz müssen im weiteren natürlich auch verschiedene modale heptatonische Tonreihen, die ehemaligen "Kirchentöne" (dorisch, phrygisch usw.) einbezogen werden.

178 Man vergleiche auch: *Erstes Quartett*, erster Satz, Ziffer 14; *Zweites Quartett*, erster Satz, Takte 0 bis 1 und 28 bis 30; *Drittes Quartett*, fünfter Satz, Ziffer 97; *Fünftes Quartett*, erster Satz, bei Ziffer 7; *Vierzehntes Quartett*, zweiter Satz, bei Ziffer 52.

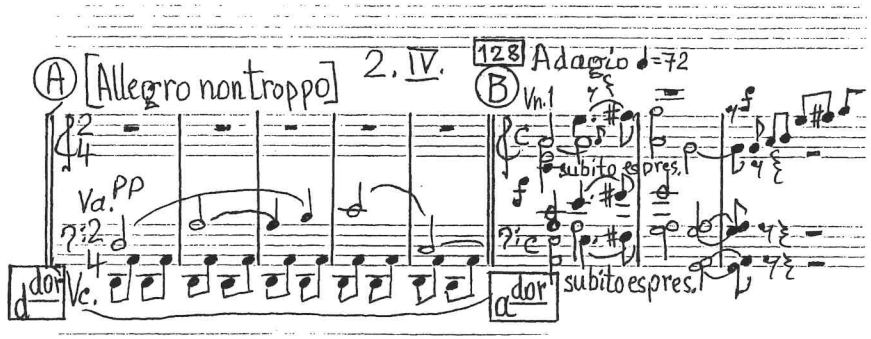
179 Andere Beispiele sind: *Viertes Quartett*, zweiter Satz, Ziffer 17, Takte 1 bis 12; *Erstes Quartett*, zweiter Satz, Ziffer 15, Takte 1 bis 6. - Eine Melodie in (rein diatonischem) cis-Moll erklingt im *Achten Quartett*, vierter Satz, von Ziffer 58 an (über 32 Takte). Es handelt sich um ein Zitat des in der UdSSR berühmten "Revolutionsliedes" *Zamučen tjaželoj nevolej* ["Gepeinigt von quälender Unfreiheit"], das eines der Lieblingslieder Lenins war.

6.2. Diatonik. Modale Abarten. Neben den Dur-Moll-Tonarten (als diatonischen und teilweise stark erweiterten diatonischen) bedient sich Schostakowitsch auch vieler verschiedener modaler Tonarten – Tonarten, die von der traditionellen Musiktheorie als Oktavausschnitte der Dur- oder Moll-Tonleiter behandelt worden sind.

In den Streichquartetten finden wir eine ganze Galerie solcher diatonisch heptatonischer Tonarten:

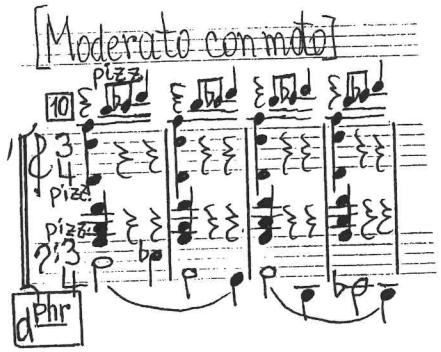
6.2.1. Ionische Tonart - eine dem Dur sehr ähnliche Tonart. Sie erklingt beispielsweise im ersten Satz des *Fünfzehnten Quartetts* - im Anschluß an es-Moll - als eigentümliches Des-Dur (nach Ziffer 4 bis Ziffer 5): und zwar als fünf- bis sechstöniger Ausschnitt *des-es-f-ges-as-b* (das heißt: als Folge zwei Mal zweier Ganztonschritte mit in der Mitte liegendem Halbtonschritt - als "Hexachord" in der bereits von Guido von Arezzo beschriebenen Form). Die Melodik ist streng tonleitereigen (ohne akkordische Begleitung), und erst in der Bewegung hin zum nachfolgenden C-Dur (Ziffer 6) erklingt auch die siebte Stufe *c* (Ziffer 5, Takte 6/7): als ein fast "leiterfremder" Ton.

6.2.2. Dorische Tonart. Eines der profiliertesten Beispiele findet sich im Finale des *Zweiten Quartetts*: bei Ziffer 120 als melodische Variante des Themas und in dichten Akkorden bei Ziffer 130 (Takte 3 bis 8) als mächtige Schlußkadenz:



Notenbeispiel 2 **A und B** *Zweites Quartett* (Vierter Satz, Schlußtakte)

6.2.3. Phrygische Tonart. Ein phrygisch-modaler Komplex - mit dem Tonkern 013; Erläuterung: die Stufen der Tonart werden als (aufsteigende) Halbtonschritte in Zahlen gefaßt (0 = Ausgangsstufe, 1 = plus einen Halbtonschritt, 3 = plus drei Halbtonschritte) - ist recht typisch für Schostakowitschs Harmonik. Anders als beim stimmungsmäßig aufgeräumteren Prokofjew, ist der allgemeine Tonfall von Schostakowitschs Musik durch die kleine Terz gefärbt, die gleichsam als "Nebengestalt" (NG) des tonal-modalen Systems dient. Als Beispiel sei angeführt:

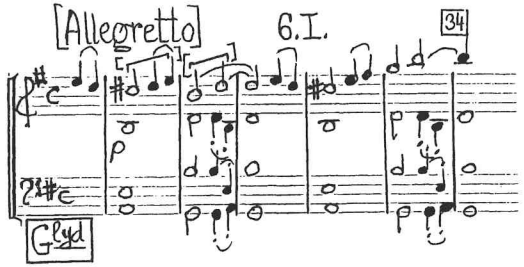


Notenbeispiel 3

Entwicklung in der Durchführung der Sonatenform erzielt Schostakowitsch dadurch, indem er das Hauptthema in "eingetrübter" modaler Färbung präsentiert: in vorliegendem Fall in phrygischer Tonart statt der Dur-ähnlichen ionischen. (Man vergleiche auch die vorangegangene dorische Färbung: Ziffer 9, Takte 7 bis 10.)

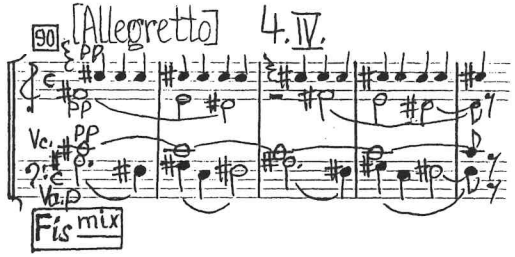
6.2.4. Lydische Tonart. Dieses friedlich helle "Super-Dur" findet sich nur selten bei Schostakowitsch.[180] Ein Beispiel wäre:

180 Einige weitere Belege für die lydische Tonart: *Zweite Klaviersonate*, erster Satz, Seitenthema; *Fünfte Symphonie*, erster Satz, der "freche Marsch" (F-lydisch) in der Durchführung.



Notenbeispiel 4

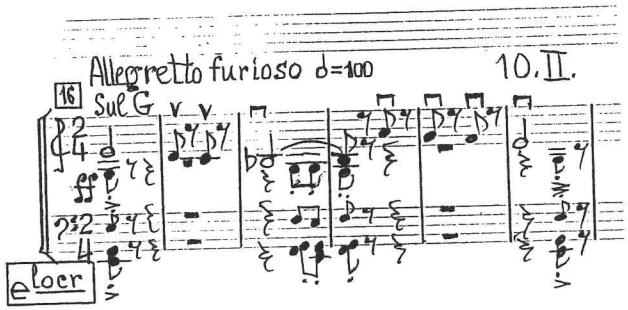
(Einige Takte später - wir befinden uns in einer gemischt äolisch-lydischen Tonart - geht die Stufe *cis* direkt nach unten in *h* über; siehe Ziffer 35, Takte 1 bis 4.)

6.2.5. Mixolydische Tonart. Ein Beispiel wäre:

Notenbeispiel 5

(Man vergleiche auch die Ziffern 63 und 68.)

6.2.6. Äolische Tonart. Anders als (das harmonische) Moll besitzt die äolische Tonart keinen erhöhten Leitton und ist damit anderen naturalen (diatonisch) heptatonischen Tonarten verwandt. Insoweit sind die obengenannten Muster des naturalen (nicht harmonischen) Molls (unter Punkt 6.1.) auch Beispiele für die äolische Tonart. Es sei hier ergänzend auf charakteristische Wendungen hingewiesen, zum Beispiel im

Neunten Quartett, dritter Satz, Ziffer 38, Takte 1 bis 4, und dann (nach einer Abweichung) nochmals Takte 7 bis 9.

6.2.7. Lokrische Tonart. Dieser seltsamen Tonart "der siebten Stufe" begegnet man bei Schostakowitsch ebenso wie allen anderen heptatonischen Tonarten.[181] Ein Beispiel wäre:

Notenbeispiel 6

7. Mixodiatonik

Hierbei handelt es sich um eine Intervall-Gattung, deren Tonreihen sich aus der Vereinigung verschiedener diatonischer Tonleiter-Elemente zusammensetzen. Die Verbreitung mixodiatonischer Strukturen erscheint in der Epoche grenzloser Erweiterung der Tonalität, der Ausschöpfung der chromatischen Potentiale, als eine gesetzmäßige Entwicklung.

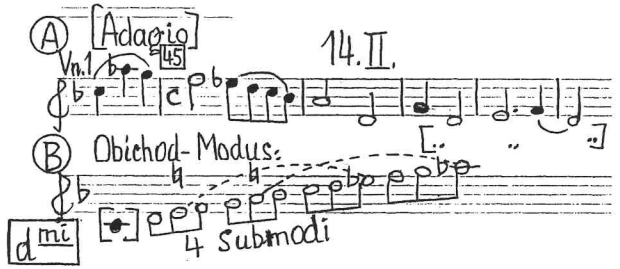
Mixodiatonik läßt sich hinsichtlich folgender Kritierien charakterisieren: der Homogenität oder Heterogenität der Elemente, der Alternation (Abfolge) der Elemente und schließlich der Gesamtqualität der Tonreihe, die sich tendenziell eher als Aufeinanderfolge oder Gleichzeitigkeit der Elemente – unter Ausprägung vielfältigster harmonischer Verhältnisse – darstellt. Als wichtigste Struktur-Typen (Fälle) sind folgende Modi zu nennen:

181 Die Tonart cis-lokrisch findet sich in der *Siebten Symphonie*, dritter Satz, Hauptthema. In der ersten Fuge aus op. 87 treten alle sieben modalen Tonarten auf (auf jeder Stufe von C-Dur), mit Höhepunkt in h-lokrisch (in der tiefsten Lage).

- der erweitert-diatonische *achtstufige Modus* (als aufsteigende Quinten-Kette: *b-f-c-g-d-a-e-h* oder als aufsteigende Leiter: *h-c-d-e-f-g-a-b*),
- der *Wechselmodus* (z. B.: ionisch-mixolydisch); der Wechsel kann mit oder ohne Wechsel der Intervall-Gattung erfolgen,
- der *Mischmodus*, das heißt: wo zwei (oder mehr) Modi nicht wechseln, sondern sich zu einen zusammengesetzten Modus vereinigen,
- der *Polymodus* (ähnlich der "Polymodalität") sowie
- der *Dissonanzmodus*, das heißt ein Modus mit einer Dissonanz als Klangzentrum (statt dem traditionellen Dreiklang, oder - in altmodalen Modi - der Quinte, Quarte oder Terz als Zentralton).

7.1. Achtstufige Mixodiatonik liegt dem modalen System des alten russischen Kirchengesangs zugrunde. Die sogenannte "Obichod-Tonreihe",[182] bestehend aus den Tönen *GAH-cde-fga-bc*^{1}*d*^{1} enthält drei Modi, die jeweils eine authentische und plagale Form aufweisen - so daß eigentlich von *Hexaëchos* (hinsichtlich der sechs sich ergebenen Tonarten) statt von Oktoëchos (System der acht Tonarten) gesprochen werden müßte. Die drei Modus-Typen des Hexaëchos sind: "der große" (mit großer Terz und Quinte von *c* und *f* aus; daraus resultierend die Abbreviatur: C$^{\underline{ma}[jor]}$ [für authentisch] und C$^{ma/pl}$ [für plagal]), "der kleine" (mit den Moll-Dreiklangstönen von *d* und *g* aus: d$^{\underline{mi}[nor]}$) und "der verminderte" (mit den verminderten Dreiklangstönen von *H* und *e* aus: d$^{\underline{de}[minutus]}$).[183]

Ein Beispiel dieses (seltsamen) Modus wäre:



Notenbeispiel 7 A und B[184]

182 "Obichod" (russisch: Gebrauch; wie lateinisch: usus); Name eines der russischen Gesangsbücher; das Wort "Obichod"-Buch ist dem lateinischen "Liber usualis" verwandt.

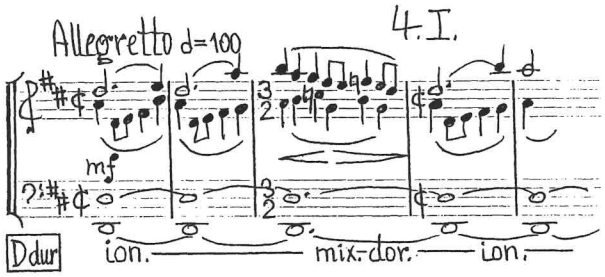
183 Der berühmte "Obichod"-Modus in der russischen Musik findet sich im Seitenthema des Finales der "Bilder einer Ausstellung" von Mussorgsky, Takte 30 bis 46 (Modus as$^{\underline{mi}}$).

184 In den Takten 3 bis 5 treten weitere Instrumente hinzu. Durch den charakteristischen "Obichod"-Querstand (verminderte Oktave *as*^{2}-*a*^{1}) ist der "Obichod"-Modus aber bereits fixiert.

An byzantische Vorbilder angelehnt, folgt dieser Modus dem "Trochós-Prinzip" [Trochós (altgriechisch): Rad]. Die Tonart d^{mi} - sprich: "Tonart d-klein" (die Haupttonart des zweiten Satzes ist d-Moll, man blicke auf die Kadenz in den nachfolgenden zwei Takten) - hat nicht Oktav-, sondern Quartstruktur;[185] die *modalen Funktionen* wiederholen sich nicht im Bezugsraum der Oktave, sondern - "radartig" - im Rahmen der Quarte (Notenbeispiel 7 B).[186]

Im Unterschied zur Verwendung der "Obichod"-Tonreihe bei Mussorgsky, Rimsky-Korsakow, Strawinsky, in der alten russischen Monodie und im russischen Volkslied, ist sie bei Schostakowitsch ohne kirchlichen Kontext und Charakter. Bei ihm bringt sich vielmehr das bereits erwähnte Kleinterz-Modell als "Nebengestalt" der Harmonik in Geltung, ferner der "Obichod"-Querstand, wie er für die "Schostakowitsch-Modi" insgesamt charakteristisch ist (vergleiche das *Erste Quartett*, dritter Satz, Ziffer 45 folgende).

7.2. Von Wechselmodus spricht man, wenn es zur einer Veränderung der Tonart bei konstantem Hauptton kommt (ohne tonale Modulation oder Ausweichung). Der Wechselmodus bietet eine modale Bewegung in Form eines Übergangs auf *komplementäre* Tonstufen. Ein bemerkenswertes Beispiel dieser Art von Mixodiatonik findet sich im ersten Satz des *Vierten Streichquartetts*:



Notenbeispiel 8

185 Es sei ergänzend angemerkt, daß in der Monodie die Tonstufe d^2 in dieser Tonart eine substantiell andere *modale Funktion* (nicht "tonale") besitzt als die Stufe d^1: die Funktion "re" für d^1 (das heißt: Ganzton von unten und von oben) und die Funktion "mi" für d^2 (Halbton von oben).

186 Der Begriff "Submodus" ist eine Übersetzung des alten russischen Fachterminus *Soglasie* – buchstäblich: "Einklang" - ein Terminus, der seinerseits wahrscheinlich eine Übersetzung des griechischen "harmonia" ist.
An dieser Stelle einige weitere Belege für den "Obichod"-Modus: *Neuntes Quartett*, dritter Satz, Ziffer 37/38 (*a*mi/plagal), auch Ziffer 39/40 (Part der ersten Violine); *Erstes Quartett*, dritter Satz, Ziffer 27/28 (*cis*mi/plagal).

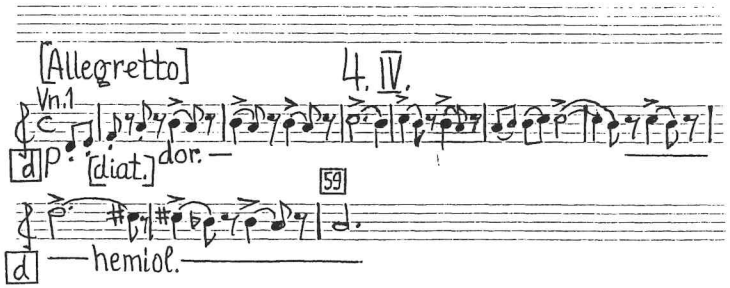
Tonartliche Veränderungen im Hauptthema (Anfang):

T.:	1-2	3	4-5	6	7	8-9	1-2	3	4	5-6	7	8	9	1
D	ion. (6-stf.)	mix. dor.	ion.	dor.	mix.	ion.	ion.	lyd.	mix.	ion. (6-stf.)	chr.	ion.	chr.	phr.
							h:dor.							phr.

Beim Wechselmodus gibt es zwei Arten von modalen Veränderungen: 1. die *Mutation* und 2. die *Metabolē*.

7.2.1. Die Mutation ist eine Veränderung im Rahmen derselben Intervall-Gattung (zum Beispiel von einer Diatonik in eine andere). Mutation stellt eine Analogie zur tonalen Abweichung dar - siehe Notenbeispiel 8. Eine entferntere Mutation vollzieht sich im ersten Satz des *Vierzehnten Quartetts* (Fis-Dur), Takte 3 bis 9: Fis<u>ionisch</u>—<u>locrisch</u>—<u>ionisch</u>. Zu den sieben Tonstufen treten im Prozeß der ionisch-lokrischen Mutation noch vier Komplementärstufen hinzu.

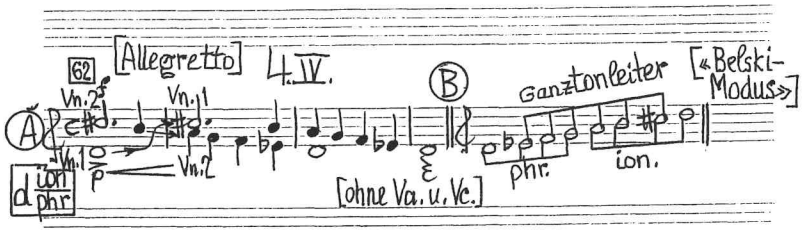
7.2.2. Liegt eine modale Veränderung als Übergang von einer Intervallgattung zu einer *anderen* vor, ist eine Metabolē gegeben (altgriechisch: "Veränderung"). Als Beispiel sei auf das Finale des *Vierten Quartetts* verwiesen (nachstehend ein Fragment der Melodie):



Notenbeispiel 9

In diesem Hauptsatz (in Sonatenform) wurde ein "jüdisches melodisches Kolorit" wahrgenommen.[187] Auch das betrifft den Sachverhalt der Metabolē, hier im Übergang zur Hemiolik.

Ein eindeutiger Fall von Metabolē ist im Schlußsatz des *Dreizehnten Quartetts* gegeben, Ziffer 32 bis 35, wo mit dem Violoncello-Einsatz zunächst Ekmelik vorliegt (Schläge auf die Instrumentendecke), dann eine symmetrisch komplementäre Ganzton-Tonleiter zur Geltung kommt (sowohl nach oben als auch nach unten) und schließlich Mixodiatonik. (Ein anderer Fall: der Übergang von zwölftöniger Chromatik in Diatonik im *Zwölften Quartett*, erster Satz, Takte 1 bis 6 im Violoncello-Part.) Das heißt: die Metabolē geht über die Grenzen der eigentlich Mixodiatonik aus.

7.3. Der Mischmodus ist eine Vereinigung der Merkmale verschiedener Diatoniken zu einer melodischen Tonleiter.[188] Beide Submodi wechseln einander nicht ab, sondern bilden einen einheitlichen, synthetischen mixodiatonischen Modus. Ein Beispiel wäre:

Notenbeispiel 10 A und B

(Man vergleiche hiermit die Stelle bei Ziffer 59, Takte 3 bis 5, sowie den Passus drei Takte vor und die Takte 3 bis 5 nach Ziffer 83 des gleichen Werks.)[189]

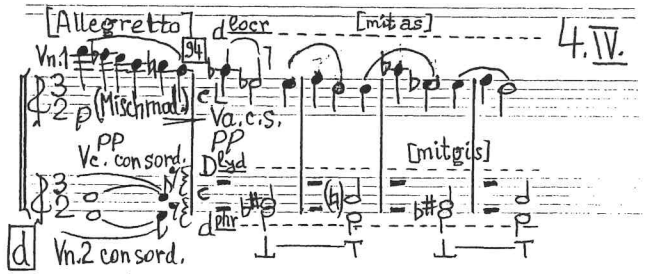
187 Vergleiche W. Schirinski, Vorwort zur Ausgabe der Streichquartette von D. Schostakowitsch. Bd. I, Moskau 1964, S. 9.

188 Ähnlich dem gewöhnten "melodischen" Moll. Von rein modalem Standpunkt aus handelt es sich um eine Vereinigung der äolischen Unterquint mit der ionischen Oberquart.

189 Auf die modale Tonleiter 013579Ɛ (die Tonstufen werden in Halbtönen definiert; Ɛ - Endekade = 11) hatte Wladimir Belski um 1903 Nikolai Rimsky-Korsakow hingewiesen, und dieser benutzte sie in seiner Oper "Kitesh". Deshalb läßt sich auch die modale Tonleiter 013579Ɛ als "Belski-Tonart" ansprechen. Vergleiche das Notenbeispiel 10: "dblsk".

Im *Zweiten Quartett*, vierter Satz, Ziffer 107 (Melodie in der ersten Violine) vereinigen sich harmonisches a-Moll und der "Obichod"-Modus ami (es ist wie in Notenbeispiel 7 wiederum ein "kleiner" Modus, das heißt mit kleiner Terz).

7.4. Der Polymodus ist, analog zur Polytonalität, ebenfalls eine Vereinigung zweier oder mehrerer diatonischer (auch mixodiatonischer) Tonarten zu einer einheitlichen Tonstruktur, jedoch nicht in der Horizontale (wie beim Mischmodus), sondern in der Vertikale, gleichzeitig. Ein Beispiel wäre folgende Stelle - auch sie stammt aus dem "Modalquartett":



Notenbeispiel 11

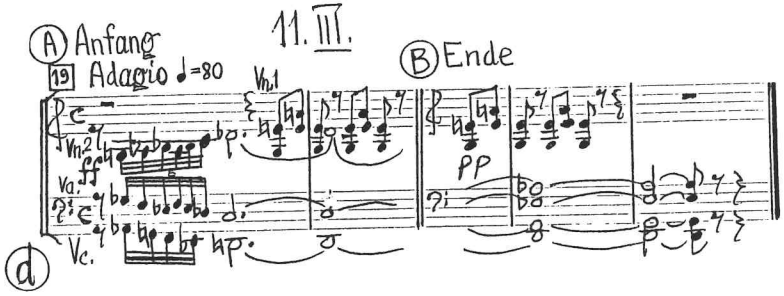
Man vergleiche auch die Stelle bei Ziffer 97, Takte 1 bis 6, wo sich ein D-Dur-Dreiklang (Viola, erste und zweite Violine) mit einer phrygischen Melodie (Violoncello) durchdringt.[190]

7.5. Dissonanzmodus. Als modales Klangzentrum können zwei Akkordtypen auftreten: 1. ein durch Dissonanzen verkomplizierter konsonanter Klang (Dur- oder Moll-Dreiklang, Quinte, Quarte, Terz, Einklang und Oktave), oder 2. eine freie Dissonanz oder eine polyharmonische Dissonanz, die in der Funktion eines klanglichen Zentrums unübersehbare Möglichkeiten neuer, individualisierter Modi (IM) bietet.

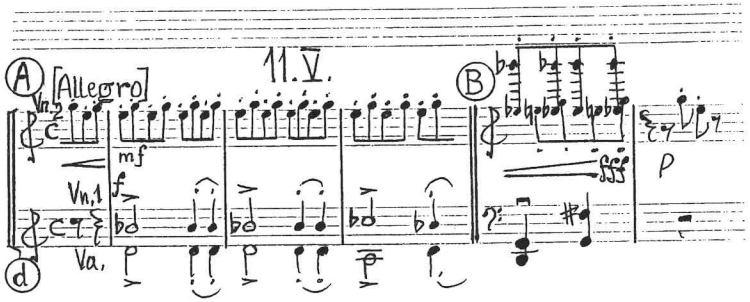
190 Weitere Belege sind: *Sechstes Quartett*, erster Satz, Ziffer 13, Takte 1 bis 7: c-phrygisch/aeolisch. Man vergleiche auch: *Achtes Quartett*, erster Satz, Ziffer 4, Takte 1 bis 6: melodisches C-Dur in der ersten Violine und c-phrygisch in der zweiten Violine.

Als dissonierende Tonika B-Dur beginnt die Reprise im ersten Satz des *Fünften Quartetts*, Ziffer 33 und 34; die chromatischen Verdichtungen ergeben in zwei Takten das volle Dodekachord.[191]

Beispiele für Dissonzmodi finden sich im dritten und im fünften Satz *Humoreske* des *Elften Quartetts*:



Notenbeispiel 12



Notenbeispiel 13

191 Siehe auch im weiteren bei Ziffer 35/36: A-Dur Tonika mit Zusatzton, die tonalen Funktionen sind Tonika und Tritonante; die chromatische Melodik ist eine Folge der Metabolē (vergleiche: diatonisches a-lokrisch bei Ziffer 1 und Chromatik bei Ziffer 35).

Modalität im Dissonanzmodus entsteht durch zwei Momente:

- Erstens aufgrund des Vorhandenseins einer bestimmten, fixierten Tonreihe oder einer Summe von Tönen eines Polyakkords in der Funktion eines klanglichen Komplexes; in Notenbeispiel 12 wäre das die Konnexbildung: *c-des-d* und *e-g-a*. Dieser Komplex ist (mit gewisser Variierung) über zwölf Takte lang in langsamem Tempo dominierend (Ziffer 19 bis 22) und funktioniert analog zu einer gewöhnlichen modalen Tonreihe.
- Zweitens aufgrund der für polyharmonische Verhältnisse natürlichen Vielfalt von Tonreihen, die von Stütztönen ausgehen und auf sie bezogenen sind: Des-Dur zu *des* (zweite Violine), c-lokrisch zu *c*, d-lokrisch zu *d*. Der Ausgangsklang *ges, g, as* steht in Tritonus-Beziehung zum Zielklang *c, des, d*. Zentralton des Modus ist *D* im Baß (das bereits ohne tonikale Funktion ist).

Am Ende des Satzes ist D der Zentralton (befindet sich ebenfalls im Baß) und als Gesamttonreihe tritt (aufsteigend) *d, es, e, g, as, a* in Erscheinung (die Verwandtschaft zum Komplex *c-des-d* in Notenbeispiel 12 A ist unübersehbar). In freidissonanten Klängen bilden die eingebundenen Töne *neue modale* Tonreihen (*sets* in der Terminologie der amerikanischen Musiktheorie).

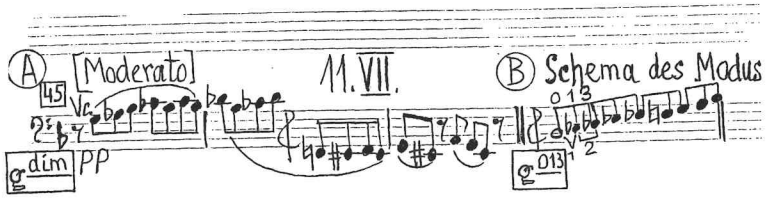
In Notenbeispiel 13 finden wir ein Scherzo mit Kuckuck-Ostinato (zweite Violine). Das modale Gerüst besteht aus zwei polyharmonischen Schichten: aus *D, G, e* im Baß (und weiter: Ziffer 30, Takte 9 bis 13 und Ziffer 31, Takte 7 bis 11) und dem "Kuck-kuck"-Ruf in der zweiten Violine einerseits und der Klangschicht der ersten Violine und Viola andererseits. Es ergibt sich eine modale Struktur mit dem Klangzentrum *a*, d^1, e^1, g^1, b^1, in dessen Umfeld sich die Tonreihe d^1 -e^1-f^1-g^1-a^1-b^1-ces^2-des^2 kristallisiert - das heißt: einer der sogenannten "Schostakowitsch-Modi". Im zweiten Formteil (Ziffer 32, Takte 1 bis 12) nimmt die Klangspannung zu (durch die Baß-Schicht *D, G, fis*), während sich in den melodischen Stimmen schon eine andere Tonkonstellation bildet: c^2, es^2, g^3, b^3 (mit es^2 und b^3 am Ende, vergleiche Notenbeispiel 13 B) - und damit ein weiterer "Schostakowitsch-Modus" (*c-des-es-e- ... -g-as-b-ces*; auch dieser mit verminderter Oktave).

Dem ganzen Satz liegt somit ein Dissonanzmodus (mit zwei Varianten eines Polyakkords) zugrunde.[192]

192 Ein ausgeprägter Dissonanzmodus findet sich im *Dritten Quartett*, zweiter Satz - einer Art "langsamem Scherzo": im Hauptthema mit phrygischer Unterschicht, im ersten Seitenthema (Ziffer 32 bis 35) auch mit Ostinato-Schichten.
Auf ein Vorbild heutiger Dissonanzmodi stößt man in Mussorgskys *Boris Godunow*, zweiter Aufzug, Ziffer 40, Takte 1 bis 4: *f*-phrygisch/dorisch (Edition P. Lamm).

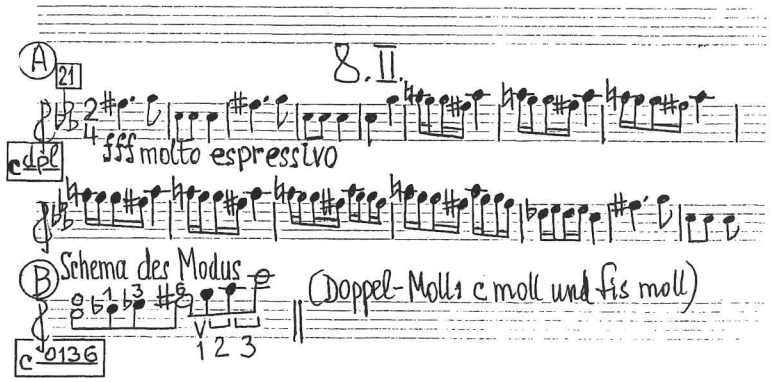
8. Symmetrische Modi

Diese Gruppe von Modi besitzt als konstruktives Prinzip eine Teilung der zwölf Halbtöne in gleiche und gleich strukturierte (das heißt symmetrische) Größen. Damit ergeben sich zwölf symmetrische Modi: die Ganztonleiter (12:6), der verminderte Modus (12:4), der übermäßige Modus (12:3) sowie verschiedene Doppel-Modi (oder Tritonus-Modi; 12:2); theoretisch ist aber auch die chromatische Tonleiter ein symmetrischer Modus (Hemitonik; 12:12).[193]

Für Schostakowitsch sind symmetrische Modi nur eine von vielen Möglichkeiten modaler Einfärbung. Als Beispiele seien angeführt:

Notenbeispiel 14 A und B

193 Genauere (Intervalle in Halbtönen; Δ = 10, Ɛ = 11):

I.	1. Ganztonmodus (12:6)	— 0 2 4 6 8 Δ (2 Positionen)
II.	2. Verminderter Modus (12:4)	—01 34 67 9Δ (3 Positionen)
III.	3. Übermäßige Modi (12:3)	— 01 45 89 (4 Positionen)
	4. .....(12:3)	—012 456 89Δ (4 Positionen)



Notenbeispiel 15 A und B[194]

Nachfolgend weitere Belege für symmetrische Modi: Ganztonmodi (bereits oben erwähnt) im *Dreizehnten Quartett*, dritter Satz, Ziffer 32 - *c*-02468Δ und zurück Ɛ97531 (gemäß Anmerkung 21 ist das Nummer 1); Doppel-Modus (Tritonus-Modus) im *Zweiten Quartett*, dritter Satz, Ziffer 57, Takte 1 bis 3 (Cello-Passage) - *es*-0167 (gemäß Anmerkung 21 ist das Nummer 5); derselbe Modus findet sich im *Neunten*

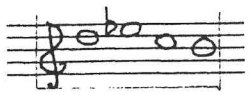
IV.	5. Doppelmodi	
	(oder: Tritonusmodi) (12:2)	— 01 67 (6 Positionen)
	6. .....(12:2)	— 012 678 (6 Positionen)
	7. .....(12:2)	— 013 679 (6 Positionen)
	8. .....(12:2)	— 014 67Δ (6 Positionen)
	9. .....(12:2)	— 0123 6789 (6 Positionen)
	10. .....(12:2)	— 0135 679Ɛ (6 Positionen)
	11. .....(12:2)	— 01234 6789Δ (6 Positionen)
V.	12. Hemitonik (12:12)	— 0123456789Δ Ɛ (1 Position)

Siehe hierzu den Artikel des Verfassers: "Symmetrische Leitern in der Russischen Musik", in: *Die Musikforschung*, Heft 4/Kassel 1975.

194 Zur Verdeutlichung wurden in Beispiel 15 A die Notenwerte verkürzt und die Faktur verändert; die Begleitakkorde (in der Viola und im Violoncello) sind davon ausgenommen. Das Thema in 15 A ist ein Zitat aus dem *Zweiten Klaviertrio* (Finale, erster Seitensatz).
Der allgemeinen Systematik nach (Anmerkung 21) entspricht der Modus von Beispiel 14 der Nummer 2 und der Modus von Beispiel 15 der Nummer 7. Es gibt Grund zur Annahme, daß sich Schostakowitsch der symmetrischen Natur des Triothemas bewußt war. Dafür spricht die Mutation von *einem* symmetrischen Modus in einen *anderen* und sogar *symmetrischen* (!): Ziffer 33 in c-Doppelmoll (013679), Ziffer 34 in c-diminutus (0134679Δ), 15 Takte.

Quartett, fünfter Satz, Ziffer 68/69, in der Begleitung des Violoncellos und der Viola (als tonikale Tritonus-Harmonie) - über dreißig Takte kontinuierlich *b*-0167.[195]

9. Zwischen sieben und zwölf Tönen: Schostakowitsch-Modi



D S C H [Notenbeispiel]

9.1. Frage der Existenz

Zunächst eine Begebenheit am Rande: Zu Hause beim Teetrinken äußerte Schostakowitsch einmal, einige Theoretiker hätten in seinen Werken "Schostakowitsch-Modi" gefunden, wo er doch selbst sein ganzes Leben lang naiv gedacht habe, er schreibe noch in Dur und Moll.[196] Dessen ungeachtet überzeugt uns die Analyse seines Œuvres vom genauen Gegenteil - davon, daß es tatsächlich eine Reihe neuer Modi bei Schostakowitsch gibt, deren Existenz und Wesen durch die spezifischen Verhältnisse der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts bedingt ist. Im Grunde zeigt Schostakowitschs Äußerung nur, daß sein musiktheoretisches Denken sich ganz in den Bahnen der traditionellen Harmonielehre bewegt (der Dur-Moll-"Harmonik" einschließlich ihrer Möglichkeit sogenannter "Alterationen" leitereigener Tonstufen).[197]

195 Alexander Tscherepnin schrieb eine *Etüde* für Klavier (op. 56 Nr. 4), deren Tongewebe ausschließlich auf den Tonstufen dieses Modus beruht: c-0167.

196 Diese Begebenheit wurde dem Verfasser von Frau Jelisaweta Mnazakanowa mitgeteilt (in den 1960er Jahren).

197 Rückbindungen an die traditionelle Harmonik finden sich in folgenden Werken: *Achtes Quartett* (Übergang vom ersten zum zweiten Satz); *Fünftes Quartett*, letzte Takte (von Ziffer 131 bis zum Schluß); ebenda: Ziffer 78, Takte 1 bis 7 (als h-Moll mit "erniedrigter" vierter Stufe); *Elftes Quartett*, sechster Satz, Ziffer 35: "Schostakowitsch"-Modus auf cis (Tonika) mit drei in der Schlüsselung vorgezeichneten Erhöhungen (Kreuze) - die Tonreihe *cis-d-e-f-g-a-b* ist dabei nichts anderes als das *gewöhnliche* d moll (!) mit nach *cis*, das heißt auf die siebte Stufe, verschobener Tonika. Insoweit mag Schostakowitsch über die Theoretiker spötteln (lernte man doch in der Schule, daß die dorischen, phrygischen und so weiter "Modi" nichts anderes als umdefinierte Abschnitte der Dur- oder Moll-Tonleitern seien; man vergleiche auch das Passacaglia-Thema cis-Moll aus der Oper *Lady Macbeth des Mzensker Kreises*, 1934).

9.2. Begriff und Systematik.

Der Terminus "Schostakowitsch-Modi" hat sich als notwendig herausgestellt und bewährt.[198] Spezifisch modalen Ausprägungen (vom Typus *c-des-es-e*) begegnet man bei Schostakowitsch *sehr häufig* - sowohl in der Melodik als auch in der Stimmführung.

Es fällt auf, daß Schostakowitschs **M**odi (im weiteren sei dafür die Abbreviatur "SM" verwendet) eine spezifische Zwischenstellung zwischen der Diatonik (mit ihren sieben Stufen) und der Chromatik (mit ihren zwölf Stufen) einnehmen. Das scheint der traditionellen Harmonielehre zu widersprechen: Führt doch das Aufbrechen der Kette mit den sieben Tönen unverzüglich zur Zwölfstufigkeit - ohne daß es vermittelnde Formen zu geben scheint.[199]

Gleichwohl gibt es solche Formen - Formen, die auf *Mixodiatonik* als selbstständiger Intervall-Gattung basieren. *Mixodiatonik* darf nicht, und das sei hervorgehoben, mit "halbtöniger Chromatik" gleichgesetzt werden, insofern die naturalen Grundintervalle unseres Tonsystems - die große Terz (5:4) und die Quint (3:2) - auch innerhalb dieses Kontextes ihre konstruktiv-gesetzmäßige Wirkung entfalten. Das zentrale Element des *tonalen* Dur-Moll-Systems, der konsonierende Dreiklang - der auf der Teilung der Quinte (3:2) durch die große Terz (5:4) beruht -, prägt somit auch die neuen Modi, die zwischen sieben und zwölf Stufen besitzen. Mit anderen Worten: Auch das *modale* System (der SM) basiert auf den konstruktiven Grundintervallen.

198 Die Musik, vor allem die Musik des zwanzigsten Jahrhunderts, kennt viele solcher Bezeichnungen: Chopin-Tonleiter (in Rußland: Rimsky-Korsakow-Leiter), "Tristan"-Akkord, *scala enigmatica* (Verdi), "Prometheus"-Akkord (Skrjabin), Skrjabin-Modi, Prokofjew-Dominante (*g-f-dis-fis-h* und ähnliches), Belski-Modus (in Opern von Rimsky-Korsakow), Webern-Akkord, Webern-Gruppe (oder Webern-set; 08ε, 014), Cowell-Cluster, Messiaensche Modi (insgesamt sieben), DSCH-Modus (Schostakowitsch), EDS-Gruppe (bei Edison Denisow; von EDiSon DEniSow); "Schubertsche Sechste" [Stufe] (im "Aufenthalt"), "Rachmaninow-Subdominante", "Tschernomor-Leiter" (Ganztonleiter aus Glinkas Oper *Ruslan und Ljudmila*), Petruschka-Akkord (aus Strawinskys gleichnamigem Ballett), "Borodinsche Sekunden" (freie große Sekunden), chinesische Tonleiter (Pentatonik), sogenannte "pikardische Terz" (ohne Beziehung zur Picardie), Bartók-Akkord (*c-es-as-ces*) und anderes mehr.

199 Das nicht nur aus der Sicht der alten Harmonielehre: So trifft auch Anton Webern eine kategoriale Trennung zwischen den sieben und zwölf Tönen (in seinem "Weg zur Neuen Musik"; etwa in der Vorlesung vom 2. März 1932). Tatsächlich aber steht bei Webern "zwischen sieben und zwölf" die klassisch-romantische *Tonalität*, was jedoch ein ganz anderes Problem ist.

9.3. Konstruktive Prinzipien.

War für die alten Griechen die "erste Konsonanz" die Quart (4:3) - und nicht die vollkommene Konsonanz der Oktave -, ist es für uns die Terz (5:4) - und nicht die stärker konsonierende Quint (3:2). (Das betrifft nicht die tonal harmonische, sondern die *modal melodische* Logik.)

Somit ist die große Terz das primäre Intervall.

Es folgt die Quinte, in der bereits die große Terz enthalten ist, und zwar auf zweierlei Weise (wie bei Zarlino, 1558).

Des weiteren kann man (über Zarlino hinausgehend) diese beiden konstruktiven Intervalle addieren, das heißt übereinander schichten. Das Intervall, das sich ergibt, die *Hemioktave*[200], ist für unsere Ohren völlig annehmbar geworden - und steht kaum hinter der Oktave als modales Bezugsintervall zurück; noch weniger "problematisch" in dieser Funktion wäre die - gegenüber der Hemioktave weniger dissonierende - kleine Septe, und erst Recht die große Sexte.

Damit bekommen wir drei Rahmenintervalle für die SM: die (große) Terz, die Quinte und die Hemioktave. Die Methode der Tonreihenbildung beruht auf Mixodiatonik, was bedeutet, daß die Tonreihe nur dann mixodiatonisch ist, wenn das gegebene Rahmen-Intervall eine *größere Anzahl* von Tonstufen besitzt als in der Diatonik. Mit anderen Worten: die Terz enthält nicht drei, sondern vier (!) *selbstständige* Stufen (und zwar keine chromatisch veränderten im Sinne der Alteration). (Natürlich ist eine solche Terz keine "dritte Stufe" mehr, keine "terza" - die vier Stufen ergeben einen *Tetrachord* statt eines Trichords).

Dementsprechend umfaßt auch die Quinte eine zusätzliche Stufe, mithin insgesamt sechs Stufen. Die Tonreihe ist kein Pentachord, sondern ein *Hexachord*.

Somit besitzt die Hemioktave neun Stufen: sechs Stufen innerhalb des Rahmenintervalls der Quinte plus ein Tetrachord in der Terz, das mit dem obersten Ton der Quinte beginnt (folglich gibt es insgesamt drei neue Tonstufen).

Das *mixodiatonische* Prinzip ist auf die melodische Bewegung innerhalb des Rahmenintervalls verwiesen. Das heißt: Man muß *soweit nur möglich diatonische Intervalle* und Intervallgruppen wählen (von der "Sieben" ausgehen) sowie streng die Abfolge von kleinen und großen Sekunden einhalten. Zwei aufeinander folgende Halbtöne hätten nämlich die gefährliche Neigung, chromatisierte Diatonik auszubilden – ungünstig wäre zum Beispiel das Terz-Tetrachord: *c – des – es – fes = e*. (Die

200 Vom griechischen hēmi = halb. Das bedeutet nicht "die Hälfte einer Oktave" (Tritonus), sondern - analog zu Zeitangaben: wie "halb vier" nicht "zwei Uhr" bedeutet -: Oktave minus Halbton, das heißt: große Septe, oder ebenso möglich: verminderte Oktave.

enharmonische Verdoppelung, eine kardinale Eigenschaft des Systems, ist unumgänglich; hierin zeigt sich eine entfernte Ähnlichkeit mit der Zwölftonmusik – wir befinden uns damit sozusagen in der Mitte zwischen "Sieben" und "Zwölf".)

Im Ergebnis erhalten wir die grundlegenden SM, Notenbeispiel 16 (siehe unten):

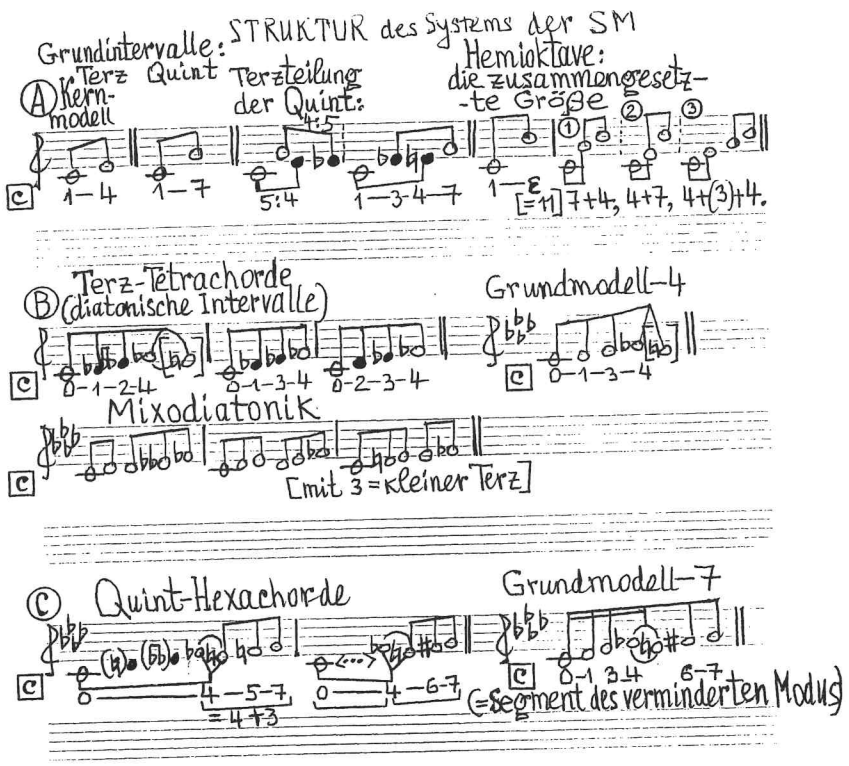
16 A. Das Kernintervall 4 [gezählt wird nicht die Anzahl der halbtönigen Stufen, sondern die Anzahl der Abstände zwischen den halbtönigen Stufen; = Terz], unsere "erste Konsonanz", stellt zugleich das erste Rahmenintervall der SM; das andere Rahmenintervall 7 [= Quinte] ist die Erweiterung der Terz-4 - und zudem ein Derivat der "Zarlinoschen" Teilungen der Quinte-7 in zwei Terzen-4 - von unten nach oben und umgekehrt. Das dritte Rahmenintervall, die *zusammengesetzte* Struktur der Hemioktave (im Unterschied zu den zwei konstruktiven *Grund*intervallen der Terz und der Quinte) besitzt drei logische Möglichkeiten:

1) 11 = 7 + 4 (Quinte plus Terz),
2) 11 als 4 + 7 (Terz plus Quinte; weniger naturgemäß) und
3) 11 ohne Quinte, das heißt aus zwei Terzen bestehend, die durch eine 3 (Triade) getrennt sind: 4 (3) 4.

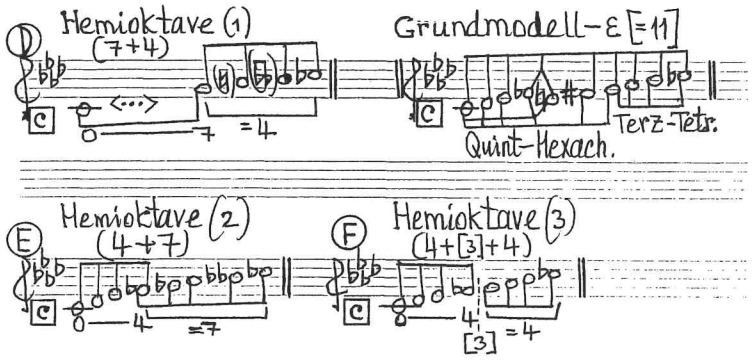
16 B. Die melodische Bewegung beginnt im Rahmen der Kern-Terz. Es gibt drei Möglichkeiten, mixodiatonisch fortzuschreiten: 0124, 0134 und 0234. Die vollkommenste ist die zweite, da sie keine zwei aufeinander folgenden Halbtonschritte enthält. Sie sei als das Grundmodell-4 (das heißt: "Großterz-Modell") definiert.

16 C. Das Quint-Hexachord enthält alle drei modalen Varianten der Terz-Tetrachorde (siehe das Notenbeispiel 16 B), an dessen Grenzstufe *fes = e* ein *diatonisches* Trichord (*e – f – g* oder *e – fis – g*) anknüpft (möglich wäre auch, an die diatonische Stufe *es* das Terz-Tetrachord - im Rahmen des Ditonus *es-g* - anzuknüpfen.) Somit setzt sich das Quint-Hexachord aus zwei Modalkomponenten zusammen: einer mixodiatonischen und einer diatonischen.

16 D. Es gibt drei Hemioktaven (siehe das Notenbeispiel 16 A). Die 1. bildet ebenfalls ein Grundmodell - das Grundmodell-ε (das heißt 7 + 4). In vollständiger Form, die der kompletten *Oktav*-Tonart nahekommt, enthält dieser SM die beiden Kernmodelle (0 - 4 und 7 - ε), wobei die ganze Tonleiter insgesamt neun naturale Stufen hat. Neun ist eine Größe in der Mitte zwischen sieben und zwölf. (Die Hinzufügung der oberen Oktave ändert, wie immer, nichts an dem Tonleitertypus als solchem.)

16 E und F. Die beiden anderen Hemioktavtypen besitzen acht Grundstufen, sind aber trotzdem ebenfalls mixodiatonisch wie das Grundmodell-ε.[201]

Notenbeispiel 16 A, B, C

201 Zur Theorie der SM siehe den Artikel des Verfassers: "Schostakowitschs Modi. Struktur und Systematik", in: E. Dolinskaja (Hg.), *Šostakoviču posvjaščaetsja. Sbornik statej k 90-letiju kompozitora* [*Schostakowitsch gewidmet. Sammlung von Aufsätzen, hg. anläßlich der 90. Wiederkehr seines Geburtstages*], Moskau 1997, S. 62-77 (russ.).

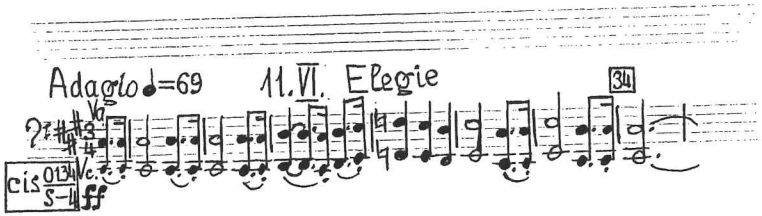


Notenbeispiel 16 D, E und F

(Dem geneigten Leser mag es sonderbar vorkommen: Warum sind hier vier Erniedrigungen [Be's] vorgezeichnet? Warum nicht drei wie im traditionellen c-Moll? Das hat mit praktischen Erwägungen zu tun - ein Zuviel an Be's im Notentext selbst soll vermieden werden. Aber warum Erniedrigungen [Be's] und nicht Erhöhungen [Kreuze]? Das Grundintervall des Systems ist doch die *Dur-Terz*! - Dur, und nicht Moll. Offenkundig gibt es auch dafür einen tieferen Grund: Im *Super-Moll*-Charakter [in diesem Falle mit vier Erniedrigungen] der Modi manifestiert sich eine bestimmte psychologische Haltung des Autors - als Ausdruck seines Weltempfindens. Doch das betrifft die individuelle Behandlung des Systems, nicht dessen natürliche Eigenschaften.[202])

202 Aram Chatschaturjan sagte einmal über Schostakowitsch: "Bei ihm kam das Helle schlechter heraus als das Dunkle".

10. SM-1: das Terz-Tetrachord (s-4)

Somit bildet das Terz-Tetrachord (Notenbeispiel 16 B, drei Formen) das Kernmodell des SM und zugleich dessen erste Gruppe. Nachfolgend ein Beispiel des SM als spezielle Tonart:

Notenbeispiel 17

Die Methode der modalen Notation sei folgende:

- cis = Tonika oder Zentralton,
- s-4 = Bezeichnung eines SM, Abbreviatur für "Schostakowitsch Modus" und Terz-Tetrachord (im Rahmen der "4" [Abstände zwischen den halbtönigen Stufen]),
- 0134 = eine der Formen des Terz-Tetrachords (die 2. in Notenbeispiel 16 B; die Tonstufen sind in Halbtönen definiert).

Dasselbe kann simplifiziert auch wie folgt notiert werden: *cis*$^{\underline{sm}}$, oder *cis*$^{\underline{s\text{-}4}}$.

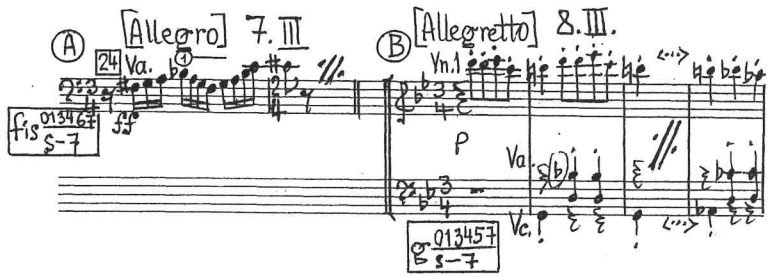
Einige Beispiele: *Neuntes Quartett*, fünfter Satz, Ziffer 67, Violoncello und Viola - *e*9Δ01/s-4 (zugleich in den freien Stimmen); *Neuntes Quartett*, fünfter Satz, die beiden Schlußtakte - *Es*0234/s-4 (als 3. Form von Notenbeispiel 16 B; hier im Dur-Kontext); *Vierzehntes Quartett*, letzte fünf Takte, erste Violine (0134 in den Dur-Dreiklang übertragen).[203]

203 Das wäre ein gesondertes Thema: SM als Durtonart und nicht als Super-Moll (wie es zumeist der Fall ist).

11. SM-2: das Quint-Hexachord (s-7)

11.1. Die zweite Oligotonik.

Im Grunde sind die beiden Grundformen der SM, und das ist eine ihrer spezifischen Eigenschaften, minderstufige Systeme (Tonleitern). Nachfolgend Beispiele - sowohl ein- als auch mehrstimmige:



Notenbeispiel 18 A und B[204]

Bereits unsere Vorfahren sagten: "natura vacuum abhorret". Gemäß dieser Vorstellung streben wir zur totalen Zwölf , und deshalb neigt unser Gehör auch dazu, das "Tonloch" zwischen 0 und 7 und wiederum 0 (= 12) ausfüllen, und das geschieht mittels verschiedener Verfahren.

Daraus folgt ein neues Problem:

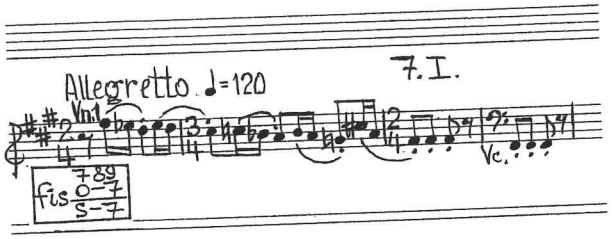
11.2. Das Problem vollzähliger mixodiatonischer Tonleitern auf der Grundlage des modalen Blocks s-7.

Es geht dabei - unter dem Aspekt der Tonalität - um zwei mögliche Varianten der sechsten Stufe (im Falle einer Tonika *c* wären das die Tonstufen *as* oder *a*) und drei Varianten der siebten Stufe (im Falle einer Tonika *c*

204 Hier noch weitere Belege:
Zweites Quartett, erster Satz, Ziffer 5 (*cis*0-7-8/s-7); man vergleiche auch Ziffer 7, Takte 1 bis 5, Ziffer 8, Takte 1 bis 5); *Dreizehntes Quartett*, ein Takt vor Ziffer 12 - Takte 1/2 nach Ziffer 12 (*es*$^{\underline{sm}}$);
ein verschobener s-7: *Zehntes Quartett*, zweiter Satz, Ziffer 40, Takte 1 bis 13 (*e*); man vergleiche auch: *Dreizehntes Quartett*, Ziffer 59/60, erste Violine (*b*);
ein veränderter s-7: *Zehntes Quartett*, Ziffer 29/30, T. 7, erste Violine (*f*, als ob s-7 von *fis*).

wären das *heses, b* und *h*), und zwar in verschiedensten Kombinationen. Die modale Spezifik der SM resultiert ohne Ausnahme aus der konstruktiven Wirkung des Urkerns (0134 und seine Varianten; vergleiche Notenbeispiel 16 B), der gleichermaßen für die Grundgestalten s-4 und s-7 prägend ist - Grundgestalten, die in verschiedener Weise zusammentreten und die Gesamtstruktur der erweiterten Tonart ausbilden. Die zweite oligotone Gestalt der SM erstreckt sich auf den Bereich, innerhalb dessen verschiedene *freie Strukturvarianten* der SM zu Tage treten können. Diese Strukturvarianten sind der Form nach vollzählige mixodiatonische Tonleitern, ähnlich den gewöhnlichen Oktavtonarten.

Nachstehend das Beispiel einer Supermoll-Tonart mit erniedrigter siebter Stufe:



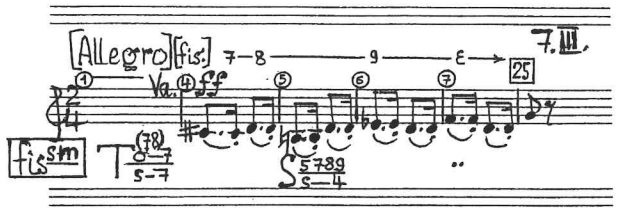
Notenbeispiel 19[205]

(Mit zahlreichen Wiederholungen.)

Eine Melodie im vollstufigen cis$^{\underline{sm}}$ mit naturaler Septe (Violoncello und Viola in Oktaven) (mit den Stufen 8 und Δ über dem Block 0 - 7) findet sich im Finale des *Siebten Quartetts*, Ziffer 33, Takte 1 bis 8.

Eines der prägnantesten Beispiele eines vollstufigen SM bietet die große Modalfuge (ebenfalls) im Finale des *Siebten Quartetts* (Ziffer 24 bis 41). Sehr reich an künstlerischen Möglichkeiten ist bereits das Thema. Sein Beginn wird in Notenbeispiel 18 A zitiert - ein Beginn, in dem die melodische Linie die tonalen Grundpfeiler von Tonika und Dominante umspielt. Die zweite Hälfte des Themas erscheint in der Subdominante (wie bei J. S. Bach) mit modaler Ausweichung (*h* statt *b*), und zwar gemäß dem abweichenden Modalblock 0234 (Subdominantblock):

205 Hier die Aufschlüsselung weiterer Abkürzungen: Hexachord "0-7" bezeichnet das Grundmodell 013467; "0-4" - das Grundmodell 0134.



Notenbeispiel 20 (Fortsetzung von Notenbeispiel 18 A)

Die nichtdiatonischen Tonstufen *f* und *g* in fis-Moll vermitteln aufgrund der neuen tonalen Verwandtschaftsverhältnisse (vergleiche Ziffer 25, Takte 1/2) sinnfällig den Einsatz des Dominant-Comes (Ziffer 25/26, zweite Violine):

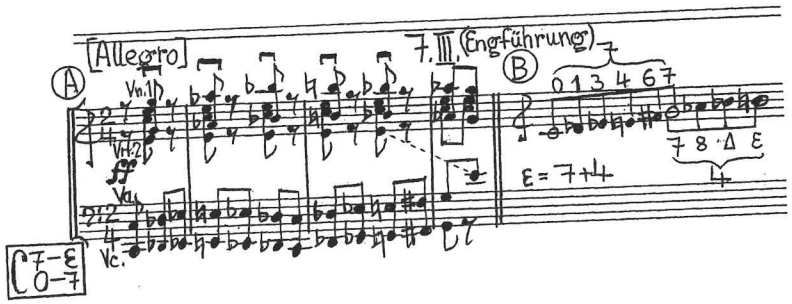
Fis moll:	*Cis*	*d*	*es*	*f*	*g*	
Cis moll:	*Cis*	*d*		*e*	*f*	*g*

Die gesamte Fuge des *Siebten Quartetts* (Finale) ist durch diesen SM geprägt.[206]

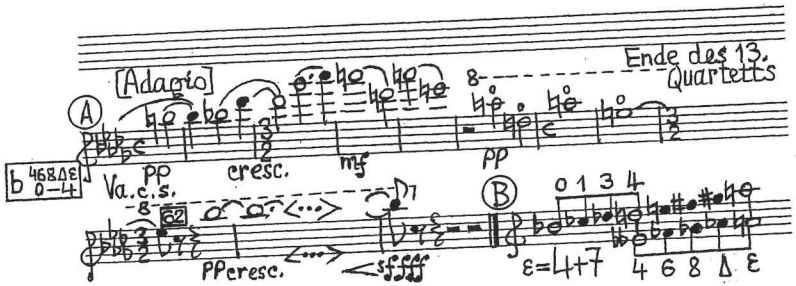
12. SM-3: die Hemioktav-Tonarten (s-ε)

Hemioktav-Tonarten basieren auf modaler "Blockbauweise". Sie bestehen aus Strukturen der Submodi - den Terz- und Quintblöcken; siehe Notenbeispiele 16 D, E und F. Wir haben es mit folgenden Kombinationen zu tun:

206 Diese modale Fuge ist ein Gegenstück zur streng diatonischen C-Dur Fuge aus op. 87.

Hemioktav-Modus s-ε (1), ε= 7 + 4:

Notenbeispiel 21 A und B[207]

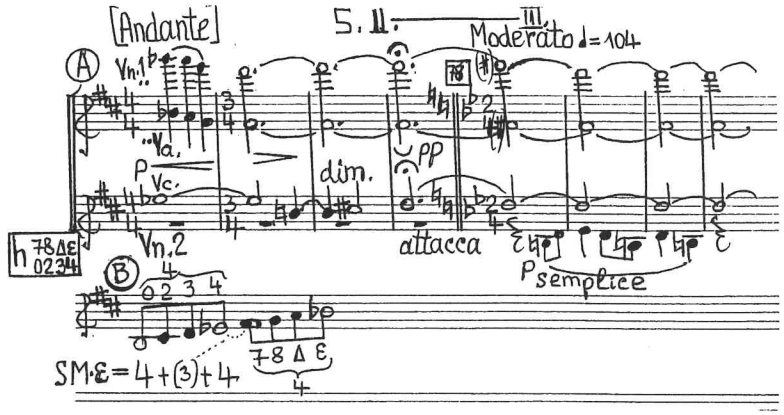
Hemioktav-Modus s-ε (2), ε = 4 + 7:



Notenbeispiel 22 A und B[208]

207 Andere Beispiele wären: *Siebtes Quartett*, zweiter Satz, Ziffer 17, Takte 10 bis 13; *Achtes Quartett*, dritter Satz, Ziffer 36, Takte 12/13 (folgt unmittelbar dem Ausschnitt in Notenbeispiel 18 B); *Achtes Quartett*, vierter Satz, Ziffer 54 bis 56, Takt 4; *Zwölftes Quartett*, zweiter Satz, Ziffer 24, Takte 1/2; *Dreizehntes Quartett*, Ziffer 20, Takte 6 bis 8 (als scharf klingender Akkord auf *ais*, mit Auflösung nach b-Moll in Ziffer 21); *Vierzehntes Quartett*, zweiter Satz, Ziffer 43, Takte 1 bis 4.

Hemioktav-Modus s-ε (3), ε = 4 + (3) + 4:



Notenbeispiel 23 A und B[209]

Die Kombination der Grundblöcke ergibt einen *Polyblock* (Notenbeispiele 21 bis 23).

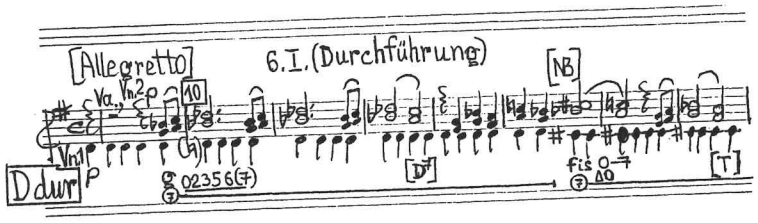
208 Hier noch einige weitere Beispiele: *Zehntes Quartett*, zweiter Satz, Ziffer 31, Takte 1 bis 11 (Ziffer 34 bildet im Violoncello und der Viola einen Kontrapunkt mit dem Doppel-Dur-Modus *c-des-e-fis-g-b*); *Elftes Quartett*, erster Satz, Ziffer 2, Takte 4 bis 6 (Tonika G-Dur mit Block s-7 auf der Terz *h*).

209 Der nur selten auftretende vollständige Polyblock 4 + (3) + 4 kristallisiert sich im Finale der *Zweiten Klaviersonate* im Beginn des Themas (Takte 2 bis 7) (es sind genau dieselben Töne wie in Notenbeispiel 23 B); im *Fünfzehnten Quartett*, zweiter Satz (*Serenade*), als "aufschreckender" Ostinato-Akkord (der dreiundzwanzigmal angeschlagen wird) mit dem Tonbestand *c-des-d-e - g-a-b-h* – ein Tonbestand, der genau dem Polyblock entspricht. (Man vergleiche auch: *Fünfzehntes Quartett*, vierter Satz, Ziffer 49, Takt 2).

13. Sonstige Aspekte der Schostakowitsch-Modi

Nachfolgend seien noch einige weitere Aspekte des Systems der SM angesprochen.

Die SM prägen verschiedene Seiten des musikalischen Kunstwerks - kompositorische, harmonische und symbolische.

13.1. Tonartenverwandschaft und Modulation. Die Veränderung der inneren modalen Struktur zieht unvermeidlich ein neues System der Tonartenverhältnisse nach sich[210] und wirkt insoweit auch auf die Logik der tonalen Anlage der gesamten Komposition. Die veränderten Tonartenverwandtschaften führen zu neuen Möglichkeiten der Modulation beziehungsweise neuen Perspektiven der tonalen Bewegung.

Notenbeispiel 24

Der Hauptsatz der Sonatenform steht, dem Schema folgend, in G-Dur, der Seitensatz in D-Dur. Die Durchführung beginnt mit einer Metabolē, auf D-Dur folgt jedoch nicht g-Moll, sondern $g^{\underline{sm}}$ (auf dem Dominantorgelpunkt $d = 7$) mit dem Quintblock 023567. Dieser Block verbleibt auf *derselben* Tonhöhe (während er sich zum unvollständigen verminderten Modus ausdehnt), allerdings verlagert sich der Orgelpunkt von *d* nach *cis*. Damit vollzieht sich eine Modulation (*g* - *fis*) auf der Grundlage desselben *sets*, das heißt desselben Bestands der Töne - mit anderen Worten: eine Modulation (gleichsam ein "Übersprung") von der Tonart $g^{\underline{sm}}$ zu $fis^{\underline{sm}}$.

210 Dem SM cis 0—789Ɛ ist zum Beispiel d-Moll verwandt (man vergleiche: *Achtes Quartett*, vierter Satz, Ziffer 54). Der verminderte Modus g-dim besitzt dieselbe Grundtonreihe wie auch seine Transpositionen b-dim., cis-dim. und e-dim. (Notenbeispiel 14).

Im *Fünften Quartett* findet eine analoge Modulation statt: und zwar von h-Moll im zweiten Satz nach g-Moll in der *Moderato*-Einleitung des dritten Satzes - siehe das vorangegangene Notenbeispiel. Zu *es–d–h* tritt *b–a–g* hinzu; aus *h* wird *ces* (Ziffer 80, Takt 5).[211]

13.2. Nebengestalt P_3 und Dur-Modus.

Eine harmonische Nebengestalt (NG) ist ein Element der Tonalität, das ergänzend zum konstruktiv wirksamen Zentralelement, dem Dreiklang der Tonika, hinzutritt.[212] Die NG sei mit dem Buchstaben "P" und der Anzahl (in Halbtönen) bezeichnet.[213] Für Schostakowitschs Harmonik ist insbesondere das Hinzutreten der kleinen Terz (P_3) charakteristisch - siehe die Notenbeispiele 16 (16 B), 24, 3, 4, 7, 13, 15, 20 und 23. Die Grundformen der SM werden aus Segmenten des verminderten Modus gebildet (Notenbeispiele 16 B, C und D), unter Einbeziehung des Kleinterzklangs (verminderter Septakkord) als Zusatzelement.

Wie bereits oben erwähnt, ist die Verwendung der Nebengestalt P_3 bei Schostakowitsch mit einer dichteren und dunkleren Tonarten-Färbung verbunden - dem Supermoll. Doch gibt es Ausnahmen: etwa das *Adagio* in Es (vierter Satz) des *Neunten Quartetts* (Hauptthema Ziffer 50, SM: Es 023467 + 9Δ, hier mit drei P_3 zugleich - mit *es*, *g* und *b*); das Seitenthema aus dem ersten Satz (Ziffer 4) des *Neunten Quartetts*. Man vergleiche auch Notenbeispiel 21 A: das ist ein robustes, kraftvolles Dur - als echt "maskulines" Tongeschlecht! (Siehe des weiteren: *Zweites Quartett*, dritter Satz, Ziffer 71/72.)

13.3. Modale Litteraphonie von Schostakowitsch.

In der Nachfolge J. S. Bachs unternahmen es zahlreiche Komponisten, ihre Namen (BACH) oder Initialien in Töne (beziehungsweise Themen) zu überführen: DEBussy in seinen "Des pas sur la neige", Alban Berg symbolisierte die "Sancta trinitatis" der

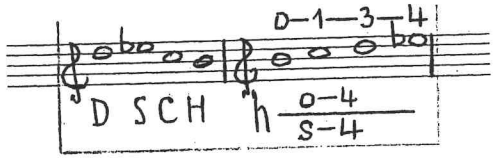
211 Vergleiche auch die modale Modulation cis - d im *Siebten Quartett*, zweiter Satz, Ziffer 21/22.

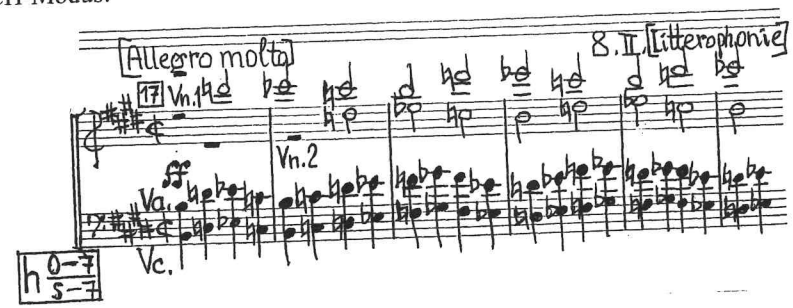
212 Das ZE (Zentralelement), etwa der Dur-Dreiklang in der Dur-Tonart, dringt mittels seiner Struktur-Derivate D, S, Tp, Sp, D^7 und anderer überall durch. Als Beispiel einer Nebengestalt sei auf den "Tristan-Akkord" innerhalb der a-Moll-Sphäre des Hauptthemas im Vorspiel zu Wagners gleichnamiger Oper verwiesen.

213 Das Symbol "P" stammt aus der Nomenklatur dodekaphoner Analyse (P, R, I, RI), wo "P" *prime form* (englisch) bedeutet.

Zweiten Wiener Schule in seinem Kammerkonzert; und der russische Komponist Dmitri Smirnow entwickelte sogar ein Ton-Buchstaben-Alphabet.[214]

Bei Schostakowitsch sticht als Beispiel von Litteraphonie das modale DSCH-System hervor. Das oligotonische Kernmodell ist eine zentrale, unterschwellig wirksame Schicht seines Musikdenkens:



Bisweilen verwandelt sich dieses Kernmodell buchstäblich in einen litteraphonen DSCH-Modus:

Notenbeispiel 25

214 Erinnert sei ferner: an die EDS-Thematik bei Edison Denisow; an rhythmische Litteraphonie bei Sofia Gubaidulina; an die Umsetzung von Igor Strawinskys Vor-, Vaters- und Nachnamen im *Kanon für Streichquartett* von Alfred Schnittke; an den Namensatz im *Musikalischen Opfer* von Rodion Schtschedrin.

Viele Passagen dieses *Scherzo* sind Beispiele vorsätzlich litteraphoner Musik im DSCH-Modus. Man vergleiche des weiteren: die beiden Takte vor und nach Ziffer 14; die permutierten BACH-Motive der Takte 3 und 4 und der Takte 1 und 2 vor Ziffer 15 und so weiter; Ziffer 18, 19, 20 und 21; schließlich die Wiederholungen: Ziffer 22, 23, 24 und weitere bis zu Ziffer 35 (= dritter Satz; siehe Notenbeispiel 18 B, das entspricht Ziffer 36, Takt 5 folgende - die Viola und das Violoncello spielen den transponierten DSCH-Modus *b–ces*^{1}*–As–G* als Imitation des d^3–es^3–c^3–h^2 in der ersten Violine).[215]

14. Hemitonik

Auch hierbei handelt es sich um eine der sieben Intervall-Gattungen, die damit unsere Fragestellung berührt.

In Schostakowitschs Werken gibt es weder Dodekaphonie noch serielle Techniken. Allerdings stößt man beginnend mit den *Sieben Block-Liedern* (1967) auf gewisse Anzeichen einer allmählichen Ausschöpfung der zwölf Töne. Zwölftontechnik bei Schostakowitsch ist eher ein modales Verfahren.

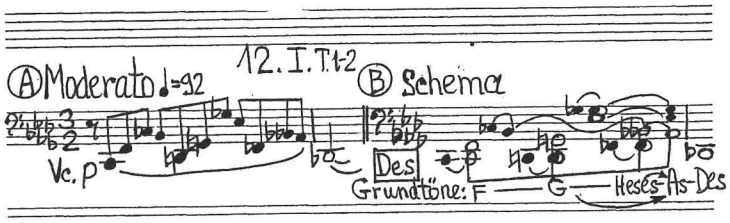
14.1. Dodekachorde und Dodekareihen. Der Unterschied besteht darin, daß in Dodekareihen die zwölf Tonhöhen ohne Wiederholung aufeinander folgen, während im Dodekachord beliebige Wiederholungen zulässig sind.[216] Dodekachorde

215 Ein erweiterter DSCH-Modus findet sich im *Siebten Quartett*, gegen Schluß des zweiten Satzes, Ziffer 22, Takte 6 bis 10: d^1-es^1-c^1-*h* im Diskant, *f-ges-as-heses* in der Mittellage (insgesamt ergibt das einen verminderten Modus). Noch eine Bemerkung zur Litteraphonie bei Schostakowitsch: Im *Allegretto* der *Zehnten Symphonie* (1953; auch hier trifft man durchgängig auf das DSCH-Thema) gibt es ein rätselhaftes Hornmotiv: e^1-a^1-e^1-d^1-a^1, das fast unverändert zwölf Mal erklingt. Das Motiv braucht weder transponiert noch entwickelt zu werden, da es bedeutungstragend ist: E — l[a] — mi — r[e] — a = Elmira Abassowa, geboren 1932, eine Schülerin von Schostakowitsch, die später Mitglied des Komponistenverbandes (Aserbaidshan) war. Die Motivvariante *e-a-e-d-e-a* (Ziffer 118/119) bedeutet dasselbe oder liest sich: Elmir' mi-la, das heißt (russisch): "Elmir' ist lieb". Bei Ziffer 143 schließlich vereinigen sich beide Litteramotive.

216 Es gibt somit vier Begriffe: 1. *Dodekachord* (analog zum Tetrachord, Heptachord und so weiter), 2. *Dodekareihe* (etwa bei Schostakowitsch in der *Vierzehnten Symphonie*, siebter Satz, Ziffer 91 folgende), 3. *Serie* oder dodekaphone Reihe (etwa in Anton Webern Opera 17 bis 31), 4. *Dodekakkord* oder Zwölftonakkord (etwa in der *Zweiten Symphonie* von Sergej Prokofjew, zweiter Satz, zweite Variation; bei Schostakowitsch im *Zwölften Quartett*, Ziffer 57, Takte 6/7, Ziffer 58, Takte 1/2, 5, 7 und 10. (Gleichwohl ist jede Dodekareihe auch ein Dodekachord.)

ergeben sich oft ohne spezielle Absicht (etwa im *Ersten Quartett*, vierter Satz, Ziffer 51, Takte 8/9; im *Zweiten Quartett*, erster Satz, Ziffer 21, Takte 4 bis 6; im *Zehnten Quartett*, erster Satz, Takte 1 bis 10). Der Umgang mit Dodekareihen wurde dagegen seit 1967 zu einer eigenen Kompositionstechnik, in den Streichquartetten beginnend mit dem *Zwölften* (1968).

Schostakowitsch behandelt Zwölftonreihen (= Dodekareihen) zuweilen als tonal-figurative Melodik, wie latente Mehrstimmigkeit:



Notenbeispiel 26 A und B

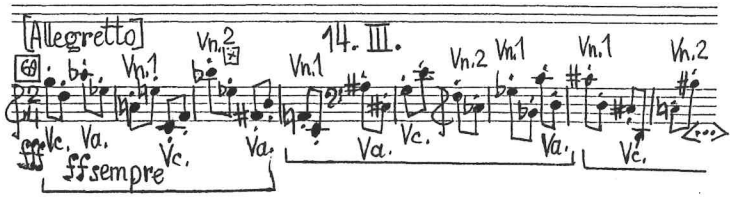
Aber auch als kantable Melodie treten die zwölf Tonhöhen auf: im *Zwölften Quartett*, Ziffer 42 bis 44 und Ziffer 45/46; oder auch Ziffer 47/48 (Violoncello-Solo) - hier in der Ausbildung gänzlich tonaler Teilmotive (in es-Moll und a-Moll) mit anschließender Kadenzwendung im DSCH-Modus; aber auch im Gestus einer "klassischen" Harmonielehre-Aufgabe - als "Harmonisierung einer gegebenen Melodie" -: *Dreizehntes Quartett*, Ziffer 58/59.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage: Gehören diese Dodekachorde und Dodekareihen überhaupt zur Modalität? Diese Frage ist eindeutig zu bejahen, insoweit die Teilung 12:12 in die Kategorie symmetrischer Teilungen fällt. Durch die *Wahrung* individueller melodischer Strukturen erhält die gegebene Intervall-Kombination die Qualität eines *individuellen Modus*. Das ist zum Beispiel in der Wiederholung der Zwölftonreihen zu Beginn des *Zwölften Quartetts* der Fall, siehe Notenbeispiel 26A; man vergleiche ferner die Stellen einen Takt vor Ziffer 4, die beiden Takte vor Ziffer 6 und andere mehr (genauigkeitshalber sei darauf hingewiesen, daß es sich nicht um komplette Zwölftonreihen handelt, sondern um modal variierte).

Obwohl die Behandlung der Zwölftonreihen unübersehbare Ähnlichkeiten zur modalen Technik aufweist, hebt sich die Hemitonik durch einen substantiellen Unterschied von der eigentlich Modalität ab - durch das Fehlen einer bestimmten, das heißt wahrnehmbaren Intervalldisposition. Dem schließt sich die Grundsatzfrage an:

14.2. "Tonal oder atonal?" Ein klar umrissener Modus braucht einen definierten Tons als Ausgangspunkt (Pfeilerton); ansonsten gäbe es nämlich keinen Unterschied zwischen einem d-dorisch und G-mixolydisch. Anscheinend empfand Schostakowitsch, zumindest bisweilen, die Hemitonik als eine Art unglückselige "Atonalität", als ein Tongebiet, das - infolge bizarrer modal-tonaler Verhältnisse (deren tiefere Deutung in den Bereich der Musikpsychologie fällt) - die Gravitation eines (festen) Grundtons eingebüßt hat.

Das beste Beispiel solcher Verhältnisse ist die "Pizzicato"-Episode aus dem *Vierzehnten Quartett*, dritter Satz, Ziffer 69 bis 73):



Notenbeispiel 27

Die "Pizzicato"-Episode besteht formal aus drei Abschnitten: der Vorstellung des Themas (Ziffer 69 bis 71) und zwei nachfolgenden Variationen (Ziffer 71/72 und Ziffer 72/73). Die modalen Wirkungen gründen sich im ersten Abschnitt (beziehungsweise Thema) auf die Ausdifferenzierung des stets vollständigen Zwölftonblocks,[217] im zweiten auf Momente tonaler Konzentration (Cis-Dur - dis-Moll - F-Dur - ...) und im dritten auf die Vereinigung der beiden Ansätze.

217 Eine detailliertere Untersuchung kann hier nicht vorgenommen werden. Es lösen einander verschiedene Polychorde ab (11 Tonhöhen - 12 - 6 - ...). Allem Anschein nach müßte es in Takt 3 (zweite Violine) *des*^{2} statt *es*^{2} heißen (man vergleiche die "Imitation" dieser vier Töne in Takt 4).

15. Epilog: letztes Selbstbildnis in modaler Tönung

Eigentlich sollte das *Fünfzehnte Quartett* nicht Schostakowitschs letztes gewesen sein. Dessen ungeachtet ist es in einer Art und Weise komponiert, als ob sich der Autor resümierend äußerte, *sein letztes Wort* spräche. Lassen wir ein wenig die Phantasie spielen - in diesem sechssätzigen Werk wird offenkundig vom Leben Abschied genommen:

(1) — Es sind die sechs Worte des Verfassers am Grabe; deshalb
(2) — stehen alle sechs Sätze in ein und derselben Moll-Tonart mit sechs vorgezeichneten Erniedrigungen (Be's) - das heißt: in der düstersten aller Tonarten;
(3) — ist als Tempo aller sechs Sätze ein lang gedehntes *Adagio* gewählt;
(4) — zeichnet sich eine konsequente Entwicklung von der *Elegie* des ersten Satzes zum *Trauermarsch* des fünften (und zum Coda-Finale) ab;
(5) — erklingt in der schrecklichen *Serenade* (zweiter Satz) kein Liebes-Ständchen, kein "leises Flehen", sondern die jenseitige Stimme des Zwölftontodes in Form dröhnender Akkordschläge (analog zum Trauermarsch auf den Tod Siegfrieds);
(6) — denkt der Mensch im letzten Augenblick seines Lebens an das Schöne: an J. S. Bachs Chaconne (dritter Satz, Ziffer 43 und 45) und an die wonnige Nachtstille eines *Nocturne* (vierter Satz; mit großräumigen Begleitfiguren); erklingt in den drei letzten Sätzen ein punktierter Rhythmus = der Gruß der "Mondschein-Sonate";
(7) — kann schließlich das "Epilog" überschriebene Finale als "Epilog" auf das Quartett, das Leben und die modale Konzeption gedeutet werden.

Unter den fünfzehn Symphonien Schostakowitschs ist eine, die vorletzte *Vierzehnte* (1969), dem Thema des Todes gewidmet – ebenso unter den fünfzehn Quartetten: das letzte *Fünfzehnte* (1974).

Diese Analogie ist alles andere als zufällig. Die Bezeichnung "Epilog" gilt offenkundig nicht nur dem Finalsatz, sondern dem *Fünfzehnten Quartett* insgesamt - als Schlußpunkt des Schaffensweges.

Selbstverständlich ist Schostakowitsch nicht einmal der Gedanke daran gekommen, in vorliegendem Werk ein Resümee seiner modalen Praxis zu ziehen. Dennoch erscheint es in unserem Kontext angebracht, das Werk einmal unter diesem Gesichtspunkt zu betrachten. Neben Formen erweiterter Tonalität begegnet man bei

Schostakowitsch einer großen Fülle modaler Tonarten. Sechs der insgesamt sieben Intervallgattungen (siehe Anmerkung 3) finden in seinem Œuvre Anwendung. Als einzige dieser sechs wird im *Fünfzehnten Quartett* nur auf die "orientalische" Hemiolik (*g-as-h-c*) verzichtet[218] - alle anderen fünf Intervallgattungen treten auf:

- die 1. - halbtonlose Pentatonik (erste Takte; 15^{1-6}, erste Violine);
- die 2. - strenge Diatonik (erster Satz, Ziffer 1 bis 5);[219]
- die 3. - Mixodiatonik, vor allem die Schostakowitsch-Modi, sowohl als Supermoll als auch als Dur-Modus (vergleiche Ziffer 10, Takte 5 bis 7; die Kadenz im *Trauermarsch* bei Ziffer 58;[220] auch bei Ziffer 11 bis 13; Ziffer 7, Takte 2 bis 5, erste Violine);
- die 5. - Chromatik als zwölfstufige Hemitonik in Form "aggressiver" Zwölftonreihen (zweiter Satz, Ziffer 25 und Ziffer 29, Takte 2 bis 5, *b-ges*);
- die 7. - Andeutungen von Sonorik[221] im Finale, insbesondere durch den Clusterklang, Ziffer 72, Takt 6).

Was fehlt in dieser Auflistung? Allein wohl das traditionelle Moll und Dur. Aber auch sie lassen sich in Einzelfällen nachweisen, etwa im Halbschluß des *Nocturne*-Themas bei Ziffer 47: S und D in es-Moll. Besonders interessant sind die Stilzitate im

218 Eine Stelle ausgenommen im zweiten Satz, Ziffer 32, Takte 1/2 (ges-02367). Man vergleiche auch das zweistimmige "harmonisches A-Dur" (Ziffer 9, Takte 1 bis 3) mit der Tonreihe e^1-f^1-gis^1-a^1-h^1-cis^2; ferner das "harmonische C-Dur" (Ziffer 9, Takte 10 bis 13) mit der Tonreihe *c-des-e-g-as*.

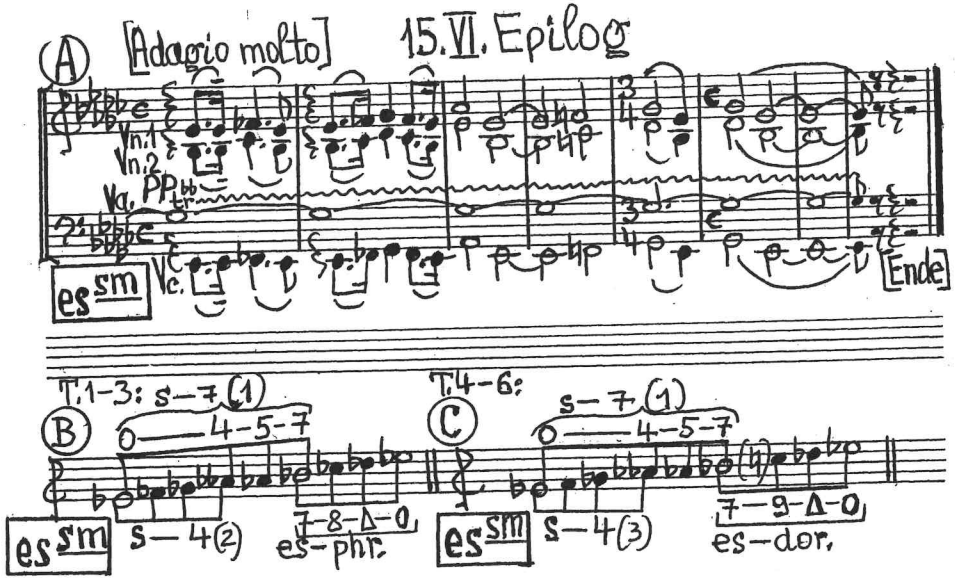
219 Schostakowitsch beabsichtigte offenbar, dem Hauptthema des ersten Satzes und damit dem Kopfsatz des ganzen Quartetts den Charakter einer Musik zu verleihen, die "nicht von dieser Welt" ist. Der Komponist sagte zu den Quartettspielern: "Spielt so, daß die Fliegen im Fluge krepieren und das Publikum aus Langeweile den Saal verläßt" (Fedor Družinin, "Kvartety Šostakoviča glazami isponitelja [Über Schostakowitschs Streichquartette aus dem Blickwinkel des Interpreten]", in: E. Dolinskaja (Hg.), *Šostakoviču posvjaščaetsja. Sbornik statej k 90-letiju kompozitora* [*Schostakowitsch gewidmet*. Sammlung von Aufsätzen, hg. von E. Dolinskaja anläßlich der 90. Wiederkehr seines Geburtstages], Moskau 1997, S. 189).
Aus den kraftvollen Bach-Allusionen (Ziffer 43 und 45) lassen sich die diatonischen Abarten a-dorisch und as-phrygisch heraushören.

220 Viel stärker ergibt sich ein trauriges Supermoll im "Trauermarsch" (op. 31 Nr. 2) von Nikolai Medtner.

221 Es sei daran erinnert, daß die Sonorik keine Töne und Intervalle als Material hat, sondern einen *Sonor*, das heißt einen Klang mit nicht hörbaren Tonhöhen. Sonoristik dagegen ist Musik mit Tönen ohne bestimmte Tonhöhen, wie zum Beispiel im Zwischenspiel (Doppelfuge) für Schlagzeug ohne bestimmte Tonhöhen in der Oper "Die Nase" von Schostakowitsch.

Trauermarsch – an der Stelle, wo die drei Abschnitte der Reihe nach mit der Akkordfolge T, S und D anheben.[222]

Ein "letztes Selbstbildnis" leuchtet in der Coda des Finales auf - in den letzten acht Takten. Vor dem Hintergrund unserer Fragestellung ließen sie sich als *modale* Skizze von Schostakowitschs Wesen deuten – karg und nur in Strichen gezeichnet, Notenbeispiel 28 A. In melodischer Hinsicht bietet dieser "Epilog" einen (typisch russischen) Wechselmodus: es-phrygisch → äolisch.

Im Mittelpunkt des modalen Porträts steht wiederum *der Schostakowitsch-Modus*. Orgelpunkt ist hier kein Halteton, sondern ein originell "flüsternder" Dichord *ges-asas* – das heißt: ein Halbtontriller mit der *vierten* Stufe dieses Modus. Es treten zwei Varianten desselben Terzblocks auf: 0134 (Takte 1/2) und 0234 (Takte 4 bis 6); man vergleiche Notenbeispiel 16 B, 2. und 3. Modell. Mit anderen Worten: Wir haben es gleichsam mit einem "Schostakowitsch-Wechsel-Modus" unter Einbeziehung zweier modaler Varianten zu tun, Beispiele 28 B und C:

Notenbeispiel 28 A, B und C

222 Insofern der Trauermarsch im Anschluß an das Todesständchen erklingt, könnte man denken, er sei eine "Erinnerung vorwärts", so als ob das Bild der eigenen Bestattung erschiene – und eben das erklärte die Stilzitate ... (das *Fünfzehnte Quartett* wurde im Krankenhaus geschrieben.)

* * *

Die Hervorbringung eines eigentümlichen Systems mixodiatonischer Modi ("zwischen sieben und zwölf") ist eine der auffälligsten und am meisten individuellen Leistungen Schostakowitschs auf dem Gebiet der modalen Harmonik. Diesem System kommt eine Bedeutung zu, die weit über die modalen Techniken des Komponisten Schostakowitsch im engeren hinausgeht; es erweist sich vielmehr als ontologische Notwendigkeit.

Warum aber erwählte der Herr als Exponenten dieser ontologischen Notwendigkeit einen russischen Tonkünstler aus? Es sei der vorsichtige Hinweis darauf gestattet, daß Schostakowitsch dem osteuropäischen Kulturkreis angehört (wobei es keinen "Osten" als solchen gibt, denn auch Südeuropa ist ihm zuzurechnen). Aus diesem Kulturkreis sind die Meister der neueren Modalität – Modest Mussorgsky, Nikolai Rimsky-Korsakow und Igor Strawinsky – hervorgegangen (und in diesen Kreis fällt auch das – südlich gelegene – "Modalland" Bulgarien). Bis in die Gegenwart beeinflußt der orthodoxe Kirchengesang - in ihm werden in Rußland die "Obichod"-Modi gepflegt – das Musikschaffen. Das Kulturerbe Ostroms und Byzanz läßt die Musik in etwas anderen Bahnen verlaufen als in Westeuropa. Und eine der Besonderheiten dieser Musik und ihres musikalischen Denkens ist die Modalität.

Julia Kreinin

SCHOSTAKOWITSCHS LETZTE STREICHQUARTETTE UND DAS SPÄTWERK GUSTAV MAHLERS: EIN ABSCHIED VON DER WELT? ODER HUNGER NACH LEBEN? (2002)[223]

Von einem Mahler-Einfluß bei Schostakowitsch zu reden, erscheint heutzutage allgemein üblich.[224] Ein Vergleich zwischen den letzten Streichquartetten Schostakowitschs und Mahlers letzten Symphonien bietet sich m. E. schon deshalb an, weil die geistige Erfahrung beider Komponisten in ihrer Spätphase ähnlich ist und sich eine auf den ersten Blick überraschende Übereinstimmung in den Ausdrucksmitteln herausstellt (wichtig ist, daß es sich hier nicht um den Einfluß eines älteren Komponisten auf einen jüngeren in dessen Reifezeit handelt, was ja nur natürlich wäre, sondern um Anklänge an Mahler im Spätwerk von Schostakowitsch, d. h. beginnend mit der *Vierzehnten Symphonie* von 1969).[225]

Beide Komponisten vereint in den letzten Lebensjahren die Erfahrung, über eine lange Zeit im Schatten des Todes zu leben. "Schon den Tod spürend, wenn auch die

223 Originalbeitrag für den vorliegenden Band. Aus dem Russischen übersetzt von Ernst Kuhn und Andreas Wehrmeyer.
Dr. Julia Kreinin, eine Absolventin Moskauer Konservatoriums (1971), ist bislang mit einer Monographie über Max Reger (russ., Moskau 1991) und einer Aufsatzsammlung über György Ligeti (russ., Moskau 1993) hervorgetreten. Seit 1996 ist sie Dozent an der musikwissenschaftlichen Fakultät der Hebräischen Universität in Jerusalem.

224 Unter den zahlreichen Veröffentlichungen zu diesem Thema sei hier der gehaltvolle Beitrag von Dorothea Redepenning hervorgehoben, der auch weitere Literaturangaben enthält. Vgl.: Dorothea Redepenning, "Mahler und Schostakowitsch", in: M. T. Vogt (Hg.), *Das Gustav-Mahler-Fest Hamburg 1989. Bericht über den Internationalen Gustav-Mahler-Kongreß*, Kassel (Bärenreiter-Verlag) 1991, S. 345-362. Eine russische Übersetzung dieses Beitrages veröffentlichte die Zeitschrift *Muzykal'naja Akademija* (Heft 1/1994, S. 164-169) in ihrer Rubrik "Mahler heute". (**Anm. d. Autors**).

225 Von einem Mahler-Einfluß in Schostakowitschs letzten Streichquartetten spricht auch der Schostakowitsch-Schüler Boris Tistschenko in seinem Aufsatz "Razmyšlenija o 142-m i 143-m opusach" ["Nachdenken über die Werke opus 142 und 143"] (*Sovetskaja muzyka*, Heft 9/1975, S. 45 ff.). (**Anm. d. Autors**).
Eine deutsche Übersetzung des Aufsatzes von Tistschenko ist unter Auslassung des den Vokalzyklus *Sechs Gedichte von Marina Zwetajewa* betreffenden Abschnitts im hier vorliegenden Band abgedruckt (Anm. d. Übers.).

Frist nicht kennend, spüre ich: das Leben beschleunigt den Schritt..." – diese Zeilen des Michelangelo Buonarotti[226] spiegeln Mahlers und Schostakowitschs Erleben ihrer letzten Jahre in gleicher Weise wider: die Bitterkeit des Abschiednehmens und die unruhige Erwartung eines durch die tödliche Krankheit unabwendbaren Endes.[227] Diese Todeserwartung zog sich bei beiden Komponisten über mehrere Jahre hin: der Gesundheitszustand ließ ihnen keinen Raum für Illusionen. Der Gedanke an den Tod wurde für beide ein Lebenshintergrund, und ihr Denken kreiste fortwährend um die Frage: Was aber ist hinter der Grenze des Seienden?

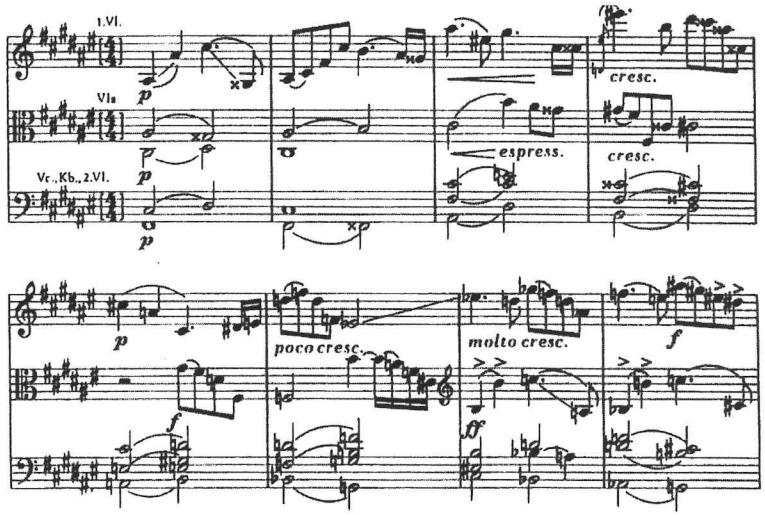
Auf die Antwort jedes der beiden Komponisten kommen wir später und begrenzen uns hier darauf, noch einmal die bekannten biographischen Umstände in Erinnerung zu bringen: Mahler starb als Fünzigjähriger im Vollbesitz seiner geistigen Kräfte und hinterließ eine unvollendete *Zehnte Symphonie*. Schostakowitsch ereilte der Tod, als er 69 Jahre alt war. Bekanntlich bemißt die christliche Tradition die irdische Zeit eines Menschen mit 70 Jahren (Dante spricht in der *Göttlichen Komödie* von einem "Durchschreiten des halben Erdenwegs" und war damals 35 Jahre alt). Ich selbst erinnere mich gut an Schostakowitsch in den letzten Jahren seines Lebens, wie er sich immer wieder bei Uraufführungen seiner Werke auf die Bühne begab: ein von Krankheiten gepeinigter Mann mit dem Ausdruck unerträglichen physischen und seelischen Leidens auf seinem fahlen und ausgezehrten Antlitz.

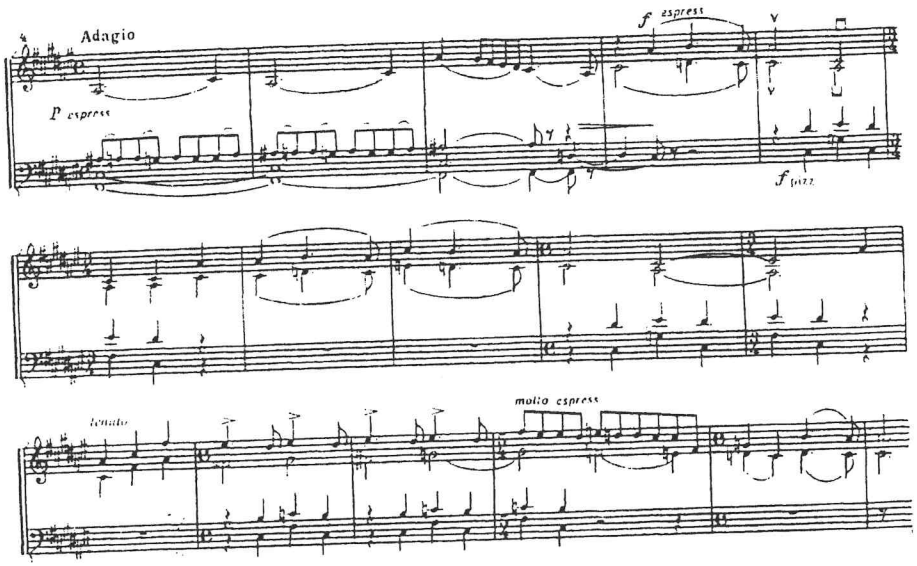
Man sollte meinen, wir haben es hier mit zwei verschiedenen Lebensabschnitten zu tun: mit den Blütejahren Mahlers und den Altersjahren Schostakowitschs, so daß auch in der Musik zwei konträre Zustände dominieren müßten – bei Mahler der leidenschaftliche Protest gegen ein grausames Schicksal, bei Schostakowitsch hingegen die Einsicht, sich mit dem Unausweichlichen abzufinden. Zum Teil erscheint eine solche Auffassung berechtigt, was sich an einem Vergleich von zwei Fis-Dur-Themen der Komponisten belegen läßt (Fis-Dur als Haupttonart eines Musikwerkes

226 In der russischen Übersetzung von Abram Ephros, die Schostakowitsch seiner Vertonung in der *Suite nach Worten von Michelangelo* für Baß und Klavier bzw. Orchester op. 145 (hier bildet das Gedicht *Der Tod* den neunten und damit vorletzten Monolog) zugrunde gelegt hatte, lautet diese Zeile wie folgt: "Už čuja smert', no chot' ne znaja sroka, ja vižu: žizn' vse ubystrajet šag..." **(Anm. d. Autors)**.

227 Wie bekannt, ist Mahler an einer Herzkrankheit gestorben (von seiner Krankheit und dem nahen Ende hatte er bereits 1907 erfahren). Bei Schostakowitsch war Lungenkrebs die unmittelbare Todesursache, doch litt er bereits lange zuvor an Bewegungsstörungen der Arme und Beine, die möglicherweise das Ergebnis einer Poliomyelitis waren. Einzelheiten darüber finden sich in der Monographie Laurel Fay, insbesondere auf S. 444 im Index, wo sich auf einer Viertelseite zahlreiche Verweise auf Schostakowitschs Krankheit (eigentlich: Krankheiten) finden. Vgl.: Laurel E. Fay, *Shostakovich: A Life,* Oxford (Oxford University Press) 2000.

wie z. B. in Mahlers *Zehnter Symphonie* kommt nur sehr selten vor) – einer ziemlich exotischen Tonart, die schon von ihrer Natur her aufgrund der Vielzahl vorgezeichneter Kreuze ein maximales Aufwärtsstreben aufweist.[228]

Mm. 16–23

Notenbeispiel 1a: Anfangsthema des *Andante* aus Mahlers *Zehnter Symphonie*

228 Es ist allgemein bekannt, daß die zu Fis-Dur enharmonisch gleiche Tonart Ges-Dur im Orchester bedeutend tiefer als die akustisch reale Tonhöhe klingt: die vielen B's streben gleichsam nach unten. **(Anm. d. Autors)**.

Notenbeispiel 1b: Thema der Coda aus Schostakowitschs *Vierzehnter Symphonie*

Die Melodielinie bei Mahler strebt immer wieder aufwärts. Wollte der Komponist vielleicht sehen, was sich dort – hinter der Linie des Horizonts – befindet? Dieses unstillbare Aufwärtsstreben und der Drang, der leidenschaftlichen Liebe zur Welt und zur vergötterten Alma Ausdruck zu geben, schreien förmlich in diesem Monolog des gequälten und leidgeprüften Herzens (Notenbeispiel 1a).[229]

229 Ich selbst höre in diesem Monolog sogar einen Ruf der Empörung, und zwar einer Empörung, die sich gegen den Herrgott selbst richtet (man denkt unwillkürlich an die Worte des jüdischen Schriftstellers und flammenden Zionisten Wladimir Shabotinsky [Vladimir Jabotinsky]: "Einen Stein würde ich nach Dir schleudern, o Herrgott, hättest Du Dich nicht so weit vor uns versteckt!..").

Schostakowitsch ist im Vergleich zu Mahler weitaus zurückhaltender, und man gewinnt den Eindruck, er nimmt sein Los auf sich und hat sich mit dem Unausweichlichen abgefunden. Die Spannweite der Melodie ist wesentlich enger, und in den mit den Worten espressivo, tenuto und molto espressivo gekennzeichneten Intonationen vernimmt man eher eine bittere Klage und ein inständiges Flehen als einen Protestschrei (Notenbeispiel 1b).

Hört man jedoch aufmerksamer zu, finden sich auch Züge, die in beiden Themen übereinstimmen. Die gemeinsame Tonart ist hierbei durchaus nicht sekundär, denn bei beiden Komponisten ist die Tonart auch jeweils mit einer bestimmten Symbolik verknüpft. (Boris Tistschenko verweist in dem bereits oben erwähnten Aufsatz darauf, daß das Schostakowitsch-Thema [Notenbeispiel 1b] das erste Mal in A-Dur erscheint, also in der Tonart der Coda der *Fünfzehnten Symphonie*, der "Coda des Abschieds". Es sei hier ergänzt, daß in Mahlers *Lied von der Erde* der fünfte Satz "Der Trunkene im Frühling" ebenfalls in A-Dur steht: der Trunkene kann sich selbst im Frühling nicht des Lebens erfreuen und sucht nur Vergessen. Doch die Suche nach Vergessen im Wein wird zur Metapher des Todes).

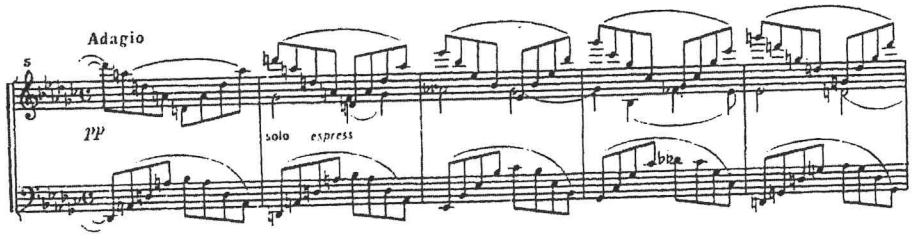
Fis-Dur mit seinem ungebändigten Aufwärtsstreben, von dem oben bereits die Rede war, klingt wie eine Hyper-Durtonart. Vor diesem Hintergrund treten die entgegengesetzten und abwärts gerichteten Intonationen noch klarer hervor: absteigende Tonfiguren, erniedrigte Stufen und "B"-Tonarten. Bei Mahler schiebt sich der Horizont immer weiter hinaus, so daß der Versuch der Annäherung immer wieder mißlingt: auf den Höhepunkt folgt stets der "Einsturz". Bei Schostakowitsch trübt sich das Dur der Melodie durch einen Kontrapunkt der zweiten Violine mit Intonationen des Stöhnens und erniedrigten Tonstufen (Mollterz "a" und Super-Moll "g" auf der erniedrigten zweiten Stufe). Es entsteht eine Verquickung der beiden Terzen als Dissonanz: das Echo einer unstillbaren Traurigkeit, die der Komponist sogar vor sich selbst verbirgt.

Ich glaube, daß die obenerwähnten Gegensätze zwischen der Grundstimmung der Musik und den ihr sinngemäß konträren Details des musikalischen Textes die ursprüngliche Widersprüchlichkeit in den Naturen der beiden Komponisten widerspiegelt. Über Gustav Mahler ist in diesem Zusammenhang viel geschrieben worden, und sein berühmtes Gespräch mit Sigmund Freud[230] hat auch die Gründe offenbart, die

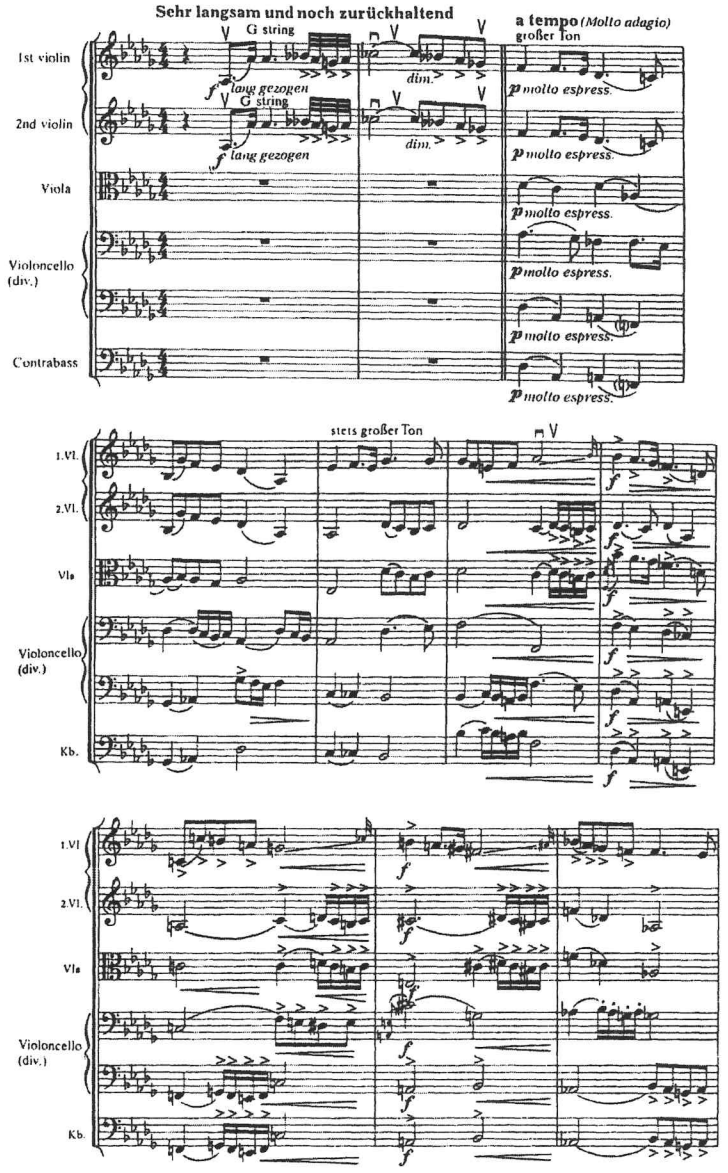
230 Bekanntlich hat Mahler Freud gegenüber von einer Episode aus seiner Kindheit berichtet, die nach Ansicht Freuds die Ursache für den widersprüchlichen Umgang Mahlers mit den Phänomenen des Alltagslebens gewesen sein muß. Demnach war Mahler als kleiner Junge Zeuge einer Auseinandersetzung zwischen seinen Eltern gewesen und hatte erlebt, wie der Vater der Mutter gegenüber gewalttätig geworden war. Im gleichen Moment ertönte von

ihn immer wieder bewogen haben, scheinbar Unvereinbares wie Tragisches und Vulgäres oder Erhabenes und Banales miteinander zu verknüpfen. Doch es gibt in der menschlichen Natur und in der Musik von Schostakowitsch durchaus nicht minder komplizierte Verknüpfungen von Gegensätzlichem, seien es Spottlust und verschämte Zärtlichkeit, innere Zurückhaltung und rückhaltlose Offenheit oder Furcht vor dem Nichtsein und Glauben an die Unsterblichkeit.

In der inneren Widersprüchlichkeit der Innenwelten beider Komponisten liegt, so nehme ich an, auch die Ursache für deren einmalige und ganz besondere Gabe, die Erscheinungen des Lebens in ihrer Vielfalt, Vieldeutigkeit und Unerschöpflichkeit dem Hörer nahezubringen – ein Talent, das die Vorstellungskraft so vieler Musikfreunde in den Bann geschlagen hat. Von den hierfür relevanten Beispielen zitiere ich wieder zwei Episoden aus dem Spätwerk der beiden Komponisten: das *Nocturne* aus dem Fünfzehnten Streichquartett von Schostakowitsch und das Thema des Finales aus Mahlers *Neunter Symphonie*.



Notenbeispiel 2a: *Nocturne* aus dem *Fünfzehnten Streichquartett* von Schostakowitsch

einem verstimmten Leierkasten auf der Straße das bekannte Lied "Ach du lieber Augustin" **(Anm. d. Autors)**.

Notenbeispiel 2b: Thema des Finales aus Mahlers *Neunter Symphonie*

Beide Werke sind allein schon aufgrund ihrer formalen Anlage einzigartig. Ungewöhnlich ist auch das Verhältnis der Tempi zwischen den einzelnen Sätzen und die Dominanz des langsamen Tempos: bei Mahler sind die beiden Ecksätze im viersätzigen Zyklus als langsame Sätze angelegt, die zwei Scherzi ganz unterschiedlicher Art als Binnensätze umrahmen. Die tonartliche Konzeption der Symphonie ist nicht weniger eigenartig: D-Dur, C-Dur, a-Moll und Des-Dur. Bekanntlich verlangt die Tradition, daß eine Symphonie in der Ausgangstonart schließt (bzw. in der gleichnamigen Durtonart). Mahler hatte sogar für die unvollendet gebliebene *Zehnte Symphonie* Anfang und Ende in der gleichen Tonart (Fis-Dur) vorgesehen. Allerdings ist die tonartliche Entwicklung bei Mahler mitunter semantisch befrachtet: sowohl seine *Fünfte* als auch die *Siebente* enden jeweils in einer Tonart, die einen Halbton höher als die des Anfangs steht (*Fünfte Symphonie* – cis-Moll / D-Dur; Siebente Symphonie – h-Moll / C-Dur [Introduktion des ersten Satzes / Finale]). Die Idee des Aufstiegs zur Apotheose des Finales wird in diesem Fall besonders augenfällig.

In der *Neunten* baut Mahler das tonartliche Konzept genau entgegengesetzt, nämlich absteigend auf: D-Dur / Des-Dur. Man würde auf einen Abstieg in die Hölle schließen, doch vor uns liegt nicht die Hölle, sondern vielmehr das Ende aller Hoffnungen und die Auflösung ins Nichtsein.

Schostakowitschs *Fünfzehntes Streichquartett*, ebenfalls eine Trauermusik mit wenigen Hoffnungsschimmern, hat von seiner Anlage her in der Musik der letzten drei Jahrhunderte nichts Vergleichbares, so daß hier der Kommentar etwas weiter ausholen muß.

Die sechs Sätze, alle im Adagio-Tempo und ohne Pause ineinander übergehend, stehen in es-Moll, einer von der Farbgebung her extrem düsteren Tonart (Fis-Dur ist das extreme Gegenteil, so daß hier Hyper-Moll gegen Hyper-Dur gesetzt ist). Zum Teil nimmt Schostakowitsch in diesem Werk das tragische Thema des *Dreizehnten Streichquartetts* von 1970 wieder auf und spinnt die kompositorische Idee des Kreislaufs und der Rückkehr zum Ausgangspunkt fort. Doch ist nicht zu leugnen, daß sich der Komponist in diesem *Fünfzehnten Streichquartett* gleichsam auf eine neue Stufe erhebt: Mit der gedanklichen Rückschau auf den eigenen Weg erinnert er sich gleichsam auch an das Große in der Kunst, das ihm immer als Ideal und Muster gegolten hat. Alexander Knaifel schreibt:[231] "Der Komponist schaut nicht einfach auf Erlebtes zurück. Vielmehr gelangt er kraft seines erstaunlichen Vermögens,

231 Aleksandr Knaifel, "I pravda, kak zvezda v noči, otkrylas'" [Und ich sah die Wahrheit gleich einem Sterne], *Sovetskaja muzyka,* Heft 11/1975, S. 78-81. (**Anm. d. Autors**). Die deutsche Übersetzung des Aufsatzes von Alexander Knaifel befindet sich im vorliegenden Band. (**Anm. d. Übers.**).

Retrospektive, Introspektive und Perspektive im Bewußtsein miteinander zu verknüpfen, zu einem Punkt, von dem aus er sagen kann:

> Die Schönheit, die ich sah, ist so erhaben,
> Nicht über uns nur, nein, ich möchte glauben,
> Daß nur ihr Schöpfer selbst sie ganz genieße.
>
> (*Das Paradies*, Dreißigster Gesang)"[232]

Die schwere Tragik, die an das Genre des Requiems denken läßt, nimmt im Streichquartett auf sehr verschiedene Weise Gestalt an: in der asketisch strengen Trauer der *Elegie* (mit Anklängen an altrussische Gesänge), im unabweisbaren Seelenschmerz (die "Stiche" der einzelnen Töne sind fast physisch zu spüren) des Beginns der *Serenade* sowie im unnachgiebigen Triumph des Todes, dargestellt durch den gleichmäßigen Schritt des *Trauermarsches*. Im *Epilog* nimmt der Komponist viele zuvor verwendete Themen wieder auf, um sie jetzt in ein noch düsteres Licht zu stellen. Das Werk endet im Rhythmus des Trauermarsches bei maximaler Konzentration von erniedrigten Skalenstufen: phrygisches Moll mit einem Pedalton auf der Mollterz.

Und doch erkennen wir in diesem Werk auch andere, lichtere Sphären des Seins: die Unendlichkeit der Welt (etwa das zweite Thema der *Elegie* mit seinen Arpeggien, die einen illusorisch großen Raum durchmessen), den stolzen Flug des menschlichen Geistes (die improvisierten Passagen der Violine im *Intermezzo* und im *Epilog*, die später als Passagen aller am Quartett beteiligten Instrumente weiter erklingen) sowie die Unvergänglichkeit geistiger Schönheit und deren unbefleckte Reinheit im *Nocturne*.

Jede Einzelheit in diesem Werk hat einen tiefen, mitunter ganz unerwarteten Sinn. So schreibt der Komponist, als er das *Nocturne* faktisch in der Tonart D-Dur beginnt (vgl. Notenbeispiel 2a), den Notentext in "B's", d. h. in einer quasi nicht existenten Tonart "Eses-Dur". Die Melodie beginnt in der Bratsche (deren verschleiertes Timbre noch zusätzlich durch einen Dämpfer aufgeweicht wird!) nicht mit einem klaren durartigen "Fis", sondern mit einem gleichsam dem Mollgeschlecht zuzuordnenden "Ges", woraufhin auch die übrigen Töne der Solomelodie ein B-Vorzeichen haben und auf diese Weise einer elementaren, eindeutigen tonartlichen Zuordnung sowie ungebührlich forschenden Blicken entgehen.

232 Dante Alighieri, *Die Göttliche Komödie*, ins Deutsche übersetzt von Hermann Gmelin, Stuttgart (Reclam) 2000, S. 380.

Man hört also ein etwas merkwürdiges Dur, bei dem sich die Tonikaterz irgendwo zwischen Dur und Moll befindet (weder "fis" noch "f", sondern "ges" – ein Ton, der, von der Violine intoniert, durchaus nicht enharmonisch dem "fis" entspricht. "Eine lichte Trauer", eine Vermischung der Gefühle. Mahler zeichnet in der *Neunten Symphonie* (Notenbeispiel 2b) ebenfalls einen widersprüchlichen Seelenzustand: einen Trauermarsch in spannungsreichem Streicherklang (molto espressivo!) voller Verzweiflung über die eigene Kraftlosigkeit vor der Allmacht des Schicksals. Bereits die Tonart, wenngleich in Dur, erscheint aufgrund der vielen "B's" verdüstert (besonders im Vergleich mit dem D-Dur des ersten Satzes). Darüber hinaus führt Mahler sowohl in der Melodie (Takte 1-2, 7) als auch in den Harmonien (namentlich in den Takten 3 und 7 mit einem Dur-Dreiklang auf der erniedrigten VI. Tonstufe) zusätzlich erniedrigte Tonstufen ein.

Beachten wir nur einmal die Notation der beiden erwähnten Dreiklänge (aufgelöstes a – des – fes), und sofort sehen wir uns mit der Zwiespältigkeit der Empfindungen und all ihren Komplikationen konfrontiert. An die Stelle der erniedrigten VI. Tonstufe "fes" tritt die erhöhte V. Stufe! Hierher rührt der flammende Protest der Bässe, die der absteigenden Melodie entgegenwirken (man darf sich dem Tod nicht ergeben!), und hierher stammt auch das Empfinden von der Unerbittlichkeit eines Schicksals, das keine Nachsicht kennt (der Dreiklang klingt hier wie eine komprimierte Feder – sowohl Terz als auch Quinte sind tiefer notiert –, und obwohl der Dreiklangsaufbau den Regeln auch von "a" aus vorzunehmen ist, schreibt Mahler "des" und "fes" anstelle von "cis" und "e", so daß die Dur-Tonart gleich "doppelt merkwürdig" gerät, vergleicht man das Ganze mit der nur "einfachen Merkwürdigkeit" des Dreiklangsaufbaus bei Schostakowitsch. Würde man hingegen den Dreiklang mit B-Vorzeichen aufbauen, wäre das aufgelöste "a", das höher klingt als als ein "heses", nicht fähig, eine Ausdehnung der Feder zuzulassen. In jeder Deutung erscheint der Dreiklang also in einen engeren als den natürlichen Zustand komprimiert).

Natürlich könnte bei Mahler während der Niederschrift auch der Gesichtspunkt des bequemen Notenlesens durch die Musiker des Orchesters eine Rolle gespielt haben: Anders als in der oben erwähnten hypothetischen Notation ist in seiner Notierweise jede einzelne der Stimmen leicht zu lesen. Hierdurch aber unterstreicht Mahler sogar noch stärker die Vieldeutigkeit des Subtextes: jede Stimme, ungeachtet der Akkordfaktur, ist ganz unabhängig emotional aufgeladen, so daß sich bei einer Verknüpfung auch eine "Sinn-Polyphonie" ergibt.

Beide Werke sind als ein Requiem konzipiert, als ein Requiem auf ihren jeweiligen Schöpfer. Man fragt sich dann allerdings, warum sich in jenen Jahren die Komponisten nicht des traditionellen Requiem-Genres bedienten. Damit sind wir dann

wieder beim Anfang dieses Beitrages und bei der Frage, die beide, Mahler und Schostakowitsch, gequält haben muß: was geschieht nach dem Ende des Lebens? Offenbar werden nun Übereinstimmungen und Unterschiede in der Weltanschauung der beiden. Übereinstimmung besteht im Agnostizismus, in der Unsicherheit, in den inneren Schwankungen.

Mahler, ein geborener Jude und konvertierter Katholik (er empfing die Taufe im reifen Alter von 37 Jahren, bevor er den Posten eines Dirigenten der Wiener Hofoper übernahm), fand weder in der Religion noch anderswo seinen Seelenfrieden. Auf die Frage, warum er keine Messe komponiere, hat Mahler bekanntlich geantwortet, daß er kein *Credo* schreiben könne.[233] Doch von einem der Freunde stammt die Aussage: "Mahler wollte glauben, er wollte es um jeden Preis!"[234]

Schostakowitsch, noch vor dem epochalen Oktober-Umschwung des Jahres 1917 im Jahre 1906 geboren, hatte noch die Möglichkeit, sich die Grundlagen der christlichen Weltanschauung und den Glauben an die göttlichen Gebote anzueignen. Später, nachdem er fast sein ganzes Leben im Sowjetstaat gelebt hatte (einem Staat, dessen Religion der Atheismus und die Lehre von Marx, Lenin und Stalin waren), verzweifelte er am Glauben und verlor gleichsam die Hoffnung auf ein künftiges Leben.

Doch dessen ungeachtet endet seine *Suite nach Worten von Michelangelo* mit dem Monolog "Die Unsterblichkeit"! Der Text der Schlußstrophe (es sei daran erinnert, daß Schostakowitsch nicht einfach den gegebenen Verszyklus übernahm, sondern selbst die Verse auswählte und nach eigenem Dafürhalten zusammenstellte) läßt keinen Zweifel daran, daß die Hoffnung auf ein künftiges Leben trotz allem in seinem gequälten Herzen vorhanden war:

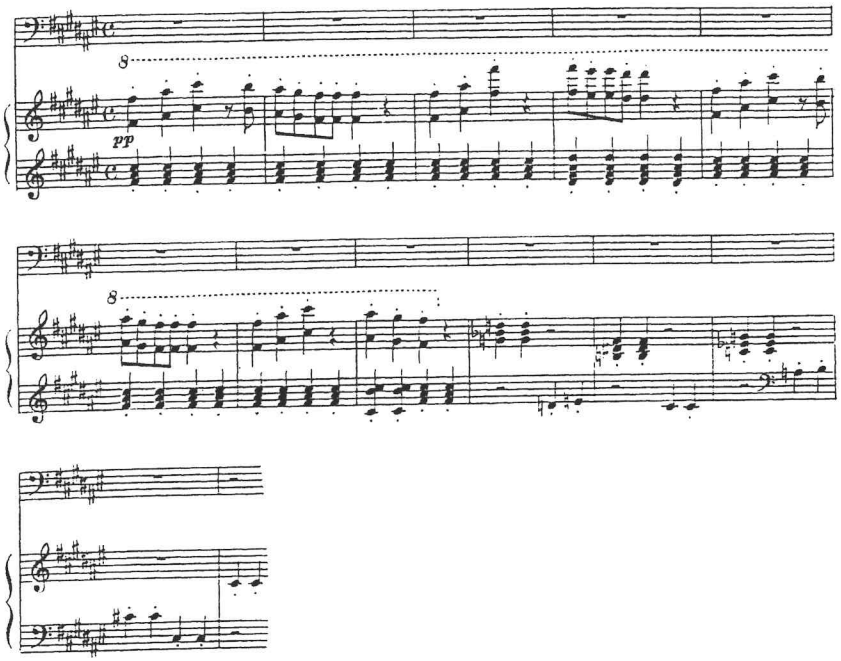
> Ich scheine tot zu sein, doch der Welt zum Trost
> Lebe ich mit tausend Seelen in den Herzen
> Aller Liebenden, und das heißt, ich bin nicht Staub,
> und die sterbliche Verwesung berührt mich nicht...[235]

Das Hauptthema dieses Vokalstücks beruht auf dem musikalischen Material eines von Schostakowitsch bereits in der Kindheit komponierten Stückchens. Um so bemer-

233 Vgl.: Constantin Floros, *Gustav Mahler: Visionär und Despot*, Zürich, Hamburg 1998, S. 201.

234 Ebenda, S. 209.

235 Interlinear-Übersetzung der von Schostakowitsch verwendeten russischen Übertragung von Abram Ephros, zitiert nach: Sebastian Klemm, *Dmitri Schostakowitasch – Das zeitlose Spätwerk* (= *Schostakowitsch-Studien*, Bd. 4), Berlin 2001, S. 310.

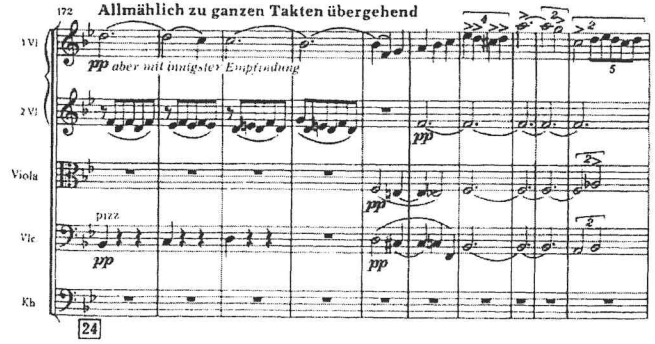
kenswerter erscheint die Fülle der erniedrigten Tonstufen, die das helle Kolorit verdunkeln (erniedrigte Tonstufen sind ein Merkmal in der Harmonik des reifen und späten Schostakowitsch):

Notenbeispiel 3a: Bruchstück aus "Die Unsterblichkeit"

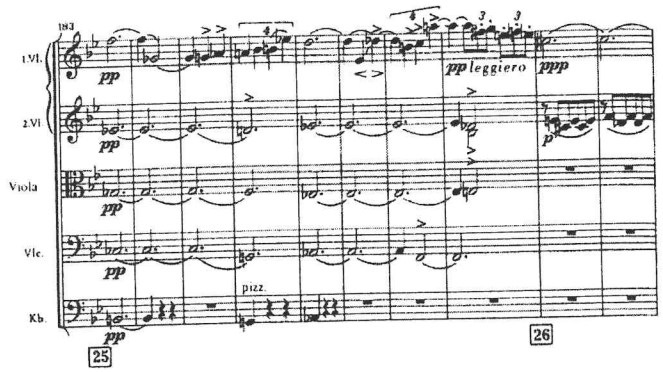
Die Naivität und kindliche Unmittelbarkeit des Themas erinnert den russischen Hörer an das berühmte Puschkin-Gedicht "Wenn ich durch laute Straßen eile..." [Brožu li ja vdol' ulic šumnich], in dem der Dichter ebenfalls seine Kindheit und die Idee der Unsterblichkeit zusammen betrachtet. Seine Gedanken über ein Leben nach dem Tode finden sich in den Schlußstrophen des Gedichts:

Dem Leichnam macht es nicht Beschwerde,
Wohin sie seine Asche tun,
Doch möchte ich in trauter Erde,
In dem geliebten Tale ruhn.

Und Leben sprieße in dem Tale
Und spiele jung auf seiner Flur,
Besonnt vom ewig schönen Strahle
Der unbekümmerten Natur.[236]

Als Assoziation zum Bild der schönen Natur erwächst ganz natürlich eine Parallele zu Mahler und zum letzten Satz seines *Lieds von der Erde*: "Der Abschied". Aus Erinnerungen des Komponisten Krzysztof Meyer ist bekannt, daß Schostakowitsch dieses Werk von Mahler geradezu vergöttert hat. In den Worten von Meyer hätte Schostakowitsch ihm gesagt: "If someone told me that I had only one hour more to live, I would want to listen to the last movement of *The Song of the Earth.*"[237]

Das dritte Thema von Mahlers "Der Abschied" ist lichtdurchflutet, aber auch erfüllt vom Schmerz bei der Betrachtung der von Puschkin erwähnten ewigen Schönheit der Natur, die vor einer Trennung für immer besonders ins Auge fällt. Und wieder, wie dann auch später bei Schostakowitsch, wird das Dur verdunkeln von einem "Hyper-Moll": in den Harmonien der Takte 183-184 wird die Idee der "Federnkompression" aus der *Neunten Symphonie* noch weiter zugespitzt:

236 Deutsche Übersetzung von Michael Engelhard. Zitiert nach: Alexander Puschkin, *Die Gedichte* (russisch und deutsch), aus dem Russischen übertragen von Michael Engelhard, hg. von Rolf-Dietrich Keil, Frankfurt am Main und Leipzig 1999, S. 683. (**Anm. d. Übers.**)

237 Elizabeth Wilson (ed.), *Shostakovich: A Life Remembered,* London 1994, p. 465.

Notenbeispiel 3b: Fragment aus dem letzten Satz von Mahlers *Lied von der Erde*

Mahler findet also Trost im Pantheismus, Schostakowitsch in der Hoffnung auf ein dankbares Gedenken der Menschen. Hierin erschöpft sich jedoch nicht Schostakowitschs *Credo*. Es gibt eine überaus überzeugende Hypothese von Lewon Akopjan, der in der *Vierzehnten Symphonie* eine Art "heimliches Requiem" sieht, in welchem alles mit Ausnahme des Heiligen Geistes (*Benedictus* im Meßtext der katholischen Kirche) dem Spott anheim fällt.[238] Mir scheint, daß allein schon in dem Bedürfnis zu glauben und im heroischen, oft unbewußten inneren Kampf zur Bewahrung des Glaubens in der eigenen Seele jene gemeinsame Botschaft liegt, die Mahler und Schostakowitsch an die künftigen Generationen gerichtet haben – eine Botschaft, die von einem dankbaren Auditorium angenommen wurde und die Musik der beiden Komponisten nun schon lange Jahre nach ihrem Ableben lebendig erhalten hat.

238 Vgl. Levon Akopjan, "Chudožestvennye otkrytija Četyrnadcatoj simfonii" [Die künstlerischen Entdeckungen der Vierzehnten Symphonie], in: *Muzykal'naja akademija,* Heft 4/1997, S. 191-192.

Peter Cahn (Frankfurt am Main)

ZYKLISCHE PRINZIPIEN IN SCHOSTAKOWITSCHS STREICHQUARTETTEN (2002)[239]

Dreizehn Jahre nach seiner ersten Sinfonie, ein Jahr nach Vollendung der *Fünften Sinfonie* wendet sich Schostakowitsch erstmals der Gattung des Streichquartetts zu. Das C-Dur-Quartett op. 49 des damals Zweiunddreißigjährigen, komponiert im Sommer 1938 und meist als klassizistisches Werk gekennzeichnet, fällt in eine Zeit allgemeiner Zurücknahme avancierter stilistischer Positionen, die man positiv als Phase der Konsolidierung, kritisch dagegen als restaurativ oder gar regressiv sehen kann. Es handelt sich jedenfalls um einen Trend, der keineswegs auf die Sowjetunion beschränkt blieb, wenn auch dort - ähnlich wie im damaligen Deutschland - die Avantgardisten schriller zurückgepfiffen wurden als in anderen Ländern, in denen die Staatsmacht sich nicht befugt sah, Künstlern in ihr Schaffen hineinzureden, Vorschriften zu machen oder gar drakonische Maßnahmen anzudrohen. Im Jahr 1937 erklärte etwa Béla Bartók dem belgischen Musikologen Denis Dille, daß er in seinen neuen Orchesterwerken nach größtmöglicher Einfachheit trachte. Höchste Konzentration, richtiges Maß und Einfachheit sah er schon in seinem 1934 komponierten *Fünften Streichquartett* verwirklicht.[240]

Im Falle Schostakowitschs läßt die zeitliche Nähe der Verurteilung seiner Oper *Lady Macbeth* durch die *Prawda* im Januar 1936 mit all ihren Konsequenzen – Detlef Gojowy nennt den schmählichen Vorgang treffend "das erste Scherbengericht"[241] – kaum einen Zweifel daran, daß die Hinwendung zum Streichquartett - zumal mit einem vergleichsweise so schlichten Werk – als Rückzug auf eine weniger heiß umkämpfte Linie nach fast einjähriger Schaffenspause[242] zu verstehen ist, als Rückzug

239 Erweiterte und überarbeitete Fassung eines Referats, das 1985 auf dem Kölner Schostakowitsch-Symposion unter dem Titel "Traditionszusammenhänge in Schostakowitschs Streichquartetten" gehalten wurde; vgl. Klaus Wolfgang Niemöller und Vsevolod Zaderackij (Hrsg.), *Bericht über das Internationale Dmitri-Schostakowitsch-Symposion*, Köln 1985, Regensburg 1986, S. 397-406, russische Übersetzung: S. 407-416 (*Kölner Beiträge zur Musikforschung*, Bd. 150).

240 B. Szabolcsi, *Béla Bartók*, Leipzig 1981, S. 91.

241 Detlef Gojowy, *Dmitri Schostakowitsch,* Reinbek bei Hamburg 1983, S. 51.

242 "Nach Beendigung der *Fünften Symphonie* habe ich ein ganzes Jahr lang nichts gemacht. Ich habe lediglich ein Quartett komponiert, das aus vier kleinen Sätzen besteht. Ich begann es ohne irgendwelche besonderen Gedanken oder Gefühle zu schreiben und ging davon aus, daß nichts daraus wird. Ein Quartett ist nämlich eine der schwierigsten musikalischen Gattungen.

auch in den schützenden Hafen akademischer Traditionen, die ihm von Hause aus wenig zusagten und deren bevorzugte Gattungen in seinem bisherigen Schaffen nur eine untergeordnete Rolle gespielt hatten.

Überblickt man die 15 Quartette in ihrer Gesamtheit, so gewinnt man den Eindruck, daß der Sinfoniker, Opern-, Ballett- und Filmkomponist Schostakowitsch in ihnen einen Weg nach innen gesucht und gefunden hat, einen Weg, den er vielleicht von Anfang an - dafür könnte die Tonart C-Dur sprechen -, spätestens aber seit 1960, dem Jahr des *Achten Streichquartetts*, geradezu systematisch anlegte. Ein Indiz hierfür bietet schon die Reihenfolge der verwendeten Tonarten, von denen - anders als in den Sinfonien - keine sich wiederholt. Sie entspricht in den ersten sechs Quartetten, für die Schostakowitsch ausschließlich Durtonarten wählte, einer Kette fallender Terzen: Dem C-Dur-Quartett op. 49 von 1938 folgen die Werke in A-Dur (op. 68, 1944), F-Dur (op. 73, 1946), D-Dur (op. 83, 1949), B-Dur (op. 92, 1952) und G-Dur (op. 101, 1956). Zwischen den einzelnen Quartetten liegen anfangs fünf, dann regelmäßig drei bis vier Jahre. Neben der Konzeption einer bestimmten Anordnung der Tonarten deutet sicher auch diese an den Entstehungszeiten ablesbare Kontinuität der Arbeit auf ein groß angelegtes Projekt hin - eine Annahme, die durch in jüngerer Zeit bekanntgewordene Äußerungen des Komponisten ihre Bestätigung findet.[243]

Ich schrieb die erste Seite als eine Art Übung und dachte überhaupt nicht daran es zu beenden oder gar zu publizieren. (...) Die Arbeit hat mich aber so in ihren Bann gezogen, daß ich den Rest unglaublich schnell fertig hatte. In diesem meinem ersten Quartett soll man nicht nach besonderer Tiefgründigkeit suchen. Es ist fröhlich, heiter und lyrisch. Ich würde es als 'frühlingshaft' bezeichnen." – so Schostakowitsch im Gespräch mit dem *Izvestija*-Reporter M. D. [*Izvestija*, 20. 9.1938]; zitiert nach Krzysztof Meyer, *Schostakowitsch. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Bergisch Gladbach 1995, S. 263. - Aus der Wendung "In diesem meinem ersten Quartett...", geäußert zwei Monate nach Fertigstellung des Werkes, noch vor seiner Uraufführung, läßt sich zumindest indirekt die Absicht erschließen, weitere Quartette zu schreiben.

243 Durch Dmitri Zyganow, den Primarius des Beethoven-Quartetts, ist folgendes Zwiegespräch überliefert: Während einer Probe für die Uraufführung des eben erst beendeten *Siebenten Quartetts* – also wohl im Mai 1960 – sagte er zu Schostakowitsch: "Mitja, die Schallplattenfirma *Melodija* bat uns, dein letztes Quartett aufzunehmen." – "Was heißt hier letztes?" schrie der Komponist. "Erst wenn ich alle geschrieben haben werde, wird es ein letztes geben." – "Und wie viele willst du schreiben?" – "24", antwortete Schostakowitsch, "hast du nicht bemerkt, daß sich die Tonarten nicht wiederholen? In allen 24 Tonarten werde ich eins schreiben. Es soll ein in sich geschlossener Zyklus sein." (Zitiert nach Krzysztof Meyer, wie Anm. 4, S. 485). – Im Gegensatz zu dieser auf Singularität bedachten Tonartenplanung der Quartette scheut Schostakowitsch in seinen Sinfonien die Duplizität bestimmter Tonarten keineswegs: c-Moll (Nr. 4 und 8), d-Moll (Nr. 5 und 12), Es-Dur (Nr. 3 und 9) und g-Moll (Nr. 11 und 14). – Durch Zyganow bezeugt ist auch der resignierende Ausspruch von Schostakowitsch aus dem Jahr 1975, nach Vollendung des *Fünfzehnten Quartetts*: "Weißt Du, Mitja, die Euch versprochenen 24 Quartette werde ich nicht mehr schaffen..." (vgl. K. Meyer, wie Anm. 4, S. 520).

Eine dichtere Werkfolge bringen die Jahre 1960 und 1964, in denen jeweils zwei Quartette entstehen: 1960 die Quartette in fis-Moll (Nr. 7, op. 108) und c-Moll (Nr. 8, op. 110), 1964 die Quartette in Es-Dur (Nr. 9, op. 117) und As Dur (Nr. 10, op. 118), mit denen eine andere Systematik der Tonartenfolge einsetzt. Sie entspricht jetzt einem Zirkel fallender Quinten, wobei jeweils die Paralleltonarten einbezogen werden: c-Moll / Es-Dur, As-Dur / f-Moll, Des-Dur / b-Moll, Fis-Dur / es-Moll. Damit entsteht partiell eine rückläufige Analogie zur Tonartenfolge der Präludien op. 34 und der Präludien und Fugen op. 87, die dem Tonartenzyklus von Chopins Préludes op. 24 folgen.[244] Das *Achte Quartett* in c-Moll erweist sich jedoch nicht nur hinsichtlich der Tonartenordnung als Wendepunkt, sondern auch in einem allgemeineren Sinn. Die polyphone Faktur seiner Ecksätze strahlt auf manche späteren Werke aus und eröffnet ihnen neue Dimensionen – so etwa im Adagio des *Vierzehnten Quartetts* in Fis-Dur op. 142 (1972/73), wenn die weitgespannte Melodie der Violine ins Cello wandert und nach Art einer cantus-firmus-Bearbeitung kontrapunktiert wird.

Vergleicht man die Eingangssätze der beiden Quartette in C-Dur (Nr. 1) und c-Moll (Nr. 8), so läßt sich die Weite des durchmessenen Weges erahnen. Zum C-Dur-Quartett schreibt Schostakowitsch in seinem 1951 publizierten Artikel "Über echte und scheinbare Programmatik", er habe darin versucht, "Kindheitsbilder wiederzugeben, ein wenig naive, freundliche, frühlingshafte Stimmungen"[245]. Heinrich Lindlar hat den anspruchslosen Eröffnungssatz treffend als "Sonatina" bezeichnet.[246] Alles scheint von fast allzu einfacher Regelmäßigkeit, doch dem Hauptthema behagt das

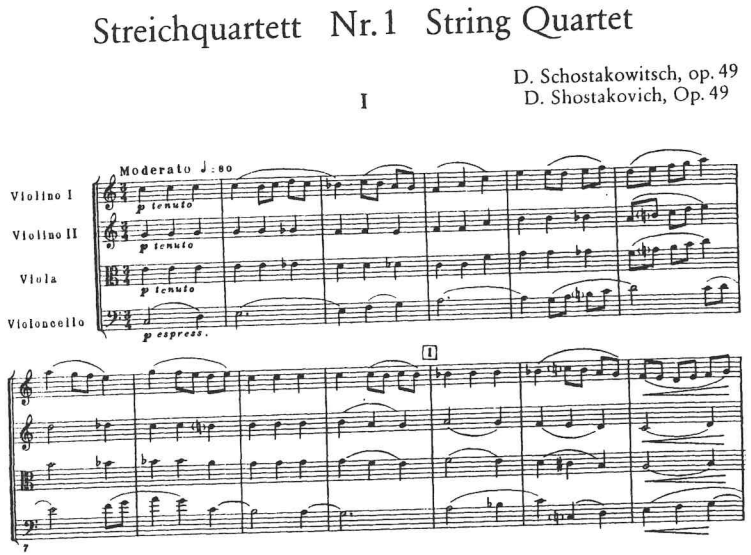
244 Den Scheitelpunkt des Umlaufs um den Quintenzirkel bildet bei Chopin und in Schostakowitschs Klavierzyklen op. 34 und op. 87 die Tonart Fis-Dur (und nicht etwa Ges-Dur). Ihre Tonartenfolge von Nr. 13 bis 20 (Fis - es - Des - b - As - f - Es - c) wird in den Quartetten Nr. 8 bis 15 umgekehrt, mit der Modifikation, daß Schostakowitsch vom *Zehnten Quartett* an (As-Dur) die jeweilige Durtonart ihrer Mollparallele vorangehten läßt:

c - Es - As - f - Des - b - Fis - es.

245 Zitiert nach Christoph Hellmundt und Krzysztof Meyer (Hrsg.), *Dmitri Schostakowitsch, Erfahrungen. Aufsätze, Erinnerungen, Reden, Interviews, Briefe*, Leipzig 1983, S. 84. Die in dem Interview von 1938 (vgl. Anm. 4) eher beiläufig wirkende Charakterisierung als "fröhlich, heiter und lyrisch bzw. frühlingshaft" ist hier bereits zu einem Programm erhoben - unzweifelhaft in der Absicht, den Verdacht des Formalismus abzuwehren, den die 1938 gegebene Beschreibung der Entstehung immerhin aufkommen lassen konnte ("Ich begann es ohne irgendwelche besondere Gedanken oder Gefühle zu schreiben...").

246 Heinrich Lindlar, "Schostakowitsch als Quartett-Komponist", in: *Dmitri Schostakowitsch. Interpretationen, Programme, wissenschaftliche Beiträge, Dokumente*, Duisburg 1984, S. 135.

abgezirkelte Gefüge der Achttaktigkeit offenbar nicht recht; es scheint sich in mehrfachem Ansetzen von ihr lösen zu wollen:

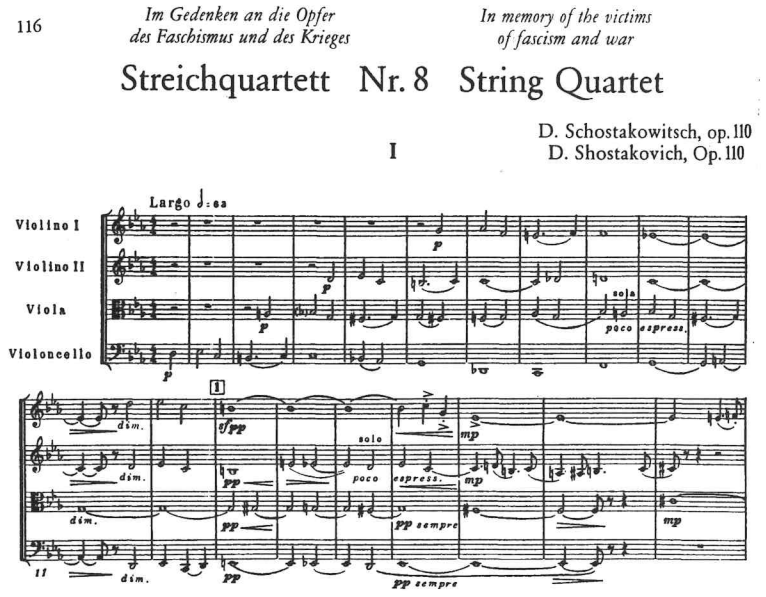


C-Dur, die klassizistische Tonart schlechthin, das Neutrum zwischen Kreuz- und b-Tonarten, farblos und doch kraftvoll, die Tonart der Klaviersonate Strawinskys, spielt auch im Schaffen Kurt Weills eine dominierende Rolle. Ist es Zufall, daß das Anfangsmotiv von Schostakowitschs *Erstem Quartett* den Eindruck einer ins Lyrische gewendeten Reminiszenz der Ouvertüre zur Dreigroschenoper erweckt? Weill wurde von Schostakowitsch geschätzt. In einem Diskussionsbeitrag zur sowjetischen Symphonik forderte er 1935, der Sowjetische Komponistenverband solle ein Seminar zum Studium so hervorragender Komponisten wie Alban Berg, Kurt Weill und anderer durchführen. Es sei erforderlich, genauere und gründlichere Kenntnis der Musikkultur des Westens zu gewinnen.[247]

Charakteristisch ist die Satzstruktur dieses Anfangs: Linear geführte Außenstimmen umrahmen ein schier unverbrüchlich aneinander gekoppeltes, meist in Terz-

247 D. Schostakowitsch, "Aus der Diskussion über die sowjetische Sinfonik", in: ders., *Erfahrungen*, S. 44.

parallelen verlaufendes Mittelstimmenpaar, dessen Aufgabe sich auf Harmoniefüllung und Artikulation des Metrums zu beschränken scheint. Indessen zeigt dieses Mittelstimmenpaar eine seltsam einträchtige Unberechenbarkeit, eine Neigung zu unerwarteten Rückungen und damit zum Ausbrechen aus der ihm zugewiesenen Rolle. Stellenweise (etwa in Takt 2 - 3) gewinnt man fast den Eindruck, als werde nicht so sehr der Verlauf der Binnenstimmen von den Außenstimmen her motiviert, sondern eher der Gang der Außenstimmen von der überraschenden Eigenmacht der Mittelstimmen unmerklich gesteuert. Eine Tendenz zu dialektischer Umkehrung der innerhalb der Satzstruktur wirkenden Kräfteverhältnisse scheint zumindest latent vorhanden. Mag sie hier eher unterschwellig wirken, so verdient sie doch in Schostakowitschs Satztechnik generell Beachtung. Die Möglichkeit des unvermittelten Umschlags im Verhältnis von Haupt- und Nebenstimmen bildet eine eigene Dimension seiner Musik, die mit der außerordentlichen Stärke ihrer Melodik leicht zu einem "einsträngigen" Hören verleiten mag, dem dann freilich Entscheidendes entgehen muß.

Von der Polyphonie Bachs angeregt ist der Beginn des *Achten Quartetts*, das Schostakowitsch in nur drei Tagen, in der Zeit vom 12. bis 14. Juli 1960 während eines Aufenthalts in der Sächsischen Schweiz schrieb und dem Gedenken an die Opfer des Faschismus widmete.

In ricercarmäßig dichter Folge sind die Einsätze des aus den Initialen seines Namens ("D-Es-C-H") gebildeten *Soggetto* in Quint- und Quartbeantwortung ineinandergefügt, dann lichtet sich das dichte Satzbild allmählich und gibt einem Zitat des Beginns der *Ersten Symphonie* Raum, dem im Verlauf des Werkes zahlreiche weitere Zitate folgen.[248] Bewundernswert erscheint die Integration eines barocken Satzmodells in die eigenste persönliche Tonsprache des Komponisten. Der Gedanke an eine Stilkopie bliebe äußerlich; er erreichte nicht im entferntesten, was in diesem Stück geschieht.

* * *

248 Unmittelbar nach seiner Rückkehr von Dresden hat Schostakowitsch sich in einem Brief vom 19. Juli 1960 an Isaak Glikman zu den Zitaten und dem Charakter des Quartetts ausführlich geäußert: Er habe, statt der von ihm erwarteten Filmmusik, "ein niemandem nützendes und ideologisch verwerfliches Quartett geschrieben. Ich dachte darüber nach, daß, sollte ich irgendwann einmal sterben, kaum jemand ein Werk schreiben wird, das meinem Andenken gewidmet ist. Deshalb habe ich beschlossen, selbst etwas Derartiges zu schreiben: 'Gewidmet dem Andenken des Komponisten dieses Quartetts'. Grundlegendes Thema des Quartetts sind die Noten D. Es. C. H., d. h. meine Initialen (D. Sch.). Im Quartett sind Themen aus meinen Kompositionen und das Revolutionslied "Gequält von schwerer Gefangenschaft" verwandt. Folgende meiner Themen: aus der *Ersten Symphonie*, der *Achten Symphonie*, aus dem *Trio*, dem *Cellokonzert*, aus der *Lady Macbeth*. Andeutungsweise sind Wagner (Trauermarsch aus der *Götterdämmerung*) und Tschaikowsky (2. Thema des 1. Satzes der *Sechsten Symphonie*) verwandt. Ach ja: ich habe noch meine *Zehnte Symphonie* vergessen. Ein netter Mischmasch. Dieses Quartett ist von einer derartigen Pseudotragik, daß ich beim Komponieren so viele Tränen vergossen habe, wie man Wasser läßt nach einem halben Dutzend Bieren. Zu Hause angekommen habe ich es zweimal versucht zu spielen, und wieder kamen mir die Tränen. Aber diesmal schon nicht nur wegen seiner Pseudotragik, sondern auch wegen meines Erstaunens über die wunderbare Geschlossenheit seiner Form." Zitiert nach Dmitri Schostakowitsch, *Chaos statt Musik? Briefe an einen Freund*. Hrsg. und kommentiert von Isaak Dawydowitsch Glikman, Berlin 1995, S. 173f. – In seinem Kommentar zu diesem Brief weist Glikman, als "Vorgeschichte des *Achten Quartetts*", auf den Zusammenhang zwischen Schostakowitschs tiefer Depression und seiner Nötigung zum Eintritt in die Kommunistische Partei hin, der an 14. September 1961 vollzogen wurde, zu dem er aber schon seit Juni 1960 rücksichtslos gedrängt worden sei. Bedeutsam erscheint die zweifache Dedikation des Werkes: Der offiziellen Widmung – "Dem Andenken der Opfer des Faschismus und des Krieges" – steht in diesem Brief eine private gegenüber: "Dem Andenken des Komponisten dieses Quartetts". Schostakowitsch hatte Grund, sich in diesen Wochen selbst als Opfer zu fühlen, und von dieser Identifikation spricht das Werk so eindringlich wie nur wenige andere.

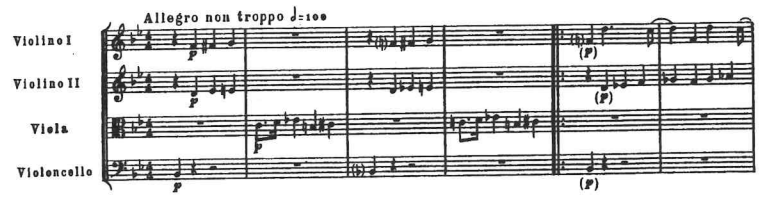
Der zyklische Aufbau der einzelnen Quartette bietet ein überraschend vielfältiges Bild, sowohl hinsichtlich der Satztypen wie der Satzzahl. Unter den ersten sieben Quartetten dominiert die Vierzahl der Sätze (Nr. 1, 2, 4 und 6), Stücke mit drei (Nr. 5 und 7) oder fünf Sätzen bilden eher die Ausnahme. Satzverbindungen durch *attacca*-Vorschrift bleiben zunächst vereinzelt - so im Übergang vom vorletzten zum letzten Satz des *Dritten* und *Vierten Quartetts*. Erst im 1952 entstandenen *Fünften Quartett* (B-Dur, op. 92) läßt Schostakowitsch auf diese Weise alle drei Sätze nahtlos ineinander übergehen, wobei eine für ihn charakteristische Technik der Satzverknüpfung zutage tritt: Ein lange ausgehaltener Ton oder Akkord, meist im *pianissimo*, schlägt die Brücke vom Schluß des verklingenden Satzes zum Beginn des nachfolgenden. Beim Übergang vom ersten zum zweiten Satz des *Fünften Quartetts* mutet die Art der Anwendung dieser Verknüpfungstechnik freilich einigermaßen extrem an, nicht nur wegen der – trotz des *pianissimo* – fast schmerzhaften Höhe des Haltetons der ersten Violine (f^5, der höchste innerhalb des ganzen Quartetts erklingende Ton!), sondern auch wegen der langen Dauer seines Erklingens über insgesamt 32 Takte hin, davon 26 am Ende des Kopfsatzes, 6 zu Beginn des Mittelsatzes.

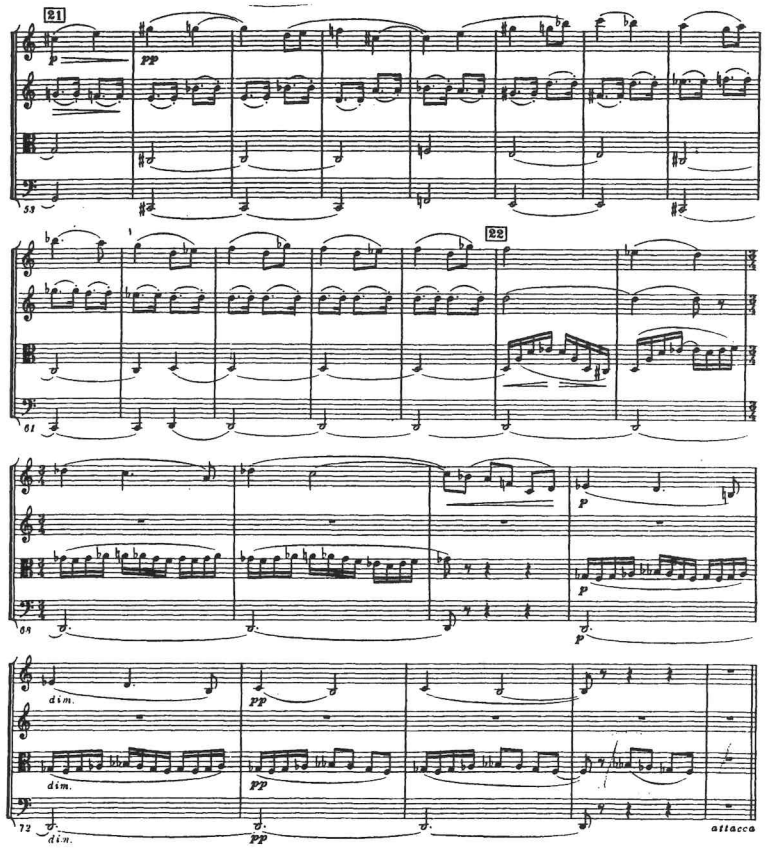
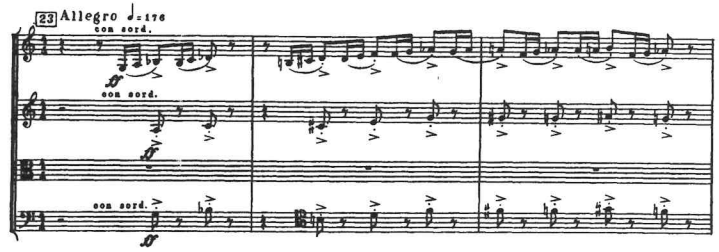
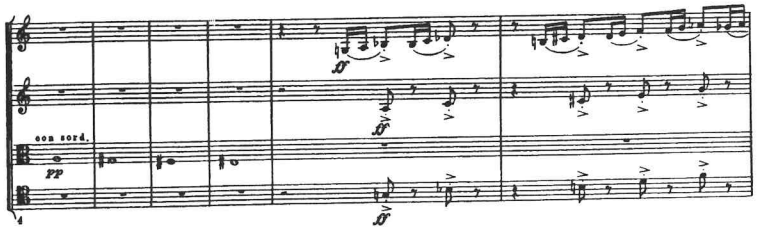
Der *attacca*-Übergang vom zweiten zum dritten Satz wird durch Liegetöne dreier Stimmen (Violine I, Bratsche und Cello) verbunden. Da Schostakowitsch zudem die Thematik des Folgesatzes im Schlußteil des jeweils vorhergehenden auf subtile Weise vorbereitet, tragen die solistischen Einsätze der Bratsche im (zweiten Satz) und der zweiten Violine (im dritten) kaum den Charakter eine Satzbeginns; sie wirken eher als Fortspinnung eines Geflechts musikalischer Gedanken, aus denen sich die melodische und rhythmische Struktur des neuen Satzes herausschält, nicht selten fast unmerklich, im Schatten einer aufs äußerste zurückgenommen Dynamik. Erst vom *Siebenten, Achten* und *Neunten Quartett* an setzt Schostakowitsch dem *pianissimo* des verklingenden vorletzten Satzes den schroffen Kontrast eines Finalbeginns im *fortissimo* entgegen.

Substantiell basiert die Geschlossenheit des dreisätzigen Werks nicht zuletzt auf der teils verborgenen, teils offen zutage tretenden Präsenz der aus den Namensbuchstaben Schostakowitschs gebildeten Tonkonstellation bzw. ihrer Permutationen und Transpositionen – ein Aspekt zyklischer Gestaltung, der zahlreiche Kompositionen Schostakowitschs prägt und als dessen historisches Vorbild wohl nur das B A C H mit seinen anagrammatischen Varianten und Transpositionen im Werk Johann Sebastian Bach in Frage kommt. Erwähnt sei hier lediglich das im Satzverlauf besonders hervortretende Bratschenmotiv aus Takt 2 des ersten Satzes c-d-es-h-[cis] und seine Variante (f-ges-as-heses), die als ostinate Violinfigur an einem der Höhepunkte (Takt 195 ff.) erscheint, ferner die Reduktion auf drei Töne zu Beginn und am Schluß des dritten Satzes (h-d-es bzw. d-f-ges), aber auch an weiteren besonders gewichtigen Stellen dieses Satzes, an denen sich die viertönige Gestalt rekonstituiert: so in der

ersten Violine bei Takt 256f. und im *Meno mosso* (Takt 322 ff.) bei dem Dialog zwischen ersten Violine und Bratsche.

I

D. Schostakowitsch, op. 92
D. Shostakovich, Op. 92

Die verminderte Quarte als konstitutives melodisches Intervall des "Namensmotivs" gibt vielen späteren Werken Schostakowitschs, gerade auch unter seinen Quartetten, einen unverwechselbar eigenen Ton. Daß er auch den Transpositionen und Umstellungen der Tonfolge zuweilen eine Bedeutung zuweist, die an Monogramme denken läßt, zeigt sich etwa an der Art ihrer Anwendung im *Siebenten Quartett* (fis-Moll, op. 108). Die weitgespannte melodische Linie der ersten Violine gegen Ende des zweiten Satzes exponiert die aus den Initialen abgeleitete Tongruppe in drei verschiedenen Transpositionen und Permutationen, zueinander gefügt wie zu einem Mosaik: zunächst als d-e-f-cis (Takt 55 f.), dann als d-es-f-ges (Takt 62 f.) und schließlich als des-c-b-a (Takt 69 f.). Erst dann erreicht sie die "originale" Position es-d-h-c (Takt 72 f.). Grundiert wird diese Melodielinie von einer augmentierten Transposition in den Unterstimmen: f-e-cis-d (Takt 57 f.), und in den letzten Takten von einer die Tonfolge f-ges-as-heses umkreisenden Bratschenfigur. Wenn die übrigen Instrumente bereits verstummt sind, verklingt der Satz mit dem Tetrachord heses-as-ges-f in der Bratsche im *pianissimo* und augmentiert – fast wie eine Signatur. Der *attacca* anschließende Schlußsatz beginnt im *fortissimo*, nimmt aber in Takt 4 bis 8 dieses Tetrachord auf, indem er es der Haupttonart fis-Moll anverwandelt (a-gis-fis-eis), wiederum in der Bratsche, jetzt aber – wie ein cantus firmus – in ganzen Notenwerten notiert und durch das überraschende *pianissimo* als Reminiszenz der Schlußtakte des *Lento* und damit als Element der Verknüpfung der beiden so konträren Sätze kaum überhörbar.

Siebentes Streichquartett fis-Moll op. 108
Übergang vom zweiten zum dritten Satz

III

In den späteren Quartetten wird diese Tendenz zur fugenlosen Verknüpfung der Sätze fast zum Prinzip. Sie findet ihre konsequenteste Anwendung in den Quartetten Nr. 8, 9, 11 und 15, in denen alle Sätze durch attacca-Übergänge verbunden sind. Hand in Hand damit geht eine zunehmend engere substantielle Verknüpfung der Sätze durch Wiederaufnahme von thematischem Material oder - wie im *Achten*, aber auch im *Siebenten Quartett* – ganzer Komplexe des ersten Satzes gegen Ende des Werkes im Sinne einer Rahmenbildung. Die Entwicklung zur gegliederten Einsätzigkeit des Zyklus hin ist unverkennbar. Als Vorbild läßt sich mit einiger Wahrscheinlichkeit der späte Beethoven ausmachen, insbesondere wohl das *cis-Moll-Quartett* op. 131. Auch die mehrfache Erweiterung der Zahl der Satzzahl auf fünf, sechs oder sieben verweist auf Beethoven. Lediglich das *Zehnte Quartett* weist noch die traditionelle Viersätzigkeit auf. Neben dem einsätzigen *Dreizehnten Quartett* b-Moll erscheint vor allem die Form des *Zwölften*, von Schostakowitsch als "Symphonie" charakterisierten Quartetts (Des-Dur, op. 133) als eigentümlich.[249] Es umfaßt nur zwei Sätze, von denen der zweite den Umfang des ersten etwa um das Dreifache übersteigt.[250]

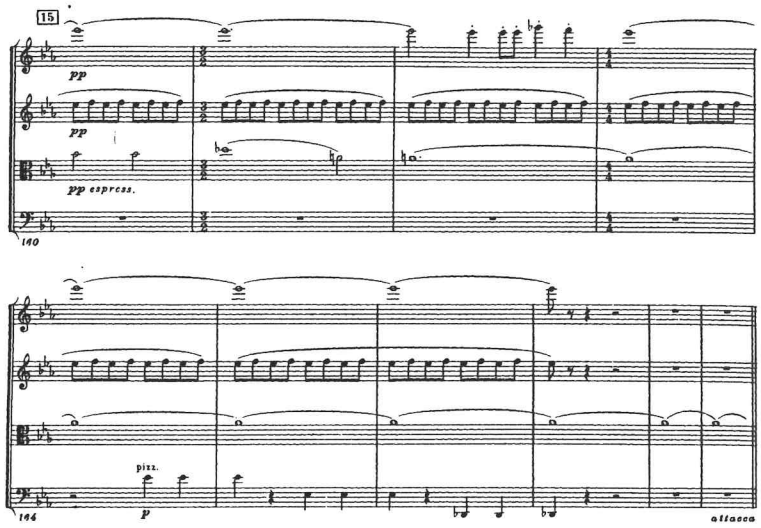
Als Beispiel für die Art der Satzverknüpfung in den späteren Quartetten sei der Übergang vom ersten zum zweiten Satz des 1964 entstandenen *Neunten Quartetts* (Es-Dur, op. 117) herangezogen. Der erste Satz verklingt im *pianissimo* mit einem

249 Dmitri Zyganow, der Widmungsträger des *Zwölften Quartetts*, berichtet von einem Telefongespräch mit Schostakowitsch im März 1968, unmittelbar nach Vollendung des Werkes. Auf seine Frage, ob das neue Quartett kammermusikalischen Charakter trage, habe Schostakowitsch ihn mit den Worten unterbrochen: „Nein, nein, das ist eine Symphonie, eine Symphonie..."; zitiert nach K. Meyer, wie Anm. 4, S. 484.

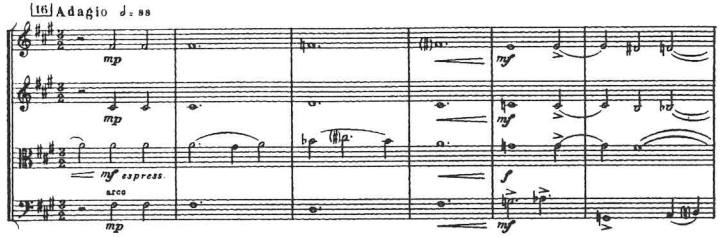
250 Vgl. dazu Hans Keller, "Shostakovitch's Twelfth Quartet", in: *Tempo* 94 (1970) S. 6 ff. Keller sieht - eingestandenermaßen aus großer Distanz zum Werk Schostakowitschs - zwischen dem *Zwölften Quartett* und Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9 eine enge formale Beziehung, die Schostakowitsch jedoch durch die Aufteilung in zwei Sätze verborgen habe. Er versteht den ersten Satz als Exposition einer (Sonatenhauptsatzform und Sonatenzyklus kombinierenden) "double function form", die sich von Schönbergs op. 9 im wesentlichen dadurch unterscheide, daß die Durchführung dem langsamen Satz nicht vorangehe, sondern ihm folge.

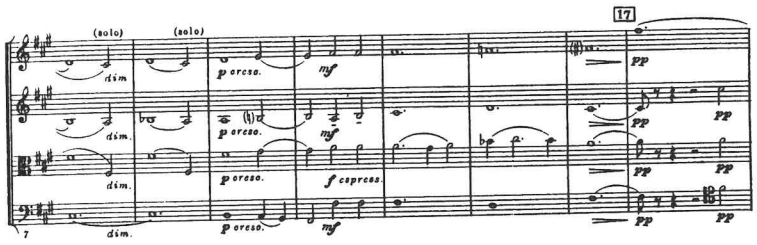
augmentierten Zitat des Themenkopfes in der Bratsche, wobei der Spitzenton "d" zu "des" eingetrübt wird. Mit dieser Modifikation des Hauptmotivs (b^1-des^2-a^1, Takt 160) entsteht auch hier wieder das Intervall der verminderten Quarte und die Transposition einer auf drei Töne reduzierten Version des D S C H, das auch in diesem Quartett eine bedeutende Rolle spielt.[251]

Neuntes Streichquartett Es-Dur op. 117
Übergang vom ersten zum zweiten Satz



II



251 Vor allem im ersten, zweiten und fünften Satz.

Der in der Bratsche fortklingende Schlußton "a" bildet den Übergang zum folgenden Satz und wird zum Anfangston des *attacca* anschließenden *Adagio* in fis-Moll, dessen Thema gleichfalls der Bratsche zugewiesen ist. Die Wirkung des ersten fis-Moll-Klangs gewinnt nach der zerbröckelnden Es-Dur- (bzw. es-Moll-) Situation einen fast magischen Charakter. Das Adagio, bei sparsamsten Mitteln von äußerste Dichte des Ausdrucks, läßt – bewußt oder unbewußt – einen der großen musikalischen Eindrücke des jungen Schostakowitsch anklingen: das Wiegenlied der Marie aus Alban Bergs *Wozzeck*.[252] Der Satz zählt – gerade in Schlichtheit und Durchhörbarkeit seiner Faktur – zu den harmonisch fesselndsten Stücken in seinen Streichquartetten und bietet ein markantes Zeugnis dafür, daß auch der musikalische Expressionismus in ihnen seine Spuren hinterlassen hat. Und auch hier prägt das aus den Initialen gebildete Tetrachord, sich in mächtiger Steigerung emporringend, einen Höhepunkte an Ausdruckskraft (Takt 60-64).

Schostakowitschs Technik der Verknüpfung aufeinanderfolgender Sätze durch ausgehaltene Töne, die das Verklingen eines Satzes mit dem Anheben des nachfolgenden verbinden, erinnert an die vom Film her vertraute Technik des Ausblendens. Vielleicht boten seine reichen Erfahrungen mit der Komposition von Filmmusik ihm tatsächlich gewisse Anregungen zu einer so weitreichenden Anwendung entsprechender musikalischer Verfahrensweisen gerade in der Kammermusik. Andererseits finden sich aber auch bei Beethoven bereits vergleichbare Ansätze. Erinnert sei etwa an die Funktion des Violintrillers auf "c" im Übergang vom *Adagio molto e mesto* zum Finale (*Thème Russe*) im Streichquartett op. 59 Nr. 1, an die Verknüpfung von *L'Absence* und *Le Retour* in der *Les Adieux*-Sonate durch eine breit entfaltete Dominantfläche, an die Verzahnung von zweitem und drittem Satz durch einen verminderten Septimakkord im Streichquartett op. 95 oder an den übermäßigen Sextakkord, der in der Violinsonate op. 96 den Ausklang des *Adagio* mit dem Einsatz des Scherzo verknüpft.

252 Schostakowitsch hörte den *Wozzeck* 1927 in Leningrad.

In allen drei Fällen sind es Sätze stark gegensätzlichen Charakters, die Beethoven auf diese Weise miteinander verbindet, und die dahinterstehende Idee scheint der von Schostakowitsch verfolgten Absicht verwandt. Beiden Komponisten geht es offenbar um die Vermittlung eines Wechsels der Affekte durch ein gemeinsames Element, das den Stimmungsumschlag nur um so drastischer fühlbar werden läßt. Darüber hinaus ist diese Form der Satzverbindung bei Schostakowitsch von zentraler Bedeutung für die Architektur des Zyklus. Sie wirkt der Gefahr des Zerfallens entgegen, die ohne derart nahtlose Fügung, zumal bei den durch suitenartige Reihung von "Charakterstücken" gebildeten Quartetten – Nr. 2, 11 und 15 –, möglicherweise hätte bestehen können. Nur in seinem *Zweiten Quartett* hat der Komponist eine suitenartige Fügung ohne die besprochene Verknüpfungstechnik realisiert, doch der Kopfsatz dieses Quartetts ist trotz der Bezeichnung *Ouvertüre* ein regelrechter Sonatensatz.

Daß es sich bei der erörterten Verbindung der Sätze durch Liegetöne um eine spezifisch kammermusikalische Technik Schostakowitschs handelt, zeigt der Vergleich mit einigen seiner Sinfonien. Die Funktion der Satzverknüpfung fällt dort besonders häufig dem Schlagzeug zu, so etwa im Übergang vom dritten zum vierten Satz der *Siebenten* und der *Achten Sinfonie* oder in der *Zwölften Sinfonie* bei den Übergängen zwischen den drei ersten Sätzen.

Neben der Satzverbindung durch Haltetöne spielt in den Quartetten die motivische Verknüpfung eine kaum geringere Rolle. Schostakowitsch Kunst, motivische Elemente eines folgenden Satzes im Schlußteil der vorangehenden anzudeuten, zeigt seine kompositorische Meisterschaft von ihrer stärksten Seite. Hierauf im Detail einzugehen, muß Einzelstudien zu den verschiedenen Werken vorbehalten bleiben.

Unter den Satztypen, die Schostakowitsch schätzte, spielt die Passacaglia eine gewichtige Rolle. Die von ihm kultivierte Art dieses Typus verändert das Thema kaum und verzichtet auch weitgehend auf figurative Variationstechnik. Er bevorzugt statt dessen das Hinzuerfinden immer neuer Stimmen zum Thema.

Die Sonatensätze der Quartette sind teilweise recht knapp und anspruchslos gestaltet, zumal wenn man sie an Beethoven und der Beethovennachfolge mißt. Iwan Sollertinski, dem Schostakowitsch so entscheidende Anregungen verdankte, warnte im Hinblick auf die Sinfonie vor der Gefahr, die darin liege, allein Beethoven zum Maßstab zu nehmen. Er sprach in diesem Zusammenhang von einem "Beethovenzentrismus", der die Schöpfungen Haydns und Mozarts zu einem "noch-nicht Beethoven" verkleinere.[253] Dieser Gedanke ließe sich modifiziert auf die Quartette Scho-

253 Vgl. Iwan Sollertinski, "Historische Typen der sinfonischen Dramaturgie", in: Ders.: *Von Mozart bis Schostakowitsch. Essays, Kririken, Aufzeichnungen*. Hrsg. von Michail Druskin, Leipzig 1979, S. 267-280.

stakowitschs übertragen: Wenn sie sich auch in mancher Hinsicht dem Vergleich mit Beethoven entziehen, so schmälert dies in keiner Weise die Eindringlichkeit, Kraft und Tiefe dieser Musik. Sie zählt gewiß zum Größten, was die Kammermusik des 20. Jahrhunderts hervorgebracht hat.

Dmitri Rabinowitsch

SCHOSTAKOWITSCHS SECHSTES STREICHQUARTETT (1957)[254]

Das kürzlich in Moskau aufgeführte *Sechste Streichquartett* in G-Dur (op. 101) eröffnet eine neue, bemerkenswerte Seite in der schöpferischen Biographie des Komponisten. Dabei geht es nicht nur um die vordergründig attraktiven Eigenschaften dieses neuen Werkes, denn Schostakowitschs Musik besticht schon seit langem durch Tiefe und Aufrichtigkeit des Gefühls, durch poetische Eingebungen und durch ihre Formvollendung.

Das Neue des *Sechsten Streichquartetts* erklärt sich aus einer für den Komponisten anderen und ungewöhnlichen Disposition seiner Gedanken und Empfindungen. Lange Zeit blieb in seiner Musik das tragische Prinzip vorherrschend, obwohl es nicht das einzige war: Unmittelbar nach der *Fünften Symphonie* entstand auch das frühlingshaft-aufgeräumte *Erste Streichquartett*; und in bezug auf die Nachkriegswerke mag der Hinweis auf die jubelnd-helle *Festliche Ouvertüre* op. 96 genügen. Gleichwohl entstanden gerade in der tragischen Sphäre die gewichtigsten und gedankentiefsten Werke des Komponisten.

Es wäre ein Fehler, die Neigung eines Künstlers zur Sphäre des Tragischen mit Pessimismus gleichzusetzen. In bezug auf Schostakowitsch hätte diese Einschätzung allenfalls eine gewisse Berechtigung bis hin zu jenem scharfen Einschnitt, jener biographischen und schöpferischen Grenze, welche die Oper *Lady Macbeth von Mzensk* und die *Vierte Symphonie* von den nachfolgenden Werken trennt. So bestimmte beispielsweise in der *Achten Symphonie* ein entschiedener Optimismus, der im Umschlag zum Hellen gegen Ende des Finales seine Gestalt fand, die Konzeption als Ganzes, wie erschütternd auch immer die Bilder der Zerstörung und der bösen Kräfte in den ersten drei Sätzen waren oder wie auch immer die Darstellung des Leidens in der Passacaglia zu Herzen ging. Das gleiche gilt für die überwiegende Mehrzahl, wenn nicht für alle tragischen Werke des "reifen" Schostakowitsch. Trotzdem hat sich das tragische Prinzip in seiner Musik gebieterisch behauptet. Romantischer "Selbstöffnung" begegnet man bei ihm nur sehr selten. Gepackt vom Strom grausamer historischer Ereignisse, wandte sich Schostakowitsch uner-

254 Erstveröffentlichung in *Sovetskaja muzyka,* Heft 3/1957, S. 14-21, unter dem Titel "Šestoj kvartet Šostakoviča". Aus dem Russischen übersetzt von Ernst Kuhn und Andreas Wehrmeyer.

schütterlich der Darstellung dieser Ereignisse zu. Nicht sein "Ich", sondern das allgemein Menschliche erfüllte seine schöpferischen Ideen, so daß selbst der zarte Schlußsatz des *Dritten Streichquartetts* sich nur dann als romantische Gefühlsäußerung darstellen mochte, wenn er aus dem musikalisch dramaturgischen Gesamtzusammenhang dieses Werks gewaltsam herausgerissen wurde.

Ganz anders verhält es sich im *Sechsten Streichquartett*: hier färbt eine intim-lyrische Stimmung alle vier Sätze des Werkes ein. Oftmals führt bei Schostakowitsch ein dem ersten Eindruck nach unscheinbares Detail zur Entschlüsselung des gesamten Inhalts. Im Verweis auf ein früheres Werk, kann ein solches Detail sinnstiftende Bedeutung erlangen. Das ist auch im *Sechsten Streichquartett* der Fall: die in "Keimen" verwandten Hauptthemen des Kopfsatzes (*Allegretto*) und des Finales offenbaren im Charakter ihrer Motive, mehr aber noch in der rhythmischen Zeichnung, eine Nähe zu zwei anderen, überaus wichtigen Themen Schostakowitschs, die ebenfalls verwandt sind, was sicher kaum zufällig ist.

Das erste Thema (aus dem Finale des *Klavierquintetts*) steht für "Glück" in der Musik Schostakowitschs, das zweite (aus dem Finale der *Achten Symphonie*) ist ein ungewöhnlich kraftvoller Ausdruck erhabenen Träumens und steht für den grenzenlosen Glauben an den abschließenden Triumph der "Freude".

Im *Sechsten Streichquartett* vollzieht Schostakowitsch den Schritt aus der allgemein-menschlichen in die persönliche Dimension. Gleichwohl bleibt die Musik absolut frei von Anflügen subjektiver Verschlossenheit, ist mitteilsam und öffnet sich dem Hörer von den ersten Takten an.

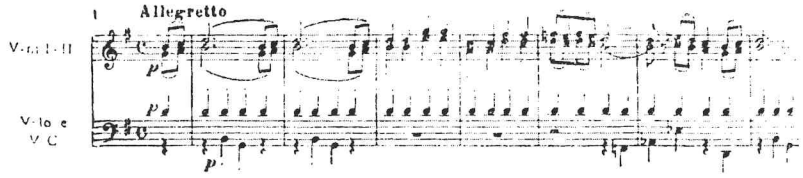
Das neue Streichquartett ist nicht sehr umfangreich (es dauert nur wenig länger als zwanzig Minuten), und auch seine formale Anlage ist frei von Überraschungen: Dem ersten Satz liegt die traditionelle Sonatenform zugrunde, es folgen ein Scherzo, eine (bei Schostakowitsch auch schon früher gepflegte) Passacaglia und schließlich ein Rondo-Finale. Die tonalen Wechselbeziehungen der Sätze sind einfach gehalten (G-Dur, Es-Dur, b-Moll und G-Dur). Überdies ist ein jeder Satz vollkommen klar und übersichtlich strukturiert. Hervorgehoben sei, daß die relativ kleinen Dimensionen nicht auf vorsätzliche Miniaturhaftigkeit zielen – das Werk bleibt ohne Spannungsabfall inhaltsreich bis zum Schluß. Es wirkt erstaunlich vollkommen und harmonisch ausgeglichen.

In vielen Werken Schostakowitschs begegnen wir nicht nur ausgeprägten Konflikten, sondern einer scharfen stilistischen Konfrontation einzelner Sätze. Derartiges spürt man zum Beispiel in der *Sechsten Symphonie*, was bekanntlich zu hitzigen Streitereien Anlaß gab - bis hin zu der Behauptung, die Partitur vereinige zwei "unterschiedliche", gewaltsam vereinigte Werke. Aber auch im *Klaviertrio* sind

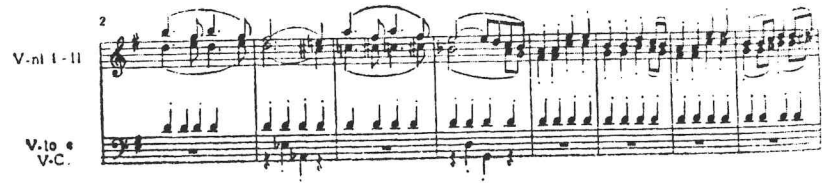
die Ausdrucksmittel des ersten und der beiden nachfolgenden Sätze recht verschiedenartig; gleiches ließe sich über das *Zweite Streichquartett* und die *Neunte Symphonie* sagen. Selbstverständlich ist in all diesen Werken die äußere stilistische Verschiedenartigkeit nicht durch eine zufällige Auswahl des Klangmaterials bedingt, sondern durch die Komplexität des musikalisch-dramaturgischen Grundgedankens.

Verglichen damit, ist das *Sechste Streichquartett* von einer bemerkenswerten inneren Einheit, die zeigt, daß die Begabung des Komponisten nicht nur einer ständigen, unerschütterlichen Entwicklung unterliegt, sondern daß er sich spezifisch schöpferische Aufgaben stellt - im vorliegenden Falle die Ausdeutung intim-lyrischer Stimmungen. Das Streichquartett präsentiert eine Abfolge persönlicher Befindlichkeiten: Um welche Stimmungen es dabei auch geht – zärtliche, ausgelassene oder ernsthafte –, stets sind sie durch poetische Bilder inspiriert: helle, reine Bilder, die von Gram und Kummer ungetrübt sind.

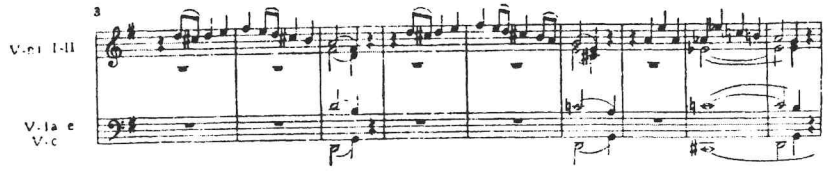
Das gilt auch für den ersten, *Allegretto* überschriebenen Satz. Er beginnt mit einer kurzen sechstaktigen Einleitung in leicht-zartem Tonfall, getragen von einem stets gleichbleibenden, "anrührenden" g in der Viola - als ob der Komponist zaghaft an die Tür seiner Innenwelt klopfte. Die Bedeutung dieser Einleitung erschließt sich erst nach und nach im Fortgang des gesamten ersten Satzes.

Der Einleitung schließt sich, im gleichen zurückhaltenden Tempo, das erste Thema an – ein warmes, in seiner pastoralen Arglosigkeit fast naives Thema, harmonisch durchsichtig und im Satz überaus einfach. Seine Beziehung zu den Anfangsthemen der Finali des *Klavierquintetts* und der *Achten Symphonie* sind offensichtlich: hier wie dort das gleiche Wiederholen eines lakonischen Dreiklangsmotivs, das beim dritten Mal in eine melodische Entwicklung übergeht. In dramaturgischer Hinsicht verkörpert diese musikalische Idee unzweifelhaft eine reine, innere Sphäre. Im *Quintett* und in der *Achten Symphonie* traten solche Bilder nur als Endergebnis auf, als Katharsis in der Nachfolge tragischer Konflikte. Hier indes werden sie gleich zu Beginn exponiert und bestimmen die weitere Entwicklung:

Das Thema ist charakteristisch für Schostakowitsch: sowohl was die unerwartete melodische Wendung (fis – f in der ersten Violine) betrifft, das ostinate "Pochen" (der Viola), als auch das Eindringen "fremder" Töne (as und es im Cello). Während in früheren Werken derlei *ostinati* in der Regel etwas Eigensinniges, Böses und Unabwendbares an sich hatten und "fremde" Töne scharf dissonierend auftraten, ist hier alles gemildert – nicht als Kontrast, sondern als Nuance gemeint.

An die Stelle des in sich gekehrten Glücks treten wenig später kurze Phrasen ausgelassen-tänzerischen Charakters:



Das dynamische *crescendo* weicht alsbald einem klanglichen Verlöschen bis fast hin zum Flüstern – getragen von einer ruhigen, chromatisch "gleitenden" Melodie. Dieser melodische Gang erweist sich als substantielles Element des ersten Satzes.

Das zweite Thema ist ohne Kontrast zum ersten, es wirkt nur wie eine andere Tönung des gleichen Gefühls. Im Gestus steht es dem russischen Volkslied nahe; die Bewegung ist ruhig, der Klang gedämpft; die jeder Phrase sich anschließenden Pausen-Seufzer und liebkosenden Quint-"Schaukler" verleihen der Melodie einen gewissen Wiegenlied-Charakter. Auffällig ist, daß man hier dem gleichen chromatischen Gang, den gleichen weich dissonierenden, "fremden" Tönen begegnet:

Eine vierfach wiederholte Phrase, die aus dem zweiten Thema hervorgegangen ist – mit der hartnäckig hervorgekehrten rhythmischen Formel: zwei Achtel, ein Viertel – beschließt die Exposition. Ganz am Ende dieses, formal gesprochen, Schlußsatzes erklingt wieder das "Pochen" des Beginns (jetzt in der ersten Geige), nun fast von leitmotivischer Bedeutung.

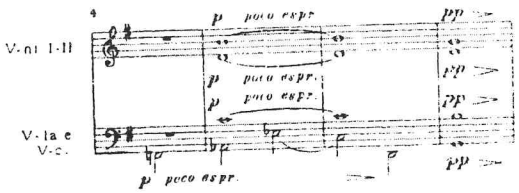
Die Exposition ist somit absolut monolithisch gehalten: einerseits hinsichtlich der Stimmung und Klangsphäre, andererseits in bezug auf die zwischen den Elementen unmittelbar zutage tretenden motivischen und rhythmischen Beziehungen, so daß hier von Monothematik gesprochen werden kann. Wie wir weiter sehen werden, ist diese substantielle Besonderheit des Werkes bis zuletzt in einen lyrischen Grundton eingebettet, dem die künstlerischen Ausdrucksmittel im einzelnen entsprechen.

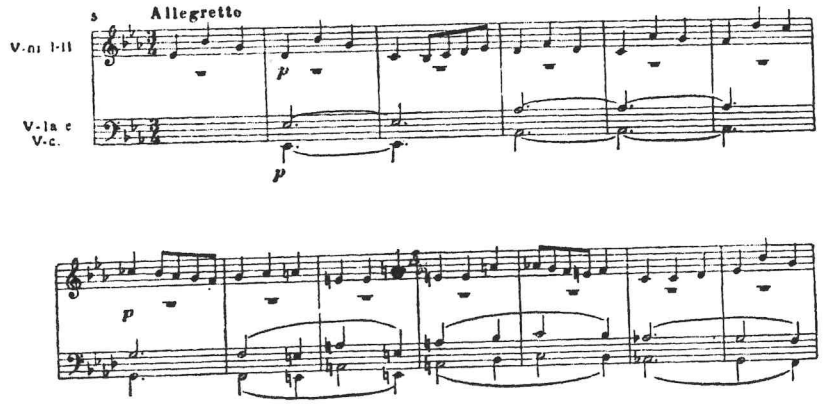
Die Durchführung nähert die motivischen "Keime" der Hauptthemen einander noch stärker an. Damit verbunden ist ein Wechsel der Klangfarbe und eine Zunahme an innerer Spannung. Das "Pochen" verwandelt sich in ein hartnäckiges, finsteres *ostinato* (das über 37 Takte andauert), die melodischen Umrisse der Themen verdunkeln sich.

Für die musikalische Logik sind derlei Transformationen nichts Unerwartetes. Die Möglichkeiten dieser Entwicklung sind bereits in der Exposition angelegt: in den in G-Dur scheinbar "fremden" Tönen "es" und "as" sowie in der abwärts "rutschenden" chromatischen Linie (in der Durchführung handelt es sich bereits um ein tonal-chromatisches "Herabgleiten"). Das dunkle Kolorit der Durchführung rechtfertigt sich auch aus der emotionalen Logik.

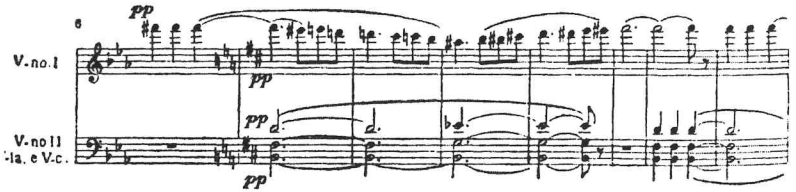
Im *Sechsten Streichquartett* symbolisiert die Durchführung eine Stunde des Ernstes und der womöglich aufwallenden Erinnerungen; es ist, als ob leichte Wolken die Sonne verdecken und die Landschaft unklare, gespenstische Umrisse annimmt. Es kommt hier nicht zu grausamer Dramatik oder gar tragischer "Invasion" – selbst nicht auf dem Höhepunkt, wo die erste Violine (in hoher Lage und Oktavverdopplung im *fortissimo*) das anfängliche *ostinato*-Motiv zitiert. In den tragischen Partituren Schostakowitschs klingen derlei *ostinati* anders: wie Schicksals-Schläge. Hier indes stellt sich nur ein Empfinden lyrischer Gespanntheit ein - als riefe eine innere Stimme voller Leidenschaft: "Schau in dich! Gehorche der Stimme des Herzens, gehorche der Welt deiner Seele!" Der Höhepunkt macht deutlich, daß dieses Motiv eine epigraphische Funktion besitzt.

In der Reprise kommt es zu einer Aufhellung; der Klang wird durchsichtiger. Nachdem die kleine lyrische Erzählung bereits ihren Abschluß gefunden hat, gesteht der Komponist dem Cello – vor dem Hintergrund eines (aus Vorhalten hervorgegan-

genen) kristallin-reinen G-Dur Dreiklangs – noch eine ergänzende Phrase zu: gleichsam als letztes "Autoren"-Wort:

Interessant ist, wie sehr sich die Funktionen der mittleren Sätze im *Sechsten Streichquartett* (Scherzo und Passacaglia) gewandelt haben. Das Scherzo ist hier ganz frei von jenen bösen oder infernalischen Zügen, die wir in analogen Sätzen der *Achten*, der *Neunten Symphonie* und dem *Violinkonzert* antreffen, etwa der unbändigen Bewegung des erregt-bösen *Presto* der *Neunten Symphonie*. Auch wird man im Scherzo des *Sechsten Streichquartetts* nirgends auf groteske oder satirische Spuren stoßen. Das Tempo ist zurückhaltend (*Allegretto*), die Musik anrührend-human.

Man könnte diesen Satz ein "Scherzo-Nocturne" nennen. Er beginnt mit einer Melodie der ersten Violine – gleichsam ruhig-vorsichtige Schritte, als fürchte er, die bezaubernde Atmosphäre der lyrischen Stille zu stören. Ähnlich vorsichtige, "tastende" Schritte der Viola und des Cello begleiten das Thema:

Wie bereits der erste Satz bleibt auch das Scherzo im Tonfall rein lyrisch. Seine Dynamik variiert nur in Nuancen, das einmal gewählte Tempo (*Allegretto*) wird nicht aufgegeben. Insoweit erweist sich das Scherzo nicht als Kontrast, sondern als organische Fortsetzung des ersten Satzes.

Die zweite Episode des Scherzo unterstreicht diese Beobachtung noch. Vor dem Hintergrund gehaltener, harmonisch durchsichtiger Akkorde in der ersten Violine ertönt eine leicht gedrückte (aber gänzlich undramatische), fast gespenstische Melodie, chromatisch niederfahrend und wieder aufsteigend. Ihre Herkunft vom chromatischen "Gleiten" des ersten Satzes ist offensichtlich. Applizieren wir hierauf die hartnäckig wiederkehrende rhythmische Figur:

erhält man die weiteren klanglich-rhythmischen Beziehungen:

Der chromatischen Melodie korrespondieren ausdrucksstarke Akkorde in choralhaftem Gepräge. In diesem "Scherzo-Nocturne" verbinden sich zwei Bilder: der Zauber nächtlicher Stille, der von einer lyrischen "Landschaft" ausgeht – und dessen Widerhall in den Tiefen der Seele.

Die Suche nach klanglichen Bezügen führt über das *Sechste Streichquartett* hinaus: So rufen der achte und neunte Takt unwillkürlich Erinnerungen an das Finale des *Dritten Streichquartetts* wach (man vergleiche dort die Stelle bei Ziffer 89 des Finales). Man stößt hier auf Gemeinsamkeiten der melodischen Führung, aber auch

der Stimmung (was noch wichtiger erscheint). Offenbar bediente sich der Komponist typischer Tonfälle, um analoge psychische Zustände wiederzugeben.

Der zweite Satz schließt nicht, sondern vergeht gleichsam im äußersten *pianissimo*. Wiederum erklingt ganz am Ende, wie im ersten Satz, die kaum veränderte (auf acht Takte erweiterte) Schlußphrase des Cello – das Nachwort des "Autors".

Ähnlich wie die Funktion des Scherzo lyrisch abgewandelt wird, ändert sich auch die Bedeutung der Passacaglia. Erinnern wir uns: In der *Achten Symphonie* schließt sich dem äußerst gespannten zweiten Marsch-Scherzo eine Passacaglia an: ein Bild erhabener Trauer und allgemein-menschlichen Leides. Im Klaviertrio treten acht Trauer-Akkorde der Chaconne an die Stelle des trügerisch motorischen "Eiferns". In diesen scharfen Kontrasten offenbart sich mit unglaublicher Kraft die tragische Grundidee der Symphonie und die des Trios! Noch verblüffender ist die Gegenüberstellung der Scherzo- und Passacaglia-Sätze in der *Neunten Symphonie*. Und im *Dritten Streichquartett* folgt die tragische Passacaglia sogar unmittelbar auf den stürmisch-wütenden dritten Satz ...

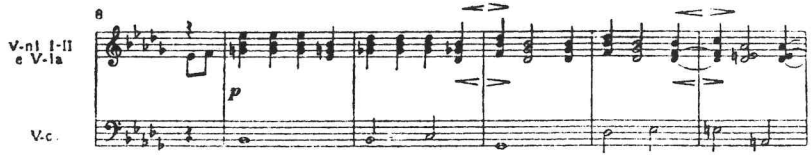
All dies zeigt, daß der Passacaglia (bzw. Chaconne) im Œuvre Schostakowitschs eine ganz bestimmte dramaturgische Funktion zukommt. Im *Sechsten Streichquartett* indes ist die Passacaglia nicht tragisch und nicht zur Schaffung scharfer dramatischer Kontraste bestimmt. Der dritte Satz fällt ebenso romantisch-lyrisch aus wie die beiden vorangegangenen. Das Passacaglia-Thema hier ist geprägt von tiefer und konzentrierter Reflexion; es steht in enger Beziehung zu den wichtigsten Klanggestalten des Streichquartetts (der stufenweise Fortschreitung über drei Töne, der Quintschritte etc.).

Dem gleichmäßig fließenden, meditativen Thema gesellen sich die "Kontrasubjekte" hinzu: zunächst in der Viola, dann in der zweiten Violine und schließlich in der ersten. Es sind dies drei Varianten ein und derselben Melodie in russisch liedhafter Manier. Stets mit einem Quartschritt beginnend, prägen sie zusammen eine Art freies Fugato aus.

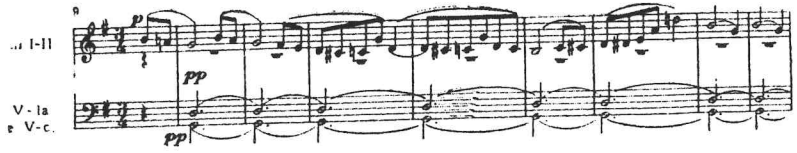
Auch hier trifft man auf stufenweise Fortschreitung über drei Töne, und wenn auch nicht mehr auf charakteristische Quint-, so doch auf Quartschritte. Noch stärker als im Passacaglia-Thema rücken hier die für das gesamte Streichquartett prägenden rhythmischen Formeln oder in den Vordergrund.

Die "Kontrasubjekte", vor allem das erste, gehören einer lange bekannten Themen-"Familie" Schostakowitschs an. Ihre nächsten Verwandten sind das Variationsthema des *Zweiten Streichquartetts* oder das Thema der *Zweiten Klaviersonate*. Weitere Vorbilder finden sich im Frühschaffen des Komponisten. Das erinnert uns daran, daß das russische volksliedhafte Prinzip im Melos Schostakowitschs keineswegs auf die allgemein anerkannten Verfahren - in der Art des Anfangsthemas des *Klaviertrios* – beschränkt ist.

Konfrontieren wir die "Kontrasubjekte" der Passacaglia mit früheren Melodien Schostakowitschs sowie mit Motiven und Wendungen, welche die Passacaglia mit dem thematischen Material der anderen Sätze des Streichquartetts verbindet, so kommen wir zu dem Schluß, daß die national russischen Züge eine der auffälligsten Besonderheiten dieses Werks darstellen.

Das Fugato geht unmittelbar in eine zweite, im Ausdruck ein wenig veränderte, aber nicht minder lyrische Episode der Passacaglia über; deren akkordische Übergänge schaffen eine Atmosphäre inniger Vertrautheit:

In der zweiten Durchführung dieser Episode taucht in der ersten Violine eine anrührende Melodie in fast ariosem Tonfall auf. Das ist nicht der dynamische Höhepunkt des Satzes (denn an forciertem Klang fehlt es hier), wohl aber der emotionale. Von hier an beginnt ein allmähliches Verklingen. Es kommt zu Pausen, die das ruhige akkordische Schreiten unterbrechen, und schließlich leitet die bekannte, hier auf nur zwei Takte komprimierte Cello-Replik "des Autors" ebenso unerwartet wie unwillkürlich von b-Moll nach G-Dur über – und damit in das Finale (*Moderato con moto*).

Das Finale erwächst aus einer kleinen Solo-Kadenz der ersten Violine. Diese Kadenz ist gleichsam das klangliche "Kondensat" alles Wichtigen, das sich in diesem Streichquartett ereignet: dazu gehören die stufenweise Fortschreitung über drei Töne, die rhythmischen Muster, die Quart- und Quintgänge, die in G-Dur "fremden" Töne "es" und "as", nunmehr verstärkt durch chromatische Erniedrigungen und durch andere Stufen der Diatonik. Unmittelbar nach der Kadenz setzt das Hauptthema des Finales ein – ein kristallklares, ruhig-fröhliches Thema, gleichsam von zärtlichem Glanz erleuchtet. Das ist nichts anderes als das erste *Allegretto*-Thema, nur in Gegenbewegung und im Dreier – statt Vierer-Metrum:



Kein einziger dunkler Schatten trübt das Finale. Zwar nehmen die Spannung und Dynamik (bis ins *fortissimo*) zur Satzmitte hin zu, aber die Stimmung und das Kolorit bleiben gleich.

Das Finale ist formal ein Rondo mit zwei im Material ähnlichen Episoden zartspielerischen Charakters im Vierer-Metrum. Auf dem Höhepunkt ertönt das Passacaglia-Thema im strengen Kanon des Cellos und der Viola. Bemerkenswert, daß sich im sordinierenden Cello erneut das "klopfende" *ostinato* des ersten Satzes in Geltung bringt – gleichsam als Epilog der lyrischen Erzählung.

Alles kehrt zum ruhig-fröhlichen Bild des Ausgangs zurück, um nach allmählicher Verlangsamung und Beruhigung einer letzten Cello-Replik "des Autors" – ganz im Adagio – das Wort zu geben, die sich schließlich in einem langen Tonika-Akkord auflöst.

Kritiker behaupteten, im *Sechsten Streichquartett* gäbe es eine unnötige "Versöhnung", der Komponist habe sich von den großen Problemen verabschiedet.

Versöhnung! Nein, dieser Tadel ist unbegründet. Versöhnung meint auch nicht Absage an den Kampf. Aber welchen Bezug hat das zum *Sechsten Streichquartett*?

Die seelische Welt des Menschen ist vielgestaltig. In ihr gibt es sowohl Platz für das tragische Begreifen großer Lebenskonflikte als auch für helles, lyrisches und persönliches Erleben. Der Künstler hat das Recht, sowohl das eine wie das andere zum Ausdruck zu bringen. Man sollte nicht denken, die Wärme einer persönlichen Äußerung von Tagebuchqualität müsse im Widerspruch stehen zu jenen großen Worten des Appells und des Zorns, des Sarkasmus und des Leids, die der Künstler, voller Leidenschaft, in anderen Kontexten und zu anderen Anlässen spricht.

Der Lyrismus des *Sechsten Streichquartetts* negiert keineswegs das heroische oder tragische Prinzip. Das Streichquartett zeigt vielmehr, wie sich die schöpferische Welt des Komponisten in jeder neuen Lebensphase erweitert und die unterschiedlichsten Seiten des Daseins zum Ausdruck bringt.

Wiktor Bobrowski

SCHOSTAKOWITSCHS SIEBENTES STREICHQUARTETT (1960)[255]

Eine der auffälligsten Begabungen Dmitri Schostakowitschs ist es, innerhalb einer musikalischen Idee verschiedenste, bisweilen sogar widersprüchlichste Emotionen umzusetzen und einer reichen "Polyphonie der Gefühle und Gedanken" Raum zu geben. Es sei auf einzelne Stellen in seinen Werken bzw. auf ganze Sätze darin verwiesen: auf den Schlußsatz des *Dritten* (Coda) und des *Vierten Streichquartetts* (Coda), auf die Reprise des Seitensatzes und die Coda des ersten Satzes der *Fünften Symphonie*, auf die Coda des Schlußsatzes der *Achten* und auf viele Stellen im *Allegretto* der *Zehnten Symphonie*.

Besonders differenziert tritt diese Eigenschaft indes in den Kammermusikwerken Schostakowitschs hervor, insofern das Genre als solches der Darstellung intimer und verborgener Botschaften entgegen kommt. Das gilt namentlich für das *Erste*, das *Sechste* und vor allem das *Vierte Streichquartett*; und dieser Gruppe ist auch das neue (im März 1960 abgeschlossene) *Siebente Streichquartett* zuzurechnen – ein Werk, in dem das spezifisch kammermusikalische Denken Schostakowitschs sich besonders deutlich äußert.

Die Stimmungsbilder dieses Streichquartetts sind lyrisch geprägt; ihre emotionale "Atmosphäre" ist von einer Subtilität, die schwer zu fassen ist – voller Geheimnisse und ein wenig geisterhaft. Es überwiegen die traurigen Tonfälle, aber diese Niedergeschlagenheit ist nicht quälend, sondern von einer Noblesse und Schönheit wie die zarten und weichen Farben des Herbstes, eine Atmosphäre, die an Tschechow denken läßt.

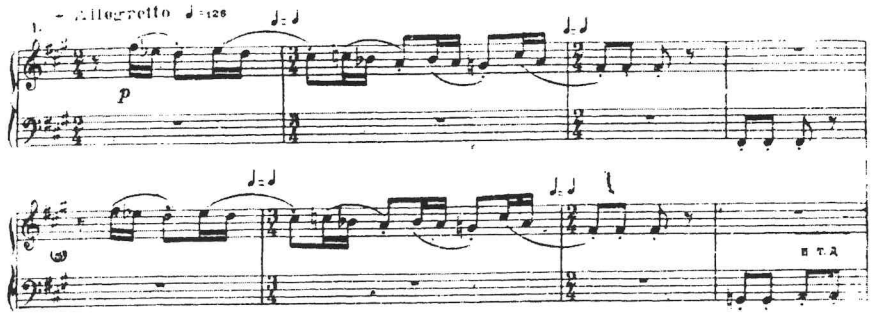
Das neue Streichquartett unterscheidet sich von Schostakowitschs vorangegangenen Instrumentalwerken durch seine lakonische Ausdrucksweise. Die drei ohne Pausen ineinander übergehenden Sätze dauern insgesamt nur elf Minuten. Entscheidend ist freilich nicht die objektiv meßbare Zeit, sondern die intersubjektive Wahrnehmung des Großteils der Hörer – sie bezeugt, daß die Musik nur so lange dauert und nur so viel "enthält", wie für den Ausdruck der Werkidee als Ganzes erforderlich ist.

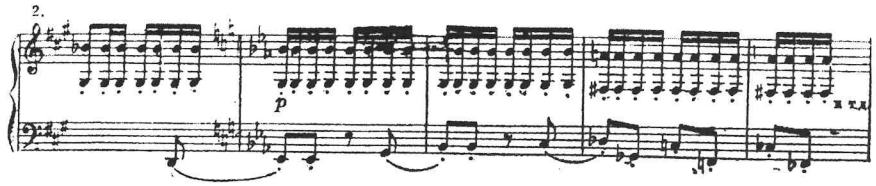
255 Erstveröffentlichung in *Sovetskaja muzyka,* Heft 8/1960, unter dem Titel "Sed'moj kvartet D. Šostakoviča". Aus dem Russischen übersetzt von Ernst Kuhn und Andreas Wehrmeyer.

Diese Lakonik ist etwas Neues im Schaffen Schostakowitschs, eines Komponisten, der imstande und geneigt ist, der Musik größere zeitliche Dimensionen zuzugestehen. Das neue Streichquartett ist eine zyklische Einheit von höchster Dichte, bei der die drei Sätze ein ununterbrochenes Ganzes bilden.

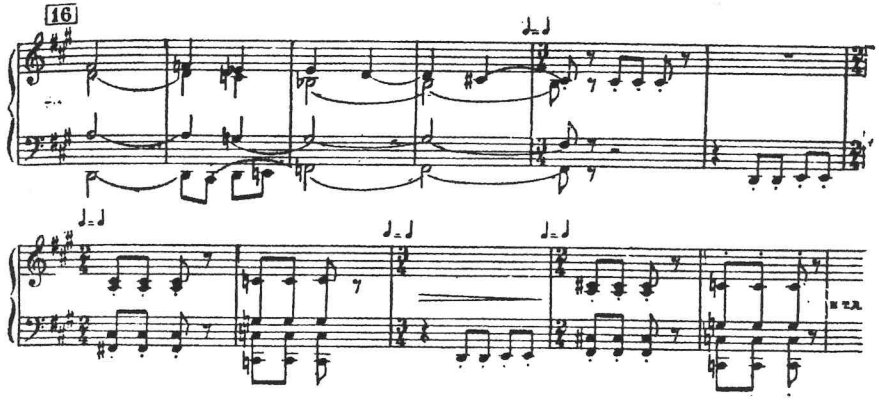
Bereits in den letzten Jahren zeigte sich in Schostakowitschs Werken die Tendenz, Gliederungen zu überwinden, Sätze durch ein Leitthema zu verbinden. Das gilt für die *Elfte Symphonie* und das *Cellokonzert*; und zu dieser Gruppe gehört auch das *Siebente Streichquartett*.

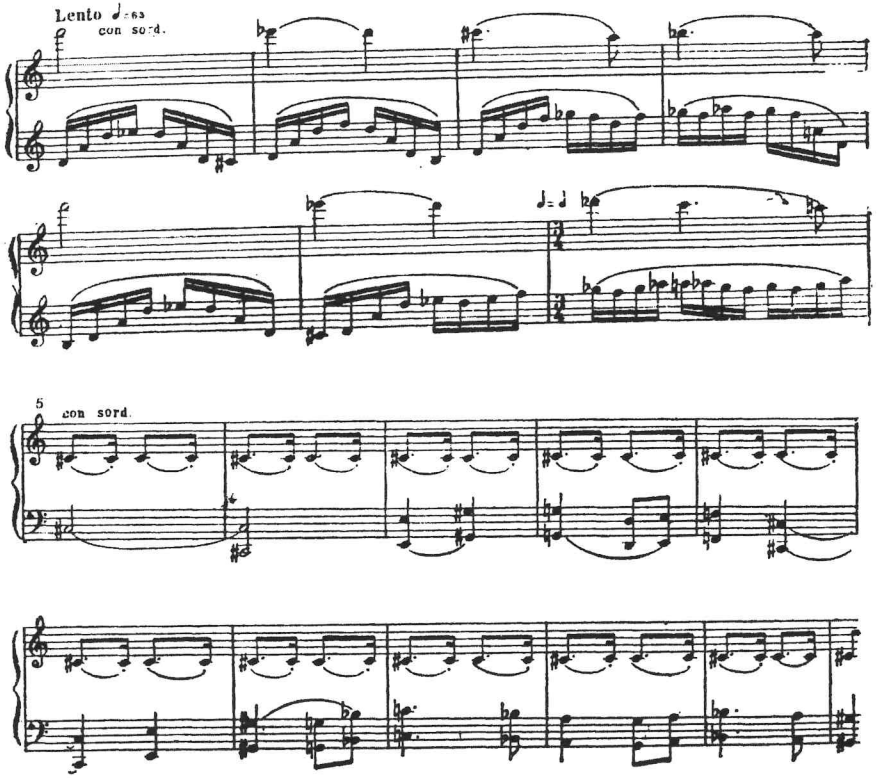
Der erste Satz (*Allegretto*) des *Siebenten Streichquartetts* präsentiert zwei kontrastierende Themen, die wie im Sonatensatz aufgestellt werden, allerdings ohne nachfolgende Durchführung.

Der Hauptsatz (in fis-Moll) verkörpert den Kerngedanken des Werkes – einen Gedanken in graziösem Tonfall, wunderlich und zugleich traurig. Sein bewegter Scherzo-Charakter verbirgt etwas Dramatisches, das einstweilen nur zu erahnen ist. Auf die elegante Melodie (der ersten Violine) folgen Akkordschläge der übrigen Instrumente in einem der für Schostakowitsch typischen Rhythmen. Die expressiven Wechsel des Metrums und die Pausen, welche die einzelnen Motive voneinander absetzen, verleihen der Musik etwas Ungezwungenes – als handele es sich um ein ruhiges Selbstgespräch:

Der Seitensatz (in Es-Dur) ist lebhafter und strebender. Die kraftvolle Auseinandersetzung zwischen dem Cello und der Violine klingt fordernd und bestimmt, und sie ruft zu Aktion und kämpferischer Auseinandersetzung:



Die kontrastierende Gegenüberstellung der beiden Themen wird in der Reprise wiederholt, jedoch in anderer Gestalt: das erste Thema erklingt nunmehr *pizzicato* in "indifferent" gleichmäßigem Rhythmus (die frühere Biegsamkeit und elegante Beweglichkeit sind verschwunden); das zweite Thema ist dagegen aufgewühlt und unruhig.

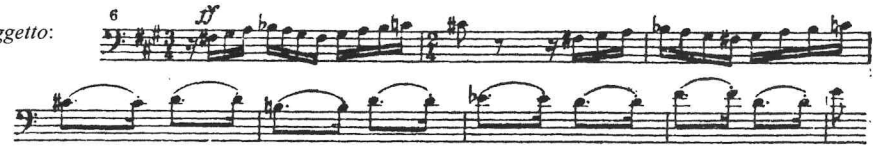
Gegen Ende des Satzes lösen sich die dramatischen Züge des Seitensatzes, und es folgt eine wunderschöne, weise verklärte Coda. Vom Klang her eher kühl und ruhig dahinfließend, verleugnet sie keineswegs Bezüge des Schmerzes und der Trauer. Die choralmäßigen Akkorde erinnern an die gemessen "klopfenden" Akkordschläge des Hauptsatzes, ein musikalisches Bild, das nunmehr in den Vordergrund rückt:

Der zweite Satz (*Lento* d-Moll) vertieft die lyrische Haltung des ersten. Die *sordino*-Klänge schaffen eine Atmosphäre der Ruhe, die verfeinerte durchsichtige Polyphonie (überwiegend Zweistimmigkeit) ist durch expressive Thematik angereichert. Jeder "Augenblick" dieser Musik ist äußerst inhaltsreich. Ähnlich geruhsam fließen die Gedanken, wenn man in Nachsinnen versunken ist; ähnlich zart und bezaubernd klingen die Stimmen einer ruhig-stillen Sommernacht. Tiefes Empfinden und feine Aquarell-Landschaft finden in diesem expressiven *Lento* zueinander.

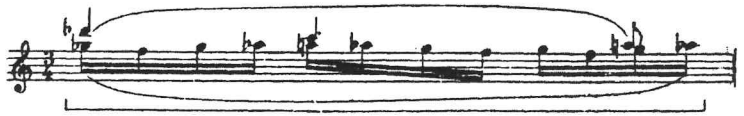
Die beiden Themen des Satzes sind als emotionaler Kontrast angelegt. Der melodische Gegensatz wird durch die Faktur verstärkt: Dem hellen, hohen Register des ersten, zart-schwebenden Themas steht das düster-tiefe Register des zweiten gegenüber:

Das erste Thema ist von besonderer Schönheit und Vieldeutigkeit:[256] man denkt unwillkürlich an die Puschkin-Zeile "Leise Wehmut füllt mich an..."

Von starker Wirkung und großartiger Inspiration ist die zweite Themendurchführung im hohen Cello-Register (siehe Beispiel 9):

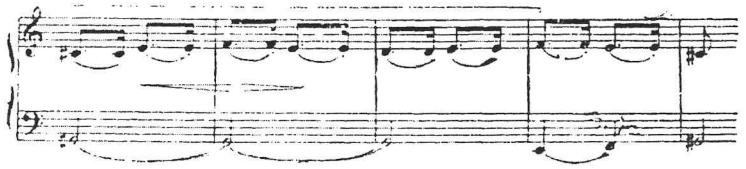
Das zweite Thema[257] legt sich wie ein böser Schatten über das *Lento*, verschmilzt aber im weiteren unmerklich mit der Reprise des ersten Themas. Die natürliche Leichtigkeit dieses Übergangs verdient Bewunderung.

Beide Themen bereiten dank ihrer reichen (wiewohl bescheidenen) polyphonen Entwicklung unauffällig das *soggetto* der Schlußfuge (fis-Moll) vor. Es kristallisiert sich durch das Eindringen kurzer, "schlagender" Motive aus der Einleitung; letztere proklamieren das Ende der *Lento*-Kontemplation und setzen ihr die Aktion, das heißt den Eintritt der Fuge, entgegen. Das Fugen-*soggetto* ist zornig, voller Protest, in angespannt unruhiger Bewegung gehalten. Nachstehend das *soggetto* einschließlich seiner Beziehungen zu den beiden Themen des zweiten Satzes:

soggetto:

Motive des ersten Themas:



Motive des zweiten Themas:

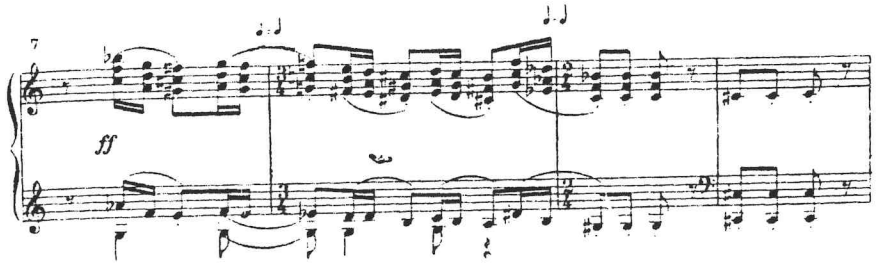


256 Es steht in klanglicher Beziehung zu einer der Melodie-Wendungen des ersten Satzes (Seitensatz), und zwar zu den Entgegnungen der ersten Violine. – (Anm. d. Autors).

257 Auch dieses Thema weist, wenn auch weniger unmittelbar, Beziehungen zum ersten Satz auf (Thema des Seitensatzes). – (Anm. d. Autors).

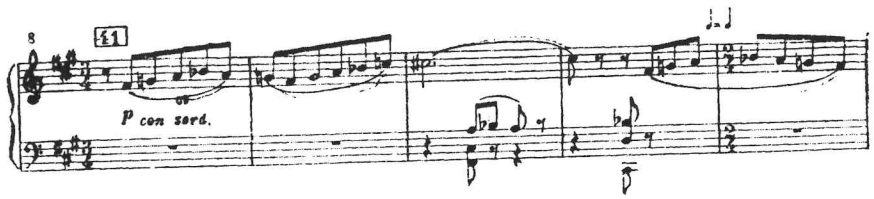
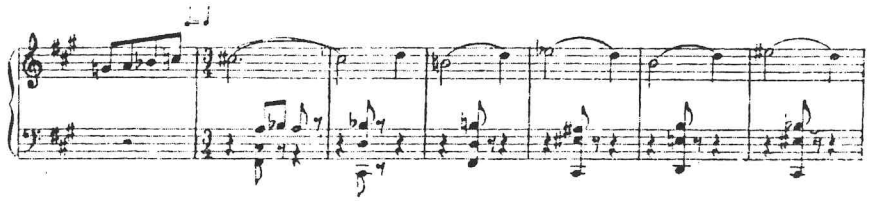
Die anwachsende Spannung der Fugendurchführung strebt unerschütterlich dem Höhepunkt entgegen. Wie so häufig in den Schlußsätzen von Schostakowitschs Kammermusikwerken kommt es zu einer Reminiszenz an den langsamen Satz, im vorliegenden Falle an dessen erstes Thema. Die Situation verleiht dem Thema dramatisch-pathetische Züge; vor dem Hintergrund der sich zuspitzenden Handlung wirkt es wie ein leidenschaftlicher Monolog, wie ein flammender Aufruf.

Der Höhepunkt ist durch die zornige Wiederkehr des Hauptthemas des ersten Satzes bezeichnet; das Thema wird in vier verschiedenen Tonarten (b-Moll, f-Moll, c-Moll und as-Moll) in jeweils allen vier Instrumenten durchgeführt.



Damit entsteht eine Brücke zwischen Beginn und Ende des Werkes. Der dynamische Gestus und der protestierende Druck der Fuge verhelfen der verborgenen Dramatik des Anfangsthemas zum Leben, lassen uns das unterdrückte Leid verstehen und offenbaren den heimlichen Subtext.

In Schostakowitschs Musik folgt dem dramatischen Höhepunkt in der Regel ein rascher Spannungsabfall. Gewöhnlich erklingt dann eine auffallend eindringliche Melodie, in welcher die Bedeutung des erlebten Kampfes reflektiert wird – weise verklärt und ruhig wie eine Abschiedsmusik, erleuchtet von einem letzten Abglanz der vergangenen Leidenschaften.

Das gilt auch für den Schluß des *Siebenten Streichquartetts*. Die rasche Beruhigung führt zu einem spürbaren Bruch – anstelle der erwarteten Fugen-Reprise ertönt eine neue Variante des *soggetto*, nunmehr im Charakter eines eleganten Walzers:

Das "besänftigte" *soggetto* steht innerlich dem Hauptthema des ersten Satzes nahe; beide bereiten, im Wechsel, den Abschluß vor. Dabei ordnet sich das Anfangsthema des Streichquartetts (*pizzicato*) allmählich der Musik des Walzers unter. Abschließend kommt es zu einer fast wörtlichen Wiederaufnahme der Coda des ersten Satzes – und damit schließt das Streichquartett. Nach all der durchlebten Dramatik klingt die Coda nun noch zurückhaltender, finsterer, zugleich aber auch - und das ist für Schostakowitsch charakteristisch - profunder und innerlich klarer. Zwei Mal schließt sich damit eine Entwicklung, in welcher der Ausbruch des agierenden Prinzips (der Seitensatz für den ersten Satz, die Fuge für den Zyklus) in einen philosophisch vertieften Abschluß mündet. Die Coda des Finales offenbart die ganze Tiefe und geistige Schönheit des Werks.

Wie bereits erwähnt, zeichnet sich das *Siebente Streichquartett* durch eine besondere Geschlossenheit und innere Dichte aus; der kleine (aus drei Sätzen bestehende) Zyklus ließe sich als ein einsätziges, nichtzyklisches Werk hören. Dieser Eindruck entsteht offenkundig nicht nur durch die relativ kurzen Sätze, sondern auch durch die thematisch-motivischen Wechselbeziehungen sowie schließlich die Komposition als Ganzes, ihre "zwei Entwicklungskreise", insbesondere die Reprise des ersten Themas im Schlußsatz.

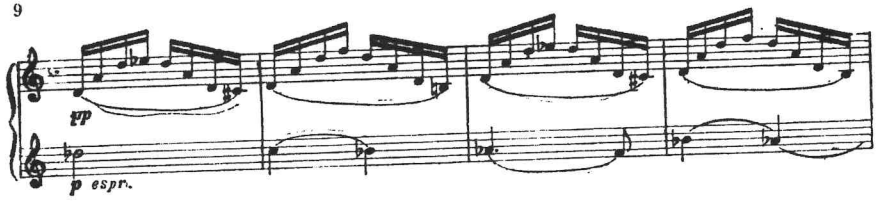
Die innere Einheit des Werks wird auch durch die tonartliche Anlage gewährleistet. Letztere zeichnet sich durch eine subtile "Wechselhaftigkeit" aus, infolge derer einzelne Passagen in zwei Tonarten zugleich wahrgenommen werden. Diese Ambiguität kommt z. B. im ersten Thema zum Tragen, das, gegründet auf einer fis-Moll Tonreihe mit erniedrigten Stufen, auch alle Töne des harmonischen g-Moll enthält. Zu Beginn des Themas wird die tonartliche Disposition nicht sofort verständlich; die ersten Motive lenken die Wahrnehmung auf g-Moll, die Schlußwendung jedoch korrigiert diese Auffassung und bestimmt fis-Moll als Haupttonart (siehe Beispiel 1).

Obwohl derlei tonartliche "Wechselhaftigkeit" für Schostakowitschs Musik allgemein typisch ist,[258] klingt sie doch hier ganz neu, was partiell mit dem Vorhandensein der erniedrigten siebenten Stufe zusammenhängen dürfte, die das Intervall der übermäßigen Sekunde zur Tonika bildet (fis – es) – eine charakteristische Konstellation für das harmonische g-Moll.

Eine noch stärkere tonartliche Doppeldeutigkeit weist das Fugen-*soggetto* auf. Der erste Teil des *soggetto*, bestehend aus einer Folge Ganzton - Halbton, könnte auf die beiden genannten Tonarten (fis- und g-Moll) bezogen werden; der Aufenthalt auf dem Ton cis, der fünften Stufe der Haupttonart, verweist als tonartlicher Subtext auch auf die vierte erhöhte Stufe von g-Moll. Im zweiten Teil des *soggetto* kommt dieser Subtext teilweise zur Geltung, insofern sich eine deutliche Tendenz nach g-Moll ausprägt (siehe Beispiel 6).

Ein subtiles Spiel tonartlicher Färbungen zeigt sich auch im ersten Thema des zweiten Satzes. In einer der Varianten des Themas scheint eine polytonale Verknüpfung von d-Moll und Des-Dur aufzuschimmern, die sich jedoch als gleichzeitiges Erklingen zweier Ausprägungen von d-Moll erklärt:

9

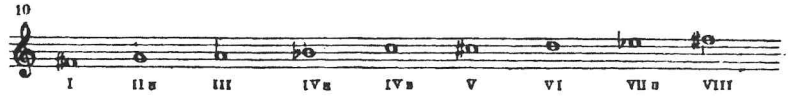


Das zweite Thema des *Lento* "rutscht" ebenfalls von cis-Moll nach d-Moll ab. Sämtliche Varianten der Moll-Tonart, die im *Siebenten Streichquartett* Verwendung finden, lassen sich in folgender Übersicht fassen:

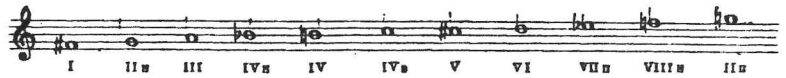
258 Vergleiche hierzu den Aufsatz von Alexander Dolshanski: "O ladovj osnove sočinenij Šostakoviča" [Über die tonartlichen Grundlagen der Werke Schostakowitschs], in: *Sovetskaja muzyka* Nr. 4/1947, S. 66. – (Anm. d. Autors).

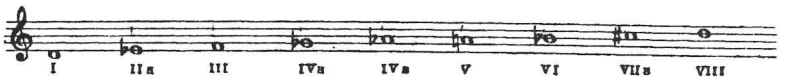
Tonartliche Anlage

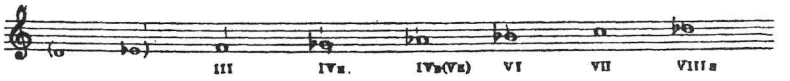
1. Satz - Hauptsatz



3. Satz - Fuge



2. Satz - erstes Thema

erstes Thema, zweite Variante (siehe voriges Beispiel)



Schostakowitschs tonartliches Denken ist im *Siebenten Streichquartett* noch reicher und subtiler geworden, zugleich aber auch schlicht geblieben und erstaunlich leicht nachzuvollziehen. Der verborgene tonartliche Subtext verleiht den Themen des Streichquartetts jene spezifisch geheimnisvolle und phantastische Färbung, die den Charakter der Musik als solche bestimmt.

Diese tonale Spaltung ruft Erinnerungen an frühere Vorbilder wach, zum Beispiel an die *Première Valse oubliée* von Franz Liszt, wo die einen Halbton höher gehaltene Reprise der Musik ein nebelhaftes, dem Gedächtnis entgleitendes Moment verleiht; einem ähnlichen Tonarten-Spiel begegnet man in Frédéric Chopins *Mazurka* a-Moll op. 59 Nr. 1 und in Nikolai Medtners *Märchen* f-Moll op. 26 Nr. 3.

Bei Schostakowitsch erhält dieser Kunstgriff, der seine Wurzel in der tonartlichen Gegenüberstellung von Themen hat, einen qualitativ neuen Charakter. Eben dadurch bestimmt sich in hohem Maße die außergewöhnliche emotionale Einheit des *Siebenten Streichquartetts*.

Der ästhetische Wert des *Siebenten Streichquartetts* liegt in der Fähigkeit zu psychologischer Vertiefung und Wahrheitstreue, in der Einfachheit und Lakonik, mit der komplizierte und verfeinerte Gefühle zum Ausdruck kommen.

Andreas Wehrmeyer (Berlin)

ÜBERLEGUNGEN ZU SCHOSTAKOWITSCHS ACHTEM STREICHQUARTETT (2002)

Hintergrund und Deutungsansätze

Im Sommer 1960 verbrachte Dmitri Schostakowitsch mehrere Wochen in der DDR, wo er mit der musikalischen Einrichtung des sowjetischen Kriegsfilms *Fünf Tage - fünf Nächte* von Leo Arnstam beschäftigt war - ein Film, in dem es um die Rettung kriegsgefährdeter Kunstschätze aus der Dresdener Galerie durch die Rote Armee geht. Während dieses Aufenthalts entstand im Juli in Gohrisch bei Dresden innerhalb weniger Tage das *Achte Streichquartett* in c-Moll op. 110.

Das Werk trägt die Überschrift: *Dem Gedenken der Oper von Faschismus und Krieg* - eine für Schostakowitsch bemerkenswerte Widmung, die wie eine offizielle "sowjetische" Sprachregelung anmutet, was bereits die ersten Hörer in Erstaunen versetzte und Vermutungen über tiefer liegende, "verborgene" Botschaften aufkommen ließ. Dazu gab nicht zuletzt die zentrale Stellung der Tonfolge D-Es-C-H Anlaß (der Initialien des Komponisten), die eine primär autobiographische Deutung nahelegte. Davon abgesehen, mochte die Widmung andererseits durch Eindrücke des Films und des noch stark zerstörten Dresden, in die sich persönliche Kriegserinnerungen mischten, motiviert worden sein. In diesem Sinne versuchte die "sowjetische" Musikwissenschaft die "politisch korrekte" Widmung mit dem autobiographischen Moment in Verbindung zu bringen: als Ausdruck des lebenslangen Widerstands des Komponisten gegen die Kräfte der "Reaktion", als deren "Opfer" er gedeutet wurde. [259]

Allerdings besaß das autobiographische Moment (das sich über die D-Es-C-H-Initialien hinaus durch Zitate aus früheren Werken in Geltung bringt) ein so auffälliges Gewicht, daß die Widmung davon gleichsam überlagert und als Verschleierung begriffen wurde. Im engeren Umkreis des Komponisten stellte man eine Verbindung zu seiner erzwungenen Mitgliedschaft in der KPdSU (1960/61) her - eine offenbar einschneidende biographische Begebenheit, die erst in den 1990er Jah-

259 Vgl. z. B. die Deutung von Juri Keldysch, "Avtobiografičeskij kvartet" [Ein autobiographisches Quartett], in: *Sovetskaja muzyka* Nr. 12/ 1960. (Deutschsprachige Fassung in: *Kunst und Literatur*, Nr. 5/ 1961.)

ren (im Zuge zahlreicher dokumentarischer Veröffentlichungen) ins allgemeine Bewußtsein gedrungen ist.

Mag der erwähnte Zusammenhang anhand (bislang veröffentlichter) Selbstzeugnisse Schostakowitschs auch nicht eindeutig zu belegen sein, so dürfen doch verschiedene Aussagen (bzw. Deutungen) seiner Freunde Lew Lebedinski und Isaak Glikman als hinreichend glaubwürdig und authentisch angesehen werden.

Unmittelbar nach der Fertigstellung des *Achten Streichquartetts* schrieb Schostakowitsch am 19. Juli 1960 an Isaak Glikman:

> "Wie sehr ich auch versucht habe, die Arbeiten für den Film [*Fünf Tage - fünf Nächte*] im Entwurf auszuführen, bis jetzt konnte ich es nicht. Und statt dessen habe ich ein niemandem nützendes und ideologisch verwerfliches Quartett geschrieben [das *Achte Streichquartett*]. Ich dachte darüber nach, daß, sollte ich irgendwann einmal sterben, kaum jemand ein Werk schreiben wird, das meinem Andenken gewidmet ist. Deshalb habe ich beschlossen, selbst etwas Derartiges zu schreiben. Man könnte auf seinen Einband auch schreiben: 'Gewidmet dem Andenken des Komponisten dieses Quartetts'. Grundlegendes Thema des Quartetts sind die Noten D, Es, C, H, d. h. meine Initialien (D. Sch.). Im Quartett sind Themen aus meinen Kompositionen und das Revolutionslied 'Gequält von schwerer Gefangenschaft' verwandt. Folgende meiner Themen: aus der *Ersten Symphonie*, der *Achten Symphonie*, aus dem [Klavier-]Trio, dem Cellokonzert, aus der *Lady Macbeth*. Andeutungsweise sind Wagner (Trauermarsch aus der Götterdämmerung) und Tschaikowsky (zweites Thema des ersten Satzes der *Sechsten Symphonie*) verwandt. Ach ja: Ich habe noch meine *Zehnte Symphonie* vergessen. Ein netter Mischmasch. Dieses Quartett ist von einer derartigen Pseudotragik, daß ich beim Komponieren so viele Tränen vergossen habe, wie man Wasser läßt nach einem halben Dutzend Bieren. Zu Hause angekommen, habe ich es zweimal versucht zu spielen, und wieder kamen mir die Tränen. Aber diesmal schon nicht mehr nur wegen seiner Pseudotragik, sondern auch wegen meines Erstaunens über die wunderbare Geschlossenheit seiner Form. Aber möglicherweise spielt hier eine gewisse Selbstverzücktheit eine Rolle, die möglicherweise bald vorübergeht, und der Katzenjammer aufgrund meines kritischen Verhältnisses zu mir selbst bricht an."[260]

Auffällig sind die Ironisierungen dieses Briefes: die "Pseudotragik" steht für echte Tragik, die nach außen gekehrte Larmoyanz für echte emotionale Bewegtheit und Erschütterung. Die Eigenwidmung[261] und der Gedanke an den Tod deuten insoweit (quer zur "offiziellen" Widmung) auf individuell schwierige Lebensumstände bzw. Aussagen von existentieller Qualität. Damit scheint auch die Wahl der "ideologisch verwerflichen" Gattung des Streichquartetts (da gemäß der Theorie des "sozialistischen Realismus" ohne Massenwirksamkeit und Textgebundenheit) gerechtfertigt, einer Gattung, die traditionell dem "verfeinerten" und "subjektiven" Ausdruck vorbehalten ist. Vor diesem Hintergrund gewinnt schließlich auch der "nette Mischmasch" des zitierten Materials eine neue Bedeutung - ein "Mischmasch", der möglicherweise konsequent kalkuliert, in eine "wunderbare Geschlossenheit der Form" eingebunden ist.

260 Dmitri Schostakowitsch, *Chaos statt Musik? Briefe an einen Freund.* Herausgegeben und kommentiert von Isaak Dawydowitsch Glikman. Aus dem Russischen von Thomas Klein und Reimar Westendorf. Deutsche Ausgabe herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Reimar Westendorf. Berlin 1995. S. 173/74.

Parteieintritt

Schostakowitsch besaß, übereinstimmenden Zeugnissen zufolge, ein gespaltenes Verhältnis zur offiziellen "sowjetischen" Politik, mied Inanspruchnahmen durch die Partei und äußerte sich in privatem Rahmen eher skeptisch über die Errungenschaften des Sozialismus. Der aufgenötigte Parteieintritt scheint insoweit eine tiefe Krise hervor gerufen zu haben, und es hat sich inzwischen allgemein die Einschätzung durchgesetzt, das *Achte Streichquartett* sei durch eben diese Krise motiviert worden bzw. durch sie zu deuten.[262]

Was die Einzelheiten und Umstände des Parteieintritts betrifft, gibt es indes eine Fülle von Unklarheiten und Widersprüchen:[263] Isaak Glikman zufolge wurde die Entscheidung, Schostakowitsch zum Haupt des neu gegründeten Komponistenverbands der Russischen Sozialistischen Föderation zu machen, durch keinen geringeren als Nikita Chruschtschow gefällt – eine Entscheidung, die Schostakowitschs Parteieintritt angeblich zwangsläufig nach sich gezogen hat.[264] Folgt man dagegen Lew Lebedinski, gab es keine gezielte Anwerbung "von oben", die Initiative sei von

261 Auch gegenüber seiner Tochter (Galina Schostakowitsch) soll der Komponist geäußert haben, die Widmung des Quartetts gelte ihm selbst. Vgl. S. Chentova, *V mire Šostakoviča* [In Schostakowitschs Welt], Moskau 1996, S. 85.

262 In diesem Sinne: Richard Taruskin, *Defining Russia musically,* Princeton 1997, S. 493-95; Laurel E. Fay, *Shostakovich. A Life*. Oxford 2000. S. 218-220.

263 Auf diese Widersprüche hat erstmals Laurel Fay hingewiesen, vgl. ebenda.

264 Vgl. Glikman ebenda, S. 175/76.

niederen Funktionären ausgegangen, die sich mit der Rekrutierung des prominenten Komponisten hätten hervortun wollen.[265]

Ob Schostakowitschs Parteimitgliedschaft unter Alkoholeinfluß erwirkt wurde (wie übereinstimmend von Glikman und Lebedinski behauptet) oder ob überhaupt und wenn in welcher Weise Druck ausgeübt wurde, läßt sich heute nicht mehr nachvollziehen. In jedem Fall dürfte Schostakowitsch den Schritt kaum bereitwillig oder gar aus eigenem Antrieb vollzogen haben, wie es die "sowjetische" (bzw. post-"sowjetische") Musikgeschichtsschreibung behauptet.[266]

265 Vgl. Elizabeth Wilson, *Shostakovich. A Life remembered*, London 1995, S. 336/37. Vgl. hierzu auch: Lew Lebendinski, "Iz 'bessistemnich zapisej'" [Aus losen Notizen], in: *Muzykal'naja žizn'* Nr. 21-22/1993. S. 27.

266 Die "offizielle" Schostakowitsch-Biographin Sophia Chentowa unterscheidet drei Stufen des Parteieintritts - die Aufnahme zum Kandidaten, den Antrag auf Mitgliedschaft und die Aufnahme in die Partei (in: *Šostakovič. Žizn' i tvorčestvo* [Schostakowitsch, Leben und Werk], zweite Ausgabe, Bd. 2, Moskau 1996): "Am 9. April 1960 war Schostakowitsch zum ersten Sekretär des Komponistenverbands der Russischen Sozialistischen Föderation gewählt worden. Die Entscheidung eines Menschen, von seinem Schaffen erfüllt und bereits kränkelnd, eine solch mühselige Tätigkeit auf sich zu nehmen, läßt sich nicht allein durch sein ständiges gesellschaftliches Engagement erklären. Von entscheidender Bedeutung waren die Veränderungen im Leben des Landes selbst: jene Symptome der demokratischen Erneuerung, die man 'Tauwetter' nannte und die zu Hoffnungen Anlaß gaben und mutige, ehrenhafte und zur Umgestaltung fähige Leute zu organisatorischer Tätigkeit animierten. In dieser Zeit hielt sich Schostakowitsch nicht für berechtigt abseits zu stehen, glaubte, daß er viel für die Entwicklung der Musik tun könne und dabei nicht auf Hindernisse stoßen werde. Ebenso wichtig war ein festes Einkommen für die wachsende Familie: Schostakowitschs Ausgaben waren erheblich und seine Einkünfte aus Honoraren unregelmäßig. Im Normalfall war eine verantwortungsvolle organisatorische Tätigkeit, eine hohe offizielle Stellung, mit der Parteimitgliedschaft verknüpft. Im September 1960 nahm die vereinigte Parteiorganisation des Komponistenverbands der UdSSR Schostakowitsch als Mitgliedskandidaten der KPdSU auf." (S. 273)
"Am 29. August [1961] beantragte Schostakowitsch die Mitgliedschaft der KPdSU. Der Antrag umfaßt fast anderthalb Seiten [Zitat]: 'In meiner gesellschaftlichen und schöpferischen Arbeit spürte ich ständig die Führung der Partei und setzte meine Kräfte dafür ein, um das Vertrauen der Partei, des Volkes und meiner Genossen im Verband der sowjetischen Komponisten zu rechtfertigen. In all meiner Tätigkeit gibt es nicht wenige Mängel, aber die Partei half, hilft und wird mir helfen, sie zu überwinden und zu korrigieren [...] Ich versichere feierlich, all meine Kräfte zu geben, um ihr Vertrauen zu rechtfertigen'". (S. 276)
"Das Parteibüro der vereinigten Parteiorganisation des Komponistenverbandes diskutierte die Aufnahme [Schostakowitschs] in die KPdSU am 7. September 1961 [...]. Die einmütig positive Entscheidung vom 14. September wurde nach Aussprache der Parteiversammlung gefällt." (S. 276)

Lebedinski zufolge assoziierte Schostakowitsch den bevorstehenden Parteieintritt mit einem moralischen und physischen Sterben, dem er durch Selbstmord zuvorzukommen gedachte:

> "On the day of his return from a trip to Dresden, where he had completed the Quartet and purchased a large number of sleeping pills, he played the Quartet to me on the piano and told with tears in his eyes that it was his last work. He hinted at his intention to commit suicide. Perhaps subconsciously he hoped that I would save him."[267]

Ob und welche Möglichkeiten Schostakowitsch gehabt hätte, sich dem Parteieintritt zu entziehen, läßt sich kaum abschätzen. Das Procedere im einzelnen (über die Stationen: Kandidat, Antrag auf Aufnahme und Aufnahme in die Partei [im September 1961]) war umständlich und hätte unter Umständen sabotiert bzw. verzögert werden können. Auch scheint der Zusammenhang zwischen der Bestellung zum ersten Sekretär des Komponistenverbands der Russischen Sozialistischen Föderation und der Parteimitgliedschaft keineswegs zwingend.

Der Parteieintritt hatte, da er propagandistisch "ausgeschlachtet" wurde, Signalwirkung; er verstärkte die Enttäuschung kritischer Zeitgenossen, die auf wirkliche, nicht durch die Partei gesteuerte Veränderungen hofften. Andererseits änderte der Parteieintritt wenig; er verlangte Schostakowitschs nichts ab, was er nicht auch schon vorher (nicht einmal unter besonderem Druck) für die Partei gegeben hatte bzw. zu geben bereit war.[268]

Zwischen Bekenntnis und Verweigerung

Schostakowitsch wurde zeit seines Lebens kontrovers beurteilt: Zwar war er in seiner Heimat in den letzten Jahrzehnten unanfechtbar, gleichsam eine Kultfigur - was aber nicht bedeutet, daß er unbegrenzte Freiheiten genoß. Für die Sowjet-Nomenklatura blieb er ein "Modernist" und als solcher eine zweifelhafte Figur, der man bis zuletzt, wenn es die Umstände geboten, "Schwierigkeiten" machte. Anders dagegen die

267 Lebedinski zitiert nach Wilson, ebenda. S. 340/41. Vgl. auch: L. Lebedinski, "O nekotorych muzykal'nych citatach v proizvedenijach D. Šostakoviča" [Zu einigen musikalischen Zitaten in Werken D. Schostakowitschs], in *Novyj mir* Nr. 3/ 1990, S. 264.

268 Darauf hat Laurel Fay mit Recht aufmerksam gemacht: "Especially since the *Tenth Symphony* [1953], he had even devoted a disproportionately large portion of his music to the greater glory of Socialist Realism. He was a role model for the status quo, a malleable symbol of the fusion of civic responsibility with artistic genius, of popularity with professional respect. As an actual member of the Party he could give nothing more." Fay, ebenda, S. 219.

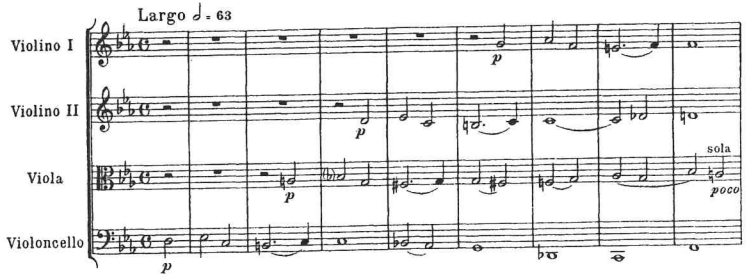
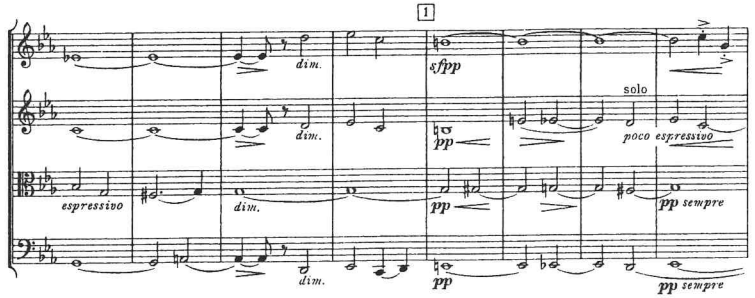
Rezeption im Westen: Hier galt Schostakowitsch lange Zeit als "Sowjetkomponist", als Vertreter der Ideologie des "sozialistischen Realismus" - wobei man das Nichtkonforme und auch Widerständige seiner Musik allenfalls am Rande zur Kenntnis nahm. Erst in den 1980er Jahren setzte ein Wandel ein: Nun begann man Schostakowitsch tendenziell als "Dissidenten" zu betrachten, suchte in seiner Musik nach "subversiven" Momenten, nach geheimen Botschaften oder Anspielungen.

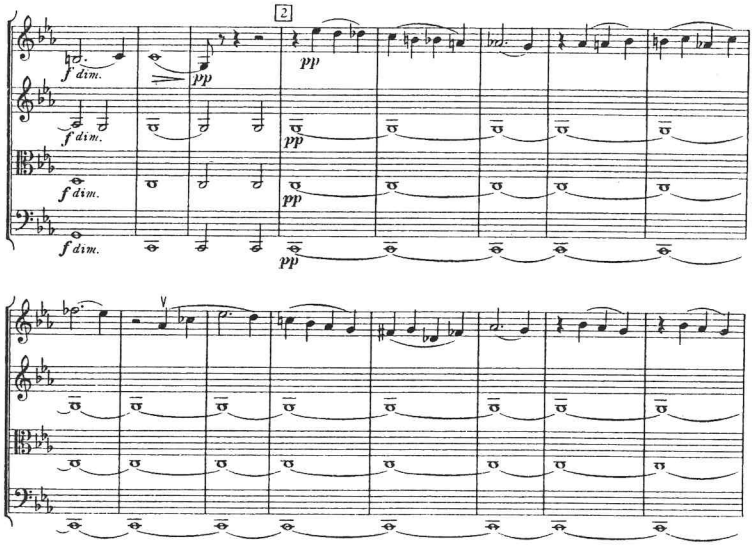
Der "Sowjetkomponist" einerseits, der "Dissident" andererseits - beides sind kaum mehr als Etikettierungen und es tut Not, sich der Unangemessenheit und Veränderlichkeit dieser Positionen bzw. dadurch beeinflußter ästhetischer Urteile bewußt zu werden: letztlich als Ausdruck und Konsequenz der damaligen Blockbildung.

Schostakowitschs Botschaften sind in der Regel alles andere als eindeutig: Da steht z. B. die scheinbare Propaganda "sowjetischer" Ideologie neben ihrer Distanzierung. So schwer dieses heute für den westlichen Hörer nachvollziehbar ist - die Verhältnisse, in denen Schostakowitsch wirkte, forderten zu derlei Brüchen und Paradoxa heraus.

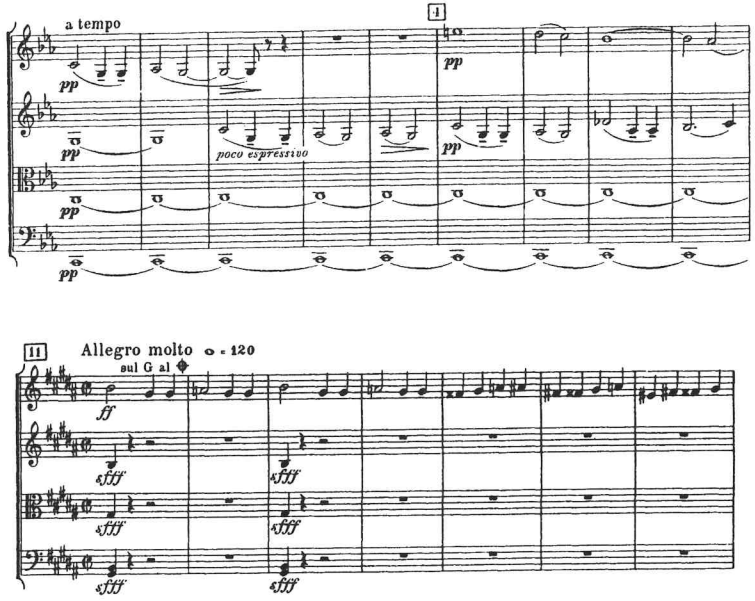
D-Es-C-H-Motiv

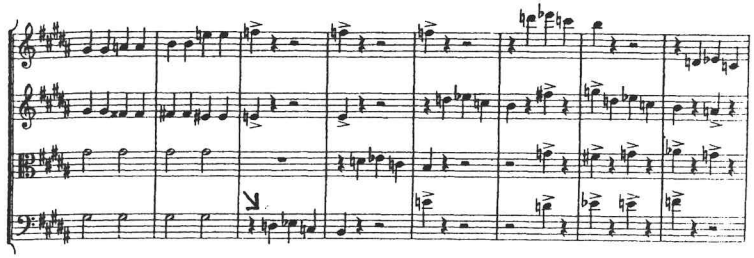
Das D-Es-C-H-Motiv tritt bereits in früheren Werken Schostakowitschs zutage, etwa im Violinkonzert und in der *Zehnten Symphonie*, dort indes eher beiläufig, während es im *Achten Streichquartett* gleichsam als Leitmotiv für alle fünf Sätze Prägekraft erlangt.

Das Werk beginnt mit dem im Cello eintretenden D-Es-C-H- Motiv, das nachfolgend in die höheren Instrumente übergeht - eine polyphone Verdichtung in barocker Manier. Abschließend erscheint das Motiv gleichsam zu seiner Bestätigung und Verdeutlichung im *unisono*:



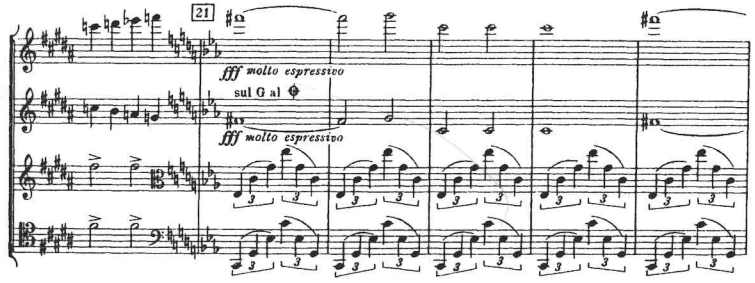
Alle vier Instrumente sind gleichermaßen am Geschehen beteiligt. Ganz anders der zweite Gedanke: eine niederfahrende, einsame Kantilene über Leerklängen - zugleich Ausdruck des Individuellen gegenüber der Objektivität und Strenge des D-Es-C-H-Motivs:

Der gesamte erste Satz (*Largo*) beruht wesentlich auf der Durchdringung dieser beiden Elemente: der Strenge des D-Es-C-H-Motivs und dem individuellen, kantablen

Gestus. Es wäre beinahe eine harmonische Synthese erreicht, wenn nicht - ohne Unterbrechung - in den zweiten Satz (*Allegro molto*) übergeleitet würde und plötzlich ein energisch-agressiver Tonfall auf den Plan träte. Das "Hauptthema" des zweiten Satzes ist bereits im ersten (Ziffer 3, Takt 5 folgende) vorbereitet: durch ein Element, dem rückblickend ebenfalls thematische Qualität zukommt:

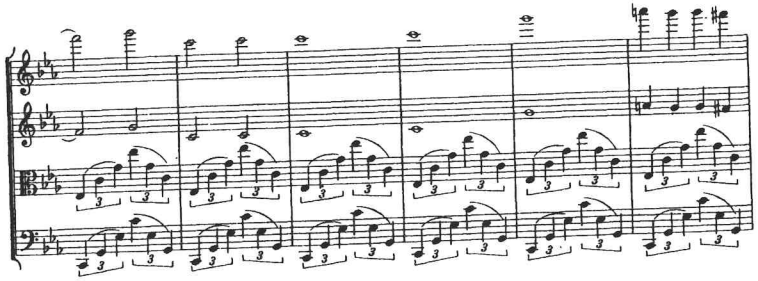
Largo, Ziffer 3, Takt 5 folgende

War das Solo der Violine zuvor klagend, wirkt es nun gehetzt, "geschlagen" – weniger als Metapher denn im Notentext greifbarer Sachverhalt. Die peitschenden Akkorde sind als *sforzato* mit dreifachem *fff* bezeichnet und hochgradig akzentuiert zu spielen: Ein motorischer-aggressiver Satz, der in unmittelbarem Widerspruch zum Vorangegangenen steht - eine Art Hetzjagd. Das D-Es-C-H-Leitmotiv nimmt in diesem Kontext einen neuen Ausdruck an: Infolge des raschen Tempos reduziert es sich auf einen kurzen Impuls, der vor allem durch Wiederholungen und polyphone Verzahnungen ins Bewußtsein dringt:

Allegro molto, Ziffer 16, Takt 5 ff.

Schostakowitsch fügt eine Reihe von Zitaten aus früheren Werken in das *Achte Streichquartett* ein – Zitate, die in unterschiedlicher Intensität und Deutlichkeit hervortreten und die sich in ihrer Fülle wohl nur dem Schostakowitsch-Kenner offenbaren.[269] Diese Zitate wurden in der Literatur verschiedentlich nachgewiesen, so daß hier auf ihre Nennung im einzelnen verzichtet werden kann.[270]

Ein Zitat sei davon ausgenommen, das vielleicht profilierteste Selbstzitat des Werks, insoweit ihm im zweiten Satz als zweites Thema eine *strukturelle Bedeutung* zukommt: das Thema aus "jüdischer Folklore" aus dem Finale des e-Moll *Klaviertrio* - eine Musik von "bedrohlicher" Innenspannung, ein Tanz unter Schmerzen:

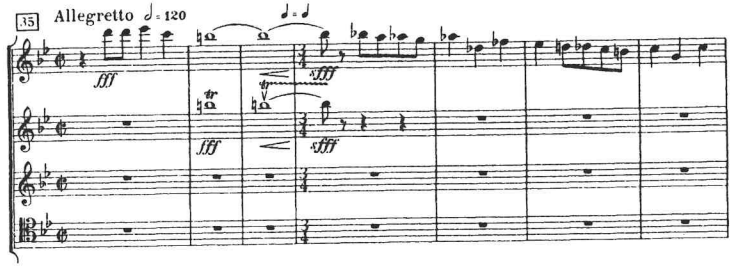
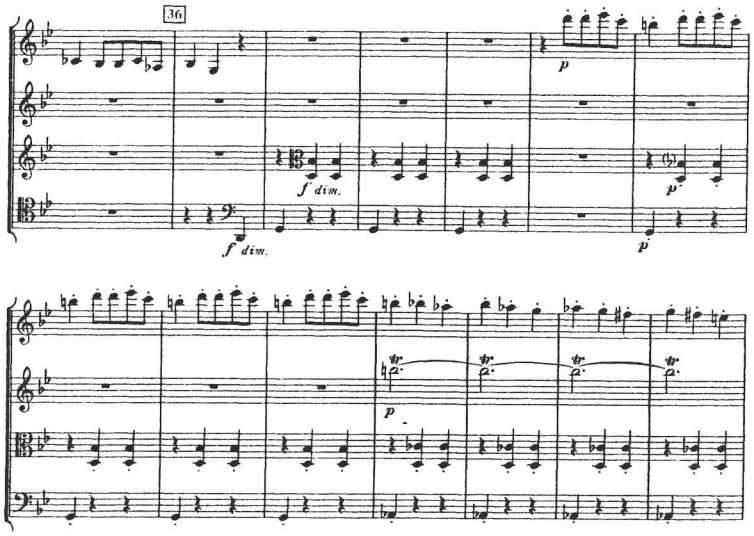
Allegro molto, Ziffer 21

269 Sophia Chentowa nennt über die vom Komponisten selbst erwähnen Zitate hinaus (s. o. den Brief an Isaak Glikman vom 19. Juli 1960) noch die Episode "Heldentod" [*Smert' geroev*] aus der Filmmusik zu "Junge Garde" [*Molodaja gvardija*]. Vgl. S. Chentowa, *Šostakovič. Žizn' i tvorčestvo* [Schostakowitsch, Leben und Werk], erste Ausgabe, Bd. 2, Leningrad 1986, S. 357.

270 Vgl. die Nachweise von Kadja Grönke im vorliegenden Band.

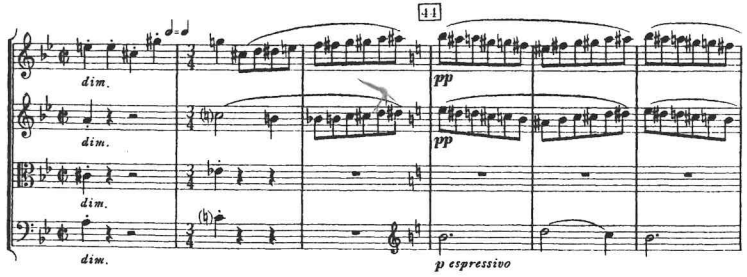
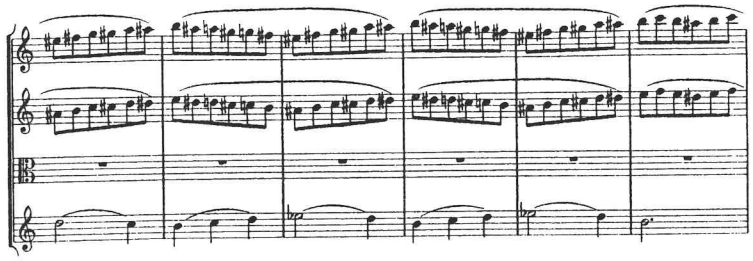


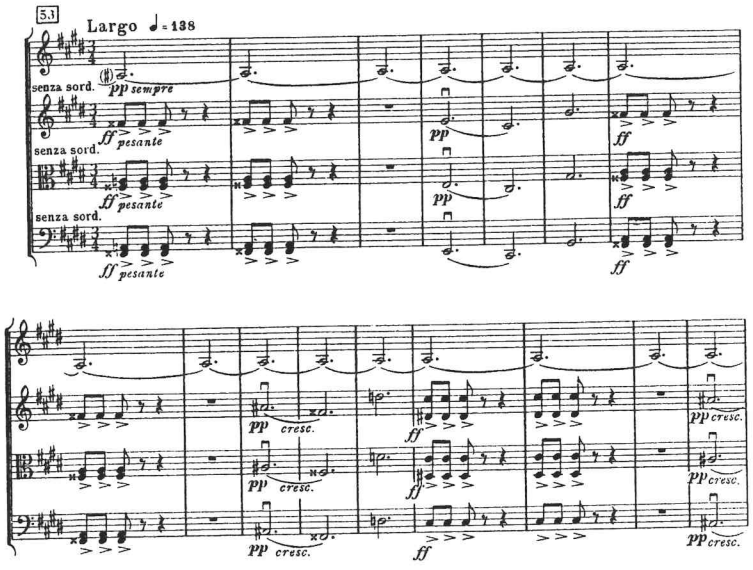
Mit diesem Thema (dem Höhepunkt des zweiten Satzes) wird übrigens wieder c-Moll, die Grundtonart (des ersten Satzes und des gesamten Werks), erreicht: nach vorübergehendem gis-Moll. Von seiner "bedrohlichen" Seite zeigt sich das Thema in der Wiederkehr am Schluß des Satzes, wo es in eine aus dem *piano* anwachsende Steigerung eingebunden ist, die in dem Moment, wo sie ihren Höhepunkt erreicht, brutal abbricht: ein kühner Effekt.

Ein Abbruch, ein nachgerade filmhafter Schnitt - und sofort geht es *attacca* weiter mit dem dritten Satz (*Allegretto*): ein Fortgang, der unter Beweis stellt, daß auskomponierte Brüche etwas durchaus Verbindendes leisten können.

Der dritte Satz weckt Erinnerungen an den klassischen Menuett-Satz, der hier zum grotesken Reigen verzerrt ist. Das D-Es-C-H-Motiv nimmt dabei wiederum neue Facetten an: Zunächst als "schrille" Fanfare – eine Habt-Acht-Geste –, um im weiteren zu einer tänzelnden Floskel der ersten Violine in hoher Lage zu mutieren, grundiert von einem monotonen Dreier-Tanzrhythmus:

Allegretto, Ziffer 36

Die bissigen Akzente, das Gebrochene und Ziellose der melodischen Gesten - all das vermittelt einen trostlosen Eindruck, könnte als ernüchterter Blick auf den Weltlauf verstanden werden. Im weiteren kommt es zu mehreren kontrastierenden Episoden (z. B. einem achttaktigen Zitat aus dem Cellokonzert op. 107; Ziffer 43), unter denen hier nur die am meisten ausgedehnte, letzte hervorgehoben sei: ein fahler, schattenhafter Gesang im Cello, begleitet von leeren Quinten in den Violinen:

Allegretto, Ziffer 44



Mit dem *attacca*-Übergang in den vierten Satz ist der Gipfel der negativen Sphäre erreicht - eine Zone mit Trauermarsch-Pathos. Wuchtige Schläge schicken sich an, alles Leben zu erdrücken - ausgenommen die zarte Linie der Violine, die den Schlägen ein "stummes" Verharren entgegensetzt:

Aus dieser Linie schält sich in der Satzmitte unerwartet ein bekanntes Lied heraus – das Revolutionslied "Gequält von schwerer Gefangenschaft" [*Zamučen tjaželoj nevolej*].

Revolutionslied

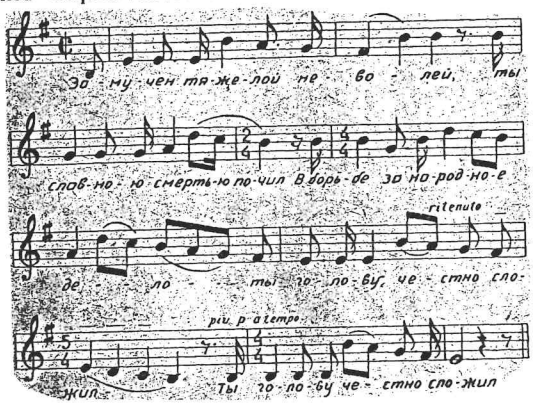
Das Lied steht in einem besonderen Verhältnis zu den vorangegangen Zitaten, das zusätzlich noch dadurch unterstrichen wird, daß das D-Es-C-H- Motiv im vierten Satz kein einziges Mal in der *originalen*, d. h. nicht transponierten Form auftritt. Die Selbstzitate konnten zu der Zeit, als das *Achte Streichquartett* seine ersten Aufführungen erfuhr, nur in Ausnahmefällen als solche registriert werden. Die Kenntnis der Werke war auf nur wenige Vertraute beschränkt – faktisch wurde der Komponist um 1960 (in der Sowjetunion) kaum gespielt.

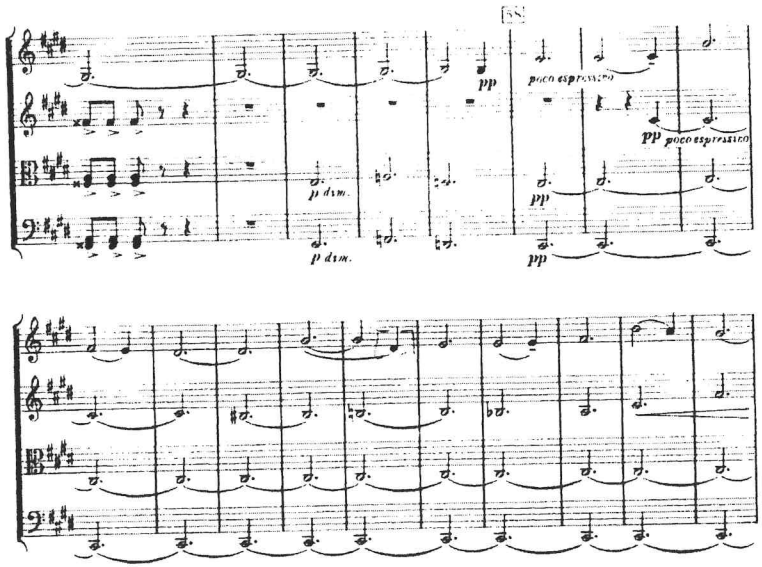
Ganz anderes stand es um das Revolutionslied: Es gehörte zu den Liedern, die jedes "Sowjet"-Kind kannte, weil es eines der Lieblingslieder Wladimir Iljitsch Lenins war. Für ein Revolutionslied untypisch, ist es kein Kampflied, sondern ein Trauergesang, ein "Hymnus" auf einen ums Leben gekommenen Kampfgefährten - ein Lied, dem alles Marschmäßige und Mitreißende fehlt. Die Verse lauten:

Zamučen tjaželoj nevolej	(Gequält von schwerer Gefangenschaft
Ty slavnoju smert'ju počil.	Bist Du den Ruhmestod gestorben.
V borb'e za narodnoe delo	Im Kampf um die Volkssache
Ty golovu čestno složil ...	Hast Du ehrlich dein Leben gegeben ...
Prožil ty nemnogo, - no čestno	Hast nur kurz, aber ehrlich gelebt
Dlja blaga rodimoj zemli.	Für das Wohl der Heimat.
I my - tvoi brat'ja po delu -	Und wir - Deine Kampfesbrüder -
K tebe na kladbišče prišli.	Sind jetzt bei Dir auf den Friedhof,
S toboju odna nam doroga:	haben mit Dir den gleichen Weg
Kak ty, my v ostrogach sgniem,	in die Straflager.
Kak ty, dlja rabočego dela,	Für die Sache der Arbeiter
My golovy naši snesem ...	Opfern auch wir unser Leben,
No znaem, kak znal ty, rodimyj,	wissend, genau wie Du Bruder,
Čto skoro iz našich kostej	daß bald aus dem, was von uns bleibt,
Podymetsja mstitel' surovyj,	ein strenger Rächer ersteht,
I budet on nas posil'nej.	stärker, als wir einst waren.)

(P. Lawrow, 1876)

Nachstehend seien das Revolutionslied und die Adaptation Schostakowitschs im *Achten Streichquartett* einander gegenübergestellt:

Revolutionslied "Gequält von schwerer Unfreiheit"[271]

Largo, Ziffer 58



271 Zitiert nach M. Druskin: *Revoljucionnye pesni 1905 goda* [Revolutionslieder des Jahres 1905], Leningrad 1936, S. 63.

Die Doktrin des "sozialistischen Realismus" (wie sie in den 1930er Jahren in der Sowjetunion für die Musik propagiert und praktiziert wurde) entwickelte eine besondere Vorliebe für Revolutionslieder. Sie dienten der Mythologisierung der revolutionären Vergangenheit und fanden insbesondere in zahlreichen der Revolution gewidmeten Kinofilmen Verbreitung. Als fester Bestandteil der "sowjetischen musikalischen Klassik" waren sie gänzlich unverdächtig. Aber gerade im gegebenen Kontext sticht das Zitat des "Gequält von schwerer Unfreiheit" hervor - im Unterschied zur *Elften Symphonie* ("Das Jahr 1905"), in der Schostakowitsch das Lied bereits zuvor zitiert hatte.

Ein Komponist kann Zitate auf zweierlei verschiedene Weise verwenden: Zum einen dergestalt, daß sie hervortreten, gleichsam ihre Anführungsstriche sichtbar werden, zum anderen, daß sie im Kontext verschmelzen, nicht als Fremdkörper wirksam werden. Schostakowitsch wählt im *Achten Streichquartett* grundsätzlich die zweite Möglichkeit - er gibt der Anverwandlung den Vorzug gegenüber der Distanzierung. So steht denn letztlich das Werk auch dem Hörer, der die Zitate nicht kennt oder sie nicht wahrnimmt, offen: offen als geschlossene, eigengesetzliche Konstruktion.

Für den zeitgenössischen "sowjetischen" Rezipienten indes mußte sich das Revolutionslied als Träger bestimmter Inhalte bzw. Bedeutungen aufdrängen. Seine Semantik ist unzweideutig: Es benennt die Unfreiheit der Gegenwart, mangelnde Zivilcourage, fordert Verantwortung und Aufrichtigkeit.

Inwieweit sich diese Botschaft auf den Komponisten projizieren läßt, autobiographisch gemeint ist - zumal vor dem Hintergrund der Nötigung, administrative Funktionen im Komponistenverband wahrzunehmen und Parteimitglied zu werden - sei offen gelassen.

Schluß

Der letzte Satz, nochmals ein *Largo*, greift in der Satzbezeichnung, der Stimmung, aber auch in der Satztechnik und dem melodischen Material auf den ersten Satz zurück. D. h., die insgesamt fünfsätzige Disposition stellt sich als eine Anlage von zwei Rahmensätzen dar, die drei Binnensätze umfassen. Auch innerhalb der drei Binnensätze gibt es eine Logik: Sie schreiten vom raschen Tempo zu immer langsameren vor; d. h. der Übergang zwischen dem ersten und zweiten Satz ist der am meisten gegensätzliche, der Übergang vom vierten zum fünften Satz der am meisten organische. Die Gegensätze schöpfen sich insoweit zunehmend aus, am Ende kündigt sich ein Zustand der Versöhnung an.

Aufgelockerte Linien kennzeichnen den letzten Satz. Dabei gewinnen die Gegenstimmen zum D-Es-C-H-Motiv eine zuvor nicht dagewesene Selbstständigkeit, entfalten sich als lyrische Kontrapunkte. Das Werk schließt mit einer knappen Wiederaufnahme des Beginns, um dann in Leerklängen im *pianissimo* zu verdämmern: Kein Virtuosenschluß, sondern das Ergebnis eines Prozesses der inneren Einkehr, der Selbstverständigung.

Schostakowitsch war ein viel zu intelligenter Komponist, als daß er sich allein auf autobiographische Anspielungen beschränkt hätte. Gewiß, der fast aufdringliche Gebrauch des D-Es-C-H-Motivs und die zahlreichen Zitate aus eigenen Werken verweisen auf eine Sonderstellung des *Achten Streichquartetts* - nie zuvor und nie später begegnet man in Schostakowitschs Œuvre Vergleichbarem. Wichtiger aber ist, daß durch die vielen Selbstzitate das einzige echte Fremdzitat zu etwas ganz Besonderem wird. D. h.: Der in das Werk eingelegte Prozeß der autobiographischen Selbstverständigung greift letztlich über sich hinaus, hält Botschaften auch für den "Nichtwissenden" bereit.

Iwan Martynow

DMITRI SCHOSTAKOWITSCHS NEUNTES UND ZEHNTES STREICHQUARTETT (1965)[272]

Dmitri Schostakowitschs Werkverzeichnis weist zwei neue Streichquartette auf: das im Sommer 1964 fertiggestellte *Neunte* und das *Zehnte Streichquartett*. Beide Werke zeigen das bei Schostakowitsch in der letzten Zeit erkennbare Bestreben nach satztechnischer Einfachheit und nach Verzicht auf alles, was für den schöpferischen Ausdruck nicht unbedingt erforderlich ist. Die persönliche Handschrift und die Verfahren, mit der die üblichen Ausdrucksmittel zum Einsatz kommen, ist höchst individuell und einzigartig. Dessen ungeachtet bringt sich die hier praktizierte Einfachheit tatsächlich als solche zur Geltung – und diese Qualität verdient heute besonders geschätzt zu werden, wo andere Musiker geneigt sind, zunehmende Komplexität zum Normalfall des gegenwärtigen Schaffens zu machen.

Das *Neunte Streichquartett* erinnert an das wenige Jahre zuvor geschriebene *Achte*: wie dieses hat es fünf Sätze, die *attaca* ineinander übergehen (als Ausdruck einer konstruktiven Logik, die Ein- und Mehrsätzigkit dialektisch aufhebt!), und wie dieses ist es lyrisch im Charakter und einfach in der Faktur. Gleichwohl werden hier ganz andere kompositorische Probleme gelöst, und dies zeigt sich gleich beim ersten Kennenlernen der Musik.

Der erste, hell und durchsichtige Satz (*Moderato*) erinnert an das *Erste Streichquartett* und an das *Klavierquintett* – Werke, in denen sich ebenfalls etwas gleichsam Mozartsches im Ton findet. Wie in früheren Arbeiten, widmet sich Schostakowitsch dem kompositorischen Detail mit großer Sorgfalt, legt Wert auf stets tadellose Stimmführung, aus der nicht selten unerwartete Klänge hervortreten, und bevorzugt klar umrissene Rhythmen (häufig *ostinato*-Figuren): All das ist quasi typisch und klingt hier doch neu und unverbraucht.

Das gilt auch für das graziöse, fast naive Hauptthema – einen freudvollen Gedanken von jener noblen Zurückhaltung, die der spezifischen Lyrik des Komponisten entspricht. Klanglich ist es geprägt durch ruhige Passagen der zweiten Violine über gehaltenen Bässen (der Viola und des Cello).

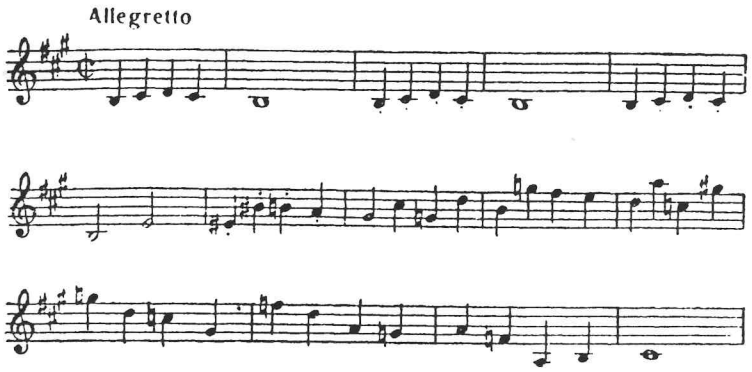
272 Erstveröffentlichung in *Sovetskaja muzyka,* Heft 4/1965, S. 24-27, unter dem Titel "Poètičnye stranicy" [Poesievolle Seiten]. Aus dem Russischen übersetzt von Ernst Kuhn und Andreas Wehrmeyer.

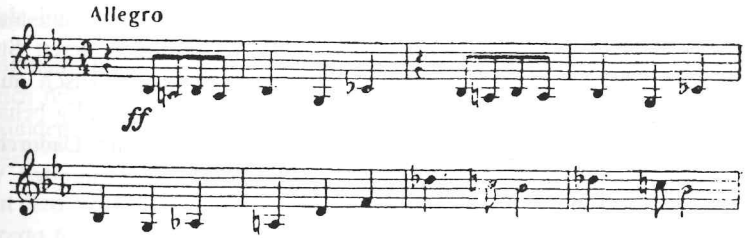
Das zweite Thema (im Cello) fällt ein wenig kantig, fast grotesk aus. Seine Faktur ist höchst einfach, nachgerade asketisch: es besteht nur aus einer Reihe von Akkorden und knappen Nebenstimmen. Interessant sind die feinen polytonalen Effekte, die sich aus der strengen Stimmführung ergeben, z. B. die Verbindung von h- und c-Moll. Aus diesen Klangkeimen erwächst im Mittelteil eine Musik voller Dynamik, die schließlich zu einer leicht erweiterten Reprise des ersten Themas zurückleitet.

Bezeichnend für Schostakowitschs Komponieren sind Entwicklungen von großer Intensität – zutreffend auch für den Kopfsatz aus dem *Neunten Streichquartett*, in dem jedes melodische Element in all seinen expressiven Möglichkeiten erschlossen wird. Es ist eine fließende Musik ohne Stockungen, die stets neue bzw. reichere Züge annimmt und dazu zwingt, sich auf anscheinend längst bekannte Klänge zu konzentrieren. In all dem äußert sich das Temperament eines Komponisten großformatiger Symphonien, dessen spezifisch orchestrale Denkweise nicht nur das symphonische Genre, sondern auch die Kammermusik bestimmt – eine Musik, die, wenn auch anders dimensioniert, mit den ihr eigenen Mitteln eine den Symphonien vergleichbare Überzeugungskraft erlangt.

Der zweite Satz ist ein *Adagio* in langsamer Sarabanden-Bewegung (3/2-Metrum), in das geschickt vom ersten Satz hinüber geleitet wird, und zwar durch zwei Töne, die über mehrere Takte den schließenden Es-Dur-Dreiklang trüben: zunächst ein liegendes "a" in der Viola und nachfolgend ein dreifach wiederholtes "des" (cis) im Cello (tiefes Register): auf diese Weise entsteht dann fis-Moll, die Tonart des zweiten Satzes.

Im *Adagio* dominiert Choralsatz, in den eine natürlich-strenge Melodie der Violine, mit nur wenigen chromatischen Schattierungen, eingelassen ist. Bemerkenswert, mit wie wenig Tönen sich so viel ausdrücken läßt in einer fließenden und sich ruhig entwickelnden Kantilene im Duktus traurigen Nachsinnens. Man fragt sich unwillkürlich, wodurch der Kontrast zwischen den beiden (ersten) Sätzen motiviert ist und was im weiteren folgen mag. Der dritte Satz, in den wiederum auffallend lakonisch übergeleitet wird, gibt darauf die Antwort.

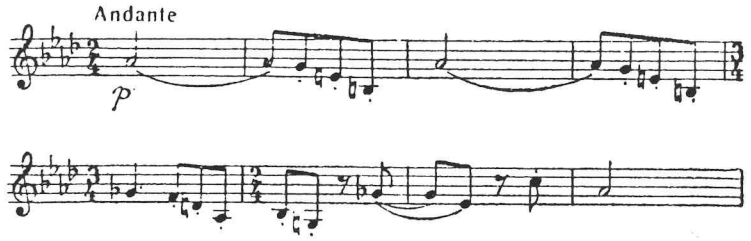
Die ersten Takte des dritten Satzes scheinen der Beginn eines einfachen Liedchens. Doch plötzlich dringt in den ruhigen Gesang ein schroff-bissiger Ton ein, welcher der Musik einen grotesken Anstrich verleiht – ein Ton wie in vielen Werken des Komponisten. Und wie häufig bei Schostakowitsch, nimmt das Groteske dramatische Züge an:

Die Phantasie des Komponisten ist unerschöpflich. Sie führt den Hörer zu einer neuen Episode, in der die erste Violine ein anrührend naives Liedchen singt, begleitet von Trillern in der Viola und dem Cello. Der für die beiden ersten Sätze konstatierte Kontrast tritt hier in verschärfter Form auf und schafft ein kompliziertes, in sich widersprüchliches Gesamtbild. In das weitere Geschehen (d. h. in die Wiederholung der ersten Episode) mischt sich eine traurige Phrase, durch welche die Musik eine ausgesprochen lyrische Färbung erhält, die bereits die Stimmung des vierten Satzes ankündigt.

In der Strenge der Faktur und der fließenden melodischen Bewegung weist der vierte Satz auf den zweiten zurück. Sein Charakter ist indes ein anderer – hier ist alles klar und heiter. Es ist dies eine Art lyrisches Intermezzo zwischen zwei beredt und dynamisch entfalteten Episoden – etwa ein Ruhepol auf dem Weg zum nachfolgenden, stürmischen Finale (*Allegro*). Dessen energisches Anfangsthema strebt unaufhaltsam vorwärts, ist voller Schwung und Elastizität:

Damit ist der Hauptcharakter des Finales bestimmt - des umfangreichsten und am meisten entwickelten Satzes des *Neunten Streichquartetts*. Das farbenreiche Thema der mittleren Episode zeigt noch einmal die Originalität des Komponisten, auch in der Verwendung einfachster Mittel. Der schöpferische Prozeß, der das melodische Material kraftvoll ausprägt, scheint sich dem hörenden Nachvollzug gleichsam direkt mitzuteilen. Um jegliche Eintönigkeit zu vermeiden, sorgt ein Zweier-Metrum für den notwendigen Kontrast im Grundrhythmus des Finales.

Die Durchführung des Hauptthemas ist konstruktiv gefestigt, alles wirkt konzentriert und zielstrebig. Einige Episoden des Finales klingen ungewöhnlich für ein Streichquartett: etwa das durch *pizzicato*-Akkorde unterbrochene Cello-Rezitativ, das farblich an Orchester- und darüber hinaus auch an Programmusik erinnert. Gleichwohl ist dieses Rezitativ dem Kammerstil ganz organisch "eingeschrieben". Es steigert sich für einen Moment zu selten pathetischer Gefühlskraft und führt zu einem Höhepunkt, der dann vor dem Ansturm energischer Passagen aus dem Hauptthema rasch verblaßt.

In das polyphone Gewebe des Schlusses sind Elemente der vorangegangenen Sätze verwoben. Es ist dies eine subtile Synthese, die die Hervorhebung einzelner Details vermeidet, ausgeführt mit jenem für Schostakowitsch charakteristischen Feingefühl und künstlerischen Takt, so daß das *Neunte Streichquartett* als ein mustergültiges Werk der Gattung gelten kann. Die gesamte Entwicklung ist einer einzigen Idee untergeordnet, in deren Kontext die einzelnen Sätze durch kurze, aber ungewöhnlich ausdrucksstarke Übergänge verbunden sind. In all dem zeigt sich ein überragendes Können: das Vermögen eines Meisters, ein gleichermaßen in sich harmonisches wie elegantes Kunstwerk zu schaffen. Die zentrale Qualität dieses *Streichquartetts* liegt jedoch in der Weite seines melodischen Atems, der Kontinuität des dramatischen Geschehens und der emotionalen Dichte des Ganzen. Eben hierin liegt auch die überraschende Kraft dieser Komposition, hierin ist ihr Geheimnis beschlossen. Das *Neunte Streichquartett* hat sowohl bei den Musikern als auch bei den Musikfreunden sofort allgemein Anerkennung gefunden.

Gleiches läßt sich auch über das *Zehnte Streichquartett* sagen, das, wie bereits erwähnt, unmittelbar nach dem *Neunten* entstanden ist. Gleichwohl sind sich die beiden Werke absolut unähnlich, ebenso wie auch Bezüge zu anderen Streichquartetten des Komponisten fehlen. Dieses Mal greift Schostakowitsch auf den traditionellen viersätzigen Zyklus zurück, den er freilich sehr eigenwillig behandelt, indem er jedem Satz einen ausgesprochen individuellen Inhalt verleiht. Dadurch wird das *Zehnte Streichquartett*, wie uns scheint, zu einem der interessantesten Werke seiner Kammermusik.

Das Eigentümliche dieser Musik spürt man buchstäblich bereits bei den ersten Tönen des der ersten Violine übertragenen Themas. Aus der tonartlichen Stabilität des "as" führen sogleich wunderliche Tonschritte heraus, d. h. chromatische Ausweichungen, die einen unbestimmten, unklaren Eindruck hinterlassen – es ist wie ein düsteres Nachsinnen, das indes durch rhythmische Pointierung belebt wird, wie man es oft bei Schostakowitsch antrifft. Offenbar handelt es sich um einen "vorgeschalteten" Satz, um ein Epigraph, das für das Verständnis alles weiteren von zentraler Bedeutung ist:

An dieses chromatische Thema schließt sich in der Art archaischer Gesänge eine auf elementaren Sekundintervallen basierende Melodie in der zweiten Violine an, aus deren einfacher Faktur sich ein lyrischer Gesang erhebt, der, in das Epigraph erneut eingeflochten, den Hörer völlig gefangennimmt. Auf diese Weise entsteht ein doppelbödiges "Erzählen", welches Grüblerisches mit einer klar-unmittelbaren Lyrik verbindet.

Diese Dualität bestimmt den Charakter des ersten Satzes. Der ruhige Tonfall wird nur vorübergehend verletzt – dort, wo auf eine *sul ponticello*-Passage der Viola die erste und zweite Violine mit kurzen Quint-Einwürfen in hoher Lage antworten. Diese erregte Episode geht jedoch schnell vorbei, und mit der nachfolgenden Durchführung der beiden exponierten Themen stellt sich die Anfangsstimmung wieder her.

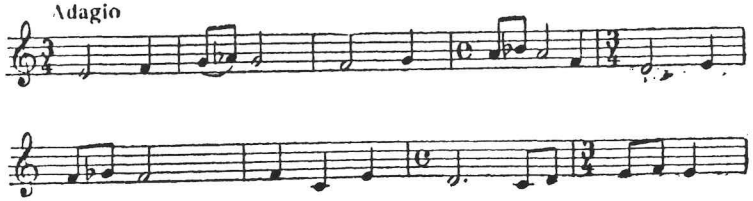
Insgesamt hinterläßt der erste Satz den Eindruck einer inneren Unbeständigkeit, die auch durch die Ruhe des auf dem zweiten Thema basierenden Schlusses nicht überwunden wird. Die Beruhigung wirkt trügerisch, die Musik strebt nach etwas anderem.

Mit dem zweiten Satz, der die (für den Komponisten ungewöhnliche) Bezeichnung *Allegretto furioso* trägt, tut sich ein frappierender Kontrast auf. Das ist in der Tat ein

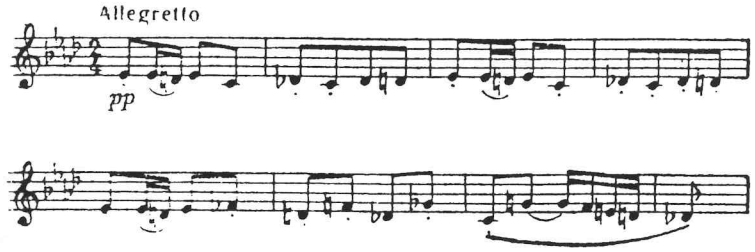
echtes *furioso*, voll unbezähmbarer Energie und ständig in dramatischer Hochspannung – ein Satz, der soweit die Aufmerksamkeit auf sich zieht, daß er die lyrische Weltsicht des ersten Satzes vergessen läßt. Das Hauptthema ist lakonisch und sowohl im Rhythmischen als auch in der Diastematik (absteigende Tetrachorde) äußerst einfach. Vor dem Schreiten dieses Themas weichen alle Zweifel zurück, das Thema selbst wird zur schrecklichen Realität. In der nachfolgenden Entwicklung nimmt der dramatische Konflikt an Schärfe zu, bereichert durch neue, hochgespannte Melodiefloskeln mit einem permanent rhythmischen Puls. Im zornigen Anstürmen der letzten Episode, auf die alle Bewegung hinausläuft, wird schließlich der Höhepunkt erreicht.

Es ist ein Prozeß voller Dynamisierung, Komprimierung (Sechzehntel in den Violinen) sowie ständig wachsender Erregung. Der alles überstrahlende Höhepunkt ist mit den für Schostakowitsch typisch plakativen Strichen gemalt und überrascht durch die Kraft der Bejahung einer lapidaren Melodik und stampfenden Rhythmik. Zum Abschluß tauchen nochmals Elemente des Hauptthemas auf. Verbal ist ein solch naturwüchsiger Prozeß nur schwer wiederzugeben – einer permanent wütenden Musik, die für ihre Entfaltung einen langen Atem besitzt. Jeder Takt dieses bis zuletzt an Kraft zunehmenden "Klangsturms" ist von ungewöhnlicher Ausdruckskraft, bis alles so urplötzlich abbricht, als wäre das Ganze mit seiner furchterregenden Kraft an einem unüberwindlichen Hindernis zerbrochen.

Dieser zweite Satz zieht vorüber wie die merkwürdige und phantastische Vision einer bösen Kraft, was durchaus an ähnliche Episoden aus früheren Werken Schostakowitschs (z. B. an das Finale des *Klaviertrios*) denken läßt. Es scheint, als sei damit dem lyrischen Tonus des Werks eine endgültige Absage erteilt worden. Im dritten Satz bringt sich jedoch die Sphäre menschlicher Dimension erneut in Geltung – mit einer zu Herz gehenden Musik, die sich als stärker erweist als die rasende Wut des *Allegretto furioso*.

Das erhabene *Adagio* weckt in einem nicht enden wollenden melodischen Fluß Erinnerungen an das *Intermezzo* aus dem *Klavierquintett* – hier wie dort der gleiche melodische Reichtum und ein prachtvoller Dialog zweier Stimmen (erste Violine und Cello). Die ungewöhnliche Weite des melodischen Atems führt zu ständig neuen Stimmenverflechtungen, die in diesem inspirierten *Adagio* wie junge Keime empor sprießen:

Der dritte Satz ist der kürzeste des Zyklus. Er ist lyrisch im unmittelbaren Wortsinne, mit einer zumeist breit ausholenden Melodie, die im Anschluß an das zornige *Allegretto* besonders sympathisch wirkt. Viele Episoden dieses Satzes sind diatonisch bestimmt, obwohl auch hier chromatische Brechungen auftreten, die auf den meditativen Ton des ersten Satzes zurückweisen. Der Übergang zum stürmischen *Finale* vollzieht sich unmerklich und mit der für Schostakowitsch charakteristischen Souveränität: die zielstrebig disponierte Bewegung mündet in einen Terzklang: as – c, der dem Finale im weiteren als tonale Grundlage dient.

Das Finale ist *Allegretto* überschrieben und zeigt sich von energischem Streben, erinnert somit an den zweiten Satz. Aber wie bei zyklischen Werken Schostakowitschs üblich, erscheint hier alles unter jenem neuen Blickwinkel, den die dramaturgische Logik des Ganzen fordert – eines Ganzen, das sowohl konzeptionell als auch in der Realisierung vollauf überzeugt.

Das rhythmisch stabile, leicht stampfende Thema des *Finale* bricht plötzlich herein und zerstört die gespannte Stille des *Adagio*. Es ist der Viola übertragen – vor dem Hintergrund einer ruhigen Nebenstimme der ersten Violine – und betritt die Szene wie ein neuer Protagonist, der eine Hauptrolle zu spielen hat. Das Thema basiert auf vorwiegend kleinen Intervallschritten, deren elastisches Hin- und Herschwingen Energien erzeugt, die über viele Takte hinweg ein konzentriertes Fortschreiten ermöglichen:

Dieses Thema durchzieht das gesamte Finale wie ein roter Faden. Die Musik bleibt jedoch vielschichtig, bezieht beispielsweise auch lyrische Momente ein (wie etwa das liedhafte zweite Thema, das ein Widerhall des dritten Satzes ist). Zum Schluß kehrt die Musik zum Anfang des Werkes zurück, zeigt sich jedoch durch die Übernahme des charakteristischen *Finale*-Rhythmus (Hauptthema) in weitaus dynamischerer Ausprägung. Die thematische Synthese wirkt, wie stets bei Schostakowitsch, auch dieses Mal zwingend und logisch.

Beispiele für thematische Bezüge finden sich auch in der mittlere Episode bzw. auf dem Höhepunkt des Themas (im *Finale*), d. h. in jenen Episoden der Violinen in hoher Lage, in denen sich neue melodische Wendungen von großer expressiver Bedeutung ausbilden. In solcherart melodischer Bereicherung liegt eine der Besonderheiten des Durchführungsabschnitts. Dabei begegnet man einem bei Schostakowitsch beliebten Verfahren: der mit unerbittlicher Konsequenz durchgeführten Verdichtung einfacher rhythmischer Muster. Die strenge Disziplin des schöpferischen Denkens verleiht dem Lyrischen eine gewissen Zurückhaltung, die übrigens von stärkerer Wirkung ist als manche direkte, ungebrochene Aussage. Auf diese Weise versteht es der Komponist, den Hörer zu fesseln und ihn auf seinen Wegen folgen zu lassen.

Die beiden neuen Streichquartette gehören zu jenen Werken, die beim mehrfachen Hören und dem Studium der Partitur gewinnen. Es sind Kammermusikwerke, in denen sich ein höchst origineller Personalstil und eine große Meisterschaft des Streichquartettsatzes dokumentieren.

Schostakowitsch findet unfehlbar die unbedingt notwendigen Aspekte für die Entfaltung seiner Musik. Diese ist daher voller Überraschungen und kühner Wendungen, die den Hörer weit vom Ausgangspunkt wegführen. Der dramatische Knoten wird geschnürt und sogleich wieder ohne offenkundige Anstrengung entwirrt, um dadurch neue Perspektiven zu schaffen. Erst so entsteht die Möglichkeit, viele Episoden logisch zu begreifen, die zuvor nur als Erscheinungen der ungebundenen Phantasie rezipiert wurden. Die Phantasie ist tatsächlich frei, führt den Komponisten aber nirgends auf den Weg der Improvisation: Schostakowitschs Werke sind formal und in der Anlage streng komponiert, bis ins letzte Detail durchdacht.

In Schostakowitschs Klangsprache, deren Wurzeln tonal sind, beeindrucken die Kühnheit und Originalität seiner harmonischen Wendungen, der Formenreichtum, mit dem er Diatonik und Chromatik verbindet, und die Komplexität tonartlicher Konstruktionen, die anscheinend die Grenzen der herkömmlichen Tonalität sprengen, tatsächlich aber gänzlich durch die Logik ihrer Entfaltung bedingt sind, wie sie dem Komponisten gemäß ist. Interessant sind diverse Verbindungen reflexiven und verallgemeinernden Denkens mit rein liedhafter Melodik. All diese verschiedenartigen Elemente werden im Tiegel des Personalstils miteinander verschmolzen. Die musikalische Sprache der Streichquartette ist kühn; die etablierten Kanons werden im Einzelfall durchaus verletzt, nirgends allerdings um vorsätzlicher Klügelei willen – alles ist ebenso sorgfältig wie sensibel "ausgehört" und stets den Normen lebendiger Musik verpflichtet.

Schostakowitsch hat mit den neuen Streichquartetten erneut unter Beweis gestellt, daß echte Gegenwart nichts mit künstlich erfundenen "avantgardistischen" Systemen zu tun, sondern allein der Vitalität und Unverbrauchtheit von Klangformen ver-

pflichtet ist, die das Ergebnis eines feinfühligen und aufmerksamen "Hineinhörens" in das reale Leben sind. Eben dieses Echo spürt man in den neuen Streichquartetten, Werken, in denen sich die Gedanken und Gefühle eines großen Künstlers unserer Epoche manifestieren. Der Hörer wird von einer Reichhaltigkeit der schöpferischen Phantasie überrascht, die sich besonders deutlich in der Gegenüberstellung mit dem fast gleichzeitig komponierten Poème *Die Hinrichtung des Stepan Rasin* (für Baß, Chor und Orchester) mitteilt. Hier wie dort zeigt sich der unnachahmliche Personalstil Schostakowitschs – und doch: wie wenig ähneln sich die Themen und Bilder dieser Werke, und wie sehr offenbaren sie doch die riesige Spannbreite seiner schöpferischen Interessen und Ambitionen!

Der Kammermusik gilt schon seit längerem Schostakowitschs besonderes Interesse; ihr hat er viele Stunden seiner schöpferischen Inspiration gewidmet. Das spürt man auch in der prachtvollen Musik des *Neunten* und *Zehnten Streichquartetts*, denen man nur wünschen kann, daß sie möglichst rasch zum Allgemeingut aller Musikfreunde werden.

Dmitri Blagoj

SCHOSTAKOWITSCHS ELFTES STREICHQUARTETT (1966)[273]

Die Evolution der musikalischen Genres läßt zwei Tendenzen erkennen: Einerseits die Erweiterung ihrer Grenzen bzw. ihres "Aufnahmevermögens" bei gleichzeitiger Zunahme an Individualisierung, andererseits das immer deutlichere und klarere Hervortreten von spezifischen Genre-Eigenschaften. Diese Tendenzen schließen einander nicht aus, sondern ergänzen sich wechselseitig: Indem sie sich gegenseitig beeinflussen, fördern sie nicht nur die Bereicherung ganz unterschiedlicher Genres, sondern helfen darüber hinaus, deren jeweiliges Profil schärfer hervortreten zu lassen.

Diese beiden Prozesse zeigen sich, wie alle substantiellen Momente musikalischer Entwicklung, gerade im Schaffen der bedeutendsten Komponisten einer Epoche überaus deutlich. Es genügt ein Vergleich zwischen Schostakowitschs in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft entstandenen *Achten* und *Neunten Symphonie* oder seines *Siebenten* und *Achten Streichquartetts,* um eine Ahnung von der enormen Spannbreite der Genre-Möglichkeiten zu erhalten. Konfrontiert man ferner die symphonischen und kammermusikalischen Werke miteinander, wird man nicht weniger deutlich eine Ausdifferenzierung des Schaffens in verschiedene Bereiche (womit nicht Verselbständigung gemeint ist) feststellen.

Eine Dehnung der Genregrenzen bei gleichzeitig dynamischer Entwicklung des spezifisch Streichquartettmäßigen, vor allem der Satztechnik, läßt sich im neuen *Elften Streichquartett* Schostakowitschs beobachten. Es ist ein Werk, das in der Evolution seines Kammermusikschaffens organisch "eingebettet" ist. Vieles hier war bereits in den vorangegangenen Streichquartetten vorbereitet worden: Die Neigung zu äußerst klarer und lakonischer Aussage, außerdem eine mit höchst subtilen modalen Einfärbungen sowie Brechungen des russisch-nationalen Genre-Horizonts verbundene Schlichtheit. Gleichzeitig besticht das *Elfte Streichquartett* durch Frische und Innovation der Erfindung sowie durch einen unverwechselbar individuellen Tonfall.[274]

273 Erstveröffentlichung in *Sovetskaja muzyka,* Heft 8/1966, 27-32, unter dem Titel "Novyj strunnyj kvartet" [Ein neues StreichStreichquartett]. Aus dem Russischen übersetzt von Ernst Kuhn und Andreas Wehrmeyer.

274 Das *Beethoven-Streichquartett* (mit den Herren Dmitri Zyganow, Nikolai Sabawnikow, Fjodor Drushinin und Sergej Schirinski) brachte das Werk in Leningrad (am 28. Mai) und in Moskau (am 6. Juni) zur Aufführung.

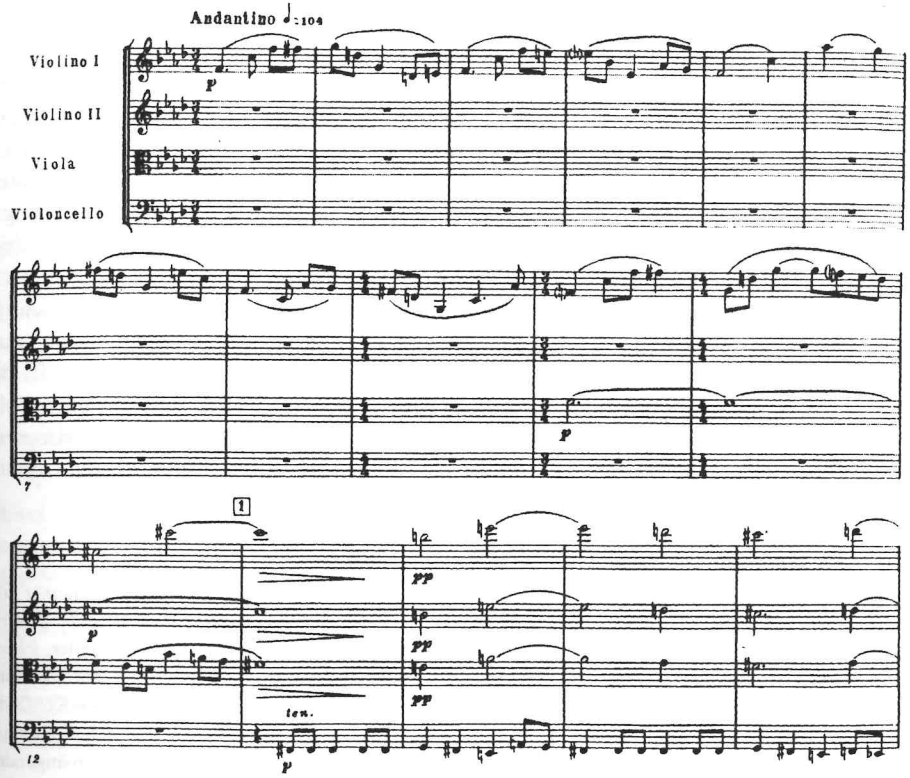
Das *Elfte Streichquartett* ist dem Andenken Wassili Petrowitsch Schirinskis gewidmet, dem bemerkenswerten Musiker, der als Mitglied des *Beethoven-Streichquartetts* viele Kammermusikwerke Schostakowitschs zur Uraufführung gebracht hat. Die Widmung ist eng an die inhaltliche Konzeption des Werks geknüpft. Das monolithische Gepräge und seine beeindruckende innere Geschlossenheit empfängt das Werk durch die Synthese von Denken und Empfinden sowie durch das Nachsinnen über den unwiederbringlichen Verlust, das im Verlauf der sieben knappen Sätze ganz unterschiedliche emotional-gedankliche Schattierungen annimmt.

Äußerlich scheint das Streichquartett als Suite komponiert, wobei die einzelnen Sätze in der Mehrzahl konkrete Genrebezeichnungen tragen: "Introduktion", "Scherzo", "Rezitativ", "Etüde", "Humoreske", "Elegie" und "Finale". Im Streichquartettschaffen Schostakowitschs gibt es nur einen ähnlichen Fall: das *Zweite Streichquartett*. Allerdings sind die Satz-Gliederungen und deren Bezeichnungen im *Elften Streichquartett* letztlich ein rein konventionelles Moment (wie bereits in einigen vorangegangenen Streichquartetten des Komponisten): als dramaturgisches Prinzip fungiert der einheitliche Fluß der Entwicklung.

Auf den ersten Blick hat es den Anschein, als widerspräche die Musik inhaltlich der genrehaften Bestimmung ihrer Sätze, unter denen man z. B. einem "Scherzo", einer "Etüde" und einer "Humoreske" begegnet. Im konkreten Falle haben wir es indessen mit einer harmonischen Einheit von Subjektivem und Objektivem, von Persönlichem und Allgemeinem zu tun. Die sich über Jahrhunderte verfestigten musikalischen Genres verkörpern für den Komponisten eine anscheinend höhere künstlerische Objektivität, die er zu Hilfe nimmt, um das eigene Erlebte zu überprüfen. Möglich, daß sich die "Genrehaftigkeit" der einzelnen Sätze aus der Widmung (dem Andenken an einen Musiker bzw. Künstler) erklärt: als Parallelfall sei auf die Verwendung unterschiedlicher Genres im Variationensatz des Klaviertrios von Peter Tschaikowsky hingewiesen - als ob das Bild des großen Musikers an der ewigen Welt der Kunst teilhaben solle.

Die Suiten-Disposition ist insoweit nicht das einzige und letztlich entscheidende Strukturprinzip des Streichquartetts. Große Bedeutung besitzt eine (sehr offen verstandene) Methode variierender Entwicklung, die in ein monothematisches Gepräge eingebunden ist. Zuweilen fällt der Eintritt des nachfolgenden Satzes mit einer neuen Phase des Variierens zusammen, wodurch sich beide Prinzipien verbinden. Im allgemeinen jedoch ist das Variationsprinzip der Suiten-Disposition eher entgegengesetzt, insoweit es eine ununterbrochene innere Einheit des Werks verwirklicht. Ziemlich wichtig ist überdies die Bedeutung einer Reihe weiterer Elemente der Formbildung – bis hin zum Sonatensatz-Modell. Die formale Struktur des Streichquartetts ist somit von synthetischer Komplexität, was indes die Wahrnehmung

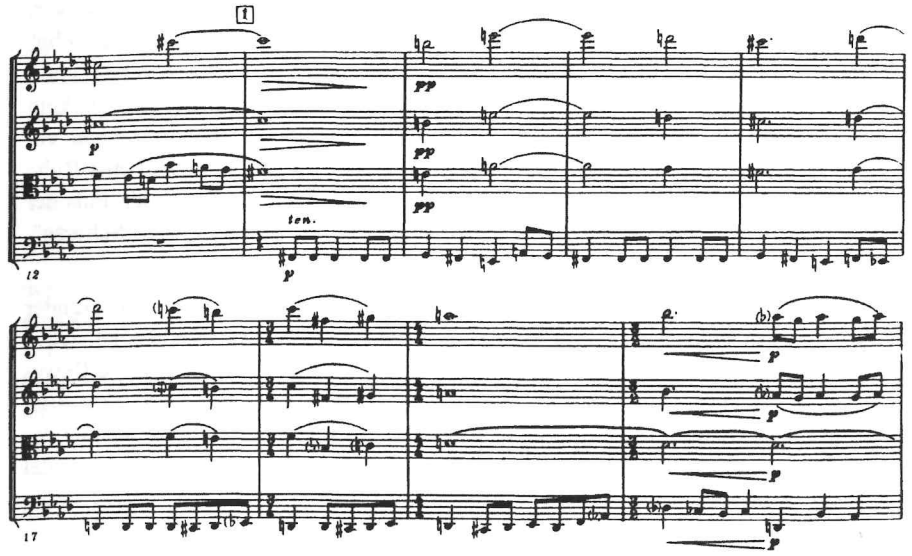
der Musik in keiner Weise erschwert – einer ebenmäßig und logisch fließenden Musik.

Das fast vollständig der ersten Violine überantwortete erste Thema ist ein wahres Kleinod der melodisch-thematischen Kunst Schostakowitschs. Es besteht aus verschiedenen Stimmungen, die sich frei ergänzen und wechselseitig nuancieren: aus Momenten fragiler Zartheit und heiterer Trauer, demütiger Versöhnungsbereitschaft und leidenden Vorgefühls. Diese "Vieldeutigkeit" ist eng an die Rolle des Themas im Streichquartettganzen geknüpft - eines Themas, in dem, einem Keim ähnlich, sämtliche klanglichen und semantischen Reichtümer des Werks enthalten sind. Insoweit diese aphoristisch pointierte Anfangsmelodie (die lakonischen Ausdruck und inhaltliche Substanz verbindet) das Wesen der Werk-Empfindung und -Idee in sich aufnimmt, ist sie gleichsam auf das Kommende gerichtet ...

Die erste Gruppe [Takt 1 bis 8] des Themas beruht auf einer Umspielung des Tonika-Grundtons, ein Prinzip, das eine wichtige Rolle für das gesamte weitere Geschehen spielen wird. Die hartnäckige Rückkehr zum Tonikaton wird zunächst durch das Rahmenintervall der mit Quinten und Quarten gefüllten Oktave verschleiert. Das diatonische Gerüst des Motivs hat einen leichten Anflug von Chromatik. Die Stütztöne des Themas bilden dabei zusammen mit den umspielten Tönen die diatonische Folge: f – g – f – es – f. Deren symmetrische Disposition wird dadurch pointiert, daß die Tonika nur über chromatische Durchgangstöne verlassen wird – als müsse deren Strebekraft überwunden werden. Analog dazu läßt dann auch die (ebenfalls völlig symmetrische) Rückkehr zum "f" ein Gefühl der Versöhnung aufkommen ...

Der Eintritt von fis-Moll markiert ein neues Thema. Damit hat die Chromatik die Diatonik gleichsam vorerst besiegt, ungeachtet der Tatsache, daß der Kampf sich im weiteren fortsetzten und verschärfen wird. Es sei daran erinnert, daß das "fis" das erste Mal auf der letzten, schwachen Zählzeit des ersten Takts[275] erklang, als Füllung des Tonschritts g – f.

Obwohl das zweite Thema der "Introduktion" [Ziffer 1, Violoncello] dem ersten in pyschologisch-klanglicher Hinsicht nahesteht, bildet es doch einen erheblichen Kontrast. Der Tonika-"Umspielung" fehlt der gleichsam mildernde Schutz, sie wirkt jetzt rauher; das vormals "ausgreifende" Register ist auf einen kleinen Ambitus reduziert. Auch im Rhythmischen kontrastieren die beiden Themen: Wo eingangs flexibel-freie Bewegung das Dreier-Metrum zu sprengen schien (infolge des launenhaften Wechsels langer und kurzer Töne auf schwerer Zählzeit), setzt sich jetzt das Vierer-Metrum durch (das bereits im ersten Thema vorbereitet wurde). Wichtig ist das damit einhergehende (rhythmische) *ostinato* – der Folge: zwei Achtel und ein Viertel –, zu dem alsbald die Figur vier aufeinander folgender Achtel hinzutritt. Es ist dies ein Rhythmus, der in der weiteren Entwicklung eine tragende Rolle spielt. All das Gesagte verleiht dem fis-Moll Thema einen viel bestimmteren, klar umrissenen Charakter, was uns dazu veranlaßt, es als "Leitmotiv des Unabwendbaren" anzusprechen:

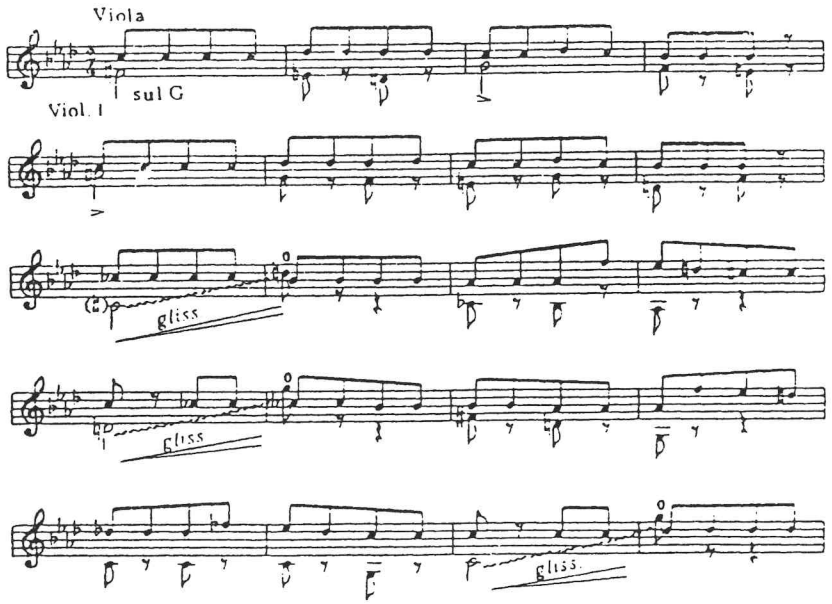
275 Nach vorübergehendem Verschwinden erklingt das "fis" erst wieder in Takt 7, nunmehr auf der schweren Zählzeit, indem es mit dem nachfolgenden "g" das Intervall einer großen Septime ausbildet. Dasselbe wiederholt sich im übernächsten Takt eine Oktave tiefer. Einen Takt später prallt das "fis" (das nun zunehmend häufiger auftritt) noch heftiger und unversöhnlicher mit dem vorangegangenen "f" zusammen – als Ausdruck des Konflikts zwischen dem früheren und künftigen tonalen Zentrum. Nicht verwunderlich, daß die bereits im Schoße des ersten Themas allmählich vorbereitete Tonart fis-Moll wie ein zwingender Ausgang erscheint. **(Anm. d. Autors)**.



Unerwartet und hell klingt demgegenüber das kurz darauf eintretende G-Dur, das (unter Beibehalt desselben ostinaten Rhythmus) eine ausgesprochen versöhnliche Stimmung aufkommen läßt. Dieser Beruhigung stellt sich die erste Violine "protestierend" entgegen und leitet durch ihre Solo-Repliken zur Reprise des Anfangsthemas über [Ziffer 4]. Mit den beiden Themen der "Introduktion" sind die Kernideen des Werks exponiert; und während im Kopfsatz die klanglich-bedeutungstragende Substanz des Streichquartetts entfaltet wurde, tritt nun im nachfolgenden (zweiten) Satz gleichsam sein Leitrhythmus in den Vordergrund.

Im ersten Satz zeigen sich Prinzipien der musikalischen Entwicklung, die für das Werk insgesamt charakteristisch sind. Es sei insbesondere auf die Nutzung melodischer Elemente für die Zusammenklangsbildung hingewiesen. So wird etwa das zweite Thema durch leere Oktaven und Quinten begleitet, d. h. durch Intervalle, die einschließlich der Bevorzugung von Parallelbewegung aus dem Thema abgeleitet sind. Ein anderes Beispiel wäre das für beide Themen so charakteristische "Umspielen" des Grundtons, das seinen Reflex in Akkordbildungen findet, die den Ruheklang symmetrisch ansteuern (d. h. in synchron divergierender oder konvergierender Stimmenbewegung) .

In der "Introduktion" tritt eine für das ganze Werk charakteristische Faktur hervor, die auf der Entgegnung von "Solist" und "Chor" basiert. Vor allem durch "chorische" Repliken (erstmals in der Satzmitte) wird das Anfangsthema in der Reprise bereichert – sozusagen als erstes Resümee der vorangegangenen Entwicklung. Es ist kein einfaches Resümee: denn statt der Tonika-Auflösung erklingt ununterbrochen ein Sextakkord der sechsten Stufe, welcher der Melodie (der ersten Violine) keine Ruhe gibt – ein Zustand, in dem die Violine schließlich die "Geduld verliert", den Puls der (begleitenden) Achtelbewegung aufgreift und damit den zweiten Satz, das "Scherzo", eröffnet.

Dieses "Scherzo"-Fugato in gleichmäßig gemessener, leicht hypnotisierender Achtelbewegung, die allein durch kurze Verschnaufpausen unterbrochen ist, wirkt fast ein wenig angsteinflößend. Während der "Introduktion" die aufsteigende Bewegung des ersten Themas – "f", "fis" und "g" mit nachfolgender Rückkehr zum Ausgangston – als Tonartenplan zugrunde liegt, basiert das tonal unbeständige Thema des "Scherzo" (ebenso wie das zweite Thema der "Introduktion", durch das es vorbereitet wurde) auf einer absteigenden Folge mit den Tönen "f" und "es", die ebenfalls zum ursprünglichen "f" zurückkehrt. Dem Fugato-Thema gesellt sich eine im Tonfall verwandte Gegenstimme hinzu:

Diese schickt sich zunächst an, den düsteren Charakter des Themas (durch ihre elastische, nach oben gerichtete Quart-Geste) zu überwinden, ordnet sich ihm aber letztlich unter und bestärkt dessen Unüberwindbarkeit. Der Beginn der Gegenstimme verwendet den aus dem ersten Satz vertrauten Rhythmus (in Augmentation),

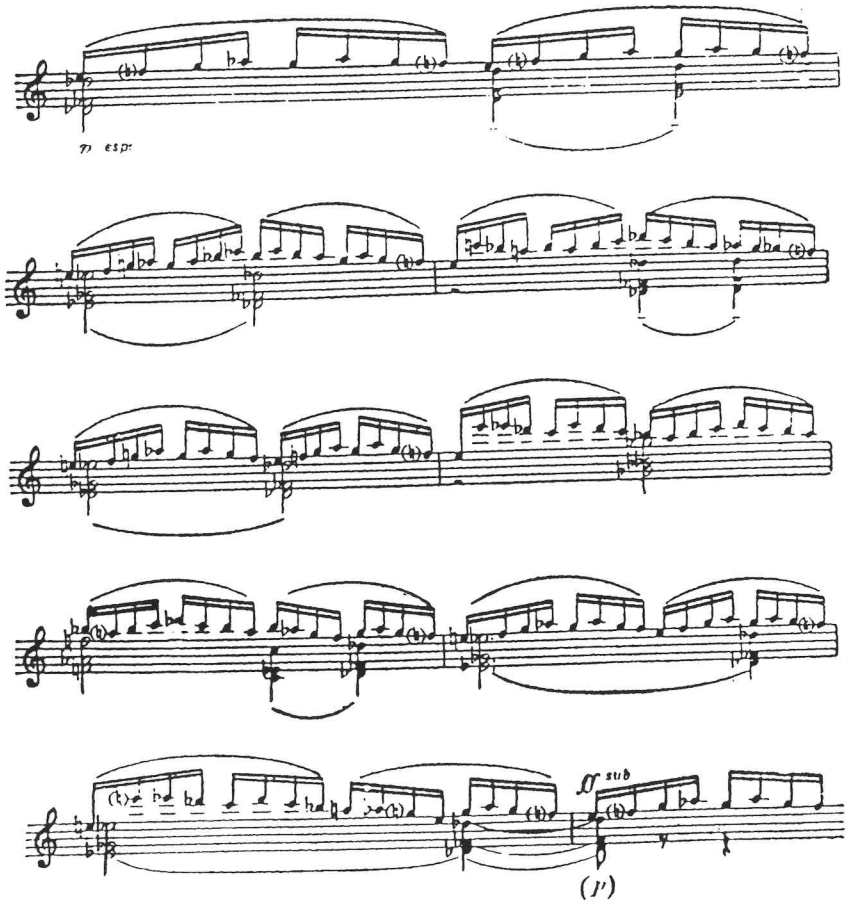
der ein wenig an das Drei-Karten-Leitmotiv aus Tschaikowskys Oper *Pique dame* erinnert. Die Gegenstimme mündet in ein leblos klingendes Flageolett-*Glissando* – ein Element, das im Satzverlauf mehrfach wiederkehrt. Im weiteren tritt die klangliche Verwandtschaft des thematischen Materials noch deutlicher zutage, d. h. die Gedanken dieses "Scherzo" werden beispielhaft aus einer einheitlichen Stimmung, gleichsam einem emotional-mentalen "Komprimat", abgeleitet. Die fortdauernd "ausgeschriebene Verlangsamung" erhöht die innere Spannung der Musik, bis sie letztlich auf einem ausgehaltenen Baßton der Viola erstarrt.

Die Erstarrung löst sich in einer plötzlichen Explosion auf: dem Beginn des "Rezitativs". Es ist dies ein scharf emotionaler Kontrast, der gleichwohl logisch durch das vorangegangene "Scherzo" vorbereitet ist, durch die aufdringlich verlangsamte Bewegung des Leitrhythmus

und die unablässig wiederholte Quart-Geste. Die [erste] Violine "meißelt" nunmehr (im "Rezitativ") diesen Rhythmus und die Quart-Geste – vor dem Hintergrund scharf-durchdringender Septen und Nonen in den übrigen Instrumenten – schonungslos heraus (Doppelgriffe unter reicher Verwendung von Leersaiten). Nach einer kurzen Reminiszenz an eine melodische Wendung aus dem zweiten Thema der "Introduktion" (dasjenige, das mit der Entstehung des Leitrhythmus in Verbindung stand!) kehrt der Satz-Anfang wieder – in unheilverkündend "klopfenden" Doppelgriffen zunächst des Cello (dieses Mal im *mezzoforte* und *piano*) und dann wieder der Violine (im *pianissimo*). Und dann beginnt auch schon die Violine voller Unruhe mit einer dicht wirbelnden Sechzehntel-Bewegung ...

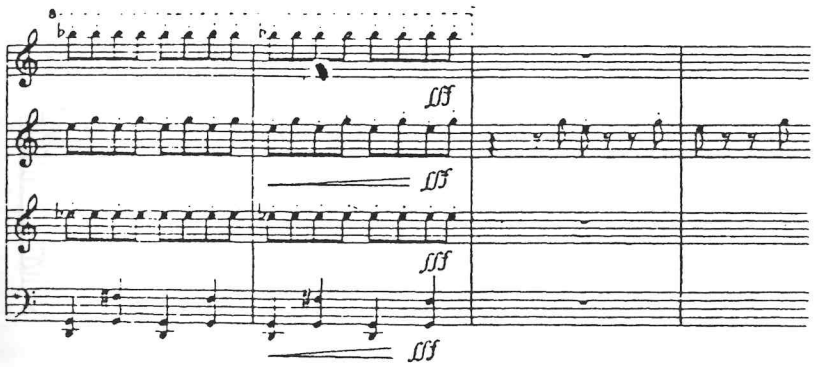
Diesem neuen Satz (bescheiden als "Etüde" bezeichnet) liegt ein von Schostakowitsch häufig verwendeter Satztypus zugrunde: der *perpetuum mobile*-Typus. Der

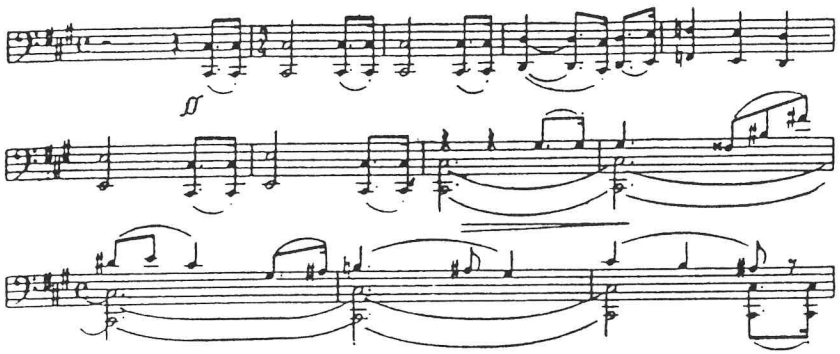
Satz gibt sich zunächst als Variation des (durch das "Rezitativ" abgebrochenen) "Scherzo"-Satzes, bis das Akkord-Thema deutlich macht, daß er gerade durch das "Rezitativ" vorbereitet wurde. Wiederum ist die Partie des "Solisten" [erste Violine] – wie bereits im ersten Satz, wenn auch anders disponiert – dem "Chor"-Klang gegenübergestellt: eine Aufteilung, die bereits im "Rezitativ" wiederbelebt wurde. Wo zuvor aber der "Chor"-Klang die Repliken der "solistischen" Instrumente einfaßte, so ist es in der "Etüde" tendenziell umgekehrt: Der aufgeregte Sechzehntel-Wirbel der "solistischen" Violine dient als Hintergrund für das episch-strenge Choral-Thema im Geiste Mussorgskys:



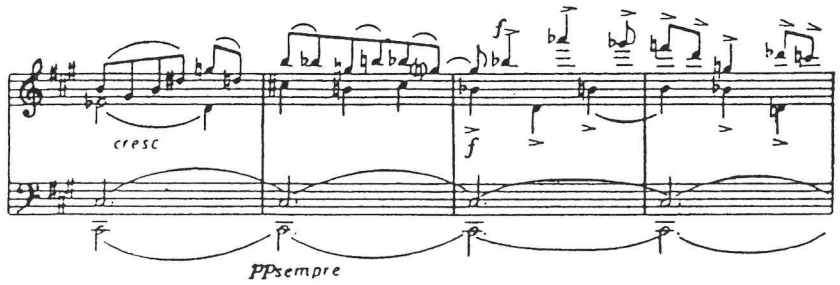
Indem die "Chor"-Repliken melodische Elemente des zweiten Themas aus der "Introduktion" in sich auf nehmen, gewinnen sie an Klangkraft und Authentizität. Nach der ersten Moll-Durchführung bietet der "Chor" ein dröhnend tragisches, scheinbar "auf Leben und Tod kämpfendes" C-Dur auf; die letzte, chromatisch gesättigte Durchführung des "Choral"-Themas klingt schließlich wie ein dumpfes Stöhnen.

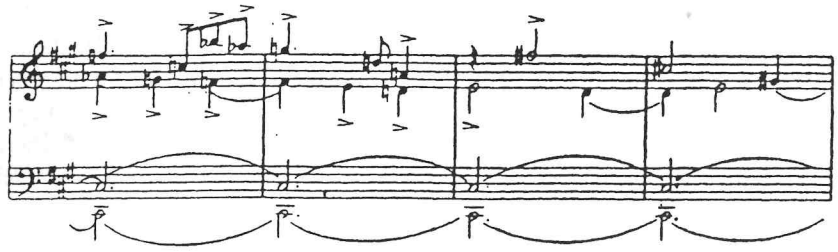
Der Eintritt des nächsten Satzes, der "Humoreske", wirkt zunächst wie eine Aufhellung: die kleine Terz der [zweiten] Violine erinnert unvermittelt an einen frei tönenden Kuckucksruf. Aber die Aufhellung ist trügerisch, wie der Rückbezug auf die tragischen Bildern des Streichquartetts deutlich macht: der Kuckucks-Rhythmus verwandelt sich in eine dichte Achtel-Folge, die Assoziationen sowohl an das figurierte Thema des "Scherzo" als auch an die "klopfenden" Doppelgriffe des "Rezitativs" wachrufen. Das den ganzen Satz über präsente "Choral"-Thema (das gleichsam aus dem vorangegangenen Satz übernommen wurde) erschöpft sich allmählich und nimmt schließlich sogar (wo es im Abstand von zwei Oktaven durchgeführt wird) unheilverkündend groteske Züge an.

Mit "knirschendem" *fff* im Cello und "kreischenden" dichten Achteln in den übrigen Instrumenten (Klänge aus Quarten und Septen) bricht die Bewegung auf dem Höhepunkt ab. Es folgt der Kuckucksruf, still und unheimlich, zehn Mal insgesamt – als wäre er ein Signal zum Beginn der "Elegie".

Dieser Satz ("Elegie") bietet eine neue Facette des "Choral"-Themas, das nunmehr leidend und traurig ist, was der punktierte Rhythmus und die schweren *unisono*-Klänge im Baßregister unterstreichen:



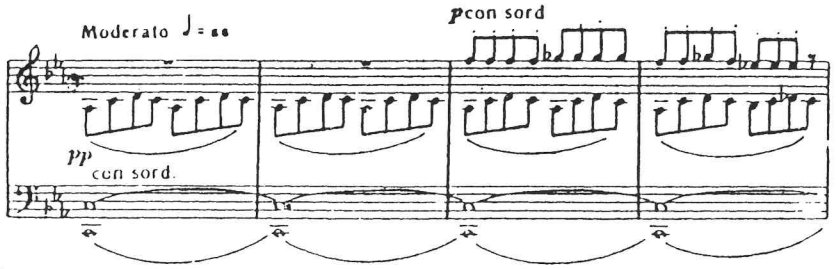
Vor dem Hintergrund des "Chors" hören wir die klagende Stimme des Solisten, die sich dem unerbittlichen Schreiten des punktierten Rhythmus durch ein freies, ungewohnt ausdrucksstarkes Deklamieren widersetzt. Im Duett der Violinen bricht sich schließlich mit größter Kraft ein Ton der Verzweiflung Bahn, begleitet von unnachgiebigen Bässen:





Die verallgemeinernde Kraft der rezitativischen Phrasen, die sich dieser dramatischen Kulmination anschließen, hat ein solches Gewicht, daß bereits nach wenigen Takten ein Übergang ins hell-traurige "Finale" möglich wird.

Der letzte Satz reflektiert das Erlebte, indem er alle tragenden Gedanken zusammenfaßt und ihnen ein besonderes Gewicht verleiht. Dabei kommt es zu verschiedenen Ansätzen der Verallgemeinerung, so etwa in der tendenziellen Vereinigung von Diatonik und Chromatik, so aber auch in Reminiszenzen an die vorangegangenen Sätze, z. B. an das "Scherzo", dessen Thema, eingebettet in eine tonal bestimmte (wenn auch nicht völlig gefestigte) *ostinato*-Begleitung, in diesem Kontext den Eindruck erweckt, es ginge darum, sich voller Bitterkeit mit den Gegebenheiten abzufinden:



In anderen Fällen kommt es zu einer "Verschmelzung" zuvor gesonderter "Elemente": So offenbart etwa das im Choral-Satz durchgeführte Material des "Scherzo" seine Verwandtschaft mit dem (in den vorangegangenen Sätzen mehrfach anzutreffenden) "Chor"-Thema. Und zum Schluß hin wird auch die Gliederung in "Solo"- und "Chor"-Faktur nachvollziehbar: Die auf das Material des Anfangsthemas rekurrierenden Solo"-Phrasen der Violine verbinden sich mit den "Chor"-Repliken oder folgen ihnen im Wechsel – jenen Repliken, in denen melodische "Scherzo"-Wendungen Fragmenten aus dem zweiten Thema der "Introduktion" unmittelbar benachbart sind.

Vor allem im "Finale" bringt sich das Sonatensatzprinzip in Geltung. Es ist, wie in anderen Werken Schostakowitschs aus den letzten Jahren, durch eine dialektische Einheit von zyklischer Anlage und Einsätzigkeit charakterisiert. Das "Finale" präsentiert eine spiegelbildlich gebaute Reprise der beiden Hauptthemen: an erster Stelle steht der im gleichnamigen Dur der Haupttonart bekräftigte "Seitensatz" ("Scherzo"), dann erst folgt das ursprüngliche "Hauptthema" in Moll mit seinem Begleiter und gleichzeitigen Antipoden, d. h. dem zweiten thematischen Element der "Introduktion".[276] Die Symmetrie des Ganzen wird noch dadurch unterstrichen, daß die beiden abschließend wiederkehrenden Themen der "Introduktion" ihre Position hinsichtlich Register und Klangfarbe vertauschen: das erste wird im Cello vorgetragen, das zweite in der Violine. All das hinterläßt die Empfindung eines sich schließenden Kreises, der zwei uralte Prinzipien ins Gleichgewicht bringt: die "Einheit der Gegensätze".

Schostakowitsch versteht es meisterhaft, sich die expressiven Möglichkeiten ursprünglich gegebener Klang-Keime zunutze zu machen. Das gilt etwa für die exponierte Rolle der Quinte (angefangen vom ersten Klang bis hin zur Stützbegleitung in den beiden letzten Sätzen) oder die Parallelbewegung von Intervallen, z. B. von Quarten und Oktaven (Choral).

Wichtig ist noch ein anderes Moment: Was in dieser Musik anfangs nur zweitrangig erscheint, gewinnt im weiteren fundamentale Bedeutung; jede "Zufälligkeit" stellt sich als notwendig heraus (etwa der aus vier Achteln bestehende Rhythmus, der dem ersten Eindruck nach nur eine Variante des Leitrhythmus ist). Es gibt wahrlich nichts, was in dieser Musik folgenlos bleibt!

276 Die Spezifik der "Sonatenform" besteht im vorliegenden Streichquartett darin, daß der "Seitensatz" (das "Scherzo") aus dem zweiten Element des "Hauptsatzes" hervorgeht (d. h. er ist direkt aus dem zweiten Thema der "Introduktion" entwickelt). Auch der "Seitensatz" seinerseits gliedert sich in zwei thematische Elemente, dessen zweites nicht das erste Thema ersetzt, sondern sich mit ihm als Gegenstimme verbindet. Das Sonatensatz-Gepräge wird unterstrichen durch den Eintritt einer offenkundigen Durchführung im dritten Satz: dem "Rezitativ" (**Anm. d. Autors**).

Schließlich noch einige Bemerkungen zur Instrumentierung, die erstaunlich einfach und sparsam ist. *Pizzicati* werden nur ein einziges Mal gezielt verwendet - in der zweiten Durchführung des "Scherzo"-Themas im "Finale" (in der Viola [Ziffer 46]). Ein anderes Beispiel wäre die dramatische Kulmination der "Elegie", eine Stelle, die mit ihren polyphon verflochtenen Violinen vor dem Hintergrund unnachgiebiger Bässe nachgerade die Illusion symphonischer Klangbilder hervorruft ...

Das *Elfte Streichquartett* ist ein feiner und vollendeter Organismus (man spricht besser von einem lebendigen, sich entwickelnden Organismus als von Konstruktion), dessen absolute, nirgends gehemmte Freiheit im Ausdruck dermaßen erstaunt, daß sich unwillkürlich die Assoziation des "Improvisierten" aufdrängt. "Improvisation" in großer Kunst wirft die Frage nach dem Detail und seiner Reflexion auf. Je tiefer man in die Werke und ihre Geheimnisse eindringt, desto schwerer fällt es, das rationale Moment von der Sphäre der Intuition zu trennen. Allerdings ist die Vorstellung derlei getrennter, sich nur ergänzender Ebenen als solche fragwürdig. Viel wahrscheinlich ist, daß sie in einem mentalen Prozeß höherer Ordnung verschmolzen sind, einem Prozeß, der – wie Mozart einst meinte – erlaubt, das zu schaffende Werk in einem einzigen Moment zu "hören" – in toto und in völliger Simultanität. Uns will scheinen, als sei Schostakowitschs *Elftes Streichquartett* in eben einer solchen schöpferischen Sternstunde entstanden.

Wiktor Bobrowski

DMITRI SCHOSTAKOWITSCHS ZWÖLFTES STREICHQUARTETT (1968)[277]

Dmitri Schostakowitsch ist ein Künstler, der ständig neue Wege geht. In den letzten Jahren konnten wir in seinem Schaffen einen substantiellen Wandel mit einer Hinwendung zum Epischen beobachten. Das Poème *Die Hinrichtung des Stepan Rasin* op. 119 [1964] war das zentrale Werk dieser Periode, von dem sich Fäden zu anderen Genres spannen. So spürt man etwa im *Zweiten Cellokonzert* den Widerhall des *Stepan Rasin*; beide Werken ähneln sich in den Methoden der musikalischen Entwicklung. Eine originelle Synthese von lyrischem und epischem Prinzip findet sich im *Elften Streichquartett*. Das ganze Satzgewebe ist voller variativ sich entwickelnder Tonfloskeln im Geiste der alten volkstümlichen Klagegesänge – eine Technik, die gleichsam aus dem *Poème* übernommen worden ist. Damit prägt sich in Schostakowitschs Schaffen der 1960er Jahre ein neues originelles System von Leitintonationen aus, und zwar zusammen mit früheren Idiomen. Hervorgehoben seien hierbei die scharfen Intervalle, insbesondere die verminderte Quarte (des Typus d - es - c- h).

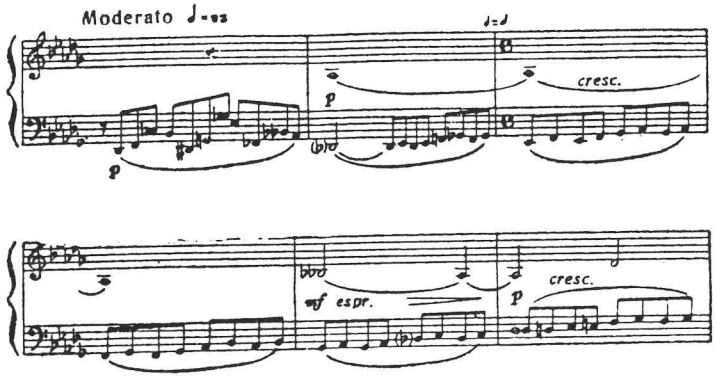
Der etwa vor einem Jahr (1967) geschriebene Zyklus *Sieben Romanzen nach Worten von Alexander Block* hat indes gezeigt, daß der Komponist nicht daran denkt, allein an die von *Stepan Rasin* ausgehenden Ideen und an dessen expressive Mittel anzuschließen. Die ästhetische Verzauberung, die das neue Streichquartett beim Hörer hervorrief, erklärt sich nicht nur aus dessen eigener Bedeutung, sondern ebenso aus dem plötzlichen Hervortreten einer feinsinnigen liedhaften Lyrik. Zuvor hatte der Autor in dieser Sphäre gleichsam das Pointierte, die dramatische Zuspitzung bevorzugt ...

Das *Zwölfte Streichquartett* (op. 133 in Des-Dur), erst im März dieses Jahres fertiggestellt, ist Dmitri Zyganow gewidmet. Bereits beim ersten Kennenlernen des Werkes zeigt sich, daß der Komponist wiederum einen neuen Weg eingeschlagen hat – richtiger gesagt: daß er zu seinen geliebten großen Konzeptionen der 1940er und der

277 Erstveröffentlichung in *Sovetskaja muzyka,* Heft 9/1968, S. 31-33, unter dem Titel "Pobeda čelovečeskogo ducha" [Ein Sieg des menschlichen Geistes]. Aus dem Russischen übersetzt von Ernst Kuhn und Andreas Wehrmeyer.

frühen 1950er Jahre zurückgekehrt ist (die *Zehnte Symphonie* eingeschlossen), eine Rückkehr freilich auf veränderten gedanklichen und intonatorischen Grundlagen.

Der erste Satz, *Moderato*, eine Art Prolog, ist von ruhigem, hellem Weltempfinden dominiert. Er beginnt mit einem Cello-Rezitativ – einem gleichsam sich öffnenden "Vorhang" –, das die "Leitformel" des Werks präsentiert:



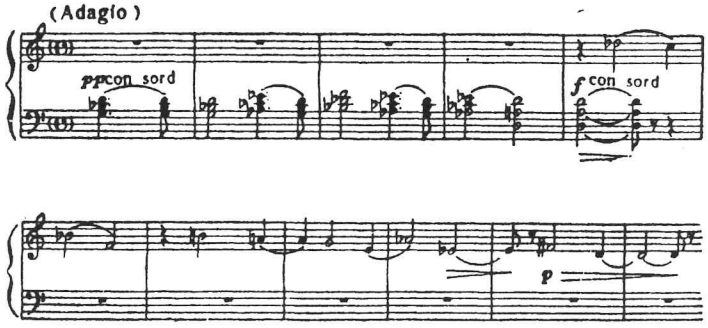
Die weitere Entwicklung der Musik ist von erhabener Epik, man spürt eine innere Verwandtschaft zur Gestalt des Pimen [aus Mussorgskys *Boris Godunow*]. Die Stimmführung ist plastisch, fast chormäßig. Dabei verbindet sich polyphone Beweglichkeit mit einfachen, aber expressiven akkordischen Fortschreitungen. Das nur wenig kontrastierende zweite Thema (Seitenthema) wird zwei Mal durchgeführt: es besitzt in seiner naiven Vertrauensseligkeit "sprechenden" Charakter. Frei von Konflikten, mündet die in sich ausgeglichene Entwicklung des *Moderato* in eine leise und versöhnliche "Abschieds"-Coda, wie man sie auch aus mancherlei anderen Werken Schostakowitschs kennt.

Die Hauptereignisse des Werks entfalten sich im zweiten Satz, der aus vier ineinander übergehenden Abschnitten besteht. In der Reihenfolge ihres Auftretens sind dies: ein *Allegretto*, das Erinnerungen an ein Scherzo weckt, ein *Adagio*, das den in sich gekehrten lyrischen Mittelpunkt des Streichquartetts bildet, eine Reminiszenz an den Beginn des Werks und eine Schluß-Coda – letztere als das umgestaltete *Allegretto*.

Der gemäßigte Fluß des *Moderato* weicht im zweiten Satz erregter Unruhe. Man denkt zunächst an einen "alten Bekannten" im Ausdrucksrepertoire des Komponisten: an den Typ des "bösen Scherzos". Indes wird sogleich klar, daß es hier anders ist: Die

geschärfte Dramatik ist in ein erstaunlich weiches Gewand gehüllt. Es fehlen sowohl scharfe Dissonanzen und grotesk-burleske Elemente als auch jene pointiert thematischen Kontraste, die für die früheren Werke Schostakowitschs so bezeichnend waren.

Der thematische Impuls – eine Kette niederfahrender Triller – wird durch eine resolute Geste des Cello beendet: ein Impuls voll unbändiger Kraft, der auch die weitere Entwicklung dieses "Scherzos" stimuliert. Die nur in der Cello-Replik deutlich hervortretende Tonart fis-Moll erfüllt – um mit Jurij Tjulin zu sprechen – eine "Regie-Funktion", insofern sie lenkend auf die komplexe Dynamik dieser Musik einwirkt. Wichtig ist in diesem Kontext die Rolle des Rhythmus, dessen wachsende Aktivität zwei Mal auf dramatische Höhepunkte hin steuert – zu "Höllenwirbeln", vor deren Hintergrund es zu rezitativischen Ausrufen kommt. Angesichts des äußerlich atonalen Gepräges klingen diese ungewöhnlich harmonisch. Anscheinend ist hier alles dem gestaltenden Willen eines streng objektiven, machtvollen Prinzips untergeordnet. Die strenge Form des *Allegretto* besteht aus zwei Kreisen einer rondo- und sonatenhaften Entwicklung, die sich ähneln – also eine Entwicklung, die an rotierende Gedanken innerhalb einer zentralen Ideen-Sphäre denken läßt. Erst nachdem das "Scherzo" dieses "magnetische" Wirkfeld verlassen hat, kommt es zu einer Beruhigung, die in das traurige g-Moll-*Adagio* überleitet.

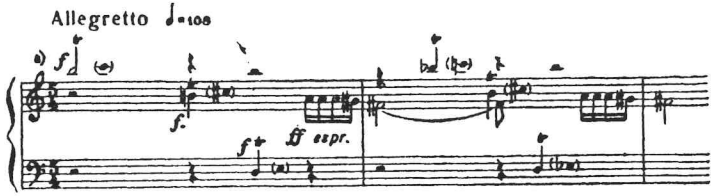
In diesem *Adagio* zeichnet Schostakowitsch mit seltener, wahrhaft vollendeter Meisterschaft ein Bild grenzenlosen Leids, ein fast reales Todes-Porträt. Wie im vorangegangen Satz verbindet sich hier die persönliche, expressive Klage mit streng reflektierter Objektivität. Dabei entsteht eine Art Dialog zwischen dem Rezitativ des Cello und den Choral-Akkorden der drei übrigen Instrumente. Dank dem *sordino* klingt das Rezitativ besonders intensiv [Ziffer 46]:

Im weiteren Verlauf kommt es zu tief bewegenden Momenten, in denen das Gefühl des Leidens seinen Höhepunkt erreicht. Die Reprise des Dialogs stellt eine gleichsam "weise" Beruhigung wieder her, die freilich nicht lange andauert. Mit dem

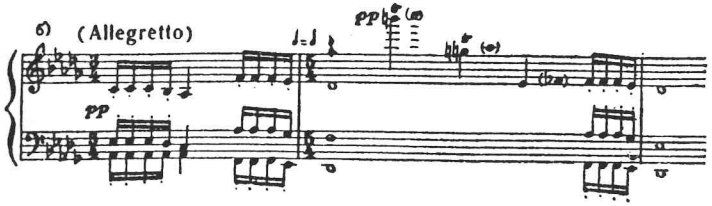
pizzicato-Thema in der Violine [Ziffer 51], das scharf wie eine Messerklinge daherkommt, tut sich eine qualitativ neue Dramatik auf. Danach brechen sich akkordische Aufschreie ihren Weg, man hört einen Widerhall des *Moderato* und Episoden aus dem "Scherzos". Diese überaus intensive Entwicklung steuert auf den Höhepunkt des Streichquartetts zu. Ein auf drei Instrumente verteilter, alle zwölf Töne umfassender Klangkomplex fällt mit seinem ganzen Gewicht auf das Rezitativ der ersten Violine, löst sich aber dann in einen aus (den sieben "weißen") diatonischen Tönen bestehenden Klang auf. Der Dialog beginnt nun von neuem, jetzt aber unter dem Vorzeichen völliger Ausweglosigkeit.

Es vollzieht sich indes ein wahres "Wunder": Unerwartet verwandelt sich die höchste Verzweiflung, vermittelt in einem fließenden Übergang (melodische Modulation von G-Dur nach Des-Dur), in eine Sphäre extremer Reinheit und verheißungsvoller Perspektiven – und damit beginnt die Reminiszenz an den *Moderato*-Satz. Die Leuchtkraft dieser Musik ist nach dem Erlebten um ein vielfaches heller, obwohl es keine wesentlichen Änderungen gibt, d. h. die Gesetze der Wahrnehmung erweisen sich hier als die wirklich expressive und formbildende Instanz. Nur selten bringt sich dieser dem Hören verschlossene Grundsatz so unverhüllt und mit solch bezwingender Meisterschaft zur Geltung wie in diesem Falle.

Die Coda des Streichquartetts beginnt mit leichtfüßigen Passagen der ersten Violine vor dem Hintergrund eines Viola-Rezitativs [Ziffer 65] – Passagen, die klingen wie der belebende Frühlingsreigen ewig vitaler Natur nach eisigem Frost. Im letzten Abschnitt des Zyklus ist die unvergängliche Kraft des Lebens verkörpert, ihre gewaltige, von allen persönlichen Leiden unabhängige Bedeutung. Um diese Weltsicht zu veranschaulichen, greift Schostakowitsch das Material des erregten und dramatischen "Scherzo" auf und unterzieht es einer völligen Verwandlung. Was vorher als Ausdruck quälender innerer Zwietracht wahrgenommen wurde (wenn auch durch den Verstand kontrolliert), klingt nunmehr ausgewogen und klar, die Harmonie des Daseins bekräftigend.

Das wird besonders deutlich, wenn man das Anfangsthema des "Scherzos" mit seiner Wiederkehr in der Coda vergleicht:





Die Triller-Läufe sind verschwunden, nur das energische Motiv des Cellos ist geblieben. Die "restlichen" Passagen des "Scherzos", gleichsam "die letzten Wolken eines geschwächten Sturms", umkleiden eine choralmäßige Dur-Wendung, die feierlich von der Unsterblichkeit des Lebens kündet.

Der Kampf zwischen Gut und Böse – die Schaffensgrundlage Schostakowitschs zwischen der *Fünften* und der *Zehnten* Symphonie – stellt sich in dem analysierten Werk ein wenig anders dar. Erstens ist das Prinzip des Bösen hier nicht in scharf "personifizierter" Form gefaßt (wie es der Komponist zuvor zu tun pflegte). Es drückt sich eher in herkömmlicher Form aus: dargestellt wird die Wirkung des Bösen und die Art und Weise, wie der Mensch ihm begegnet (*Adagio* und "Scherzo").

Die ewige Idee der Tonkunst – aus dem Dunkel ins Licht – erhält in diesem Werk ein gänzlich neues Gesicht. Prägnantestes Beispiel ist der Übergang vom *Adagio* in die Reminiszenz an den *Moderato*-Satz. Niemals zuvor hat der Komponist einen so starken Kontrast innerhalb einer und ruhigen und leisen Musik verwendet.

Früher antwortete Schostakowitsch auf den "Triumph des Bösen" mit zornigem Protest, wie etwa in der Reprise des Hauptthemas im ersten Satz der *Achten Symphonie*. In anderen Fällen konfrontierte er Episoden der Zerstörung und des Untergangs (wenn auch nur auf "Distanz") mit Bildern aktiven Schöpfertums (Kadenz und Finale des *Ersten Violinkonzerts*).

Im *Zwölften Streichquartett* liegt das "Böse" verborgener. Deshalb vermag sich in ihm auch die Idee des Guten in reiner und unmittelbarer Form zu entfalten – es ist, als wende sich der Komponist sowohl an das Tiefe als auch an das Erhabene im menschlichen Bewußtsein.

Früher pflegte der Komponist in die "noblen" Hauptsätze seiner Werke einen bösen Geist einzubauen. Jetzt aber erscheint es genau umgekehrt: In der Coda des

Streichquartetts, welche die komplette Entwicklung des Werkes resümiert, kündet die Musik nirgends von mentaler Verwirrung, sondern vom Sieg des menschlichen Geistes.

Schostakowitsch hat wiederholt der Idee der Katharsis - der Läuterung und Ruhe nach tragischen Ereignissen – in seinen Schlußsätzen Raum gegeben. Dem gilt auch im vorliegenden Werk der große Abschnitt der Reminiszenz an das anfängliche *Moderato*. Das letzte Wort bleibt dann bereits der Coda überlassen. Der aktive Einbezug des Menschen in den strebenden, unumkehrbaren Gang des Lebens ist die krönende Idee dieses Streichquartetts.

Wenden wir uns nunmehr einer knappen Analyse der Ausdrucksmittel des Werkes zu. Wie bereits angedeutet, weist die klangliche Gestaltung neue Merkmale auf. Einzelne Themen und Passagen stellen sich zuweilen als eigentümlich zwölftönige Reihen dar, die allerdings auf eine klare Tonika bezogen bleiben. Im umgekehrten Falle wird die Tonika exponiert und in tonale Ambiguitäten bzw. ungefestigte Verhältnisse getrieben (wie bereits bei den Klassikern des 19. Jahrhunderts). Die Wiederholung des ersten Themenkomplexes gestaltet Schostakowitsch wie üblich frei, unter Auflösung seiner äußeren Umrisse und Abwandlung einzelner Motive. Dabei sei besonders darauf hingewiesen, daß die Melodie hier in abgelegene tonale Regionen eintritt und gleichsam funktionale "Reserven" erschließt – ein Verfahren, das der Bezugstonart letztlich recht klare Konturen verleiht. Das solcherart gestaltete Thema nimmt somit in konzentrierter Form tonale Reichtümer in sich auf, die auch aus marginalen Schichten stammen.

Kehren wir nochmals zum ersten Beispiel zurück. Im einleitenden Rezitativ ist deutlich zu hören, wie sich die Tonart b-Moll kristallisiert. Nachdem die Tonika alle unbeständigen Momente in doppeltem Sinne aufgehoben hat, tritt sie festlich und bekräftigend auf, so daß der weitere Fortgang in hohem Maße stabil verläuft: Ein erstaunliches Beispiel dialektischer Tonarten-Entstehung.

Die skizzierte Methode der Themen-Entwicklung ist Teil einer allgemeinen Tendenz, die seit den 1960er Jahren Schostakowitschs Schaffen bestimmt. Gemeint ist das Bestreben, in jedem einzelnen Moment ein äußerst lakonisches Klanggepräge mit einer höchst möglichen Fülle an Inhalt und ästhetischer Bedeutung zu verknüpfen. Eine ausführlichere Analyse der tonartlich-klanglichen Probleme, die von großem wissenschaftlichem Interesse sind, muß einer speziellen theoretischen Studie vorbehalten bleiben.

Abschließend noch einige Anmerkungen zur Komposition des Ganzen: Das für Schostakowitsch typische Verzahnen der Sätze erklärt sich aus einem auf Fluß und Fortgang bedachten polyphonen Denken. Im *Zwölften Streichquartett* heben sich das

koexistierende zyklische und Sonatenprinzip in einer höheren Ordnung auf. Wie Bögen greifen die *Moderato*- und "Scherzo"-Sätze ineinander – und geben sich in ihrer ersten Präsentation fast atonal, in der zweiten streng tonal (Coda). Dem Dialog zwischen Choral und Rezitativ kommt in diesem Falle eine vermittelnde Funktion als Episode bzw. Durchführung zu.

Das Neue in Schostakowitschs *Zwölftem Streichquartett* fügt sich organisch in die stilistische Evolution der letzten Jahre. Die eingangs angesprochene Synthese von epischem und lyrisch-dramatischem Prinzip findet im vorliegenden Werk zu markantem Ausdruck – in der Verschmelzung von subjektivem Geist und erhabener Objektivität.

Schostakowitschs schöpferische Vision der Welt zeichnet sich durch eine, von der Kritik bislang kaum zur Kenntnis genommene Eigenart aus: der Besonderheit, daß die in der Musik erreichte Lösung von Konflikten letztere nicht gänzlich verschwinden läßt. So trägt denn der strahlende Abschluß seiner weit ausgreifenden Konzeptionen stets Spuren des Erlebten in sich und verweist darauf, daß der Weg zum endgültigen Sieg des menschlichen Geistes steinig und voll grausamer Kämpfe, dafür aber auch der Ort heroischer Großtaten sein wird. Und das gilt auch für das *Zwölfte Streichquartett*.

Es ist eben dieses schöpferische Credo, das Schostakowitsch zu Gipfeln führt, die nur wenigen Meistern der Tonkunst vorbehalten sind.

Sergej Slonimski

SCHOSTAKOWITSCHS DREIZEHNTES STREICHQUARTETT (1971)[278]

Schostakowitschs künstlerisches Schaffen verkörpert das musikalische Gewissen unserer Zeit. Seine Schöpfungen sind staatsbürgerlichen und allgemeinmenschlichen Themen verpflichtet, und zwar Monumentalwerke und Kammermusik in gleicher Weise. Mir scheint, daß die *Vierzehnte Symphonie* und das kürzlich uraufgeführte *Dreizehnte Streichquartett* in ihrem gestaltlichen Aufbau viele Gemeinsamkeiten aufweisen.

In der (Benjamin Britten gewidmeten) *Vierzehnten Symphonie* und im *Dreizehnten Streichquartett,* welches dem Violaspieler Wadim Borissowski zugeeignet worden ist, hat sich Schostakowitsch dem ewigen Thema von Leben und Tod zugewandt. Er denkt nach über den Sinn des Seins – eine Frage, die bereits die Helden uralter Epen bewegte, aber auch Shakespeare im *Hamlet* und Goethe im *Faust* beschäftigt hat. Es ist nicht jedem Künstler gegeben (nicht einmal allen unter den großen!), etwas Eigenes und Kluges zu diesem Thema beizutragen. Schostakowitsch als sowjetischer Komponist näherte sich diesem Problem materialistisch und offenbarte eine erstaunlich vergeistigte, mutige Sichtweise. In der *Vierzehnten Symphonie* läßt er keinen Platz für Illusionen, Tröstungen oder eine kompromißlerische Gefügigkeit: Es gibt sie nicht, die physische Unsterblichkeit! Die Individualität jedes einzelnen Menschen ist einmalig und unwiederbringlich. Um dieser harten Wahrheit ins Gesicht zu sehen, bedarf es standhafter Festigkeit und einer großen Liebe, und zwar sowohl zu den einzelnen Menschen als auch zur gesamten unsterblichen, ewig bestehenden Menschheit. Diese Nobilität seines Denkens hatte bereits die Hörer der *Vierzehnten Symphonie* in den Bann geschlagen und findet nun auch in der Musik des neuen Streichquartetts ihre Verkörperung.

In der *Vierzehnten Symphonie* spürte man einen inneren Bezug auf die musikalischen Bilder der *Symphonie pathétique* Tschaikowskys, und zwar besonders auf jene des tragischen Finalsatzes. Das neue Streichquartett evoziert, wie mir scheint, eher die Zurückhaltung und Strenge der Lyrik des späten Brahms. Die Musik ist durchdrungen von einer tiefen und anrührenden Traurigkeit. Darüber hinaus finden sich aber auch

278 Erstveröffentlichung in *Sovetskaja muzyka,* Heft 7/1971, S. 31-33, unter dem Titel "O blagorodstve čelovečeskogo ducha" [Von der Noblesse des menschlichen Geistes]. Aus dem Russischen übersetzt von Ernst Kuhn und Andreas Wehrmeyer.

ganz andere, ja fast scherzhafte Stimmungen, Stellen, die von der gütigen und weisen Heiterkeit des Philosophen erfüllt sind.

Schostakowitschs *Vierzehnte Symphonie* ist bereits ausführlich in dieser Zeitschrift durch die analytischen Beiträge von Lew Danilewitsch und Marina Sabinina gewürdigt worden.[279] Ich selbst will hier nicht eine detaillierte Analyse des *Dreizehnten Streichquartetts* vorlegen. Statt dessen geht es mir um jene subjektiven emotionalen Eindrücke, die ich als Hörer und Komponist empfunden habe. Selbstredend bedürfen die Werke unseres berühmten Tonschöpfers keineswegs unserer verbalen Würdigungen und Einlassungen. Doch als bescheidene Kollegen Schostakowitschs sollten wir sehr wohl, wie mir scheint, über seine Musik nachdenken, denn sie kann uns vieles lehren.

Eines der wesentlichen Merkmale des *Dreizehnten Streichquartetts* ist die Lakonik des emotionalen Ausdrucks im Rahmen einer nichttraditionellen Instrumentalkomposition. Die musikalische Form dieses einsätzigen Zyklus entfaltet sich frei, als handele es sich um eine lyrische Dichtung. Die Gesamtstruktur nähert sich einem variativ konzentrischen Aufbau (etwa ABCBA), weist aber bei durchgehender Entwicklung und Rückkehr zum Ausgangsmaterial weder einzelne Variationen noch eine klare Abgrenzung der Abschnitte auf. Das Hauptthema des Anfangs erklingt in der Reprise einen halben Ton höher (h-Moll statt b-Moll) – eine sehr subtile Widerspiegelung der halbtönigen Minore-Variabilität des Themas selbst und eine besondere Nuancierung des wieder gefestigten b-Moll in der Coda.

Führend und als Soloinstrument wird die Bratsche verwendet, so daß das Quartett wie ein Dialog zwischen der Bratsche als Solostimme und einem Streichtrio (bestehend aus zwei Violinen und Cello) angelegt ist. Diese Tendenz, ein in der Klangfarbe einheitliches Ensemble wie das traditionell so festgelegte Streichquartett in ein dialogisches Ensemble aufzuspalten, ist überaus symptomatisch und erscheint äußerst aussichtsreich. Die Versuche, Instrumentalgenres auf neue Weise zu behandeln, haben hier ein herausragendes Ergebnis gezeitigt. Unsere Musikkritik spricht sich gern dafür aus, Wort und Musik in einer neuartigen Synthese zusammenzuführen, doch nicht weniger wichtig sind wohl frische Eingebungen zur Erneuerung der absoluten (programmfreien) Instrumentalmusikgenres – sie verdienen unsere volle Aufmerksamkeit. Das neue Streichquartett von Schostakowitsch ist in dieser Hinsicht sehr aufschlußreich...

279 Lev Danilevič: "Četyrnadcataja" [Die Vierzehnte] und Marina Sabinina: "Zametki o Četyrnadcatoj simfonii" [Bemerkungen zur Vierzehnten Sinfonie], erschienen in Heft 1 und Heft 9 der Zeitschrift *Sovetskaja muzyka.* (Anm. d. Übers.).

Zu Beginn intoniert die Bratsche eine kantable Melodie, die sich dann in komplizierter und spannungsreicher Weise entfaltet. Momente der Aufhellung, der Erinnerung und des Humors wechseln mit Abschnitten drohenden Unheils und Ausbrüchen pathetischer Emotionen. Für immer ins Gedächtnis prägt sich der lang und ausdrucksvoll vibrierende Ton des "Abschieds", mit dem das Quartett endet. Die Ausdruckskraft eines einzigen Tones kann, so erleben wir hier, ganz ungewöhnlich stark wirken, seine Intonations- und Klangfarbenmerkmale können durch reiche Vielfalt erregend sein.

Ein weiteres Problem ist die Zwölftönigkeit in der Themensprache, von der das gesamte polyphone Gewebe durchsetzt ist und durch die auch die Intonationsentwicklung und das harmonische Geschehen bestimmt werden. Zwölftönige Themen hatten bereits im *Zwölften Streichquartett* und in der *Vierzehnten Symphonie* eine wichtige Rolle gespielt. Im neuen Streichquartett stehen diese Themen in einem wechselseitigen Zusammenhang, sind strenger organisiert und stringenter entfaltet, wenngleich das auch dem Ohr fast verborgen bleibt. Zwölftönigkeit verbindet sich hier auf ganz natürliche Weise mit dem melodisch freien Gesang. Immerhin ist die favorisierte Unwiederholbarkeit der Töne eine der bestimmenden Gesetzmäßigkeiten jeglicher lang entfalteter Melodie (bzw. jeglichen Themas) mit kompliziert modaler Disposition, und zwar sowohl in ihrer Exposition als auch in der Durchführung. Bei Schostakowitsch kann man das am Beispiel zahlreicher langsamer Themen verfolgen.[280]

Das Prinzip der "Supplementarität" ist typisch für kompliziert modale Linearität in Harmonik und Polyphonie. Und schließlich sind tiefverwurzelte thematische Zusammenhänge sowie die Ableitung eines monumentalen Ganzen aus einem kurzen Embryo-Motiv seit eh und je bezeichnend für Schostakowitschs Kompositionen. Auch die Zwölftönigkeit im neuen Streichquartett macht da keine Ausnahme: sie ist voll und ganz thematischen Zusammenhängen und Varianten untergeordnet und erschafft dabei eine neuartige Legierung von ganz eigener Originalität. Allgemein gesagt können, wie mir scheint, Elemente der einen oder anderen Kompositionstechnik, darunter auch der Reihentechnik, für sich allein genommen schon lange nicht mehr als Stilmerkmal dienen, wenn man bedenkt, wie unterschiedlich sie in stilistisch sehr weit voneinander entfernten Musikwerken Eingang gefunden haben.

280 So zeichnen sich die Passacaglias in der *Achten Symphonie*, im *Ersten Violinkonzert* und im *Dritten Streichquartett* durch ein intensives Ringen nach immer wieder neuen Tönen innerhalb eines einzigen Themas aus. Die schnelle, motorische Passacaglia im zentralen Abschnitt des *Dreizehnten Streichquartetts* basiert auf einem zwölftönigen Thema, welches die Zwölftönigkeit des Ausgangsmaterials tranformiert. (Anm. d. Autors).

Im *Dreizehnten Streichquartett* kann man sowohl verwickelte Themenführung als auch komplizierte Strukturen der (von Alexander Dolshanski so beeindruckend präzise klassifizierten) Modi verfolgen.[281] Die völlig frei und individuell behandelte Zwölftönigkeit hingegen ist nicht mehr als ein Hilfsmittel, um Schostakowitschs ureigene Stilzüge zu verstehen und in aller Schärfe in den Blick zu nehmen.

Im Mittelteil des Streichquartetts wird mit einer gewissen Ungezwungenheit und Eleganz ein "Vorurteil" ad absurdum geführt, das die Klangerzeugung auf Streichinstrumenten betrifft. Dieser Abschnitt, durch eine schnelle Passacaglia eröffnet, ist sowohl von Humor als auch von erregter Motorik bestimmt. Der Violaspieler und der zweite Geiger schlagen jeweils mit der Bogenstange auf die Decke ihres Instruments. Solche Arten der Hervorbringung von Klanggeräuschen (Klopfen auf die Decke oder aufs Griffbrett, Spielen hinter dem Steg eines Streichinstruments usw., aber auch das Spiel auf den Saiten eines geöffneten Flügels) sind nach meinem Eindruck schon lange zu normativen Elementen der Faktur avanciert und keineswegs als typisierende oder nivellierende Stil-Exponenten zu betrachten. Ähnlich wie das im XVII. Jahrhundert völlig undenkbare Pizzicato (bzw. im XVIII. Jahrhundert – col legno) werden sie seit eh und je in Musikwerken verwendet, die in ihrer Stilrichtung völlig unterschiedlich sind. Genauso ist es mit den neuen Verfahren der Klangerzeugung auf alten Instrumenten, die in der Mitte unseres Jahrhunderts entstanden sind (also noch ziemlich "jung" sind!). Die alten Spieltechniken werden hierdurch ergänzt, keineswegs jedoch abgeschafft. Es läßt sich heute beispielsweise kaum feststellen, wer wohl zuerst das Pizzicato verwendet hat. Sicher ist jedoch, daß sowohl das Scherzo von Tschaikowskys *Vierter Symphonie* als auch die Reprise des dritten Satzes von Beethovens *Fünfter Symphonie* keine Nachahmungen der Musik jenes Glücklichen sind. Und ebenso sicher ist, daß das Zusammentreffen extrem hoher Töne mit perkussiven Effekten auf Streichinstrumenten nicht zwangsläufig auf einen Xenakis-Einfluß hindeutet.

Die recht übermütig klingenden Klopfgeräusche im neuen Streichquartett Schostakowitschs (in der Partitur zwischen Ziffer 21 und 32; erzeugt durch das Schlagen mit der Bogenstange auf die Decke)[282] werden hoffentlich in jene (bis heute zuweilen anzutreffende) formalistische Musikkritik (d. h. jene Kritik, die die Musik vom Formalen, nicht vom Inhaltlichen her betrachtet) "einen Keil treiben", die von

281 Besonders typisch ist die erwähnte Moll-Halbtönigkeit im Verhältnis der tonikalen Stützen (b – a) innerhalb des Hauptthemas. Im vorliegenden Fall ist die Haupttonika höher als die Hilfstonika. (Anm. d. Autors).

282 Übrigens hat dieses Klopfen in der Coda eher einen Anflug von Trauer und Konzentration. (Anm. d. Autors).

"erlaubten" und "verbotenen" Techniken des Tonsatzes spricht und diese völlig abstrakt, d. h. als Dinge an sich behandelt...

Im *Dreizehnten Streichquartett* vermitteln derartige Phänomene eines tonsetzerischen "Übermuts" (verwiesen sei überdies auf die energischen Nonen-Cluster im zweiten Thema) den Eindruck von jugendlicher Frische, unaufhörlicher Erneuerung und ständiger Suche (wie auch bereits im *Zwölften Streichquartett*).

Einige Worte noch zu den Interpreten. Die öffentliche Uraufführung des neuen Streichquartetts fand mit großem Erfolg im Kleinen Saal der Leningrader Philharmonie statt, und zwar in einem Konzert, das ausschließlich Werken von Schostakowitsch vorbehalten war (neben dem *Dreizehnten Streichquartett* erklangen noch das *Erste* und das *Zwölfte Streichquartett*). Der Anklang, den das neue Werk beim Publikum fand, war so stark, daß es auf dessen einmütiges Verlangen vollständig wiederholt werden mußte. Es musizierten die Mitglieder des schon sehr lange bestehenden Beethoven-Quartetts, und zwar Dmitri Zyganow (1. Violine), Nikolai Sabawnikow (2. Violine), Sergej Schirinski (Cello). Mit dem Part der Bratsche, die in diesem Werk die Rolle eines Soloinstruments hat, bot Fjodor Drushinin, ein Schüler Wadim Borissowskis, eine beeindruckende Leistung. Es ist anzunehmen, daß die Zueignung des Werkes an Borissowski den Komponisten bewogen hat, der Bratsche diese besonders herausgehobene Stellung einzuräumen. Professor Wadim Wassiljewitsch Borissowski war ein halbes Jahrhundert lang als Violaspieler Mitglied des Beethovenquartetts und unterrichtet heute als Professor des Moskauer Konservatoriums überaus erfolgreich junge talentierte Bratschisten. Fjodor Drushinin, inzwischen als Musiker sehr bekannt, hat in diesem berühmtem Kammermusikensemble inzwischen Borissowskis Stelle eingenommen und erweist sich in dieser Aufgabe als würdiger Nachfolger seines Lehrers.

Schostakowitschs langjährige Zusammenarbeit mit dem Beethovenquartett gehört zu den herausragenden Beispielen einer künstlerischen Freundschaft zwischen einem großem Komponisten und einer Gruppe ausführender Musiker, die seiner Musik würdig sind.

Hervorragende Interpreten des *Dreizehnten Streichquartetts* sind auch die Mitglieder des Leningrader Tanejew-Quartetts mit den Herren Wladimir Owtscharek, Grigori Luzki, Wissarion Solowjow und Jossif Lewinson. Dieses inzwischen durchaus nicht mehr ganz junge Ensemble (dessen Musiker bislang leider noch nicht durch irgendwelche Titel geehrt worden sind) verdient höchste Anerkennung sowohl für seine herrlichen Interpretationen klassischer Musikwerke (es hat sämtliche Streichquartette von Beethoven, Schubert, Brahms, Tanejew, Bartók und Schostakowitsch in seinem Repertoire) als auch dafür, daß es sich so engagiert für unsere sowjetische Musik und die zeitgenössische Musik des Auslandes eingesetzt hat. Wir

Leningrader Komponisten haben allen Anlaß, dem Tanejew-Quartett dafür überaus dankbar zu sein...

Nachdem nun Tage, Wochen und Monate vergangen sind, hat sich bei mir der Eindruck von der großen Bedeutung und seltenen geistigen Noblesse der Musik von Schostakowitschs *Dreizehntem Streichquartett* noch verstärkt. Das Nachdenken darüber kommt nicht zur Ruhe. Mit erscheint das Werk inzwischen als eine Art kammermusikalisches "post scriptum" zur *Vierzehnten Symphonie*.

Was der Künstler während seines Lebens für die Menschen erschafft, bleibt als seine Schöpfung für immer in der Welt. Leben und Schaffen selbst verkörpern eine fortwährende Entwicklung und den unruhevoll suchenden Geist der Jugend.

In Shakespeares 146. Sonett lesen wir:

> So shalt thou feed on Death, that feeds on men,
> And Death once there's no more dying then.
>
> [So nähr am Tod dich, wie an Menschen er,
> Ist Tod erst tot, kein Sterben gibt es mehr.][283]

Diese Shakespeare-Zeilen gehen einem nicht aus dem Kopf, wenn man Schostakowitschs *Dreizehntes Streichquartett* hört.

283 Deutsche Übersetzung nach: L. L. Schücking (Hrsg.), *Shakespeares Werke in zwei Bänden*, Bd. 1, München 1965, S. 1315.

Boris Tistschenko

SCHOSTAKOWITSCHS VIERZEHNTES STREICHQUARTETT (1974)[284]

Blieben die Spuren, die jemand auf seinen Erdenwegen hinterläßt, für alle Zeiten unverändert, dann hätten sie etwa das Aussehen einer in sich verstrickten Kette (ausgetretener Wege oder gefahrener bzw. geflogener Strecken), eingebettet in ein Segment entsprechend der Krümmung der Erdoberfläche. Häufig entspricht auch dessen geistiger Weg dieser Spurenkette, woran auch gelegentliche Parallel- oder Senkrechtsbewegungen (denken wir etwa an einen Aufstieg im Heißluftballon) nicht viel ändern. Manchmal aber gelingt es auch, daß sich jemand geistig von der Erdanziehung löst und einen Weg findet, der in ganz anderen Dimensionen liegt, so daß dann sein eigentlicher Weg mit den hinterlassenen Spuren nichts mehr zu tun hat.

Johann Sebastian Bach mußte beispielsweise ein Leben lang um jeden Taler kämpfen, sein Geist hingegen wandelte auf einem Weg voller Licht. Gustav Mahler hatte Nerven und Kraft für eine Polemik gegen Dummheit und Hoffart aufzuwenden, während seine Musikwerke nicht nur in der Form innovativ, sondern auch in ihrem geistigen Gehalt vollkommen sind. Unnötig auch, all die Blindgänger aufzuzählen, die seinerzeit auf Strawinsky abgefeuert worden sind: Strawinskys wahrer Weg wich immer rechtzeitig von jener Linie ab, auf der seine zahlreichen Verehrer und Verächter hinter ihm her waren. Es scheint, als hätte er bei diesem Spiel bewußt deren Trägheit ins Kalkül gezogen (wobei er allerdings auf einer anderen Ebene manchmal wieder in der Weise manövrierte, daß er sich wie beim Blindekuh-Spiel schließlich doch als er selbst zu erkennen geben konnte).

Schostakowitschs Weg verschmilzt in einem Bereich mit seinem irdischen Weg, den wir die staatsbürgerliche Haltung nennen. Staatsbürgerliches Denken gehört zu den unabdingbaren Eigenschaften seines Künstlertums. Davon zeugen so verschiedene Werke wie die *Siebente Symphonie,* die *Satiren* nach Versen von Sascha Tschorny, die *Hinrichtung von Stepan Rasin*, die *Dreizehnte Symphonie* nach Versen

284 Auszug aus einem Aufsatz über Schostakowitschs *Vierzehntes Streichquartett* op. 142 und den Vokalzyklus *Sechs Gedichte von Marina Zwetajewa* für Altstimme und Klavier op. 143. Erstveröffentlichung in *Sovetskaja muzyka,* Heft 9/1974, S. 40-46, unter dem Titel "Razmyšlenija o 142-m i 143-m opusach" ["Nachdenken über die Werke opus 142 und 143"]. Der den Vokalzyklus betreffende Abschnitt ist hier ausgelassen. Aus dem Russischen übersetzt von Ernst Kuhn und Andreas Wehrmeyer.

von Jewgeni Jewtuschenko und der Vokalzyklus *"Aus jüdischer Volkspoesie"*. Schostakowitschs feste und kompromißlose Haltung zeigt sich allein schon darin, daß für ihn (unabhängig von sogenannten "Schaffensperioden") stets die Themen Freiheit, Frieden, Gleichheit, Recht auf Glück und Unverletzlichkeit der Person wichtig gewesen sind.

Wir kennen viele, die diese Ideale nur in Worten verteidigt haben. Schostakowitsch gehört nicht zu ihnen, denn er hat diese Ideale durch seine Musikwerke bekräftigt. Im Schaffen von Schostakowitsch eröffnet schon die Musik "für sich genommen" eine neue Qualität: sie steht für das Neue, das aus tieflotendem Nachdenken über Tod und Leben, Freiheit und Gewalt ans Licht gekommen ist.

Schostakowitschs Musik dringt bereits in den frühesten Werken auf überaus kühne Weise in den Bereich des Räumlichen vor. So überschreiten die wilden Phantasien der *Zweiten* und *Dritten Symphonie* erheblich den Rahmen jener "zweidimensionalen Aufgaben", die von den Verstexten der zugrundeliegenden Dichtungen vorgegeben waren. Was aber soll man dann erst zur *Vierten Symphonie* sagen – einem wahren Vulkan des Geistes? Derartiges Überstrahlen des Programms durch eine "Super-Aufgabe" wetterleuchtet bis in die zeitlich vorletzten und letzten Werke dieses großen Meisters...

Manchmal aber komponiert er "einfach" schöne Musik, ohne stofflichen Vorwurf, ohne Programm und ohne Worte, als wäre er ein Nachfolger Mozarts. Hierzu gehören nach meinem Eindruck die meisten Streichquartette, die *Neunte Symphonie*, die Klavierkonzerte, das *Erste Violoncello-Konzert,* das *Zweite Violinkonzert* und vieles andere.

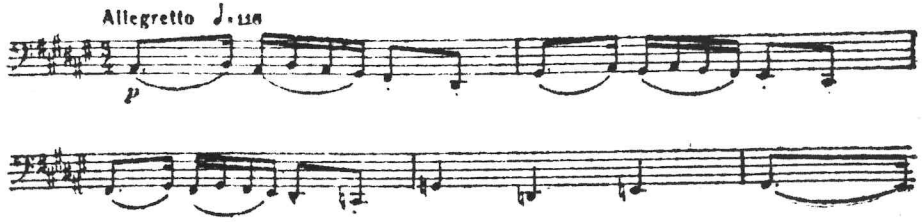
Ein dritter, vor allem für den (wenn man überhaupt so sagen darf) "späten Schostakowitsch" charakteristischer Zug (für mich beginnt diese Schaffensperiode bereits mit der *Zehnten Symphonie,* mit der Verwendung der Tonformel DEsCH, als er sich über seinen Platz Gedanken zu machen begann – nicht über den Platz im Leben, sondern viel größer: über den Platz im kosmischen System) ist das Autobiographische.

Durch dieses "dreikantige Prisma" sind auch die neuen Werke zu betrachten: die *Sechs Gedichte von Marina Zwetajewa* für Altstimme und Klavier op. 143 und das *Vierzehnte Streichquartett* op. 142.

(...)

Das *Vierzehnte Streichquartett* Fis-Dur ist bezeichnend für den "späten" Schostakowitsch (noch einmal sei auf das Vorläufige dieser Bezeichnung hingewiesen, denn es läßt sich nicht ausschließen, daß der wirkliche "Spätstil" noch ganz anders ausfallen wird). Der Verzicht auf äußere Effekte, die Offenlegung der musikalischen "Substanz", die konsequente Ökonomie der Mittel, die Verachtung des "äußerlich

Schönen" zugunsten einer tieferen und wahren Schönheit – alle diese Merkmale, die bereits im *Zweiten Violoncello-Konzert* und in der *Fünfzehnten Symphonie* vorherrschend waren, zeigen sich auch hier. In der ruhigen und ungetrübten Musik des Quartetts offenbart sich wie im Zwetajewa-Vokalzyklus das geistige Schicksal des Komponisten.

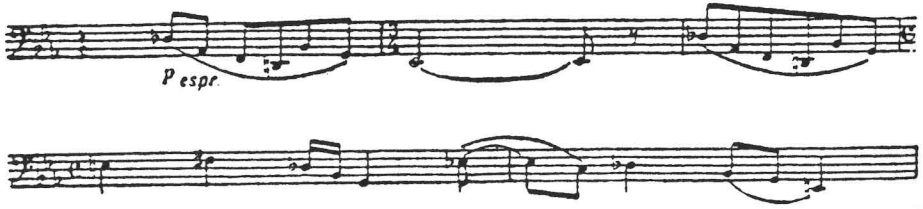
Im *Vierzehnten Streichquartett*, das dem Cellisten Sergej Petrowitsch Schirinski zugeeignet worden ist, "dominiert" das Violoncello, so wie die Bratsche im *Dreizehnten Streichquartett*. Möglicherweise beginnt das *Vierzehnte* aufgrund dieser Besonderheit des vorangegangenen Werkes noch einmal mit dem Einsatz der Bratsche. Danach bringt dann das Cello das erste Thema, eine Melodie von solcher Schlichtheit, Schönheit und Anmut, daß man unwillkürlich meint, es müsse sich um eine sehr persönliche Erinnerung handeln.

Dieser "dreifache Beginn" (drei Glieder einer absteigenden Sequenz) erinnert an solche Schostakowitsch-Themen wie das erste Thema des *Sechsten Streichquartetts* oder das zweite Thema aus dem zweiten Satz der *Siebenten Symphonie*. Sequenzcharakter des Themas und dessen Symmetrie sind Erscheinungen, die Schostakowitsch üblicherweise zu vermeiden trachtet. Hier hingegen ist der "regelmäßige" Phrasenaufbau deutlich zu spüren, wenngleich die Symmetrie auch gestört ist (drei Takte gegen einen). Die lydisch-mixolydisch-phrygische Kadenz verkompliziert den Gesamtmodus des Themas bis hin zur Zwölftonreihe. Es fehlt lediglich (!) die Mollterz "a". In der Antwortphrase der Periode findet sich die Umkehr (Inversion) der Sequenz und die Umkehr der einzelnen Strukturglieder. Jetzt verhält sich die Sequenz zur Kadenz wie 3 : 8 (nach Takten), während die modale Steigerung soweit geführt wird, daß sie aus dem Rahmen des innerhalb eines Modus "Erlaubten" hinaustritt. So wird Fis-Dur nicht nur durch die Töne "g" und "d" angereichert, sondern sogar durch "b", "as" und "es"! Angesichts der peniblen Einstellung des Komponisten zur musikalischen Orthographie sind das keine zufälligen Kleinigkeiten.

Mit dem Einsatz der ersten Violine beginnt eine Neu-Exposition und die weitere Entfaltung des Materials. Fis-Dur ist üblicherweise eine Tonart, die bei allen vier Streichinstrumenten den Gebrauch der herausstechend klingenden "leeren Saiten" unmöglich macht. Deshalb wirkt auch das Glissando von der leeren Saite zum Flageolett in der ersten Violine wie eine neue Farbe zur Dynamisierung des Ganzen. Das Cello, in diesem Quartett als das "privilegierte Instrument" auch der Initiator aller Veränderungen im musikalischen Formenablauf, beginnt den Überleitungssatz, das Nebenthema und sogar die Durchführung. Die große Variantenfülle in der Phantasie des Komponisten belebt die Form und sorgt für ihren fließenden Verlauf.

Aufschlußreich ist die technologische Freiheit, mit der der Komponist sein Material behandelt. Wir begegnen hier sowohl der verkürzten Sequenz als auch der teilweisen Themeninversion, verbunden mit verschiedenenartigen Verknüpfungen der inneren Themenelemente, aber auch dem Aussingen der kadenzierenden Viertel.

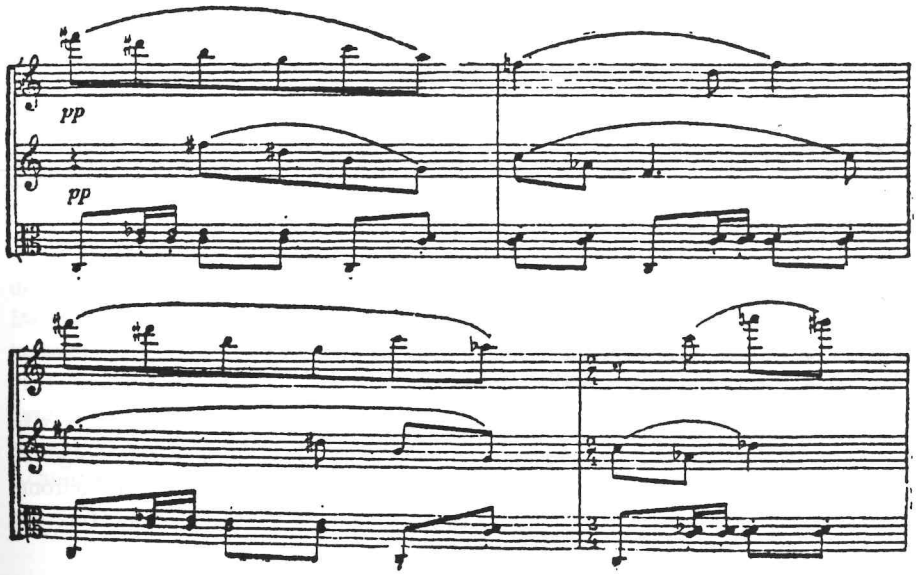
Auch die übrigen Instrumente verwenden nun immer häufiger die "leeren Saiten": mal für ein Glissando, mal in Pizzicato-Akkorden... Ein "Metallisierungs"-Prozeß führt, unterstützt von Sechzehntelfiguren, zu einem (viele Saiten erfassenden) g-Moll-Akkord und zu einem Terzenaufschwung des Cellos, der die Intervallstruktur des Nebenthemas vorwegnimmt (wieder einmal eine Reminiszenz an die musikalischen Bilder in Alban Bergs *Violinkonzert*) und schließlich die Tonart "Es-Dur" für das Nebenthema fixiert. Das erste Thema, auf drei Noten komprimiert,

bekommt etwas "Trommlerisches". Die weichen Terzen des unmittelbar einsetzenden Nebenthemas



stehen in Kontrast (in einer Tonart, die wie beim zweiten Stück des *Zwetajewa-Zyklus* um 9 Versetzungszeichen vom Ausgang entfernt ist, wenngleich hier auch in umgekehrter Richtung: Dort wurden aus sechs "B's" drei Kreuze, hier aus sechs Kreuzen drei "B's") zum spannungsreichen Höhepunkt des Überleitungssatzes und lassen auf einer neuen Ebene die gestaltliche Struktur des Beginns von neuem entstehen.

In dem nun folgenden Solo des Violoncellos tritt immer wieder ein Akkord mit "leerer Saite" auf, die sich schließlich in der Klangfigur der Untermalung als Farbe "festsetzt". Die Violine beginnt hierzu einen lang andauernden Gesang mit Elementen des Nebenthemas.

Zu Beginn der Durchführung spielt das Cello, begleitet von der "Trommelfigur" in der Bratsche, das erste Thema, das nun allerdings eines der Sequenzglieder "verloren" hat. Danach beginnt in den Violinen ein Kanon, der in seiner Schönheit einzigartig ist:

Beide Themen sind an der Durchführung beteiligt. Das erste, gestaucht zu Halbtonschritten, hat nun auch kürzere Strichbindungen. Das Spiel mit der "leeren Saite" erreicht nun seinen Höhepunkt (Oktave e – e als Sechzehntel-Figuration in der ersten Violine) und führt zu einer charakteristischen Figur mit Triole,

die ganz offensichtlich aus der *Vierten Symphonie* Tschaikowskys übernommen ist und auch in Schostakowitschs Musik die gleiche Rolle spielt: es ist das Leitmotiv der Schicksalsgewalt. Diese Figur erklang auch bereits drohend im *Zweiten Violoncello-Konzert* und tauchte unheilverkündend auf in der *Fünfzehnten Symphonie* (erster Satz, Trommel "al labbro"). An der neuen Stelle im Streichquartett erzeugt die Figur, indem sie das zarte zweite Thema konterkariert, wiederum die entsprechende Assoziation, dient aber wohl eher der Mahnung und Erinnerung, da sie nur kurze Zeit auftaucht und fest mit der Form "verschweißt" ist.

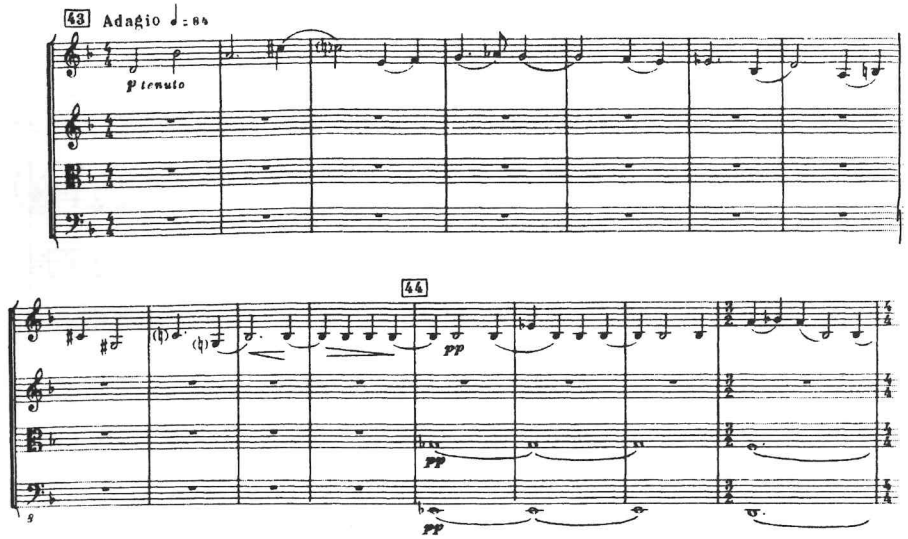
Als einige der letzten Episoden der Durchführung wären noch zu nennen: das wunderschön mit weicher homophoner Begleitung klingende Nebenthema in der ersten Violine, dann dessen langes Ausspinnen, begleitet von ununterbrochenen Sechzehnteln bei zahlreicher Ausnutzung der "leeren Saiten", schließlich das majestätische, von eigenen Akkorden gestützte Rezitativ der Bratsche – eine Art Aussöhnung zwischen dem "metallisierten" Anfang und dem weichen Nebenthema.

In der nun einsetzenden Reprise übernimmt das Hauptthema den "Trommler"-Rhythmus der Bratsche vom Beginn der Durchführung,

bekommt aber dadurch nichts "Unheilschwangeres", sondern eher eine tänzerische, leicht humorige Färbung. Am Spiel beteiligen sich nun auch die übrigen drei Instrumente in einem Unisono über zwei Oktaven.

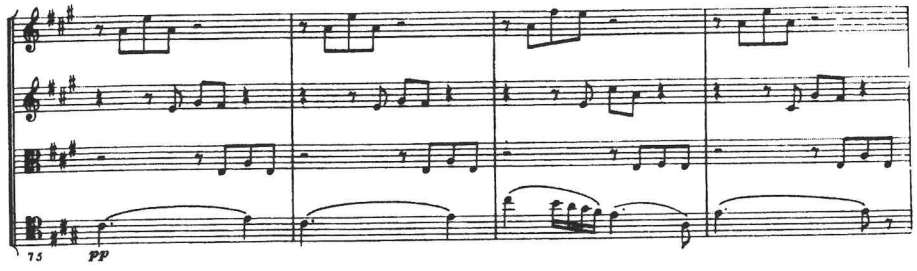
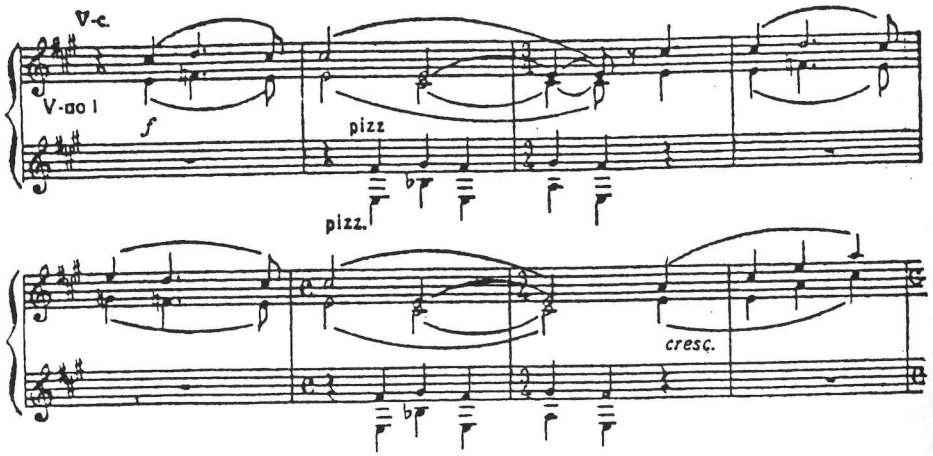
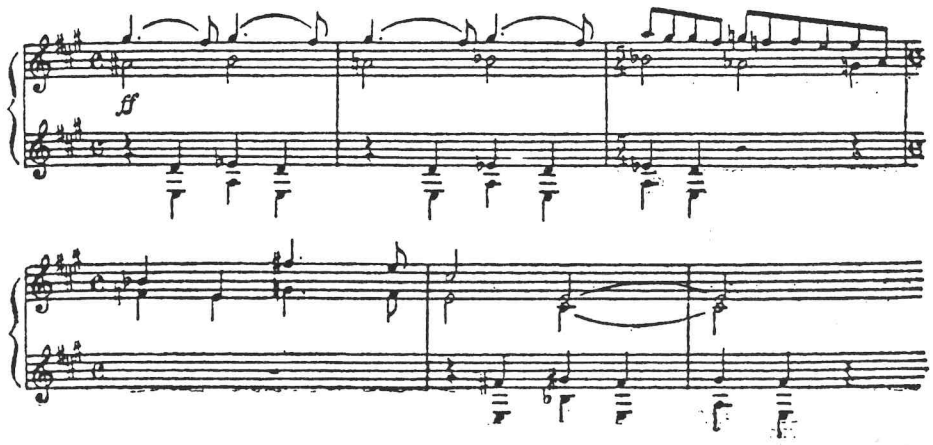
Das Seitenthema wird in jener feierlich-majestätischen Ausprägung, die bereits zuvor durch die Bratsche "empfohlen" worden war, vom Violoncello solo vorgetragen. Danach setzt die Koda ein, in der das erste Thema mit dem zwar "getrommelten", aber nicht mehr furchterregenden Ton "ais" endet, also mit der Terz der Haupttonart.

Der zweite Satz, ein Stück von konzentriertem und gebetsartigem Charakter, beginnt mit einem Solo der ersten Violine (d-Moll):



In der Intervallik, im Charakter und sogar in der ersten Harmonie (es-Moll) steht diese Musik dem Anfangsstück aus dem *Zwetajewa-Vokalzyklus* recht nahe. Typisch für Schostakowitsch ist der flexible, unregelmäßige Periodenbau der Phrase, die sich nicht in einzelne Komponenten aufgliedern läßt. Die konsonanten Akkorde der Begleitung betonen noch deren strenge und unbefleckte Schönheit. Eine zweite, erweiterte und entfaltete Exposition des Themas ist dem Violoncello übertragen. Es wird sekundiert von der Violine, in deren Begleitstimme eine weiche Figur aus drei Achteln ohne betonten Taktteil dominiert:

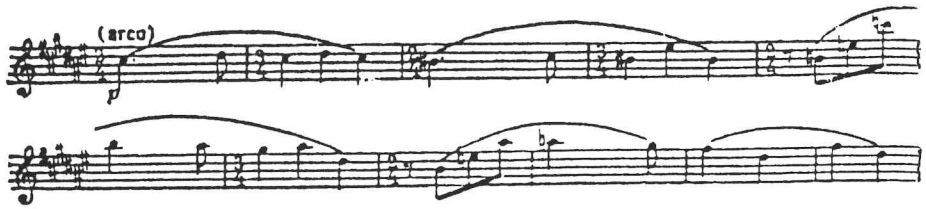
Diese Figur wird dann noch im Finale eine wichtige Rolle spielen.

Die zweite Episode in diesem Satz besteht aus einem sehr schönen pastoralen Thema in A-Dur, vorgetragen vom Violoncello, das von kanonisch gesetzten Figuren aus drei Achteln begleitet wird:

Diese zarten Intonationen kennen wir bereits aus der *Siebenten Symphonie* (Seitenthema des ersten Satzes), aus der *Fünfzehnten Symphonie* (Thema des Finales) sowie aus anderen Werken von Schostakowitsch. Dennoch ist man immer wieder erstaunt über die Frische und Schönheit der Musik. Ein kleines Cello-Solo im hohen Register krönt die zentrale und wohl schönste Stelle des ganzen Quartetts. Das Cello tritt an die Stelle der ersten Violine und spielt im Bereich der zweiten Oktave. Es ist, als würde der Komponist hiermit seiner Verpflichtung vor dem Widmungsträger, dem Cellisten Schirinski, gerecht werden wollen:

Nicht nur die göttliche Schönheit dieser Stelle und nicht nur der zentrale Platz, der ihr im Werk eingeräumt wird, ziehen die Aufmerksamkeit des Hörers auf sich. Daß der Komponist selbst diese Episode (sie erscheint noch einmal vor dem Ende des Finales in der Haupttonart Fis-Dur) in eine derartige Ausnahmekondition stellt, macht es schwer, sich hierüber keine Gedanken zu machen (die, so meine ich, sicherlich nicht einmal allzu spekulativ sind). Der erste Eindruck beim spontanen Hören dieser Musik erweckt eine Assoziation zu Gustav Mahler, bzw., um genauer zu sein, zum ersten Satz von dessen *Zehnter Symphonie*. (Interessant: erst viel später fällt einem ein, daß auch bei Mahler die entsprechende Stelle in Fis-Dur steht).

Die Tonart hat bei Schostakowitsch generell die Funktion der Erzeugung fester Assoziationen. So entsprach beispielsweise das vorangegangene Cello-Solo in A-Dur dem gestaltlichen Gefüge des A-Dur- (!)Themas aus der *Fünfzehnten Symphonie*. Es geht hier jedoch nicht nur um tonartliche Assoziationen. Schostakowitschs Vorliebe für Mahler ist allgemein bekannt. Er macht hieraus auch kein Geheimnis, was sich auch in seiner Musik niederschlägt (in den Frühwerken findet sich Spuren des frühen Mahler, in den späteren – beispielsweise im *Zweiten Violoncello-Konzert* in den Dezimen des Cellos – Spuren des Mahlerschen Spätwerkes). Hier aber treffen wir auf ein so hohes Maß an Liebeserweisung und auf eine so starke Selbstverleugnung, daß

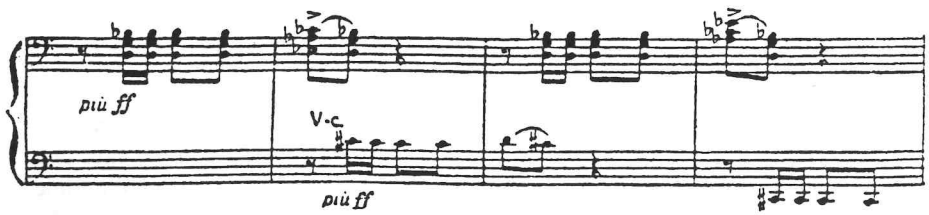
man auf die Idee kommt, daß der Komponist, einer der literarischen Figuren Dostojewskis vergleichbar, plötzlich zum Ausdruck bringen wollte, daß es jemanden gibt, der über ihm steht... Alles ist hier gleichsam vergrößert: die langen Bögen, die aus den Vierteln der Melodie gewachsenen halben Noten, die Begleitfigur, die sich aus drei Achteln in drei Viertel gewandelt hat – all das sind Zeichen der konzentrierten Aufmerksamkeit, die der Komponist dieser Stelle angedeihen läßt. Deren Rolle wird durch den spiegelartigen Rückzug über das pastorale A-Dur-Thema zum Ausgangsmaterial des Satzes unterstrichen. Zum Schluß erklingt erneut die Figur aus drei Vierteln, denen der betonte Taktteil fehlt. Mit ihr (allerdings jetzt in Achteln und im Allegretto-Tempo) beginnt auch das attacca einsetzende Finale

Es ist die ostinate Pizzicato-Begleitung, durch die der betonte Taktteil über längere Zeit gleichsam "vorbereitet" wird, mit dem nun auch das Thema einsetzt:



Im Hin- und Herschwingen zwischen Zweier- und Dreiertakten, im Aufschaukeln etwa im Bereich der Quinte, in den weiblichen Motivschlüssen und in den "Kinder-Terzen" am Phrasen-Ende liegt jene Weiche und Zartheit, die irgendwie an ein Wiegenlied denken läßt. Allmählich gelangt nun die Initiative wieder ans Violoncello, das wieder in höhere Registerbereiche vorstößt, wobei das musikalische Gewebe zerbröselt und thematische Bezüge immer mehr verlorengehen. Nach einer gewissen Spannung kommen nacheinander von allen Instrumenten, kurzen Aufschreien gleich, "Zwischenrufe" und "Entgegnungen", als hätte das Finale der *Vierten Symphonie* und die Toccata aus der *Achten Symphonie*, wo ganz ähnliches geschieht, ihren drohenden Schatten über die Stelle geworfen. Dieser perspektivisch verkürzte Blick auf bestimmte musikalische Bilder wird noch dadurch gestützt, daß die bereits im ersten Satz verwendeten Figur der "Schicksalsgewalt"

wieder eingeführt wird. Allerdings wird sie dabei so transformiert, daß Anklänge an das *Scherzo* der *Zehnten Symphonie* entstehen:



Eine Aufhellung der Faktur bringt schließlich den Ausweg aus dieser unheildrohenden Atmosphäre, begleitet von einer Reduzierung der Stimmenanzahl und von einer Blickwendung "nach oben". Dort oben leuchtet ein zartes Licht, das uns allmählich zum ersten musikalischen Bild dieses Satzes zurückführt (zunächst allerdings in g-Moll, während das Fis-Dur ohne Material auftaucht und nur in schönen Konsonanzen und Arpeggien besteht). Auf diese Weise wurde nun der Weg frei, um erneut Musik aus dem zweiten Satz erklingen zu lassen: zunächst das erste Thema und dann das zweite, das hier, von stöhnenden Sekunden des für Schostakowitsch "autobiographischen" Dur-Moll mit erniedrigter zweiter Stufe begleitet, in Fis-Dur erscheint, dem sich die "Gustav-Mahler-Episode" in Fis-Dur anschließt. Das Quartett endet diminuendo in Fis-Dur, wobei mehrere Male die nun den Abschluß bildende Begleitfigur ohne betonten Taktteil erklingt:

Auch das Violoncello, das sich aus größter Tiefe emporgeschwungen hatte, findet nun Ruhe auf dem höchsten Ton des Tonika-Akkordes. Mit dieser "bildlichen Himmelfahrt" findet die Konzeption ihren logischen Abschluß.

* * *

Das *Vierzehnte Streichquartett* und der Vokalzyklus *Sechs Gedichte von Marina Zwetajewa,* diese beiden zeitlich letzten Werke des Meisters, sind herausragende Musterbeispiele für seinen späten Schaffensstil. Schostakowitsch ist auf der Suche

nach neuen Klängen und neuen Sinngebungen. Und das Schicksal verlieh ihm die Gabe, all das, was er sucht, auch zu finden.

Ausgestattet mit derartigem Können und dieser herausragenden Originalität ist es einem Komponisten nicht schwer, die eigene Individualität zu wahren. Schwer (und nicht jedem gegeben) ist es jedoch, über sich selbst hinauszugehen und weiter und höher zu schreiten. Die späten Werke Schostakowitschs zeugen davon, daß die Linie seiner künstlerischen Entwicklung (Schönberg meinte einmal, Begabung sei die Fähigkeit, Fremdes aufzunehmen, Genie hingegen das Vermögen, sich selbst weiter zu entwickeln) einen steilen Aufschwung genommen hat.

Das Staatsbürgerliche in seiner Kunst hat einen neuen geistigen Aspekt hinzugewonnen, und seine Musik wurde "einfach" zu einer noch größeren Offenbarung als bisher. Hemingway war der Ansicht, bei einem guten Schriftsteller sei das literarische Bild wie ein Eisberg: sieben Achtel unsichtbar unter der Wasseroberfläche, und nur ein Achtel sichtbar. Von Schostakowitsch hingegen läßt sich sagen, daß sich diese sieben Achtel weit hinter dem überschaubaren Horizont befinden.

Mag jenes eine Achtel, welches für uns als materielle und fühlbare Seite seiner späten Musikwerke präsent ist, auch bescheidener und zurückgenommener erscheinen als in den Werken der dreißiger, vierziger und fünfziger Jahre, so finden sich darin doch die Antworten auf so hochwichtige Fragen wie: "Wofür ist dem Menschen das Leben gegeben?" und "Wo leuchtet das Licht der Wahrheit?"...

Alexander Knaifel

SCHOSTAKOWITSCHS FÜNFZEHNTES STREICHQUARTETT (1975)[285]

Subjektive Bemerkungen

Sobald die Empfindung ihre besondere, ausgesprochen persönliche Zuordnung verliert, geschieht ein Wandel: das Gefühl des Schmerzes wird zur Freude, und zwar zu jenem hohen Gefühl, welches die Seele bewegt und veredelt. Es ist jene Freude und Schönheit, die sich nur dann einstellt, wenn das Denken zur Ruhe gekommen ist und in seinem Inneren bewegungslose Stille herrscht.

Und diese Stille gebar ein unglaubliches Wunder: Das *Fünfzehnte Streichquartett* von Dmitri Schostakowitsch.

Doch wie will man das Unfaßbare in Worte kleiden? Und gibt es zwischen Empfinden und Begreifen überhaupt eine Entsprechung?

Wer einem Kunstwerk gegenübertritt, sieht darin zuallererst sich selbst. Er erkennt sich darin, denn er sieht und hört immer nur das, was er zu sehen und zu hören auch in der Lage ist.

Beim Hören dieser Musik entsteht jedoch eine Situation, die fast nicht ihresgleichen hat. Das eigentliche Material ist nicht mehr von Bedeutung, denn das wirklich Wichtige liegt außerhalb der musikalischen Faktur. Deren Aufbau erinnert scheinbar an bekannte Strukturen: ein trügerischer Eindruck, der den Hörer sofort auf eine falsche Spur führt. Man versucht unentwegt, des fortwährend weggleitenden Fadens habhaft zu werden und so den ständig fluktuierenden Sinn dieser Musik zu begreifen.

Doch der Versuch bleibt vergeblich, denn es gehört zum Frappierenden dieser meisterlichen Komposition, daß sich im Bewußtsein des Hörers zu jedem Ton eine lange, fast unendliche Assoziationskette einstellt. Die Musik, soeben auf dem Podium verklungen, tönt weiter im Innern. Man will sie immer wieder von neuem hören, von Anfang bis Ende. Diese Musik verlangt nach Analyse und einer wenigstens annähern-

285 Erstveröffentlichung in *Sovetskaja muzyka,* Heft 11/1975, S. 78-81, unter dem Titel "I pravda, kak zvezda v noči, otkrylas'" [Und ich sah die Wahrheit gleich einem Sterne]. Aus dem Russischen übersetzt von Ernst Kuhn und Andreas Wehrmeyer.

den Beschreibung jener Empfindung, die sich bei der Uraufführung in Leningrad (im Leningrader Haus der Komponisten), dann bei der Wiederholung (im Kleinen Saal der Leningrader Philharmonie) sowie bei den folgenden Aufführungen beim Hörer eingestellt hat: die Empfindung, gleichsam magnetisch von diesem Werk festgehalten zu sein und mit ihm auf innige Weise zu kommunizieren.[286]

* * *

Auf den ersten Eindruck hin scheint das *Fünfzehnte Streichquartett* zu jenen Werken Schostakowitschs zu gehören, die eine tragische Weltsicht entfalten und diese Linie fortsetzen; Werke, in denen die Frage nach dem Sein des Menschen im Angesicht des Kosmos, nach seiner Nichtigkeit oder Größe bzw. seiner durch den Geist veredelten Nobilität als lauter Schrei und mit tiefem Schmerz gestellt wird, Werke aber auch, in denen diese Frage, nachdem sie gestellt ist, ohne Antwort geblieben ist...

Tatsächlich ist das Werk dieser Reihe zuzuordnen, aber anders als sonst ist hier die Antwort deutlich zu vernehmen. Die Frage nach Leben und Tod, die ewigen und grundlegenden Probleme nach dem Weltengebäude waren immer wieder Gegenstand der Kunst verschiedener Zeiten und Völker, wurden gestellt von Künstlern völlig unterschiedlicher Lebensalter und in ganz verschiedenen Schaffensstadien. Schostakowitsch bildet in dieser Hinsicht keine Ausnahme. Und dennoch ist das Phänomen des *Fünfzehnten Streichquartetts* – wie mir scheint – beinahe einzigartig.

Wie oft führt uns doch das assoziative Wesen unserer Wahrnehmung zu gänzlich überraschenden Analogien! Ich komme beispielsweise nicht davon los, einen frappierenden Zusammenhang zwischen der Musik des Quartetts und Dantes *Göttlicher Komödie* zu empfinden. Nicht mit der Dichtung als Ganzes, auch nicht mit deren stofflichen Gehalt, sondern mit gewissen Fragmenten daraus sowie mit Dante selbst, dem es gegeben war, in gewaltige Tiefen der Erkenntnis vorzudringen.[287]

286 Zu dieser Empfindung beigetragen zu haben, ist in erheblichem Maße das Verdienst des Tanejew-Quartetts mit den Herren Wladimir Owtscharek, Grigori Luzki, Wissarion Solowjow und Jossif Lewinson, die das Werk aus der Taufe gehoben haben. (Anm. d. Autors).

287 Dieser Aufsatz war bereits in der Redaktion, als Schostakowitschs *Suite nach Worten von Michelangelo* für Baßstimme und Klavier op. 145 in Leningrad uraufgeführt wurde, ein für mich überraschender Beweis, daß meine Assoziation nicht zufällig war: der zentrale Teil dieses Vokalzyklus ist Dante gewidmet. (Anm. d. Autors).

Wenn im Gefolg von Freuden oder Schmerzen
Die eine unsrer Seelenkräfte regen,
Die Seele ganz auf diese sich versammelt,
Scheint es, daß keine andre Macht sie rühre...

(*Der Läuterungsberg*, Vierter Gesang)[288]

Denken wir an Schostakowitschs Werke der letzten Jahre, erscheint es nur natürlich, daß sich angesichts einer derart langanhaltenden, unaufhörlichen und intensiven Versenkung in das Wesen des Seins deren künstlerischen Ergebnisse schließlich in einem Werk konzentriert finden. So geschah es hier im *Fünfzehnten Streichquartett*.

So kann sich mein Gedächtnis wohl entsinnen,
Daß ich getan beim Blick in ihre Augen,
Mit denen Amor mich gefesselt hatte.
Und als ich mich gewandt, fiel in die meinen
All das, was dort in jenem Himmel glänzet,
Wohin man auch in seine Kreise schaue.
Ein Punkt war dort, der mit so scharfem Lichte
Erstrahlte, daß das Aug, das er geblendet,
Sich schließen mußte vor des Lichtes Schärfe.

(*Das Paradies*, Achtundzwanzigster Gesang)[289]

* * *

...Ein wahrer Ozean an Gedanken und Intonationen, die immer wieder in neuen Verflechtungen erscheinen – das ist das eigentliche Wesen dieser Musik! Die neuen, wunderbaren Eingebungen resultieren, wie sich herausstellt, aus früheren Gedanken, verfügen nun aber ihrerseits wieder über unzählige Möglichkeiten, um sich in jede nur denkbare Richtung weiter zu entfalten...

Das letzte "B" in der Bratschenstimme des Dreizehnten Streichquartetts, zunächst ganz im *pianissimo*, dann von den übrigen Instrumenten aufgegriffen und in ein ohrenbetäubendes Fortissimo gesteigert, auf dem das Werk dann abbrach – dieser Ton bricht nun (gänzlich umgedeutet und in einem völlig anderen Kontext) ein in den

288 Hier und im weiteren zitiert in der Übersetzung von Hermann Gmelin. Vgl.: Dante Alighieri, *Die Göttliche Komödie*, ins Deutsche übersetzt von Hermann Gmelin, Stuttgart (Reclam) 2000, S. 149.

289 Op. cit., S. 372.

Schlußabschnitt des ersten Satzes des *Fünfzehnten Streichquartetts*. Intonationen aus der *Passacaglia* des *Ersten Violinkonzerts* und vom Beginn des *Zweiten Violinkonzerts* (beides im *Intermezzo*) sind der Violine zugeteilt (wahrscheinlich ein eher zufälliges Zusammentreffen, doch man erinnert sich unwillkürlich, daß die beiden Violinkonzerte David Oistrach zugeeignet wurden). Die Wahl der Tonart (es-Moll) und der Satzbezeichnungen sowie das Assoziative in all diesen Momenten schließen ebenfalls eine einfache und unmißverständliche Deutung des Werkes von vornherein aus.

* * *

Die Tonart hat bei Schostakowitsch stets eine ganz bestimmte emotionale und gedankliche Zuordnung (eine Tatsache, die längst bekannt ist und vielfach beschrieben wurde). Daß der Tonart es-Moll hierbei ein besonderer Platz zukommt, wird anhand der Zyklen deutlich, in denen alle Tonarten zu Worte kommen. Im Oeuvre von Schostakowitsch gibt es zwei derartiger, vollständig ausgeführter Zyklen: Die *24 Préludes für Klavier* op. 34 und die *24 Präludien und Fugen* op. 87.

Im erstgenannten Zyklus hat das es-Moll einen Sonderplatz, der durch einen traurigen und tragischen Gehalt noch besonders betont wird. Inhaltlich ähnlich ist es beim es-Moll-Präludium des zweiten Zyklus, wenngleich sich der Gehalt hier auch etwas anders offenbart.

Das es-Moll des *Fünfzehnten Streichquartetts* ist offensichtlich durch zweierlei bedingt: einerseits durch den Charakter der Musik selbst, andererseits aber auch dadurch, daß sich dieses Quartett seinerseits als ein Teil in eine Art Zyklus einordnet – in einen Zyklus, der sowohl über die (fast vierzig) Schaffensjahre als auch nach den Maßgaben der einzelnen Summanden gewachsen ist. (Jedes Quartett steht in einer anderen Tonart – es gibt keine Tonartenwiederholung! Darüber hinaus zeigt sich in letzter Zeit eine deutlich Tendenz zu einer Tonartenfolge, wie sie bereits in klassischen Zyklen erarbeitet worden ist). Die Tonart es-Moll entsprach offensichtlich einer sehr tief verankerten Absicht des Komponisten: eine Molltonart mit der größtmöglichen Anzahl von "B's"! (Die eigentlich nachfolgende Tonart "as-Moll" gab es bei Schostakowitsch immer nur in der enharmonischen Verwechslung "gis-Moll").

* * *

Der erste Satz (*Elegie*) ist zugleich der längste Satz des Quartetts. Er beansprucht zwei Drittel des Werkes, ist fast doppelt so lang als der längste aller übrigen Sätze.

Hier bilden sich auch die für das gesamte Werk so charakteristischen Prinzipien: die "verdeckte Einstimmigkeit" in der Mehrstimmigkeit und eine Vertikale, in der die ersten drei Töne der Obertonreihe (Oktave, Quinte und Quarte) dominieren. Ein derartiger Aufbau der Faktur führt zum Eindruck größtmöglicher Schlichtheit und Ursprünglichkeit.

Es gibt zwei Themen und zwei Ebenen der Befindlichkeit. Das erste Thema hat objektiven Charakter. Es ist absolut in sich geschlossen (ein Ganztonschritt nach oben, ein Ganztonschritt nach unten, plus einen Anderthalbton nach oben und einen Anderthalbton nach unten), kreist um den Ton "es" und vereint in sich das Endliche mit dem Unendlichen.

> Darauf ward meine Angst ein wenig stiller,
> Die mir im See des Herzens angestanden,
> Die Nacht, die ich verbracht in solchen Qualen.
> Und wie ein Mensch noch mit gepreßtem Atem,
> Der sich vom Meere an den Strand gerettet,
> Zurückschaut nach den aufgeregten Wassern,
> So tat mein Geist, der, immer noch im Flüchten,
> Sich umgewandt, den Durchgang zu betrachten,
> Den nie ein Wesen lebend noch verlassen.
>
> (*Die Hölle*, Erster Gesang)[290]

Das zweite Thema, ein zerlegter C-Dur-Dreiklang, demonstriert jenes nicht faßbare Gesetz, durch welches die Töne in die einzig mögliche Aufeinanderfolge gebracht werden und uns durch das Harmonische ihrer Verknüpfung staunen machen. Gestützt auf einem offenen C-Klang im Unisono, ein Kontrast zu der lang andauernden Exposition des ersten Themas in es-Moll (ein mollähnlicher "naturaler" Modus, der nicht ein einziges Mal unterbrochen wird), in dem es keine Töne auf den leeren Saiten der Streichinstrumente gibt, steht das zweite Thema dem ersten konträr gegenüber. Es ist, als folge auf das subjektive Eintauchen in die Tiefen des Seins nun ein objektiver, abstrahierender Blick...

290 Op. cit., S. 7.

Die (allerdings nicht kämpferische) Gegenüberstellung der beiden Themen erscheint wie die Verknüpfung von Gegensätzlichem, das sich nun in eine Einheit fügt, d. h. in einen abgeschlossenen Gedanken, eine absolute Idee.

* * *

Der Ton (immer noch jenes "B") erwächst aus dem Pianissimo, steigert sich unwahrscheinlich schnell in ein vierfaches Forte und bricht unvermittelt ab, als er gleichsam gegen den Taktstrich stößt, der ihm wie ein unüberwindliches Hindernis entgegensteht. Gleichzeitig beginnt dasselbe mit dem nächsten Ton bei einem anderen Instrument, mit dem gleichen Ergebnis, dann mit dem nächsten, dann wieder mit dem nächsten, und so fort... Das Ganze in einer Dynamik, die zur natürlichen, bei der ein Ton nach seiner Hervorbringung wieder verklingt, völlig konträr ist. So beginnt der zweite Satz des Quartetts (*Serenade*).

Jedes Mal führt dieses Maximum an dynamischem Gefälle im Bewußtsein zu einer Rotation: von der Hoffnung zur Verzweiflung, dann zurück zur Hoffnung und wieder zur Verzweiflung. Zwölf Mal wiederholt sich dieser grausam mechanische Vorgang, als würde sich irgendein Ring drehen.

Dann wieder *pianissimo-fortissimo*, ein "doppelter Kontrast", dieses Mal von besonders intensiver psychophysischer Wirkung: die erneute Entgegensetzung extremer Befindlichkeiten, die zwangsläufig und gesetzmäßig koexistieren, ist in diesem Werk ein künstlerisch notwendiges und natürliches Prinzip.

Die schrecklichen Pizzikato-Akkorde, die den dynamisch ansteigenden Klängen nachfolgen, führen die Spannung zu jenem Gipfel, auf dem sie zwangsläufig in einen ganz anderen Zustand, nämlich in ihr Gegenteil, umschlägt: in den Zustand von Distanziertheit und Entfremdung. Das Thema nach den Akkorden, melodisch durchaus nicht neutral und sogar mit einem Anflug von Genrecharakter, verstärkt diese Befindlichkeit sogar noch. In Episoden entstanden, tritt es mal an die Oberfläche, mal taucht es wieder ab, mal löst es sich in Begleitfiguren auf, die sich urplötzlich wieder aktivieren. Ganz plötzlich wächst es an, wird zu einem Klangsymbol und sogar zu einem Signal...

Wie er gewesen, wäre schwer zu sagen,
Der wilde Wald, der harte und gedrängte,
Der in Gedanken noch die Angst erneuert.

(*Die Hölle*, Erster Gesang)[291]

Ein Gefühl des Gespenstischen und Traumhaften bleibt nach dem Verklingen der Musik, die hier vergeht, ohne recht zustande gekommen zu sein.

* * *

Das *Intermezzo* ist der kürzeste Satz des Quartetts. Ohne jegliche Vorbereitung durch die vorangegangene Entwicklung, aber auch ohne weitere Folgen, wirkt diese Musik wie das urplötzliche Aufblitzen von Erinnerungen in einem sonst ruhig verlaufenden Prozeß ausgiebiger Kontemplation. (An dieser Stelle erklingen dann auch die Intonationen aus den beiden Oistrach gewidmeten Violinkonzerten.) Die Musik bricht so plötzlich in den schmerzerfüllten und verzweifelten Monolog ein, daß sie sich in ihn gleichsam "einbrennt". Übrigens handelt es sich bei diesem Monolog nicht um ein Selbstgespräch, sondern um einen ausgesprochenen Bühnenmonolog von der Art des Shakespearischen "Sein oder Nicht-Sein". Darüber hinaus kann ich eine direkte Assoziation nicht zurückweisen: Die Akkorde von zweiter Violine, Bratsche und Cello, vor deren Hintergrund die erste Violine zu ihrer pathetischen Aussage anhebt, erscheinen mir fast visuell greifbar als Bühne oder als eine Art Rednerpodium.

Mir scheint, daß dieser Satz der einzige ist, in welchem Persönliches zur Sprache kommt. Die Musik sprengt hier die verallgemeinernden und symbolischen Rahmen des Werkes, schafft eine Öffnung, gleichsam ein Fenster, für das der Komponist das Wort *Intermezzo* gewählt hat.

* * *

Gerade als "Tränen fließen wollen, um dem Leid unverhüllt Ausdruck zu geben", erklingt in der Bratsche bereits das Thema des nächsten Satzes (*Nocturne*), zunächst ebenfalls distanziert und gleichsam verfremdet (erneut haben wir es mit Spiegelungen zu tun: ein Halbtonschritt nach oben, ein Halbtonschritt nach unten). Doch allmählich

291 Op. cit., S. 7.

wandelt sich das Thema zu einer lebendigen und stetig fließenden Linie, einem Boote vergleichbar, das auf der glatten und durchsichtigen Oberfläche eines Sees langsam dahingleitet (spiegelhaft auch die Begleitung mit ihren gebrochenen Dreiklängen, denen die Terz fehlt). Stille erfüllt jetzt die Seele, Wärme und Ruhe...

> Glaubt' ich zu hören eines Baches Rauschen,
> Der klar von Fels zu Fels herniedergleitet,
> Von seines Gipfels Wasserfülle kündend.
>
> (*Das Paradies*, Zwanzigster Gesang)[292]

Das zweite Element des Themas, das an das (übrigens ebenfalls von der Bratsche intonierte!) Hauptthema des *Dreizehnten Streichquartetts* erinnert, verweist gleichsam auf einen neuen Ausweg aus dieser unerbittlichen Objektivität... Jedes Mal, wenn es scheint, dieser Ausweg wäre nun bald erreicht, vorausgesetzt, man folge vertrauensvoll dem Thema, entgleitet er, verschwindet oder verbirgt sich in der Begleitung, um dann wieder in einer anderen Gestalt zutage zutreten...

Die plötzlich in den letzten Augenblicken der *Nocturne* einsetzenden Pizzicati im Trauermarschrhythmus fordern uns auf, den Blick von der Schönheit abzuwenden und wieder in die reale Zeit, zur normalen Zeitempfindung zurückzukehren. Doch das gelingt nicht sofort, nur ganz allmählich...

* * *

Viertel = 60. Jede Viertel gleicht einer Zeitsekunde. Der fünfte Satz ist ein *Trauermarsch*.

Fast nie zuvor hatte es in den Werken von Schostakowitsch eine solche Tempobezeichnung gegeben. Seine *Adagio*-Maße waren überaus verschieden und umschrieben eine große Spannbreite von Metronomangaben. In den letzten Jahren gelangte Schostakowitsch indes zu einem einheitlichen "Zeitgefühl": immer häufiger fand sich bei ihm das Tempo Viertel = 80. Im Finale der *Fünfzehnten Symphonie*, an der Stelle, an der das Wagner-Thema erscheint (in diesem Kontext das Symbol der Weisheit), wird dieses Tempo sogar als Grundtempo bestätigt.

So ist es auch im *Fünfzehnten Streichquartett*, und zwar in allen Sätzen mit Ausnahme des *Trauermarsches*. Der *Trauermarsch* steht gleichsam für die Idee der Erkenntnis eines Zeitenzusammenhanges, vor dem das menschliche Leben vor dem

292 Op. cit., S. 341.

Angesicht der Ewigkeit nur etwas Flüchtiges ist, ganz gleich, wie lange es nach irdischem Maß auch dauern möge.

> Hast du mehr Ruhm, wenn Du im Alter scheidest
> Aus deinem Leib, als wenn du schon gestorben,
> Bevor dem Kinderlallen du entwachsen,
> Dereinst nach tausend Jahren? Kürzre Spanne
> Ist dies zur Ewigkeit als Wimpernschlagen,
> Verglichen mit dem Gang des letzten Himmels.
>
> (*Der Läuterungsberg*, Elfter Gesang)[293]

Diese Erkenntnis schmälert allerdings die Größe des Augenblicks nicht im geringsten.

Paradoxerweise besteht für Schostakowitsch das Nicht-Traditionelle dieses Trauermarsches gerade in seiner Traditionalität. Es ist nicht wirklich ein Trauerzug, und eigentlich gibt es hier auch gar keine Trauer. Wohl eher handelt es sich um das Symbol für ein bekanntes Genre mit der schon kanonischen Herausstellung des punktierten Rhythmus, dem es-Moll-Dreiklang als harmonischer Hauptfunktion, dem Fehlen jeglicher Entwicklung... Das Thema der *Serenade*, eines der am meisten individuellen Themen, erscheint zwar auch, jedoch in einer völlig entpersönlichten Gestalt, die sich dann im allgemeinen Fluß der Bewegung auflöst. All das verweist nicht auf lebendiges, augenblickliches Erleben, sondern auf eine verallgemeinerte Symbolik.

> Und ich sah die Wahrheit gleich einem Sterne.
>
> (*Das Paradies*, Achtundzwanzigster Gesang)[294]

Wie Herztöne, die allmählich schwächer werden, tönt das Pizzicato des Cellos...

* * *

Die eigentliche Rolle dieses Trauermarsches erschließt sich erst im Finale des Zyklus, wo dieses Material über den ganzen Satz hin dominiert, wenngleich das Tempo auch wieder zum Grundmaß Viertel = 80 zurückgekehrt ist.

293 Op. cit., S. 178.
294 Op. cit., S. 373.

Multidimensionalität. Vielschichtigkeit. Verschiedene Welten, begriffen in ihrer Verknüpfung mit irdischem Leid.

Der *Epilog* ist Nachwort und Resumé. In dieser Funktion ist seine Stellung im Werk derer vergleichbar, die das *Fünfzehnte Streichquartett* in bezug auf alle Werke des Komponisten einnimmt, die etwa in den letzten zehn Jahren entstanden sind.

Der Komponist schaut nicht einfach auf Erlebtes zurück. Vielmehr gelangt er kraft seines erstaunlichen Vermögens, Retrospektive, Introspektive und Perspektive im Bewußtsein miteinander zu verknüpfen, zu einem Punkt, von dem aus er sagen kann:

> Die Schönheit, die ich sah, ist so erhaben,
> Nicht über uns nur, nein, ich möchte glauben,
> Daß nur ihr Schöpfer selbst sie ganz genieße.
>
> (*Das Paradies*, Dreißigster Gesang)[295]

Es erklingen sämtliche Themen: die beiden Themen aus der *Elegie,* das Thema der *Nocturne,* das des *Trauermarsches* sowie (in etwas abgewandelter Form) das Thema und der zwölftönige Komplex der *Serenade.*

Erneut erscheinen zu gewissen Momenten fast konkrete Gestalten. Wirbelnde Passagen, die zunächst wie eine nach dem Trauermarsch notwendige Katharsis anmuten, prägen sich im weiteren als etwas "Sphärisches" ins Bewußtsein. Möglicherweise ein bezug auf die Stelle:

> In Wahrheit nun befand ich mich am Rande
> Des schmerzvollen, abgrundtiefen Tales,
> Das widerhallt von Klagen ohne Ende.
>
> (*Die Hölle*, Vierter Gesang)[296]

Die gesamte Energie der "Wirbel" kondensiert gleichsam in einem Triller[297], der, ständig präsent, von einem Instrument zum anderen wechselt und lediglich für einige Momente der Stille unterbrochen wird. Scharfe d-Moll-Pizzicato-Akkorde, die in diese Stille hereinbrechen, erscheinen mit ihrem schrecklich leeren Ton "a" wie ein Appell, der machtvoll nach Antwort verlangt.

295 Op. cit., S. 380.
296 Op. cit., S. 18.
297 Ich glaube, daß seit dem ersten Satz der *Sechsten Symphonie* der Triller bei Schostakowitsch eine aktiv sinnstiftende Rolle innehat (Anm. d. Autors).

Diese d-Moll-Akkorde... Was ist das? Der Wunsch, die ohnehin schon endlose Tiefe vollends bodenlos zu machen? Aber liegt in diesen Akkorden nicht eher der letzte Schlüssel zum Verständnis des für Schostakowitsch so charakteristischen Prozesses tonartlicher Erniedrigungen? Wie auch immer, die Wirkung der elementaren Dreiklänge ist einfach unbeschreiblich!

Und daneben (wie eine Spiegelung in zwei symmetrischen Spiegeln) die Dreiklänge a-Moll und g-Moll, die den Appell wiederholen.

Alle Akkorde erklingen pizzicato. Anders als in den vorangegangenen Sätzen kann das pizzicato hier nicht als kompositorischer Kunstgriff aufgefaßt werden: es unterbricht weder die ringförmige Linie der aufsteigenden Spannung wie in der *Serenade,* noch verweist es – wie in der *Nocturne* – auf den folgenden *Trauermarsch,* noch führt es – wie dann im *Trauermarsch* selbst – in eine andere Dimension. Das pizzicato ist hier nicht "interpretierbar", denn es erklingt als A x i o m.

* * *

Wie der Ton "b" in der ersten Violine, der die Schlußkadenz der *Elegie* "einweihte" und sich dann urplötzlich und unvorsehbar verwandelte, suggeriert auch der nicht verstummende Triller in der Bratsche (in der gleichen Kadenz, jedoch bereits im stetig präsenten Widerschein des *Trauermarsches*) beharrlich die Idee von einem wahrhaftigen Leben, von einem WERK, in welchem das einzelne Opus nur Teilglied in einer Kette der Vollkommenheit ist...

* * *

Wahrscheinlich sind auch andere Deutungen des *Fünfzehnten Streichquartetts* möglich, wenn man sich eines anderen "Schlüssels" bedient. In meinen eigenen subjektiven Bemerkungen habe ich mich darauf beschränkt, lediglich auf die ewig aktuellen Themen des Lebens und der Kunst sowie auf deren Verkörperung in diesem Werk einzugehen.

Gottfried Eberle (Berlin):

NACHT, TOD UND UNSTERBLICHKEIT[298]

Zum *Fünfzehnten Streichquartett* von Dmitri Schostakowitsch

24 Streichquartette durch alle 24 Tonarten wollte Schostakowitsch schreiben, so wie er 1933 24 Preludes für Klavier nach dem Vorbild Chopins schrieb und 1950/52 24 Präludien und Fugen, angeregt durch das *Wohltemperierte Klavier* von Johann Sebastian Bach. Es war ihm nicht vergönnt, den Zyklus zu vollenden, und er wußte das, als er sein *Fünfzehntes,* sein letztes Streichquartett schrieb. Dmitri Zyganow, der Primarius des Beethoven-Streichquartetts, für das Schostakowitsch seine Streichquartette in erster Linie schrieb, erinnert sich, daß Schostakowitsch ihm nach der Fertigstellung des *Fünfzehnten Quartetts* sagte: "Weißt du, Mitja, die euch versprochenen 24 Quartette werde ich nicht mehr schaffen."[299]

Es liegt also der Gedanke nahe, daß Schostakowitsch mit seinem *Fünfzehnten Quartett* ein abschließendes Resumee zog, und Krzysztof Meyer, Schüler, Freund und hervorragender Kenner Schostakowitschs, hat diese These auf dem Internationalen Schostakowitsch-Symposium in Köln 1985 vertreten. Das Werk ist für ihn "Zusammenfassung des gesamten Schaffens von Schostakowitsch", eine "Anthologie von Mitteln, deren sich der Komponist in der Mehrzahl seiner Werke bediente". Das Quartett ist für ihn "gleichsam ein Katalog der für Schostakowitsch typischen rhetorischen Figuren".[300]

Zweifellos gibt es bei Schostakowitsch ein solches Vokabular charakteristischer Wendungen; Meyer bezeichnet sie geradezu als "lexikalisch". Das zu Ende gedacht, wäre es möglich, für Schostakowitsch ein Lexikon musikalischer Wendungen zu erstellen, denen sich bestimmte Bedeutungsgehalte zuordnen lassen, mit denen Schostakowitschs Musik zu erklären und zu deuten wäre. Das hieße freilich, die Dinge unzulässig zu vereinfachen. Gewiß ist fast die gesamte Musik Schostakowitschs Trägerin von Ideen, Bedeutungen, ist Programmusik im weitesten Sinn, und damit steht Schostakowitsch in bester russischer Tradition. Aber ihr Bedeutungsgehalt ist vielschichtiger als es lexikalische Zuordnungen sind. Westliches Musikdenken

298 Der vorliegende Beitrag wurde am 17. November 1995 als Referat auf einem Symposium der Schostakowitsch-Gesellschaft in Rheinsberg gehalten.

299 Krzysztof Meyer: *Schostakowitsch*, Bergisch-Gladbach 1995, S. 520.

300 *Internationales Dmitri-Schostakowitsch-Symposion Köln 1985* (= *Kölner Beiträge zur Musikforschung,* Bd. 150), Regensburg 1986, S. 123.

tendiert dazu, Programmusik etwas scheel anzusehen als Vereinigung von Musikalischem und "Außermusikalischem".

Es erkennt in der Nachfolge Eduard Hanslicks gern jener Musik höhere Würde zu, die als "tönend bewegte Form" auftritt, und subtrahiert oft "Inhalte" als irrelevant für den ästhetischen Rang von Musik. Russischer Musiktradition, insbesondere Schostakowitsch, ist dieser unselige Form-Inhalt-Dualismus, der in endlosen Erörterungen diskutiert wurde, weitgehend fremd, und der russische Musiktheoretiker Boris Assafjew hat ihn aufgehoben in seinem Begriff der "Intonation", der der osteuropäischen Musikwissenschaft geläufig ist, in der westlichen indes noch kaum fruchtbar gemacht worden ist. Er scheint jedoch gerade für die Schostakowitsch-Analyse nützlich.

Intonation ist für Assafjew weit mehr als das genaue Treffen und Einhalten des Tons, es ist gleichsam der *Tonfall* der Musik, der nicht in Form und Inhalt auseinanderzudividieren ist: "Im Bewußtsein des Komponisten wird die Musik zu einer Einheit von Inhalt und Form... Der Inhalt wird nicht in die Musik wie Wein in verschieden geformte Pokale gegossen, sondern ist mit der Intonation als klanglich-bildhafter Sinngehalt verschmolzen". Intonation ist für Assafjew "Ausdruck eines Ideengehalts in emotional-sinnerfüllter Umhüllung". Und Assafjew ist Historiker und Soziologe genug, um zu erkennen, daß der Bedeutungsgehalt von Intonationen nicht starr und statisch ist, sondern sich je nach Zeit und Ort verändern kann, daß er stets nur für einen begrenzten zeitlichen und lokalen Bereich allgemeinverständlich an Musik haftet. Er schreibt: "Ein Musiker muß die Intonation ... als eine in ihren äußeren Erscheinungen ständig veränderliche Musik eines konkreten musikalischen Milieus rezipieren".[301]

Demgemäß wäre Schostakowitschs Musik von ihrem privaten und sozialen Milieu, von ihrem musikalischen Umfeld her zu interpretieren, aus den historischen Traditionen, in die er sich stellt. Für die Deutung von Schostakowitschs Intonationen kommt da insbesondere Mussorgsky in Frage oder Gustav Mahler, die er beide verehrte. Und wie bei Mahler muß man bei ihm mit gebrochenem Tonfall, mit Doppelbödigkeit rechnen...

Krzysztof Meyer listet im genannten Referat eine Reihe charakteristischer Intonationen bei Schostakowitsch auf, spricht aber nicht von ihrem Bedeutungsgehalt. In der Richtung soll seine Arbeit hier weitergedacht werden.

Wie aber soll man nun bei einem reinen Instrumentalwerk Bedeutung erschließen? Anspielungen auf andere, auf fremde und eigene Werke helfen da weiter und

301 Boris Assafjew, *Die musikalische Form als Prozeß*, Berlin 1976, S. 207 ff.

insbesondere Werke, die in der Nachbarschaft des *Fünfzehnten Quartetts* entstanden sind, zumal die textgebundenen.

Spätestens seit der *Romanzen-Suite auf Gedichte von Alexander Block* aus dem Jahre 1967, mit der man den Beginn des Spätwerks ansetzen kann, setzt sich Schostakowitsch entschieden mit dem Tod auseinander und im Zeichen rapid sich verschlechternder Gesundheit zunehmend mit dem eigenen Tod. Die *Vierzehnte Symphonie* von 1969 und die Michelangelo-Sätze, die unmittelbar nach dem *Fünfzehnten Quartett* entstanden, geben davon deutlichste Kunde. Und das *Fünfzehnte Streichquartett* – diese These sei vorweggenommen – ist ein Werk, das im Zeichen des Todes nicht nur das eigene Schaffen überblickt und zusammenfaßt, sondern auch die eigene Position in der Musikgeschichte mit Stilzitaten und konkreten Zitaten reflektiert.

Schostakowitsch hatte schon seit dem *Dritten Streichquartett* die klassische Viersätzigkeit immer wieder durchbrochen und seit dem *Elften Quartett* endgültig preisgegeben zugunsten einer kleineren oder größeren Anzahl von Sätzen, die er alle meist unmittelbar ineinander übergehen läßt und motivisch miteinander verzahnt. Diese Tendenz zur gegliederten Einsätzigkeit, die auch für Schostakowitschs letztes Quartett gilt – sechs Sätze gehen unmittelbar auseinander hervor –, knüpft an die späten Streichquartette Beethovens an. Später Beethoven – speziell der Anfang des cis-Moll-Quartetts op. 131 – wurde schon mit dem fugierten Beginn des *Achten Quartetts* reflektiert, und fugiert ist nun auch wieder der Anfang des *Fünfzehnten Quartetts*.

Genuiner Schostakowitsch aber sind die Überschriften der sechs Sätze, die sie als Charakterstücke deklarieren: *Elegie, Serenade, Intermezzo, Nocturne, Trauermarsch, Epilog*. Krzysztof Meyer hat darauf hingewiesen,[302] daß, abgesehen vom Epilog, diese Satzcharaktere den ersten fünf der *Zehn Aphorismen* für Klavier aus dem Jahr 1927 entsprechen, einem Werk der avantgardistischen, radikal atonalen Phase Schostakowitschs. Schostakowitsch schlägt also den Bogen zurück über fast ein halbes Jahrhundert zu einem Werk, das er als 21jähriger komponiert hat, und steht damit offenbar zu einem Jugendwerk, das der Sowjet-Ideologie nicht standhielt, und knüpft stilistische Fäden zu ihm.

Die sehr lose Folge der Aphorismen ersetzt Schostakowitsch in seinem letzten Quartett jedoch durch eine intensive äußere und innere Verbindung der Sätze. Alle sechs stehen sie – etwas ganz Ungewöhnliches, eher der Suite Zugehöriges – in der Haupttonart es-Moll; merkwürdiger noch: sie sind alle Adagios, zudem fast durchweg im Tempo Viertel = 80, dem Tempo des mittleren Pulsschlags, dem traditionellen

302 Siehe Anm. **(2 in diesem Text)**

"tempo ordinario". Nur der *Trauermarsch* und seine Reminiszenzen im Epilog sind noch langsamer: Viertel = 60, also genau eine Sekunde lang, im Tempo der Uhr gleichsam. Der Pulsschlag ist verlangsamt, er stockt. Mit dieser Vereinheitlichung, zu der zahllose motivische Querverbindungen über die Sätze hinweg kommen, steuert Schostakowitsch einem Auseinanderfallen des suitenartigen Ablaufs wirksam entgegen.

Der erste Satz, die *Elegie*, ist schon von ihrer Ausdehnung her mit 210 Takten weit entfernt von der extrem knappen achttaktigen Elegie der *Aphorismen*. Immerhin verbindet der archaische polyphone Gestus.

Im Quartett beschwört Schostakowitsch zunächst eine modale Welt in reinem Äolisch, die diatonische, in engem Ambitus kreisende Melodik mittelalterlichen Kirchengesangs. Zu allererst aber fixiert er, wie so oft zu Beginn seiner Quartette (etwa auch im vorhergehenden *Vierzehnten*) den Grundton des Quartetts durch mehrmalige Repetition, um sich später um so kräftiger von ihm abzustoßen. So wie der erste Takt rhythmisiert ist, erinnert er an Schuberts Lied *"Der Tod und das Mädchen"*, das ja auch in ein Streichquartett eingegangen ist (bei Schubert haben wir auch das enge Umkreisen des Grundtons).

Damit ist das Thema des Quartetts angeschlagen. In der Folge aber erscheint dieser Rhythmus auftaktig, die Erste Violine setzt mit ihm ein, und in dieser Form verleiht er dem ganzen den Charakter eines schleppenden Trauerkondukts. Der Eindruck des Stockenden, des nahezu Stehenbleibens, wird verstärkt durch die in sich kreisende Melodik. Der Grundton wird zur Achse für symmetrische Melodiebildungen, er pendelt erst je eine Sekunde nach oben und unten aus, dann erweitert sich der Radius zur Quarte, die ein ganz bedeutsames Intervall wird. Struktur und Ausdruck, Form und Gehalt durchdringen sich schon in diesen ersten Takten unlöslich, und unter diesem Gesichtspunkt soll nun auch weiter analysiert werden.

Die Erste Geige schwingt sich im vierten Takt nach ihrem Einsatz bei Ziffer 1 zum Intervall der kleinen Sexte auf, das im Kontext der engen Intervalle sehr hervorsticht. Es scheint mir denn auch ein Zitat zu sein aus dem Werk, das den Spätstil einleitet, der *Romanzen-Suite nach Versen von Alexander Block*. Dort, im dritten Lied (*"Wir waren zusammen"*), haben wir die gleiche hohe Zweistimmigkeit wie im Quartett – der Sopran duettiert dort mit der Violine – und haben diese Dreiklangsbrechung als zentrales Motiv; außerdem steht dort das gleiche Auftaktmotiv dreier repetierter Noten, das den ersten Satz des Quartetts trägt. Deutlicher noch wird die Assoziation im weiteren Verlauf des Quartetts, zumal im letzten Satz, wo diese Wendung in Dur erscheint wie im Lied. Dort ist sie verknüpft mit dem Text: "Stets denk ich an die Zeit zu zwein... Nacht war's, die Geige leis ertönte... Du warst zum ersten Male mein..." Vielleicht darf die Stelle als biographische Rückerinnerung gedeutet werden.

Im 15. Takt des ersten Satzes erscheint das Quartmotiv in einer Form, die gleich sequenziert wird und für den ganzen Satz bestimmend wird. Dieses Motiv nun steht an zentraler Stelle (Takt 14) im vorletzten, dem zehnten der *Michelangelo-Lieder*, das mit "Tod" überschrieben ist, zum Text: "Kurz bemessen ist die Zeit". Wir werden noch eingehender sehen, wie sich im Spätwerk an das Intervall der Quart der Assoziationsradius der Todessymbolik heftet.

Das erste Ausscheren aus dem äolischen es-Moll führt exponiert das C ein (vier Takte vor Ziffer 6), das zur Orgelpunkt-Basis eines zweiten Themas wird, welches in ungetrübtem C-Dur durch den Dreiklang schwingt, eine naturhafte, pastorale Atmosphäre beschwört. Vielleicht ist hier nicht von ungefähr C-Dur, die Tonart des frühlingshaften Quartetts intoniert und damit der Bogen geschlagen über Schostakowitschs gesamtes Streichquartettschaffen.

Diese Sphäre reinster C-Dur-Diatonik wird aber alsbald gestört durch den ersten Einbruch von Chromatik (drei Takte vor Ziffer 7): Der Grundton C drängt ausdrucksvoll, ja schmerzlich einen Halbton nach oben und kehrt in sich zurück. Es ist dies die Figur, die die barocke musikalische Rhetorik als "Pathopoiia" bezeichnete, als "die Erzeugerin", die Darstellerin von Leiden. Und diesen Ausdrucksgehalt wahrt sie bei Schostakowitsch unvermindert, zumal im Spätwerk.

In der *Vierzehnten Symphonie* steht die Figur an exponierter Stelle im siebten Satz, "Im Kerker der Santé", wo einer sich lebendig begraben fühlt, bei den Worten "Erbarme dich", und im Satz darauf als Schrei vor den Worten "Henkersknecht von Podolien". Schließlich im neunten Satz "An Delwig" beim Anruf an den revolutionären Dekabristen-Mitstreiter.

Die Figur der "Pathopoiia" redet bei Schostakowitsch von der Qual, die Menschen von Menschen zugefügt wird, offenbar aber auch von der Qual der Ungerechtigkeit, die eine unbarmherzige höhere Macht verteilt. Die Figur wird, in verschiedener rhythmischer Form, zum Strukturträger des ersten Michelangelo-Lieds, dessen Komposition sich unmittelbar an das *Fünfzehnte Streichquartett* anschloß. Und sie bezeichnet dort das Hadern mit einer Macht, die Schwätzer und Lügner belohnt, aber nicht wahres, ehrliches Schaffen:

> Du hörst nur auf die Schwätzer und grad eben
> hast du den Lügner selbst noch reich belohnt.
> Ich diente dir, gab dir mein Schaffen gern
> und strahlte deinem Licht mit meinem Leben.
> Doch ungerührt ließ dich mein ganzes Streben,
> je mehr ich schuf, je mehr stand ich dir fern.
> Der Himmel scheint sich teilnahmslos zu zeigen.

Alle diese Bedeutungen darf man wohl mithören, wenn im *Fünfzehnten Quartett* die "Pathopoiia" immer beredter ihre Stimme erhebt und in die *Elegie* den Ton der Klage bringt.

Derweil verdichtet sich das Geschehen um die Quarte, immer deutlicher kristallisiert sie sich heraus, bis die Musik vier Takte vor der Ziffer 14 auf ihr stehen bleibt, sich buchstäblich auf sie einpendelt. Und damit ist im Zentrum des Satzes ein Tonsymbol von ungeheurem Assoziationsreichtum erreicht, der sich wiederum erst voll erschließt, wenn man andere, vor allem auch textgebundene Parallelstellen in Schostakowitschs Spätwerk zur Interpretation heranzieht. Das aufwärtsgerichtete, signalhafte Quartintervall und das Quartenpendel, sie ertönen im zweiten Satz der *Vierzehnten Symphonie*, der "Malagueña", einem gespenstischen Totentanz auf die Worte "Der Tod geht ein und aus in der Taverne". In den *Michelangelo-Liedern* rekurriert in den drei letzten Stücken das Geschehen sehr ausgeprägt auf das Quartenpendel. Sie sind überschrieben mit "Nacht", "Tod" und "Unsterblichkeit". In der "Nacht" erscheint die Figur mehrfach so, als wäre sie ein direktes Zitat aus dem Streichquartett. Im darauffolgenden Lied "Tod" taucht sie auf wie das Pendel der Lebensuhr zu den ersten Worten: "Es kommt der Tod, doch fraglich ist die Stunde" und später verbreitert sie sich wie der Klang von Totenglocken. Im letzten Lied "Unsterblichkeit" aber steht sie, noch breiter ausladend, für das Transzendieren des Todes, für Unsterblichkeit: "Ich leb in euch ...". Von hier aus darf man wohl wieder die Verbindung knüpfen zu den chronologisch in der Nähe liegenden Instrumentalwerken.

Die *Bratschensonate,* Schostakowitschs letzte Komposition, die er fraglos im sicheren Bewußtsein des nahen Todes schrieb, läßt das Quartenpendel von der ersten Seite an in vielfältigen Variationen ertönen, zum ersten Mal in Quartenparallelen – die Quarte erklingt also sukzessiv und simultan zugleich –, dann paukenartig in der Tiefe, im zweiten Satz inmitten eines grotesken Totentanzes mit japsenden Vorschlägen, im letzten Satz vor allem in einer Variante mit abwärtspendelnden Quarten. Das letzte Wort aber behält das Quartenpendel fast genau in der rhythmischen Form, wie sie im *Fünfzehnten Quartett* zum ersten Male auftauchte. Und dort ist es noch weiter zu erleben.

Im zweiten Satz des Quartetts aber, in der *Serenade*, tauchen Todessymbole ganz anderer Art auf. Todessymbole in einer Serenade? Ganz ohne Frage: Dies ist eine Serenade, ein nächtliches Ständchen, zu dem Freund Hein aufspielt. Es ertönt vor einer unheimlichen Folie.

Der letzte Ton aus dem ersten Satz klingt weiter und steigert sich vom *ppp* zum *sfff*. In dem Augenblick, wo er abbricht, hat im anderen Instrument ein zweiter Ton

begonnen, der ebenso crescendiert. Und so geht es fort durch alle 12 Töne des chromatischen Systems.

Es ist dies die zwölffache Verdichtung eines Vorgangs, wie er sich am markantesten am Ende der *Vierzehnten Symphonie* findet, nach den Rilke-Worten "Der Tod ist groß". Da wird der letzte Akkord vielfach repetiert, dabei stetig beschleunigt und in der Lautstärke gesteigert bis zum lärmenden Abbruch. Solches geht sicherlich zurück auf jenes Crescendo auf einem Ton, das in Alban Bergs Oper *Wozzeck* nach dem Mord Wozzecks an Marie steht, in einem Werk, das in den zwanziger Jahren in Leningrad aufgeführt wurde und zu den stärksten musikalischen Eindrücken des jungen Schostakowitsch zählte.

Zwölfmal also das Symbol für Gewalt und Tod am Anfang der *Serenade.* Und an dieser Stelle ist ein kleiner Exkurs über Zwölftontechnik bei Schostakowitsch angezeigt.

1959 sagte Schostakowitsch in einem Interview beim Warschauer Herbst, das man hernach auch in der Zeitschrift *Sovetskaja muzyka* lesen konnte, zur Zwölftonmusik:

> "Ich möchte betonen, daß die Ausdrucksmöglichkeiten der Zwölftonmusik äußerst gering sind. Bestenfalls ist sie in der Lage, Zustände der Niedergeschlagenheit, der völligen Erschöpfung oder der Todesangst auszudrücken..."[303]

Neun Jahre später, 1968, urteilt Schostakowitsch in einem weniger offiziellen Interview der Komsomol-Zeitschrift *Junost'* milder:

> "Was ausschließlich technische Ausdrucksmittel betrifft, wie sie bei Musiksystemen wie dem dodekaphonischen oder aleatorischen üblich sind..., so ist gegen einen maßvollen Gebrauch nichts einzuwenden... Die Verwendung von Elementen dieser komplexen Systeme ist durchaus gerechtfertigt, wenn die kompositorische Idee es erfordert..."[304]

Schostakowitsch selbst hat in diesem Jahr, 1968, begonnen, gelegentlich zwölftönig zu schreiben, bewußt zum ersten Mal im *Zwölften Streichquartett*. Und es scheint, daß er mit der Zwölftonmusik nun eben das ausdrücken will, was er im ersten Interview noch abwertend als ihre begrenzten Ausdrucksmöglichkeiten ansah:

> "Zustände der Niedergeschlagenheit, der völligen Erschöpfung und der Todesangst".

Für den angesprochenen Anfang der *Serenade* des *Fünfzehnten Quartetts* trifft das fraglos zu. Aber auch anderweitig. Eine der ersten, vielleicht noch unbewußt gesetzten Zwölftonpassagen findet sich bezeichnenderweise in der Romanzen-Suite nach

303 Dmitri Schostakowitsch, *Erfahrungen*, Leipzig 1983, S. 143 f.
304 Ebenda, S. 170.

den visionären Worten "...und Krieg und Weltenbrand steht uns bevor". Und wenn am Anfang des *Dreizehnten Streichquartetts* eine Zwölftonreihe exponiert wird, ist da der Chor *Tränen* aus der gleichzeitig entstandenen Musik zu Grigori Kosinzews Film *König Lear* zitiert.

Im fünften Satz der *Vierzehnten Symphonie*, "Auf Wacht", verbindet sich Zwölftontechnik mit verschiedenen Elementen von Kriegs- und Todessymbolik zu dem Text "Er muß heut abend sterben im Schützengraben".

Der Satz wird eröffnet von einem Xylophonsolo, das in diesem Zusammenhang klingt wie ein Marsch von Totengebeinen. Das konstituierende Element dieser Zwölftonmelodie ist die Quarte und ihre Umkehrung, die Quinte.

Ähnlich verbindet sich in einem weiteren Satz der *Vierzehnten Symphonie*, "Im Kerker der Santé", Zwölftontechnik mit Quartenstruktur und Holzgeräusch zum Bild des lebendig Begrabenseins. Nach den Worten "Hier wölbt sich über mir das Grab, hier wartet nur der Tod" erklingt, singulär bei Schostakowitsch, eine strenge, col legno geklopfte Zwölftonfuge, in deren Thema ein Motiv aus drei aufsteigenden Quarten hervorsticht.

Das heißt nun nicht, daß Zwölftontechnik bei Schostakowitsch nicht auch einfach nur primär konstruktiven Charakter haben kann. Im *Dreizehnten Streichquartett* bildet eine Zwölftonreihe den Baß einer Passacaglia. Den gesamten Tonsatz hat Schostakowitsch fast nie nach Zwölftontechniken konstruiert. Meist beläßt er es bei vereinzelten Zwölftonmelodien, und oft ist er an der Reihe, der festgelegten Folge der 12 Töne, gar nicht so sehr interessiert, eher am reihenfreien Zwölftonfeld, wie es für die frühen russischen "Zwölftonkomponisten" (Skrjabin, Roslawez, Obuchow u. a.) typisch ist.

So ist es auch am Anfang der *Serenade* im *Fünfzehnten Quartett*. Die 12 Töne erscheinen in dieser Reihenfolge nur an diesem Anfang und hier das einzige Mal vollständig. Die folgenden Tongruppen exponieren keine vollständige oder reine Zwölftönigkeit mehr. Schostakowitsch scheint das Interesse an der Dodekaphonie schon zu verlieren.

Im Augenblick, wo der letzte der 12 Töne schreiend anreißt, zupfen Zweite Geige und Bratsche einen überaus dissonanten Achttonakkord, so als sei die Gitarre des Serenadensängers zerbrochen. Dieser Akkord, der noch ein paarmal monomanisch wiederholt wird, aber keine weiteren Pizzikato-Akkorde nach sich zieht, erinnert an den einzigen Akkord, der die *Serenade* der *Aphorismen* begleitete. Nach den Pizzikato-Tönen folgen einige irrlichternde Töne des Cellos, dann der gleiche dreiteilige Vorgang noch einmal in geraffter Form: crescendierende Liegetöne, der Pizzikato-Akkord, die tiefen Schrubb-Töne, die sich schließlich in den Baß eines kargen Walzers verwandeln: Freund Hein spielt zu fahlem Totentanz auf. Der reiche Gehalt

von Quarten wundert nun schon nicht mehr. Die Quarte erscheint markant in der Walzermelodie als zweifach fallende.

Zweifache, ja drei- und vierfache melodische Quartenfolgen gehören zum festen Vokabular des späten Schostakowitsch. Ziehen wir wieder auf der Suche nach deren Bedeutungshorizont weitere Werke heran.

Am auffallendsten und dichtesten erscheinen solche Quartenstrukturen im achten Satz der *Vierzehnten Symphonie*, der wütenden, unflätigen "Antwort der Saporoger Kosaken an den Sultan von Konstantinopel".

Da taucht die aufsteigende Doppelquarte zuerst bei dem Wort "blutiger Traum" auf, wird sofort von ihrer Umkehrung beantwortet, die in immer dichterer Folge erscheint als Ausdruck von Brutalität. Und wenn Schostakowitsch im ersten Satz der *Fünfzehnten Symphonie* an markanter Stelle (drei Takte vor Ziffer 42) die Geigen gleich durch vier Quarten aufsteigen läßt, ganz in der Nähe des Gewaltmotivs, dann stellt sich spätestens dort heraus, daß der Satz so ausgelassen heiter nicht ist, wie er sich anließ.

In den Streichquartetten hat das Doppelquart-Motiv seinen Vorläufer im *Zwölften Quartett*, wo es im ersten Satz einen schäbigen Walzer ähnlich durchdringt wie hier im *Fünfzehnten Quartett*. Im zweiten Satz des *Zwölften Quartetts* spielt die Doppelquarte zusammen mit dem Quartenpendel eine noch heftigere, gewalttätigere Rolle (ab Ziffer 54). Am Ende verbindet sich die Doppelquarte mit einem chromatischen Seufzer – eine Kombination, die gleichfalls zu den verbreiteten Ausdruckstypen im Spätwerk Schostakowitschs zählt.

Im dritten Satz der *Vierzehnten Symphonie*, "Loreley" (um Ziffer 30), bezeichnet diese Gestalt, von Geigen und vom Xylophon gespielt, den Gang zum Tod. An zentraler Stelle des *Nocturne* im *Fünfzehnten Streichquartett* (bei Ziffer 49) steht diese expressive Geste gleich mit einem Anlauf von drei Quarten.

Es hieße nun, die Interpretation zu überstrapazieren, wollte man all solche Quartenstrukturen bei Schostakowitsch mit den genannten Ausdrucksgehalten verknüpfen. Zunächst ist die Quarte einfach ein sehr konstruktives Intervall, das ganze Sätze, ja ganze Werke im Innersten zusammenzuhalten vermag; für das *Fünfzehnte Quartett* gilt das durchaus. Und das verbindet Schostakowitsch mit dem späten Bartók, dessen Quartette er überaus schätzte. Wie Quartenstrukturen geradezu zum Inbegriff des Bauens, Schaffens, des Schöpferischen werden, demonstrieren in der *Michelangelo-Suite* zumal die mittleren Stücke (6 bis 8), die die schöpferische Kraft Dantes und Michelangelos verherrlichen. Im sechsten Lied, "Dante", künden allgegenwärtige Quartensignale von der Göttlichkeit und Unsterblichkeit des Dichters, im achten von Michelangelos eigener Schöpferkraft, von seinem Hammerschlag, der den Fels in ein

Menschenbild verwandelt. Das erinnert an den mythischen Menschenbildner Prometheus. Und von den Prometheus-Musikern der Musikgeschichte stammt die Tradition der Quartenschichtung als Symbol des Bauenden, des Schöpferischen. Liszt fühlt sich vom Prometheus-Mythos veranlaßt, in der entsprechenden Symphonischen Dichtung aus der herkömmlichen Terzenschichtung auszubrechen, zugunsten von Quartenschichtung. Und in Skrjabins *Prometheus* wird ein sechstöniger Quartenakkord zur Basis des gesamten Werks.

Kehren wir nach diesem Ausflug zurück zum zweiten Satz des *Fünfzehnten Quartetts*, der zu Betrachtungen über Quartenstrukturen veranlaßte. Er endet damit, daß er seinen einen, zunächst gezupften Akkord nun arco im Fortissimo hämmert und ihm einen weiteren, sehr quartenhaltigen Akkord zugesellt, der schon in den nächsten Satz, das *Intermezzo* vorausweist. Er steht dort im Mittelpunkt. Zuvor und danach aber ist ein Zitat zu hören, die ersten zwei Akkorde der berühmten *Chaconnne für Violine solo* von Johann Sebastian Bach, beide Male aber so modifiziert, daß im zweiten Akkord der Tritonus zur reinen Quarte wird. Schostakowitsch erweist noch einmal dem Komponisten die Reverenz, dem er sie so oft in seinem Leben erwiesen hat.

Schostakowitsch nähert den Bachschen Akkord also der eigenen Akkordbildung an. Schostakowitschs Zitate sind zuletzt nicht mehr collagenhaft eingestreut wie noch in der *Fünfzehnten Symphonie,* sondern mit der Gesamtstruktur verwoben, in sie integriert. Solches bezeichnet auch die Entwicklung des Schostakowitsch-Verehrers Alfred Schnittke. Bei Schostakowitsch wurde das Schubert-Zitat, das das *Fünfzehnte Quartett* eröffnete, sofort zum Träger der Konstruktion eines ganzen Satzes.

Das *Intermezzo* ist Zwischenspiel, Bindeglied insofern, als es einerseits das Ende des vorhergehenden Satzes aufgreift, andererseits melodische Formeln des folgenden *Nocturne* schon andeutet.

Dieses *Nocturne* ist nun zwar nicht ein Anti-Nocturne wie das in den Aphorismen, das ohne Taktstrich wild atonal auftrumpfend alle Gattungstraditionen über den Haufen wirft, aber es ist ein fahles Nocturne, das sich aller Sinnlichkeit entschlägt, das in seinen weit auseinandergezogenen Akkordbrechungen, die in einem Chopinschen Nocturne so volltönend sind, meist die Terz ausläßt und es bei hohlen Quarten und Quinten beläßt (vgl. "Nacht"). Die Melodie der Bratsche umkreist zunächst chromatisch einen Zentralton – eine gewisse Analogie zum Anfang des Kopfsatzes. Zwischen die beiden großen Phasen des *Nocturne* sind Erinnerungen an das Quartenpendel des ersten Satzes eingelassen. Am Ende aber wird schon der punktierte Rhythmus des folgenden *Trauermarschs* vorausgenommen, verbunden mit der rhetorischen Figur der "Pathopoiia".

Im *Trauermarsch* bleibt dieser Rhythmus erst einmal auf dem Grundton. Er erweist sich damit als Variation des Anfangs vom ersten Satz. Der charakteristische punktierte Auftakt des Trauermarschs hat eine ausgiebige Tradition in der Musikgeschichte, zumal bei Beethoven; man denke etwa an den langsamen Satz der *Eroica*. Diese Schostakowitsch-Stelle nun steht in Tonart und Charakter am nächsten dem Trauermarsch der *As-Dur-Klaviersonate op. 26.*

In nächster Nähe des *Fünfzehnten Quartetts* taucht der Trauermarsch-Rhythmus im vorletzten Michelangelo-Lied "Tod" auf, verknüpft mit dem Quartenpendel. Und auch im *Trauermarsch* des *Fünfzehnten Quartetts* wird der Gesang des Trauermarsches vom Quartenpendel gestoppt, das hier seine ganze Symbolkraft entfaltet: Der Gang zum Tod stockt, das Pendel der Lebensuhr hält inne.

Die dreiklangsgeprägte Melodie des *Trauermarschs* erinnert an revolutionäre Folklore, wie sie Schostakowitsch zumal in seine Symphonien viel eingelassen hat. Vielleicht ist das hier sogar ein konkretes Zitat.

Der Epilog versammelt Erinnerungen an die vorausgehenden Sätze. Das virtuos in Zweiunddreißigsteln den Tonraum durchmessende Violinsolo schlägt den Bögen zurück zum *Intermezzo*, das ähnlich rhapsodisch-rezitativisch begann. Dann wird aus dem Anfang des ersten Satzes zitiert, aber in Dur, so daß die Reminiszenz an die *Romanzen-Suite nach Block* deutlicher hervortritt. Das Cello nimmt die Zweiunddreißigstel-Arabesken auf, die in dem Satz so etwas wie Ritornell-Funktion haben. Der erweiterte Gitarrenakkord aus der *Serenade* tönt herein. Dann das naturhafte zweite Thema aus dem Kopfsatz, jetzt in Moll, mit der "Pathopoiia" verknüpft und ins Quartenpendel auslaufend. Darauf eine Schichtung aus *Trauermarsch*, "Pathopoiia" und Quartenpendel. Die Zweiunddreißigstel-Arabeske wird nun vom ganzen Quartett übernommen, bröckelt allmählich ab in knappen Trillern, dazu noch Reminiszenzen aus dem *Nocturne*, und in den letzten Takten die große Synthese: Die *Trauermarsch*-Melodie verbindet sich mit Melodik des *Nocturne*, der *Trauermarsch*-Rhythmus erfaßt die Figur der "Pathopoiia". Und in reiner Diatonik hört das Werk auf, wie es begann.

Es hat einen mächtigen Radius von historischen Anspielungen, von Selbstzitaten, von Bedeutungen durchmessen, sie aber alle unter das eine Thema gezwungen, das fast alle späten Werke Schostakowitschs beherrscht: Tod und Unsterblichkeit. Mit der religiösen Hoffnung auf ein Fortleben im Jenseits vermochte sich Schostakowitsch nicht zu trösten; der Tod war für ihn das absolute Ende. Aber er durfte auf das Weiterleben, die Unsterblichkeit seines musikalischen Werks hoffen. Diese Hoffnung hat sich erfüllt.

Abassowa, E.: 155
Akopjan, L.: 176
Alighieri, D.: 171, 280-289, 299
Altmann, W.: 29
Aristoteles: 102
Arnstam, L.: 54, 213
Assafjew, B.: 292
Bach, J. S.: 5, 33-39, 52, 53, 181, 291, 300
Baroni, M.: 102
Barschai, R.: 42
Bartók, B.: 265, 299
Beethoven, L. v.: 3, 33, 34, 52, 53, 59, 65, 188, 264, 265, 301
Berg, A.: 18, 37, 38, 180, 188
Block, A.: 253, 293, 294, 301
Bobrowski, W.: 61, 102, 110, 203-212, 253-259
Borissow, L.: 20, 35
Borissowski, W.: 6, 23, 29, 32, 92, 265
Borodin, A.: 141
Brahms, J.: 261
Braun, J.: 2, 66
Breshnew, L. I.: 29
Britten, B.: 261
Buonarotti, M.: 16, 164, 173, 293, 295, 299
Cahn, P.: 43, 177-190
Chatschaturjan, A.: 145
Chentova, S.: 18, 43, 54, 215, 216, 221
Chopin, F.: 141
Chrenikow, T.: 6
Chrustschow, N.: 18, 29, 215
Cowell, H.: 141
Dalmonte, R.: 102
Danilewitsch, L.: 114, 262
Dante s. Alighieri, D.
Dauthendey, M.: 5, 23
Delwig, A.: 84
Denissow, E.: 12, 141
Dolinskaja, E.: 144, 159
Dolshanski, A.: 122, 210, 264
Dostojewski, F.: 2, 3, 4, 57
Drushinin, F.: 23, 159, 265
Druskin, M.: 226
Druskin, S.: 189
Duffek, H.-U.: 41
Eberle, G.: 291-301
Endres, F. C.: 17, 20, 30
Engelhard, M.: 175
Ephros, A.: 164, 173
Fay, L.: 164, 215, 217
Finscher, L.: 84
Fischer, K. v.: 67
Freud, S.: 167
Freytag, G.: 102
Gervink, M.: 9, 13, 119
Gilels, E.: 27
Gladkowa, O.: 16
Glikman, I.: 3-4, 58, 81-82, 89, 90, 92, 214
Glinka, M.: 141
Gmelin, H.: 171, 281
Goethe, J. W. v.: 22, 261
Gogol, N.: 2
Gojowy, D.: 2, 5, 33, 34, 57, 58, 69-75, 177
Golianek, R. D.: 101-120
Grönke, K.: 15, 21, 41-99, 221
Gronski, I.: 87
Gruber, G.: 93, 94
Gubaidulina, S.: 38, 154
Hanslick, E.: 292
Hauer, J. M.: 44
Haydn, J.: 59, 189
Hellmundt, Chr.: 9, 179
Honegger, M.: 66
Hulme, D.: 117
Jabotinsky, V.: 166
Jewtuschenko, J.: 24, 268
Judina, M.: 3, 27
Kainowa, M.: 18
Kant, I.: 2
Kasack, W.: 87
Keldysch, J.: 213
Klein, Th.: 214
Klemm, S.: 83, 85, 88, 90, 173
Knaifel, A.: 170, 279-289
Koball, M.: 37
Köchel, J.: 85
Konold, W.: 84
Kosinzew, G.: 298
Kreinin, J.: 163-176
Krummacher, F.: 41
Küchelbecker, W.: 85, 86, 91
Kuhn, J.: 11, 15, 21
Kurth, E.: 103
Lamm, P.: 137
Lawrow, P.: 225
Lebedinski, L.: 214, 216, 217

Lenin, W. I.: 2, 126, 173, 225
Leskow, N.: 2
Lewinson, J.: 265, 280
Ligeti, G.: 163
Lindlar, H.: 179
Liszt, F.: 124, 300
Lobanova, M.: 6
Luzki, G.: 265, 280
Mahler, G.: 94, 163-176, 267, 275, 277
Marx, K.: 173
Medtner, N.: 159
Messiaen, O.: 141
Meyer, K.: 9, 32, 92, 175, 178, 179, 291, 293
Michelangelo s. Buonarotti, M.
Michoëls, S.: 24
Mnazakanowa, J.: 140
Monteverdi, C.: 94
Mozart, W. A.: 59, 189, 268
Mussorgsky, M.: 18, 39, 161, 292
Nasaikinski, J.: 102
Neef, S.: 1-39
Neuhaus, H.: 27
Niemöller, K. W.: 43, 177
Obuchow, N.: 298
Ochs, E.: 41
Ordshonikidse, G.: 61
Owtscharek, W.: 265, 280
Pörzgen, H.: 6
Prokofjew, S.: 141, 155
Quinque, G.: 36
Rabinowitsch, D.: 191-201
Rachmaninow, S.: 141
Ravel, M.: 27
Redepenning, D.: 163
Reger, M.: 163
Richter, S.: 27
Rilke, R. M.: 92, 97
Rimsky-Korsakow, N.: 134
Roslawez, A.: 298
Sabawnikow, N.: 26, 27, 265
Sabinina, M.: 262
Sartre, J. P.: 4
Schebalin, W.: 6, 10, 67
Schiller, F.: 19
Schimmel, A.: 17, 20, 30
Schirinski, S. P.: 6, 31, 265, 269, 274
Schirinski, W. P.: 5, 25, 27, 134, 265
Schnittke, A.: 154, 300
Schönberg, A.: 28, 31, 44, 65, 186, 278
Schopenhauer, A.: 8
Schostakowitsch, G.: 20, 21, 215
Schostakowitsch, I.: 7, 22
Schubert, F.: 141, 265, 300
Schücking, L.: 266
Shakespeare, W.: 261, 266
Shdanow, A.: 41
Skans, P.: 6, 7, 24
Skrjabin, A.: 141, 298, 300
Slonimski, S.: 261-266
Sollertinski, I.: 10, 12, 37, 57, 189
Solowjow, W.: 265, 280
Solshenizyn, A.: 30
Stalin, J. W.: 24, 173
Strawinsky, I.: 27, 154, 161, 180
Stschedrin, R.: 154
Subatowa, R.: 105
Swiridow, G.: 26
Szabolcsi, B.: 177
Tanejew, S.: 265, 280
Taruskin, R.: 215
Tistschenko, B.: 267-278
Tolstoi, L.: 2
Tschaikowsky, P.: 8, 92, 264, 272
Tschechow, A.: 2, 203
Tscherepnin, A.: 140
Tschernowa, T.: 102
Ustwolskaja, G.: 7, 16
Vogt, M. T.: 163
Volkow, S.: 1, 2, 7, 8, 15, 19, 21, 24, 34, 66
Wagner, R.: 89, 91
Warsar, N.: 16, 17, 19, 24
Webern, A.: 141, 155
Wehnert, M.: 60
Weill, K.: 180
Weinberg, M.: 6, 24
Westendorf, R.: 214
Westendorf, R.: 3
Wilson, E.: 175, 216
Wolter, G.: 84
Zaderackij, V.: 43, 177
Zarlino, G.: 142
Zemlinsky, A.: 97
Zenowa, V.: 38
Zwetajewa, M.: 82, 163, 267-269, 273, 277
Zyganow, D.: 6, 27, 31, 178, 186, 253, 265, 291

Verlag Ernst Kuhn, PF 080147, D-10001 Berlin
Tel.: 030-44 34 22 30, *Fax:* 030-442-4732, *eMail:* kuhn@vek.de, *Internet:* www.vek.de

Bücher zur Musik in Rußland

[Stand: Juni 2002]

Die mit * nach der ISBN-Nr. gekennzeichneten Titel sind zu jeweils gleichem Preis auch als CD-ROM lieferbar.
Euro-Preise gültig für Deutschland. Auslandspreise beim Verlag erfragen!

TITEL		ISBN-Nr.	EURO
	studia slavica musicologica [Texte und Abhandlungen zur slawischen Musik und Musikgeschichte sowie Erträge der Musikwissenschaft Osteuropas]		
Bd. 1:	Sergej Taneev [Tanejew], *Die Lehre vom Kanon,* XIX + 198 S., kart.	3-928864-16-5	29,95
Bd. 2:	Ulrich Morgenstern: *Volksmusikinstrumente und instrumentale Volksmusik in Rußland;* 256 S., kart.	3-928864-19-X	35,95
Bd. 3:	A. Wehrmeyer (Hrsg.), *Sergej Taneev [Tanejew] - Musikgelehrter* und *Komponist,* XVIII + 389 S., kart.	3-928864-22-X*	49,95
Bd. 4:	Sergej Taneev [Tanejew]: *Kleinere musiktheoretische Schriften und Fragmente,* hg. v. A. Wehrmeyer, XVI + 209 S.	3-928864-23-8	44,95
Bd. 5:	C. Flamm: *Der russische Komponist Nikolai Metner [Medtner],* XIV + 690 S.	3-928864-24-6	49,95
Bd. 6:	A. Gaub / M. Unseld: *"Ein Fürst, zwei Prinzessinnen und vier Spieler." Anmerkungen zum Werk Aleksandr Borodins.* 176 S., kart.	3-928864-27-0	29,95
Bd. 7:	J. M. Abel: *Die Entstehung der sinfonischen Musik in Russland,* XVI + 301 S.	3-928864-41-6	49,95
Bd. 8:	Iwan Sollertinski: *Gustav Mahler - Der Schrei ins Leere,* 172 S., kart.	3-928864-42-4*	25,95
Bd. 9:	Michael John: *Auf dem Weg zu einer neuen Geistigkeit? Requiemvertonungen in der Sowjetunion (1963-1988).* 180 S., kart.	3-928864-48-3	29,95
Bd. 10:	vergriffen	-	-
Bd. 11:	Inge Kreuz: *Die Antiphonen der Passion aus Neumenhandschriften der Altgläubigen und einem russischen Fruhdruck,* 528 S. kart.	3-928864-51-3	70,95
Bd. 12:	Albrecht Gaub: *Die kollektive Ballettoper "Mlada". Ein Werk van Kjui, Musorgskij, Rimskij-Korsakov, Borodin und Minkus,* 621 S., kart.	3-928864-53-X	75,95
Bd. 13:	*Schostakowitsch in Deutschland* (= **Schostakowitsch-Studien, Bd. 1**), 262 S. kart.	3-928864-55-6*	44,95
Bd. 14:	Antonin V. Preobrashenski: *Die Kirchenmusik in Rußland;* 206 S., kart.	3-928864-59-9*	44,95
Bd. 15:	*Jüdische Musik in Sowjetrussland. Die "Jüdische Nationale Schule" der zwanziger Jahre,* X + 383 S., hg. v. Jascha Nemtsov et al., kart. **(lieferbar)**	3-928864-65-3*	49,95
Bd. 16:	Nikolai Rimsky-Korsakow: *Kleinere musiktheoretische Schriften und Fragmente,* ca. 280 S.. kart. **(in Vorb. für 2002)**	3-928864-67-X*	ca. 49,95
Bd. 17:	*Dmitri Schostakowitsch - Komponist und Zeitzeuge* (= **Schostakowitsch-Studien, Bd. 2**), 288 S., kart. **(lieferbar)**	3-928864-70-X	44,95
Bd. 18:	*Dmitri Schostakowitsch und das jüdische musikalische Erbe* (= **Schostakowitsch-Studien, Bd. 3**), X + 354 S., kart. **(lieferbar)**	3-928864-75-0	49,95
Bd. 19:	O. Gladkowa, *Galina Ustwolskaja - Musik als magische Kraft,* XIV + 157 S.[mit ausführlichem Werkverzeichnis und Diskographie], kart., **(lieferbar)**	3-928864-77-7	29,95
Bd. 20:	S. Klemm, *Dmitri Schostakowitsch - Das zeitlose Spätwerk* (= **Schostakowitsch-Studien, Bd. 4**), 343 S., kart., **(lieferbar)**	3-928864-78-5	44,95
Bd. 21:	V. Zenowa [Tsenova], *Zahlenmystik in der Musik van Sofia Gubaidulina,* XIV+ 268 S., [mit ausführl. Verz. der Musikwerke Sofia Gubaidulinas], kart., **(lieferbar)**	3-928864-79-3	39,95
Bd. 22:	*Schostakowitschs Streichquartette - Ein internationales Symposium* (= **Schostakowitsch-Studien, Bd. 5**), XIV + 303 S. **(lieferbar)**	3-928864-80-7	49,95

Verlag Ernst Kuhn, PF 080147, D-10001 Berlin
Tel.: 030-44 34 22 30, *Fax:* 030-442-4732, *eMail:* kuhn@vek.de, *Internet:* www.vek.de

TITEL		ISBN-Nr.	EURO
	***studia slavica musicologica* [Fortsetzung]**		
Bd. 23:	A. Täuschel, *Anton Rubinstein als Opernkomponist,* 310 S., kart., **(lieferbar)**	3-928864-81-5	49,95
Bd. 24:	K. Sponsel, *Altes Erbe in neuen Formen – Das kirchenmusikalische Werk Aleksandr Kastal'skijs (1856-1926),* 550 S. **(lieferbar)**	3-928864-83-1	69,95
Bd. 25	V. Tsenova (ed.), *"Ex oriente...–I". Ten composers from the former USSR,* (Viktor Suslin, Dmitry Smirnov, Arvo Pärt, Yury Kasparov, Galina Ustvolskaya, Nikolai Sidelnikov, Elena Firsova Vladimir Martynov, Andrei Eshpai, Boris Chaikovsky) VIII + 271 S., (in englischer Sprache), **(lieferbar)**	3-928864-84-X	49,95
Bd. 26	M. Lobanova u. a. (Hrsg.): *Ein unbekanntes Genie: Der Symphoniker Alexander Lokschin. Monographien – Zeugnisse - Dokumente – Würdigungen,* **(in Vorb.)**	3-928864-85-8	ca. 44,95
Bd. 27	*"Samuel" Goldenberg und "Schmuyle". Jüdisches und Antisemitisches in der russischen Musikkultur,* hg. v. Jascha Nemtsov et al., kart. **(in Vorb.)**	3-928864-87-4	ca. 49,95
Bd. 28	Y. Kholopov, V. Tsenova: *Edison Denisov — the Russian Voice in European New Music,* paperback, ca.. 400 pp. (in englischer Sprache)	3-928864-89-0	ca. 59,95
Bd. 29	M. .Lobanova: *György Ligeti: Style, Ideas, Poetics,* paperback, 502 pp. (in englischer Sprache), **(lieferbar)**	3-928864-90-4	74,95
Bd. 30	V. Tsenova (ed.), *"Ex oriente...–II". Nine composers from the former USSR,* (Andrei Volkonsky, Sergei Slonimsky, Alemdar Karamanov, Valentin Silvestrov, Nikolai Karetnikov, Roman Ledenyov, Faraj Karaev, Victor Ekimovsky, Vladimir Tarnopolsky), ca. VIII + 280 S., (in englischer Sprache), **(in Vorb. für 2003)**	3-928864-91-2	ca. 49,95
Bd. 31	V. Tsenova (ed.), *"Ex oriente...–III". Eight composers from the former USSR,* (Philip Gershkovich, Boris Tishchenko, Leonid Grabovsky, Alexander Knaifel, Vladislav Shoot, Alexander Vustin, Alexander Raskatov, Sergei Pavlenko), ca. VIII + 280 S., (in englischer Sprache), **(in Vorb. für 2003)**	3-928864-92-0	ca. 49,95
Bd. 32	*Schostakowitsch und die Folgen: Russische Musik zwischen Anpassung und Protest* **(= Schostakowitsch-Studien, Bd. 6)**, ca. X + 350 S., kart. **(in Vorb. für 2003)**	3-928864-93-9	ca. 49,95
	Schriftenreihe "Opyt" [russ.: Erfahrungen] [Eine Reihe mit Dokumenten und Erlebnisberichten zu Musik und Musikleben in der ehemaligen Sowjetunion]		
Bd. 1	Daniel Shitomirski: *"Blindheit als Schutz vor der Wahrheit". Aufzeichnungen eines Beteiligten zu Musik und Musikleben in der ehemaligen Sowjetunion,* 356 S.	3-928864-18-1*	30,95
Bd. 2	*"Ideologisch entartete Elemente" - Dokumente zur Ausbürgerung von Galina Wischnewskaja und Mstislaw Rostropowitsch aus der ehem. UdSSR,* 132 S., kart.	3-928864-25-4*	19,95
Bd. 3	*"Volksfeind Dmitri Schostakowitsch". Eine Dokumentation der öffentlichen Angriffe gegen den Komponisten in der ehemaligen Sowjetunion,* 287 S., kart.	3-928864-26-2*	37,95
	Schriftenreihe "musicologica berolinensia" [Texte und Abhandlungen zur historischen, systematischen und vergleichenden Musikwissenschaft]		
Bd. 7:	Markus Gärtner, *Die Harmonik in den Mazurken Alexander Skrjabins unter besonderer Berücksichtigung des Phänomens der Zwischendominantisierung,* 104 S., zahlreiche Notenbeispiele, kart.	3-928864-76-9	25,95

Verlag Ernst Kuhn, PF 080147, D-10001 Berlin
Tel.: 030-44 34 22 30, *Fax:* 030-442-4732, *eMail:* kuhn@vek.de, *Internet:* www.vek.de

TITEL		ISBN-Nr.	EURO
	Einzelveröffentlichungen außerhalb von Schriftenreihen		
	Peter Tschaikowsky, Die Tagebücher, 386 S., geb., Fadenheftung	3-928864-00-9*	29,95
	Marc Mühlbach, *Russische Musikgeschichte im Überblick. Ein Handbuch,* 617 S.	3-928864-17-3*	25,95
	Marc Mühlbach, *Russische Kompositionen, Ein Verzeichnis* **(nur als CD-ROM!)**	3-928864-28-9*	25,95
	Schriftenreihe "musik konkret" [Eine Reihe mit Quellentexten zur russischen Musik des 19. und 20. Jahrhunderts]		
Bd. 1:	Nikolai Kaschkin, *Meine Erinnerungen* an *Peter Tschaikowsky,* 213 S., kart.	3-928864-01-7*	24,95
Bd. 2:	*Alexander Borodin - Sein Leben, seine Musik, seine* Schriften, 477 S., kart.	3-928864-03-3*	39,95
Bd. 3:	Sigrid Neef, *Die Russischen Fünf (Balakirew, Borodin, Cui, Mussorgsky, Rimsky-Korsakow).* Monographien - Dokumente - Briefe - Programme. **(nur noch als CD-ROM im PC-Format Word auf Windows!)**	3-928864-33-5*	29,95
Bd. 4:	W. Stassow: *"Meine* Freunde *Borodin* und *Mussorgsky" - Die Biographien,* 320 S.	3-928864-06-8*	24,95
Bd. 5:	Hermann Laroche: "P. *Tschaikowsky" - Aufsätze* und *Erinnerungen,* 320 S.	3-928864-07-6*	29,95
Bd. 6:	M. Ippolitow-Iwanow: "Meine *Erinnerungen* an *50 Jahre russischer Musik",* 288 S.	3-928864-08-4*	27,95
Bd. 7:	*"Tschaikowsky aus* der *Nähe" - Kritische Würdigungen und Erinnerungen von Zeitgenossen,* XVI + 301 S., kart.	3-928864-09-2*	29,95
Bd. 8:	*Modest Mussorgsky* – Zugänge zu *Leben* und Werk, 624 S., kart.	3-928864-11-4*	49,95
Bd. 9:	Boris Assafjew: *Die Musik in Rußland (von 1800 bis* 1917), 583 S., kart.	3-928864-12-2*	49,95
Bd. 10:	Peter Tschaikowsky: *Musikalische Essays und Erinnerungen,* LXII + 432 S.,	3-928864-13-0*	49,95
Bd. 11:	*Anton Arensky - Komponist im Schatten Tschaikowskys,* XIII + 324 S., kart.	3-928864-14-9*	44,95
Bd. 12:	*Nikolai Rimsky-Korsakow – Zugänge zu Leben und Werk,* XXIX + 437 S.	3-928864-15-7*	49,95
Bd. 13:	*Rachmaninow aus* der *Nähe. Erinnerungen und kritische Würdigungen von Zeitgenossen,* ca. 304 S. **(in Vorb.)**	3-928864-20-3*	ca. 44,95
Bd. 14:	Leonid Sabanejew. *Erinnerungen* an *Skrjabin,* ca. 420 S., kart.. **(in Vorb.)**	3-928864-21-1*	ca. 49,95
Bd. 15:	*Anatoli Ljadow - Zugänge zu Leben und Werk,* ca. 304 S., kart.. **(in Vorb.)**	3-928864-64-5*	ca. 44,95
	Schriftenreihe "stimmen aus russland" [Eine Reihe mit Quellentexten zur russischen Geistesgeschichte]		
Bd. 1	Fjodor Tjutschew, *Russland und der Westen - Politische Aufsätze,* 112 S., kart.	3-928864-02-5	15,95
Bd. 2	Wladimir Korolenko: *"Ohne Freiheit keine Gerechtigkeit" - Die Briefe an den Volkskommissar Lunatscharski,* 160 S., kart.	3-928864-05-X	15,95

Die Musik von Dimitri Schostakowitsch als klingendes Geschichtsbuch

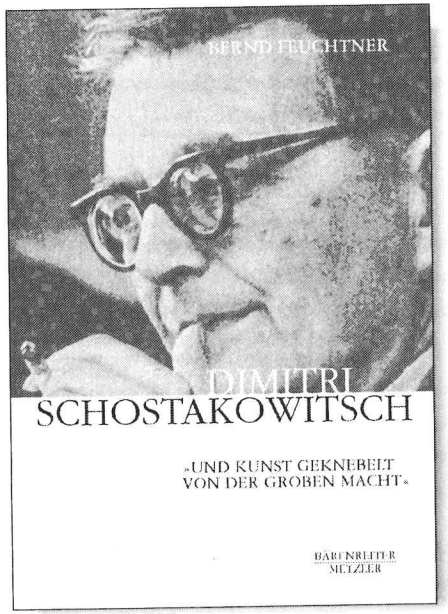
Bernd Feuchtner

Dimitri Schostakowitsch
»Und Kunst geknebelt von der groben Macht«

Künstlerische Identität und staatliche Repression
(Bärenreiter/Metzler). ca. 360 Seiten mit Notenbeispielen und Abbildungen; gebunden mit Schutzumschlag *(Juni 2002)*
ISBN 3-7618-2027-5 € 34,90

Kein Komponist der Neuzeit wurde so stark durch die politischen Umstände geprägt wie der Russe Dimitri Schostakowitsch. Ohne den Stalinismus hätte er wahrscheinlich einen anderen Weg eingeschlagen. Doch ausgerechnet an seiner Oper »Lady Macbeth von Mzensk« statuierte Stalin das Exempel, das die gesamte sowjetische Künstler-Avantgarde auslöschte. Seine Freunde und Kollegen wurden in Schauprozessen abgeurteilt, in den Archipel Gulag verlegt oder einfach umgebracht.

Bernd Feuchtner zeigt, wie der Komponist es schaffte, zu überleben, ohne sich zu korrumpieren: Er legte sich eine offizielle Maske zu. Doch in seine Werke zog er einen doppelten Boden ein, der jedem Gleichgesinnten seinen Widerstand deutlich machte. So wurden Schostakowitsch-Uraufführungen zu politischen Kundgebungen, gegen die selbst die Machthaber machtlos waren. Doch er bezahlte einen hohen Preis: Sein Spätwerk spricht nur noch vom Tod.



Kurztext
Die Musik von Dimitri Schostakowitsch als klingendes Geschichtsbuch: Der russische Komponist hat in seinen Stücken die Empfindungen bewahrt, die die Menschen zur Zeit der stalinistischen Diktatur nicht zu äußern wagten. In seinem elegant geschriebenen Buch erläutert Bernd Feuchtner die auch heute noch berührenden, »gewagten« Werke und ihre Hintergründe in allgemein verständlicher Weise.

Der Autor
Bernd Feuchtner ist Journalist und Redakteur der Zeitschrift »Opernwelt«.

Bärenreiter
www.baerenreiter.com

21 KJSS3831

000586057000010

Der fünfte Band der Schostakowitsch-Studien widmet sich ausschließlich den fünfzehn Streichquartetten des Komponisten, die seinen ebenfalls fünfzehn Symphonien insoweit vergleichbar sind, als sich in beiden Werkgruppen das komplizierte und äußerst wechselhafte Verhältnis Schostakowitschs zur offiziellen Kulturpolitik widerspiegelt.

Wissenschaftler und Autoren aus Deutschland, Polen, Rußland und Israel nähern sich den Quartetten einerseits unter allgemein systematischen Gesichtspunkten, behandeln aber auch ausgewählte Werke im einzelnen.

Das Buch wendet sich sowohl an den Fachwissenschaftler als auch an breite Leserschichten, die sich für Schostakowitsch und seine Streichquartette interessieren. Die Verschiedenheit der Sichtweisen der einzelnen Autoren und die Mannigfaltigkeit der behandelten Aspekte verleihen dem vorliegenden Band Handbuchcharakter, so daß eine bislang deutlich spürbare Lücke in der Schostakowitsch-Literatur geschlossen wird.

ISBN 3-928864-80-7