

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

2002

Verlag Ernst Kuhn - Berlin

Inhaltsverzeichnis	V
Editorische Notiz	IX
Vorbemerkung des Herausgebers	XI

Teil I
BEITRÄGE ZU VERSCHIEDENEN ASPEKTEN VON SCHOSTAKOWITSCHS
STREICHQUARTETTSSCHAFFEN

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 <i>Achten</i> zum <i>Neunten Streichquartett</i>	4
VI. Der Liebe und der Freundschaft Band: die Widmungen	5
VII. Die Trias von <i>Siebentem</i> , <i>Achtem</i> und <i>Neuntem Streichquartett</i>	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. <i>Adagio</i> mit <i>Passacaglia</i> . (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": <i>Adagio</i> und <i>Passacaglia</i> (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. <i>Passacaglia</i> : Sinnbild für das Geheimnis menschlicher Willensfreiheit	36
V. Geheimnisse des menschlichen Seins.....	38

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

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

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

Kadja Grönke (Oldenburg):

KOMPONIEREN IN GESCHICHTE UND GEGENWART

Analytische Aspekte der ersten acht Streichquartette von Dmitri Schostakowitsch	41
I. Einführung.....	41
II. Zur zyklischen Konzeption der Streichquartette	42
III. Zum <i>Achten Streichquartett</i> : textimmanente Analyse des Kopfsatzes.....	44
IV. Zur Großform des Kopfsatzes und des Quartettganzen.....	50
V. Zitat und Leitthema.....	51
VI. Zur bisherigen Deutung des <i>Achten Streichquartetts</i>	53
VII. Postulat einer kompositionsimmanenten Sinndeutung.....	55
VIII. Das <i>Achte Streichquartett</i> 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 (<i>Vierzehnte Sinfonie</i>).....	83
III. Gattungstransfer und autobiographischer Bezug (<i>Achtes Streichquartett</i>).....	88
IV. Kompositorisches Experiment und Grenzüberschreitungen (<i>13. Streichquartett</i>).....	91
V. Offene Strukturen und Lebens-End-Musik (<i>13. Streichquartett</i>).....	96
VI. Schlußgedanke.....	98

Ryszard Daniel Golanek (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 finale 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 2ESSAYS 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).

Kadja Grönke (Oldenburg):

KOMPONIEREN IN GESCHICHTE UND GEGENWART⁵⁷

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, Fis⁶¹/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 Quartetttschaffen 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-Symposium 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 Zwölfkönnigkeit 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 Zwölfkönnigkeit, 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 Satzweise 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 Violin-akzente auf Vorhalt und 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 erklangenen 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 vorantriebener 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 Sekundschriffe 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 rekurriert 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 wird⁶⁵ 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 sekundschriftigen Ambitus kreist, ohne sich melodisch wiederzuentwickeln, 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 Viertel-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 Viertel-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 erklangenen Musik vereint sind: das unver-

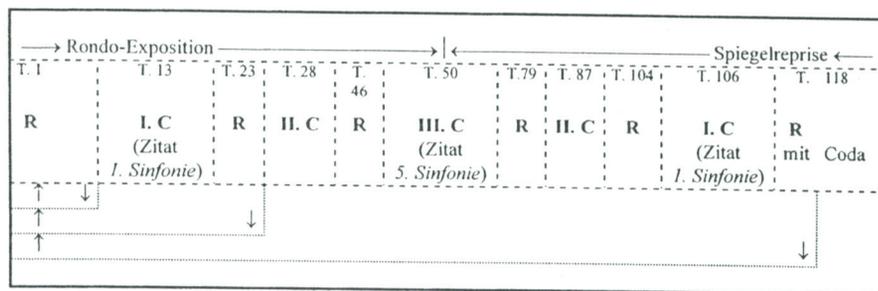
65 Man beachte etwa die tonale Aufhellung in Takt 62, die durch den Dur-Charakter des Zitats bedingt ist!

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 geräumigeren 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:



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.

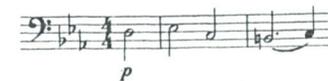
Und noch eine weitere Verweisebene ist in dem D-Es-C-H-Motiv enthalten, die den Zitaten fehlt. Denn die Namenssigle weist vielschichtig über das Werk hinaus in die Musikgeschichte. Im fugierten Werkbeginn, in der Kadenzwendung und der expliziten Chromatik demonstriert das D-Es-C-H-Motiv drei unterschiedliche 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.

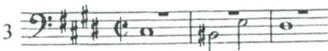
69 Auch in Beethovens *Quartett op. 131* besitzt ja das Eingangsthema über den Einzelsatz hinaus seine Funktion für die vollständige Komposition.

Notenbeispiel 4 a-d

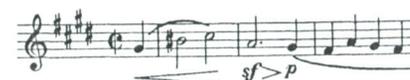
(a) Schostakowitsch: *Streichquartett* Nr. 8, erster Satz, Takt +1 f. (Violoncello)



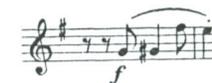
(b) J. S. Bach: *Wohltemperirtes Clavier*, Fuge Nr. 4, Takt 1 bis 3



(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 Selbstziten 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 Filmmusik⁷⁰ aufhielt, wurde das Werk zunächst als eine bittere Anklage nationalsozialistischer Greuelaten 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 verzierter 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 Klagegedicht, 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 Partitur 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 musikalischem Wege zusammengedacht und zueinander in eine unauflöbliche 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 formaler 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 nebeneinander stehen, 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 Sekundsritten. Zweitens werden diese Sekundsritte 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 Bearbeitungsgrades 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 Stützzakorde 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 verfeimt 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 Jude". *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 modalen 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.

Obleich 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 Volks poesie* 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 Begleitrythmik 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 eingefäßt 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 besonders 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-

ungen. 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 Ausweitungprozeß 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 Diatonik¹⁰⁶ 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 Werk Ganzheit 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.



Notenspiel 9: Streichquartett Nr. 6, erster Satz, Takt 159 bis 162¹⁰⁷

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.

Klanglich 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.

Linear 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 tiefallteriert (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 Variationsform ist hier von einem Rahmen¹⁰⁹ 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 Variationsatz 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 Sätze¹¹⁰ um ein geradezu sphärisch gestaltetes Moderato verfaßt. Ihre Einheit wird durch eine gewisse Verwandtschaft des kompositorischen Materials¹¹¹ 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 Werk Ganzheit 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 Zyklus-konzeption 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 Element 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 nachhinein 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». Konsequenterweise 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 ebenso sehr 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.)