



Kai Bachmann

Der Dritte Satz von Schostakowitschs Zweitem Klaviertrio op. 67 im Lichte 50 verschiedener Interpretationen

Inhalt

- 1 Das Klaviertrio op. 67
 - 1.1 Historisches Umfeld
 - 1.2 Aufbau
- 2 Der Dritte Satz
 - 2.1 Schostakowitsch und die Passacaglia
 - 2.2 Das Passacaglia-Thema
 - 2.2.1 Entstehung des Themas
 - 2.2.2 Kompositionsanalyse
 - 2.2.2.1 Harmonische Analyse
 - 2.2.2.1.1 Akkord-Abfolge
 - 2.2.2.1.2 Funktionstheorie
 - 2.2.2.1.3 Tonnetz
 - 2.2.2.2 Quantitative Analyse
- 3 Interpretationsanalyse
 - 3.1 Dynamische Gestaltung des ersten Abschnittes
 - 3.2 Gestaltung des Tempoverlaufes
 - 3.3 Tempoproportionen
 - 3.4 Position der Binnenschläge im achten Takt
 - 3.5 Weitere Fragestellungen
- 4 Untersuchte Einspielungen
 - 4.1 Schostakowitsch/Tzigjanov/Shirinskij (1945)
 - 4.2 Gilels/Kogan/Rostropowitsch (1959)
 - 4.3 Oistrach-Trio (1961)
 - 4.4 Serebriakov/Vaiman/Rostropowitsch (1976)
 - 4.5 Borodin-Trio (1983)
 - 4.6 Beaux Arts Trio (1989)
 - 4.7 Stockholm Arts Trio (1995)

- 4.8 Berlinskaja/Tretjakov/Berlinskij (1995)
- 4.9 Wiener Klaviertrio (1998)
- 4.10 Argerich/Kremer/Maisky (1998)
- 4.11 Westenholz/Madoyev/Dinitzen (1998)
- 4.12 Ponti/Zimansky/Polasek (1998)
- 4.13 Vogt/Weithaas/Pergamenschikow (2000)
- 4.14 Guarneri Trio Praha (2001)
- 4.15 Eggma-Trio (2002)
- 4.16 Academ-Trio (2003)
- 4.17 Roma Piano Trio (2004)
- 4.18 Avenhaus/Weithaas/Hagen (2004)
- 4.19 Bräutigam/van Keulen/Ferschtman (2005)
- 4.20 Solovieva/Bokany/Strohmeier (2006)
- 4.21 Cheung/McCurry/Torchinsky (2006)
- 4.22 Valenzuela/Liu/Katzen (2006)
- 4.23 Eon-Trio (2007)
- 4.24 Sharluian/Khachatrian/Mouradian (2007)
- 4.25 Shirinskaja/Kushner/Kuritskij (2007)
- 4.26 The Greenwich Trio (2008)
- 4.27 Trio Carlo van Neste (2008)
- 4.28 Matsuev/Spirakov/Vassiljeva (2009)
- 4.29 Trio Florentia (2009)
- 4.30 ATOS-Trio (2009)
- 4.31 Trio Andante (2010)
- 4.32 Trio Testore (2011)
- 4.33 Baciú/Bustin/van Lier (2011)
- 4.34 Trio Infinitum (2011)
- 4.35 David Trio (2011)
- 4.36 Ghymers/Ishikawa/Ginsberg (2011)
- 4.37 Qu/Ramírez-Gastón/Yzambart (2011)
- 4.38 Bella-Trio (2011)
- 4.39 Shapovalov/Toporenko/Kazakov (2012)
- 4.40 Khandha Trio (2012)

- 4.41 Lee/Lee/Lee (2012)
- 4.42 Collins/Gringolts/Vassiljeva (2012)
- 4.43 Trio Kandinsky Barcelona (2012)
- 4.44 Yasumi/Taniguchi/Abe (2013)
- 4.45 Neuburger/Nemtanu/Morin (2013)
- 4.46 Trio Bruckner (2013)
- 4.47 Poláček/Janálová/Ťupa (2013)
- 4.48 Virtus-Trio (2013)
- 4.49 Trio Artres (2013)
- 4.50 Liu/Mastel/Facile (2013)

5 Vergleichende Interpretation der Ergebnisse

5.1 Lautstärke

5.2 Tempowahl

5.2.1 Durchschnittliches Tempo im gesamten Satz

5.2.2 Tempowahl der einzelnen Abschnitte

5.2.3 Tempoproportionen

5.3 Position der nachschlagenden Note f/f^1 im achten Akkord

Bibliographie

Anhang 1: Nicht in die Vergleichende Interpretation eingeflossene Einspielungen

Anhang 2: Liste der Adressen der im Internet veröffentlichten Einspielungen

1 Das Klaviertrio op. 67

70 Jahre nach der Komposition und 100 Jahre nach Ausbruch des Ersten Weltkrieges hat das Klaviertrio op. 67 von Dmitrij Schostakowitsch seinen Weg in die Konzertprogramme gefunden und zählt zum Standard-Repertoire vieler Ensembles. Es gehört zu den wichtigsten Werken aus dem Schaffen von Dmitrij Schostakowitsch¹ und ist auch sein meistgespieltes Kammermusik-Werk.²

Dabei ist es kein »normales« Werk. Schon der Beginn mit der Violoncello-Linie in extrem hoher Lage verstört. Und im dritten Satz, genau genommen in den ersten acht Takten, liegt eine Art Schlüssel für das gesamte Werk. Diese acht Klavier-Akkorde plus einer einmal nachschlagenden Oktave bergen gewissermaßen viel Sprengstoff in sich. Sprengstoff in dem Sinne, dass sie schwer auszuführen sind. Ganz alleine und leer müssen sie das Tempo vorgeben, das dann später regieren soll, wenn die beiden anderen Instrumente dazukommen. Das gleiche Motiv bricht nochmals am Schluss des vierten Satzes in die scheinbar fröhliche, zum Licht hin strebende Welt hinein und schließt das Werk ab. Damit erst wird klar, welche Bedeutung dieses Passacaglia-Thema für das Gesamt-Werk hat.

Als Interpret muss man sich daher ganz genau Gedanken machen, wie man diese Akkorde gestaltet, sowohl im Tempo- als auch im dynamischen Verlauf. In der vorliegenden Arbeit wird deshalb das Hauptaugenmerk auf diese Akkord-Passage gelegt und eine Anzahl Interpretationen auf Tempo- und Dynamik-Gestaltung hin untersucht.

1.1 Historisches Umfeld

Dmitrij Schostakowitsch wurde 1906, noch in der Zeit des Zarenreiches, geboren. Er und seine Familie wurden von den Ereignissen des Ersten Weltkrieges und der Revolution von 1917 überrollt. Schostakowitsch war der neuen Zeit gegenüber sehr aufgeschlossen - so schrieb er programmatische Werke, die seine politische Haltung ausdrückten, wie etwa Musik zu revolutionären Theaterstücken (z.B. die Musik zu *Die Wanze* (nach Vladimir Majakowskij) op. 19, oder die Musik zu der Komödie *Der Schuss* von Aleksandr Besymenskij, op. 24) und mit der Zweiten Symphonie op. 14 eine Chorsymphonie auf die Oktoberrevolution. Nachdem 1924 Lenin gestorben war, begann der Aufstieg Stalins und damit begannen auch die politischen Verfolgungen. Noch stand der junge Schostakowitsch in der Gunst der Machthaber und wurde als die größte Hoffnung des Sowjetreiches gefeiert.

Dann aber kam das Jahr 1936, das alles veränderte: An Dmitrij Schostakowitsch, dem dreißigjährigen erfolgreichen Komponisten, der u.a. bereits drei Symphonien, zwei Opern und ein Klavierkonzert vorgelegt hatte, sollte nun ein Exempel statuiert werden, um die gesamte russische Avantgardekunst auszulöschen. Zwei Jahre zuvor war seine Oper *Lady Macbeth von Mzensk* uraufgeführt worden. Stalin selbst besuchte 1936 eine Aufführung.³ Die Folge war eine vernichtende Kritik des Operschaffens Schostakowitschs, verpackt in einem von Stalin initiierten Artikel mit dem Titel »Chaos statt Musik« in der *Prawda* vom 28. Jänner 1936, der Schostakowitschs Musik und somit die gesamte Avantgarde verurteilte und den Komponisten selbst zum Volksfeind abstempelte. Viele seiner Kollegen und Freunde wurden verhaftet, in Lager deportiert und ermordet. Auch Schostakowitsch erwartete täglich die Schergen des Regimes.

Eine schwere Zeit brach für den Komponisten an, der sich in die innere Emigration flüchtete und immer wieder die Gratwanderung zwischen eigenständigem Schaffen und Arrangement mit dem Regime beschreiten musste. Schostakowitsch wählte zwei unterschiedliche Wege: Einerseits schuf er Werke, die dem Regime gefielen, insbesondere Filmmusik, andererseits wandte er sich verstärkt der vermeintlich unpolitischen Kammermusik zu. Nach dem Tod Stalins im Jahr 1953 verbesserte sich die Situation für den Komponisten, er wurde sogar zum Vorsitzenden des sowjetischen Komponistenbundes gewählt (wofür er allerdings der KPdSU beitreten musste – ein Umstand, den er sich bis zu seinem Lebensende nicht verzeihen konnte).

Schostakowitschs Symphonien standen weiterhin unter besonderer Beobachtung. Weniger aufmerksam wurde sein Kammermusikschaffen beobachtet – die offiziellen Stellen meinten, dass mit dieser Gattung nur wenige Menschen angesprochen würden und daher das staatsfeindliche Element von geringer Bedeutung sei. Das stimmte in gewissem Maße auch, doch hatte der Komponist dadurch die Möglichkeit, seine Gedanken, Ängste und Sorgen wesentlich deutlicher in Musik zu fassen, als dies in den symphonischen Werken möglich war. So wurden die kammermusikalischen Werke zu einer Art Tagebuch, das die politischen Entwicklungen widerspiegelt und darstellt.⁴

Die Werke für Klavierkammermusik umspannen fast das gesamte Leben des Komponisten: Von 1923 bis in die 1960er Jahre reicht der Bogen, der einen Querschnitt sowohl des musikalischen Schaffens als auch der politischen Veränderungen darstellt. Die Entwicklung vom 17-jährigen Studenten zum von Krankheit, politischen und persönlichen Repressionen geprägten 61-jährigen Komponisten wird in seinen Werken deutlich und ermöglicht es, im Zeitraffer sein Leben in all seinen Facetten mit zu verfolgen.

Das Zweite Klaviertrio op.67 widmete Dmitrij Schostakowitsch dem Andenken des Musik-, Theater- und Literaturwissenschaftlers Ivan I. Sollertinskij (1902-1944). In der jüngeren russischen Musikgeschichte hat sich, so Krzysztof Meyer, eine Tradition entwickelt im Andenken verstorbener Freunde ein Klaviertrio zu komponieren.⁵ Auch Gottfried Eberle weist auf diesen Umstand hin und führt als Beispiele das Klaviertrio a-moll op. 50 von Tschaikowskij für Nikolaj Rubinstein, und das 1893 komponierte Trio *élégiaque* op. 9 von Rachmaninov für Tschaikowskij an.⁶ Tschaikowskij's Klaviertrio diente in gewisser Weise als Vorbild für Schostakowitschs Zweites Klaviertrio.⁷

Schostakowitsch hatte mit der Komposition seines Zweiten Klaviertrios im Dezember 1943 oder auch schon davor begonnen. Der Cellist Mstislav Rostropowitsch erinnerte sich daran, dass in einer der Unterrichtsstunden bei Schostakowitsch dieser ihm das Thema in eines seiner Hefte geschrieben hatte und ihn gefragt hatte, ob man das so spielen könne. Dann hat Rostropowitsch diese Aufzeichnung konserviert, nicht ahnend dass es später einmal der Anfang dieses Klaviertrios werden würde.⁸

Ivan Sollertinskij war der engste Freund von Schostakowitsch. Ihm verdankte Schostakowitsch nach eigener Aussage seine ganze musikalische Entwicklung, obwohl Sollertinskij sich kaum mit Harmonielehre oder Form befasst hat, sondern mit soziologischen und philosophischen Hintergründen und der Entwicklung der Symphonik in der Sowjetunion.⁹ Er hatte auch die erste Schönberg-Monographie in der Sowjetunion verfasst, die aber erst 1934 erschienen war und in der sowjetischen Musik keine Wirkung ausübte.¹⁰ Und er hatte Schostakowitsch unter anderem mit dem Werk von Gustav Mahler vertraut gemacht. Sollertinskij starb plötzlich in der Nacht vom 10. zum 11. Februar 1944.

Wenige Tage zuvor noch hatte Sollertinskij einführende Worte zu Schostakowitschs Achter Symphonie gesprochen.¹¹

Schostakowitsch, der sich schon seit längerem mit dem Gedanken trug, ein Klaviertrio zu komponieren, und auch schon ein paar Teile skizziert hatte, erwies dem Gedenken an seinen Freund seine Ehrerbietung, indem er die Arbeit an seinem zweiten Klaviertrio fortsetzte.

Der erste Satz wurde am 12. Februar 1944 fertiggestellt. Dann stoppte eine Krankheits- und Depressionsphase die Arbeiten an der Komposition bis in den Sommer hinein.¹² Die letzten drei Sätze schrieb Schostakowitsch während eines Erholungsaufenthalts im Hause des Komponistenverbandes in Ivanowo geschrieben (der zweite Satz wurde am 4. August 1944 vollendet¹³) und das Trio am 13. August 1944 fertig gestellt.¹⁴ Schostakowitsch packte all seine Trauer in dieses Werk.¹⁵

Am 14. November 1944 wurde das Zweite Klaviertrio in Leningrad, in jener Stadt, in der Sollertinskij und Schostakowitsch 1926 Freundschaft geschlossen hatten und den größten Teil ihres Lebens verbracht haben, uraufgeführt (neben Schostakowitsch musizierten der Geiger Dmitrij Tziganov und der Cellist Sergej Shirinskij).¹⁶ Am 24. April 1946 erfolgte die britische Erstaufführung in der Wigmore Hall in London (mit dem Pianisten Peter Stadlen, dem Geiger Henry Holst und dem Cellisten Anthony Pini).¹⁷

1.2 Aufbau

Dmitrij Schostakowitschs Klaviertrio e-Moll op. 67 steht in der Tradition von Rachmaninov und Tschaikowskij. Es verbindet knappe Formen mit großer Verschiedenartigkeit der vier Sätze, von denen jeder seine eigene, höchst

individuelle Aussagekraft besitzt. Es ist eine erregte und leidenschaftliche Musik voller Leid und tragischer Gedanken.

Das Trio besticht sowohl durch die vollendete Beherrschung der Form – die klassische Folge in der Viersätzigkeit ist im wesentlichen beibehalten, wenn auch in freier Auslegung – als auch durch die höchst aparten, orchestral schillernden Klangfarben, welche mit nur drei Instrumenten erzielt werden. Das Werk zeigt Schostakowitsch auf der Höhe seines Schaffens.¹⁸

Offiziell ist das Trio in e-moll von seiner Art keine Programmmusik, aber wie die meisten der in der Sowjetunion zur damaligen Zeit komponierten Werke ist auch diese Komposition ganz eindeutig von den Zerstörungen des Zweiten Weltkrieges beeinflusst. Das Trio ist introspektiv und melancholisch und nur manchmal scheinen die Brillanz und die Ausgelassenheit auf, die typisch sind für viele andere Arbeiten von Schostakowitsch.¹⁹

Der Pianist Dmitrij Onishchenko merkt dazu an, dass im Umfeld der Kriegswirren die Menschen damals Angst haben *durften* (davor waren in der Sowjetunion Berichterstattungen immer positiv und schön, es gab keinen Platz für Trauer oder Angst). Das Trio, eines der Meisterwerke Schostakowitschs, vermag diese Angst direkt auszudrücken.²⁰ Nach der Meinung des Musikwissenschaftlers Ivan Martinov ist es das tragischste Werk, das Schostakowitsch geschrieben hat.²¹

Das einleitende Andante des ersten Satzes beginnt mit einem Cellosolo in extrem hoher Lage. Die Geige tritt in sehr viel tieferer Lage hinzu und bewirkt auf diese Weise eine interessante Registermischung, die durch einen subtilen, die melancholische Grundstimmung gut treffenden Klaviereinsatz überzeugend nachgezeichnet wird. Der mit einer Klage beginnende Satz führt den Hörer durch alle

emotionalen Stadien.²² Das Moderato als Hauptteil des Satzes ist in klarer Sonatenform gefasst und setzt die für das gesamte Werk typische polyphone Struktur fort. Hier sind deutliche Bezüge zur Musik Mahlers erkennbar, bei der ein alltägliches Thema durch den emotionalen Kontext, in den es gestellt wird, oft Wucht und Tiefe erhält.²³

Formal ist dieser Satz eine Sonatenform mit Fugato-Einleitung.²⁴ In der nachfolgenden Tabelle ist die formale Übersicht des Satzes dargestellt:

TABELLE 1

Teil	Takte	Beschreibung
Einleitung	1-46	Fugato-Einleitung: enthält den thematischen Hauptgedanken
Exposition	46-80	1. Thema, zunächst vom Klavier, später von der Violine vorgestellt
	81-106	Überleitung, aus zwei Grundgedanken bestehend: chromatischer Anstieg und Elemente des 1. Themas
	107-118	2. Thema, vorgestellt von der Violine, kombiniert mit einer imitatorisch geführten Partie aus dem weiteren Verlauf
Durchführung	119-185	Durchführung des 1. und 2. Themas und der chromatischen Elemente aus der Überleitung. Der Höhepunkt beginnt bei Takt 172 und führt zum chromatisch ansteigenden Teil der Überleitung
Reprise	186-195	Wiederkehr des 1. Themas (verkürzt)
	197-215	Wiederkehr des 2. Themas (erweitert), zunächst vom Klavier, später von der Violine vorgestellt, gefolgt von der imitatorischen Partie (hier noch enger als in der Exposition geführt)
Coda	215-248	Der chromatische Anstieg leitet die Coda ein, die aus Motiven des 1. und 2. Themas gebildet ist

Der forsche zweite Satz (Allegro non troppo) - ein Scherzo in der entlegenen Tonart Fis-Dur - wird durch aufwärts springende Dreiklangsfiguren dominiert. Beinahe penetrant (marcatissimo, pesante), ja trotzig und mit zahlreichen Fortissimo-Ausbrüchen scheint dieser Satz für die bittere Erkenntnis zu stehen, dass Sollertinskij - gerade 42-jährig - mitten aus dem Leben gerissen wurde.²⁵ Dieser Satz knüpft in seiner beißend-ironischen Art unverkennbar an Mahlers Scherzi an. Es ist ein Sinnbild für das unaufhörlich rotierende Weltgetriebe und seine aufgesetzte, fratzenhafte Fröhlichkeit.²⁶

Formal ist dieser Satz eine Rondoform mit Scherzo-Charakter.²⁷

TABELLE 2

Teil	Takte	Beschreibung
Hauptteil	1-30	1. Thema
	31-75	2. Thema
	76-83	Wiederaufnahme des 1. Themas, kombiniert mit dem 2. Thema
	84-122	3. Thema, aus Elementen des 2. Themas gebildet
	123-154	Reprise des 1. Themas, kombiniert mit dem 3. Thema
Mittelteil	155-198	Trioartiger Mittelteil, aufbauend auf Elementen des 3. Themas mit Abschluss und Rückführung
Hauptteil	199-228	1. Thema
	229-258	2. Thema
Coda	258-284	Elemente des 1. und 3. Themas im Sinne einer Coda kombiniert

Das Scherzo ist dem des Klavierquintetts op. 57 sehr ähnlich. Auch hier nimmt die Musik bald einen rohen Charakter an.

Sowohl das fahle Gesangsthema im ersten Satz als auch das einprägsame Tanzthema des zweiten Satzes zielen auf das emotionale Zentrum des Werkes im Largo.²⁸

Dieses Largo lässt eine Totenklage in Violine und Cello erklingen, die einer vom Klavier durch acht Akkorde im tiefen Register eingeleiteten Passacaglia folgt und gegenübersteht. Die tiefen Akkorde klingen unerbittlich wie ein Todesurteil, wie die Ankündigung unvermeidbarer Katastrophen.²⁹ Diese Akkorde des eröffnenden Klaviersolos stehen recht bezugslos nebeneinander, erst die einsetzende Geige verbindet jene zu einer fließenden Phrase. Das Klavier mit seinen glockenartigen Impulsen erscheint auch im Verlauf des Satzes tendenziell isoliert, was aufgrund der Satzweise aber als kompositorische Intention unterstellt werden darf.

Für den Pianisten ist der Satz undankbar, weil dieselbe Folge von Stütz-Akkorden die gesamte Zeit beibehalten wird.³⁰

TABELLE 3

Teil	Takte	Beschreibung
Thema	1-8	Thema, vom Klavier vorgestellt
Variation 1	9-16	Mit kontrapunktierender Stimme der Violine
Variation 2	17-24	Wiederholung der kontrapunktierenden Stimme durch das Violoncello mit Gegenstimme in der Violine, im Sinne eines Kanons
Variation 3	25-32	Weiterentwicklung beider Stimmen unter Verzicht auf kanonische Führung
Variation 4	33-40	Freie Entwicklung beider Stimmen mit motivischen Abspaltungen im Wechselspiel
Variation 5	41-53	Freie Entwicklung beider Stimmen mit motivischen Abspaltungen im Wechselspiel mit Überleitung zum Finale

Dieser dritte Satz ist einer der großen Trauersätze Schostakowitschs aus den Jahren des Zweiten Weltkriegs, eine seiner Fanale für die Opfer von Krieg und Verfolgung.³¹

Das folgende Allegretto-Finale bildet den längsten Teil des Werkes, der durch höchst engagierten Einsatz der Streicher an Leben gewinnt. Viele motorische Passagen, die ein und dasselbe rhythmische Modell als Strukturschema haben, sind eine Spezialität des Komponisten.³² Der treibende Rhythmus findet seinen Höhepunkt in einem leidenschaftlichen Finale, wobei in diesem Teil erneut ein Motiv aus dem Eröffnungssatz aufgegriffen wird. Die Musik wird zunehmend ätherisch und auch das Thema des dritten Satzes kommt vor dem ruhigen Ende noch einmal in furioser Weise zum Tragen.³³

Formal ist dieser Satz eine Rondoform mit Sonaten-Charakter.³⁴

TABELLE 4

Teil	Takte	Beschreibung
Hauptteil	1-28	1. Thema
	29-61	2. Thema
	62-97	Wiederaufnahme des 1. Themas, harmonisch erweitert und mit motivischen Elementen des 2. Themas kombiniert
	98-132	3. Thema, mit chromatischem Material, welches aus dem 1. Thema und aus dem 2. Thema herausgelöst ist, in wechselndem Metrum
Mittelteil 1	133-244	Durchführung der Themen und Motive in verschiedensten Kombinationen, welche auch den Wechsel des Metrums einbeziehen
Hauptteil	245-285	Varierte Reprise des 3. Themas (Takte 282 bis 285 sind Überleitung, mit der gleichen Harmonieabfolge im Klavier wie beim Passacaglia-Thema aus dem 3. Satz)
Mittelteil 2	286-330	Fugiertes Zwischenspiel (Reprise der Fugato-Einleitung zum 1. Satz), quasi als Überleitung zum nächsten Teil
Hauptteil	331-353	1. Thema
	354-376	2. Thema
Coda	377-404	Coda, bestehend aus Elementen des 1. Themas und – einer auskomponierten Fermate gleichend – aus der Reprise des Passacaglia-Themas aus dem 3. Satz

In diesem Satz klingen auch Elemente an, die mit jüdischer Musik in Verbindung gebracht werden. Joachim Braun listet verschiedene Formen jüdischer Musik auf, unter anderem beschreibt er eine Art der Musiksprache, die modale, rhythmisch-metrische und strukturelle Nähe zur osteuropäischen jüdischen Volksmusik besitzt und gewöhnlich von sowohl professionellen als auch von nichtprofessionellen Hörern der Sowjetunion als jüdisch empfunden wird.³⁵

Der Totentanz, der dieses Finale ohne Zweifel ist, umkreist in den für die ostjüdische Volksmusik charakteristischen kleinen Sekundsritten die Tonika *e*, die keine Erlösung verheißen kann. Da die Komposition der letzten beiden Sätze des Werkes zeitlich mit dem Erscheinen der ersten Berichte über die Befreiung der Konzentrationslager Bełżec, Sobibór, Majdanek und Treblinka zusammenfällt, drängt sich der Gedanke an die apokalyptischen Szenen der Shoa auf. Auch wenn Schostakowitsch diesen Bezug nicht kommentiert hat, besteht wohl kaum ein Zweifel daran, dass es diese Bilder des Grauens waren, die hier

musikalische Gestalt angenommen haben: einerseits makabre Klangeffekte wie die hohlen und knöchernen Pizzicati, andererseits die die Grenzen der Erträglichkeit immer wieder verletzende Monotonie. Nach Claus-Christian Schubert liegt es auf der Hand, dass ein solcher Inhalt die Form angreifen muss. Und so wird aus dieser Perspektive auch die - vergleichsweise - formale »Normalität« der vorangegangenen Sätze begreifbar, denn erst durch sie wird der Riss (wie durch den Vorhang des Tempels), der durch dieses Finale geht, erhellt und vertieft. In die Bruchstelle ergießt sich das steinerne Passacaglia-Thema als Strom glühender Lava; und während es zu kalter Figuration erstarrt, durchheilt der Komponist noch einmal den Kanon, mit dem das Werk begonnen hatte, als geraffte und entstellte Todesvision. Doch auch hinter dieser Agonie gibt es keine Erlösung: Der Tanz entlässt seine Opfer nicht und treibt sie mit dumpfen Schritten und grellen Gesten immer weiter, bis zu »dem Ausgang der grimmigen Einsicht«. Hier erwartet sie, kalt und stumm, noch einmal das Passacaglia-Thema, das jetzt endlich die Schwelle zu der bisher nie gewährten Auflösung überschreitet. Aber auch in das Nirwana dieses E-Dur-Akkords hallen die ermatteten und kleinen Schritte des Totentanzes noch nach: Für das, was unsere Augen gesehen und unsere Ohren vernommen haben, gibt es kein Vergessen.³⁶

Claus-Christian Schuster stellt außerdem einen Bezug von Maurice Ravels Klaviertrio zum Zweitem Klaviertrio von Schostakowitsch her, der sich aber auf die äußere Form beschränkt und nicht inhaltlich gesehen wird.³⁷

Das Finale von Schostakowitschs Zweitem Klaviertrio könnte auch eine Hommage an den gefallenen Schostakowitsch-Schüler Benjamin Flejšman sein, und an die gequälten und ermordeten Juden allgemein.³⁸ Schostakowitsch liebte ihre Musik, ihr *Lachen unter*

Tränen.³⁹ Während Schostakowitsch am Klaviertrio arbeitete, vervollständigte und instrumentierte er auch Flejšmans Oper *Rothschilds Violine* (nach Pushkin). Auch Jakubov sieht in dieser Begebenheit den Grund dafür, dass Elemente der jüdischen Volksmusik so ihren Weg in das Klaviertrio gefunden haben.⁴⁰ Ob Schostakowitsch speziell den deutschen oder den sowjetischen Antisemitismus im Blick hatte, ist dabei unwesentlich.

Schostakowitsch selbst äußerte sich folgendermaßen: *Ich scheine zu begreifen, wodurch sich der jüdische Melos unterscheidet. Eine heitere Melodie wird hier über traurige Klänge gesetzt. [...] Warum singt er ein heiteres Lied? Weil er im Herzen traurig ist.* Diese reizvolle Mischung aus von Heiterkeit verschleierter Tragik, aus Ironie, die tiefe Trauer sowohl verbergen als auch ausdrücken kann, aus dem Miteinander von Schönheit und Zerrissenheit ist in Schostakowitschs gesamtem Werk gegenwärtig, kommt aber in diesem Trio besonders zur Geltung. Sie spiegelt die entsetzlichen, vernichtenden, historischen Gegebenheiten ebenso wider wie den tiefen persönlichen Schmerz über den Verlust seines nächsten und liebsten Freundes, Ivan Sollertinskij.⁴¹

Im Rahmen der Trauerfeier zu Schostakowitschs Tod wurde dieser Satz von Vladimir Skanavi, Oleg Kagan und Natalja Gutman gespielt.⁴²

¹ Krzysztof Meyer: *Schostakowitsch*. Schott (2008), S. 384

² Theresia Glas: *Kammermusik in unglaublicher Präzision*. In: *Süddeutsche Zeitung*, Landkreisausgabe Ebersberg, 27.03.2002, Feuilleton Seite R5

³ Wieland Schmid: *Musik in der Diktatur - Schostakowitschs Oper "Lady MacBeth von Mzensk" wird uraufgeführt*. http://www.mynetcologne.de/~nc-waltergu4/MusikInDerDiktatur/MusikInDerDiktatur_SchostakowitschsOperLadyMacBethVonMzenskWirdUraufgefuehrt.htm

⁴ Marie-Theres Arnbom, Verena Stourzh: *Schostakowitsch Total*.

⁵ Krzysztof Meyer: *Schostakowitsch*. Gustav Lübbe (1995), zitiert nach: <http://www.taminoklassikforum.at/thread.php?>

[threadid=5048&threadview=0&highlight=&highlightuser=0&sid=7d1bcf00232ba6efd6ffb4652ca65562&page=1](http://www.tamino-klassikforum.at/thread.php?threadid=5048&threadview=0&highlight=&highlightuser=0&sid=7d1bcf00232ba6efd6ffb4652ca65562&page=1): Auch Schostakowitsch erwies dem Gedenken an seinen Freund mit einem Klaviertrio seine Ehrerbietung. Seit langem wollte er ein solches Werk schreiben und hatte sogar im Dezember 1943 mit Sollertinski darüber gesprochen und einige Bruchstücke skizziert. Zehn Tage nach dem Tod seines Freundes nahm er diese Idee wieder auf, begann aber die Arbeit ganz von vorn -- die früheren Einfälle fanden sich nicht mehr in der neuen Partitur. [...] Im Frühjahr entstand nur der erste Satz. Die übrigen drei Sätze komponierte er im Sommer während eines Erholungsaufenthaltes im Hause des Komponistenverbandes in Iwanowo.

- ⁶ Gottfried Eberle: *Dmitrij Šostakovič*, S. 30
- ⁷ Theresia Glas: *Kammermusik in unglaublicher Präzision*. In: Süddeutsche Zeitung, Landkreisausgabe Ebersberg, 27.03.2002, Feuilleton Seite R5
- ⁸ Manashir Iakubov: *Two Trios by Dmitri Shostakovich*. In: Shostakovich. New Collected Works, Vol. 98. DSCH Publishers, Moskau (2006), S. 118-119
- ⁹ Pauline Fairclough: *Mahler Reconstructed: Sollertinsky and the Soviet Symphony*, S. 367
- ¹⁰ Fred K. Prieberg: *Musik in der Sowjetunion*, S. 339-340
- ¹¹ Kerstin Unseld: *Von Februar bis August bohrender Schmerz*. <http://www.swr.de/swr2/musik/musikstueck/schostakowitsch-klaviertrio-nr-2/-/id=2937886/did=11140632/nid=2937886/1ig5q0x/index.html>
- ¹² Joseph Way: *Sierra Chamber Society Program Notes* (2006). <http://www.fuguemasters.com/dsch.html>
- ¹³ Derek C. Hulme: *Dmitri Shostakovitch Catalogue*, S. 263
- ¹⁴ Elizabeth Wilson: *Shostakovich. A Life Remembered*. S. 196
- ¹⁵ Brian Morton: *Shostakovich - His Life and Music*. Haus Books, London (2006) zitiert nach: <http://www.tamino-klassikforum.at/thread.php?threadid=5048&threadview=0&highlight=&highlightuser=0&sid=7d1bcf00232ba6efd6ffb4652ca65562&page=1>: *Sollertinsky, perhaps his greatest friend, died suddenly in February 1944. The hope that they might work happily together in Moscow evaporated in a moment. Shostakovich poured his sadness into the Piano Trio No 2 in E minor, Op 67, a work that begins in unbearable desolation and ends in a brutal danse macabre as Shostakovich and all Russians watched the unfolding horror of the Nazi death camps, progressively "liberated" as the German line rolled backwards. He may have wanted private space, but for Shostakovich history always pushed at the door.*
- ¹⁶ Natalja Lukjanowa: *Dmitrij Dmitrijewitsch Schostkowitsch*, S. 141
- ¹⁷ Derek C. Hulme: *Dmitri Shostakovitch Catalogue*, S. 263
- ¹⁸ Zitiert nach: Schostakowitsch. Klaviertrio op. 67. Partitur Wiener Philharmonischer Verlag Nr. 181
- ¹⁹ *Komponisten und Werke. Dmitrij Schostakowitsch*. <http://www.anne-sophie-mutter.de/back-to-future-schostakowitsch.html>

- 20 Lynn Beaton: *The Eternal Shostakovich*, S. 40
- 21 Ivan Martinov: *Dmitrij Schostakowitsch.*, S. 161: *Das Trio ist wahrscheinlich das Allertragischste im Schaffen Schostakowitschs. War ihm früher das Pathos der eigenen persönlichen Tragödie bekannt, so bringt er hier [...] die Tragödie einer durch Tod und Qual hindurchgegangenen Generation. Darin liegt die wahre Gegenwartsnähe der Musik Schostakowitschs.* Zitiert nach: Susanne Kessler: *Allumfassendes Leid und persönliche Tragik. Zu Schostakowitschs zweitem Klaviertrio op. 67.* In: Programmheft Klassik Wolfratshausen Geretsried. Klassik Abo 2008/2009. Sonderkonzert Kammermusik, 19.10.2008 , S. 10
- 22 Rasmus van Rijen bezeichnet diese Kombination von Cello im Flageolett und Violine als Unterstimme sogar als „klanggewordene Perversion“. http://www.klassik-heute.com/kh/3cds/20071012_18478.shtml
- 23 *Komponisten und Werke. Dmitrij Schostakowitsch.* <http://www.anne-sophie-mutter.de/back-to-future-schostakowitsch.html>
- 24 Zitiert nach: Schostakowitsch. Klaviertrio op. 67. Partitur Wiener Philharmonischer Verlag Nr. 181
- 25 Melanie Unseld: *Von der Leichtigkeit des Seins zum Schrecken des Todes.* (2003) <http://www.berliner-philharmoniker.de/forum/programmhefte/details/heft/von-der-leichtigkeit-des-seins-zum-schrecken-des-todes/>
- 26 Karl Böhmer: *Dimitri Schostakowitsch. Klaviertrio e-moll, op. 67.* <http://www.kammermusikfuehrer.de/werke/1592>
- 27 Zitiert nach: Schostakowitsch. Klaviertrio op. 67. Partitur Wiener Philharmonischer Verlag Nr. 181
- 28 Theresia Glas: *Kammermusik in unglaublicher Präzision.* In: Süddeutsche Zeitung, Landkreisausgabe Ebersberg, 27.03.2002, Feuilleton Seite R5
- 29 Pierre E. Barbier: *Schostakowitschs Huldigung an Tschaikowskij und Rachmaninov*, S. 13
- 30 Andreas Göbel: *Brutale Wucht. Im Klavier reißen die Akkorde ab. Das Beaux Arts Trio spielt in der Philharmonie.* In: Berliner Zeitung, 04. Februar 2000. <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2000/0204/feuilleton/0063/index.html>
- 31 Karl Böhmer: *Dimitri Schostakowitsch. Klaviertrio e-moll, op. 67.* <http://www.kammermusikfuehrer.de/werke/1592>
- 32 <http://magazin.klassik.com/reviews/reviews.cfm?TASK=REVIEW&RECID=9760&REID=6370>
- 33 *Komponisten und Werke. Dmitrij Schostakowitsch.* <http://www.anne-sophie-mutter.de/back-to-future-schostakowitsch.html>
- 34 Zitiert nach: Schostakowitsch. Klaviertrio op. 67. Partitur Wiener Philharmonischer Verlag Nr. 181

- 35 Joachim Braun: *The Double Meaning of Jewish elements in Dimitri Shostakovich's Music*, S. 68-69
- 36 Claus-Christian Schuster: *Dmitrij Schostakowitsch. Trio Nr. 2, e-moll, op. 67*.
- 37 Claus-Christian Schuster: *Dmitrij Schostakowitsch. Trio Nr. 2, e-moll, op. 67: Wo Musik Bekenntnis und Vermächtnis wird, wächst die Schwierigkeit, über sie zu sprechen, ins Unermeßliche. Dennoch erscheint es mir notwendig, hier einige musikalische Details dieser außergewöhnlichen Partitur zu erwähnen. Wie jedes Kunstwerk läßt sich natürlich auch dieses Klaviertrio auf sehr verschiedene Weise lesen. Wenn man es als Lösung einer Aufgabe - nämlich der Auseinandersetzung mit der Tradition eines gewachsenen Genres - betrachtet, wird man zuerst auf die Tatsache stoßen, daß Schostakowitschs Werk einige unübersehbare Parallelen zu jenem Trio aufweist, das zu Recht als das Schlüsselwerk dieser Gattung in unserem Jahrhundert gilt, nämlich zu Ravels Klaviertrio von 1914. Hier wie dort folgen auf einen überwiegend kontemplativen und verhaltenen Eröffnungssatz ein motorisches Scherzo und eine kryptische Passacaglia, bevor das Werk zu einem Finale mit tänzerischen Zügen findet. Diese äußerliche Parallelität ist aber nur deswegen bemerkenswert, weil dieser dramaturgische Umriß sich deutlich von den klassischen Leitbildern des Genres entfernt; denn jenseits dieser groben Übereinstimmung werden die zwischen den beiden Werken bestehenden eklatanten Unterschiede in Haltung, Aussage und Charakter nur umso deutlicher.*
- 38 <http://kammermusik.org/konzert.asp?konz=649>: Die Verwendung eines Themas aus der jüdischen Volksmusik im Finale deutet wohl darauf hin, dass auch die Trauer über die Ermordung der Juden durch Hitler und Stalin zum Ausdruck kommen soll. Wohl darum nimmt Schostakowitsch das Thema im 8. Streichquartett von 1960, „den Opfern des Faschismus und des Krieges gewidmet“, wieder auf.
- 39 Gottfried Eberle: *Dmitrij Šostakovič*, S. 30
- 40 Manashir Iakubov: *Two Trios by Dmitri Shostakovich*. In: Shostakovich. New Collected Works, Vol. 98. DSCH Publishers, Moskau (2006), S. 119
- 41 http://209.85.135.132/search?q=cache:bgxPITUP_QoJ:www.oberontrio.com/Files/German/Werkbeschreibungen/Shostakovich_Trio_Op.67_Deutsch.doc+Schostakowitsch+Klaviertrio+beschreibung&cd=26&hl=de&ct=clnk&gl=de
- 42 Elizabeth Wilson: *Shostakovich. A Life Remembered*. S. 474

2 Der Dritte Satz

2.1 Schostakowitsch und die Passacaglia

Der dritte Satz ist formal gesehen eine Passacaglia (mit der Tempobezeichnung Largo und der Tonartenvorzeichnung b-moll), über deren archaisch akkordischem Thema sich in fünf Wiederholungen ein weiträumiger Klagegesang der Streichinstrumente mit unverkennbar chassidischem Tonfall entspinnt.

Der religiösen Dimension dieses Satzes kann man sich nicht entziehen, und es ist unerheblich, ob man ihn nun wirklich einen »Kaddisch« nennen will oder nicht. Ob man in der hieratischen Strenge des Passacagliathemas nur ein Abbild der Klagemauer oder ein Symbol für die Unerbittlichkeit, Taubheit oder Abwesenheit Gottes sehen will, hängt wohl von den außermusikalischen Erfahrungen und Überzeugungen des Hörers ab - der Komponist ist der Beantwortung solcher Fragen musikalisch und verbal aus dem Weg gegangen.⁴³

Die Passacaglia, Passacaille oder Pasacalle (spanisch: *pasar una calle*, eine Straße entlang gehen) ist ursprünglich ein aus Spanien stammendes Lied mit Gitarrenbegleitung oder ein instrumentales Zwischenspiel. Sie wurde auch zu Theaterauftritten verwendet. Meist war es ein rasches und gewöhnlich im Dreiertakt vorgetragenes Gitarrenstück.⁴⁴ Im 16. Jahrhundert kam der spanische Volkstanz nach Frankreich und Italien und wurde dort als Bühnentanz aufgeführt.

Die musikalische Form der Passacaglia ist eine Ostinato-Variation. Über einer meist vier- oder achttaktigen festen

Basslinie, dem Basso ostinato, entsteht eine Folge von Variationen. Im Gegensatz zur eng verwandten Form der Chaconne steht die Passacaglia meistens in Moll-Tonarten. Die bekannteste Passacaglia der Barockzeit ist die Passacaglia c-Moll für Orgel (BWV 582) von Johann Sebastian Bach. Auch das Crucifixus in der h-Moll-Messe ist vom Aufbau her eine Passacaglia.

Seit der Epoche der Spätromantik wurden unter dem Einfluss von Bachs Orgelwerk wieder verstärkt Orgelpassacaglien komponiert (häufig ebenfalls mit anschließender Fuge). Auch neoklassizistische Komponisten bedienten sich gern dieser Form.⁴⁵

Nach Druskin hat Schostakowitsch zwar Bach sehr verehrt, die Begeisterung bei der Ausarbeitung der Passacaglien aber aus anderen Quellen geschöpft. Die Quellen sind nicht die Passacaglien Bachs, sondern deren reflektierte Verwendung in der deutschen romantischen Tradition des 19. Jahrhunderts. Das Finale der Vierten Symphonie von Brahms kann als das überzeugendste Beispiel für die freie Verbindung der polyphonen und homophonen Prinzipien bei Schostakowitsch dienen.⁴⁶

Schostakowitsch hat auch in anderen Werken auf die Passacaglia-Technik zurückgegriffen, u.a. im vierten Satz seiner Achten Symphonie, die auch in zeitlicher Nähe zum Klaviertrio Nr. 2 entstanden ist (im Sommer 1943 komponiert und am 03.11.1943 uraufgeführt).

ABBILDUNG 1



Schostakowitsch: Symphonie Nr. 8, 4. Satz, Takte 13 bis 21 der Violoncello-Stimme (bzw. Kontrabass-Stimme)⁴⁷

Das Passacaglia-Thema beginnt, genau wie im Zweiten Klaviertrio, beim ersten Auftreten im fortissimo und diminuiert zum Ende hin ins piano. Im Unterschied zum Klaviertrio ist das diminuendo in der Achten Symphonie gleichmäßiger über die neun Takte des Themas verteilt.

In der Symphonie wird das Thema zunächst im gesamten Orchester (tiefe Instrumente) im unisono gespielt, nach und nach setzen Instrumente aus bis es in Violoncello und Kontrabass übergeht. Diese beiden Streichinstrumente haben dann das Passacaglia-Thema in allen weiteren Wiederholungen.

Dieses Thema verwendet neun der zwölf chromatischen Töne, wobei die für die Grundtonart gis-moll zentralen Töne *gis*, *h*, *dis*, *e* und *g* am häufigsten auftreten. Auch *c* kommt etwas häufiger vor. Die Töne *cis*, *a* und *ais* werden ausgelassen (diese Töne würden am ehesten, als erste, dritte und siebte Stufe, zu einer Tonart b-moll passen – die aber bezogen auf das Gesamtwerk keine zentrale Rolle spielt).

Auch im dritten Streichquartetts op. 73, das zu den schwergewichtigen Kammermusikwerken gehört, die Schostakowitsch in jenen Jahren schrieb, und das in der fünfsätzigen Anlage der Achten Symphonie entspricht (und

in dem die Ungeheuerlichkeiten der Achten Sinfonie nachhallen), steht eine Passacaglia vor dem Finale.⁴⁸

ABBILDUNG 2



Schostakowitsch: Streichquartett Nr. 3, 4. Satz, Takte 1 bis 5 der Violoncello-Stimme

Auch dieses Thema verwendet, wie in der zuvor erwähnten Passacaglia aus der 8. Symphonie, neun der zwölf chromatischen Töne, wobei die für die Grundtonart cis-moll zentralen Töne *cis*, *dis*, und *gis* am häufigsten auftreten. Auch *a* und *h* kommen etwas häufiger vor. Die Töne *d*, *f* und *ais* werden ausgelassen (diese Töne würden am ehesten, als erste, dritte und fünfte Stufe, zu einer Tonart B-Dur passen – die bezogen auf das Gesamtwerk die vierte Stufe der Grundtonart wäre).

Ebenfalls den dritten Satz des 1. Violinkonzerts (komponiert zwischen Juli 1947 und März 1948, und am 29.10.1955 uraufgeführt) hat Schostakowitsch auf dieser Technik aufgebaut.⁴⁹

ABBILDUNG 3



Schostakowitsch: Violinkonzert Nr. 1, op. 77, 3. Satz, Takte 1 bis 17 der Violoncello-Stimme (bzw. Kontrabass-Stimme)

Dort wie auch im Zweiten Klaviertrio, beginnt der Satz mit der Präsentation des Passacaglia-Themas, das im forte bis kurz vor Ende verläuft und dann ins piano diminuiert. Mit der Passacaglia aus der Achten Symphonie ist die Instrumentierung im Violoncello und Kontrabass gemeinsam (allerdings wird das Passacaglia-Thema im Violinkonzert von vorne herein in diese beiden Instrumente gesetzt, während es in der Achten Symphonie erst ab der ersten Wiederholung mit diesen Instrumenten präsentiert wird).

Dieses Thema verwendet, wie auch die der zuvor erwähnten Passacaglien aus der 8. Symphonie und dem 3. Streichquartett, neun der zwölf chromatischen Töne, wobei die für die Grundtonart f-moll zentralen Töne *f*, *as*, *c* und *des* am häufigsten vorkommen. Die Töne *a*, *h* und *d* werden ausgelassen, was einen Zusammenhang mit dem tonalen Zentrum *a* des Gesamtwerkes zu tun haben könnte (die drei ausgelassenen Töne wären dort die erste, zweite und vierte Stufe). Bestärkt wird diese Vermutung durch die Tatsache, dass auch im Passacaglia-Thema des Zweiten Klaviertrios mit der Auslassung von Tönen gearbeitet worden ist (siehe näheres dazu im [Kapitel 2.2.2.2](#)).

Seit der Oper *Lady Macbeth von Mzensk*, wo Schostakowitsch ein Zwischenspiel als Passacaglia gestaltet hatte, diene ihm die Form der Passacaglia als Ausdruck eines unausweichlichen Verhängnisses.⁵⁰

ABBILDUNG 4



Schostakowitsch: Passacaglia für Orgel, aus der Oper *Lady Macbeth von Mzensk*, Takte 8 bis 16⁵¹

Unterstrichen wird der Eindruck des Unausweichlichen bei der Gestaltung des Passacaglia-Themas durch die Präsenz des Tritonus, einmal als Rahmen der Melodiefortschreitung vom ersten zum vierten Takt, dann als Sprung zwischen vorletztem und letztem Takt. Das tonale Zentrum bleibt völlig offen, *cis* wird lediglich durch den Quintsprung vom letzten Takt zum nächsten Beginn des Themas angedeutet, und *d* wird in den ersten fünf Takten angespielt.

Der Tritonus spielt auch bei der Gestaltung des Passacaglia-Themas des Zweiten Klaviertrios eine bedeutende Rolle (könnte genauso als das unausweichliche Verhängnis gedeutet werden), allerdings kommt er im Thema nicht direkt als Basslinien-Schritt vor, sondern indirekt durch die Beziehungen der tonalen Zentren.

2.2 Das Passacaglia-Thema

2.2.1 Entstehung des Themas

Der erste Entwurf des Passacaglia-Themas hatte wie folgt ausgesehen⁵²:

ABBILDUNG 5



In den weiteren Abschnitten des Manuskripts sieht das Passacaglia-Thema anders aus, es ist bis auf wenige Ausnahmen⁵³ so gestaltet, wie man es aus der Endfassung kennt:

ABBILDUNG 6



Das immer wiederkehrende Passacaglia-Thema erinnert von Ferne an Mussorgskijs Glockengeläute, etwa in Boris Godunow - eine Oper übrigens, die Schostakowitsch vier Jahre zuvor neu instrumentiert hatte.⁵⁴

Henny van de Groep weist auf einen Zusammenhang zu Max Bruchs Kol Nidre hin.⁵⁵ Die achttaktige Akkord-Struktur wäre aus dem Werk von Bruch ausgeliehen.

ABBILDUNG 7



Bruch: Kol Nidrei, op. 47, Takte 1 bis 12⁵⁶

Wenngleich auch das langsame Tempo und der Beginn eines Stückes gemeinsam sind, so sind bei Bruch die acht ersten Takte doch in ganz anderer Art gestaltet als im

Klaviertrio von Schostakowitsch. Von hoher Lage und einer einzelnen Stimme beginnend verdichtet sich die Struktur bei Bruch, die Dynamik ist im leisen Bereich angesiedelt, und ein klarer funktionstheoretischer Zusammenhang liegt zugrunde, der zum Dominantakkord A-Dur führt. Das alles ist bei Schostakowitsch nicht in gleicher Art gestaltet. Ob also ein enger Zusammenhang zwischen beiden Werken gesehen kann, lässt sich nicht mit Sicherheit unterstreichen.

In der Erstausgabe des zweiten Klaviertrios des Verlagshauses Muzgiz von 1945 sowie im handschriftlichen Autograph des Komponisten ist die Metronomangabe Viertel=88 am Satzanfang notiert.⁵⁷ Bei der Neuherausgabe des Klaviertrios im Jahr 1960 hat Schostakowitsch einige Korrekturen einfließen lassen, die wichtigsten davon betrafen die Metronomisierung.⁵⁸

2.2.2 Kompositionsanalyse

Das Passacaglienthema selbst ist, kaum merklich, in zwei viertaktige Tetrachorde gegliedert, deren erster um b-moll kreist, während der zweite auf ein - nie erreichtes - e-moll hinzustreben scheint. Da B-Dur/b-moll als wichtigste Nebentonart auch in den andern Sätzen allgegenwärtig ist, kann man in dieser sphinxhaften Akkordfolge auch das »harmonische Leitmotiv« des ganzen Werkes sehen. Die zwischen diesen tonartlichen Polen erzeugte Spannung entlädt sich aber nicht in dramatischen Gesten, sondern wird andächtig und innig durchlitten.⁵⁹

Das tonale Zentrum *b* steht zur Grundtonart e-moll im Tritonusabstand, und liegt somit am weitesten von dieser entfernt. Auch dadurch wird Spannung aufgebaut. Nach dem scherzartigen zweiten Satz mit der energiegeladenen beinahe überquellend fröhlichen Atmosphäre wirkt der erste

im forte angeschlagene b-Moll-Akkord, auf dem Tritonus zur Grundtonart stehend, wie ein tödlicher Zusammenbruch.

Passacaglien aus dem Barock verwenden oft absteigende chromatische Linien im Bass, welche ein Gefühl der Trauer vermitteln. Schostakowitsch erweist dieser historischen Passacaglia-Form Reverenz, indem er auch eine abwärtsgehende chromatische Linie in seinem Passacaglia-Thema einbaut, die aber nicht in der Basslinie sondern in der Oberstimme liegt.⁶⁰

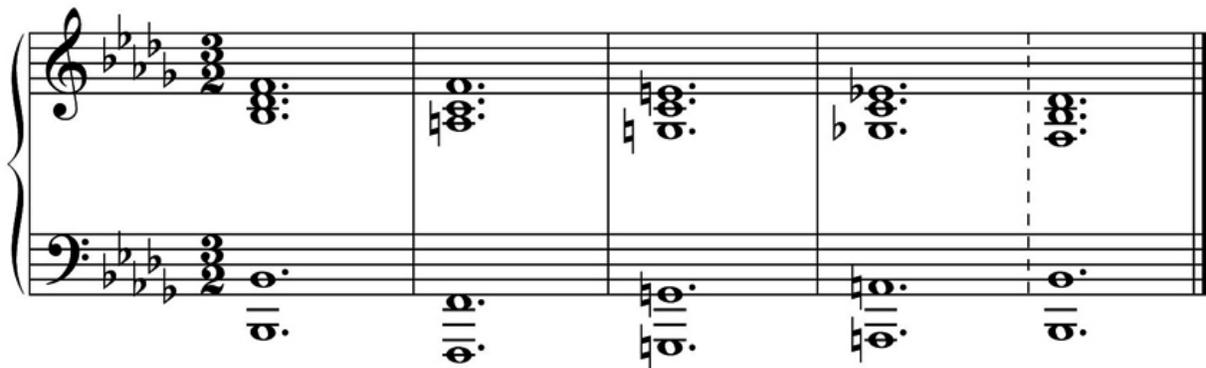
Reichow merkt an, dass es unwahrscheinlich ist, dass man sofort bemerkt, dass die ersten acht Takte ein Passacaglia-Thema darstellen. Erst bei der Entfaltung der weichen, quasi barocken Melodik in Violine und Cello bemerkt man, dass das Klavier an seiner unerbittlichen Akkordlogik festhält. Vielleicht stellt man sogar fest, dass der jeweils letzte Akkord, bzw. der Ton *h*, Leitton-Qualität offenbart und dass der jeweils folgende b-Moll-Akkord gewissermaßen als Heimkehr verstanden werden kann. Außer beim letzten Durchgang, dort bleibt das Klavier auf dem Ton *h* sechs Takte lang stehen, bis auch die Streicher im Flageolett-Klang darauf niedersinken, der nicht zufällig an den geisterhaften Klang des allerersten Cello-Einsatzes im ersten Satz erinnert und auch am Ende des ganzen Werkes in Erinnerung kommen wird: wenn unvermittelt das Passacaglia-Thema wiederkehrt, ein Menetekel, dessen absteigende Melodielinie von beiden Streichern im Flageolett nachgezeichnet wird. Endend auf dem *h*, dem nun kein b-Moll-Akkord folgt, sondern (im Tritonusabstand stehendes) klares, reines E-Dur.⁶¹ Ob dieses E-Dur kräftig genug ist, um als Erlösung aufgefasst werden zu können, lässt sich nicht eindeutig bejahen.

2.2.2.1 Harmonische Analyse

2.2.2.1.1 Akkord-Abfolge

Die ersten vier Takte sind mit Mitteln konventioneller Harmonieanalyse noch leicht zu beschreiben: die eröffnende Molltonika bewegt sich zu einer Dominante, geht schließlich über einen Quartsextakkord zu einem verminderten Dreiklang weiter. An dieser Stelle könnte dieser verminderte Dreiklang zurück zur Tonika b-Moll aufgelöst werden:

ABBILDUNG 8



Die Auflösung von vierten zum fünften Takt ist aber alles andere als erwartet (siehe [Abbildung 6](#)). Der Zusammenbruch der Tonalität an dieser Stelle könnte nach Hussey eine mögliche Metapher für einen individuellen Zusammenbruch der emotionalen Kontrolle sein.⁶²

Die zweiten vier Takte verlieren die in den ersten vier Takten vorhandene harmonische Klarheit. Hier tritt das zeitgenössische Elemente der Musik in den Vordergrund. Der G-Dur-Septakkord und der darauffolgende g-moll-Septakkord (fünfter und sechster Akkord) bilden die am meisten störenden und unerwarteten Akkorde.

Die einzelnen Töne der Akkorde, mit den dazugehörigen Grundtönen und dem entstehenden harmonischen Gefälle⁶³ sind in der nachfolgenden Tabelle dargestellt:

TABELLE 5

Akkord	1	2	3	4	5	6	7	8	Dazu:
Bezeichnung	b	F	C ^b ₄	A ⁰	G ₂ ^{4>}	g ^c	a	h ^b	
Töne	f ¹ des ¹ b	f ¹ c ¹ a	e ¹ c ¹ g	es ¹ c ¹ ges	d ¹ h g	d ¹ b fis	c ¹ a e	h d	f ¹ f
Bass	B ₁ B	F ₁ F	G ₁ G	A ₁ A	Fis ₁ Fis	G ₁ G	A ₁ A	H ₁ H	
Grundton	b	f	c	-	g	g	a	h	-
Gefälle	I1	I1	I2	VI	III1	III1	I1	I1	VI

Die aus den Akkord-Grundtönen resultierenden vorstellbaren tonalen Zentren sind folgende (Großbuchstaben stehen für Dur-Tonarten, Kleinbuchstaben für Moll-Tonarten):

Von Akkord 1 bis 3: F, d, B, g, Es, As, f, Des, b

Von Akkord 1 bis 6: F, d, B, Es

Von Akkord 1 bis 7: F, B

Von Akkord 2 bis 8 mit f/f¹: C

Von Akkord 3 bis 8 mit f/f¹: G, e

Von Akkord 5 bis 8 mit f/f¹: C, a, G, e, D

Das harmonische Gefälle nach Hindemith weist keinerlei ausgewogene Struktur oder einen sorgfältig geplanten Verlauf auf. Nach drei sehr entspannten Dreiklängen, bei denen sogar der zweite etwas stabiler und entspannter ist als der Anfangsakkord der Phrase kommt sofort ein großer Kontrast mit einem Akkord der am weitest entfernten Gruppe. Die nachfolgenden beiden Dreiklänge wirken sehr dissonant und fallen aus dem Rahmen der anderen; sie sind jene beiden, die nicht ganz eindeutig bezeichnet werden können (der Bass passt harmonisch nicht zu den Akkordtönen).

Der siebte Akkord bringt eine überraschende Entspannung in Gestalt eines Mollakkordes, der nicht identisch ist mit dem Anfangsakkord (dort b-Moll, hier a-Moll).