

Fünf Orchesterstücke

Schönbergs opus 16, komponiert 1909, existiert in fünf verschiedenen Ausgaben. Peters veröffentlichte die ersten vier in Leipzig, die letzte in New York. Die ursprüngliche Partitur mit der sehr umfangreichen Bläserbesetzung erschien 1912. Webern arrangierte 1913 eine Version für zwei Klaviere. 1922 wurde eine korrigierte Neuausgabe der Partitur verlegt. 1925 erstellte Schönbergs Schwiegersohn Felix Greissle eine kammermusikalische Fassung für Bläserquintett und Streichquintett mit Harmonium und Klavier. 1949, vierzig Jahre nach Vollendung der Komposition, ließ Schönberg sich schließlich überzeugen, die Zahl der Bläser für eine dritte Partiturausgabe von 32 auf 25 zu verringern.¹

Schon anlässlich der Erstausgabe hatte der Verleger Schönberg gebeten, den einzelnen Stücken ansprechende Titel zu geben. Schönberg reagierte skeptisch, und so wurde zunächst nur die einfache römische Nummerierung gedruckt. Doch wie ein Tagebucheintrag vom 28. Januar 1912 zeigt, hatte Schönberg schon bald recht genaue Vorstellungen, und bereits Weberns Klavierfassung trägt die Überschriften „I. Vorgefühle“, „II. Vergangenes“, „III. Farben“, „IV. Peripetie“ und „V. Das obligate Rezitativ“.

Schönberg betrachtete seine *Fünf Orchesterstücke* als einen weiteren wesentlichen Schritt zur Überwindung traditioneller Formprinzipien. In einem Brief an seinen zeitweiligen Förderer Richard Strauss, den er für die Uraufführung zu gewinnen hoffte, betont er, dass er sich von diesem neuen Stadium seines Komponierens „kolossal viel“ verspreche, „insbesondere Klang und Stimmung. Nur um das handelt es sich [...] keine Architektur, kein Aufbau. Bloß ein ununterbrochener Wechsel von Farben, Rhythmen und Stimmungen.“

Das 128 Takte umfassende Eröffnungsstück „Vorgefühle“ ist dreiteilig in seiner agogischen Durchgestaltung: In den ersten 25 Takten schwankt das Tempo häufig und meist drastisch. Danach ist es für die Dauer von 71 Takten stabil, um in den letzten 52 Takten wieder stark zu fluktuieren.² Im ersten Abschnitt stellt Schönberg mehrere thematische Komponenten vor, die z. T. auch im ausgedehnten Mittelteil des Stückes frei variiert wieder

¹Die Partitur letzter Hand sieht statt je 3 Oboen, Klarinetten und Fagotten nur je 2 vor, keine Kontrabassklarinete, statt 6 Hörnern nur 4 und statt 4 Posaunen nur 3.

²T. 1-6 = *sehr rasch*, T. 7-8 = *langsamer*, T. 9 = *rit.*, T. 10-12 = *sehr rasch*, T. 13 = *rit.*, T. 14-19 = *langsamer*, T. 20-21 = *rasch*, T. 22-23 = *langsam rit.*, T. 24-25 = *rasch*;
— // T. 26-76 = *sehr rasch* // — T. 77-78 = *rit.*,
T. 79-96 = *sehr rasch*, T. 97-106 = *rit.*, T. 107-112 = *molto rit.*, T. 113-119 = *langsamer*,
T. 120-122 = *wieder rasch*, T. 123-124 = *etwas schwer*, T. 125-128 = *l. Tempo, sehr rasch*.

aufklingen. Diese Komponenten verwenden typisch schönbergsche Intervallkombinationen wie die aus Sekunde und Terz oder Tritonus und Quart und führen gleichzeitig mit *d/a/cis* den “Basisakkord”, den wichtigsten vertikalen Zusammenklang des Stückes, ein, dazu den Zentralton *d*, seinen Hauptkonkurrenten *b*, einen auffallenden (wenn auch oft abgewandelten) Rhythmus sowie die Idee der polymetrischen Gegenüberstellung.

Das mit Dämpfer gespielte Cello als homophoner Führer präsentiert die dreitaktige Komponente [a]. Ein Dreitonzug aus (hier kleiner) Sekunde und (hier großer) Terz – im Folgenden als [x] gekennzeichnet – wird von zwei Klarinetten intervallisch frei in gegenläufiger Richtung begleitet. Kontinuierlich steigend mündet die Sequenz, in der das Cello von der Oboe

Orchesterstücke opus 16/1: Komponente [a]

Sehr rasch
sehr zart

p *sfp*

verdoppelt wird, mit *sfp* in den “Basisakkord”. Die 2/4-Einheiten suggerieren ein Metrum, dem sowohl Schönbergs 3/8-Takt als auch die 6/16-Gruppen der tiefen Holzbläser entgegenstehen. Alle Instrumente brechen vor dem nächsten Taktbeginn ab.

An der gleichfalls dreitaktigen Komponente [b] sind zwei Flöten, zwei Klarinetten, zwei Fagotte und zwei Hörner beteiligt. Im ersten Takt stehen sich dreierlei Notenwerte als 2 : 3 : 4 gegenüber. Die 1. Klarinette dehnt ihren von Flöten verdoppelten Triller, bis die anderen Instrumente aussetzen, und imitiert dann (in Diminution) den fallenden Gang des 1. Horns, beantwortet von einer Repetitionsfigur des 3. Horns. Das *a-d-a* des doppelten Abstiegs bestätigt den Zentralton *d*, der *f*-Einsatz in Klarinette 2 und Fagotten ergänzt die Töne zum *d*-Moll. Der Triller betont den konkurrierenden Zentralton *b*, der zudem den Rahmen der Hörnerbeteiligung bildet.

Orchesterstücke opus 16/1: Komponente [b]

4

Flöten 1+2
Klarinette 1
Klarinette 2

Horn 1
Fagott 1+2

Klarinette 1
Horn 3
(con sord.)

f

Die drei Stellen in der zweiten Hälfte des ersten Abschnitts, die *langsamer* gegen *sehr rasch* abgesetzt sind, präsentieren zuerst Entwicklungen von [a],³ dazu kontrapunktisch die Komponente [c] (Tritonus-Quart + Halbtonmordent), und dann, nach einer [b]-Variante, einen 'Kadenzbass', der zum Basisakkord des Stückes führt. Indem Schönberg Segmente der Komponenten in unterschiedlichen Instrumenten verdoppelt, legt er hier die Basis für sein späteres Klangfarbenspiel.

Orchesterstücke opus 16/1: Ende Abschnitt I

Der im kadenzierenden Bassgang angezielte Basisakkord wird zwei Takte später von den tiefen Blechbläsern an die Fagotte weitergegeben und erklingt in diesem Register für den Rest des Stückes als Orgelpunkt weiter.⁴ Den Übergang zum umfangreichen Mittelabschnitt ab T. 26 bildet ein fallender 16tel-Gang in Kontrafagott + Harfe, der aus zwei Krebsformen von [x] gereiht ist und erneut auf den konkurrierenden zweiten Zentralton *b* zielt (T. 25-26: *d-b-as-e-c / b*). Diese Geste, die – bereits vom Orgelpunktklang gestützt aber noch nicht wieder im Tempo *sehr rasch* – kehrt in T. 120-125 vierfach wieder und wirkt so als Rahmen des Mittelabschnittes.

³[a'] ergänzt die rhythmisierte Sekund-Terz-Kombination [x], hier in Umkehrung, mit einer synkopierten halbtönigen Wechselfigur, [a''] fügt noch eine Krebsform von [x] hinzu; [c], kontrapunktisch zu [a''] eingeführt, übernimmt die Wechselfigur in Diminution.

⁴Vgl. T. 26-63 Fagott 1-3: Liegeklang, T. 64-69 + Bass-/Kontrabassklarinette/Kontrabass rhythmisiert mit Oktavversetzungen, ab T. 70 dazu erst 4 Hörner, dann 2 Posaunen + Tuba; T. 79-105 Fagott 1-3: Liegeklang, ab T. 106 + Kontrafagott, T. 113 Übernahme des Liegeklanges durch die Posaunen, ab T. 125 + Bass-/Kontrabassklarinette, T. 127-128 + Tuba.

Der Mittelabschnitt besteht aus zwei Segmenten, die sich nicht zuletzt an den Veränderungen des Orgelpunktklanges ablesen lassen: Auf die umfangreiche Entwicklung in T. 26-77, in dessen Verlauf dem Liegeklang der Fagotte nacheinander andere Instrumente, rhythmische Spaltungen und Oktavversetzungen zuwachsen, folgt – nach zweitaktigem Ritardando mit Flatterzungen-Crescendo des Orgelpunktklanges zum spannungsvollen Pausieren aller anderen Stimmen – ab T. 79 eine Rückkehr zum schlichten Liegeklang. Im ersten Segment fallen drei Merkmale auf: thematisch ein Fugato mit vier Streicher-Einsätzen, im Begleitmaterial das Hinzutreten dreier Ostinati ebenfalls in den Streichern, und metrisch die Gegenüberstellung des bisher gültigen 3/8-Taktes mit einem 4/8-Metrum. Dieses beginnt mit den Stimmen des Fugatos, wird in den Ostinati beibehalten und geht schließlich auch in etliche andere Stimmen über. Als weitere Schicht des Satzes, stabil im ursprünglichen 3/8-Metrum, fügen die Bläser diverse Varianten und Entwicklungen der Komponenten [a] und [b] hinzu.

Als Fugato-Subjekt dient eine lange Achtelkette, die durch einzelne Zweierbögen, überraschende Akzente und im Verlauf zunehmend häufige [x]-Bildungen gegliedert ist. Die ersten 19 Töne in jedem (unterschiedlich transponierten) Einsatz berühren alle zwölf Halbtöne. Die Kontur ist farblich gestaltet, indem jeder Ton von einer Hälfte der Stimmgruppe *spiccato* und von der anderen Hälfte *pizzicato* gespielt wird. Dieser Kontrast der Spielweisen setzt sich auch in den Ostinatoketten fort, die sich an die ersten beiden Fugatoeinsätze anschließen, indem sie jeweils eine Version von [x] isolieren und vielfach wiederholen.⁵ Alle drei Ostinati sind aus der unvollständigen Ganztonskala *as-b-c-d-e* bezogen; sie setzen dem Orgelpunktklang *d/a/cis* und dem zwölftönigen Fugatosubjekt eine dritte harmonische Wirklichkeit entgegen.

Die polymetrische Komplexität in diesem Mittelabschnitt erschöpft sich übrigens nicht in der Gleichzeitigkeit von 3/8- und 4/8-Takt: Vielmehr führen die wiederholten 3/8-Gruppen der Ostinati innerhalb der für diese Stimmen geltenden 4/8-Takte zu einer den Hemiolen verwandten metrischen Ambivalenz, indem jeweils drei Takte durch Akzentverschiebung zu einem großen Vierertakt werden: | 1 2 3 ' 4 | 1 2 ' 3 4 | 1 ' 2 3 4 |. So stehen einander ab T. 46 der liegende Orgelpunktklang, die Komponente [a] im 3/8-Takt und das erste Ostinato im 4/8-Metrum (Metatakte = T. 45-47, 48-50 etc.) gegenüber, wenn mit dem letzten Achtel des Taktes das zweite

⁵Ostinato 1 in einer Hälfte der Celli, T. 34-63 ||: *e-as-b* :||. Ostinato 2 in der anderen Hälfte der Celli, T. 46-63 ||: *as-c-d* :||. Ostinato 3 in den Bratschen, T. 63-77 ||: *as-e-d* :||, verzahnt mit einem zweistimmigen Kanon aus Ostinato 2 in Celli und 2. Violinen.

Ostinato (Metatakte = T. 49-51 etc.) und in der Mitte von T. 49 der zweite Einsatz des Fugatosubjektes hinzutritt – beide ebenfalls im 4/8-Takt, jedoch gegeneinander sowie gegen das erste Ostinato verschoben.

Das viel kürzere zweite Segment des Mittelabschnitts (T. 78-95 Mitte) kontrapunktiert unterschiedliche Größen und Ausdehnungen des Fugatosubjektes mit solchen des zweiten Ostinatos. Das Fugatosubjekt erklingt in den Streichern in einem Ausschnitt seiner ursprünglichen Achtel als zuerst zwei-, dann vierstimmiger Kanon im Achtelabstand. Gleichzeitig spielen zwei Posaunen und Xylophon den Beginn der Kette in Vierteln, während eine Trompete zusätzlich eine Vergrößerung auf Halbenoten darüber setzt. Derweil vereinen sich Pauke und Harfe im zweiten Ostinato, ebenfalls in Augmentation. Zum Schluss fallen auch die hohen Holzbläser ein mit einem Crescendo in Oktaven geführter 6/16tel-Arpeggien, die bald ebenfalls kanonisch gegeneinander verschoben werden.

Auf dem Höhepunkt dieser Entwicklung setzen die soeben genannten Komponenten fast gleichzeitig aus, abgelöst von einer vierfachen Erinnerung an die dritte thematische Komponente. Im ersten Abschnitt war [c] als Kontrapunkt zu [a'] im Tempo *langsamer* erklingen. Hier ändert sich nicht das Tempo sondern der Notenwert: Die doppelt augmentierte Komponente alterniert zweimal mit Transpositionen in der ursprünglichen Bewegung, während verschiedene Instrumentengruppen diverse [a]-Varianten dagegenstellen.⁶ Die Wiederkehr von [b] (T. 105-106) und [a'] (T. 110-112) vervollständigt den Eindruck einer rudimentären Reprise.

Im *molto ritardando* der nun folgenden Liquidation stehen der Kombination aus Orgelpunktklang und zweitem Ostinato zuletzt nur noch *ppp staccato* gespielte halbtönige Wechselbewegungen der Bläser gegenüber. Dann, *wieder rasch*, ertönt in Fagotten und Harfe die Geste, die anlässlich des Übergangs zum Mittelabschnitt als Rahmenelement identifiziert wurde. Mit ihrer dreifachen Wiederholung, die zum Schluss auf vierfache Notenwerte vergrößert ist und als Zielpunkt ein letztes Mal den konkurrierenden zweiten Zentralton *b* betont, verdrängt sie momentan das zweite Ostinato, bevor dieses mit verstärkter Intensität in *fff* neu ansetzt. Zuletzt werden alle noch überdauernden Komponenten übertönt von einem in Flatterzunge crescendierenden Orgelpunktklang der Posaunen und Tuba.

⁶[c] in Vierteln: 4 Posaunen T. 96-100, in 16teln: Oboen/Englischhorn/Klarinetten T. 98-100, dazu [a]-Varianten: Flöten/Oboe/Klarinette, Ostinato 2-Segment: Pauke/Harfe.

[c] in Vierteln: Streicher T. 100-104, in 16teln: Oboen/Englischhorn/Klarinetten T. 102-103, dazu [a]-Varianten: 4 Hörner im Kanon mit 3 Trompeten, Ostinato 2-Wiederaufnahme: Pauke/Harfe.

Auch in opus 16/2 (“Vergangenes”) spielt Schönberg mit einem Orgelpunkt, mehreren Ostinati und den als [x] bezeichneten Dreitongruppen aus Sekunde und Terz. Ein zusätzliches Konturmerkmal sind Linien, die durch einen Absprungton unterbrochen sind. Tonal beruht das Stück, wie nicht nur das vorangehende, sondern auch viele andere Werke Schönbergs, auf *d*, wobei häufig wie im Finalsatz des Streichquartetts op. 10 anstelle der Terz ein krönendes *gis* in der Oberstimme erklingt.⁷ Metrisch wechseln stabile Segmente mit Passagen, in denen der schwere Taktschlag über lange Strecken durch Synkopen verschleiert ist, und mit Abschnitten, in denen der 3/8-Takt (wie ab Ziffer [3]) oder ein einzelner Viertelschlag (wie kurz nach Ziffer [6]) nacheinander oder gleichzeitig in 2, 3, 4 und 6 Teile gespalten ist. Im Bauplan fallen zwei umfangreiche Kontrastflächen auf

Wie im ersten Stück des Zyklus ist es wieder das Cello (hier ein mit Dämpfer spielendes Solo-Cello), das zur Begleitung einzelner Bläser die erste thematische Komponente vorstellt. Die fünftönige Kontur enthält zwei Bezüge auf [x]: in Ton 3-4-5 (*a-g-e*) geht der kleinen Terz eine große Sekunde voran; in der durch den doppelten Terzabsprung unterbrochenen indirekten Linie (*gis-...-g-e*) verbinden sich kleine Sekunde und kleine Terz. Die Antwort, die mit einer Parallele von Bassklarinette und Horn in das Ende des Dreitakters hineinklingt, schließt mit einer Imitation der indirekten Dreitonfigur (*a-as-f*) und spiegelt als Krebstransposition zugleich den Beginn dieser Geste (*h-c-es*). Das Spiel mit [x] setzt sich dann in der von den hohen Holzbläsern angeführten Ergänzung fort und endet in einem lange nachklingenden Vierklang.

Bei Ziffer [1] tritt die Musik in das erste Kontrastfeld ein, gekennzeichnet durch ein Spiel dreier Holzbläser, die eine immer andere gewundene Figur wie bei einem Ballspiel hin und herwerfen. Im Hintergrund, nur vom Unterbewusstsein gehört, erklingt eine Orgelpunkt-Oktave, mit der sich zwei Flöten und Celesta sieben Takte lang synkopisch abwechseln:

Fln	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Cel	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
	1	+	2	+	3	+	1	+	2	+	3	+
	1	+	2	+	3	+	1	+	2	+	3	+
	1	+	2	+	3	+	1	+	2	+	3	+
	1	+	2	+	3	+	1	+	2	+	3	+
	1	+	2	+	3	+	1	+	2	+	3	+

Kurz vor Ziffer [2] kristallisiert sich der melodische Anfangston *gis* erneut heraus. Dieses führt in eine Codetta, basierend auf einer variierten, auf fünf Takte gedehnten Wiederkehr der Anfangskomponente (einschließlich ihrer Begleitakkorde und Antwort).

⁷Vgl. die Klänge in T. 21, 110, 140 und 152 von “Entrückung” mit T. 1, 18, 77, 82 und 90-92 von op. 16 Nr. 2.

zwei Takte nach Beginn der Ostinati einsetzt, verdichtet seine aus Terzen, Quinten und einer Quart zusammengesetzte Staccato-Figur zunächst horizontal durch eine Verkürzung der Folge und eine Reduktion einzelner Notenwerte (siehe Beispiel), dann auch vertikal, indem es zusammen mit zwei weiteren Fagotten und vier Klarinetten in einen siebenstimmigen Kanon mit abschließender Wechselbewegung mündet.

Im darauf folgenden 20-taktigen Durchführungsabschnitt (Ziffer [8]-[10]) setzen eine Klarinette und ein Fagott den 6tönigen Anfang der Terz-Quint-Quart-Figur stark beschleunigt fort, wobei die Einsatzpunkte der beiden Instrumente an den synkopischen Rhythmus der Orgelpunktoktaven im ersten Kontrastfeld erinnern. Dazu erklingt [b], die zweite thematische Komponente, in einem alle anderen Instrumentengruppen einbeziehenden 12-teiligen Fugato.¹⁰ Das Tempo beruhigt sich allmählich wieder, bald setzen Blechbläser und Streicher ihre Dämpfer auf, und der Gesamteindruck wird immer zarter, obwohl mehr und mehr verzierende Füllstimmen hinzutreten. Als Schluss des Abschnitts erklingt der anfangs erwähnte Akkord *d/a/d/gis* in einem Flageolett der hohen Streicher mit Nachklang zuerst in der Harfe, dann in der Celesta.

Die letzten 16 Takte ergänzen das Stück mit einer Mischung aus Reprise und Coda. Die erste thematische Komponente, geführt von der ersten Oboe und unter Begleitung ihrer originalen Akkorde in Hörnern und Celli, eröffnet den Abschnitt bei Ziffer [11]. Die nächsten sieben Takte ruhen auf Varianten der beiden Ostinati aus dem zweiten Kontrastfeld. Vor ihrem Hintergrund alternieren Transpositionen der synkopischen Gesten, die Schönberg im ersten Kontrastfeld den Orgelpunkt-Oktaven auf *fis* gegenüberstellt, mit einem erneuten, etwas verkürzten Zitat der ersten thematischen Komponente. Auszugsweise Erinnerungen an die variantenreiche zweite Komponente ziehen sich, zunehmend leiser und langsamer, zuletzt in den Klang *d/a/d/gis* zurück, der erneut Celesta, Xylophon und Harfe mit Flageoletts der hohen Streicher verbindet. Die Bläser fügen diesem Klang mit den Schlusstönen diverser zarter Linien allerlei leise Dissonanzen hinzu.¹¹

¹⁰Vgl. die Einsätze in Oboe/Klarinette 1/Viola, Cello, Klarinette 3, Horn 1, Violine 1, Cello, Oboen, Cello, Flöten/Xylophon, Harfe/Celesta, Viola, Posaunen/Tuba.

¹¹Der Basisklang dieses Stückes, *d/a/d/gis*, wird in der Bläsergruppe von drei Flöten und drei Fagotten unterstützt. Als leise Dissonanzen dazu erklingen *es* (Kontrafagott), *b* (Tuba), *g* (Bassklarinette, Posaune 3), *e* (Englischhorn, Klarinetten, Violoncello), *h* (Trompete 2), *dis* (Trompete 1) und *f* (Piccolo).

Über das zentrale Stück aus opus 16 ist viel geschrieben worden. Zuhörer wie Kenner der Partitur, die noch Gustav Mahler behauptete nicht lesen zu können, sind nach wie vor fasziniert von Schönbergs Ansatz, der das Spiel mit einander fast unmerklich ablösenden Klangfarben mit einer zwar merklichen, aber anfangs nicht nachvollziehbaren Verwandlung eines einzigen Akkordes verbindet. Schönbergs Sternchen über dem ersten Takt führt zu einer Fußnote, in der er nur den Aspekt der Instrumentierung zu betonen scheint: "Der Wechsel der Akkorde hat so sacht zu geschehen, dass gar keine Betonung der einsetzenden Instrumente sich bemerkbar macht, so dass er lediglich durch die andere Farbe auffällt."

Die ersten 11 und die letzten 16 Takte des nur 44 Takte umfassenden Stückes basieren auf einem einzigen, fünfstimmig homophonen Akkord, der drei Arten streng logischer Veränderungen unterworfen wird. Man kann den Fünfklang als Durchdringung von a-Moll mit dessen Dominante E-Dur beschreiben oder als erste Umkehrung eines a-Moll-Nonenakkordes. Die drei Prozesse lassen sich in knappster Form so darstellen:

T. 3-9: Der Fünfklang wird einem überlappenden Wechselspiel zweier konstanter Instrumentengruppen unterworfen – halbtaktig in den Bläserstimmen der vier höheren Töne, vierteltaktig in den beiden Streicherstimmen, die sich mit

Opus 16/3: Der Grundklang im Farbenspiel



Flöte 1 / Englischhorn
Flöte 2 / Trompete 2
Klarinette 2 / Fagott 1
Fagott 2 / Horn 2

Viola / Kontrabass

etc.

dem Grundton abwechseln. Kanonisch in taktweisem Abstand verschiebt sich je eine Stimme einen Halbton aufwärts, um im folgenden Takt ganztönig zu fallen. Die Reihenfolge der sich bewegenden Stimmen ist

2-1-4-3-5. Sowie die unterste Stimme ihre $\nearrow \searrow$ -Bewegung vollzogen hat, ist die Intervallordnung des Fünfklanges wiederhergestellt, nun allerdings einen Halbton tiefer.

- Davor: T. 1-3 statisches Wechselspiel des Fünfklanges.
- Dazu: T. 7-9₁ synkopierter 16tel-Fall *fis-e* in der Bassklarinette.
- Danach: T. 9-11 Ausklang des Abschnitts mit dem transponierten Fünfklang in statischem Wechselspiel. Zuletzt verstärkt das Kontrafagott den Grundton und fünf tiefe Solostreicher den ganzen Fünfklang. (Diese klingen das Abschnitt-Ende überlappend weiter bis T. 13₁). Dazu ertönen Imitationen des synkopierten 16tel-Falles in den Quintenschichtungen *c/g/d-b/f/c* (Bläser) und *e/h/fis-d/a/e* (3 Solo-Kontrabässe).

- T. 32-38: Der Fünfklang wird nun in taktweise kanonischer Folge der umgekehrten Bewegung unterzogen: Halbton abwärts/ Ganzton aufwärts. Am überlappenden Wechselspiel, das jetzt auch in der Unterstimme halbtaktig geschieht, beteiligen sich hier fast alle Orchesterstimmen, wobei sich eine beständig changierende Anordnung ergibt. Die Abfolge der sich bewegenden Stimmen ist 2-4-1-3-5:¹²

VI	Hr	Fl	Kl	Trp	Ob	Fg	Eh	Ob	Trp	Hr	Vc	Fl	Vla
Fg	Eh	Hr	Vc	Pos	Kl	Trp	Vc	Hr	Fl	Eh	Kl	Fg	Vl
Kl	Vc	Vla	Fg	Vl	Hr	Vla	Pos	Fg	Vl	Trp	Fl	Vc	Hr
Vla	Pos	Fg	Bkl	Eh	Kb	Hr	Kl	Vla	Pos	Kl	Vl	Trp	Kb
Hr	Bkl	Pos	Vla	Kb	Kfg	Vc	Tb	Fg	Pos	Bkl	Hr	Vla	Kfg

- Davor: Zu mehrfachem 16tel-Fall in Quintenschichtungen spielen 21 vielfach gestaffelte Stimmen in T. 28-29 ein beschleunigtes Geflecht auf Basis der thematischen Bewegung, das quasi rückmodulierend in den Ausgangsklang mündet.

Opus 16/3: Vorbereitung des zweiten Farbenspiels

Der neu-alte Fünfklang wird in T. 30 von einem Harfenarpeggio unterstrichen und in T. 31 zu erneutem 16tel-Fall der Quintenschichtung mit Streicherflageolett verlängert.

¹²Tabelle nach Peter Förtig, "Analyse von Opus 16 Nr. 3". In: *Melos* 5 (1969), S. 207-208.

T. 39-44: Nach wie vor im Klangkaleidoskop eines überlappenden Wechselspiels bewegen sich jetzt alle Stimmen gleichzeitig: in T. 39-40 halbtönig abwärts, in T. 40-41 ganztönig aufwärts und nach eintaktigem Haltepunkt abschließend in T. 42-43 noch einmal halbtönig abwärts, zurück zum Ausgangsklang. Den Beginn dieses dritten Prozesses umrahmt ein zweifacher 16tel-Fall der Quintenschichtungen in stark kontrastierenden 'Farben' (T. 38 Klarinette/Bassklarinette/Posaune, T. 39 Harfe/Celesta/Solo-Kontrabässe).

Im derart umrahmten Mittelabschnitt arbeitet Schönberg auf der Ebene des klanglich-harmonischen Geschehens mit Varianten derselben Bewegung, wobei er sich größere Freiheiten erlaubt. Ein hier erstmals ertönendes, vorschlagartig aufschießendes Motiv (T. 240, 244-45 etc.) zeugt laut Aussagen aus Schönbergs Schülerkreis von der Inspiration des Stückes durch Natureindrücke, die für die nachträglichen Abwandlungen des Titels verantwortlich sein sollen.¹³ Tatsächlich ist das zentrale Stück Nr. III das einzige der *Fünf Orchesterstücke*, dessen Titel erstens mehrere Mutationen durchgemacht hat und zweitens eine programmatische Inspiration nahelegt. In den ersten Tagebuchnotizen hieß es zunächst "Akkordfärbungen". In Weberns Einrichtung für zwei Klaviere von 1913 wurde daraus "Farben", und dabei blieb es auch, als die Partitur 1922 neu gedruckt wurde. Dieser Titel wurde in der Fassung von 1925 für Kammerensemble ergänzt durch den in Klammern gesetzten Zusatz "Sommermorgen an einem See". In der um sieben Bläserstimmen reduzierten Spätfassung, die posthum 1952 bei Peters/New York erschien, trug op. 16 Nr. 3 schließlich den noch einmal leicht revidierten Titel "Summer Morning by a Lake (Colors)". Richard Hoffmann, Schönbergs Mitarbeiter bei der Vorbereitung dieser letzten Version der Partitur, schreibt dazu: "Er (Schönberg) fühlte, dass er jetzt alt genug wäre, sich die Anklage leisten zu können, romantisch genannt zu werden. Er hatte ein kleines Ruderboot auf dem Traunsee gehabt, und das Spiel des Lichtes auf dem leicht bewegten Wasser des Sees hatte ihn fasziniert."¹⁴ Auch der Schönberg-Schüler Egon Wellesz bestätigt in seiner 1921 erschienenen Biografie, das Stück verdanke seine Entstehung einer Morgenstimmung auf dem Traunsee. Schönberg hatte ihm sogar erzählt, er habe bei dem vorschlagartig aufschießenden Motiv an einen "springenden Fisch" gedacht.

¹³Vgl. Erich Doflein, "Schönbergs Opus 16 Nr. 3: Geschichte einer Überschrift". In: *Melos* 5 (1969), S. 209-211.

¹⁴Zitiert in der Übersetzung von Erich Doflein, op. cit., S. 211.

Die 'Exposition' von opus 16 Nr. 4 ("Peripetie") umfasst ein sechstaktiges, *sehr rasch* und überwiegend sehr laut gewünschtes Segment gefolgt von einem 12taktigen Kontrast, der mit *etwas ruhiger* bezeichnet ist und die leiseren Nuancen auslotet. Ein überlappend einsetzender Dreitakter ergänzt die Exposition mit einer weiteren Komponente, die das Anfangstempo wieder herstellt und in die vielgestaltige Durchführung des Stückes überleitet. Das eröffnende Segment präsentiert sich als eine im Unisono der Klarinetten und Fagotte in die Höhe schießende Fanfare (*d-f-cis-a-e*), die in einem sechsstimmigen dissonanten Akkord gipfelt. Verbunden durch eine chromatische Spreizung der Trompeten (steigend) und Posaunen (fallend) erklingt die Fanfare gleich darauf noch einmal eine Quint höher. Eine pufferartig eingesetzte Figur der gedämpften Hörner führt diese doppelte Fanfare ihrem Zielpunkt zu: einem schnell repetierten Akkord, gebildet aus einem Zusammenklang von Schönbergs Dreitonfigur [x] (*d/fis/gis*) in den hohen Streichern und einem übermäßigen Dreiklang (*cis/f/a*) in den Trompeten. Dieser Sechsklang wird unter dem Einfluss eines neuerlichen chromatischen Abstieges in den Nebenstimmen langsamer und leiser, bevor er in den Flöten und Klarinetten verklingt.

Orchesterstücke opus 16/4: Fanfaren mit Zielklängen

The musical score is written in 3/4 time. The first section, marked 'Sehr rasch', begins with a fanfare in the treble clef, showing dynamics *f*, *ff*, and *ff*. The second section, marked 'rit.', continues with a complex texture, including dynamics *fff*, *p*, and *mp*. A '8va' marking indicates an octave shift for the second part.

Der zweite Expositionsabschnitt, im ruhigen Tempo dreimal so lang, beginnt damit, dass die gedämpften Hörner in den Klang der hohen Holzbläser eintreten. Dabei greifen sie den übermäßigen Dreiklang sowie den Zielton des tiefsten chromatischen Abstiegs auf und lassen diesen Klang nach einem homophon begleiteten Doppelschlag $5\frac{1}{2}$ Takte lang liegend an- und abschwellen, parallel zum ebenfalls an- und abschwellenden dreistimmigen Unisono der tiefen Holzbläser. Als Letztes tritt eine Klarinette hinzu mit einer Kantilene, deren drei Segmente jeweils mit einem langgezogenen Seufzer enden. Hier das erste Segment:

Opus 16/4: Homophoner Hörnerdoppelschlag und Klarinettenkantilene

The musical score is in 3/4 time. It shows a homophonic horn double stroke with dynamics *mp* and *mp*, followed by a clarinet cantilena marked 'espress.'.

Auch in der Überleitung zum Durchführungsteil präsentiert Schönberg noch eine neue expressive Geste – und gleich dazu, in der enggeführten Imitation durch die 1. Trompete, wie frei er sich spätere Verarbeitungen vorstellt: Beiden Einsätzen gemeinsam sind die (zuerst ab-, dann auf-taktig) hochschnellende kleine None mit Sekund-/Quartabfall und der Abschluss mit synkopiertem Seufzer.

Orchesterstücke opus 16/4: Die Überleitungsgeste



Auf die Exposition folgen zwei Durchführungsabschnitte und zwei Ostinatofelder. Die Entwicklung beginnt bereits überlappend mit dem ersten Erklingen der Überleitungsgeste (T. 283). Für 20 Takte herrscht ein Wechselspiel von Fanfarenaufschwung und Überleitungsgeste. In T. 296-298 folgt ein erstes kurzes, durchgehend steigerndes Ostinatofeld. Hier stehen Transpositionen des originalen Fanfarenaufschwungs (Flöten und Klarinetten), dessen augmentierte Umkehrung (Posaunen) und sein schnell repetierter Zielakkord (Flöten, Oboen und Trompeten) sowohl dem mehrfach wiederholten ‘homophonen Doppelschlag’ der Hörner (mit Diskant-Imitation in der Trompete und sekundierendem dreistimmigen Unisono der tiefen Holzbläser) als auch dem ebenfalls vervielfältigten Anfangsintervall der Übergangsgeste (Violinen und Celli) gegenüber. Abschließend wird die Klarinettenkantilene, hier vom Unisono der Streicher zitiert, von der ‘Doppelschlag’-Figur der Hörner beantwortet. Der zweite Durchführungsabschnitt (T. 308-322) wechselt abrupt zwischen *ruhiger* (mit Varianten der Überleitungsgeste) und *heftig* (mit Erinnerungen an den Fanfarenaufschwung). Das abschließende zweite Ostinatofeld, *ins Tempo* zurückversetzt, basiert auf einer Komponentengegenüberstellung, die der im ersten Ostinatofeld eng verwandt ist. Wie dort stellt Schönberg sich ein mächtiges Crescendo vor, das mit Unterstützung eines mit dem Cellobogen auf einem Beckenteller ausgeführten Tremolos in zwei beinahe voll zwölftönigen Tutti-Akkorden gipfelt. Nachdem die verspätet hinzutretenden, am Steg tremolierenden Kontrabässe den dynamischen Höhepunkt abrupt von *fff* auf *pp* abgedämpft haben, wirkt die *ppp sehr rasch* gespielte Erinnerung an die ‘Puffergeste’ der Exposition wie aus einer anderen Welt. Das Stück endet gespenstisch; Adorno spricht von einem “dämonischen Scherzo”.

Im letzten der *Fünf Orchesterstücke* verzichtet Schönberg auf eines der charakteristischen Merkmale des Zyklus, die Einbeziehung von Ostinati, zugunsten neuer Experimente. “Das obligate Rezitativ” überschreibt er

dieses Stück. Mit dem Wort “Rezitativ” bezieht Schönberg sich nicht auf die in Opern und Oratorien gebräuchliche musikalische Gattung. Vielmehr sucht er mit diesem Begriff sein Streben nach “sprechender Musik” oder “musikalischer Prosa” anzudeuten. Wie er am 22. Januar 1912 in seinem *Berliner Tagebuch* notiert: “Das Unaussprechliche sagt man in der freien Form.”¹⁵ Auch das Adjektiv “obligat” klingt an die aus dem Kontext der Barockmusik bekannte Bedeutung einer unverzichtbaren Zweitstimme allenfalls metaphorisch an. Als mögliche Alternativen für das, was er ausdrücken will, zieht Schönberg die Formulierungen “ausgeführtes Rezitativ” oder “unendliches Rezitativ” in Erwägung. Letzteres gibt einen direkten Hinweis auf das, was sich in der Komposition zeigt: Die Orchesterpartitur ist durchzogen von einer Hauptstimme, die von einer Stimmenkombination zur anderen weitergereicht wird. Die beteiligten Instrumente schließen mal nahtlos oder nach minimaler Pause aneinander an, mal setzen sie bereits in den Schlusston des vorangehenden Fragmentes ein. Es handelt sich also um eine “Klangfarbenmelodie”, wie Schönberg sie gegen Ende seiner Harmonielehre erläutert. Diese vielfarbig schillernde ‘Rede in Tönen’ entfaltet sich unabhängig vom Metrum. Zwar gibt es Stellen, an denen die Nebenstimmen für ein spürbares Taktgefüge – vereinzelt sogar für ein Walzergefühl – sorgen, doch über weite Strecken nimmt man lediglich einen sprachähnlich gegliederten, keiner vorgegebenen Struktur verpflichteten musikalischen Fluss wahr, und Taktstriche dienen vorrangig der Orientierung der ausführenden Musiker.

Das folgende Beispiel zeigt den ersten, gut 23-taktigen Abschnitt des Stückes (T. 331-354 in der Partitur) ohne Taktstriche und somit ohne die im 3/8-Metrum nötigen Überbindungen.

Opus 16/5: Die Klangfarbenmelodie zu Beginn des “obligaten Rezitativs”

¹⁵ Josef Rufer (Hrsg.): *Arnold Schönberg: Berliner Tagebuch: Mit einer Hommage à Schönberg vom Herausgeber Josef Rufer* (Frankfurt: Ullstein, 1974), S. 11.

Wie es in einer Rede, die einem bestimmten Thema gewidmet ist, ähnlich wiederkehrende Formulierungen geben mag, ohne dass wörtliche Wiederaufnahmen geplant sind, so zeigt auch diese sprechende Musik eine Art Grundvokabular, das im Verlauf der Rede von vielen Seiten erläuternd beleuchtet wird. Auch dies soll am oben zitierten ersten Abschnitt der Hauptstimme beispielhaft gezeigt werden.

Opus 16/5: Beispiele musikalischen Vokabulars und seiner Entwicklung



Diese faszinierende Rede, die bei jedem behandelten ‘Gegenstand’ einige Zeit verweilt, dabei jedoch Wiederholungen und jede Art traditioneller thematischer Arbeit vermeidet, ist eingebettet in ein ungewöhnlich dichtes, drei- bis sechsstimmiges Netz. Melodische Konturen mit eigener Bedeutung sind häufig mit dem Zeichen für ‘Nebenstimme’ versehen und werden dann ähnlich wie die Hauptstimme im Wechsel mehrerer Instrumente als Klangfarbenmelodien präsentiert. Dazu gibt es eine große Anzahl höchst individueller aber meist sehr kurzer Gesten. Formeln jeglicher Art fehlen ganz; selbst die von Schönberg in früheren Werken wegen ihrer Ausdrucksintensität so geschätzten ‘Seufzer’ – steigende oder (häufiger) fallende Halbtonschritte am Phrasenende – sind hier äußerst selten.

Carl Dahlhaus folgert in seinem Kapitel über dieses Stück treffend:

Das Paradox des fünften Orchesterstücks, das der Titel andeutet oder umschreibt, bestünde demnach – neben anderen Momenten – darin, dass dichteste Polyphonie, bei der man unwillkürlich an die Traditionen des Kanons und der Fuge, also an Imitations- oder Repetitionsprinzipien, denkt, mit rigorosem Verzicht auf melodisch-polyphone Wiederholungen verbunden ist. Das Stück ist aufgelöst und streng gefügt zugleich.¹⁶

¹⁶Carl Dahlhaus: ‘Das obligate Rezitativ’. In: *Gesammelte Schriften* 8 [20. Jahrhundert. *Historik – Ästhetik – Theorie – Oper – Arnold Schönberg*] (Laaber: Laaber-Verlag, 2005), S. 696.

Opus 16 präsentiert sich als nicht nur eine Reihung einzelner Stücke, sondern als ein zyklisches Ganzes. Dies belegt die Anordnung der Satzcharaktere, aber auch – überraschenderweise – die gemeinsame harmonische Basis. Sogar die Titel lassen eine Art Chronologie erkennen.

Die Folge der Satztypen ist entfernt verwandt mit dem der fünfsätzigen sinfonischen Form. Dem eröffnenden Satz im Grundtempo *sehr rasch*, der mit seiner komplexen Polymetrik den Ansprüchen eines sinfonischen Kopfsatzes entspricht, folgt ein empfindsam wirkender zweiter Satz mit spätromantischen Gesten. Im Zentrum steht ein aufgrund seiner Klangbehandlung fast statischer dritter Satz. Ergänzend folgen ein als Scherzo charakterisierter vierter Satz und ein mit der Überschrift *Bewegte Achtel* versehener Finalsatz. In seinen Titeln deutet Schönberg eine Entwicklung an, die von emotional erregten Blicken auf noch zu Erwartendes (“Vorgefühle”) und bereits Erlebtes (“Vergangenes”) über eine vielfarbige, das spontane Verständnis übersteigende Gegenwartserfahrung (“Farben”) zum schicksalhaften Wendepunkt (“Peripetie”) fortschreitet, um zuletzt das “Rezitieren” als Ausweg aus dem Gewirr der Emotionen zu postulieren.

Harmonisch basieren alle Stücke direkt oder indirekt auf der Quint *d/a*, die stets durch einen Leitton – entweder *cis* als Leitton zur Oktave oder *gis* als Leitton zur Oberquint – dissonant verfremdet wird. In opus 16/1 herrscht der Orgelpunktklang *d/a/cis*, der sich über 106 der 128 Takte erstreckt. In opus 16/2 eröffnet das Cello die thematisch führende Komponente auf taktig synkopisch mit einem *gis*, das gleich darauf abtaktig von der Quint *d/a* fundiert wird, und die Coda des Stückes endet im Akkord *d/a/d/gis*. Der Fünfklang *c/gis/h/e/a* in opus 16/3 erweist sich im Rückblick als Quinttransposition von *f/cis/e/a/d*, einer Umkehrung des mit Mollterz und großer None angereicherten Orgelpunktklanges *d/a/cis* aus dem ersten Stück. Der in fünfstimmigem Unisono in die Höhe schießende Auftakt der Fanfare, die opus 16/4 eröffnet, bezieht seine Töne *d-f-cis-a-e* zunächst aus diesem mit Leitton und None angereicherten d-Moll-Dreiklang, zitiert jedoch schon am Ende der ersten Komponente die auf die Quint transponierte Version *a-c-gis-e-h* – eine Umkehrung des Fünfklanges, der das vorangegangene Stück durchzieht. Opus 16/5 schließlich beginnt in der Klarinette mit dem (von Schönberg als Teil der Hauptstimme bezeichneten) Halbtonfall *a-gis*, harmonisiert mit *d/a/cis*, dem Orgelpunktklang des Eröffnungsstückes.

Die *Fünf Orchesterstücke*, in Studien zu Schönbergs tonsprachlicher Entwicklung übereinstimmend als “atonal” bezeichnet, entbehren also keineswegs eines gemeinsamen tonalen Ankers.