

Sechs kleine Klavierstücke

Schönberg schreibt die ersten fünf der *Sechs kleinen Klavierstücke* opus 19 an einem einzigen Sonntag, dem 19. Februar 1911; das ergänzende sechste folgt erst vier Monate später, Mitte Juni 1911. Mit ihrem Umfang von 17, 9, 9, 13, 15 und 9 Takten und einer Gesamtspieldauer von 4-4½ Minuten beanspruchen sie nur unwesentlich mehr Raum und Zeit als die *Drei Stücke für Kammerensemble* aus dem Vorjahr. Doch wie diese sind sie in der Ausdrucksintention deutlich unterschieden. Wollte man den Stücken sinnträchtige Titel geben, so könnte man z.B. mit Wortspielen reizen wie “*h* oder *b*, das ist die Frage” (Nr. I), “Studien in Terzen und Querständen” (Nr. 2), “Kontraste und Seufzer” (Nr. III), “Stimmungswechsel eines Harlekins” (Nr. IV), “Eleganter Walzer” (Nr. 5) und “In Trauer erstarrt” (Nr. VI). Derartige von außen hinzugefügte Titel mögen Zuhörern und Pianisten helfen, lassen sich jedoch bezüglich Schönbergs tatsächlicher Absichten allenfalls im nachträglich hinzugefügten opus 19/6 ernsthaft vertreten. Am 18. Mai 1911 war der von Schönberg und seinen Schülern hoch verehrte Gustav Mahler im Alter von nur 50 Jahren gestorben. Die Erschütterung über diesen verfrühten Tod des großen Vorbildes veranlasste Schönberg einen Monat später, seinen fünf kleinen Klavierstücken noch ein sechstes hinzuzufügen.

Die mehrstimmige Satzweise in opus 19 suggeriert immer wieder eine polyphone Textur, die jedoch selten konsequent verfolgt wird. Pausen vor dem Einsatz eines melodischen Fragments weisen meist nicht auf “Stimmen”, sondern zeigen nur an, dass Schönberg sich den vorausgehenden Ton überlappend weiterklingend wünscht. Auch das jeweils zugrunde gelegte Metrum spielt in mehreren dieser Aphorismen nicht die Rolle, die es nahezulegen scheint. Besonders in den ersten zwei Stücken fällt auf, dass in mehr als der Hälfte der Takte der schwere Taktschlag durch Pause oder Überbindung passiv bleibt. Umso mehr mag es überraschen, dass die Tonsprache, die in jeder Miniatur andere Prioritäten setzt, einen indirekten roten Faden durch den ganzen Zyklus spinnt: Spielen die Nummern I und IV, wie gleich zu zeigen sein wird, mit der Konkurrenz der Töne *b* und *h* um die Bezugshoheit, so gibt Nr. II dem *h* den Vorrang, Nr. III bezieht sich vor allem auf *b*. Die beiden abschließenden Stücke kehren den Prozess um, indem opus 19/5 sich mittels einer großflächig angelegten Basstonfolge von *des-as-b* nach (*des =*) *cis . . . fis . . . h* wendet, während opus 19/6 durch den Spitzenton des alles überspannenden ersten Orgelpunktes erneut eine Entscheidung zugunsten von *h* nahelegt.

Das erste Stück in opus 19 umfasst fünf Phrasen von unterschiedlicher Länge und Binnenstruktur. In T. 2₁, 4₄, und 12₂ werden die Zäsuren zwischen den Phrasen durch Pausen verdeutlicht; zwischen T. 6 und 7 dagegen muss dies allein der Kontrast in Textur und Ausdrucksintensität leisten. Umgekehrt erzeugt eine einzelne Mittelstimme in T. 3₃₋₄ durch Überbindung und in T. 5₄₋₅ mittels eines motivischen Fragments einen Zusammenhalt zwischen Segmenten, die ohne sie als je zwei getrennte Einheiten wahrgenommen würden. Auch die abschließende Phrase scheint unerschwerlich aus mehreren Bestandteilen zusammengesetzt zu sein. So ist die Phrasenstruktur in diesem längsten der kurzen Stückchen alles andere als schlicht.

Die erste, einfach gebaute Phrase bezieht sich auf *h*. Die Durdreiklangstöne *h-dis-fis*, die in der Oberstimme erklingen (unterbrochen von einem enharmonisch notierten Leitton zur Quint), werden im tiefsten Register gespiegelt durch das Intervall *dis/h*. Die zweite Phrase beginnt mit Bezug auf *b* (rechts *a-b-a*, links *f...des-b*), wendet sich dann jedoch wieder nach *h* (rechts *fis-dis*, links *h/d*). Im Folgetakt kehrt sich der Prozess um, indem die linke Hand den Aufstieg *h-d* nach *ais_b* weiterführt. Beide Stimmen weichen kurzfristig nach *h* aus, beenden die Phrase jedoch mit Bezug auf *b* in einer Umkehrung des Tredezimenakkordes *b-d-f-a-c-es*.

Die zentrale Phrase verfolgt Ziele, die über die Konkurrenz der Nachbartöne hinausgehen, auch wenn der Phrasenschluss in T. 6 mit *h-d-fis-f* im höchsten und *d-es (= dis)* im tiefsten Register erneut den Ton *h* bestätigt. Wichtig sind hier drei verschränkte lineare Figuren: ein vollständiger chromatischer Abstieg mit Oktavversetzungen (*ges-f-e-es-d...des-c-h-b-a/as-g*), ein Dreitonanstieg aus Sekunde + Terz mit zwei Imitationen (T. 4: *a-h-d*, T. 5: *cis-d-fis*, T. 6: *as-a-cis*) und eine kleine Kurve aus aufsteigender Terz und absteigender Sekunde, ebenfalls mit Imitationen (T. 4: *h-d-cis*, T. 5: *a-des-c / g-[h]-b-a*, T. 6: *d-fis-f*). Die vierte Phrase macht vor allem durch ihren kontrastierenden Charakter auf sich aufmerksam: Sie stellt dem bisherigen Legato eine doppelt punktierte Hauptstimme, kurz abgerissene Arpeggios und eine als *flüchtig* markierte zuckende Figur gegenüber, gefolgt vom extremen Gegenteil dieser Leichtigkeit, einem akzentuiert einsetzenden Tremolo mit langem, orgelpunktartig wirkenden Ausklang und einer zweiten *flüchtigen* Kurzarabeske. Beide 32stelfiguren sind elftönig, doch zeigt die Verankerung der ganzen Phrase in *d*, dass es hier nicht um die aus der späteren Dodekaphonie bekannte Gleichwertigkeit der Töne geht. Die fünfte und letzte Phrase beginnt homophon und zielt dann auf *b*, das in der Unterstimme zunächst durch *d-f* und zuletzt durch *fis-f* unterstützt wird und nach einer Ausweichung zum *h* auch den Abschluss bildet.

In opus 19/2 spielt Schönberg mit drei Ostinato-Figuren auf der Basis der Terz *g/h* über dem mittleren C, die in langsamen Achteln sehr leise und “äußerst kurz” repetiert wird. Das erste Ostinato, eingeführt in T. 1, wiederholt in T. 2 und lediglich um ein Weiterklingen der Schluss Terz erweitert in T. 3, besteht aus vier identischen Anschlägen auf dem 3., 4., 5. und 8. Achtel des Taktes. Das zweite Ostinato erklingt in T. 4 und 5 nur zweimal. Es hat einen vom Metrum abweichenden Gesamtumfang von drei Vierteln, schiebt der wiederholten Durterz *g/h* die betonte und legato angebundene höhere Mollterz *c/es* voraus und wird von weiteren *g/h*-Anschlägen eingerahmt. Auch das dritte Ostinato erklingt nur zweimal, liegt mit einem Umfang von 9/8 neben dem Metrum und ergänzt die wiederholte Staccato-Terz *g/h* durch andere Terzen, die diesmal tiefer liegen, auf den vierten und achten der neun Achtelschläge fallen und dabei diatonisch absteigen. Alle drei Ostinati umgehen den Bezug zum 4/4-Takt so konsequent, dass sie beim Hören metrisch nicht einzuordnen sind.

Ganz anders wirkt die melodisch expressiv gestaltete zweite Schicht. Sie besteht aus zwei Legatogesten, die ebenfalls auf Terzen beruhen, diese aber nicht durchwegs strikt als Zusammenklänge behandeln. Die Gesten sind rhythmisch und metrisch eloquent: Die erste (T. 2₄-3₄) zielt mit einem weit gespreizten Auftakt auf einen Taktbeginn und in einer zweiten Schwellung auf einen Mittelschlag; die zweite (T. 5₁-6₂) überdehnt die Spreizung, die nun am Taktbeginn liegt, vom 1½- zum 2-Oktaven-Sprung, beginnt dann auf den nächsten schweren Taktteil neu und führt, emotional und “etwas gedehnt”, zum ersten der ebenfalls metrisch platzierten zwei Akkorde der dritten Schicht. Diese Akkorde setzen der tickenden Schicht der Ostinati zwei Liegeklänge entgegen und isolieren dabei die Idee der querständigen Reibung: Der erste (T. 6₃) zeigt eine vertikale Schichtung der verminderten Dreiklänge auf *his* und *h*, beide in zweiter Umkehrung; der zweite (T. 9₃) vereint die übermäßigen Dreiklänge auf *g* und *fis*. Indem der Schlussklang die Basisterz *g/h* einbezieht, erfährt dieses elementar knappe Stückchen eine Art logischer Abrundung.

Die sechs Stücke des Zyklus sind als zwei jeweils ruhiger werdende Dreiergruppen angelegt. In der mit den Tempoanweisungen *Leicht, sehr zart* (I), *Langsam* (II) und *Sehr langsame* ♩ (III) bezeichneten ersten Gruppe fällt opus 19/3 die Aufgabe eines Teilabschlusses zu. Schönberg entwirft eine Miniatur, die mit einem kraftvollen Höhepunkt anhebt und alle erdenklichen Kontraste ausschöpft – als wollte er dem möglichen Verdacht, die Folge zweier nur neuntaktiger langsamer Stücke müsse notwendigerweise langweilig wirken, mit einem Gegenbeweis zuvorkommen.

Horizontal fällt zunächst die Gegenüberstellung zweier Hälften auf: Die Takte 1-4 sind bestimmt durch einen durchgehend in Oktaven spielenden, melodisch und rhythmisch eloquenten Bass, während sich die linke Hand in T. 5-9 auf begleitende Intervalle beschränkt, die sich zuletzt in ein leises Staccato zurückziehen. Tonal bewegen sich die drei jeweils von *b* ausgehenden Segmente der Bassoktaven in T. 1-4 im dorischen Modus auf *b*. In T. 5-8 dagegen lassen Septen, Sexten und ein Tritonus keine tonale Einbindung erkennen, und erst nach der enharmonischen Umdeutung zweier Basstöne erweist sich zumindest die Grundtonlinie *as-c-des-d*, *as-es-b* als (chromatisch verbrämter) kadenzierender Bassgang *as-des*, *es-b* und damit auf denselben Grundton bezogen. Der eröffnende Zweitakter der Rechten, in seiner Phrasenstruktur ganz unabhängig von der Basslinie, schöpft fast das ganze zwölftönige Aggregat aus, bevor er mit einem Halbtonseufzer auf *f* ausklingt. Dieser sekundäre Schlussston wird in der anschließenden gespreizten Teilsequenz mit einem Ganztonseufzer *g-f* bestätigt. Auch im dritten Segment endet die Oberstimme noch einmal mit einem Seufzer, diesmal auf *d* bezogen, den Basston von T. 6. Wer die Wiederholung dieser Auflösung von *es* nach *d* auch am Schluss des Stückchens erwartet, wird jedoch enttäuscht, denn der abschließende Melodieton *g* lässt sich keinem der angedeuteten tonalen Bezüge zuordnen.

Dynamisch ist der vertikale Kontrast der beiden Hände besonders groß in T. 1-4, wo den *pp* gewünschten melodischen Bassoktaven ein sattes *forte* der vielstimmig unterfütterten Oberstimme gegenübergestellt wird. Zudem zeigen Schönbergs Crescendo- und Diminuendogabeln, dass er sich eine höchst anspruchsvolle Eigenständigkeit der Stimmen vorstellt. In der zweiten Hälfte des Stückes nimmt die Dichte der Überlagerungen von zu- und abschwellenden Bewegungen immer mehr ab, bis am Ende eine einfache Linie übrigbleibt, die nur noch dreimal mit kurzen homophonen Klängen eingefärbt wird.

Die zweite Dreiergruppe mit der Folge *Rasch, aber leicht* (IV), *Etwas rasch* (V) und *Sehr langsam* (VI) beginnt mit dem an Spieldauer kürzesten Stück des Zyklus. Die Rhythmik der eröffnenden Phrase suggeriert mit Doppelpunktierungen (T. 1-2), graziösen Artikulationsgruppen (T. 3), Synkopen und einer unerwarteten Verlangsamung (T. 4-5) einen Ablauf, in dem Leichtigkeit und Übermut in plötzlichem Zögern umschlagen. Die Schnelligkeit im Wechsel dieser Gefühlsnuancen, bei denen man intuitiv an die Stimmungsschwankungen eines Pierrot denken könnte, setzt sich in T. 5-9 ähnlich fort, unterstrichen durch die weiterhin übersichtliche Textur mit einer einzigen, nur ab und zu durch färbende Akkorde ergänzten Melodiestimme. In der viertaktigen Schlussphrase jedoch wird die Leichtigkeit

überraschend in Frage gestellt durch einen hämmernd anzuschlagenden Ausbruch, dessen *ff*-Entwicklung mit unterschiedlich akzentuierten Synkopen und *sfz* nachschlagenden Akkorden höchst intensiv ausfällt und mit ihrem Ende auf einem unbegleiteten *fff*-Ton Unmut auszudrücken scheint.

Das fünfte Stück steht als einziges im Zyklus in explizitem Dreiertakt. Da der Anteil der Takte, die mit einem betonten und oft auch verlängerten ersten Schlag beginnen, mit 11 von 15 sehr hoch ist, entsteht der Eindruck eines beschwingten Walzers. Die Stimmung wird durch die Anweisung "zart, aber voll", die Schönberg dem Anfang unterlegt, gut beschrieben. Die Phrasentrennung ist subtil und erzeugt besonders im Zentrum (vgl. T. 3-9: *e-f— . . . fis . . . g . . . a, a-ais-h*) über die eingezeichneten Zäsuren hinweg größere Linien. Auch Begleitmuster wie die gepaarten 16tel-Terzen tragen direkt oder indirekt zu größeren Zusammenhängen bei.¹ In der durch plötzliches *forte* hervorgehobenen Schlusszeile besticht eine gestisch unmittelbar erkennbare, intervallisch aber freie und 2½ Oktaven tiefer versetzte Teilsequenz. Das Stück endet – sehr leise, stark verlangsamt und fast verschämt – indem ein Fünfklang, über dem liegenden überregionalen Grundton *h* kurz angetippt, sich mittels chromatischer Rückungen in den H-Dur-Tredezimenakkord "auflöst".

Das nach Mahlers Tod hinzugefügte sechste Stück ist eine ergreifende Elegie. Es beruht wesentlich auf einem Sechsklang, dessen Töne zwar nirgends gleichzeitig angeschlagen werden, sich jedoch stets vereinen, indem die unteren drei zu den oberen drei hinzutreten. Drei der Intervalle sind reine Quartan (vgl. links *g/c/f*, rechts *fis/h*). Das Zusammentreffen der beiden Hälften des Sechsklanges bestimmt die Takte 0₄-5₂ und 9. In den von diesem Rahmen umschlossenen Takten tritt die Quartenschichtung zweimal in Transpositionen auf, die je eine der drei Quartan mit einem bis dahin nicht gehörten Ton paaren (T. 5-6: *c/f/b*, T. 8: *cis/fis/h*). Die vor diesem Hintergrund hinzugefügte rudimentäre Melodiestimme in der Mitte der Textur, die noch leiser gewünscht ist, sowie die wenigen Töne im Bassregister spielen größtenteils mit Sekundschritten in Form von synkopiert einsetzenden und aufgelösten "Seufzern" (T. 3-4: *g-fis*, T. 5-6: *gis-fis*, T. 8: *e-es* und *fis-g*) oder mit oktavgespreizten Sekundintervallen (vgl. T. 5: *f-e*, T. 9: *b-as*).

¹Vgl. das chromatisch fallende Staccato-Terzenpaar *es/g-d/fis* in T. 9. Es wird zunächst in T. 10 metrisch identisch sequenziert (*b/d-a/cis*). In T. 12-13 folgen dann drei Varianten, die chromatisch steigen statt zu fallen, auf- statt abtaktig angelegt sind, sich in der Abfolge zunehmend verdichten und dabei von großen zu kleinen Terzen zusammengezogen werden (*ges/b-g/h*, *gis/h-a/c*, *cis/e-d/f*), bevor die Schlussgeste beide Richtungen in Großterzen vereint.

Das nur oberflächlich schlicht erscheinende Stückchen entwickelt sich in vier Phrasen von wachsender Komplexität bei zunehmendem horizontalen wie vertikalen Umfang. Die erste hat eine Ausdehnung von sieben Vierteln und besteht ausschließlich aus den beiden Hälften des Sechsklanges. In der zweiten vereinen sich die beiden Hälften im selben Abstand wie zuvor, doch treten zusätzlich zwei Mittelstimmen hinzu, die eine synkopisch mit nachschlagender Tonwiederholung, die andere der schon erwähnte Halbtonseufzer mit Auftakt. In der dritten Phrase rücken die Hälften des Sechsklanges näher zusammen und geben damit Raum für eine Transposition der Quartenschichtung, ein Bassintervall und einen zweiten, diesmal ganztönigen aber erneut synkopischen Seufzer. Die vierte Phrase, die nach einer Fermate mit nachfolgender Taktanfangspause einsetzt, kehrt die Reihenfolge der Komponenten um und trennt sie zudem durch Unterbrechungen: Auf eine Einzelstimme mit oktavversetztem Halbtonintervall und zur übermäßigen Sekunde vergrößertem Seufzer folgt, kurz nach dem erneut ausgesparten Taktschwerpunkt, die zweite Transposition der Quartenschichtung als Basis eines Siebenklanges mit zwei Binnenseufzern. Erst dann erklingt abschließend der ankernde Sechsklang, der erstmals ganztaktig einsetzt. Auch der vertikale Tonraum öffnet sich in diesem Stück sukzessive nach unten, von $2\frac{1}{3}$ Oktaven in Phrase 1 und 2 über $3\frac{1}{2}$ Oktaven in Phrase 3 bis zu $4\frac{1}{4}$ Oktaven in Phrase 4.

In seinem fast quälenden Verzicht auf Bewegung, auf harmonische Entwicklung und auf auch nur die Andeutung eines "Abschlusses" bringt dieses Klavierstück sowohl die Erstarrung zum Ausdruck, die Schönberg und seine Schüler und Freunde anlässlich Mahlers Tod empfunden haben mögen, als auch ihre Trauer darüber, dass dieses Leben inmitten einer Entwicklung abgebrochen wurde, die noch lange nicht abgeschlossen war.

In der Reihe der Experimente mit musikalischen Aphorismen, die Schönberg in den Jahren 1910-1911 beschäftigen, ist dieser Klavierzyklus besonders gelungen und bis heute bei Musikern und Zuhörern sehr beliebt. Die Idee der radikalen Reduktion eines musikalischen Gedankens auf das Wesentliche und unbedingt zur Abrundung Nötige ist hier in einer Weise verwirklicht, in der jede Miniatur durch die Einbindung in ein größeres Ganzes von sechs in der Stimmung ganz unterschiedlichen Stücken einen immer anderen interessanten Aspekt beleuchtet.