ALBAN BERG

SÄMTLICHE WERKE

Editionsleitung:
Rudolf Stephan

Mitarbeit: Regina Busch

Herausgegeben von der
ALBAN BERG STIFTUNG

in der Universal Edition A.G.

ALBAN BERG

III. ABTEILUNG

MUSIKALISCHE SCHRIFTEN UND DICHTUNGEN

Band 1

Analysen musikalischer Werke
von Arnold Schönberg

vorgelegt von Rudolf Stephan
und Regina Busch

Wien 1994

UE 18181

482/96

Universal Edition Nr. 18181
ISBN 3-7024-0213-6

© Copyright 1994 by Universal Edition A.G., Wien

Inhalt

Faksimilia VII

Zur Entstehung XI

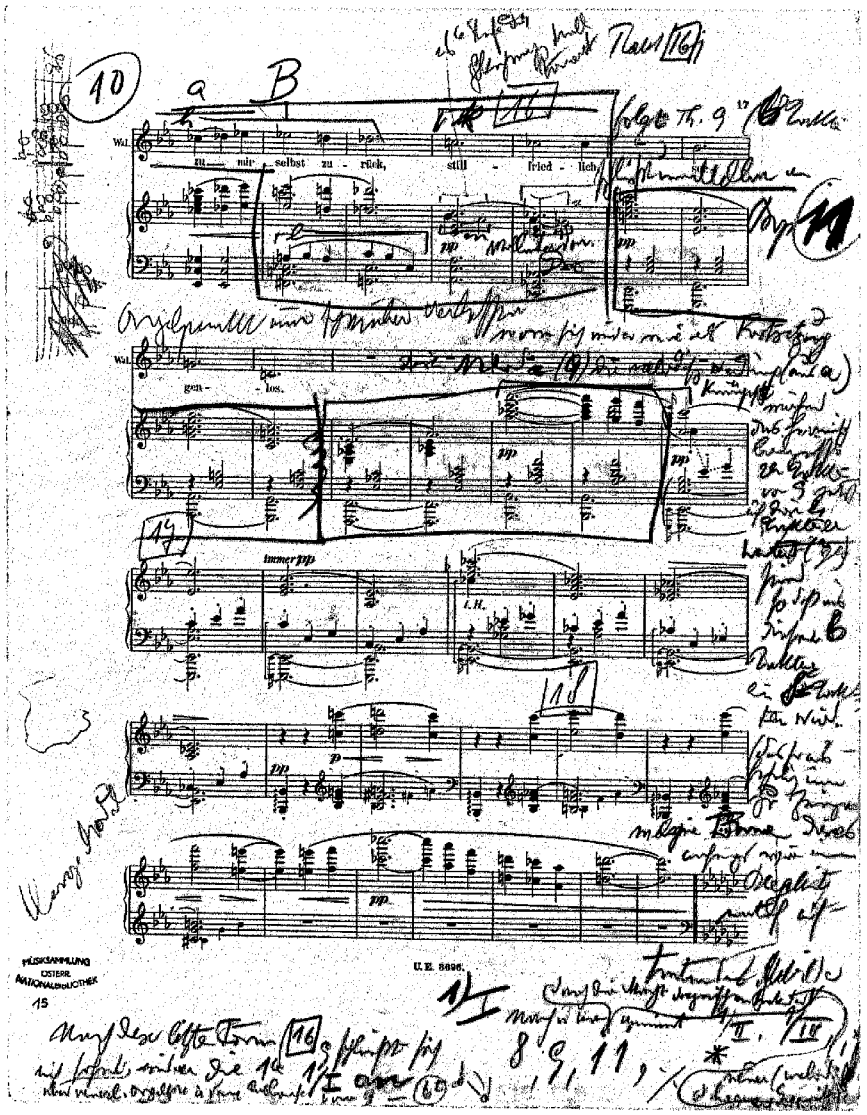
Zur Textgestalt XXIX

A. Schönberg, Gurrelieder. Führer (große Ausgabe) und Thementafel (Führer, kleine Ausgabe) 1

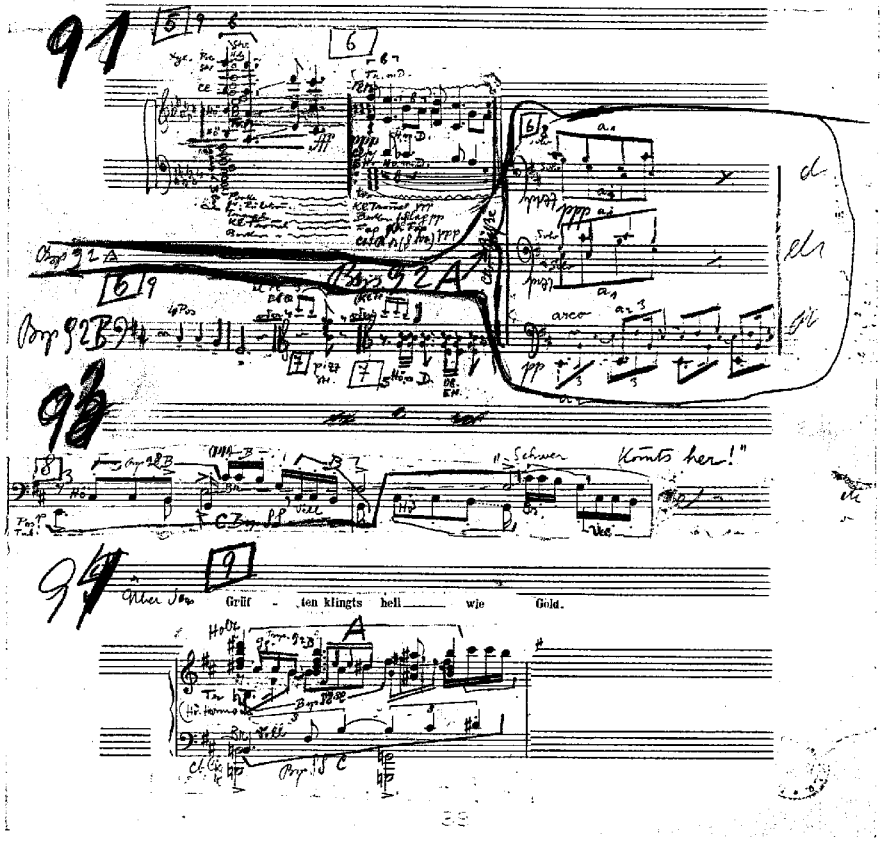
A. Schönberg, Pelleas und Melisande, op. 5. Kurze thematische Analyse 83

A. Schönberg, Pelleas und Melisande, op. 5. Thematische Analyse 97

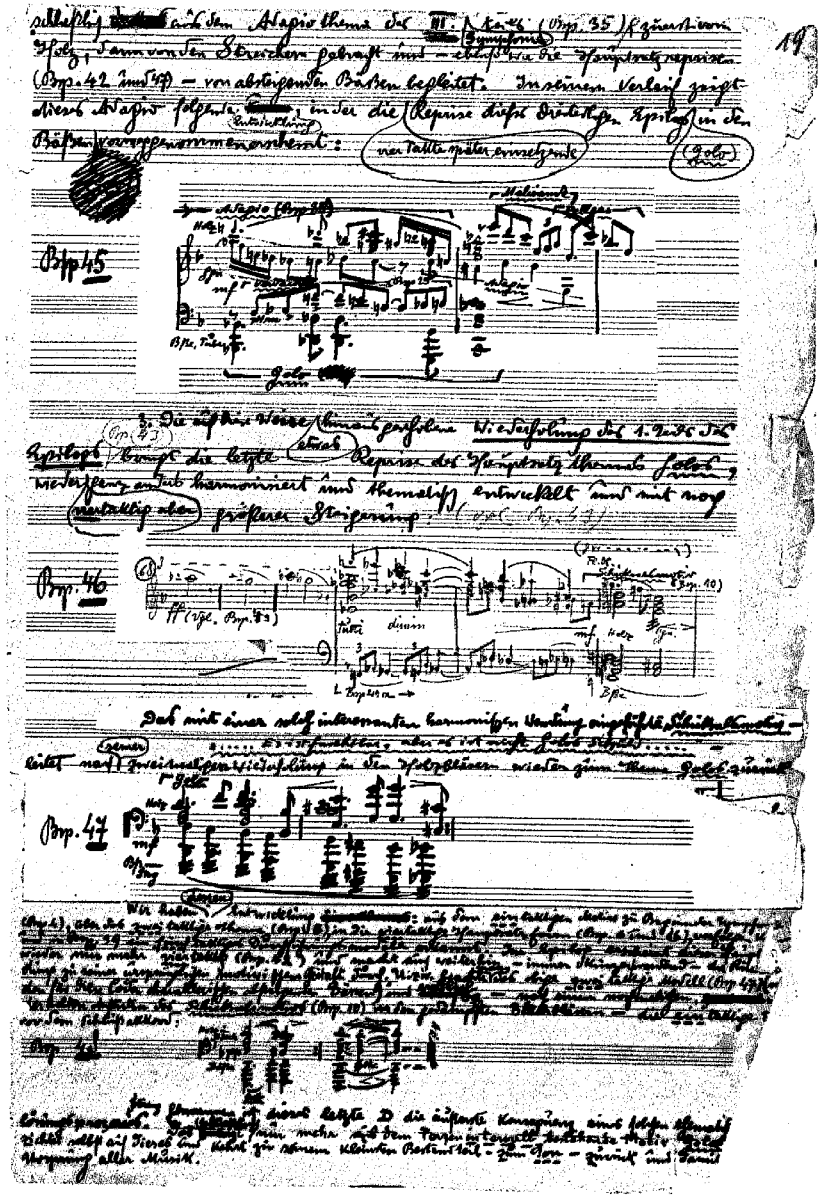
A. Schönberg, Kammersymphonie, op. 9. Kurze thematische Analyse 119



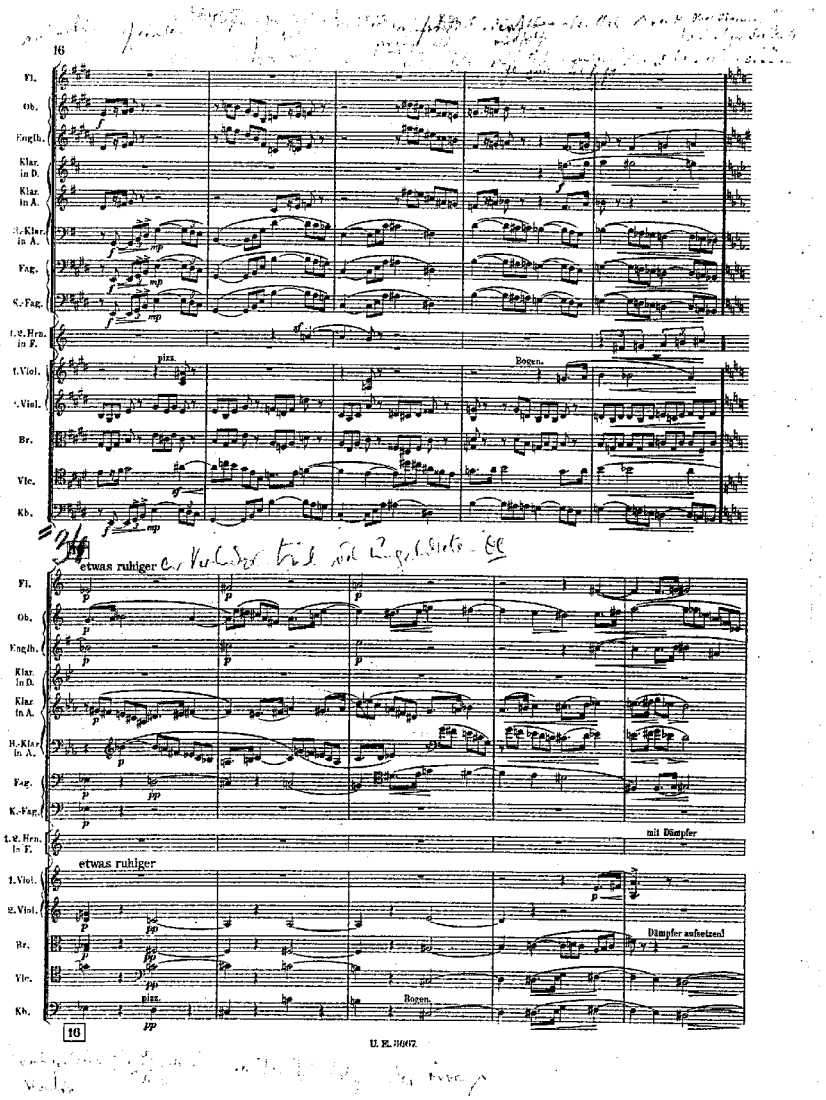
Faksimile 1 A. Schönberg, Gurrelieder. Klavierauszug von A. Berg.
Bürstenabzug der Seite 17 mit Bergs analytischen Eintragungen.
ÖNB, F21 Berg 94/I, fol.15



Faksimile 2 Gurrelieder-Führer: Druckvorlagen der Beispiele 91 bis 94
(unter Verwendung von Ausschnitten der Bürstenabzüge des Klavierauszugs)
ÖNB, L1 UE 805



Faksimile 3 Pelleas und Melisande, Thematische Analyse, letzte Seite des Manuskripts.
ÖNB, F21 Berg 98/II, fol.18



Faksimile 4 A. Schönberg, Kammersymphonie op. 9,
Exemplar der Erstausgabe (1912) mit Bergs Notizen zur Thematischen Analyse.
ÖNB, F21 Berg 153, S. 16

Zur Entstehung

Im Herbst 1912 faßte der Direktor der Universal Edition, Emil Hertzka, den Entschluß, zu Schönbergs bis dahin umfangreichstem Werk, den Gurreliedern, eine thematische Analyse in Broschürenform herauszubringen. Er hatte in diesem Jahr bereits zu zwei anderen großen Werken derartige Analysen herausgebracht und damit offenbar Erfolg gehabt. Diese Analysen galten zwei Werken Mahlers, der Achten Symphonie, die Richard Specht analysierte (U. E. 3399), und „Das Lied von der Erde", über das Josef Venantius von Wöß geschrieben hatte (U. E. 3394). Hertzka wandte sich wegen eines solchen Führers, der zur bevorstehenden Uraufführung der Gurrelieder gedruckt vorliegen sollte, zunächst an Schönberg selbst. Dieser antwortete in einem Brief vom 12. November unter anderem Folgendes:

VIII. Ihre Frage wegen eines Führers für die Gurre Lieder! Ich selbst kann das keinesfalls machen! So was macht man nicht selbst. Ich kann dafür nur Berg oder Webern empfehlen. Sonst niemanden. Keinesfalls Specht (mit dem bin ich fertig). Dann aber: das muß ein so guter Musiker machen, wie diese beiden. Natürlich wäre mir auch Herr von Wöß sehr sehr erwünscht; aber der hat wohl zuviel zu tun und Berg kann ja Arbeit sehr gut brauchen! Bitte also: Berg! (eventuell Webern).

Daraufhin wandte sich Hertzka an Alban Berg, der für Schönberg bereits den (sich bei der Universal Edition gerade in Herstellung befindenden) Klavierauszug dieses Werkes gefertigt hatte, es also bis in alle Einzelheiten genau kannte. Berg war von diesem Auftrag zwar beglückt, zögerte jedoch und schrieb an den Verleger am 17. November 1912 folgende Karte:

Verzeihn Sie, verehrter Herr Direktor, den Bleistift, ich bin, wie Sie aus dem Stempel sehn auf Reisen, zu denen mich ein Brandunglück auf dem Gut meiner Mutter verurteilt. So erklärt sich auch, daß ich nicht mehr dazu kam, Ihnen Ihre mir kürzlich gestellte Frage wegen der thematischen Analyse zu beantworten. Ich tue es hiermit: Ich habe mich nach längerer Überlegung dazu entschlossen und erbitte also die Partitur, möchte aber gleich hinzufügen, daß ich mir zu dieser Arbeit, die wohl erst zur I. Aufführung gebraucht wird, viel Zeit nehmen möchte, d.h. brauche. Ich kann so etwas nur nebenher machen, so viel ich jetzt, ohne eine solche Arbeit je gemacht zu haben, erkenne.
Ich bin Mittwoch, spätestens Donnerstag in Wien und grüße Sie einstweilen in vollster Ergebenheit
Alban Berg

Am selben Tag bestätigte er Schönberg auf einer Postkarte, daß er den Auftrag erhalten habe. Wenige Tage später, am 23. November, teilte Berg, der durch die genannten Familienangelegenheiten noch immer stark in Anspruch genommen war, Schönberg folgende Überlegungen mit, die zeigen, daß er sich immer noch nicht endgültig für die Übernahme des Auftrags entschieden hatte:

Ich fand nicht einmal Zeit, über die von mir von Hertzka angebotene Arbeit einer „thematischen Analyse zu den Gurreliedern" nachzudenken. Ich wüßte sehr gern, lieber Herr Schönberg, wie Sie darüber und über thematische Analysen im Allgemeinen denken!! Von vornherein widerstrebt mir eine solche Arbeit, und ich dachte immer geringschätzig, wenn ich so etwas (z.Bsp. von Specht oder Wöß) sah. Nun soll ich selbst so etwas machen und noch dazu von einem so geliebten Werk!! Ich weiß eben auch gar nicht ob so eine Arbeit einen Zweck hat, ob sie das Verständnis zu dem Werk selbst hebt. Ob – um ganz klar zu sein – z.Bsp. der Leser einer solchen Analyse, der dem Werk anfänglich verständnislos gegenüber stand, es durch so eine Analyse verstehn – ja lieben lernen könnte - was immerhin etwas wäre! [Oder hat das keinen Wert?] Wenn man in so einer Analyse (zur VIII. Mahlers z.Bsp.) z.Bsp. die Notenbeispiele wegließe, so könnte der Text ebensogut für ein Werk von Delius oder dgl. stehn. Ich zitiere:*
„In den mächtigen Ausklang fällt das Orchester ein [73], *über einem Orgelpunkt vor Es (Kontrabässe, Fagott, Baßklarinette, Kontrafagott, Paukenwirbel) – der sich nach 12 Takten nach D senkt und dort 32 Takte verharrt – mit der frischen Bewegung von*

* ‹eigenh. Fußnote›: *auf die es ja nicht ankommt, denn gefiel es dem Hörer nicht, wird's auch dem Leser nicht gefallen. Er braucht sie also nicht und wem's beim Hören gefiel, der braucht doch so eine Analyse nicht, das könnte er ja an der Hand des Werkes selbst tun.*
‹Ergänzungen und Erläuterungen der Herausgeber stehen im Folgenden in spitzen Klammern.›

Beispiel 40, in die die Trompeten Beispiel 29, hineinschmettern. Allmähliche Beruhigung – aber in voller Kraft – und in gemessenen Akzenten tritt eine Reminiszenz an den I. Theil ein: die herben Harmonien von 9 schwingen in den Holzbläsern und Streichern und führen zur unverminderten Wiederholung von 10 ($\boxed{76}_5$). –"
Ich habe da ganz aufs Gerathewohl eine Stelle aus Spechts Analyse zur VIII. zitiert, glaube aber ein treffliches Beispiel für die Scheußlichkeit und Unzulänglichkeit solcher Analysen gefunden zu haben. Ich weiß nicht, auf welche Stelle der VIII. diese – Parodie – gemünzt ist, will es auch nicht wissen, um mir nicht diese Stelle zu verleiden; will viel mehr annehmen, daß das ein Werk von Delius betrifft, wo es ja auch hinpassen könnte. Ich kann mir nicht denken, daß eine solche Detaillierung, ein solches Abzählen von Takten, wo die Trompeten hineinschmettern und die herben Melodien schwingen – abgesehn von Spechts Stil – (denn wie könnte man sich anders ausdrücken, wenn man über eine lange Folge von Harmonien, die eben nur die Musik erzeugen kann – ein Wort sagen will – und soll). Ich kann mir also nicht denken, daß jemand, der das Werk ohnehin kennt (und das ist ja Voraussetzung), von einer solchen Analyse etwas hat. Wissenschaftlichen, musiktheoretischen Wert hat so was doch gar keinen (höchstens „literarischen", Aufdecken „geistiger Zusammenhänge" (!!) etc.). Denn wollte man wirklich analysie‹re›n, nicht nur thematisch: das Thema selbst, alle Entwicklung, Variation, Formen, etc., dann harmonisch, kontrapunktisch und schließlich die Instrumentation..–: so brächte man für so ein Werk, ja für jede Symphonie, vier vollständige Bücher über die ganze Theorie zustande, ja ohne sie (Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre, Instrumentation) könnte man nicht auskommen. Ich erinnere mich noch zu gut, wie ich das große Glück hatte, Ihnen, lieber Herr Schönberg, zuzuhören, wenn Sie „analysierten"; wenn Sie über die Instrumentation des 1. Taktes einer Beethoven Symphonie eine Stunde sprachen - - oder jetzt im Mahler-Vortrag über die Melodie (10 Takte) allein des langsamen Satzes zur VI. Mahlers! Ja das ist analysieren, davon hat man etwas – das bereichert den Wissenden, klärt den Unwissenden auf! Alles andere ist Quatsch. Ich habe mir anfangs gedacht, so eine Arbeit (zu den Gurreliedern) könnte nur so gehn – soll sie nicht so was à la Specht sein –, daß man auf die Schönheiten aufmerksam macht, (woraus natürlich nichts anderes entspränge als ein Aufzählen des ganzen Clavierauszugs) und stellenweis ausführlich (einmal harmonisch, einmal thematisch, formlich, instrumental) analysierte, also eigentlich wieder nur Hinweise und viel, viel Notenbeispiele brächte (also schließlich – den ganzen Clavierauszug (!)). Aber entweder entstünde daraus etwas ganz Lückenhaftes [da es nicht lückenlos sein kann] oder gar nur ein Essay oder was ähnliches (wenn ich dazu die literarischen Fähigkeiten besitze) - - - Beides entspricht nicht dem Auftrag Hertzkas und hätte wohl auch keine Aussicht gelesen zu werden, wie Hertzka behaupten dürfte. Also, Sie sehn, lieber Herr Schönberg, daß ich mir ganz im Unklaren bin, ob ich diesen Auftrag Hertzkas annehmen soll, kann – muß! Denn wenn so etwas gut zu machen ist –, wenn es notwendig ist, daß es gemacht wird – – halte ich es für meine Pflicht es zu versuchen. Deshalb schrieb ich Ihnen, lieber Herr Schönberg, ja auch so ausführlich darüber – daß Sie so gut wären, mir gelegentlich ein Wort zu sagen, ob ich diese Arbeit tun soll. In dem vollständigen Zweifel und der Unmöglichkeit, mich für das eine oder das andere zu entscheiden, genügt ein einfaches „Ja" oder „Nein" von Ihnen! Das ist für mich hier – wie immer – ausschlaggebend!!

Schönberg erwiderte auf einer Ansichtskarte:

Mit dem Führer haben Sie gewiß recht. Aber wir müssen das noch einmal bedenken. Vielleicht finden Sie was Neues. Was Besseres?!

Schönberg weilte damals in Amsterdam und wurde von Berg laufend über das Wiener Musikleben und die Pläne von Aufführungen unterrichtet. In der umfangreichen Korrespondenz spielen die Gurrelieder, vor allem die vorbereitete Uraufführung, und in diesem Zusammenhang auch die thematische Analyse, eine erhebliche Rolle. Am 27. November schrieb er an Schönberg:

Ich sprach auch mit Hertzka über die thematische Analyse und meine Unentschlossenheit, diese Arbeit zu machen. Was er auch einsah und meinte, daß eine sogenannte Thementafel genügte. Nun weiß ich erst recht nicht, ob das von den Gurrelieder geht, d.h. ob Ihnen das sympathisch wäre, umso mehr, da man unwillkürlich die einzelnen Themen benennen müßte. Und der Gedanke: Liebesmotiv, etc. ist mir schrecklich. Nun, die Sache pressiert ja nicht und Sie werden ja vielleicht die Güte haben, mir einmal Ihre allein maßgebende und ausschlaggebende Meinung über die Thematische Analyse resp. Thementafel mitzuteilen. Bevor beginne ich eine solche Arbeit nicht.

Am 3. Dezember erinnerte Berg seinen Meister auf einer Postkarte an die Thementafel zu den Gurrelieder, worauf Schönberg bereits am 4. Dezember seine Gedanken zusammenfassend darlegte:

Nun zur Gurrelieder-Analyse. Ich meine, wenn Sie das machen können, wäre es ja nicht ungünstig. Ich weiß ja selbst nicht, wozu es nützen sollte. Im Konzert finde ich es geradezu verwerflich. Aber vielleicht, wenn jemand vorher sich informieren will. Die Hauptsache aber scheint mir die: Hertzka will es wohl unbedingt haben und da wäre es ja schade, wenn das so irgendeiner dieser Kerle machte. Vielleicht finden Sie einen Ausweg. Etwa so etwas:
Ein Verzeichnis der wichtigsten Themen, in der Reihenfolge der einzelnen Stücke. Aber dann die hauptsächlichen Stellen angeben, an denen diese Themen wiederkehren. Vielleicht einige charakteristische Formen, die sie annehmen, anführen. Vielleicht den Versuch, gewisse charakteristische Stimmungen mit einfachen, unschwülstigen (also etwas kühlen) Worten schildern. An charakteristischen Stellen vielleicht einmal auch vom Bau sprechen. Vielleicht also nicht so streng gebunden, daß immer alles gesagt werden muß, sondern jedesmal nur das, was einem besonders auffällt und worüber man etwas zu sagen weiß. Also keinesfalls über alles reden; bloß weil es die Reihenfolge verlangt. Also nichts Philologisches. Sondern vielleicht aphoristisch, ungezwungen, unzusammenhängend, in ungebauten ‹?› Absätzen über dasjenige kurz reden, das einem auffällt. Also: in loser, aphoristischer Form! Das wäre ja etwas Neues.

Bereits am 6. Dezember bedankte sich Berg mit folgenden Worten:

Für die Anregung zu der Gurrelieder-Analyse bin ich sehr dankbar. Ich habe mir in letzter Zeit die Sache so ähnlich vorgestellt, nicht aber den Muth dazu gehabt! Ihre Ausführungen bestätigen mir aber nun, daß es doch so möglich ist, so daß ich der Arbeit mit Freude entgegensehe und hoffe, etwas halbwegs Brauchbares zustande zu bringen. Sobald meine Arbeit an den Stimmen fertig ist, was wohl noch bis Ende nächster Woche währen dürfte, werd' ich mit der thematischen Analyse beginnen.

Der Beginn der Arbeit an der Analyse hatte sich jedoch verzögert, denn noch am 21. Dezember 1912 schrieb Berg:

Ich hab Ihnen, lieber Herr Schönberg, lang nichts geschrieben. Schuld war die riesige Arbeit an den Stimmen der Gurrelieder ‹...›. Ich könnte mich dann nämlich endlich auch der thematische Analyse zuwenden, zu der ich wohl sehr lange brauchen dürfte, um halbwegs das zu erreichen, was ich mir vorstelle, und wozu Sie mich anregten.

An Weihnachten teilte Berg seinem Freund Anton Webern mit, daß er nun an der thematischen Analyse der Gurrelieder arbeite, und Webern reagierte sogleich am 27. Dezember brieflich:

Ich bin schon sehr neugierig auf Deine thematische Analyse zu den „Gurreliedern".

Berg war also in der Weihnachtszeit durch die Arbeit an dieser Analyse (und durch andere Arbeiten für Schönberg) stark beansprucht. Am Silvestertag schrieb er an Schönberg:

Außerdem arbeite ich an der thematischen Analyse, wo ich sehr langsam vorwärts komme, und collationiere die Stimmen weiter. Finde auch Fehler, sowohl in den gestochenen Chorstimmen, als leider auch einige kleinere im Clavierauszug. Nun kann Hertzka wieder triumphieren, daß er mit der Herausgabe zögerte. – Ihre mir angegebenen Correkturen der Partitur werde ich berücksichtigen und in die Stimmen eintragen. –
Und nun, mein lieber guter Herr Schönberg, sag ich Ihnen und Ihrer verehrten Frau Gemahlin im eigenen und im Namen meiner Frau, die aller-aller herzlichsten Neujahrswünsche.

Die vielfältigen Arbeiten an der Vorbereitung der Gurrelieder-Aufführung ließen Berg weniger rasch vorankommen, als er gehofft hatte. Dazu kam noch die Notwendigkeit, zu den eigenen Orchesterliedern nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg op. 4, die Schönberg aufzuführen plante, Klavierauszüge zum Korrepetieren herzustellen. So schrieb er am 9. Januar 1913:

Und nun lieber Herr Schönberg, will ich sofort an die Arbeit (Clavierauszüge) gehn, um meine andere: die thematische Analyse nicht zu lange zu unterbrechen. Letztere geht mir langsam, aber wie ich glaube nicht schlecht von der Hand. Aber sie wird sehr lang!

Die vielfältigen Auseinandersetzungen über verschiedene geplante Aufführungen, die zueinander

in Konkurrenz traten, bezeugt der Inhalt der Postkarte, die Schönberg am 10. Januar 1913 an Berg geschrieben hat:

Lieber Freund, die Gurrelieder sollen circa am 20. Mai hier in Berlin aufgeführt werden. Dem Hertzka dürfen Sie aber nicht das Datum sagen. Dem sagte ich: April, damit er mich nicht wieder im Stich läßt! - Könnten Sie den Führer so rasch machen, daß er Anfang Mai gedruckt sein kann? Sie müßten wohl dann Anfang März damit fertig sein. Reden Sie darüber mit Hertzka und bestimmen Sie ihn, daß er ihn in Berlin drucken läßt. Herzlichen Gruß Schönberg

In einem Brief an Hertzka vom nächsten Tag heißt es:

Der „Führer" schreitet langsam aber sicher vorwärts und wird sehr lang werden.

Mittlerweile drängte die Zeit. Am 13. Januar schrieb Berg ausführlicher über seine Arbeit an der Analyse.

Auf Ihre liebe Karte, lieber Herr Schönberg, betreffend den Führer, theil ich Ihnen mit, daß ich in größter Eile und Genauigkeit daran arbeite, denn er muß zur Wiener Aufführung am 23. II. – eigentlich schon früher (wenigstens 14 Tage früher) fertig sein, so daß er also zur Berliner Aufführung längst fertig ist. Da die Sache sehr groß wird, und ich zu einer solchen Arbeit ziemlich schwerfällig bin, nämlich was die Formung des Textes betrifft, können Sie sich, lieber Herr Schönberg, denken, daß ich ununterbrochen daran arbeite, also wieder, um Ihnen schreiben zu können, die Fahrt auf der Elektrischen (zum Copisten und Prof. Roller) benutzen muß. Ich habe nämlich die Clavierauszüge zu meinen Liedern (II. III. IV. und V.) bereits beim Copisten und schicke sie Ihnen morgen in je zwei Exemplaren. Sollte doch das erste Lied in Betracht kommen, so würde ich rasch einen Orchesterauszug machen, von dessen Hand man ja auch studieren könnte. Aber da dies eine längere Arbeit wäre, die ich natürlich sehr gern machte, wenn sie nötig ist, die ich aber jetzt nur unterlasse, da ich dem „Führer" nicht so viel Zeit rauben kann, besser gesagt: will, und ⟨da⟩ ich vermute, ⟨daß Sie⟩ wenn Sie wirklich die große Güte haben, von mir etwas aufzuführen, gerade dieses erste Lied wegen der unvergleichlich größern Schwierigkeiten, die es dem Orchester und der Sängerin bietet, nicht wählen würden, bitte ich Sie, falls Sie es also wirklich nötig fänden, mir ein Wort darüber zu sagen, so daß Sie zwei Tage darauf auch diesen Auszug hätten. [Nicht wahr, Sie verstehn mich recht, lieber Herr Schönberg, es ist nicht Faulheit, es ist nur Rücksicht gegen die wichtigere Arbeit des Führers.] Der Führer wird aber wohl in Wien gedruckt werden müssen. Hertzka meinte, Sie hätten diesen Wunsch, daß er in Berlin gedruckt würde, nur geäußert, weil Sie noch nicht fest wußten, daß die Wiener Aufführung vor der Berliner ist. Stimmt das?!! Ich sprach nämlich gestern mit Hertzka in der Committeesitzung des Philharmonischen Chors, die wegen der Gurrelieder einberufen wurde. Anwesend waren außer dem Vorstand des Philharmonischen Chores, Schreker, Stefan (!), ein Vertreter des Kaufmännischen Gesangsvereins, etc. etc. Specht, Hertzka, auch Reichenberg, ein sympathischer, aber nicht allzu bedeutender Mann (Er schlug zum Bsp. Possart für den Sprecher vor!). Materiell ist die Sache so ziemlich gesichert.

Wenige Tage später hatte Berg neuerlich Veranlassung, an Schönberg zu schreiben, vor allem wegen der von Schönberg geplanten Aufführung zweier der Altenberg-Lieder. Er steckte jedoch so tief in Arbeit, daß er Schönbergs Wünsche nach umfassender Information über sämtliche Details nicht ausreichend befriedigen konnte. Am 17. Januar schrieb er schließlich:

Lieber Herr Schönberg, ich mache mir entsetzliche Vorwürfe, daß ich Ihren lieben Brief nicht gleich beantwortet habe; aber wenn ich Ihnen sage, daß ich von 6 Uhr früh bis 9 Uhr abends an dem Führer arbeite, werden Sie mir die Verzögerung verzeihn. Jetzt, 1/2 6 Uhr noch im Bett sitzend, will ich schnell das Versäumte nachholen und Ihnen sagen, wie glücklich mich Ihr Urteil, daß die Lieder nicht ganz schlecht sind, gemacht hat.

Der Arbeitsdruck war außerordentlich und so konnte er am folgenden Tag (18. Januar) an den Direktor Hertzka, der sich am 10. nach dem Fortgang des „Führers" erkundigt hatte, schreiben:

Ich arbeite so ununterbrochen an dem Führer, daß ich nicht einmal fortkomme, Sie anzutelephonieren.

Aber die Zeit drängte und so äußerte sich Hertzka am 20. Januar brieflich:

Ich bitte Sie, mir denjenigen Teil des Führers, den Sie schon fertig haben, so rasch als möglich zu liefern, damit mit der Arbeit begonnen werden kann.

Berg konnte der Bitte Hertzkas, mit dem Druck des Führers bereits vor dessen endgültiger Fertigstellung zu beginnen, nicht entsprechen. Er antwortete am 22. Januar:

V. Ich kann einen Theil der Analyse nicht früher abliefern als das Ganze; da es zusammenhängend ist und konstant Beziehungen zum Vorhergehenden enthält. Es tut mir leid, daß sich diese Arbeit so verzögert, aber ich konnte sie erst in Angriff nehmen, als ich mit der großen Collationierung der Stimmen fertig war, und das war eben zu spät. Aber wenn dadurch dieser Führer auch nur einige Tage vor dem Konzert fertig werden kann, so wird er infolge seines Umfanges, seiner Vollständigkeit und Sachlichkeit auch nach der Aufführung gelesen werden und auch zu den folgenden Aufführungen Berlin etc. wenigstens rechtzeitig fertig und brauchbar sein. Ich brauche nicht zu wiederholen, daß mir diese Verzögerung selbst am unangenehmsten ist, kann aber auch nicht umhin zu bemerken, daß es sonst nicht meine Art ist, nicht rechtzeitig fertig zu werden. Wie z.Bsp. der Gurrelieder Auszug beweist, den ich drei Jahre vor dem Erscheinen fertig gestellt hatte. –
Ich muß an die Arbeit, sonst verzögert sie sich noch mehr.

Der Verlag entschuldigte sich noch am selben Tag:

Wir bestätigen den Erhalt Ihres freundlichen Schreibens von heute ⟨...⟩. Was nun den Führer zu den Gurreliedern betrifft, so bitten wir ob unserer wiederholten Urgenzen um Entschuldigung. Es geschieht dies nur deswegen, um eine fehlerhafte Herstellung, die im letzten Moment geschehen müßte, zu verhindern. Vielleicht wäre es Ihnen möglich, uns die Notenbeispiele früher einzusenden, damit wir diesselben einstweilen stechen lassen können.

Ebenfalls am 22. Januar fragte Berg Schönberg nach Einzelheiten der Entstehungsgeschichte des Werkes.

Zugleich möchte ich Sie, lieber Herr Schönberg, um folgendes bitten: Ich bin nicht ganz sicher, ob Sie den III. Theil ganz oder nur von S. 117 der Partitur an erst 1911 instrumentiert haben. –
Dann: ob die vollständige Composition, und wie weit die Instrumentenangabe vorlag?!
Ich glaube, es wäre wichtig, daß ich das im Führer sage und es somit an geeigneter Stelle festlege. Denn es besteht das Gerücht, daß Sie den III. Theil erst 1910/11 componiert hätten. Specht hat auch einmal etwas Ähnliches geschrieben und es ist voraussichtlich daß, wenn es nicht einmal genau gesagt wird, wie die Sache steht, die verschiedensten und dümmsten Meinungen colportiert werden würden.
Also soll ich darüber etwas sagen, oder es nur am Anfang mit Daten belegen, und wünschen Sie sonst noch etwas, lieber Herr Schönberg, das in die Analyse hineinkäme?!
Ich werde noch 14 Tage daran zu tun haben; der Führer wird sehr lang, sicher 3–4 mal länger als der Spechts zur VIII. Mahler-Symphonie. Ich hoffe auch leise, daß er gut wird.

Am 24. Januar beantwortete Schönberg Bergs Fragen in einem ausführlichen Brief, den Berg dann ins Vorwort des Führers übernommen hat. Der Brief ist eines der wichtigsten Dokumente zu diesem Werk.

Lieber Freund, Gurreliederdaten wollte ich schon längst schreiben. Das meiste werden Sie wohl wissen. Bringen Sie alles ohne jede Polemik, ohne Stil, rein ⟨?⟩ „statistisch", oder „historisch" oder wie Sie das nennen wollen.
I. Also: Im März – April 1900 habe ich den ersten und II. Theil und vieles aus dem III. Theil komponiert. Darauf lange Pause, ausgefüllt mit Operetten-Instrumentation. März (also anfangs 1901) Rest vollendet!! Dann Instrumentation im August 1901 begonnen (wieder durch andere Arbeiten verhindert, denn ich bin ja immer am Componieren verhindert worden). In Berlin Mitte 1902 fortgesetzt. Dann große Unterbrechung wegen Operetten-Instrumentationen. 1903 zuletzt daran gearbeitet und fertig gestellt bis ca. Seite 118. Daraufhin liegengelassen und ganz aufgegeben! Wieder aufgenommen Juli 1910. Alles instrumentiert bis auf den Schlußchor. Den vollendet in Zehlendorf 1911.
Die ganze Komposition war also ich glaube April oder Mai 1901 vollendet. Bloß der Schlußchor stand nur in einer Skizze da, in der allerdings die wichtigsten Stimmen und die ganze Form bereits vollständig vorhanden waren. Bei der Fertigstellung der Partitur habe ich nur einige wenige Stellen überarbeitet. Es handelt sich bloß um Gruppen

von 8–20 Takten; insbesondere z.B. in dem Stück „Klaus Narr" und im Schlußchor. Instrumentationsanmerkungen waren in der ursprünglichen Komposition nur ganz wenige notiert. Ich notierte damals derartiges nicht, weil man sich ja den Klang merkt. Aber auch abgesehen davon: man muß es ja sehen, daß der 1910 und 11 instrumentierte Theil im Instrumentations-Stil ganz anders ist als der I. und II. Theil. Ich hatte nicht die Absicht, das zu verleugnen. Im Gegenteil. Es ist selbstverständlich, daß ich 10 Jahre später anders instrumentiere. Specht ist ein Lügner! Alles Übrige ist (selbst manches, das ich gerne anders gehabt hätte) so geblieben, wie es damals war. Ich hätte den Stil nicht mehr getroffen und ein halbwegs geübter Kenner müßte die vier bis fünf korrigierten Stellen ohneweiters finden können. Diese Correkturen haben mir mehr Mühe gemacht, als seinerzeit die ganze Instrumentation.
Wenn Sie wollen, können Sie einen oder den anderen Satz aus diesen Mitteilungen citieren.
Daß der Führer sehr lang wird, ist nicht günstig. Streichen Sie soviel Sie können. Und vor Allem: keine Poesie! Nur keine Spechtischen „schmückenden Beiworte" (der schreibt in jedem Satz mindestens 3–4 uncharakteristische Eigenschaftsworte.)

Schwierigkeiten bei der Vorbereitung der Uraufführung der Gurrelieder, verursacht durch fehlerhafte Orchesterstimmen, deren Korrektur Schüler und Freunde Schönbergs (nicht jedoch der Komponist selbst) übernommen hatten, wobei sich Berg besonders auszeichnete, ließen den selbst zur Untätigkeit verurteilten, schon sehr nervösen Verlagsdirektor Hertzka am 27. Januar schreiben:

Ich möchte Ihnen unter diesen Umständen raten, die Arbeit des Gurrelieder-Führers vor allem insolange einzustellen, als nicht die Aufführung tatsächlich durch Gelingen der ersten Korrekturproben sichergestellt ist.

Ende Januar war Berg durch neuerliche Korrekturen der Gurrelieder-Stimmen und der von ihm geleiteten Proben so stark in Anspruch genommen, daß er sich am 1. Februar in einem Brief an Schönberg mit folgenden Worten entschuldigte:

Ich habe Ihren letzten lieben Brief noch nicht beantwortet, weil ich so gar keine Zeit mehr habe. Ich mußte jetzt sogar den Führer vier Tage stehn lassen und bin so müd, daß ich nicht einmal einfache Sätze schreiben kann, wie Sie sehn.
Aber jetzt muß ich wieder dazu schaun! Ich habe noch den ganzen III. Theil (Führer) zu machen – muß mich also um vieles kürzer halten als im I. Fürchten Sie nicht, lieber Herr Schönberg, daß ich überschwänglich schrieb!! Rein sachlich, ohne schmückende Beiwörter, nichts Psychologisches – Spechtisches!
Vielleicht kommt aus dem, was ich sage, eher heraus, wie schön das Werk ist, wie ich es liebe, ohne daß ich nur einmal das Wort „schön" sage, als aus Adjektiven Spechts. Ich käme auch mit solchen Epithetas nicht aus, gar jetzt, wo ich schon so vieles davon im Orchester gehört habe. Ich wollte Ihnen von meinen besondern Eindrücken, von den fabelhaften Klängen etc. schreiben, aber es ist zu viel, und ich habe zu wenig Zeit. Ich sitze manchmal wie berauscht von dem Klang der Streicher – des Holzes (besonders am Anfang). O daß Sie nicht dabei sind!!!

In den ersten Februartagen muß Hertzka erfahren haben, daß der Führer viel umfangreicher wurde, als er es vorgesehen hatte. Er wandte sich darauf an Schönberg, der am 3. Februar sowohl einen Brief an Hertzka als auch an Berg schrieb. Der Brief an Hertzka lautet:

Lieber Herr Direktor, es ist mir ganz unmöglich, bloß auf die Notenbeispiele hin ein Urteil über den Führer abzugeben. Wer weiß, wie viel ausgezeichnete Ideen da drinstecken (was ich von Berg unbedingt erwarte), die man erst versteht, bis der Text da ist.
An sich kommt mir ja das Ganze für einen Führer etwas lang vor. Man nimmt ja vielleicht einen Führer, um einen kürzeren Weg zu gehen. Aber wenn Spechts 40 Seiten bei der VIII. Mahler nicht zu lang sind, dann gehen auch noch Bergs 80 Seiten. Beides ist wohl zu lang, um während des Concerts gelesen zu werden, und ich wüßte da nur den einen Ausweg, daß man in das Büchlein recht viele Annoncen aufnimmt, damit die Leute, die sich während des Musicierens auf angenehme Art die Zeit vertreiben, sich die Langeweile fernhalten wollen, damit diese Leute möglichst viel Abwechslung und möglichst viel anregenden Stoff in dem Führer finden, der ihnen dabei hilft. Denn ich glaube doch, daß es zu anstrengend ist, 40 Seiten voll Spechtscher Adjektive zu lesen, wenn ‹man› dabei fortwährend durch Mahlersche Musik gestört wird. Ich glaube man muß da die Zusammenhänge zwischen Subjekt und Objekt verlieren.

Aber im Ernst: ich meine, wenn der Führer 40 Seiten lang ist, kann er auch 80 sein. Denn dann ist er ohnehin nicht mehr fürs Konzert, sondern fürs Haus. Und das ist wohl auch das Richtige. Die Leute sollen den Führer im Konzert kaufen, finden dort Programm, Besetzung und Text, nehmen ihn dann zu Hause wieder vor und üben nun ihren Geist im Eindringen a) in die Geheimnisse des Führers, b) in „solche" des Werks.
Immerhin könnte Berg ja versuchen zu streichen. Es wird sicher manches entbehrlich sein.
Sicher werden manche Notenbeispiele entfallen können! Oder doch gekürzt werden!
Vielleicht aber auch nicht. Das kann man nicht wissen, ohne das Ganze zu kennen. Vielleicht ist es schade um jedes Wort! Das ist doch immerhin auch möglich. Am besten wäre, Sie hätten jemanden engagiert, der imstande ist, derartige Fragen zu beurteilen. Aber Herr von Wöß wäre doch der richtige Mann dazu! Tut er das nicht gerne?
Für alle Fälle möchte ich Ihnen nahelegen, die Arbeit Bergs sehr zu beachten. Er ist sehr intelligent und gewissenhaft und ich habe das Vertrauen zu ihm, daß er nichts Überflüssiges tut.
Mit herzlichen Grüßen Ihr Arnold Schönberg

Schreker bestürmt mich wegen der Korrektur der Gurre-Stimmen. Bitte veranlassen Sie das! Er kann ja sonst wirklich nicht mit den Proben auskommen.
Ich werde selbst Berg nahelegen, zu kürzen, wo es möglich ist. Aber ich kann keinen Druck auf ihn ausüben, weil ich damit vielleicht etwas Unkünstlerisches täte!!

Der Brief vom selben Tag an Berg lautet:

Lieber Freund, anbei Antwort auf Ihre Fehler-Fragen – – –
Hertzka schreibt heute wegen Ihrer Analyse und ist ganz entsetzt über die Länge.
Ehrlich gestanden: ich auch!
Nicht meinethalben, denn Sie wissen ja, wie ich über solche Sachen denke. Sondern Hertzkas wegen: Er kann damit kaum etwas anfangen; als Verleger.
Ich habe versucht, ihn zu beruhigen. Das wird aber recht wenig nützen. Ich fürchte, Sie werden kürzen müssen.
Mindestens die Notenbeispiele!!
Das kommt mir auch zuviel vor!
Vielleicht haben Sie doch nicht ganz meinen Rat befolgt: nur von jenen Dingen zu reden, bei denen Ihnen etwas eingefallen ist!! Vielleicht haben Sie doch zu sehr der Verlockung, sich bei allem etwas einfallen zu lassen (Perfectum und Futurum) nachgegeben.
Und noch Eines, dessen ich sogar sicher bin:
Sie haben sicher vieles zu umständlich gesagt. In dem Bedürfnis, es schön und wirkungsvoll zu sagen!! Ich kenne das und kann Ihnen sagen: fast Alles, was ich bis jetzt geschrieben habe, würde ich heute anders haben wollen. Vor Allem: kürzer! So kurz wie meine Musik ist.
Überlegen Sie, ob Sie nicht so 15–30 Seiten streichen können!!
Streichen Sie ja keinen Gedanken aus!
Aber ganz bestimmt alles, was nur Vorläufer und Nachgeburt dieses Gedankens ist.
Aber ich will Ihnen nicht nahetreten. Vielleicht ist Ihre Arbeit so, daß Sie nichts daran zu ändern finden. Dann lassen Sie's wie es ist!! Nur nichts Halbes: Entweder kürzen, dann ausgiebig, weil es nötig ist, oder ganz und gar nichts streichen!
Aber überlegen Sie, ob nicht Vieles wegbleiben könnte!
Übrigens: Lassen Sie sich durch mich in Ihrer Entscheidung keineswegs beeinflussen. Sie haben von mir aus völlig freie Hand.
Viele herzlichste Grüße Ihr Arnold Schönberg

Auch Berg war sich darüber im klaren, daß die Ausarbeitung zu lang geworden war, und so hat er sich schon beim letzten Teil bemüht, nicht mehr so ausführlich zu sein. In einem Brief an Schönberg, der undatiert ist, heißt es:

Auf jeden Fall muß ich mich jetzt so kurz halten für den Rest des III. Theils, daß nicht mehr viel dazukommt.

Am 5. Februar schrieb Hertzka an Berg:

Sehr geehrter Herr Berg!
Die Angelegenheit des Gurrelieder-Führers macht mir große Sorgen, denn wir werden denselben, wenn er den Umfang hat, den Sie avisieren, unmöglich zur Wiener Aufführung fertigbringen. Als wir seinerzeit über einen Führer zu den Gurreliedern gesprochen haben, habe ich Ihnen als Beispiele für die von mir vorgesehene Art dieses Führers die von Wöß und Specht herrührenden Führer zum Lied von der Erde und zur VIII. Symphonie Mahlers erwähnt. Der Führer zur VIII. Symphonie hat 59 Notenbeispiele und 34 Seiten, der Führer zum Lied

von der Erde 45 Notenbeispiele und 29 Seiten. Es hätte selbstverständlich keine Rolle gespielt, wenn der Führer zu den Gurrelieder etwas stärker geworden wäre und auch mehr Notenbeispiele gehabt hätte als diese. Es wäre immerhin noch eine thematische Analyse gewesen, die zu dem für Konzertbesucher üblichen und erschwinglichen Preis hätte abgegeben werden können, d.i. etwa 50 bis 60 Pfennig. Nun sandten Sie mir am Samstag die Notenbeispiele zum ersten und zweiten Teil, die allein 87 Klischees erfordern, und teilten Herrn Kalmus mit, daß Ihrer Annahme nach der Führer mindestens 80 Druckseiten haben werde. Unter diesen Umständen wird dieser Führer ja ein veritables Buch werden, die Herstellung desselben cirka dreimal soviel kosten, als die der anderen Führer und der Preis dementsprechend auch so teuer sein müssen, daß die Befürchtung vorliegt, daß eine Anzahl Konzertbesucher sich denselben nicht kaufen werden. Ich weiß kein anderes Mittel, als Sie dringend zu bitten, den Führer etwas kürzer zu fassen und eine Anzahl von Notenbeispielen, die Sie nicht für unerläßlich halten, zu streichen.
Ich möchte betonen, daß diese meine Einwände und Ausführungen nur von der praktischen Notwendigkeit diktiert werden, daß ich überzeugt bin, daß Sie das Beste und Künstlerischeste zu leisten bestrebt und imstande sind und daß alle meine Bemerkungen nur den Zweck haben, für die von Ihnen geleistete und zu leistende hochwertige Arbeit auch die richtige Verwendungsform und den richtigen Absatz zu finden.
Ich bitte Sie also um ausgiebige Striche und ehestes Retournierung des Manuskriptes und bin mit besten Grüßen Ihr ganz ergebener Hertzka

Berg hatte unterdessen mit dem Verlag über den Druck verhandelt. Auf einer Verlagsmitteilung vom 10. Januar notierte Berg wenig später seine Meinung über die Größe der Type:

Ich glaube, daß der Druck, so wie wir besprochen haben (in der Typengröße der Vorrede Specht's S. 3–6), doch zu klein ist. Es kommen im Text so viele Bezeichnungsziffern (20 ,) vor, daß man in diesem kleinen Druck den Text gar nicht überblikken könnte. Oder meinen Sie nicht??!! Mit herzlichem Gruß ergeben Berg

Über die Korrektur der Notenbeispiele (14. bis 17. Februar), die von der Stecherei Waldheim in Wien hergestellt wurden, gibt es eine leider undatierte Mitteilung Bergs an Dr. Alfred Kalmus:

Bitte sich, sehr geehrter Dr. Kalmus, wenn Sie zu Waldheim schicken, die Manuscripte der Beispiele 47, 49A, 49B, 91, 92A, B, 93, 94, wovon ich die Bürstenabzüge schon habe, zu verschaffen. Man kann sie ja sehr gut herausschneiden, und ich kann dann diese Beispiele, wenn ich zu Ihnen komme, fertig collationieren. Ich komme entweder Mittwoch vor 1 Uhr oder etwa 1/2 3 Uhr oder spätestens 6 Uhr und hole mir auch alles Neue und bringe den corrigierten Rest.
Herzlichst in Eile Ihr Berg.
(Waldheim soll immer alle Manuscripte der Beispiele mitschicken.)

Es mutet heute geradezu unglaublich an, daß der Verlag es vermochte, Bergs sehr umfangreiche Analyse der Gurrelieder mit den vielen Notenbeispielen so rasch herzustellen, daß der endgültige Druckauftrag bereits am 20. Februar 1913 erteilt werden konnte. Der Satz des Textes und der Stich der Notenbeispiele sowie alle Korrekturgänge haben sich also in weniger als 20 Tagen abgespielt.

Die Lieferung der Herstellungsfirma an den Verlag fand am 22. Februar 1913 statt, die Auflagenhöhe betrug 2000 Exemplare (U.E. 3695).

Der genaue Titel der Analyse Bergs, gedruckt auf Seite 15, nach dem Abdruck der Dichtung, lautet (alles in Versalien):

Arnold Schönberg | Gurrelieder |
Führer | von | Alban Berg |
Universal-Edition A. G. | Leipzig–Wien 1913 |
Alle Rechte, insbesondere das | der Übersetzung vorbehalten

Zur Uraufführung der Gurrelieder am 23. Februar 1913 war der Führer Bergs, der mit dem Programm und dem Textabdruck eine Broschüre von 100 Seiten ergab, verfügbar.

Berg hat selbstverständlich sogleich die ihm überlassenen Exemplare versendet und so konnte ihm sein Freund Webern bereits am 27. Februar den Beginn der Lektüre melden:

Ich lese jetzt Deinen Führer – schön langsam. Sowas kann ich nur äußerst langsam lesen. Er gefällt mir ausgezeichnet.

Und am 2. März bestätigte er erneut:

Ich studiere fleißig den „Bergführer".

Schönberg hingegen hatte seit seiner Rückkehr nach Berlin noch nichts von sich hören lassen. So

schrieb Berg am 1. März einen langen Brief, in dem er schließlich auch auf seine eigenen Angelegenheiten zu sprechen kam:

Wie Sie aus den diversen Kritiken sahen, wurde der Führer auch einigemale erwähnt - freilich nicht allzu günstig (Batka! Hirschfeld). Aber das macht wohl nichts! Ich glaube auch nicht, daß Batka recht hat. Aber immerhin ist mein schon bei den Correkturen erwachter Zweifel über den Wert des Führers dadurch nicht gewichen. Haben Sie, lieber Herr Schönberg, schon ein wenig darin geblättert? Wenn Sie wieder nach Wien kommen, müssen Sie mir bitte sagen, was daran schlecht ist – sowohl in Einzelheiten, wenn Sie sich daran erinnern – als in der ganzen Idee. Nur Sie können es mir sagen, nur von Ihnen kann ich etwas – auch darin – lernen. Und dann hab' ich auch die Hoffnung, daß ich dort, wo diesmal vielleicht nur der Wille ein guter war, auch einmal etwas tatsächlich Gutes leisten werde.

Der Verlag hatte wohl vergessen, auch an den Komponisten des analysierten Werkes ein Exemplar zu senden. Dieser urgierte am 5. März bei Hertzka:

X. Dann bitte ich um ein paar Exemplare des „Bergführers"! Ich erhielt keinen.

Webern kam in seiner Korrespondenz mit Berg immer wieder auf das Buch zurück, so am 8. März:

Dein Führer, lieber Berg, ist wahrhaft ein „Bergführer"! Und die Aussicht ist prachtvoll.

Am 10. März äußerte sich auch Schönberg:

Den Bergführer habe ich noch immer nicht ganz gelesen. Aber vieles, was ich darin gesehen habe, hat mir sehr gefallen. Manchesmal überschätzen Sie etwas. Und ich fürchte, oft behaupten Sie etwas sei neu, was kaum zu beweisen sein dürfte!! Aber jedenfalls ist es eine sehr interessante Arbeit. Näheres ein andermal.

Mit der Antwort ließ Berg nicht warten:

Und nun danke ich Ihnen lieber Herr Schönberg, noch vielmals für Ihre liebe Karte, für die lieben Worte über den Bergführer, und Ihre von keinen Hindernissen beeinflußbare Absicht, „meine Orchesterlieder unbedingt zu machen"! Das beglückt mich ungemein und ist ein Lichtpunkt in den dunklen Tagen, die ich jetzt wieder mitgemacht habe.

Der Erfolg des Führers war, im Gegensatz zum analysierten Werk, wohl nicht besonders gut. Darum wollte Hertzka, der sich in seiner Skepsis bestätigt fand, zusätzlich eine kleine Ausgabe, eine Art Thementafel, herausbringen. Vor allem vermißte man in dem umfangreichen Führer eine Notiz über den Dichter Jens Peter Jacobsen, sein Werk und die den Gurrelieder zugrundeliegenden historischen Begebenheiten. Hertzka wandte sich in dieser Angelegenheit sogleich direkt an Berg. Dieser schrieb am 26. November 1913 an Schönberg:

Lieber Herr Schönberg, wie Sie wissen werden, findet im März also doch die Wiederholung der Gurrelieder unter Schreker statt. Der Philharmonische Chor veranstaltet das Concert mit dem Tonkünstlerorchester. ‹...› Zu Hertzka kam ich wegen einer andern Sache – von der ich später reden werde – und erhielt zugleich den Auftrag, mit Hilfe meines Führers der Gurrelieder eine Thementafel zu machen, d.h. die wichtigsten Themen anzuführen, Text auf das Allergeringste – in telegraphischer Kürze Gehaltene – zu beschränken, damit so ein normales Programmbüchel von cirka 40–50 Seiten (mit den Liedertexten) daraus wird. Das ist nicht viel Arbeit, denn sie besteht fast nur in Streichen, was schließlich auch ein anderer könnte. Da es aber – wenn ich's nicht mache, ein anderer machen würde – ich's also keineswegs verhindern kann, so stell ich diese Thementafel, die zum Concertgebrauch ja vielleicht praktischer ist als mein Führer, selber her, wohl wissend, daß der Verbreitung meiner Arbeit (des Führers) dadurch enorm geschadet ist. Der wird nämlich im Preis erhöht. In den Concerten wird natürlich jeder das billigere kaufen, und sonstwo ist ja wenig Nachfrage nach einer rein musikalischen Arbeit. Und es war doch eigentlich mein Zweck und meine Freude, daß dieser Führer, dadurch, daß ihn in Concerten fast jedermann in die Hand bekommt, doch mehr gelesen wird, daß er, wenn auch nicht vollständig, so doch theilweis interessiert, anregt und dem Publikum, also der Mehrheit, ein wenig Begriff von der musikalischen, d.h. der hohen künstlerischen Bedeutung der Gurrelieder beigebracht wird. Und nicht nur wieder den paar Menschen, die sich jetzt den „Führer" noch kaufen werden, nachdem es ja einen einfachern und billigeren gibt.
Daß ich außerdem um den Rest des Honorars geprellt bin, der mir nach Verkauf des 3000. Exemplars zugesagt war, und was jetzt natürlich in viel-

leicht zehn Jahren, wenn überhaupt noch, stattfinden wird, ist klar. Darüber muß ich noch mit Hertzka sprechen. Vielleicht kann ich da etwas finden, wodurch die Bedingung des Verkaufs von 3000 „Führern" auf die Bedingung des Verkaufs von 4–5000 „Thementafeln" modificiert wird! Beim Durchlesen des bisher Geschriebenen finde ich, daß ich mich über das Wesen der Thementafel nicht genau ausgedrückt habe. Sie ist nicht etwa eine durch Zusammenziehung, durch Striche und Weglassungen verkürzte, d.h. verdorbene Form meines Führers – wozu ich mich ja nie hergeben würde (– außer ich sähe ein, daß das von mir Gesagte falsch ist –), sondern sie ist ganz einfach die Anführung aller wichtigen Themen der Gurrelieder in der Reihenfolge ihres Auftretens und ihrer Anführung bei neuerlichem Auftreten. Etwa so:

II. Tove

Bsp. 15
16
18
19 (19 = 18$\overline{c}$)

Kurzes Nachspiel und Überleitungstakte (19$\overline{a}$)

III. Waldemar

Bsp. 21 (21$\overline{b}$ = 19$\overline{a}$) etc.

Gleich am folgenden Tag äußerte er sich zu diesem Problem näher:

Lieber Herr Schönberg, ich hab Ihnen gestern über die Führer-Angelegenheit geschrieben und sehe jetzt ein, daß es nicht ganz in Ordnung war, wenn ich die Sache als etwas so Abgeschlossenes hinstellte. Ich tat das nämlich, weil ich der Ansicht war, daß da nichts zu machen ist. Nun möchte ich aber – bevor ich dem Hertzka meine Vorschläge mache, wie diese Thematische Tafel zu machen sei, mir's doch noch überlegen – ob es überhaupt zu machen sei, ob nicht vielleicht Sie, lieber Herr Schönberg, etwas dagegen haben, oder einen Ausweg aus dieser Sackgasse wissen. Nicht, daß ich Sie, lieber Herr Schönberg, mit der Sache mehr belästigen möchte, als ich es ohnehin schon tat, oder Sie veranlassen möchte, Ihre (Ihnen und mir so kostbare) Zeit einem Brief an mich zu opfern – nein! – ich möchte Ihnen, lieber Herr Schönberg, nur sagen, daß ich mit Hertzka noch in keiner Weise abgeschlossen habe, daß ich ihm nicht einmal gesagt habe, daß ich die Thementafel machen werde, daß ich ihm nur gesagt habe, ich würde mir zurechtlegen, wie sie anzulegen sei. Ich kann also ruhig sagen, daß ich diese Thementafel nicht mache.

Wenn Sie, lieber Herr Schönberg, also etwas in dieser Angelegenheit sagen wollen – dem Hertzka oder mir – so ist genügend Zeit. Ich werde Montag vormittag zu Hertzka gehn. Hab ich bis dahin keine Äußerung von Ihnen, so weiß ich, daß Sie mir die Entscheidung ganz überlassen und daß ich auf eigene Faust versuchen kann, mit Hertzka ins Reine zu kommen.

Ich kann nämlich nicht glauben, daß er meinen Führer bei den Aufführungen, die jetzt doch alle den Charakter von Premièren, Festvorstellungen ‹haben,› nicht gut verkaufen könnte, daß von etwa 2000 Menschen im Saal nicht 1500 den Führer kaufen, selbst wenn er 70 – 80 Heller – ja eine Krone kostet. Ich weiß nicht wieviel er bei der Wiener Première verkauft hat, und das wird man wohl nie erfahren können. Man behauptet, daß der Verkauf schlecht war. Ich gebe zu, daß bei Wiederholungen einer Aufführung in derselben Stadt, die Chance, einen so teuren Führer zu verkaufen, viel geringer ist. In dem Fall wäre so eine Thementafel praktischer, d.h. rentabler, weil sich die Leute leichter entschlössen, 50/60 Heller dafür auszugeben (der Preis der Thementafel) als etwa eine Krone für ein Büchel, was sie vielleicht ohnehin schon haben, oder sich ausleihen können, oder von dem sie gehört haben, daß es zu schwer verständlich ist. Ich glaube: Immer noch besser als der Verkauf zweierlei Analysen (wenn sich die Billeteure überhaupt dazu verstehn) wäre der Verkauf von Programmen mit Texten, die man vielleicht um 30 Heller verkaufen könnte, und nebenbei der Verkauf des „Führers" etwa um eine Krone. Im ersten Fall schätze ich, daß in einem Saal von 2000 Plätzen etwa 1800 Thementafeln (à 60) und 50 Führer (à eine Krone) verkauft würden, während im zweiten Fall etwa 1000 Führer (à eine Krone) und 1000 Programme mit den Liedertexten (à 30 Heller) verkauft werden würden. Ich bin sicher, daß das sowohl in Leipzig als in München stimmen würde und nicht zu hoch gegriffen ist. Schließlich ist ja der Preis für ein Büchel von 100 Seiten, in hübscher Ausstattung, mit 150 Beispielen – von einer Krone – nicht teuer. (Ich weiß, daß z.Bsp. das Textbuch zu Brahmsens Deutschem Requiem – da der Text Eigentum des Verlages ist, 60–70 Heller kostet und doch gekauft wurde und wird. Und das ist nur der Text! Kommt noch eine Analyse dazu, so erhöht sich der Preis sicher auf eine Krone.)

Auch für den sogenannten Fehler des „Führers" wüßte ich Abhilfe! Es soll nämlich – auf einer Seite cirka gesagt werden, wer Jacobsen ist (!), woher und wie die Sage zu den Gurreliedern ist, wo Gurre ist etc., etwas, worüber ich mich, da es in die Thementafel kommen würde, schon orientiert habe und was man tatsächlich in Kürze auf einer Seite (hauptsächlich in Citaten aus literarhistorischen Nachschlagbüchern) erwähnen könnte. Dies dem „Führer" beizufügen wäre ein Leichtes. Es muß doch bekanntlich zu jeder Aufführung dem Führer vorne das Programm der jeweiligen Aufführung beigeheftet werden, das ist ein Blatt (zwei Seiten), man könnte nun ganz leicht ein weiteres Blatt beifügen, das die Bemerkungen über Jacobsen und sein Werk enthielte; das schlösse dann direkt an die Liedertexte an, wäre also in der Reihenfolge nicht sinnlos. Bei einer weiteren Auflage ließen sich diese Bemerkungen überhaupt fest einfügen.

Sie werden sich, lieber Herr Schönberg, vielleicht wundern, daß ich über diese Sache so ausführlich schreibe, vielleicht ist das alles überflüssig. Aber wenn ich Sie schon damit belästige, wollte ich wenigstens alles, was ich mir denke, sagen, damit Sie, falls Sie einzugreifen gedenken, in allem klar sehn!

Über die pekuniäre Sache glaube ich mit Hertzka eher ins Reine zu kommen, denn ich glaube nicht, wenn ich auch durch meinen Contrakt vermutlich alle Rechte auf meinen Führer verloren habe, daß er berechtigt ist, mir eine Bedingung des Contrakts unmöglich zu machen und dadurch sich der Erfüllung seiner Leistungen zu entziehn! D.h. daß die Bedingung einer dritten Auflage, die notwendig wäre, um mir die zweite Hälfte des Honorars auszubezahlen, durch das Erscheinen eines neuen Führers (resp. Thementafel) zunichte wird und ich somit nie zu meinem Geld käme, das notabene vertragsmäßig nicht einmal für den Führer allein, sondern für alle zur Zeit der Uraufführungsproben etc. geleisteten Arbeiten mir zugesagt wurde.

Aber wie gesagt, darüber werde ich mit Hertzka schon ins Reine kommen, selbst wenn er mich prellt, womit man ja immer zu rechnen hat, wenn man mit ihm zu tun hat, was einem also nicht so schmerzt, weil man's, wie etwa den Schmerz beim Zahnziehn, erwartet.

Aber wichtiger ist mir, daß durch die Herausgabe einer Thementafel der eigentliche – sagen wir moralische Zweck des Führers völlig verloren geht (und mit ihm der Führer selbst); denn Hertzka ist nicht der Mann, daß er für etwas, was ihm kein Geschäft ist (wie der Einzelvertrieb des Führers), nur eine Hand hebt. Schließlich wird er der Einfachheit halber bei Aufführungen nur die Thementafeln verkaufen lassen. Für den Buchhandel ist es auch nichts (es ist ja nur ein Programmbüchel), für Concerte erst recht nichts („das ist ja ein ganzes Buch, das kann man doch in keinem Concert brauchen!!"). Also mag es im Keller verfaulen.

(Vielleicht kann ich Hertzka bewegen, von der Herausgabe von „Thementafeln" bei Erstaufführungen in Städten abzusehn. (Also nur meine Führer und eventuell Extra-Programme herauszugeben – Oder: den „Führer" noch während dieser und der kommenden Saison (1914/15) allein gelten zu lassen, und wenn er dann noch einsieht, daß er kein Geschäft damit macht, an die Herausgabe von Thementafeln „zu schreiten".)

Aber nun genug. Verzeihn Sie, lieber guter Herr Schönberg, meine Belästigung!!! Also nur, wenn Sie es für nothwendig finden etwas zu sagen – bitte ich um ein paar Zeilen, sonst rede ich in diesem hier breit ausgeführten Sinn am Montag mit Hertzka.

Nochmals Verzeihung! und viele viele Grüße von Ihrem Berg

Wie ich mich noch nachträglich erkundigt habe, lautet mein Contrakt, daß ich nach Verkauf von 5000 Exemplaren die zweite Hälfte meines Honorars = 300 Kronen erhalte.

Von der ersten Auflage (2000 Stück) sollen nur 900 abgegangen sein, davon cirka 700 käuflich.

Schönberg antwortete umgehend am 28. November:

Lieber Freund, ich weiß wirklich nicht, wie ich Ihnen da raten soll. Vielleicht fragen Sie einen Rechtsanwalt. Fast scheint es mir nötig. Schließlich sind Sie ja mit Hertzka nicht verheiratet! Vielleicht findet er Sie für Ihre Ansprüche ab. Erinnern Sie ihn daran, daß das ja nicht bloß für den Führer war!! Besser wäre es, wenn Sie sich (trotz Rechtsanwalt) einigen könnten. Etwa so: Hertzka gibt Ihnen eine eventuell kleine Summe für die Herstellung der Thementafel und dehnt diese Abmachung mit den 5000 Exemplaren auch auf diese Thementafel aus. Etwa in der Weise, daß Sie das Resthonorar erhalten, sobald von Führer und Thementafel zusammen 5000 (eventuell 6, 7...) Exemplare verkauft sind. Das kann er tun, obwohl die Thementafel billiger ist, weil ja der Führer dafür teurer wird und weil Ihnen das Honorar für den Führer ja zugesagt

war. – Besprechen Sie sich aber jedenfalls mit einem Rechtsanwalt.
Wie eine solche Thementafel zu machen ist, weiß ich nicht recht. Wohl am besten so, daß zuerst der Titel des Gedichts kommt (eventuell dann der Text) und nachher die von Ihnen erwähnten Themen eventuell!!! mit einem Kennwort dazu, das die Stellung im Stück angibt, aber nur, wo das unbedingt nötig ist. Dann haben Sie wenigstens nicht viel damit zu tun, brauchen bloß zu streichen und verderben Ihren Führer nicht.

Am 3. Dezember teilte Berg Schönberg mit, daß er sich mit Hertzka getroffen und über den Führer gesprochen habe. Er bedankte sich auch für die Ratschläge:

Und nun, nachdem ich Ihnen, mein lieber Herr Schönberg noch vielmals für Ihren lieben Brief danke, vor allem für Ihren guten Ratschlag, mich wegen des Führers an einen Advokaten zu wenden, (was ich unbedingt tun werde,) und dann für Ihre liebevolle Ermahnung in betreff meiner Briefschreibereien, will ich diese auch endlich beherzigen und mich in allem Folgenden kurz fassen:
⟨...⟩
Thementafel wird folgendermaßen:
Programm, Texte, eine Seite Literar-historisches, eine Seite: Entstehung der Composition.
Thementafel:
Anführung der Lieder (resp. Vorspiel, Orchester-Zwischenspiel) mit den dazugehörigen wichtigsten Themen beim ersten Auftreten. Beim späteren Auftreten nur ein kurzes Bezugnehmen auf die einzelnen Themen (die hier nur numeriert werden).

Etwa: Schluß resp. Überleitungstakte:
1, 2A, B und 5. –

I. Waldemar

Dieselben Bestandtheile: 5, 4$\overline{A}$, und 2$\overline{C}$

9 ⟨Beispiel 9, angedeutet⟩
10 ⟨Beispiel 10, angedeutet⟩

Beispiel 10 = 2$\overline{C}$ *etc.*

Doch bereits am 15. Dezember konnte er Schönberg mitteilen:

Wegen des Führers bin ich also mit Hertzka „handelseins" geworden. Nach Verkauf von insgesamt 6000 Stück Führer und Thementafel (früher hieß es 5000 Stück Führer allein) erhalte ich die zweite Hälfte des Honorars = 300 Kronen. Für die Arbeit an der Thementafel erhielt ich jetzt gleich 50 Kronen. So daß ich also mit der pekuniären Erledigung recht zufrieden bin.

Unterdessen hatte Berg die neue kürzere Version seines Führers aus der umfangreichen Analyse gewonnen. Der 100 Seiten lange Gurreliederführer sollte zu einem *Programmbüchel von cirka 40–50 Seiten* im gleichen Format gekürzt werden. In einem der Notizbücher, die Berg für Briefentwürfe und Aufzeichnungen zu seinen Schriften verwendete, kann die – im wesentlichen in zwei Phasen verlaufende – Reduktion verfolgt werden. (Österreichische Nationalbibliothek, F 21 Berg 110/I, fol. 4–9)

Wie im Großen Führer waren auf jeden Fall 18 Seiten für die Liedertexte (14), die Titelseite, Besetzungsliste, Entstehungsgeschichte und Bemerkungen über Jacobsen (je eine) zu rechnen; die Vorbemerkung über die Besonderheiten der Analyse (Großer Führer, S. 17) konnte im Kleinen Führer, der sog. Thementafel, wegfallen. Für die Analyse von ursprünglich 82 Seiten mit mehr als 150 Notenbeispielen blieben also nurmehr 22–32 Seiten übrig.

Beim ersten Versuch (fol. 4–5') stellte Berg eine Auswahl von etwa 100 Notenbeispielen zusammen, die er, wie auch den gekürzten Text, nach Zentimetern vermaß. (Für die Kürzung des Textes liegen keine Quellen vor.) Im sehr umfangreichen I. Teil fielen die meisten Beispiele (37) weg; im II. Teil zwei, im III. Teil 13. Insgesamt ergaben sich etwa sieben Seiten für den Text und 23 für die Notenbeispiele. Dieser Umfang von insgesamt 48 Seiten (fol. 4', 5') erschien Berg offenbar immer noch zu lang. Er versuchte es zunächst mit weiteren Streichungen (zwölf Beispiele aus dem I. Teil, fol. 4, 5), brach dann aber diese Überlegungen ab und begann von neuem (fol. 6'–9).

Diesmal listete Berg nicht nur die Notenbeispiele auf, sondern notierte alles einzeln: Titel, Zwischenüberschriften, Notenbeispiele und Textteile in der endgültigen Reihenfolge. Die Beispiele wurden neu vermessen; für die meisten wurde nun etwas mehr Platz berechnet, für manche weniger (fol. 7, 7'). Einige Beispiele aus der ersten Version wurden weggelassen, neue kamen hinzu. Diesmal ergaben sich etwa 90 Beispiele und 34 Seiten für die Analyse, somit 52 für die ganze Thementafel: mehr als beim ersten Mal. Streichen und Kürzen weiterer Beispiele aus allen drei Teilen führten zu 47 (fol. 8, 8'), Schließlich zu 45 Seiten (fol. 9), bei denen es dann auch blieb.

Indessen weicht auch diese Version hinsichtlich der Notenbeispiele noch von der gedruckten Thementafel ab, wenn sie ihr auch näher steht als die anderen Listen. Die erste Version enthielt nach der Streichung noch elf Beispiele, auf die Berg nach und nach verzichtete (Nr. 16, 22, 28_{II}, 31, 39, 86, 98, 104, 107_{II}, 107_{III}, 110_{II}), andererseits fehlten sieben Beispiele aus der endgültigen Thementafel (5, 49B, 93, 94 103, 112_{II}, 113_{I}). In die zweite Version sind diese sieben Beispiele aufgenommen; sie bleiben auch bei den späteren Kürzungen erhalten. Nr. 70 und Nr. 127 wiederum fehlen in der zweiten Version, waren aber ursprünglich vorgesehen und erscheinen auch in der gedruckten Fassung. Diese erhielt ihre endgültige Gestalt offenbar erst während der Herstellung.

Noch war die Berg sehr wichtige Frage zu klären, wie der Titel dieser neuen Broschüre lauten solle, um sowohl ihren Inhalt zu bezeichnen als auch eine Verwechslung mit dem originalen Führer auszuschließen. Berg konnte sich gegenüber Emil Hertzka mit seinem Wunsch, sie einfach „Thementafel" zu nennen und den Titel entsprechend zu formulieren, nicht durchsetzen. Der Brief, den Berg bei Gelegenheit der Übersendung eines Korrekturabzuges an Hertzka richtete, ist leider nicht mehr vorhanden, jedoch findet sich unter Bergs Notizen ein (leider äußerst flüchtig geschriebener und daher nicht gänzlich entzifferbarer) Briefentwurf (F 21 Berg 110/I, fol. 14–16). In dem nicht datierten, sicher jedoch im Januar 1914 geschriebenen, ausführlichen Entwurf heißt es:

Da ich krankheitshalber verhindert bin, in die Stadt zu kommen, bitte ich Sie, sehr geehrter Herr Direktor, schriftlich, den Namen Thementafel für beiliegende Broschüre doch, wie anfangs vereinbart, zu belassen. Ich finde nämlich keinen bessern und kann den von Ihnen neulich vorgeschlagenen, thematische Analyse (gekürzte Ausgabe) oder dgl. unmöglich zugeben.

Berg betont ausdrücklich, daß es sich eben nicht um eine thematische Analyse handele, sondern nur um die *Aneinanderreihung der wichtigsten Themen*, die selbst *weder analysiert werden, noch das Produkt einer wirklichen Analyse der Musik der Gurrelieder sind.* Er verweist darauf, daß er im Großen Führer gezeigt habe, was er sich unter einer thematischen Analyse vorstelle.

Er befürchtet, seine ganze Arbeit zu *desavouieren, wenn ich die neue Broschüre dennoch Thematische Analyse nennen würde*, und zugleich *der Kritik Anlaß und Berechtigung* zu *geben zu behaupten, daß ich, der anfangs den Mund so voll nahm, es nun doch billiger gegeben hätte.* Der Gedanke daran, daß er, der sich zunächst *absichtlich zu den üblichen thematischen Analysen in Widerspruch* gestellt habe, nun aber doch dasselbe *durch „Kürzung" zu erreichen suchte*, war ihm unerträglich. Besonders hebt er hervor:

Die neue Broschüre ist keineswegs eine Kürzung des Führers und hat mit dem ⟨...⟩ Inhalt desselben nichts zu tun. Es ist nur ein Teil desselben ⟨...⟩, die Aufzählung der Themen und ihres wichtigsten Vorkommens. Um ein Bild zu gebrauchen: wenn der Führer eine ganze Frucht darstellte, so wäre der gekürzte eine Spalte dieser Frucht, die also ⟨...⟩ auch alle Bestandteile der ganzen Frucht, aber in vermindertem Maß enthält (gekürzt). Die neue Broschüre ist aber nichts als die Schale dieser Frucht! – Und so wäre es die Nichteinhaltung des Versprechens, wenn jemand, der sich die neue Broschüre kauft, eine thematische Analyse erwartet und nichts als die Themen und einige Aufzählungen findet, als wenn man ⟨...⟩ etwa ein Stück eines Apfels erwartet und die Schalen bekommt. Also ich glaube, daß Sie beruhigt bei dem Titel „Thementafel" bleiben können, das ist ein üblicher Titel für dergleichen Angaben der Themen, obwohl es sich ja nie um veritable Tafeln gehandelt hat, sondern um eine oder mehrere Seiten mit den wichtigsten Themen eines Werkes in der Reihenfolge ihres Auftretens und erwähnten Angabe beim Wiederauftreten.

So sei die neue Broschüre in der Tat nichts anderes als *eine auf eine große Anzahl Seiten zerlegte Thementafel.*

Berg konnte sich – wie gesagt – nicht gänzlich durchsetzen. Das Wort „Thementafel" findet sich jedoch zu Beginn des Textes. Immerhin vermochte er, die Bezeichnung der Broschüre als „gekürzte Ausgabe" auf der Titelseite und auf dem Umschlag zu verhindern, und so wurde sie als „Führer (kleine Ausgabe)" bezeichnet. Der Titel findet sich erst auf Seite 15, nach dem Abdruck der vollständigen Dichtung von Jacobsen, mit der Kuriosität einer Fußnote auf der Titelseite, in welcher auf die große Ausgabe verwiesen wird.

Der Titel der Broschüre lautet (alles, mit Ausnahme der Fußnote, in Versalien):

Arnold Schönberg | Gurrelieder |
Führer | von | Alban Berg | (Kleine Ausgabe) |*
*Universal-Edition A. G. | Leipzig * Wien | 1914 |*
Alle Rechte, insbesondere das | der Übersetzung, vorbehalten |
** Die große Ausgabe des Führers (100 Seiten Umfang) ist unter U.E. Nr. 3695 (Preis | M. 1.-) erschienen.*

Am 25. Januar 1914 ist der Druckauftrag erteilt worden und am 21. Februar wurde die erste Auflage (3034 Stück) geliefert. Bereits am 15. Februar desselben Jahres konnte der Druckauftrag für die zweite Auflage erteilt werden; am 20. März wurden 3060 weitere Exemplare geliefert.

Für die Öffentlichkeit war damit der Vorgang abgeschlossen, nicht so für Berg, der für seine Arbeit wohl nicht das ganze Honorar erhalten hatte. So wandte er sich am 24. Februar 1914 an Hertzka mit folgendem Brief:

Sehr geehrter Herr Direktor, ich beabsichtige, zur Leipziger Gurrelieder-Aufführung zu fahren, sehe mich aber bevor veranlaßt, mit folgender Bitte an Sie heranzutreten: Wären Sie so gütig, mir den für meinen „Führer" erst nach Verkauf von 6000 Exemplaren zugesagten Betrag von 300 Kronen, schon jetzt auszuzahlen?! Vielleicht finde ich für meine Bitte Gehör, wenn ich erwähne, daß infolge der nächstfolgenden Gurreliederaufführungen die Gesamtzahl der 6000 verkauften Exemplare beider „Führer" in Kürze, wahrscheinlich schon in nächster Saison, erreicht sein dürfte, sodaß durch die verfrühte Auszahlung des restlichen Betrags von 300 Kronen der U.E. tatsächlich kein Verlust erwächst. Der Verlag würde mir, der ich an den Verlags- und Aufführungsarbeiten der Gurrelieder immer stark beteiligt war und bin, durch die Erfüllung meiner Bitte ermöglichen, daß ich zu der Leipziger Aufführung dieses Werkes und ihren Proben unter der Leitung Schönbergs selbst fahren könnte. Wenn es noch einer näheren Motivierung bedarf, wieso ich nicht in der Lage bin, die Kosten dieser Reise aus Eigenem, d.h. aus den vorhandenen Mitteln zu decken, so sei erwähnt, daß mir seit der Wiener Gurreliederaufführung, d.i. seit Jahresfrist (abgesehn von den kleinen Arbeiten an der Thementafel und den Einzelausgaben der Lieder) nicht mehr Gelegenheit geboten wurde, mir durch eine der U.E. nach bestem Wissen und Können geleistete Arbeit, einen Nebenerwerb zu verschaffen, der mir es sonst ermöglichte, außerordentliche Ausgaben (wie Reisen und dgl.) zu bestreiten.
Ich bitte Sie also, hochgeehrter Herr Direktor, mir baldigst Antwort zukommen zu lassen, was ja telephonisch oder schriftlich, eventuell, wenn Sie mich bestellen, auch mündlich geschehn kann. (Mittwoch bin ich jedenfalls den ganzen Nachmittag telephonisch erreichbar.)
Mit dem Ausdruck vorzüglichster Hochachtung Ihr ganz ergebener Alban Berg

Hertzka antwortete sogleich am nächsten Tag:

Sehr geehrter Herr Berg!
Die telefonischen Versuche Sie zu sprechen, haben leider zu keinem Resultat geführt. Was nun Ihren Wunsch betrifft, Ihnen den nach dem Verkauf von 6000 Führern zukommenden Betrag von K 300,- schon jetzt auszubezahlen, so ist derselbe leider in dieser Form nicht erfüllbar. Ich fürchte, daß Sie in Bezug auf die Gangbarkeit der Führer zu optimistisch sind, und obwohl der neue Führer, der auch das Porträt Schönbergs enthält und nur 50 Pfennig kostet, viel leichter verkäuflich ist als dies bei dem alten der Fall war, so ist der Zeitpunkt, bis zu dem die 6000 Führer verkauft werden, überhaupt nicht abzusehen, denn die Weiterverbreitung des Werkes in Deutschland hängt nun zum großen Teile von dem Erfolg und den Kritiken in Leipzig ab. Wenn wir in Leipzig denselben Erfolg haben würden, wie dies in Wien der Fall war, dann allerdings ist eine Anzahl von Aufführungen in den nächsten Jahren sichergestellt. Was aber, wenn dies nicht zutreffen würde?
Da ich Ihnen aber doch gerne helfen will, so erkläre ich mich bereit, Ihnen à conto des, nach Verkauf von 6000 Exemplaren fälligen Betrages, schon jetzt 200 Kronen (in Worten zweihundert Kronen) auszubezahlen, wogegen Sie die Verpflichtung übernehmen, für den Fall, als innerhalb eines Jahres nicht mindestens 4000 Führer verkauft worden wären, den Betrag in barem zurückzubezahlen. Ich würde Ihnen allerdings, wenn dieser ungünstige Fall eintreten sollte, die Möglichkeit bieten, für uns Arbeiten zu leisten, welche die teilweise oder gänzliche Rückzahlung erleichtern würden.
Ich glaube, Sie sehen aus diesem meinen Vorschlag meinen guten Willen. Mit besten Empfehlungen hochachtungsvoll ergeben Hertzka

Der ungünstige Fall trat glücklicherweise nicht ein.

Die Geschichte des Gurreliederführers, an dem Berg unter so ungünstigen äußeren Bedingungen gearbeitet, den er mit bewundernswerter Energie rechtzeitig zum Abschluß gebracht hat, war für ihn insgesamt wenig befriedigend. Er hat zunächst wenig Anerkennung gefunden. Von der originalen (großen) Ausgabe erschien nur noch einmal eine Auflage von 2000 Stück (Druckauftrag am 22. 3. 1921, Lieferung am 22. 6. 1921), so daß die Gesamtauflage nur 4000 Exemplare betrug. Die kleine Ausgabe ging offenbar sehr gut, so daß bis 1929 bereits eine Auflagenhöhe von 34595 erreicht werden konnte, wovon allein zwei Auflagen im Frühjahr 1914 über 6000, die beiden folgenden des Jahres 1920 beinahe 15000 Exemplare betrugen (21. 2. 1914: 3034; 20. 3. 1914: 3060; 3. 3. 1920: 4990; 13. 5. 1920: 10000; 23. 3. 1921: 5020; 30. 12. 1925: 7491; 24. 4. 1929: 1000).

Im Juni 1918 hat sich Schönberg aus gleich zu nennendem gegebenen Anlaß der Analyse zugewandt. Berg berichtete am 5. Juni seiner Frau:

Schönberg hat meinen Gurreliederführer wieder einmal angeschaut und ist anscheinend ganz bekehrt davon, denn plötzlich fand er darin eine Unmenge Interessantes und Neues.

Und einige Tage später, am 10. Juni, berichtete er von einem anregenden Gespräch auf der Veranda von Schönbergs Wohnung in Mödling:

Immer wieder kommt Schönberg darauf zurück, mich für die Musikschriftstellerei zu erwärmen!!!! unter anderem eine Erweiterung des großen Gurreliederführers als selbständiges theoretisches Werk (nicht für den Konzertgebrauch!), Analyse einer Mahler-Symphonie. Schönberg macht damit anscheinend ein Unrecht (das er mir seinerzeit zugefügt hat, indem er vieles an dem großen Gurreliederführer auszusetzen hatte und eigentlich nichts lobte) wieder gut. Er hat ihn wieder gelesen und ist ganz begeistert davon. Das erste Urteil war eben getrübt durch die Feindseligkeiten, in denen ich – hauptsächlich von Berlin aus – verstrickt war, und das damit endigte, daß Schönberg immer weniger von mir hielt. Mir ist diese „Ehrenrettung" so viel wert und so wichtig, weil ich selbst auf diesen Gurreliederführer so stolz war, stolzer als auf alle meine Kompositionen, für die man ja eigentlich nichts kann, während so ein theoretisches Werk doch direkt dem Geiste abgerungen wird. (Schönberg selbst plant eine Analyse der IX. Mahlers.)

Diese Junitage bedeuteten nicht nur für Berg, sondern auch für Schönberg sehr viel, brachten sie doch ein Ereignis, welches für ihre weitere Arbeit von erheblicher Bedeutung sein sollte, jene berühmt gewordenen zehn öffentlichen Proben der Kammersymphonie unter Schönbergs Leitung, die den Kreis um Schönberg durch gemeinsame praktische musikalische Arbeit noch fester binden sollte und schließlich zur Gründung des „Vereins für musikalische Privataufführungen" führte.

Die zehn Proben, die in der Zeit vom 4. bis 16. Juni 1918 stattfanden, waren der Initiative von Erwin Ratz zu verdanken, der darüber im Katalog der Wiener Schönberg-Gedenkausstellung 1974 noch selbst berichten konnte. Der Veranstalter war das Konzertbureau Hugo Heller, das im April einen eigenen Prospekt, verbunden mit einem Subskriptionsaufruf veröffentlichte (abgedruckt in H. H. Stuckenschmidt: Schönberg; Leben, Umwelt, Werk, 1974, 228). Die Proben sollten ursprünglich bereits in der zweiten Maihälfte stattfinden. Im Zusammenhang mit der Vorbereitung zu diesen Proben muß Berg im Frühjahr den Auftrag zur Ausarbeitung einer Thementafel der Kammersymphonie erhalten haben. Er benutzte bei seiner Arbeit ein Exemplar der „verbesserten Ausgabe" der Dirigierpartitur, die 1914 erschienen war.

Die einzigen sicher belegbaren Daten sind die des Korrekturvorganges:

1. Korrektur des Textes: 4. 5. 1918;
Korrektur der Thementafel: 6.–8. 5. 1918;
2. Korrektur des Textes: 13. 5. 1918.

Der Druckauftrag wurde am 16. Mai erteilt, und die Lieferung der ersten Auflage (500 Exemplare) der Broschüre (U.E. 6140) erfolgte am 22. Mai, also gerade rechtzeitig für die Besucher der öffentlichen Proben.

Der Titel der Broschüre, identisch mit dem Titel auf dem Umschlag, lautet (mit Ausnahme von „Op. 9", „Nr." und der Angabe über den Druck alles in Versalien):

Arnold Schönberg | Kammersymphonie | Op. 9 |
Thematische Analyse | von | Alban Berg |
Universal-Edition A.-G., Leipzig – Wien | Nr. 6140 |
Alle Rechte, insbesondere das der Uebersetzung, vorbehalten. |
Druck: Julius Wassertrüdinger, Wien, VII., – IV. 18

Die Kammersymphonieproben, über die Berg seiner Frau ausführlich und aufschlußreich brieflich berichtete, waren ein großer künstlerischer Erfolg. Offensichtlich wurde auch Bergs Analyse mit Thementafel gut verkauft, denn bereits am 20. März 1919 erging ein Druckauftrag für eine zweite Auflage, die am 10. April 1919 geliefert wurde (1018 Exemplare). Und schon im folgenden Jahr wurde eine dritte Auflage notwendig (Druckauftrag: 20.12.1920; Lieferung: 29. 12. 1920, 2050 Exemplare).

Daß der Verlag auf seine Kosten kam, mag folgender Ausschnitt aus einem Brief Bergs an Schönberg vom 29. Juli 1919 belegen:

Übrigens! Unlängst erhielt ich die Abrechnung Hertzkas über die im letzten Halbjahr von ihm verkauften ca. 200 Exemplare meines Kammersymphonieführers à 5 Heller. Dagegen stellt er mir für von mir zu gleicher Zeit bezogene je zwei Führer der Kammersymphonie und Gurrelieder, die ich dem Rufer und noch jemandem vom Verein schenkte, mit dem Betrag von 11,10 Kronen in Rechnung. Vorsichtshalber nicht detailliert, sondern unter dem Titel:
„An Sendung lt. mitfolgender Kopie .....: 11,10" ausgewiesen. Die Kopie wurde aber vorsichtshalber nicht eingelegt, sondern zurückbehalten, und wird mir auch – trotz Urgenz meinerseits – nicht eingesandt. Die ganze Sache ist gottlob ja nur eine Lappalie und daher kein Anlaß zum Ärgern – eher zum Lachen. Aber bezeichnend erscheint sie mir doch. –

Die Analyse der Kammersymphonie fand also Anklang, selbst bei Schönberg, der am 12. November 1920 in einem Brief an Berg Exemplare anforderte, um das Werk dem interessierten Publikum näherbringen zu können (s. u.).

Auch der Verlag konnte zufrieden sein, und offensichtlich war er es auch. So wandte sich der Verlagsdirektor Hertzka noch im selben Jahr am 16. Dezember 1919 brieflich an Berg:

Lieber Herr Berg!
In Köln wird im Jänner „Pelleas und Melisande" durch Otto Klemperer aufgeführt. Dieser frägt bei mir an, ob eine Analyse oder Einführung vorhanden wäre. Ich würde nun gerne von Ihnen, als dem berufenen Deuter der Schönberg-Werke, eine solche machen lassen, und zwar entweder vorerst nur für diese Kölner Aufführung oder aber, eventuell auch ähnlich wie es bei der Kammersymphonie der Fall war, zur Aufnahme in den Katalog.
Ich erbitte mir Ihre freundliche umgehende Rückäußerung, ob Sie die Sache übernehmen wollen und innerhalb welcher Zeit das beiläufig geschehen könnte. Es soll sich aber keineswegs um eine allzu umfangreiche Arbeit handeln, sondern nur im Rahmen jener Analysen, die eben für symphonische Werke im allgemeinen üblich sind.
Mit besten Grüßen hochachtungsvoll Hertzka

Berg muß sich sogleich an die Arbeit gemacht haben, denn bereits am 7. Januar 1920 hat er das Manuskript an den Verlag geliefert. (Daß der Führer „bis Jänner" geliefert werden sollte, belegt ein Brief vom 28. Dezember 1919 an seine Mutter; vgl. Briefe an seine Frau, 1965, 414). Der Verlag hat Bergs Manuskript der Analyse zum Abdruck im Programmbuch nach Köln geschickt. Die damals schwierigen Verhältnisse im Westen des Deutschen Reiches haben offensichtlich Verzögerungen bewirkt, so daß Berg sich veranlaßt sah, am 16. Februar auf einer Postkarte an den Verlag (Dr. Alfred Kalmus) folgendes zu schreiben:

Werther Herr Doktor, was ist eigentlich mit meinem Pelleas-Führer? Ist er rechtzeitig nach Köln gekommen? Wurde er gedruckt? Haben Sie ein Exemplar? Wenn nicht: Wo befindet sich mein Manuscript? Dieses – namentlich die Notenbeispiele – benötige ich zur Herstellung der endgültigen Fassung dieser Analyse: Leider bin infolge von Ordnung familiärer Angelegenheiten, die mich hier festhalten, verhindert daran zu arbeiten und damit im Rückstand mit meinen Verpflichtungen der U.E. gegenüber. Aber über das Schicksal des Pelleas-Führers wäre ich doch sehr gerne orientiert. Wollen Sie mir gelegentlich schreiben?
Mit herzlich ergebenem Gruß Ihr Alban Berg

Dr. Kalmus antwortete am 18. Februar:

Sehr geehrter Herr Berg! Über das Schicksal des Pelleas-Führers weiß ich leider bis jetzt nichts Neues. Soviel uns bekannt ist, wurde derselbe bei der Programmherstellung verwendet, doch ist bis jetzt weder ein Belegexemplar noch ein Manuskript eingetroffen. Ich habe heute wieder an Kapellmeister Klemperer geschrieben und hoffe, Ihnen bald weitere Nachrichten geben zu können.
Ich wünsche Ihnen, daß Sie in Ihrem schönen Heim das Nützliche mit dem Angenehmen verbinden können und bleibe mit besten Empfehlungen Ihr aufrichtig ergebener Dr. Kalmus

Erst am 30. April 1920 konnte der Verlag Berg befriedigende Auskunft erteilen und das Manuskript zurücksenden. Dr. Kalmus schrieb:

Sehr geehrter Herr Berg!
Wir haben nunmehr endlich aus Köln das Manuskript Ihrer Analyse zu „Pelleas und Melisande" zurückerhalten und gleichzeitig ein Programm des Konzertes in welchem eine kurze Einführung von Dr. ‹Arnold› *Schmitz gedruckt ist, so daß Ihre Analyse offenbar infolge Zeitmangel nicht erschienen ist. Wir senden Ihnen das Manuskript gleichzeitig retour, da Sie noch einige Retouchen eintragen wollten, und bitten Sie, uns dasselbe ehestens zu retournieren, damit wir den Satz beginnen können.*
Ergebenste Grüße Dr. Kalmus

Um welches Manuskript es sich dabei gehandelt hat, ist unklar; wahrscheinlich um die (bisher nicht vollständig aufgetauchte) Druckvorlage, die ihrerseits bereits das Ergebnis einer Textrevision war. Jedenfalls hat Berg offensichtlich rasch die noch notwendigen Retuschen vorgenommen und die Analyse dem Verlag übergeben, der (nach erfolgter Korrektur) bereits am 26. Mai den Druckauftrag erteilen konnte und am 1. Juni 1920 die erste Auflage der Broschüre U.E. 6368 (2030 Exemplare) geliefert bekam.

Der Titel der Broschüre lautet (mit Ausnahme von „Op. 5" in Versalien):

Pelleas und Melisande | (nach dem Drama von Maurice Maeterlinck) | Symphonische Dichtung | für | Orchester | von | Arnold Schönberg | Op. 5 | Kurze thematische Analyse | von | Alban Berg |
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten |
Universal-Edition A. G. | Wien Leipzig |
Druck der Offizin der Waldheim-Eberle A. G.

(Weitere Auflagen: 2.: 23.2.1921 Auftrag, 29.4.1921 Lieferung, 2000 Exemplare; 3.: 31.5.1921 Auftrag, 13.7.1921 Lieferung, 2030 Exemplare.)

Für wie nützlich Schönberg Bergs Broschüren hielt, geht eindeutig aus dem Brief vom 12. November 1920 hervor. Schönberg weilte damals in den Niederlanden, wo er Konzerte und Kurse leitete. In dem genannten Brief heißt es u. a.:

Es findet nämlich hier (in Amsterdam) am 29. (und vorher am 20. in Utrecht) eine Aufführung der Kammersymphonie statt. Ich möchte gerne, daß dieses Werk hier etwas besser verstanden wird, als die Orchesterstücke, und forderte deshalb die U.E. auf, „Berg-Führer" zu senden. Vielleicht kannst Du anfragen lassen, ob sie es getan haben.

In demselben Brief finden sich auch Anregungen für künftige analytische Arbeiten, auch praktische Vorschläge, alles in Gestalt freundschaftlicher Unterhaltung:

Ich wollte Dir sagen; wenn Du wieder eine Analyse eines meiner Werke (z.Bsp. II. Quartett oder Orchesterstücke) machst, so ausgezeichnet „Kammersymphonie" und „Pelleas" sind, solltest Du doch sie nicht bloß so anlegen, daß sie fast nur an der Hand der Partitur verständlich ist, sondern, bei der Aufführung wenigstens, auch ohne Noten verstanden werden kann. In dieser Hinsicht ist ja der Gurreliederführer ausgezeichnet, wenn er auch zuviel „wissenschaftlichen" Text (mit): $x^2 \cdot y^3 + ab = 2[3q^5 \pm (f x I$‹längere fantastische Formel›: 26ª A. Du bist nicht bös über den Scherz. Aber dem fehlt alle Anschaulichkeit. Wenn Du nur hier ein Mittelding finden könntest: Bezeichnungen die nicht soviel Gedächtnis beanspruchen und rascher zu dechiffrieren sind und dazu viele, teils analysierende Beispiele, die Du ja ausgezeichnet machst, teils bloß citierende und im Text einen Unterschied zwischen Beschreibung und Analyse, etwa die letztere in kleinerem Druck in eigenen Absätzen, zusammengefaßt, und das verbändest mit dieser aufklappbaren Notenbeispieltafel, diese aber in der Weise, daß mehrere im ganzen Heft sind, etwa nach je 6 – 8 Seiten eine, auf beiden Seiten bedruckt, so daß die Vorderseite für die vorangehenden, die Rückseite für die folgenden Seiten anzuwenden ist, so könnte ohne viel Kosten etwas noch besseres herauskommen und Du wärest nicht auf so wenige Beispiele beschränkt. In einem Heft von 20 Seiten könnten zwei Tafeln, eine davon doppelseitig, sein. Die erste nach ca. acht Seiten (für 3 – 8 und 9 – 15) die zweite am Schluß für den Rest. – Was hältst Du davon?*
– Anfangs des nächsten Jahres spielt das Rebner-Quartett hier eines meiner Streichquartette. Ich weiß nicht welches. Vielleicht entschließt sich Hertzka, davon Analysen herauszugeben. Wo nicht, könnte man auch an einen holländischen Verleger denken. Soll ich einen fragen? Ist das gesetzlich zulässig? Ich glaube schon. Immerhin wäre das Honorar größer. Vielleicht hat Hertzka sogar nichts dagegen. Jedenfalls sollst Du nicht immer umsonst arbeiten.

Berg antwortete am 17. Dezember:

Die Versendung der Kammersymphonieführer habe ich bei Dr. Kalmus, der hievon nichts wußte, veranlaßt. Führst Du sie auf? Deine Rathschläge bezügl. Führer will ich selbstverständlich beherzigen. Die von Dir gebrachte Lösung zur Unterbringung drei- bis viermal so vieler Beispiele ist glänzend. Man könnte auf vier solcher Seiten z.Bsp. die Themen je eines der vier Sätze des Quartetts unterbringen. Ich glaube das ginge wunderbar aus. Zu den Quartetten, die ich ja gut kenne, würde ich sehr gerne und ich glaube auch ziemlich gute Führer machen. ‹Fußnote: *Die Orchesterstücke möchte ich zu diesem Zweck wohl noch einmal hören.*› *Vielleicht gibt die Aufführung des Rebner-Quartetts in Amsterdam dazu den Anlaß. Wenn Du in Erfahrung bringen könntest, welches Deiner Quartette aufgeführt wird, und dann so gut wärst, einen holländischen Verleger zu fragen, ob er den Führer hiezu verlegen will (und darf), könnte ich die Arbeit ja übernehmen oder die Bestellung hiezu eventuell dem Hertzka (der täglich zurück erwartet wird) vorschlagen.*

Realisiert hat sich von den hier erwogenen Plänen nichts mehr...

Die analytische Beschäftigung mit Schönbergs Musik hat zwar für Berg nicht aufgehört, er veröffentlichte zu Schönberg 50. Geburtstag seinen berühmten Aufsatz „Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich?" und hielt 1933 einen umfangreichen Vortragszyklus über Schönbergs Musik, aber selbständige Publikationen über einzelne Werke seines Meisters sind nicht mehr erschienen. Die Zwanzigerjahre brachten Berg vielmehr endlich den Durchbruch und schließlich die sich rasch steigernde Anerkennung als Komponist.

Zur Textgestalt

Die Texte der vorliegenden Ausgabe folgen, soweit von Berg überwachte und autorisierte Drucke vorliegen, diesen Drucken. Handschriftliche Zusätze in Bergs Handexemplaren wurden, insofern es sich um Textverbesserungen handelt, berücksichtigt. Es gibt jedoch auch einige handschriftliche Eintragungen Bergs, die auf eine spätere anderweitige Verwendung hindeuten, etwa zu Vortragszwecken. Diese hatten hier, als nicht zur Textgestaltung gehörend, unberücksichtigt zu bleiben. Druckversehen, verursacht durch rasche Fertigung, knapp terminierten Satz und Stich, sowie eilige Drucklegung – sie sind vor allem in den Gurrelieder-Analysen überaus zahlreich – wurden korrigiert. Druckvorlagen und Korrekturfahnen wurden, soweit vorhanden, zum Vergleich herangezogen. Vollständige Einheitlichkeit der Textgestaltung war jedoch nicht erreichbar, etwa bei den Abkürzungen der Instrumentennamen (besonders in den Notenbeispielen); sie hätte sich nur durch erhebliche Eingriffe in die Texte selbst, die es jedoch zu erhalten und zu bessern galt, erzwingen lassen.

I.

Die beiden Gurrelieder-Führer erscheinen hier in der Gesamtausgabe nebeneinander gedruckt: der des großen als Haupttext, der des kleinen (als aus diesem gewonnen und auch ohne selbständige Intention verfaßt) als Nebentext in einer eigenen Spalte, neben dem Haupttext. Die Notenbeispiele wurden dabei im Nebentext nicht abermals reproduziert, sondern es wird durch die entsprechenden Nummern auf den Haupttext verwiesen. Sind die Notenbeispiele in den Originaldrucken der kleinen Ausgabe gegenüber denen der großen verändert oder verkürzt, so wird die Art der Veränderung direkt bei der Nummernangabe mitgeteilt. Einige stärker abweichende Beispiele (Nr. 15, 44, 69 und 116) wurden dem Nebentext extra beigegeben.

Der für die kleine Ausgabe neu verfaßte (resp. zusammengestellte) Text über den Dichter der Gurrelieder und den geschichtlichen Hintergrund des Geschehens (Inc.: „Die um das Jahr 1868 entstandenen Gurrelieder..." bis „... beider Sagen gewesen sein."), erscheint hier, Anregungen Bergs und Hertzkas folgend, in den Haupttext (als zweiter Abschnitt) eingefügt.

Der Text der kleinen Ausgabe erscheint also hier gleichwohl vollständig und unverkürzt. Er ist in sich auch, Bergs und Hertzkas Wunsch entsprechend, selbständig.

Bei der Präsentation der Notenbeispiele war eine durchgehende Vereinheitlichung nicht durchführbar. Berg hat nämlich die Musikbeispiele seines Führers aus verschiedenen Quellen entnommen: (1.) teils direkt aus der Partitur – diese Beispiele hat er neu geschrieben –, (2.) teils (durch Ausschneiden) aus dem (von ihm selbst gefertigten) Klavierauszug sowie aus Probedrucken und Korrekturfahnen. Ihr Notentext ist, dieser Herkunft entsprechend, äußerlich uneinheitlich.

1. Hat Berg seine Beispiele der Partitur entnommen, so empfahlen sich ihm öfters Vereinfachungen, und zwar sowohl des Notentextes (wie z.B. Beispiel 63, wo im ersten Takt im unteren System der Vorhalt *g* im Violoncello als für den Zusammenhang unerheblich entfiel), als auch der Beischriften; so heißt es in Beispiel 82 statt „Wieder im Zeitmaß" nurmehr „Im Zeitmaß". Weggelassene Stimmen (Stimmkomplexe oder Instrumente) hat Berg gelegentlich durch eingeklammerte Instrumentenangaben angedeutet (Beispiel 33, 43, 56, 86). Ein bloßer Hinweis ist auch die gelegentliche Trommelwirbel- oder Paukentrilleranagabe ohne Tonhöhenbezeichnung (Beispiel 86). Berg hatte bei seiner Arbeit am Führer selbstverständlich die alte Partitur, das Autograph, nach dem dann die als „Studienpartitur" veröffentlichte Faksimileausgabe (U.E. 3697) hergestellt wurde, benützt. Diese Partitur unterscheidet sich jedoch von der später gestochenen und 1920 in großem Format erschienenen Ausgabe (U.E. 6300), die mittlerweile mehrfach (in kleinerem Format) reproduziert wurde (zuletzt 1986 als kleine Partitur U.E. 18412). So sind die in Beispiel 75 (Takt 2) mit „E.H." und „Hö." bezeichneten Stimmen in den neueren Partitur-Ausgaben nicht mehr vorhanden.

2. Der Charakter des Klavierauszuges war selbstverständlich an zahlreichen Details erkennbar, so an (an sich überflüssigen und dem Tonsatz äußerlichen) Arpeggiozeichen, an Hinweisen, mit welcher Hand zu spielen ist (l. H.; r. H.), ferner an Vorschlägen – diese Angaben wurden hier zur Entlastung des Notentextes weitgehend getilgt –, und auch an gelegentlicher Verkürzung der Notenwerte

(Beispiel 129: Kb. pizz. ♩, verkürzt in ♪♪♪). Im Klavierauszug ergaben sich bisweilen auch Änderungen der Dynamik: etwa in Beispiel 46_{II}, wo das vorgeschriebene Pianissimo im Auszug adäquat das Forte der beiden in Oktaven spielenden Flöten wiedergibt.

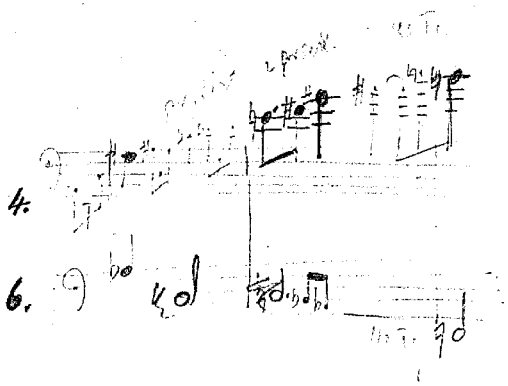
II.

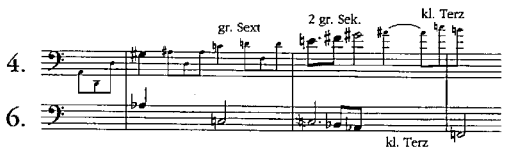
Der Text der thematischen Analyse von Schönbergs erster Kammersymphonie folgt dem Druck. Der Text der zugehörigen Thementafel folgt inhaltlich ebenfalls dem Druck, in der Anordnung jedoch der autographen Stichvorlage, die sich als einziger Teil des Manuskripts erhalten hat. Diese Anordnung hat vor allem den Vorzug größerer Übersichtlichkeit.

Selbstverständlich hat sich Berg auch noch später mit dem Werk, das ihm sehr am Herzen lag, analytisch beschäftigt. In einem der Handexemplare (F 21 Berg 150) finden sich auf der Thementafel (in den Beispielen 3, 4, 5, 11, 16 und 17) farbige Klammern oder (in 7 und 14) sonstige Eintragungen, die dazu dienen, verwandte Tonkonstellationen zu ermitteln, und zwar solche, die sich möglicherweise als Vorform von Verfahrensweisen, die dann bei der Anwendung der Kompositionsmethode mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen wichtig wurden, interpretieren lassen. Deutlich wird dies etwa durch die Klammern im Beispiel 16, wo die Halbtonfolgen as'-a'-b' und h'-c'-cis' als im Verhältnis der Umkehrung stehend gedeutet werden.

Besonders aufschlußreich ist jedoch ein auf der Thementafel von Berg nachgetragenes Notenbeispiel, das hier wegen seiner inhaltlichen Identität mit einer von Schönberg (freilich später) in dem grundlegenden Vortrag „Compositions with Twelve Tones" (1941) und in „My Evolution" (1949) hervorgehobenen Beziehung (oder Verwandtschaft) mitgeteilt wird (Style and Idea, ed. Leonard Stein, 1975, pp. 222, 85).

Die Wichtigkeit der Eintragung rechtfertigt ein Faksimile und eine den Inhalt verdeutlichende Übertragung:





III.

Bergs Analyse von Schönbergs symphonischer Dichtung „Pelleas und Melisande" ist in zweierlei Gestalt überliefert, als „Kurze thematische Analyse" und als „Thematische Analyse". Die kurze Analyse liegt in dem bekannten Druck, der im einleitenden Teil „Zur Entstehung" beschrieben wurde, vor, die ausführlichere Fassung, von deren Existenz in der Literatur gelegentlich gesprochen wurde, hat sich handschriftlich im Nachlaß (F 21 Berg 98) erhalten. Auf dem Notenblatt, das als Umschlag dient, notierte Berg den Titel, wie bei ihm in Druckvorlagen üblich, sehr korrekt:

Pelleas und Melisande | *(nach dem Drama von Maurice Maeterlinck)* |
Symphonische Dichtung | *für* | *Orchester* | *von* |
Arnold Schönberg |
Op. 5 |
Thematische Analyse | *von* | *Alban Berg*

Die Frage, welche der beiden Fassungen die ältere (und damit die originale) ist, läßt sich nicht eindeutig beantworten. Gewisse Anhaltspunkte lassen jedoch vermuten, daß die umfangreichere Fassung die jüngere ist, also eine Erweiterung der originalen kurzen. Dazu würde auch passen, daß Berg durch zahlreiche zusätzliche Bemerkungen angedeutet hat, wie diese ausführlichere Fassung weiter zu bereichern und zu vertiefen, jedenfalls zu erweitern sei. Seine diesbezüglichen Eintragungen ins Manuskript erscheinen teilweise als Versuche einer unmittelbaren Texterweiterung, teilweise als Hinweise auf Beobachtungen und noch zu tätigende Nachforschungen. Selbstverständlich sind diese beiden Gruppen von Zusätzen nicht genau trennbar, aber der sehr verschiedene Charakter der Eintragungen rechtfertigt die Unterscheidung, der auch im Abdruck entsprochen werden mußte, um dem verschiedenen Grad der Verbindlichkeit des Textinhalts gerecht zu werden.

Aus der (einstweilen nurmehr erschlossenen, nicht aber verbindlich erwiesenen) Chronologie ergibt sich die Folge des Abdrucks der beiden Fassungen in der Gesamtausgabe. Auf die kurze folgt die ausführliche. Diese erscheint hier zum ersten Mal nach dem Autograph Bergs im Druck. Da der erste Abschnitt, Bergs Vorbemerkung zur eigentlichen Analyse, beiden Versionen gemeinsam ist, steht er am Anfang. Die beiden Versionen der Analyse werden nacheinander mitgeteilt, wobei sich Textwiederholungen nicht vermeiden ließen.

Die Notenbeispiele der kurzen Analyse wurden entsprechend dem ursprünglichen Plan Bergs und nach dem Vorbild der umfangreichen in den Text eingefügt, so daß die Klapptafel hier entfallen konnte. Die Benennung der Musikbeispiele unmittelbar über dem Notentext konnte als bloße Duplizierung entfallen. Über das Verhältnis der Musikbeispiele beider Versionen zueinander gibt die folgende Tabelle Aufschluß, die aus Gründen der Übersichtlichkeit von der umfangreicheren Version ausgeht.

Analyse	Kurze Analyse
1	1 (verkürzt)
2	2
3	3
4	4
6	5 (Oberstimme)
10	6
12/13	7 (ohne die Unterstimme T. 96 f.)
14	8 (Oberstimme)
17	9 (ohne den Kontrapunkt T. 149 f.)
—	—
21	10
24	11
25	12
27	13
30	14
—	—
34	15 (ohne die Oberstimme)
35	16 (vereinfacht)
—	—
36	17 (ohne den letzten Takt)
37	18 (nur die Melodie)
40	19 (ohne die letzte Figur)
41	20 (verkürzt)

Der Abdruck der kurzen Analyse folgt dem Druck. In den Fahnen der zweiten Korrektur (im Konvolut F 21 Berg 101/II) finden sich zwei sicher spätere, nicht zum Korrekturvorgang gehörende Marginaleintragungen, die am Schluß dieser Erörterungen zur Textgestalt wiedergegeben werden. Beim Abdruck der umfangreicheren Fassung allerdings erscheint die Mehrzahl aller späteren Zusätze als Fußnoten. Manche der Zusätze, die Berg grundsätzlich auf der (ursprünglich frei gebliebenen) Rückseite des jeweils vorangehenden Manuskriptblattes mit Bleistift notiert hat, sind kaum mehr als flüchtige Notizen; ihre Lesung ist daher, wie für jeden mit Bergs Handschrift Vertrauten einsichtig sein wird, überaus schwierig und gelegentlich auch unsicher.

Abgekürzt notierte Worte, nicht jedoch die üblichen Abkürzungen wurden (in der Regel) aufgelöst, einfache Versehen (z. B. „Motif") berichtigt, ungleichmäßige Orthographie vereinheitlicht (z. B. also nicht bisweilen „Scene", „Bäße", „Theil", „8tel", sondern „Szene", „Bässe", „Teil" und „Achtel"). Aber eine konsequente Vereinheitlichung war auch hier nicht durchzuführen. Eigenarten der Zeichensetzung sowie gelegentliche sprachliche Härten wurden belassen. Ergänzungen und Anmerkungen der Herausgeber stehen in spitzen Klammern.

Den Notenbeispielen der umfangreicheren Fassung wurden, wenn nötig, Taktzahlen zugefügt; die in den Zusätzen teilweise nur angedeuteten Notenzitate wurden vervollständigt, so daß der Zusammenhang und der musikalische Sinn erkennbar werden.

Daß ein schlicht diplomatischer Abdruck bisweilen keinen verständlichen Text ergäbe, sei an einem Beispiel demonstriert. Der in Anmerkung mitgeteilte Text lautet:

33 *Eheband Nebenstimme, Liebeserwachen u. Melis. stärker (tieferer Sinn?)*
verschwindet schließlich ganz

Durch den beinahe senkrechten Strich, der die Worte „Eheband" der ersten Zeile mit „verschwindet" der zweiten Zeile verbindet, wird erkennbar, was Berg meint und tatsächlich auch, wenn auch nicht vollständig durch Worte, notiert:

33 *Eheband Nebenstimme, verschwindet schließlich ganz, Liebeserwachen und Melisande stärker (tieferer Sinn?)*

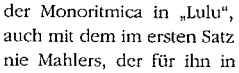
Zum Abschluß, wie angekündigt, die beiden nachträglichen (vermutlich sehr späten) Marginaleintragungen in den Fahnen der kurzen Analyse. Diese Fahnen gehören zu den Materialien, die Berg zur Vorbereitung des geplanten Schönbergbuches zusammengetragen hat.

Zum Musikbeispiel 12, also zum Verdachts- und Eifersuchtsmotiv, das Berg bereits im Text als „sehr charakteristisches Thema" bezeichnet, notierte er:

sehr charakteristischer Rhythmus (vor ihm niemand!)

dann, darunter, aber auf dem Rand des um 90 Grad gedrehten Heftes:

nur daß er sich dieser Feinheiten unbewußt war, so daß diese Rhythmen in der Entwicklung (damals noch) konventioneller wurden!

Berg meint den Rhythmus im Viervierteltakt  , den er im Zusammenhang mit seinen eigenen konstruktiven Rhythmen, etwa dem der Monoritmica in „Lulu", sieht, wahrscheinlich auch mit dem im ersten Satz der Neunten Symphonie Mahlers, der für ihn in so mancher Hinsicht vorbildlich geworden war. Die musikalische Weiterführung des Rhythmus erschien ihm jedoch „damals noch", d. h. Jahre vor Mahlers Neunter (und immerhin noch zwei Jahre vor dessen Sechster), „konventioneller"; das heißt eben, daß dieser charakteristische (übrigens ganz und gar prosahafte) Rhythmus Schönberg nicht als Leitrhythmus dient, sondern sich nach zweimaligem Vortrag (Takte 223f. und 227f.), beim dritten Vortrag (Takt 231ff., jetzt in den Oberstimmen) auflöst.

Die zweite Eintragung findet sich beim Musikbeispiel 20. Hierzu – und damit wohl überhaupt zur Musik der Sterbegemachszene, heißt es:

weniger charakteristisch für seine Entwicklung als z.Bsp.

– und dann folgt ein langer Pfeil zurück zu den Beispielen 17 und 18, so daß im Sinne Bergs die Worte „als zu Beginn der Reprise der Einleitung" zu ergänzen wären. Die Partie bei Ziffer 50 (Takt 461) wird von Berg als für Schönbergs Entwicklung wichtiger bewertet als die bei Ziffer 56 (Takt 515). Hier dürfte Berg allgemeiner Zustimmung sicher sein.

GURRELIEDER

von Jens Peter Jacobsen
deutsch von Robert Franz Arnold

für Soli, Chöre und Orchester

von

Arnold Schönberg

FÜHRER
(große Ausgabe)

THEMENTAFEL
(Führer, kleine Ausgabe)

Dieser Führer macht keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Sie ist auch unerreichbar, selbst wenn ich nicht gezwungen worden wäre, infolge der räumlichen Grenzen einer solchen Schrift, mich kurz zu fassen, vieles zu unterdrücken, was gesagt hätte werden sollen. Es blieb mir also nur die Wahl zwischen einer gleichmäßig oberflächlichen Behandlung und einer wenigstens stellenweisen Ausführlichkeit. Indem ich letztere vorzog, verzichtete ich von vornherein auf die formale Glätte und Abrundung, die sonst solche Führer auszeichnen, und riskierte ruhig, daß meine Besprechungen in keinem Verhältnis zur Länge und Ausdehnung des gerade Besprochenen stehen, was ich umso eher verantworten kann, als die Aufgabe meines Führers eine von den gebräuchlichen thematischen Analysen verschiedene ist. Es lag mir nämlich nicht daran, die Musik dieses Werkes mit Worten zu begleiten, für jede Stimmung wenigstens ein schmückendes Beiwort zu finden, Steigerungen und Höhepunkte zu konstatieren. Anderseits genügte es mir nicht – wenn ich analysierte – die Themen anzuführen, als wäre nicht ebensogut eine Harmoniefolge, ein Akkord oder gar ein Ton das Gegebene der Musik und die Konsequenzen und Entwicklungen eines Themas nicht mindestens ebenso wichtig wie dieses selbst. Ich versuchte vielmehr mit Umgehung aller Poesie und Psychologie, mit kühler Sachlichkeit, dort, wo es sich gerade ergab, über die verschiedenen Dinge der Musik zu reden, das einemal – wie bei Besprechung des Vorspiels – über harmonische Struktur, das anderemal über den Bau von Motiven, Themen, Melodien und Übergängen, über Form und Zusammensetzung größerer musikalischer Gebilde, über kontrapunktische Kombinationen, Chorsatz, Stimmführung, schließlich über das Wesen der Instrumentation, und das alles, wenigstens einmal, ausführlich zu behandeln, mit Beispielen aus dem Werk zu belegen, somit einen wenn auch unvollständigen Begriff von der nur dem Höchsten gleichstellbaren Kunst Arnold Schönbergs zu geben. Sollte mir das gelungen sein, so hat diese kleine Schrift ihren Zweck erreicht und ich habe es nicht zu bereuen, daß ich dort, wo die unermeßliche Schönheit dieser Musik andachtsvolles Schweigen gebietet, selbst Worte – wenn auch nur theoretische – gesucht und gefunden habe.

Die um das Jahr 1868 entstandenen Gurrelieder sind ein Jugendwerk des dänischen Dichters Jens Peter Jacobsen (1847–1885). Sie erschienen zuerst in einer Rahmenerzählung: „Der Kaktus blüht", die aber Fragment geblieben ist. Ihnen liegt – wie ich einer Anmerkung des Übersetzers R. F. Arnold entnehme – eine dänische Sage zugrunde, „der zufolge König Valdemar IV. Atterdag (1340–1375) ein schönes Mädchen Tove Lille (Klein Tove) im Verborgenen liebte". Die Königin Helvig, von Geburt eine schleswigsche Fürstin, soll aus Eifersucht den Tod des Mädchens veranlaßt haben. – Die moderne Volksliedforschung ergab, daß die Sage von Valdemar und Tove auch sonst bei den Dänen, Schweden, Isländern und Faeröern auf eine um zwei Jahrhunderte ältere geschichtliche Begebenheit zurückgreift, „und daß unter Valdemar nicht der Atterdag, sondern der erste dieses Namens, Valdemar der Große (1157–1182), dessen rechtmäßige Gattin Sofie hieß, zu verstehen ist. – Mit dieser Sage verknüpfte sich bald, auch erst im Volksliede, dann bei den Geschichtsschreibern die Sage vom wilden Jäger Valdemar, ein speziell jütisch-seeländischer Niederschlag gemeingermanischer Vorstellungen, wahrscheinlich ebenfalls vom ersten auf den vierten Valdemar übertragen. In Gurre starb der Atterdag und jagt allnächtlich von Vordingborg nach Gurre, wie das Volk meint. So mag Gurre (Schloß und ehemals auch Stadt am Esromsee im nördlichen Seeland) der lokale Verknüpfungspunkt beider Sagen gewesen sein."[1]

1 ‹Teils wörtlich, teils frei nach R. F. Arnold, in Bergs Handexemplar von J. P. Jacobsen: Novellen, Briefe, Gedichte, Jena 1908, S. 428f.›

Die Komposition der Gurrelieder liegt zwischen der des Streichsextettes „Verklärte Nacht", opus 4, und der der symphonischen Dichtung „Pelleas und Melisande", opus 5. Die genauen Daten der Entstehung entnehme ich einem Brief Arnold Schönbergs, dessen diesbezügliche Stellen ich der Einfachheit halber und wegen der Unmöglichkeit, es prägnanter zu sagen, hierher setze: „Im März 1900 [in Wien] habe ich den I. und II. Teil und vieles aus dem III. Teil komponiert. Darauf lange Pause, ausgefüllt mit Operetteninstrumentationen. März (also anfangs) 1901 Rest vollendet! Dann Instrumentation im August 1901 begonnen (wieder durch andere Arbeiten verhindert, denn ich bin ja immer am Komponieren verhindert worden). In Berlin Mitte 1902 fortgesetzt. Dann große Unterbrechung wegen Operetteninstrumentation. 1903 zuletzt daran gearbeitet und fertiggestellt bis ca. Seite 118 [der Partitur, entspricht der Seite 105 des Klavierauszuges][1]. Daraufhin liegengelassen und ganz aufgegeben! Wieder aufgenommen Juli 1910 [in Wien]. Alles instrumentiert bis auf den Schlußchor, den vollendet in Zehlendorf [bei Berlin] 1911.

Die ganze Komposition war also, ich glaube, im April oder Mai 1901 vollendet. Bloß der Schlußchor stand nur in einer Skizze da, in der allerdings die wichtigsten Stimmen und die ganze Form bereits vollständig vorhanden waren. Instrumentationsanmerkungen waren in der ursprünglichen Komposition nur ganz wenige notiert. Ich notierte damals derartiges nicht, weil man sich ja den Klang merkt. Aber auch abgesehen davon: man muß es ja sehen, daß der 1910 und 1911 instrumentierte Teil im Instrumentations-Stil ganz anders ist als der I. und II. Teil. Ich hatte nicht die Absicht das zu verbergen. Im Gegenteil, es ist selbstverständlich, daß ich zehn Jahre später anders instrumentiere.

Bei der Fertigstellung der Partitur habe ich nur einige wenige Stellen überarbeitet. Es handelt sich bloß um Gruppen von 8–20 Takten; insbesondere z.B. in dem Stück *„Klaus-Narr"* und im Schlußchor. Alles Übrige ist (selbst manches, das ich gerne anders gehabt hätte) so geblieben, wie es damals war. Ich hätte den Stil nicht mehr getroffen und ein halbwegs geübter Kenner müßte die 4–5 korrigierten Stellen ohne weiters finden können. Diese Korrekturen haben mir mehr Mühe gemacht, als seinerzeit die ganze Komposition."[2]

1 ‹Schönbergs Angabe bezieht sich auf die als Studienpartitur reproduzierte autographe Reinschrift (UE 3697, 1912). In der später gestochenen Dirigierpartitur (UE 6300, 1920) und in der danach hergestellten Studienpartitur (UE 18412, 1986) findet sich die Stelle ebenfalls auf S. 118.›

2 ‹In Schönbergs Brief heißt es „Instrumentation" statt „Komposition". Auch sonst ist Berg manchmal vom originalen Wortlaut abgewichen. Vgl. den Abdruck des Briefes im vorliegenden Band S. XVf.›

BESETZUNG

SOLI:

Waldemar (Tenor)
Tove (Sopran)
Waldtaube (Mezzosopran oder Alt)
Bauer (Baß)
Klaus-Narr (Tenor)
Sprecher

CHÖRE:

Waldemars Mannen (3 vierstimmige Männerchöre)
Achtstimmiger gemischter Chor

HOLZBLÄSER:

4 kleine Flöten } 8 große Flöten
4 große Flöten
3 Oboen } 5 Oboen
2 Englisch Hörner

3 Klarinetten in A od. B } 7 Klarinetten in A
2 Es-Klarinetten
2 Baßklarinetten in B
3 Fagotte
2 Kontrafagotte

BLECHBLÄSER:

10 Hörner in F (4 Wagner-Tuben)
6 Trompeten in F, B, C
1 Baßtrompete in Es
1 Altposaune

4 Tenor-Baß-Posaunen
1 Baßposaune in Es
1 Kontrabaßposaune
1 Kontrabaßtuba

SCHLAGINSTRUMENTE:

6 Pauken
Große Rührtrommel
Becken
Triangel
Glockenspiel
Kleine Trommel

Große Trommel
Holzharmonika (Xylophon)
Ratschen
Einige große eiserne Ketten
Tamtam

4 HARFEN, CELESTA

STREICHER:

Violine I 10 fach geteilt
Violine II 10 fach geteilt
Bratsche 8 fach geteilt
Violoncell 8 fach geteilt
Kontrabaß
} in mehrfacher Besetzung

FÜHRER

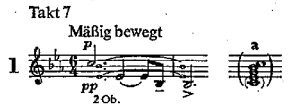
THEMENTAFEL

I. TEIL

I. TEIL

ORCHESTER-VORSPIEL

Der I. Teil besteht, wie aus den Texten ersichtlich ist, aus einer Reihe inhaltlich zusammenhängender Lieder. Jedes kann als ein formell vollständig abgeschlossenes Ganzes, als ein Lied schlechtweg, betrachtet werden, trotzdem viele thematische Beziehungen durch das ganze Werk gehen und sie teils unmittelbar, teils durch längere oder kürzere Überleitungen und Zwischenspiele verbunden sind. Auch das Vorspiel zum I. Teil (der somit eine ganz neue symphonische Form bildet) ist sowohl in thematischer Hinsicht eine Einleitung des ganzen Werkes als auch – allein oder zusammen mit dem ersten Lied Waldemars – eine Form für sich. Denn diese Einleitung hat mit dem ersten Lied nicht nur fast alle Themen, Harmoniefolgen und die Tonart gemein, sie erscheint mir vielmehr wie eine riesige, weitausgreifende Kadenz, deren Schlußpunkt, die reine Tonika in der Grundlage, mit dem Schluß des Liedes zusammenfällt, wo sie auch zum allererstenmal auftritt ($\boxed{14}_5$). Das hierauf noch Folgende ist ein Orgelpunkt, ein der Länge dieser Kadenz entsprechender längerer Anhang, worüber später (Beispiel 13) zu sprechen sein wird. Der als Tonika auftretende *Es*-Dur-Akkord erscheint sonst immer in Begleitung der Sext (des *C*), nicht nur im Vorspiel und ersten Lied, auch im Schlußchor (⊕ in Beispiel 124 und 129), – dort freilich nach *C*-Dur transponiert –, so daß ich diese Sext, besser gesagt, den so entstandenen Akkord (in *Es*-Dur $\begin{smallmatrix} c \\ b \\ g \\ es \end{smallmatrix}$) als das erste Motiv bezeichnen muß. Es liegt nahe, ihn, der nur dann als Tonika in *Es*-Dur gelten kann, wenn man die Sext in ihm als Vorhalt deutet, wofür seine melodische Zerlegung im Beispiel 1



1
Darüber das schon im 3. Takt einsetzende 2A(B).

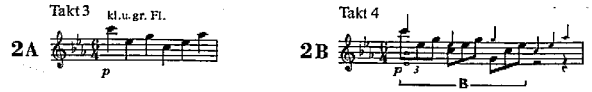
und das aus dessen Umkehrung entstandene Thema im III. Teil (Beispiele 115_{III}, $124\overline{A}$ und $129\overline{a}_1, \overline{a}_2$) sprechen, es liegt also nahe, diesen Akkord als einen Quintsextakkord (Grundton *C*, Beispiel $1\overline{a}$) anzusehen, und zwar als II. Stufe der Dominanttonart *B*-Dur): Eine Deutung, die wie die erste

Die im Führer und über den Beispielen stehenden eingerahmten Zahlen stimmen mit den Orientierungsnummern des Klavierauszuges ‹und der Partitur› überein, die – in jedem Teil – bei 1 beginnend, immer die zehnten Takte bezeichnen. So bedeutet also zum Beispiel $\boxed{3}$ den 30. Takt. Die daneben stehenden Ziffern geben die Einer an. Etwa $\boxed{3}_5$ den 35. Takt, und zwar
im I. Teil der zweite Takt auf Seite 7
im II. Teil der achte Takt auf Seite 89
im III. Teil der dritte Takt auf Seite 98
} des Klavierauszuges.

Die Beispiele dieser Thementafel sind der im gleichen Verlag erschienenen Broschüre „Arnold Schönberg, Gurrelieder – Führer von Alban Berg" entnommen. Darauf beziehen sich auch die vor den Beispielen stehenden Ziffern, deren Reihenfolge – da hier nur ein Teil der Beispiele des Führers angeführt sind – zwar fortlaufend, aber oft unterbrochen ist.

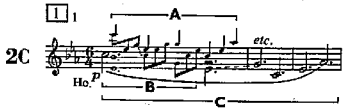
Deutung als Vorhaltsakkord ihre Verwendung findet. Im Anfang des Vorspiels, nach Auftreten des Beispiels 2A*, das sogleich mit seiner verkleinerten Begleitform $\overline{B}$ in 2B

2A, 2B



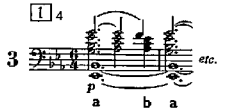
im dritten Takt erscheint, auch das dem Thema 2 verwandte Beispiel 1 begleitet (siebter Takt) und über der vergrößerten Form $\overline{C}$ in Beispiel 2C steht,

2C



finden wir im Beispiel 3, dessen Harmonien ebenfalls von 2A und B umschrieben werden, die Deutung des obigen Quintsextakkordes als II. Stufe, transponiert nach der Haupttonart *Es*-Dur (der Quintsextakkord $\overline{b}$ ist II. Stufe von *Es*-Dur ($\overline{a}$)),

3
Immer mit 2A, B.



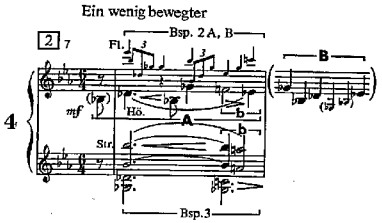
so daß die erste harmonische Wendung nach Verlassen dieses als II. Stufe gedeuteten Quintsextakkords (Grundton *C*), Beispiel 1$\overline{a}$, – entsprechend dieser Deutung und der vorhergehenden Wendung im Beispiel 3 – bei $\boxed{2}_5$ nach *B* geschieht. Diese Wendung in die Oberdominante bietet auch den durch die Harmonien des Beispiels 2 stark betonten Unterdominanten gleichsam ein Gegengewicht, erfolgt also hier nicht, weil es zufällig einer alten Regel entspricht, einen ersten Teil auf der Dominante zu schließen, sondern in ganz selbständiger, aus dem Gegebenen bedingter Form. Wie andererseits die in der Einleitung oft vorkommende Abweichung nach *Ges*-Dur und die starke Betonung dieser Tonart bei $\boxed{2}_7$, ihres Stellvertreters bei $\boxed{4}$, ja ihrer, analog dem anfänglichen thematischen Quintsextakkord (Beispiel 1$\overline{a}$) gebildeten II. Stufe (*Gis=As*), $\boxed{6}_8$, nicht nur dem Gleichgewichtsbedürfnis innerhalb dieser großen, Vorspiel und erstes Lied umschließenden Kadenz entspricht, sondern auch eine Folge hat; es war wie ein „Ausflug in eine zukünftige Harmonie", um mich eines Wortes Schönbergs zu bedienen: *Ges*-Dur ist die Tonart des dem ersten Lied sich anschließenden Liedes der Tove (II), ist durch das Vorhergehende bedingt, also nicht willkürlich, sondern, wie alles in Schönbergs Harmonik von (natürlich unbewußt eingehaltener) Gesetzmäßigkeit und Folgerichtigkeit, die sich, getragen vom eigenen Formgefühl, auch dort neu und selbständig, wie zum ersten Male offenbart, wo sie sich zufällig mit den Regeln der Alten deckt. Darin unterscheidet sich Schönbergs Harmonik auch von der Harmonik jener, die sich auf ihr nur ausgeliehenes Formgefühl im entscheidenden Augenblick, wo die zwar

* Auch dieses Thema in den Beispielen 2 enthält das der liegenden *Es*-Dur-Harmonie der Oboen vorgehaltene *C*, welches hier aber nicht aufgelöst wird.

gewußten aber nicht gefühlten Regeln der Alten nicht anzuwenden sind, nicht verlassen können. Sie unterscheidet sich aber auch von jener gewissen „modernen" Harmonik, deren „Modernität um jeden Preis" bedingt ist von der Unfähigkeit, sich infolge eines mangelhaften Formgefühls in den Grenzen der Tonalität zu bewegen. Diesen Mangel verdeckend, werden dann neben den simpelsten tonalen Gebilden die gewissen kühnen Wendungen gebracht und aus jener Not die zweifelhafte Tugend der schnellen Modulationen gemacht, die darin bestehen, das, wozu die Alten und Schönberg inbegriffen, zwanzig Akkorde, d.h. der zwingendsten harmonischen Entwicklung bedurften, auch ohne diese, in zwei, drei Akkorden ausdrükken zu wollen.

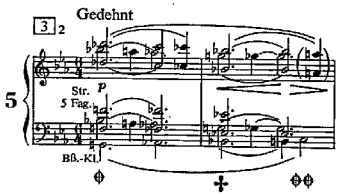
Außer den schon angeführten Beispielen 1, 2 und 3 ist das im Beispiel 4 auf einer Variante von 3 aufgebaute, von 2A und B begleitete Thema $\overline{A}$ von Wichtigkeit.

4
Vgl. 4$\overline{A}$ (=$\overline{B}$) mit 2A.

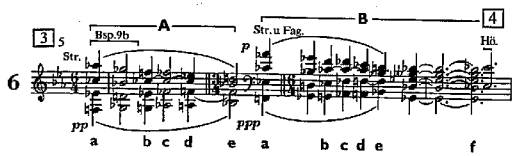


Es ist, wie ich in der nebenstehenden Zeile $\overline{B}$ andeute, von einer nicht zu verkennenden Ähnlichkeit mit Beispiel 2. Den eingeklammerten Auftakt erhält das Thema 4$\overline{A}$ erst später (siehe Beispiel 7). Aus den sich abwärts auflösenden Vorhalten $\overline{b}$ bildet sich, wie ein Ausläufer von Beispiel 4, das Beispiel 5,

5



aus dessen Sequenz um einen halben Ton tiefer die thematisch wichtige, dieses Beispiel 5 harmonisch und rhythmisch variierende Form 6$\overline{A}$ entsteht.

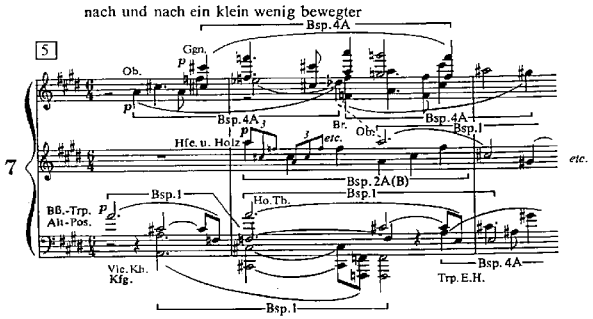


$\overline{A}$ in Beispiel 6 ist harmonisch nichts anderes als eine starke, die II. (*F*) und V. Stufe (*B*) betonende Kadenz von *Es*. Diese II. Stufe wird in viererlei Formen gebracht: Bei $\overline{a}$ als Septakkord mit verminderter Quint,

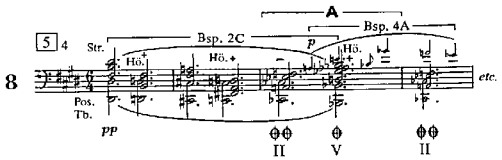
jenem in der Harmonik der Gurrelieder äußerst wichtigen, als „kleiner Septakkord" bekannten, vagierenden Akkord*, bei $\overline{b}$ als eine der verbotenen (!) Umkehrungen des Nonenakkords (mit ausgelassener Terz), bei $\overline{c}$ als die sogenannte Neapolitanische Sext, bei $\overline{d}$ endlich als Nebendominante mit verminderter Quint. Ein Musterbeispiel jener von Schönberg in seiner Harmonielehre verfochtenen Ansicht, diese drei Akkorde ($\overline{a}$, $\overline{c}$ und $\overline{d}$) von der II. Stufe abzuleiten!

Die auf solche Weise äußerst starke Kadenz zur Haupttonart wird durch die folgende rhythmische Verschiebung bei $\overline{B}$ gleichsam wieder abgeleitet, als wäre die Zeit für die Tonika noch nicht gekommen. Es folgt vielmehr an ihrer Statt (bei $\overline{f}$ in Beispiel 6) die analog dem Auftakt $\overline{a}$ gebildete Umkehrung des „kleinen Septakkords" auf *Es* (wie durch eine Alterierung der erwarteten, aber verschwiegenen Tonika), dessen Charakter einer II. Stufe zufolge, *Des* tonartmäßig ausgeführt erscheint ($\boxed{4}$). Dieses harmonische Ereignis wiederholt sich (um einen Ton tiefer transponiert) bei $\boxed{6}_8$, während innerhalb dieser scheinbaren harmonischen Abweichungen (die nichts anderes bezwecken, als den Eintritt der Tonika in dieser gewaltigen Kadenz immer mehr hinauszuschieben) mit den gegebenen Themen (Beispiele 1, 2A, 2B und $4\overline{A}$) in kanonischen Einsätzen eine Art Durchführung entsteht (Beispiel 7),

Bei $\boxed{5}$ Kombination von $4\overline{A}$ (enggeführt), 1 (enggeführt) und 2A (B). –



die, – bei $\boxed{5}_4$ in das, den reicheren Harmonien angepaßte und veränderte Thema $2\overline{C}$ übergehend, – wieder stark in die Dominante (*B*) von *Es* führt (Beispiel 8, ⊕),



* Schon im Beispiel 5 treffen wir in dessen Endpunkten ⊕ und ⊕⊕ diese „kleinen Septakkorde". Sie stehen dort im selben harmonischen Verhältnis, der um eine Quart steigenden Fundamentfolge, wie $\overline{a}$ und $\overline{e}$ im Beispiel 6, weshalb ich früher dieses Beispiel eine Variation des vorhergehenden Beispiels (5) nennen konnte.

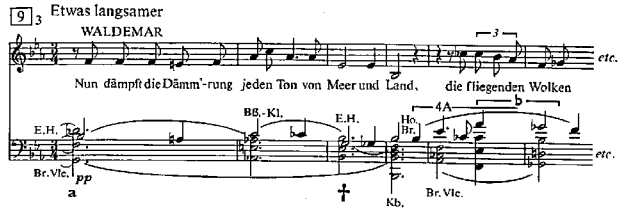
welche auch wieder nicht ausgenützt wird, sondern, einer öfteren Wiederholung von Takt $\overline{A}$ zufolge, – zwischen dieser V. Stufe ⊕ und der vorangehenden II. Stufe (Nebendominante auf *F* mit verminderter Quint) ⊕⊕ schwankend, – schließlich sich bei $\boxed{5}_9$ für letztere entscheidet, durch Alterierung der Terz *A* in *As* den „kleinen Septakkord", somit den ersten Akkord des nun anschließenden Beispiels 5 (siehe Fußnote zu Seite 10) – (natürlich transponiert) – herbeiführt. Die durch diese Transposition der nun folgenden Beispiele 5 und 6 erzielte starke Wendung zur Unterdominante bei $\boxed{6}_4$ und $_5$ bietet wieder ein Gegengewicht der oft auftretenden Oberdominante, die auch in der folgenden Überleitung zum ersten Lied, $\boxed{6}_8$–$\boxed{8}_4$, – dessen hauptsächlich thematische Ereignisse (aus 1, 2A und B bestehend) an den Anfang erinnern – bei $\boxed{7}_9$ gestreift wird. Noch immer fehlt die Tonika. Im Anfang des

Schluß-, respektive Überleitungstakte = 1, 2A,B und 5.

LIEDES WALDEMARS (I),

I. WALDEMAR

wo von $\boxed{8}_7$ bis $\boxed{9}_3$ auf dem Auftaktakkord $\overline{a}$ des von $\boxed{8}_4$ an sequenzierenden Beispiels 6 verweilt wird (Beispiel $9\overline{a}$), wird die ebenso wie im Beispiel 5 gebrachte Umkehrung des *Es*-Dur-Akkords nicht mehr vorübergehend, wie im Durchgang, gebracht (bei ✝ Beispiel 5), sondern mit der Kraft des klischeeartig wirkenden Quartsextakkords (✝ Beispiel 9), auf die die Dominante dieser Tonart folgt.

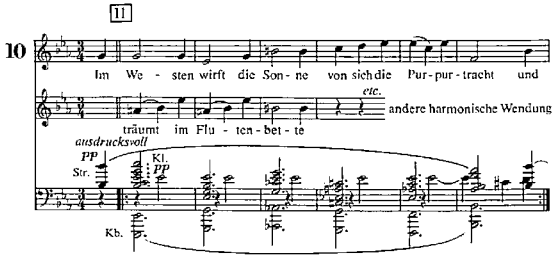


9

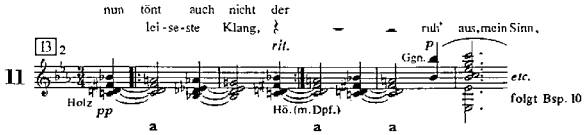
Die Tonika in der Grundlage wird also umso stärker erwartet; aber noch nicht tritt sie ein. Nochmals schließt sich, verknüpft mit dem Hornthema $\overline{A}$ von Beispiel 4, wie aus dem abwärts steigenden Vorhalt $4\overline{b}$ neu entstanden, das nach der Dominante führende Beispiel $6\overline{A}$ an. Beispiel 5 in einer dem Rhythmus von $6\overline{A}$ angepaßten Verschiebung (bei $\boxed{10}_2$), und das gleiche $6\overline{A}$ wird wiederholt, und jetzt erst bei $\boxed{11}$ tritt, zum erstenmal seit dem Anfang, die so lange erwartete Tonika ein. Es wird hier mit dem einfachsten Mittel, das die tonale Harmonik hat, der Tonika, eine überaus starke, ja neue Wirkung erzielt. Sie wird noch erhöht durch den gleichzeitigen Eintritt des Themas $2\overline{C}$ in den Celli, das zum erstenmal in selbständiger Harmonie erscheint, während es früher nur die zwei Harmonien der von ihren sechs Tönen gebildeten Dreiklänge (2A und $\overline{C}$), in 2B sogar die Form des zerlegten Dreiklanges angenommen hatte.

Dieselben Bestandteile: 5, $4\overline{A}$ und $2\overline{C}$.

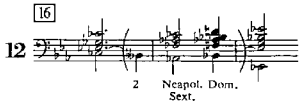
10
Beispiel 10 = $\overline{C}$ aus Beispiel 2. –



Die Wiederholungen dieser Melodie (Beispiel 10) werden immer anders eingeführt. Nach einem von Beispiel 5 gebildeten Viertakter ($\boxed{12}_3$) wendet sich dessen Sequenz entschieden nach *g*-Moll,

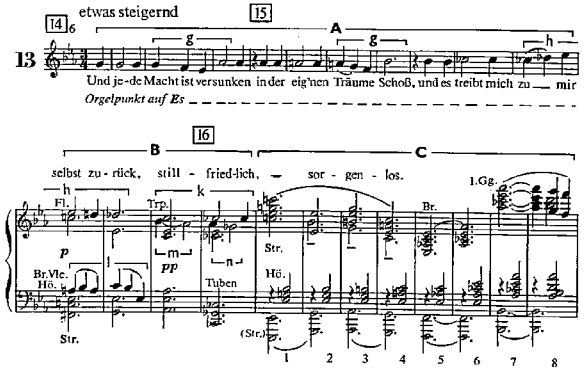


dessen Dominante ($\overline{a}$) aber trugschlüssig den *Es*-Dur-Akkord, also den Eintritt des Beispiels 10 in den Geigen bringt. Die dritte Einführung geschieht innerhalb des Orgelpunktes im Beispiel 13, mittels folgender Kadenz, Beispiel 12, deren eingeklammerte Akkorde (die neapolitanische Sext und die Dominante)



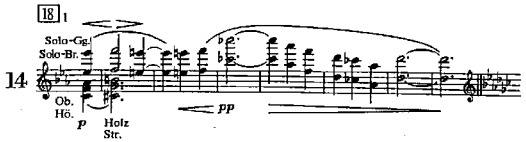
in Wirklichkeit nur gedacht sind, was ein Beispiel der in Schönbergs Harmonielehre betonten „Kürzung von Wendungen durch Weglassung des Wegs" ist und hier seinen Grund ebensogut im liegenbleibenden *Es* haben könnte, als in der beabsichtigten Vermeidung der Dominante, die später bei $\overline{C}$ im Beispiel 13 folgt. Dieser Orgelpunkt setzt, wie eingangs erwähnt, mit der zum erstenmal ohne Sext (*C*) erklingenden Tonika ein, wie um die durch diese Sext gestörte Schlußwirkung der letzten Ereignisse noch zu erhöhen. Dazu dient ja auch der Orgelpunkt, der aber hier bei $\boxed{15}_7$ scheinbar unterbrochen wird ($\overline{B}$ in Beispiel 13), indem der Baß das *Es* verläßt. Tatsächlich bleibt das *Es* aber in der Mittelstimme liegen und tritt erst bei $\boxed{16}_9$ wieder in den Baß ein. Über diesem Orgelpunkt geht eine Melodie der Singstimme ($\overline{A}$ in Beispiel 13), die mir für die Melodiebildung Schönbergs charakteristisch erscheint. Man beachte, wie aus dem kleinen Motiv $\overline{g}$ durch Variation $\overline{h}$ wird, aus diesem wieder durch Vergrößerung der letzten zwei Takte von $\overline{h}$ $\overline{k}$, wie dieses Motiv in einer Imitation der Mittelstimme (Bratschen, Celli und Hörner) bei $\overline{T}$ und deren Ausläufern (Tromp.) $\overline{m}$ und $\overline{n}$ eine neue Gestalt erhält; wie schließlich der von der so entwickelten Melodie getragene Satz ($\overline{A}$ und $\overline{B}$ des Beispiels 13) mit dem ihm folgenden, eigentlich fremden Thema ($\overline{C}$) periodenbildend, für die Gestaltung dieses $\overline{C}$'s ausschlaggebend wird, und

dieser oft wiederholte Sechstakter (Beispiel 10) unter dem Einfluß der vorhergehenden melodischen Ereignisse und der harmonischen Verzögerung im sechsten Takt zu einem Achttakter ($\overline{C}$) wird.



Das ist somit wieder eine neue Form des anfangs (und auch am Schluß des III. Teils, Beispiele 115_{III}, 124 und 129) wie eine Begleitfigur auftretenden 2A und B, das unter der Macht der thematischen und harmonischen Geschehnisse die verschiedensten Formen (Beispiele $2\overline{C}$, 8, 10, $13\overline{C}$) annimmt.

Auch die nach dem Austritt aus dem Orgelpunkt bei $\boxed{17}_7$ einsetzende modulierende Melodie erscheint noch wie ein Ausläufer von Beispiel $13\overline{A}$ (resp. $\overline{C}$) und kadenziert in einer für spätere ähnliche Wendungen, Übergänge, Schlüsse (vergl. Beispiel $47\overline{A}$) charakteristischen Form



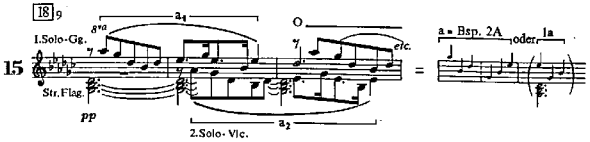
nach dem, wie früher erwähnt wurde, stark angedeuteten *Ges*-Dur, der Tonart des folgenden Liedes.

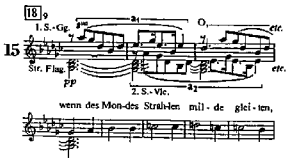
Kurzes Nachspiel (2A) und kurze Überleitung zu:

II. TOVE

II. TOVE

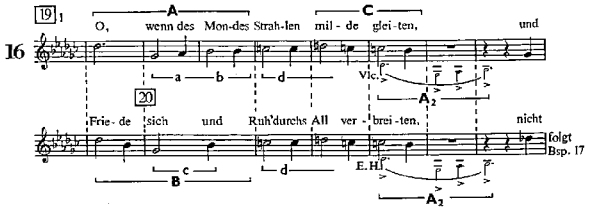
Die über dem *Ges*-Dur-Akkord liegende Streicherfigur $\overline{a}_1$ im Beispiel 15



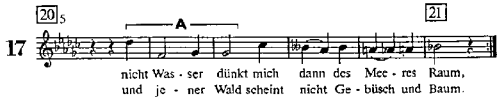


ist eigentlich nur eine Umschreibung des am Anfang des I. Teils auftretenden 2A über dem *Es*-Dur-Akkord. Wie dieses Thema –

nur sofort enggeführt ($\overline{a}_2$) – bildet es, zusammen mit der liegenden Harmonie, gleichsam den Untergrund, auf dem sich die melodischen Ereignisse (Beispiel 16) abspielen. Diese nur im Mittelteil des Liedes ausbleibende Figur wird immer von Solostreichern (Geigen oder Celli) gebracht. Ihr Klang, im Verein mit zarten Holzläufen, geteilten Streicherflageoletts, mit bei der Wiederholung dazukommenden Harfengängen, Glissandi etc., ist für das ganze Lied charakteristisch. Man kann ruhig sagen: es ist thematisch, umsomehr, da Schönberg hier und auch in seinen später geschaffenen Werken Teile oder ganze Stücke auf einen bestimmten Klang einer bestimmten Instrumentengruppe gestellt hat.

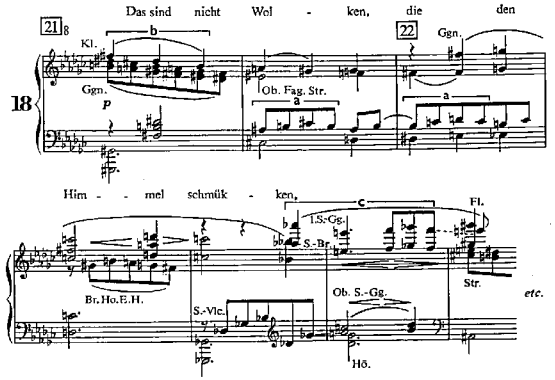


Hier fällt auf, wie aus dem ersten Achttakter, durch Zusammenziehung zweier Takte $\overline{ab}$ zu $\overline{c}$ ein Siebentakter wird. Vielleicht ist das motivisch begründet, indem das bei dem Wort „Friede" auftretende Motiv der Terz, eine, dieses Terzmotiv beibehaltende Fortsetzung ermöglicht, wenn nicht fordert. Die so entstandene Terz in $\overline{c}$ ist aber nichts anderes als die Terz in $\overline{a}$ und $\overline{b}$, auf die $\overline{d}$ folgt, welches wir auch – da wir ja momentan die melodische Wiederholung sehr stark empfinden – nach $\overline{c}$ verlangen, wodurch eben ein Takt ausfiel. Das Thema 16$\overline{A}$ ist für dieses sich an die dreiteilige Liedform anlehnende Lied von großer Bedeutung. Aus ihm entstand, den ersten Ton von 16$\overline{A}$ auftaktmäßig auffassend, $\overline{A}$ von Beispiel 17,



ebenfalls eine Melodie (17) auf dem liegenden *Ges* bildend, deren zweite Wendung bei $\boxed{21}_6$ zum Mittelteil (auf der Unterdominante von *Ges* beginnend) leitet.

Mittelteil: **18**

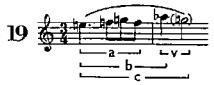


Auch diese Melodie ist ein Sechstakter, wie die vorhergehende (17) und schließlich auch wie die Gesangsmelodie von 16 *„O, wenn des Mondes Strahlen milde gleiten"*. Das im Beispiel 18 vorkommende, wieder von der Sologeige und Solobratsche gebrachte Thema $\overline{c}$, das sich aus Beispiel 17$\overline{A}$ unter der Einwirkung der wechselnotenführenden Mittelstimmen (besonders bei $\overline{a}$) gebildet hat, wird (mit Auslassung des Auftaktes) zu einem der wichtigsten Themen der Gurrelieder.

Wichtiges Thema (aus Beispiel 18$\overline{a}$,$\overline{c}$ entstanden):

Es tritt meistens in diesen Intervallfolgen auf:

19

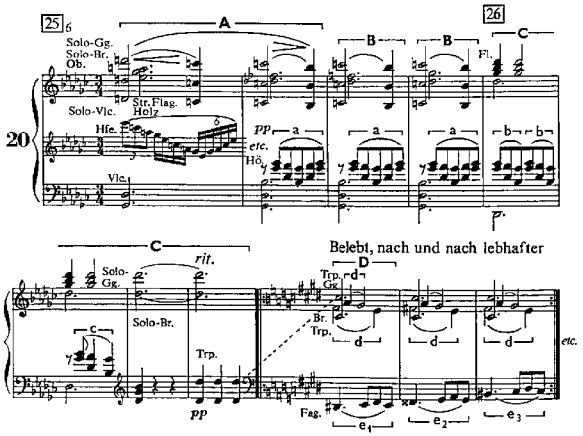


und zeichnet sich vor allem durch die Eigenschaft seiner Töne aus, je nachdem, einmal konsonieren, das andere Mal als freier Vorhalt oder als Wechsel- oder Durchgangsnote dissonieren zu können. Diese Eigenschaft gibt diesem Motiv die Möglichkeit, es nicht nur über jede Harmonie zu stellen, sondern auch über alle, auf einer solchen Harmonie sich abspielenden thematischen Ereignisse – es also immer kontrapunktisch zu verwerten. Das erklärt auch die starke Verwendung dieses Motives: Von den dreierlei Tönen der Form $\overline{a}$ des Beispiels 19 brauchen entweder zwei oder nur einer (meistens das *F*, siehe Beispiel 24$\overline{B}$) Akkordton zu sein, die andern können, wie gesagt, – als freier Vorhalt, als Wechsel- oder Durchgangsnote gebraucht – dissonieren; ebenso kann das *As* in der Form $\overline{c}$ freier Vorhalt sein. Tatsächlich entstehen auch durch die homophone, aber noch mehr durch die polyphone Verwendung dieses anpassungsfähigsten Motives – also wirklich motiviert – die schärfsten Dissonanzen. (Ich verweise besonders auf die Beispiele 20$\overline{e}_1$, $\overline{e}_2$, $\overline{e}_3$ und 44 und die Stelle $\boxed{100}_{7\text{ und }9}$.) Natürlich ist dies nicht das einzige Thema dieser Art. Von den in dieser Analyse angeführten Themen haben viele, ja von Schönbergs Themen überhaupt vielleicht die meisten jene Eignung. Ich wollte es wenigstens an einem Beispiel zeigen und werde mich in den folgenden Fällen auf dieses berufen. Vielleicht hilft das auch endlich einmal die Wahnidee widerlegen, jene so entstandenen Gebilde in Schönbergs Musik seien Kakophonien, Mißklänge, oder wie diese beliebten Worte heißen. Sie sind es ebensowenig wie die dissonierenden Zusammenklänge Bachs, die kontrapunktisch entstehen.

Nach einer, diesmal von der Oberdominant-Region ausgehenden ($\boxed{22}_4$), stark erweiterten ($\boxed{23}$) Wiederholung von Beispiel 18 kehrt bei $\boxed{23}_9$ der erste Teil des Liedes (Beispiel 16) wieder. Auch hier folgt die Tonika *Ges* direkt auf die Dominante (*D*) ihrer neapolitanischen Sext. Diese abgekürzten Kadenzen (ein analoger Fall ist Beispiel 12, ein ähnlicher die unmittelbar auf die II. Stufe [Quintsextakkord, neapolitanische Sext, „kleiner Septakkord" und Nonakkord] folgende I. Stufe einer Tonart) finden wir in den Gurreliedern und in der späteren Harmonik Schönbergs sehr oft. Wenn nicht äußere Gründe, wie zum Beispiel eine liegenbleibende Stimme Veranlassung dazu sind, geschieht es aus dem Drange, wiederholte Eintritte der Tonika zu variieren oder etwa aus künstlerischer Ökonomie, den starken Eindruck der Dominante nicht durch Wiederholung abzuschwächen.

Der, wie oben erwähnt, wieder eingeführte erste Teil (Beispiel 16) bringt diesmal sofort die siebentaktige Form, auf die, nach Anknüpfung

eines aus Beispiel 17$\overline{A}$ gebildeten Überganges ($\boxed{24}_4$), erst jetzt, also in v e r k e h r t e r Reihenfolge des Beispiels 16, die a c h t taktige Form folgt. Dies ist zugleich ein Orchesternachspiel, wo die frühere Melodie der Singstimme von den Streichern (und zwar wieder von Sologeige, -bratsche, -cello) gebracht wird. Indem der Teil $\overline{C}$ dieses Beispiels von Klarinette und Englisch Horn übernommen, nochmals von den Solostreichern wiederholt wird (Beispiel 20$\overline{A}$), bildet sich durch Teilung die Form $\overline{B}$ (Beispiel 20) und bereitet durch weitere Teilung eine aus der Wiederholung des Taktes $\overline{D}$ gebildete Überleitung zum folgenden Lied vor.



Die hier vorkommenden Vorhalte $\overline{d}$ sind gleichsam der letzte Rest der immer mehr verkürzten H o r n g ä n g e $\overline{a}$, $\overline{b}$, $\overline{c}$, die wieder nichts anderes als eine Variante der S t r e i c h e r f i g u r 15$\overline{a}$ sind, ein Beispiel, wie sich bei Schönberg durch Akkommodation an den Klangcharakter und an die Technik des Instruments eine Melodie verändert. Auch die in $\overline{D}$ (Beispiel 20) vorkommende und für das folgende Lied (Beispiel 21$\overline{a}$) wichtige, oft wiederholte thematische Oktave *Cis* ist durch den vorhergehenden Orgelpunkt auf *Des* (= *Cis*) und durch das, von den Flöten, Sologeigen und Trompeten aufgenommene *Des* (Beispiel 20$\overline{C}$) vorbereitet. Schließlich finden wir in $\overline{e}$ (Beispiel 20) das Thema 19 wieder, dessen Anpassungsfähigkeit sich hier schon zeigt. Es stellt sich nämlich in dreierlei Lagen unter ein und denselben Dreiklang (*Cis*), entsprechend den drei Tönen dieses Akkords: ($\overline{e}_1$=) *E*, ($\overline{e}_2$=) *Gis*, ($\overline{e}_3$=) *Cis*, so daß seine andern Töne, wie früher ausgeführt, (*Dis, Fisis, His*) als Vorhalte und (*Fis, A, Dis*) als Wechselnoten, mit dem Dreiklang, dessen Terz und Quint ohnehin vorgehalten sind ($\overline{d}$), jene Dissonanzen ergeben, die eine so starke harmonische Spannung vor Eintritt des kommenden Liedes erzeugen.

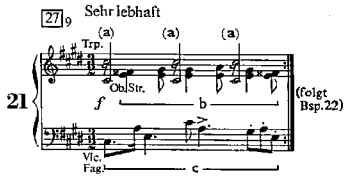
Kurzes Nachspiel und einige Überleitungstakte mit aus 19$\overline{a}$ gebildeten Bässen.

Mit dem Vorstehenden habe ich versucht zu zeigen, wie ein Lied in das andere ü b e r g e h t, wie sich aus den Ausläufern, Motivbestandteilen ein Überleitungsmodell bildet, das wieder wichtige Bestandteile des neuen Liedes in sich birgt, ja seinen Rhythmus, die Dynamik, den „thematischen" Klangcharakter andeutet.

III. WALDEMAR

III. WALDEMAR

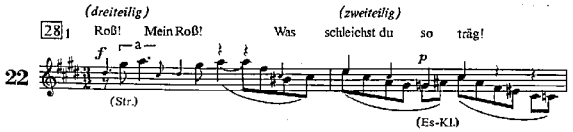
Wieder folgt ohne die Dominante zu berühren, diesmal direkt auf den „kleinen Septakkord", welche „Kürzung des Wegs" hier vielleicht durch das liegenbleibende *Cis* bedingt ist, das mit Beispiel 21 beginnende Lied Waldemars,



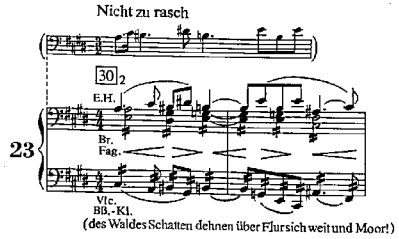
21
21$\overline{b}$ = 19$\overline{a}$.

in dem, außer den thematischen Trompetenoktaven ($\overline{a}$) und den aus Beispiel 19 herleitbaren Oboen- und Streichersynkopen ($\overline{b}$), das Baßthema ($\overline{c}$) äußerst wichtig ist.

Der Rhythmus in diesem Beispiel, durch die vorhergehende rhythmische Verschiebung ebenfalls vorbereitet, wechselt, entsprechend dem freien Versmaß des ihm zu Grunde liegenden Gedichtes, nicht nur innerhalb der einzelnen Takte,



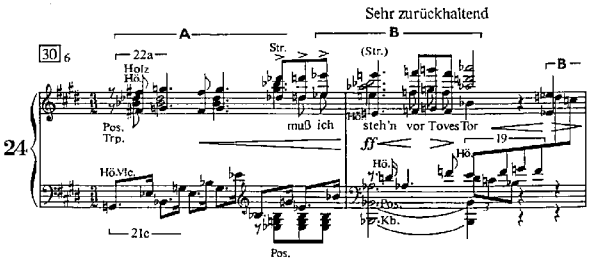
sondern die Reihe der so einmal zweiteilig, das anderemal dreiteilig betonten (6/4- resp. 3/2-)Takte wird auch von 2/4- und 4/4-taktigen Episoden unterbrochen,



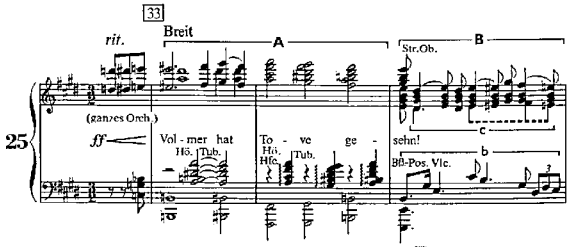
23
⟨das kleine System getilgt⟩

deren thematischer Zusammenhang mit Beispiel 21$\overline{c}$ aus der darübergestellten, klein gestochenen Zeile ersichtlich ist. Die Beispiele 21 und 22 erfahren im Verlauf des Liedes die verschiedensten Veränderungen, Entwicklungen und Kombinationen. Besonders das Thema 21$\overline{c}$ bei $\boxed{29}_3$, in den folgenden Beispielen 24 und 25$\overline{b}$ und bei $\boxed{32}_1$ und $_8$. Ebenso das 4/4-taktige Modell (Beispiel 23), dessen Rhythmus und reiche Harmoniefolgen (wodurch es sich vor allem von Beispiel 21 unterscheidet) schon bei $\boxed{28}_8$ angedeutet wurden, ⟨und das⟩ bei $\boxed{30}_9$ ($\boxed{31}_6$) und $\boxed{32}_4$ variiert wiederkehrt. Das sich schließlich aus Bestandteilen des Beispiels 21 und 22 entwickelnde, bei $\boxed{31}_4$ wiederholte Beispiel 24$\overline{B}$

24



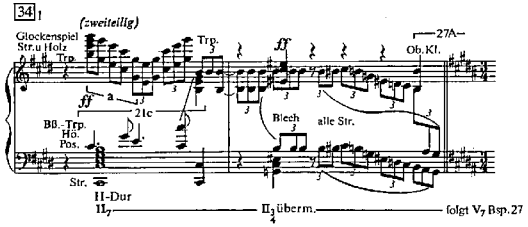
erhält bei [33] folgende homophone Form, Beispiel 25 $\overline{A}$, des Beispiels 19:



$24\overline{B} = 19\overline{b}$. Nachspiel ($19\overline{c}$, $21\overline{c}$). – Es bildet mit dem sich daranschließenden Takt $\overline{B}$ [dessen Oboen- und Streichersynkopen (aus Beispiel $21\overline{b}$) das Thema 19 umschreiben (vergl. $\overline{c}$ in Beispiel 25)] das Modell zur Überleitung. Die in diesem Takt enthaltene Umbildung des Themas $21\overline{c}$, das Baßmotiv $\overline{b}$, ist der bei $[29]_3$ veränderten Form gleich und wird auch in der Überleitung beibehalten. Das entspricht der Wendung des in *cis*-Moll stehenden Liedes nach dem in dieser zweiten Form ausgedrückten *E*-Dur, der parallelen Durtonart, die nicht nur durch ihr Auftreten bei $[29]_3$ und am Schluß des Liedes, sondern auch durch ihre Abgrenzung nach der Unter- und Oberdominante, in den aus Beispiel 23 gebildeten Episoden, $[30]_2$ und $[30]_9$, stark betont ist. Andererseits aber sprechen gerade die harmonischen Wendungen dieser zwei Takte nach der Ober- und Unterdominante von *cis*-Moll bei $[30]_3$ und [31] für diese Tonart, so daß es fast den Anschein hat, als wäre die Tonalität dieses Liedes eine zwischen *cis*-Moll und *E*-Dur schwebende. Wir finden das in den Gurrelieder einigemale [zum Beispiel im Lied VIII (Tove), stärker und bewußter noch in Schönbergs späteren Werken, zum Beispiel im Orchesterlied op. 8 Nr. 5].

Nach einer in Beispiel 26 ersichtlichen plötzlichen harmonischen Wendung nach *H*-Dur, der Tonart des folgenden Liedes, wird die Überleitung abgebrochen.

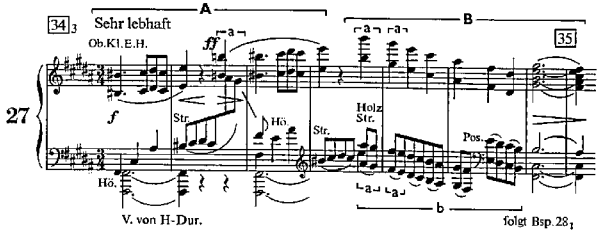
26



IV. TOVE

Im Beispiel 27, dem sich unmittelbar an Beispiel 26 anschließenden Anfang dieses Liedes, erkennen wir das auf der Dominante von *H*-Dur stehende Beispiel $24\overline{B}$ des vorigen Liedes, wie überhaupt diese beiden Lieder mit ihren Nachspielen, durch ihre Themen, Taktarten (der halbe vorige 6/4-Takt ist der jetzige 3/4-Takt), Tempi (beide: „*Sehr lebhaft*") und verwandten Tonarten eine gewisse Zusammengehörigkeit zeigen. Das finden wir besonders im I. Teil der Gurrelieder häufig. Ich habe es bei Besprechung des Vorspiels und des ersten Liedes erwähnt, und werde es bei den folgenden fünften und sechsten ebenfalls konstatieren können. Freilich e i n e n Unterschied haben selbst die gewissermaßen zusammengehörigen Lieder immer: den klanglichen. Doch davon später.

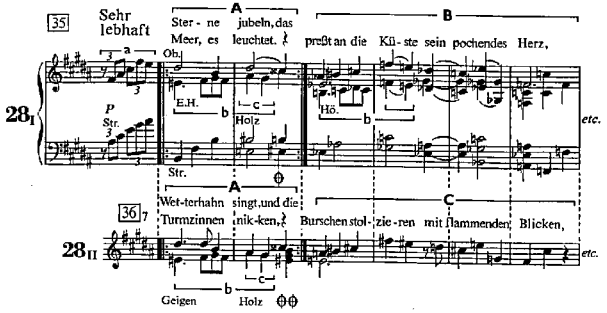
27



27
$27\overline{A}$ und die Streicherfigur im 2.Takt = $19\overline{b}$.

Der sich an $\overline{A}$ anschließende stark kadenzierende Viertakter $\overline{B}$ sowie dessen aus $\overline{a}$ gebildeter Bestandteil $\overline{b}$ kehrt erst am Schluß des Liedes wieder ($[40]_3$ resp. $[40]_6$). Infolge der in diesem einleitenden Achttakter ausgedrückten, sich ausnahmsweise der Dominante bedienenden Kadenz wird in allen späteren Wendungen nach der Haupttonart (*H*-Dur), zum Beispiel bei $[36]_8$, diese Dominante vermieden.

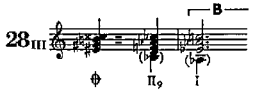
Harmonisch interessant und für die Art charakteristisch, wie Schönberg auch in strophenweisen Melodiewiederholungen den Ausdruck erhöht,* ist folgendes:



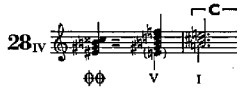
28_I
$28\overline{b} = 19\overline{c}$.

* Ich verweise hier auf einen ähnlichen Fall im Lied des Bauern im III. Teil der Gurrelieder (siehe die Besprechung des Beispiels 96) und in dem um 1905 entstandenen Lied „Lockung" aus Op. 6.

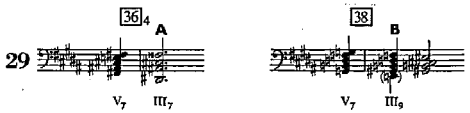
Nach den in beiden Strophen gleichlautenden vier Takten $\overline{A}$ folgt das einemal $\overline{B}$, das zweitemal das um einen halben Ton höher transponierte $\overline{C}$. Harmonisch ermöglicht wird das, indem ein und derselbe verminderte Dreiklang zweifach (⊕ und ⊕⊕) gedeutet wird. Das einemal als Nonakkord über dem ausgelassenen Grundton *B*,



wodurch die starke (trugschlüssige) Stufenfolge II–I in *As*-Dur entsteht, das anderemal als Nonakkord über dem Grundton *E*,



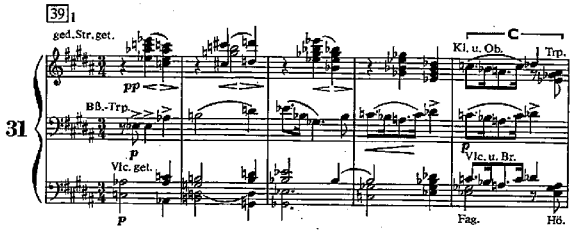
auf welche V. Stufe von *A*-Dur, – der s t ä r k e r e n Stufenfolge, dem authentischen Schluß entsprechend, – die I. Stufe folgt. Genau transponiert werden die fünf an $28_1\overline{B}$ anschließenden Takte, worauf wieder ein und derselbe, diesmal natürlich transponierte Akkord, eine andere harmonische Fortsetzung hat. Eigentlich sind es aber die gleichen Fundamentfolgen, wie Beispiel 29 zeigt:



Beidemale ist es ein Dominantseptakkord, auf den durch einen Terzensprung des Fundaments abwärts, das erstemal ($\overline{A}$) ein Septakkord, das zweitemal ($\overline{B}$) der Nonakkord auf gleicher Stufe mit ausgelassenem Grundton, also der verminderte Septakkord folgt. Aber während die Harmonie bei $\overline{A}$ verweilt, ist sie bei $\overline{B}$ nur ein Übergang zu weiteren Stufen, was auch dem unausgesprochenen Charakter des verminderten Septakkords entspricht.

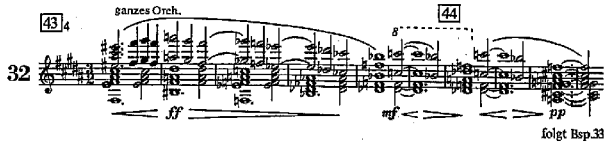
Die dem Beispiel 28_1 vorangehende auftaktartige Streicherfigur $\overline{a}$ ist für die Figurationen des Liedes, – die besonders die Strophenwiederholungen bereichern, ihnen neue Form geben, – vorbildlich. Von geteilten Streichern und Holzbläsern, hauptsächlich in der in Beispiel $30\overline{A}$ gezeigten, selbst wieder reich variierten Form $\overline{B}$,

gebracht, durchziehen sie das ganze Stück, dessen Klang sich von dem des vorhergehenden Liedes hauptsächlich durch die Beschränkung auf Holz, Streicher und Hörner unterscheidet (ähnlich der Besetzung des ersten Liedes). Posaunen kommen nur in den das Lied einleitenden und abschließenden Takten (Beispiel $27\overline{B}$) vor. Trompeten schweigen ganz, bis auf eine, auch thematisch episodische Stelle, Beispiel 31.



Auch der R h y t h m u s des Themas der Baßtrompete ‹und› die Hörner- und Trompetensynkopen im dritten Viertel des sich wiederholenden, sequenzierten Taktes $\overline{C}$, kommen sonst in diesem Lied nicht vor, so daß diese Episode, wenn wir sie im f o r m a l e n Zusammenhang mit dem Vorhergehenden und Nachfolgenden betrachten (den p s y c h o l o g i s c h e n zu finden, überlasse ich gerne den Herren Musikhistorikern), den Eindruck eines rudimentären Mittelstückes in dieser freilich nur angedeuteten dreiteiligen Liedform macht, dessen langer, sogar strophenweise sich wiederholender, sich ganz aus seiner Melodie entwickelnder erster Teil, einem aus denselben Bestandteilen gebildeten kurzen, nach und nach *steigernden*, rasch zum Ende des Liedes führenden dritten Teil ($\boxed{39}_9$–$\boxed{41}_1$) gegenübersteht.

Das nun folgende Nachspiel ist wie eine Fortsetzung des jetzt endlich wieder einsetzenden Beispiels 27($\overline{B}$,A,b,b,A etc.). Sein Höhepunkt bei $\boxed{43}_1$ bringt das schon bei $\boxed{42}_3$ angedeutete Thema $\overline{c}$ aus Beispiel 21 (Pos. Hö. Fag. *ff*), das jetzt zum erstenmal wieder in dieser Originalform erscheint, also nicht nur dynamisch, sondern auch durch seine Stellung innerhalb der zwei letzten Lieder so stark wirkt, nachdem es, wie früher erwähnt wurde, eine Zeitlang durch die *E*-Dur-Form ($\overline{b}$) des Beispiels $25\overline{B}$ verdrängt war. Es folgt, nach der Ausbreitung dieses Themas ($21\overline{c}$) auf *A*, der Dominante des folgenden Liedes, das Beispiel 32,

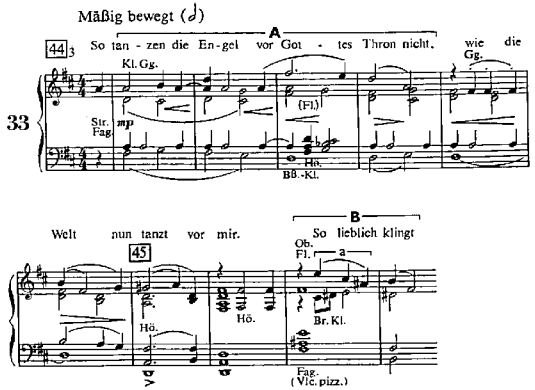


eine durch erweiterte Ausführung seines zweiten Taktes entstandene neue Form – eine Überleitungsform – des Beispiels $25\overline{A}$.

V. WALDEMAR

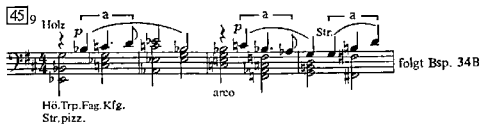
Dieses – im Grunde genommen auch wieder dreiteilige – Lied bringt folgende Melodie,

33



die, bevor sie am Schluß (48 9) in der Originaltonart wiederkehrt, auch früher, gleichsam wie der dritte Teil, diesmal aber auf der tonartmäßig ausgeführten neapolitanischen Sext von *D*-Dur (48 1) erscheint.* Das Dazwischenliegende kann ja auch nicht als ein ausgesprochener Mittelteil gelten, es ist vielmehr die sich ganz aus dem Melodischen entwickelnde Fortsetzung der ersten Strophe. Diese Entwicklung geschieht hier, indem sich durch Variation von Beispiel 33$\overline{A}$ und unter dem Einfluß des immer andere Gestalt annehmenden, in Beispiel 33$\overline{B}$ rhythmisch gegebenen Auftaktes $\overline{a}$, neue Perioden und Sätze bilden. Zum Beispiel

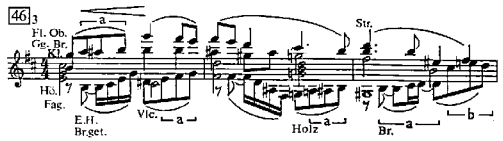
34 A



Aus der rhythmischen Verkleinerung des Vorhergehenden entsteht Beispiel 34 B ($\overline{a}$ des Beispiels 34A = $\overline{a}$ des Beispiels 34 B).

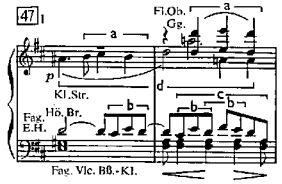
* Das ist zugleich nichts anderes, als die (auch im vorhergehenden Lied betonte) Erhöhung des Ausdruckes durch eine Wiederholung auf erhöhter Stufe. Die ihm folgende Wiederholung in der Originalfassung ist aber keine Abschwächung, da in ihr die harmonische Gewalt der längere Zeit vermißten, jetzt wiederkehrenden Tonika wirkt, eine in den Gurreliedern häufige Erscheinung (siehe die Besprechung des Beispiels 76).

34 B



In dem kleinen, aus $\overline{a}$ entwickelten Motiv $\overline{b}$ liegt der Keim zu dem daraus entstehenden Thema $\overline{c}$ in Beispiel 34C

34 C

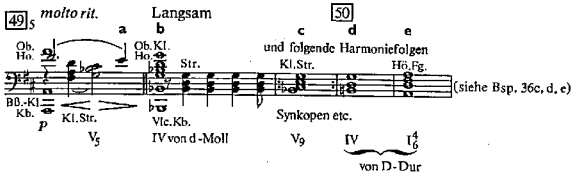


und späteren wichtigen Melodien.* Beispiel 34$\overline{b}$ – $\overline{b}$ in den Beispielen 34 B, C – , die neue Form des Auftaktes $\overline{a}$ in Beispiel 34C, ist aber, außer dem, daß es dem Auftakt $\overline{a}$ der vorhergehenden Beispiele 34A und B verwandt ist, nichts anderes als der erste Takt des Beispiels 33$\overline{A}$, zugleich eine Imitation des einen Takt früher einsetzenden $\overline{d}$, das, von Klarinetten und Streichern gebracht, an die ebenso instrumentierte Stelle $\overline{A}$ aus Beispiel 33 anklingt und so auch zu den oben erwähnten Wiederholungen der ersten Strophe zurückleitet, worauf sich fast unmittelbar das folgende Lied

VI. TOVE

anschließt. Es hat mit dem vorhergehenden nicht nur die Tonart, sondern auch das Schwanken der Tonart zwischen Dur und Moll gemeinsam (siehe auch die *d*-Moll-Stelle 46 7 im vorigen Lied). Der trugschlüssige Beginn, wodurch auch wieder die kurz vorher stark betonte Tonika hinausgeschoben wird,

35

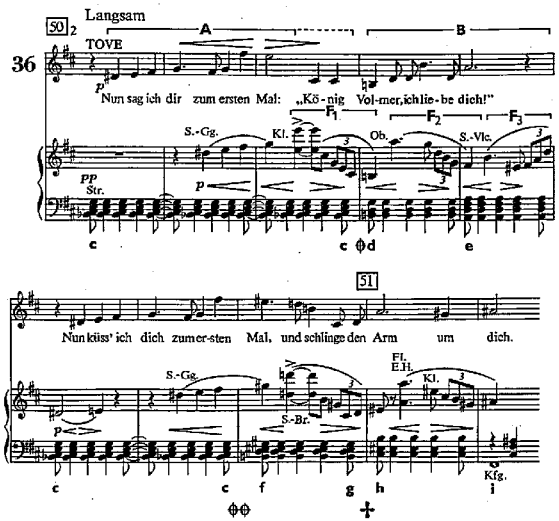


führt zum Sextakkord der IV. Stufe von *d*-Moll (Beispiel 35$\overline{b}$). Erst das zweitemal folgt dem die Dominante wiederholenden verminderten Septakkord (wieder trugschlüssig) die IV. Stufe von *D*-Dur ($\overline{d}$) und auf diese erst plagal die Tonika in der Quartsextakkordlage. Auch innerhalb des Lieds (Moll bei 51 3, Dur bei 51 4) und in umgekehrter Reihenfolge bei

* Siehe die Besprechung der Beispiele 39 und 56–58.

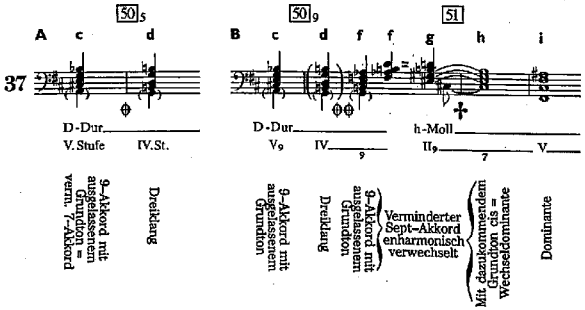
$\boxed{51}_8$ und $\boxed{51}_9$, geschieht dieser Wechsel, beidemale sogar nach dem a u t h e n t i s c h e n Schluß, also auf der I. Stufe. Diese Tonika erscheint jedoch jedesmal in einer anderen Umkehrung; auf den Quartsextakkord folgt bei $\boxed{51}_3$ die Grundlage, bei $\boxed{51}_9$ die Sextakkord-, bei $\boxed{52}_7$, wie vorübergehend (gar nicht zu *D*-Dur gehörig), die Quintsextakkordlage und erst zum Schluß wieder die Grundlage auf dem Orgelpunkt. Aber es dürfte kaum dieser Reichtum in harmonischen Wendungen, die Vielgestaltigkeit bei Wiederholungen von Akkorden und Akkordfolgen sein, an denen sonst achtlos vorübergegangen wird; ebensowenig, wie es die über die Melodien gespannten, sprichwörtlich gewordenen weiten Bögen sind, die man ja auch sonst nicht hört, wenn man sie nicht zufällig gestochen sieht; das dürften also kaum die Eigenschaften sein, denen dieses Lied Toves das Bekanntwerden verdankt und die Anerkennung jener, die „sonst Schönbergs Kunst ablehnend gegenüberstehen", eine Anerkennung, die man zurückweisen sollte, da sich in ihr nicht Bescheidenheit äußert, sondern die, wie durch einen Freibrief erlangte Erlaubnis, die Schönheit anderer Kunstwerke zu negieren. – Ich vermute vielmehr, daß die Gründe für diese unerfreuliche Beliebtheit dieses Liedes, in den darin vorkommenden Synkopen und verminderten Septakkorden zu suchen sind. Das spricht aber nicht gegen diese Mittel, sondern für die allgemeine Unfähigkeit zu unterscheiden, wann eines dieser bevorzugten Mittel ein K u n s t mittel, wann es ein V e r l e g e n h e i t s mittel ist; zu beurteilen, w a n n die Synkopen – wie in den veralteten Salonklavierstücken, aber manchmal auch in der „modernsten" Orchestermusik – dazu da sind, Bewegung in einer l e b l o s e n Masse vorzutäuschen, polyphone Stimmführungen zu vermeiden, und w a n n die Synkopen – wie in diesem Lied der Tove – einen organischen Bestandteil bilden, sich infolgedessen thematisch durch das ganze Lied ziehen, wie ein das Leben dieser Melodien begleitender Pulsschlag, ohne den es nicht zu denken ist.

36



Auch der Gebrauch des verminderten Septakkords im obigen Beispiel 36 und im folgenden unterscheidet sich sehr wohl von j e n e n Fällen, woher dieser Akkord seine Beliebtheit erlangt hat. Dort wird er nämlich, den Charakter dieses „Wechselbalges" – wie ihn Schönberg einmal nannte – mißbrauchend, überall, wo die harmonischen Folgen nicht ganz einwandfrei sind, vorgeschoben. Hier aber – und in allen Meisterwerken aller Zeiten – wird ihm, entsprechend den Ausführungen in Schönbergs Harmonielehre, e i n e S t u f e unterlegt, er ist ein Glied der großen Familie der Akkorde, er ist ihnen blutsverwandt. Aber das will nicht viel heißen, besonders in einer Zeit, in der es als modern gilt, solche harmonische – und auch menschliche Beziehungen – zu leugnen, wo – aus Angst vor Philistrosität (der ja doch keiner entrinnt) und aus Unfähigkeit, die durch harmonische – und menschliche – Abstammung bedingte Zusammengehörigkeit zu erfassen, – eine von diesen Leugnern leichter vortäuschbare Fähigkeit angestrebt wird, die durch die W a h l auch dort eine Verwandtschaft ergibt, wo die des B l u t e s nicht vorhanden ist; nicht bedenkend, daß sie diese immer im Mund geführte Wahlverwandtschaft der Akkorde – und der Seelen, um bei dem Bilde zu bleiben – ebensowenig erfassen, wie die von ihnen verspottete Blutsverwandtschaft. Wer für jene Sinn hat, wird auch diese ehren; und nur dem – um endlich ganz zur Harmonik zurückzukehren –, der die Beziehungen dieser, der großen Familie der Tonalität zugehörigen Akkorde so restlos ausschöpft wie Schönberg, kann man eine auch darüber hinausgehende Wahlverwandtschaft neuer, noch nie gehörter Zusammenklänge glauben. Den anderen aber, die sich aus der Tonalität – die sie nie verstanden, und sich daher ihr nicht unterordnen konnten – in jene schon einmal erwähnte „Modernität" flüchteten, ist nicht zu glauben: Es ist Betrug mit neuen Mitteln, wie es solcher mit den alten war, – – – mit dem verminderten Septakkord.

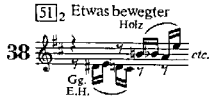
37



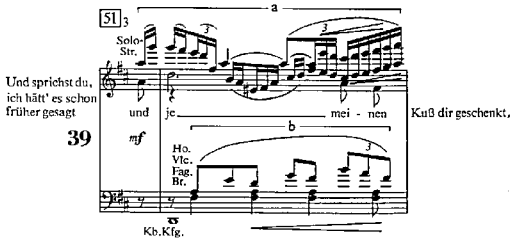
Beispiel 37 zeigt in den analogen Punkten $\overline{c}$, $\overline{d}$, $\overline{f}$, $\overline{g}$, $\overline{h}$, $\overline{i}$ die harmonische Deutung des Beispiels 36. Die verminderten Septakkorde werden hier immer auf einen Nonakkord mit ausgelassenem Grundton zurückgeführt, welche Deutung im Beispiel 35 auch gleichsam bewiesen wird, indem demselben verminderten Septakkord einmal mit seinem tatsächlich mitklingenden Grundton ($\overline{a}$), das anderemal ohne diesen ($\overline{c}$) dieselbe Wendung, der eingangs erwähnte Trugschluß nach *G* ($\overline{b}$ und $\overline{d}$) folgt.

Die zweite Wendung, Beispiel 36 und 37, von $\overline{c}$ nach $\overline{f}$ ist eine Wiederholung der Stufenfolge der vorhergehenden Wendung. Nur erscheint diese ebenfalls trugschlüssig gebrachte IV. Stufe bei $\oplus\oplus$ diesmal als verminderter Septakkord. Von dieser V a r i a t i o n Gebrauch machend, wird ihm ein anderer Grundton *Cis* unterlegt, wodurch der so entstandene Septakkord ($\overline{h}$), als Wechseldominante von *h*-Moll aufgefaßt, zur Oberdominante dieser parallelen Molltonart von *D*-Dur leitet. Diese Modulation verdankt dadurch eigentlich der V a r i a t i o n eines einzigen Akkordes ($\overline{d}=\overline{f}$) ihre Kraft. Ja sie verliert ganz den Charakter jener üblichen Wendungen bei Wiederholungen; vielmehr wie ein Spiegelbild des ersten Schlusses bei $\overline{e}$, dem Quartsextakkord von *D*, erscheint dieser zweite Schluß auf *Fis* (bei $\overline{i}$); es ist der in Musik umgesetzte Reim, dessen Sinn ja ein tieferer ist als der Gleichklang der Worte, und der hier in Tönen ausspricht, was er sonst nur ahnen läßt.

Aus den in Beispiel 36 mit $\overline{F}$ bezeichneten, bei $\overline{F}_1$ nur die Singstimme umschreibenden, bei $\overline{F}_2$ und $\overline{F}_3$ schon in eigener Form auftretenden Figuren der Solostreicher ‹und Holzbläser› entwickeln sich unter dem Einfluß des in der zweiten Strophe einsetzenden Begleitmotivs,



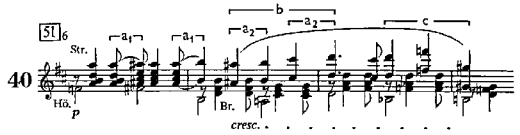
das auch den Rhythmus der organischen Synkopen einhält, die Figuren $\overline{a}$ des Beispiels 39, dessen führende Mittelstimme der Celli ($\overline{b}$) wie eine Vergrößerung von $\overline{a}$ erscheint.



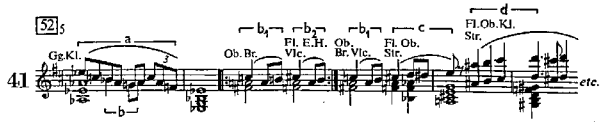
Sie ist aber nichts anderes als eine Variante des Hornthemas Beispiel 34C$\overline{c}$ bei den Worten Waldemars: *„Nicht sehnlicher möchten die Seelen gewinnen den Weg zu der Seligen Bund, als ich deinen Kuß"*, das sich auch d o r t zum e r s t e n m a l entwickelt hat, und für das Spätere (Beispiele 56–58) von so großer Bedeutung wird. Womit ich wenigstens einmal zeigen wollte, wie aus einem, nur e i n Intervall enthaltenden Takt einer neuen Melodie, dem Dezimensprung in 36$\overline{A}$, durch Umschreibung ($\overline{F}_1$ im Beispiel 36) und Verquickung mit begleitenden Motivteilen (Beispiel 38) eine neue Figur (Beispiel 39$\overline{a}$), schließlich durch Vergrößerung ein Thema entsteht (39$\overline{b}$), das sich schon einmal aus kleinsten Motiven gebildet hat* und aus dem sich wiederum ein für das ganze Werk wichtiges Thema entwickelt. Auch die folgenden Beispiele 40 und 41 zeigen die Entwicklung – besser gesagt: die Rückentwicklung ein und

* Siehe die Besprechung der Beispiele 33 und 34.

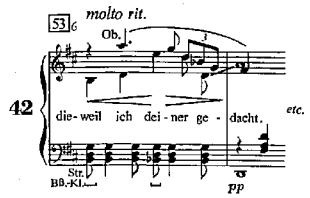
desselben Themas aus dem sich im Verlauf des Liedes bildenden, motivischen Material. Es ist das Thema $\overline{A}$ des Beispiels 36, das, m i t oder o h n e den Dezimensprung gebracht, im Folgenden und in den mannigfaltigsten Verbindungen (siehe die Beispiele 43, 63$\overline{c}$, 64$\overline{c}$, 74$\overline{A}$, $107_1\overline{a}$, und im III. Teil die Stellen $\boxed{46}_{0-4}$, $\boxed{62}_9$ und $\boxed{84}_9$) wiederkehrt. Das verdankt dieses Thema nicht nur seinem Charakter als Motiv der Tove, sondern auch seiner, infolge Durchgangs-, Wechselnoten und Vorhalte anpassungsfähigen Form, wie ich das bei Beispiel 19 gezeigt habe. In diesem Thema, sowie in der ganzen Melodie des Beispiels 36 und gleich vorgreifend im Beispiel 60 bei den Worten Waldemars: *„Du wunderliche Tove"* finden wir auch die für die Melodik Schönbergs – besonders der der späteren Werke – charakteristischen großen Intervalle.



Hier entsteht also der, aus einer Wiederholung des Motivs $\overline{a}_2$ gebildete Auftakt $\overline{b}$ dieses Themas der Tove aus dem vorangehenden $\overline{a}_1$ der organischen Synkopen. Das so einsetzende Thema wird aber, wie seine Fortsetzung $\overline{c}$ zeigt, nicht in der Originalform gebracht, sondern das geschieht erst beim zweiten, ebenfalls auf der Dominante stehenden Einsatz, Beispiel 41. (Etwas Ähnliches finden wir im Beispiel $107_1\overline{A}$ $\overline{a}_1$, $\overline{a}_2$, $\overline{a}_3$.)



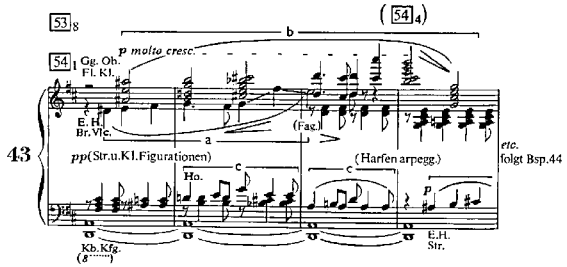
In dem von der Form $\overline{c}$ des Beispiels 34C ableitbaren $\overline{a}$ im voranstehenden Beispiel 41 ist, wie die abwärts gestrichenen Noten $\overline{b}$ zeigen, die ihm folgende Form vorgebildet und entsprechend der im Takt wechselnden Harmonien in zwei Varianten $\overline{b}_1$ und $\overline{b}_2$ gebracht. Eine weitere Variation von $\overline{b}_2$ ergibt $\overline{c}$, dessen Vergrößerung wieder den Auftakt $\overline{d}$ des nun vollständig gebrachten Themas 36$\overline{A}$ auf der Dominante, worauf trugschlüssig dasselbe Thema in der Originalform folgt, dessen dritter Takt folgende melodische Variante der Singstimme erfährt,



und gleichzeitig den für das Lied bezeichnenden Wechsel zwischen Dur- und Moll-Unterdominante, diesmal chromatisch, bringt.

Kurzes Nachspiel (über einem Orgelpunkt zugleich erklingend 36 $\overline{A}$ in Original- und vergrößerter Form und 33 $\overline{A}$).

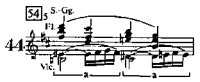
Thema $\overline{A}$ des Beispiels 36 erscheint nun im Nachspiel dieses Liedes, den zwei Tönen des Orgelpunktes $\frac{a}{d}$ entsprechend, in der Form der Tonika und der Dominante (jene im Originalzeitmaß, $\overline{a}$, diese vergrößert, $\overline{b}$) enggeführt.

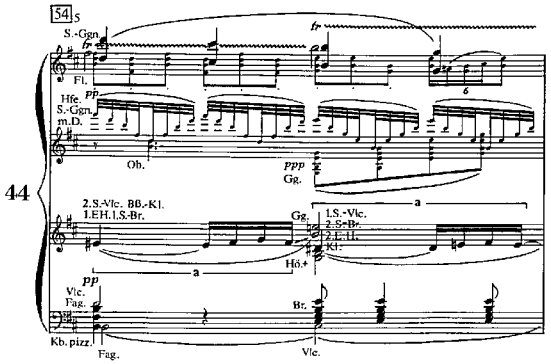


Zugleich erklingt bei $\overline{c}$ das Thema $\overline{A}$ des Beispiels 33, auf diese Weise die wichtigsten Themen beider zusammengehöriger Lieder zusammenfassend.

Der hier gebrachte Orgelpunkt ist, wie alle vorher erwähnten und noch folgenden, rein harmonischer Natur. Die sich über ihm abspielenden thematischen und harmonischen Ereignisse hätten auch ohne ihn Geltung, der Kontrapunkt liegt nicht im Zusammenklang mit den liegenden Tönen, sondern im Zusammenklang der kontrapunktisch geführten Stimmen. Zum Unterschied jener, ich glaube aus der jung-italienischen Musik aufgenommenen Orgelpunkte und liegenden, meist tremolierenden Stimmen, die – wieder ein Verlegenheitsmittel aus einem Kunstmittel machend, – dazu da sind, harmonische Ereignislosigkeit zu verdecken, unmögliche Kontrapunkte möglich zu machen.

Eine beim Austritt aus dem Orgelpunkt einsetzende Episode von besonders k l a n g l i c h hervortretendem Charakter





(44$\overline{a}$ = 19$\overline{b}$.)

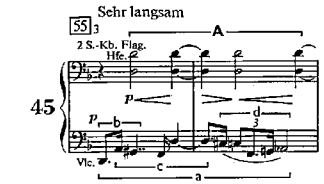
bringt bei $\overline{a}$ das Thema 19 wieder. Auf die daranschließende Tonika folgt in Flöten und Harfenarpeggien ein verminderter Septakkord, über liegenden Klarinetten und Fagotten, diesmal den harmonisch unbestimmten Charakter

dieses Akkords ausnützend – rein klanglich, eher wie das wiederkehrende harmonische Motiv dieses Liedes.[1]

VII. WALDEMAR

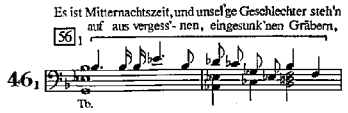
VII. WALDEMAR

Das, dieses (in *d*-Moll stehende) Lied einleitende Beispiel 45 bringt außer dem sehr wichtigen Thema $\overline{a}$ der Celli,* die von den Harfen und Kontrabaß-Soli flageolett gebrachten Synkopen $\overline{A}$, welche die unmittelbar vorhergehenden, den besprochenen verminderten Septakkord begleitenden *pp*-Schläge der großen Trommel und des Beckens (mit dem Triangelschlägel) aufgreifen, ihren unbestimmten Klang in eine bestimmte Tonhöhe umsetzend.

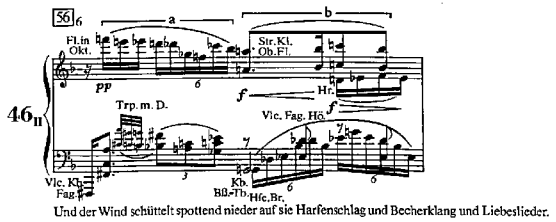


45

Die in dem ersten Teil dieses dreiteiligen großangelegten Liedes noch neu auftretenden Themen sind:



46 I



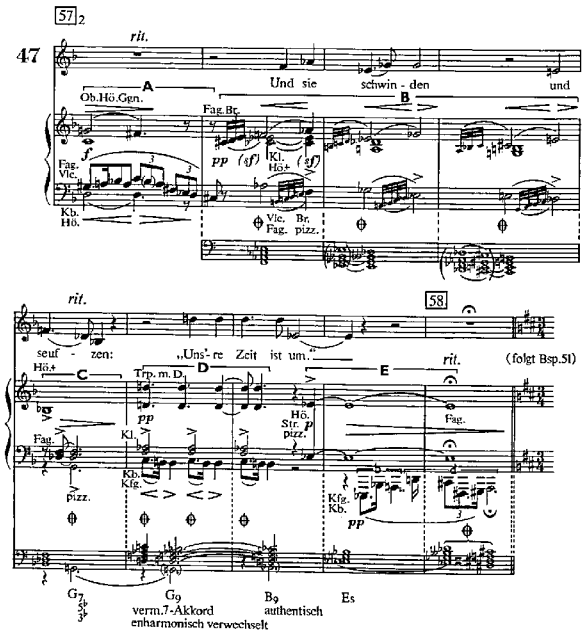
46 II
$\overline{b}$ = 19$\overline{a}$.

Beispiel 46$_{I}$ treffen wir erst im III. Teil der Gurrelieder ([1] und [29]) wieder. $\overline{b}$ in Beispiel 46$_{II}$ ist das rhythmisch veränderte Beispiel 19, das auch im Mittelteil dieses Liedes ([59]$_7$) in der Originalform auftritt. Es nimmt folgende kadenzierende Form, Beispiel 47$\overline{A}$, an, die, in der Art wie sie zu Übergängen und Schlüssen verwendet wird, an das Beispiel 14 erinnert.

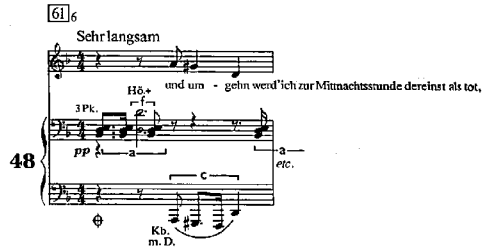
1 ‹In Bergs „Korrekturexemplar" steht am Rand ein Fragezeichen und unter „harmonische": „Akkord".›

* (verwandt mit 21$\overline{c}$)

47
⟨das kleine System getilgt⟩

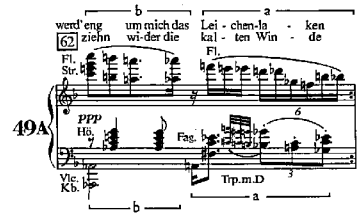


Die unter dieses Beispiel in kleiner Zeile gesetzten Harmonien zeigen, daß in jedem der vier Modelle $\overline{B}$, $\overline{C}$, $\overline{D}$, $\overline{E}$ bei ⊕ der schon oft erwähnte „kleine Septakkord" erscheint, und zwar: in $\overline{B}$ dreimal sequenzierend; bei $\overline{C}$ wie aus dem Molldreiklang (auf *B*) durch den hinzutretenden neuen Grundton (*G*) entstanden; bei $\overline{D}$ in der eigentlichen Behandlung des „Tristan-Akkords" (der sich in den auf gleicher Stufe mit dem vorhergehenden „kleinen Septakkord" stehenden verminderten Septakkord auflöst); schließlich bei $\overline{E}$⊕ m e l o d i s c h umschrieben. So daß diese aus verschiedenen Bestandteilen gebildete, anscheinend u n zusammenhängende Modellgruppe $\overline{B\ C\ D\ E}$ wie durch e i n e i n z i g e s Motiv, das hier ein Akkord ist, z u s a m m e n gehalten wird und jedes, indem es daher als eine V a r i a t i o n eines und desselben Gedankens gelten kann, die natürlichste Fortsetzung des Vorhergehenden bildet. Außer dieser Relation der Akkorde gibt es noch eine thematische zwischen $\overline{D}$ und $\overline{E}$. Über beide erstrecken sich die zwei Bestandteile des Beispiels 45, sein Miteinander in ein Nacheinander wandelnd. In $\overline{D}$ erklingen die, diesmal von gedämpften Trompeten gebrachten Oktaven $\overline{A}$ von Beispiel 45; im darauffolgenden $\overline{E}$ haben Kontrafagott und Kontrabässe Thema $\overline{a}$ desselben Beispiels; und zwar in einer aus $\overline{b}$ und $\overline{d}$ zusammengesetzten, gekürzten Form. Bei der Wiederholung im dritten Teil dieses dreiteiligen Liedes erscheint diese Stelle in der Originalform und außerdem stark verlängert ($\boxed{63}_8$ – $\boxed{64}_5$). Auch die übrigen, der ersten Strophe unterlegten Themen (Beispiele 45 und 46_{II}) erfahren bei der Wiederholung Veränderungen.

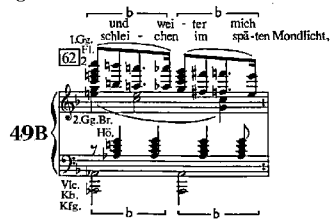


Beispiel 48, eine Variante von Beispiel 45, bringt in $\overline{f}$ dessen Harfen- und Kontrabaß-Oktaven diesmal von gestopften Hörnern. Das Kontrabaß-Thema $\overline{c}$ ist eine (wieder anders) gekürzte Form ⟨von⟩ $\overline{c}$ des Beispiels 45$\overline{a}$. Dazu tritt eine im neuen Rhythmus von 48$\overline{c}$ von Pauken und pizzikierten Celli gebrachte Harmonie, die wieder – unvollständig zwar (⊕ $\overset{e}{\underset{(g)}{d}}$) – eine Umkehrung des „kleinen Septakkords" ist.

Die Veränderung am Beispiel 46_{II} ist folgende:

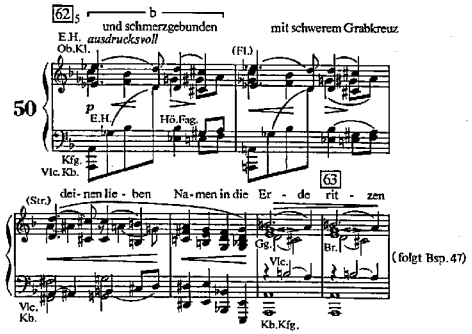


Ein Vergleich zeigt, daß eine Vertauschung der beiden Takthälften stattgefunden, und die nun an die erste Stelle gerückte Hälfte ($\overline{b}$) außerdem eine andere Form angenommen hat. Aus ihr entsteht



49B

aus der Vergrößerung des halben Taktes die ganz neue Form 50($\overline{b}$),

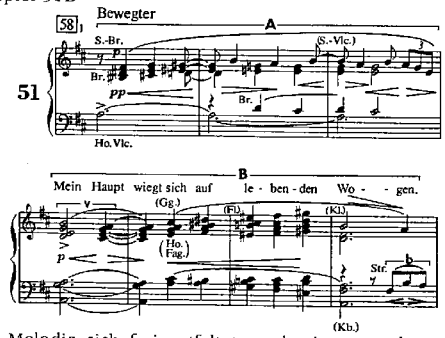


50
50$\overline{b}$ = 49$\overline{b}$.

auf die unmittelbar Beispiel 47 mit der vorhin erwähnten Erweiterung von $\overline{E}$ folgt.

Zwischen diesen Außenstellen liegt der Mittelteil des Liedes, in dem die mit Beispiel 51$\overline{B}$

Mittelteil: **51**



beginnende Melodie sich frei entfaltet, nach einer strophenweisen Wiederholung ($\boxed{60}$) und Andersentwicklung bei den Worten *„Jetzt ist meine Zeit"* einen Höhepunkt erreicht, um von da nach dem dritten Teil des Liedes (Beispiel 48) zurückzukehren. Das diesen Mittelteil einleitende Modell, Beispiel 51$\overline{A}$, wird am Schluß des Liedes ($\boxed{64}_6$) wiederholt und, seinen leitenden Charakter ausnützend, zu einer raschen Überleitung ins nächste Lied verwendet.

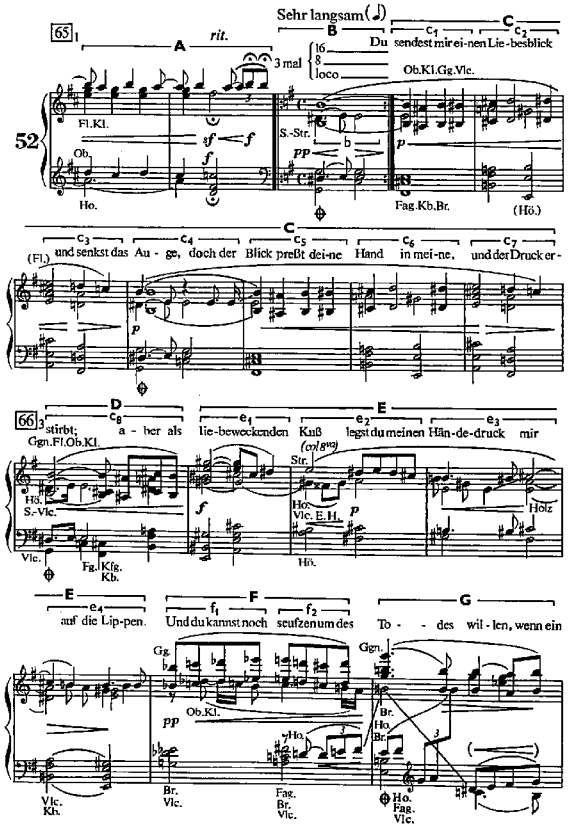
Einige Schlußtakte (Beispiel 45) und Überleitung (Beispiel 51).

VIII. TOVE

VIII. TOVE

Die Form dieses Liedes ist von der vorhergehenden sehr verschieden und es dürfte kaum möglich sein, sie auf irgend eine andere bekannte – klassische oder moderne – Form zurückzuführen. Das ist auch nicht notwendig, wenn man von vornherein zugibt, daß es sich hier um die Vereinigung zweier Lieder handelt, deren eines gewissermaßen die Erfüllung des anderen ist, was hier nicht im psychologischen Sinne gesagt sein soll, was ich immer zu vermeiden trachte, sondern – wie überall, auch wenn ich im Bilde spreche – im rein musikalischen. Während nämlich zwischen beiden Liedteilen kaum eine t h e m a t i s c h e Beziehung besteht, beweist ihr h a r m o n i s c h e r Aufbau zweifellos ihre Zusammengehörigkeit. Die im ersten Liedteil wie schwebend erhaltene, immer erwartete Tonart *G*-Dur tritt erst unzweideutig im zweiten Liedteil auf, wird dort „erfüllt". Statt dieses *G*-Dur tritt im ersten Liedteil auf dessen trugschlüssig gebrauchter Dominante i m m e r der *e*-Moll-Akkord auf (siehe Beispiel 52⊕, die Stelle $\boxed{67}_9$–$\boxed{68}_{0,1,2,3}$, dann Beispiel 54⊕), die Tonalität *E* aber auch nicht unzweifelhaft festlegend, wie schon das harmonisch schwebende Modell $\overline{C}$ im Beispiel 52 zeigt. Für letztere spricht freilich die *E*-Dur-Stelle $\overline{E}$ desselben Beispiels und das auf der Dominante (*H*) beginnende Mittelstück dieses ersten Liedteiles (Beispiel 53). Anderseits ist aber doch die *G*-Dur-Wirkung infolge ihrer schon erwähnten, oft wiederkehrenden Dominante und der schließlichen Befestigung ihrer Tonika in dem, den Beginn des zweiten Teiles bildenden Schluß des ersten (Beispiel 56) eine zu starke, als daß man *e*-Moll die Tonart dieses ersten Liedteiles nennen könnte. Wir haben also hier wieder ein Beispiel schwebender Tonalität wie im Lied III (Waldemar), nur noch stärker ausgedrückt als dort. Während dadurch die harmonischen Ereignisse des einen Teiles kaum ohne die des anderen Teiles denkbar sind, ist der t h e m a t i s c h e Aufbau beider leicht g e t r e n n t zu betrachten. Jeder der Liedteile bildet für sich wieder ein dreiteiliges Lied, der erste freilich – wegen seines Anschlusses an den zweiten – mit einer etwas freieren Behandlung der Wiederholung Beispiel 54 und deren Fortsetzung Beispiel 55.

52

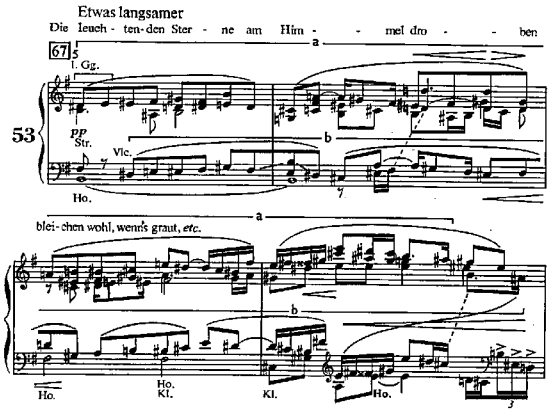


Der im Beispiel 52$\overline{B}$ mit $\overline{b}$ bezeichnete Vorhalt ist für die weitere melodische Entwicklung wichtig. Vielleicht könnte man von diesem kleinen Sekundenschritt die ganze große Melodie $\overline{B, C, D, E, F, G}$ etc. und alles Folgende ableiten. Die so entstehende Analyse würde aber zu weit führen, anderseits allzu pedantisch und einseitig sein. Es genügt hoffentlich, wenn ich darauf hinweise und näher auf die Beziehungen der g r ö ß e r e n, vielleicht auf jenes kürzeste Motiv zurückführbaren Perioden und Sätze eingehe. Vor allem auf die in $\overline{D}$ und $\overline{E}$ liegende Variation von $\overline{B}$ und $\overline{C}$. Und zwar entsprechen die fünf Takte $\overline{D\ E}$ den sieben Takten $\overline{B, c_1, c_2, c_3, c_4, c_5, c_6}$. Mathematisch ausgedrückt:

$$D = B + c_1 + \frac{c_2}{2}$$

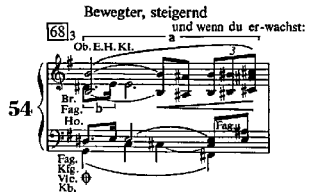
Der Viertakter E
$$\begin{cases} e_1 = \frac{c_2}{2} + \frac{c_3}{2} \\ e_2 = \frac{c_3}{2} \\ e_3 = c_4 + c_5 \quad (= B + c_1) \\ e_4 = c_6 \quad\quad (= c_2) \end{cases}$$

Wieso diese scheinbar so einfache Melodie einen so komplizierten, ja fast rätselhaften Aufbau hat (denn ich bin mir wohl bewußt, mit vorstehenden eindeutigen Gleichungen die Vieldeutigkeit der Melodie nicht erschöpft zu haben), hat vielleicht seinen Grund in der Zusammenziehung der Takte $\overline{B \text{ und } c_1}$ zu Takt $\overline{D}$, wodurch nicht nur das, was früher erster Takt ($\overline{c_1}$) eines Achttakters ($\overline{C\ D}$) war, in den letzten Takt ($\overline{D}$) dieses Achttakters für das folgende $\overline{E}$ auftaktmäßig einbezogen wird, sondern der durch diese Zusammenziehung von $\overline{B \text{ und } c_1}$ erzeugte verdoppelte Harmoniewechsel in $\overline{D}$ noch die Harmonie des folgenden halben Taktes ($\overline{\frac{c_2}{2}}$) beansprucht. Die so entstandene harmonische Verschiebung, wird im folgenden Takt ($\overline{e_1}$) aufrecht erhalten und erst im nächsten Takt ($\overline{e_2}$), die anfängliche Übereilung durch Verzögerung gutmachend, wieder ausgeglichen. Die Zusammenziehung von $\overline{c_4 \text{ und } c_5}$ zu $\overline{e_3}$ [analog dem vorhergehenden $\overline{D} = \overline{B + c_1}$ (resp. $\overline{c_4 + c_5}$)] macht sich jener harmonischen Übereilung nicht schuldig, der also früher miteinbezogene halbe Takt [$\overline{\frac{c_2}{2}}$ (= $\overline{\frac{c_6}{2}}$)] (übrigens die Dominante) folgt jetzt nicht am letzten Viertel (wie in $\overline{D}$), sondern am ersten Taktteil des folgenden Taktes ($\overline{e_4}$), und dementsprechend die Tonika am dritten. Ja, das nun folgende $\overline{F}$ mit dem Trugschluß bei $\overline{G}$ ist auch h a r m o n i s c h nichts anderes als eine Variation des auf $\overline{c_6}$ folgenden $\overline{c_7}$ mit seinem Trugschluß bei $\overline{D}$. Außerdem sind diese $\overline{F}$ und $\overline{G}$ voll t h e m a t i s c h e r Beziehungen zum Vorhergehenden: die aufsteigenden Achteln ($\overline{f_1}$) in $\overline{F}$ gleichen den Vierteln in $\overline{c_1}$ und $\overline{c_2}$, die folgende mordentartige Figur in $\overline{F}$ ($\overline{f_2}$) ist eine k r e b s g ä n g i g e Umkehrung derselben Figur in $\overline{e_2}$, die wiederum eine v e r k l e i n e r t e Umkehrung von $\overline{c_1}$ ist; der Rhythmus im folgenden Sextensprung der Singstimme ($\overline{G}$) ist derselbe wie der im Quintensprung in $\overline{c_4}$. Durch Wiederholung und Teilung in zwei Hälften und Beibehaltung der einen Hälfte ($\overline{F}$), weitere Teilung von $\overline{F}$ und Beibehaltung der mordentartigen Figur ($\boxed{67}_4$), die selbst wieder für das Thema des folgenden Mittelteiles, Beispiel 53, vorbildlich ist, setzt sich diese kunstvoll aufgebaute Melodie fort und bildet trotz ihrer mannigfaltigsten Bestandteile ein untrennbares, einheitliches Ganzes, das ich nur darum zerlegen mußte, um über den äußeren Aufbau Rechenschaft geben zu können. Denn ich weiß sehr wohl, daß ich durch diese Wissenschaft dem w a h r e n Wesen solcher Melodien, ihres Lebens, ihrer Fortentwicklung nicht um einen Schritt näher komme, so wie etwa die Naturwissenschaft vom wahren Wesen der Natur, ihrer Lebenserscheinungen, Fortpflanzung, Vererbung u.s.w. wohl das Wissen, aber keine A h n u n g hat. Aber ich unterscheide mich wenigstens ‹dadurch› von den Fachleuten und Gelehrten, daß ich die Unmöglichkeit, den wahren Sinn der Werke der Kunst und der Natur dadurch zu erfassen, daß man sie wie diese Melodie b i s a u f d i e E i n g e w e i d e prüft, daß ich also diese Unmöglichkeit von vornherein zugebe und durch meine Wissenschaft nicht zu dem Schluß komme, die S e e l e dieser Werke zu leugnen. Das würde mir auch niemand glauben; denn wer nur einmal diese Melodien hört, wird alle meine Worte darüber vergessen und nur ihre Seele ahnen.

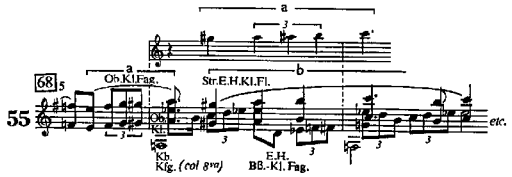


53
‹nur die erste Akkolade›

Die von der ersten Geige gebrachte Melodie ($\overline{a}$) des Mittelstückes des ersten Liedteiles wird in $\overline{b}$ von derselben, gleich nach ihr einsetzenden Melodie streng kanonisch begleitet. Ihr Beginn zeigt außer dem schon angeführten thematischen Zusammenhang mit dem Vorhergehenden auch den motivischen kleinen Sekundenschritt *dis–e*, diesmal das *dis* nicht vor der Tonika vorhaltend, sondern als Terz des Dreiklanges. Nach einer kurzen Überleitung, die wieder das *Erste Zeitmaß* ($\boxed{68}$) bringt, folgt der angedeutete dritte Teil des Liedes in dieser dreimal immer um eine kleine Terz höher sequenzierenden Form:



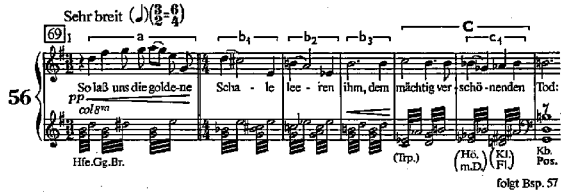
Bei Beispiel 55$\overline{b}$ erscheint die Sequenz wie in einer Vergrößerung von $\overline{a}$ und damit ist sogleich der Beginn des Themas, Beispiel 36$\overline{A}$ gegeben, das sich somit hier aus dem motivischen Halbtonschritt neu entwickelt hat.



Ich habe ähnliche Fälle solcher Wiedergeburten dieses Themas aus neuen Motiven schon einigemale erwähnt (Beispiel 40 und 41); dies geschieht auch mit vielen anderen Themen, und unzähligemale, kann also als ein typisch Schönbergisches Kunstmittel gelten, das natürlich ebensooft unbewußt als bewußt angewendet ist.

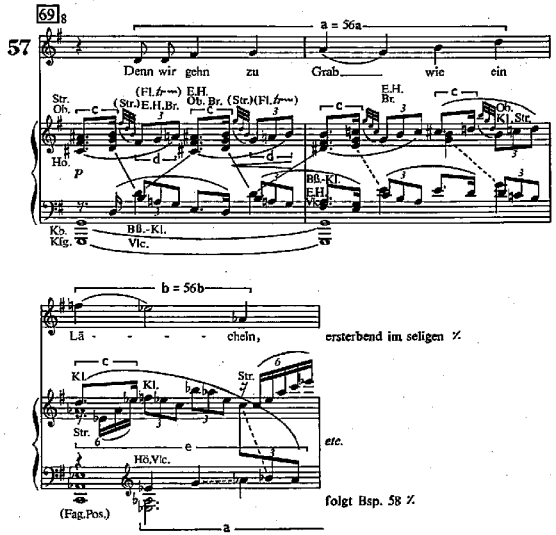
Das im Beispiel 39$\overline{b}$ auch schon einmal w i e d e r g e b o r e n e Thema des Beispiels 34C$\overline{c}$ erscheint nun im Anschluß an das Vorige, als selbständige, führende, sich frei entwickelnde Melodie der Singstimme des zweiten Liedteiles.

56



Die dieser Strophe folgende, die ich als Mittelteil dieses dreiteiligen Liedes bezeichnen möchte, bringt die veränderte Melodie der Singstimme in Beispiel 56 und deren Fortentwicklung mittels des Motivs $\overline{b}$ der Beispiele 56 und 57 bis zum Eintritt des dritten Teiles (Beispiel 58).

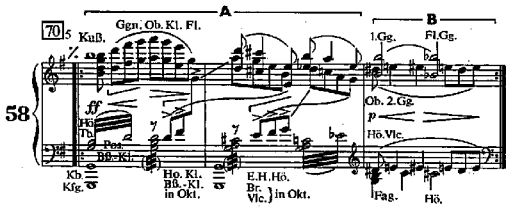
57



Zu diesem Mittelstück tritt bei $\overline{c}$ der motivische Sekundenschritt des ersten Liedteiles, Beispiel 52$\overline{b}$, die einzige melodische Beziehung zwischen beiden Teilen. Die aus den anfänglich mehr begleitenden Triolen $\overline{d}$ enstandene Mittelstimme $\overline{e}$ erscheint wie eine variierte Verkleinerung der führenden Melodie 56$\overline{ab}$, resp. 57$\overline{ab}$.

Die nur vom Orchester gebrachte Wiederholung des ersten Teiles (Beispiel 56), eine Art Nachspiel, zeigt eine neue kanonische Form und Kombination:

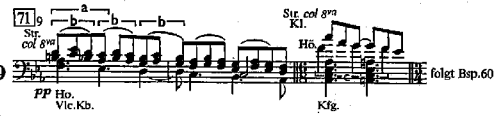
58



Beispiel 58$\overline{A}$: Den drei Einsätzen des Themas $\overline{a}$ des Beispiels 56 folgt in 58$\overline{B}$ ein aus dem motivischen kleinen Sekundenschritt, Beispiel 52$\overline{b}$, und der früher erwähnten mordentartigen Figur (Beispiel 52$\overline{f_2}$) gebildetes eintaktiges Modell, das zum Einsatz des diesmals in *Es*-Dur von den Geigen gebrachten Themas, Beispiel 52$\overline{e_1}$, $\overline{e_2}$ und $\overline{e_3}$, moduliert. Die hier auch vorkommende mordentartige Figur wieder aufnehmend, bildet sich folgende Überleitung zum nächsten Lied,

Nachspiel: Beispiel 56$\overline{a}$ (enggeführt und mit 52$\overline{b}$, $\overline{f_2}$ ein dreitaktiges Modell bildend), Beispiel 52$\overline{e_1}$, $\overline{e_2}$, und $\overline{e_3}$ und Überleitung (52$\overline{f_2}$).

59



in der die über dieses Beispiel gegebenen Klammern deutlich zeigen, wie sich aus dem Mordent $\overline{a}$ durch Verschiebung ein dreitöniges Motiv $\overline{b}$ abzweigt, das, im darauffolgenden 6/8-Takt in den Hörnern vergrößert ($\overline{c}$), das Hauptmotiv des folgenden Liedes, Beispiel 60$\overline{a_1}$, ergibt. Durch diese Verschiebung wird aber auch die 4/4-Taktart vollständig verwischt und über den 6/8-Takt zum 3/4-Takt (Beispiel 60) übergegangen.

IX. WALDEMAR

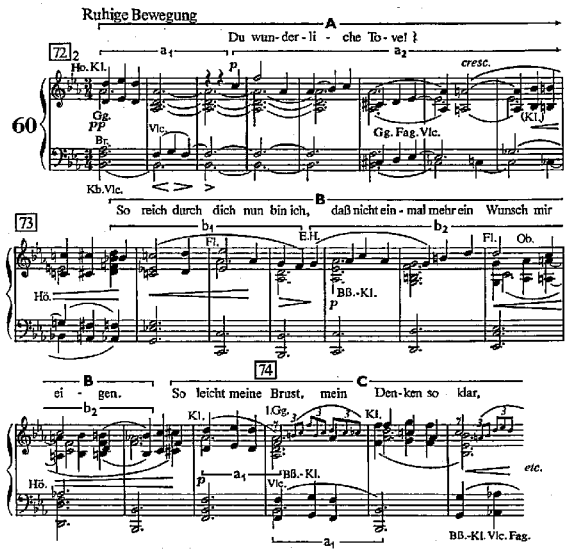
IX. WALDEMAR

Dieses Lied ist wieder dreiteilig: Sein Bau ist fast symmetrisch, wie folgende Tabelle zeigt:

I.Teil	Beispiel 60 A besteht aus a_1 und a_2	72$_2$
	Beispiel 60 B (b_1 + b_2)	73$_1$
	Beispiel 60 C aus a_1 aufgebaut	73$_9$
	Beispiel 61 (zweimal)	75
	Beispiel 60 B (zweimal b_1 + b_2)	75$_8$
Mittelteil	Beispiel 62$_1$	76$_8$
Wieder-	Beispiel 60 C aus a_1 aufgebaut, mit verlängerter Fortsetzung	78$_5$
holung	Beispiel 61 einmal	79$_9$
des	Beispiel 60 B (nur b_1)	80$_3$
I.Teiles	Beispiel 60 A (a_1 und a_2 verlängert)	80$_7$
(Nachspiel	Beispiel 60 Bb$_1$)	81$_8$

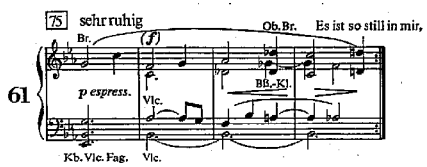
Trotz der vielen Wiederholungen ist dieses kurze Lied von einer großen Mannigfaltigkeit; in harmonischer Beziehung vor allem dadurch, daß öfter gebrachte Themen auf verschiedenen Stufen erscheinen, 60$\overline{B}$ zum Beispiel bei seiner ersten Wiederholung 75$_8$ statt über den Harmonie-Bässen von *Es*-Dur, über einem Orgelpunkt der durtonartmäßig ausgeführten Stufe *G*. Ebenso steht das Beispiel 61 [übrigens der e i n z i g e Fall, wo die Tonika in der Grundlage vorkommt] bei seiner Wiederkehr 79$_9$ zwar in derselben Tonart, aber, zum Unterschied von der in Beispiel 61 gegebenen Form, a u c h auf einem Orgelpunkt [der Dominante *B* von *Es*-Dur]. Der Eintritt dieses *Es*-Dur geschieht ebenfalls jedesmal anders [etwas, was wir schon im ersten Lied konstatiert haben]: bei 75 authentisch, bei 79$_{7-9}$ auf die Dominante von *g*-Moll trugschlüssig wie dessen IV. Stufe.

60
⟨nur bis 73₃⟩



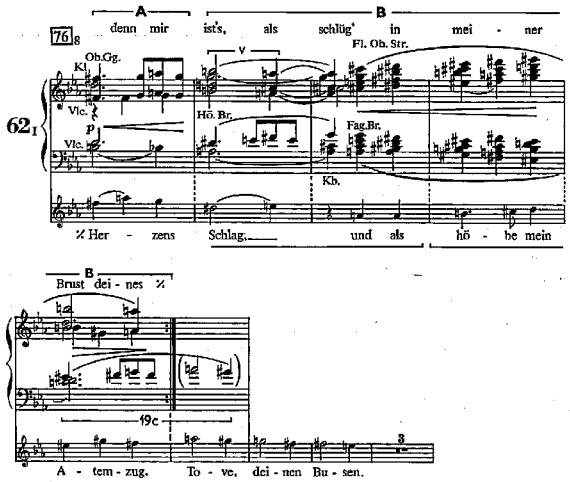
Die thematische Abwechslung liegt nicht nur in den verschiedenen Erweiterungen und Wendungen, die ein und dieselben Themen erfahren [zum Beispiel der aus dem Motiv $\overline{a_1}$ (Beispiel 60) aufgebaute Satz $\overline{C}$ desselben Beispiels bei $\boxed{74}_7$ und bei $\boxed{79}_2$], sondern auch in der verschiedenen Aufeinanderfolge der Bestandteile dieses Liedes, wie schon aus der Tabelle ersichtlich ist. So folgt in Beispiel 60 das $\overline{B}$ auf $\overline{A}$. Man beachte, wie durch Ausnützung der melodischen Führung von $\overline{B}$ [von $\overline{b_1}$ zum *As* des ersten Taktes in $\overline{b_2}$] in verkehrter Reihenfolge der Anschluß des $\overline{A}$ bei $\boxed{80}_7$ auf $\overline{B}$ erfolgt. Aber dieses, bis jetzt, ebenso wie $\overline{A}\langle\overline{a_1}\rangle$ immer dreitaktige $\overline{B}\langle\overline{b_1}\rangle$, ist hier viertaktig geworden. Das ist darin begründet, daß das früher alleinstehende viertaktige Beispiel 61

61



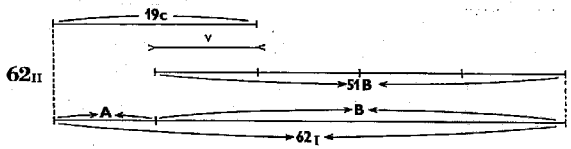
bei der Wiederholung dem $\overline{b_1}$ des Beispiels 60 unmittelbar vorangeht, also dessen Erweiterung seiner drei Takte zu vier Takten (bei $\boxed{80}_6$) fordert. Das Mittelstück dieses Liedes entspricht dem Mittelteil eines der vorhergehenden (VII, Beispiel 51$\overline{B}$), unterscheidet sich aber von ihm in der – durch die Voranstellung eines Taktes $\overline{A}$, Beispiel 62_I – von vier auf fünf erhöhten Taktzahl.

62_I
⟨ohne das kleine System⟩



Dieses $\overline{A}$, mit dem folgenden $\overline{v}$, ist wieder das anpassungsfähige Thema 19$\overline{c}$, und zwar wird die Gleichheit des im zweiten Takt dieser Form 19$\overline{c}$ enthaltenen freien Vorhaltes $\overline{v}$ mit dem das Beispiel 51$\overline{B}$ einleitenden Vorhalt $\overline{v}$ ausgenützt, und so beide verknüpft, wie folgende graphische Darstellung zeigt:

$62_I\overline{Av} = 19\overline{c}$.
$62_I\overline{B} = 51\overline{B}$.



Die über Beispiel 62_I liegende Singstimme, welche laut der darunter stehenden kleinen Zeile dieselbe Fortsetzung erfährt, wie im Mittelstück des VII. Liedes ($\boxed{60}_{5-7}$), ordnet sich aber dieser ungeraden Taktzahl nicht unter, greift vielmehr in die Wiederholung der fünf Takte von Beispiel 62_I über, selbst geradtaktige Perioden bildend. Diese melodische Verlängerung entspricht auch der Länge der Verszeile dieses Gedichtes, die hier die der Verszeilen im VII. Lied um zwei Hebungen übertrifft.

$\boxed{58}_4$ *Mein Haupt wiegt sich auf lebenden Wogen*
$\boxed{76}_8$ *Denn mir ist's, als schlüg' in meiner Brust deines Herzens Schlag*

Aber nicht nur in der Singstimme, sondern auch in der Mittelstimme wird die ungerade Taktzahl zu verwischen gesucht. Dazu dient wieder das im Mittelteil des Liedes verwendete zwei-, also geradtaktige Thema 19$\overline{c}$, indem es – von Celli und Fagotten gebracht –, wie 19$\overline{c}$ im Beispiel 62_I zeigt, in die Wiederholung der fünf Takte übergreift.

ORCHESTER – ZWISCHENSPIEL

Es ist eine Art Durchführung des I. Teils. Die wichtigsten Themen werden in mehrtaktigen Modellen (z.B. 63), in den verschiedensten Kombinationen gebracht, sequenziert, durch Verkürzung, Teilung usw. weitergeführt und aus einem *wenig bewegten* 4/4-Rhythmus *nach und nach belebter, steigernd* in einen *sehr raschen* scherzoartigen 3/4-Rhythmus (Bsp. 65) übergeleitet, dort wieder kontrapunktische Modelle bildend (z.B. 66). Nach einer ebensolchen Weiterführung wird, wieder *nach und nach steigernd*, der *breite* 4/4-taktige dritte Teil dieses Zwischenspiels erreicht, aus dem die Überleitung wieder *rasch steigernd* zum folgenden Lied der Waldtaube hervorwächst (Bsp. 69).

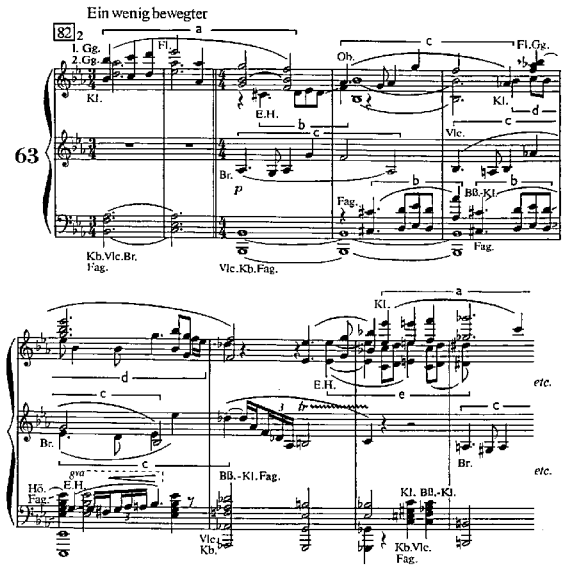
63
⟨nur die erste Akkolade⟩

An die Ausläufer der nachspielartig aus $60\overline{B}\overline{b}_1$ gebildeten Takte $\overline{a}$ in Beispiel 63 schließt sich ein

ORCHESTERZWISCHENSPIEL.

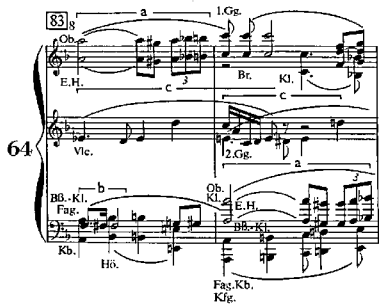
Es ist eine Art Durchführung des I. Teils der Gurrelieder. Die wichtigsten Themen werden in mehrtaktigen Modellen (Beispiel 63 und 64) in den verschiedensten Kombinationen gebracht, sequenziert, durch Verkürzung, Teilung etc. weitergeführt und aus einem *wenig bewegten* 4/4-Rhythmus, *nach und nach belebter, steigernd* ($\boxed{83}_8$) bei $\boxed{86}_3$ in einen *sehr raschen* scherzoartigen 3/4-Rhythmus (Beispiel 65) übergeleitet, dort wieder kontrapunktische Modelle bildend (Beispiele 66–68). Nach einer ebensolchen Weiterführung wird, wieder *nach und nach steigernd* ($\boxed{88}_3$), bei $\boxed{91}_7$ der *breite* 4/4-taktige dritte Teil dieses Zwischenspiels erreicht, aus dem die Überleitung wieder *rasch steigernd* ($\boxed{94}_4$) zum folgenden Lied der Waldtaube hervorwächst (Beispiel 69).

Der erste Teil dieser somit auch dreiteiligen Durchführung – in ihm werden ebenfalls die vorhergehenden zweierlei Rhythmen [die der gerad- (4/4) und der ungeradtaktigen (3/4)] gleichsam durchgeführt – der erste Teil also enthält folgende Modelle:



$63\overline{a} = 60\overline{b}_1$; $63\overline{b} = 19\overline{b}$; $63\overline{c} = 36\overline{A}$; ($63\overline{d} = 33\overline{A}$).

Beispiel $63\overline{a}$ ist Beispiel $60\overline{b}_1$, Beispiel $63\overline{b}$ ist wieder jenes anpassungsfähigste Thema Beispiel $19\overline{b}$. Auch die kontrapunktische Verwendbarkeit des Themas der Tove (Beispiel $36\overline{A}$) ermöglicht dessen öftere Wiederkehr: Beispiel $63\overline{c}$. Das $\overline{d}$ entspricht dem $\overline{A}$ aus Beispiel 33; $\overline{e}$ dem $\overline{b}_1$ und $\overline{b}_2$ aus Beispiel 41.

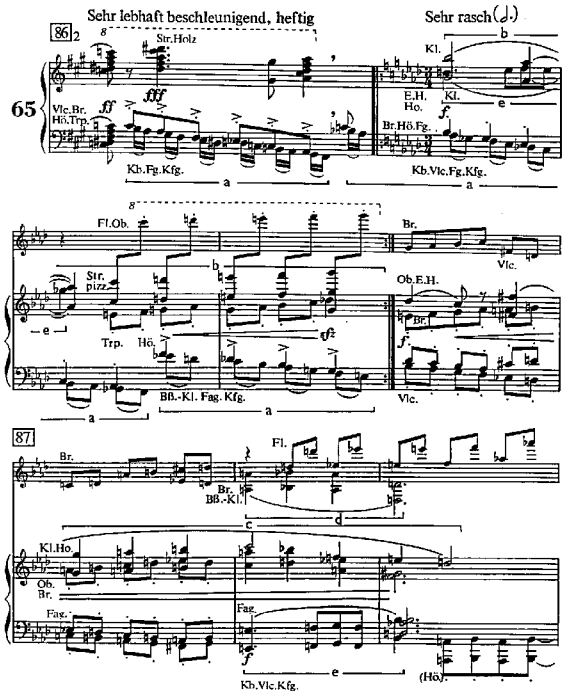


Auch hier wieder ist $\overline{c}$ (zweimal) das Thema $\overline{A}$ des Beispiels 36. Beispiel $64\overline{a}$ und $\overline{b}$ ergeben eine schon einmal (Beispiel 54), aber in anderem Intervallverhältnis gebrachte Kombination des motivischen Sekundenschritts (Beispiel $52\overline{b}$) mit einer Variante des Melodiebeginns $\overline{B}$–$\overline{c}_1$ im Beispiel 52.

Bei $\boxed{83}_8$ weitere Kombinationen von $36\overline{A}$ mit $52\overline{b}$ und $52\overline{Bc}_1$.

Bei $\boxed{84}_5$ folgt eine Wiederholung der Takte $\overline{E}$ und $\overline{F}$ aus Beispiel 52, die, selbst sequenzierend und sich teilend, wieder zu der aus Beispiel 64 gebildeten, um einen halben Ton erhöhten Steigerung $\boxed{85}_5$–$\boxed{86}_1$ führt, worauf Beispiel 65 folgt.

Bei $\boxed{84}_5 = 52\overline{EF}$.

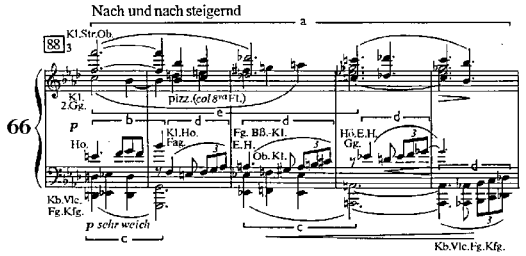


65

65$\overline{a}$ = 27$\overline{B}$, 65$\overline{b}$ = 51$\overline{B}$, 65$\overline{c}$=60$\overline{b}_1$, 65$\overline{d}$=60$\overline{a}_1$, 65$\overline{e}$ = 19$\overline{b}$.

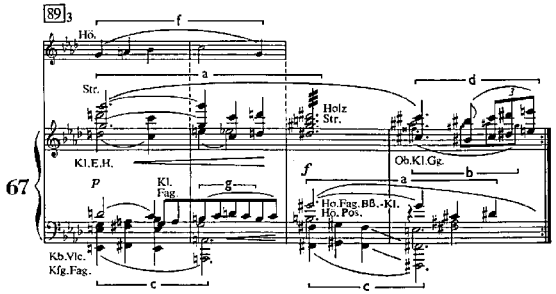
$\overline{a}$ ist Beispiel 27$\overline{B}$; $\overline{b}$ ist Beispiel 51$\overline{B}$; $\overline{c}$ ist Beispiel 60$\overline{b}_1$; $\overline{d}$ ist Beispiel 60$\overline{a}_1$; $\overline{e}$ ist schließlich wieder das überall wiederkehrende Thema Beispiel 19$\overline{b}$.

66



66$\overline{a}$=52$\overline{e_1e_2}$, 66$\overline{b}$=19$\overline{b}$, 66$\overline{c}$=60$\overline{a}_1$, 66$\overline{d}$=52$\overline{bc}_1$, 66$\overline{e}$ = 51$\overline{B}$. –
Bei 89 3 neue Kombination derselben Themen 66$\overline{a}\,\overline{b}\,\overline{c}\,\overline{d}$ mit 60$\overline{B}\overline{b}_1$ und 19$\overline{a}$. –

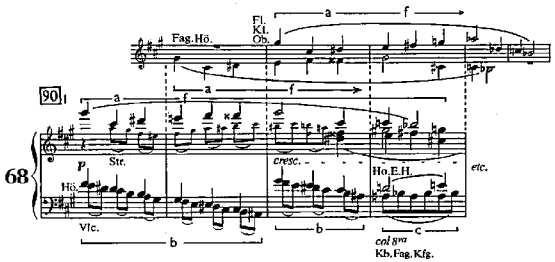
Beispiel 66 bringt die Kombination folgender Themen: $\overline{e_1e_2}$ aus Beispiel 52, sich in $\overline{a}$ über die fünf Takte des Beispiels 66 breitend, innerhalb deren $\overline{b}$ wieder das Beispiel 19$\overline{b}$, $\overline{c}$ das Beispiel 60$\overline{a}_1$, $\overline{d}$ das Beispiel 54$\overline{a}$, und $\overline{e}$ schließlich das Beispiel 51$\overline{B}$ ist. An eine Sequenz dieses Modells um einen halben Ton höher, schließt sich Beispiel 67, eine andere Kombination derselben Themen $\overline{a}\,\overline{b}\,\overline{c}\,\overline{d}$ des Beispiels 66 an.



Neu hinzutritt in $\overline{f}$ das Thema $\overline{b}_1$ aus Beispiel 60$\overline{B}$ und die Figur der Fagotte $\overline{g}$, die auch aus Beispiel 19 entstanden ist.

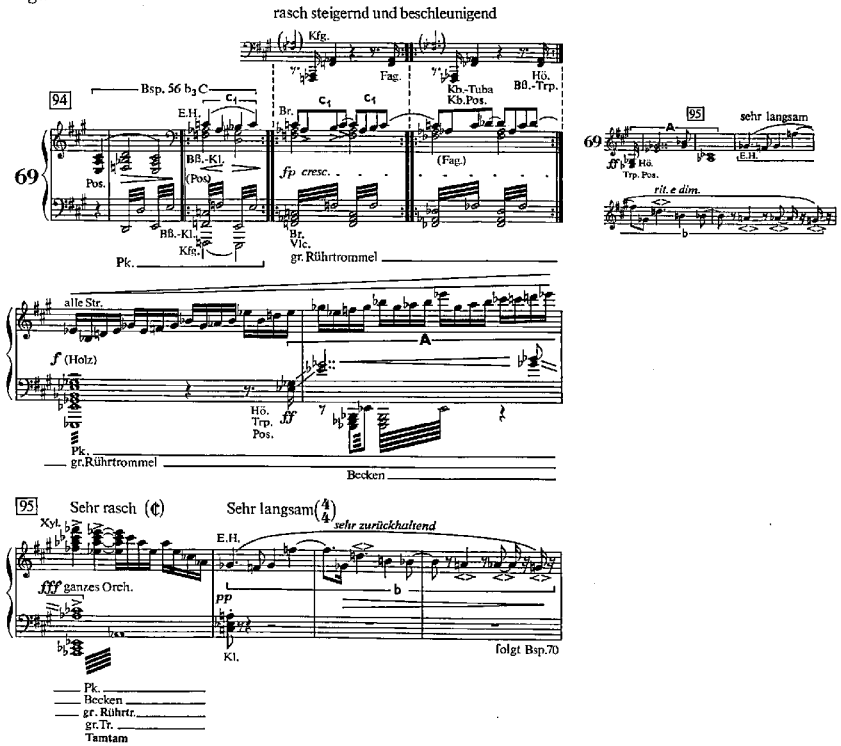
Bei 90 1 Kanon eines aus 66$\overline{a}$ (= 52$\overline{e}_1$) und 60$\overline{B}\overline{b}_1$ gebildeten Themas, hiezu Beispiel 27$\overline{B}\overline{b}$. –

Es folgt in Beispiel 68 ein Kanon eines aus dem vorhergehenden $\overline{a}$ des Beispiels 67 (= Beispiel 52$\overline{e}_1$) und $\overline{f}$ des Beispiels 67 (= Beispiel 60$\overline{B}\overline{b}_1$) gebildeten, neuen viertaktigen Themas, Beispiel 68$\overline{a}$–$\overline{f}$, über den motivischen, abwärts steigenden Terzen aus Beispiel 27$\overline{B}\overline{b}$.



Nach einer kurzen Steigerung auf einem von $\overline{c}$ obigen Beispiels gebildeten Orgelpunkt und einigen hierauf folgenden, *sehr raschen* allabreve-Takten folgt der Schlußteil des Orchesterzwischenspiels, der eine genaue Wiederholung des sogenannten zweiten Teils des VIII. Liedes ist. So entspricht die jetzige Stelle in *A*-Dur, 91 7 – 93 3, der früheren in *G*-Dur, 68 9 – 70 4 (Beispiele 56 und 57). Statt der sich das erstemal anschließenden Wiederholung des Beispiels 56 in der neuen Form (Beispiel 58) folgen die aus Beispiel 56$\overline{b_3C}$ gebildeten Schlußtakte, die zum folgenden Lied überleiten, und zwar mittels der *rasch steigernden und beschleunigenden* Verkleinerungen des Taktes $\overline{c}_1$ in Beispiel 56, wie folgendes Beispiel zeigt:

91 7 bis 93 3 entspricht einem Teil des VIII. Liedes: 68 9 bis 70 4 (Beispiel 56).
Daranschließend eine Überleitung aus 56$\overline{c}_1$ zum Eintritt des sehr wichtigen Themas 69$\overline{A}$.



Dazu tritt das neue Horn-, Trompeten- und Posaunenmotiv 69$\overline{A}$, das für das folgende Lied von großer Wichtigkeit ist (siehe die Stelle 103: *„Die Königin hielt sie (die Fackel) rachebegierigen Sinns"*). Das sich anschließende Thema der Tove (Beispiel 36$\overline{A}$), verzerrt zu einer an Beispiel 45$\overline{a}$ gemahnenden Form, ist auch wieder eine jener von einer Kadenz eines Soloinstrumentes (hier Engl. Hr.) gebildeten Überleitungen, wie wir sie in Beispiel 14 und ähnlich im Beispiel 47$\overline{A}$ gesehen haben und noch öfter begegnen werden.

69$\overline{A}$: siehe auch die Stelle im folgenden Lied (103): *„Die Königin hielt sie (die Fackel) rachebegierigen Sinns"*.
69$\overline{b}$ = 36$\overline{A}$ (verzerrt zu einer an 45$\overline{a}$ gemahnenden Form).

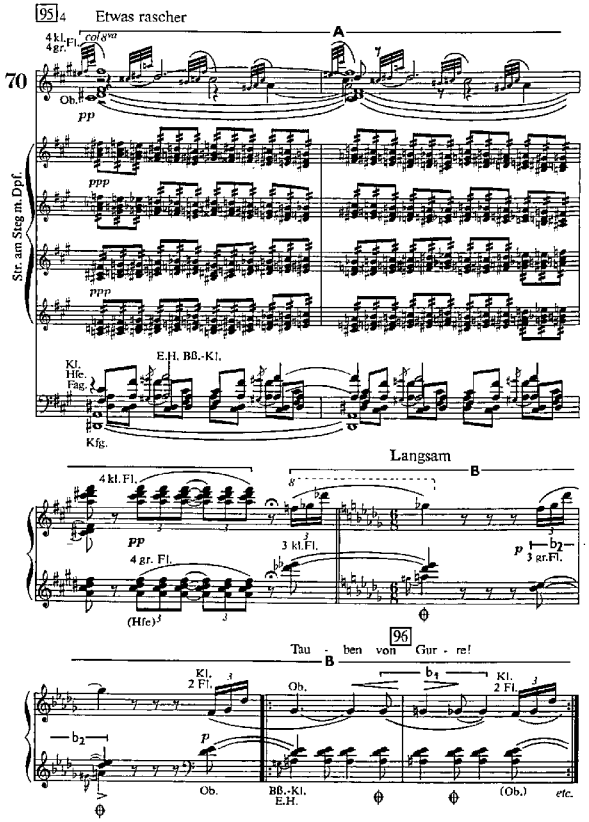
Das mit dem Orchesterzwischenspiel, wie Beispiel 69 zeigte, verbundene

LIED DER WALDTAUBE (X),

zugleich das letzte des I. Teils der Gurrelieder, ist entsprechend der freien Form und dem wechselnden Versmaß des ihm zu Grunde liegenden Gedichts, sowohl im äußeren Aufbau, als im Rhythmus seiner Takte freier, abwechslungsreicher als die meisten der bisherigen Lieder. Es erinnert darin – ganz äußerlich natürlich – an das III. und VII. Lied, deren Abweichung von der üblichen, auch in den Gurreliedern, wenn auch erweiterten, so doch beibehaltenen Liedform ich erwähnt habe.

Die einleitenden Takte, Beispiel 70$\overline{A}$, umschreiben wieder den oft erwähnten „kleinen Septakkord"; er ist auch für das folgende (Beispiel 70$\overline{B}$ ⊕) von Wichtigkeit.

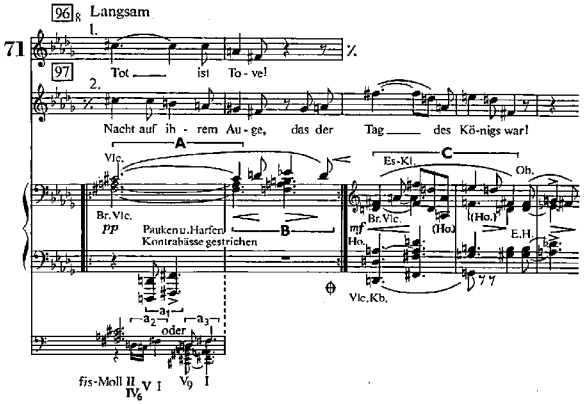
70
⟨ohne die erste Akkolade⟩



Ein Blick auf die Instrumentation dieses Beispiels sagt so viel, daß jedes Wort über den Klang dieser Stelle ($\overline{A}$) überflüssig wird (zwölfstimmige Akkorde!!).

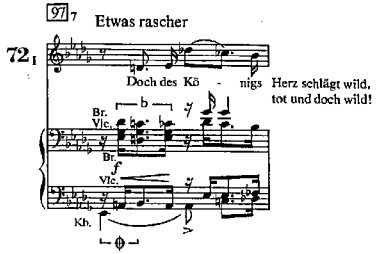
Neue Themen sind folgende $\overline{A}$ und $\overline{C}$ im Beispiel 71:

71
⟨ohne das kleine System⟩
71$\overline{B}$ = 70$\overline{b}_1$.

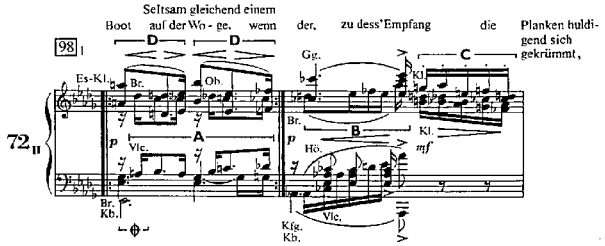


$\overline{A}$, das sofort in Verbindung mit 70$\overline{b}_1$ auftritt, ist harmonisch interessant, da das *D* im Motiv der Pauken und Harfen ($\overline{a}_1$) in Verbindung mit dem *fis*-Moll-Akkord der Streicher verschiedene Deutungen zuläßt. Als Sext des *fis*-Moll-Akkords gedacht, hätte es unbedingt den Charakter eines Vorhalts vor dem *Cis*. Anderseits erscheint der Terzensprung, besonders da seine Verbindung mit dem Dreiklang auch als Schluß gebracht wird (siehe den Schluß des I. Teils, $\boxed{110}_7$), wie ein Stellvertreter des Quartensprungs aufwärts des authentischen Schlusses, indem, wie $\overline{a}_2$ zeigt, entweder die das *Cis* enthaltende Dominante in dieser Kadenz: $\left.\begin{matrix}\text{II}\\ \text{IV}_6\end{matrix}\right\}$ V I weggelassen ist, eine Art der ins Melodische übertragenen harmonischen „Kürzung durch Weglassung des Wegs", oder dieses *D* als die Non der Dominante gedacht werden muß, aus der herausgesprungen wird ($\overline{a}_3$). Schließlich könnte man die Verbindung des Dreiklangs mit jenem Terzensprung als die gleichzeitige Harmonie eines Molldreiklanges (*fis*-Moll) mit einem eine Terz tiefer stehenden Durdreiklang (*D*-Dur) deuten, wofür eventuell die harmonische Fortsetzung $\overline{B}$ und $\overline{C}$ spräche.

72$_I$



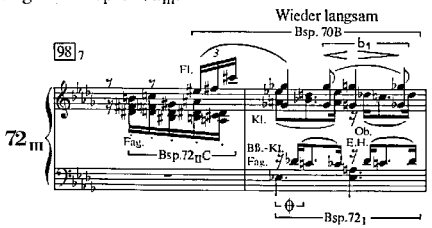
Beispiel 72$_I$, neben den oben erwähnten Beispielen das wichtigste Thema dieses Lieds, erscheint in verschiedenen Variationen und in Verbindung mit den anderen thematischen Bestandteilen in den Beispielen 72$_{II, III}$, 75 und 77$_{II}$.



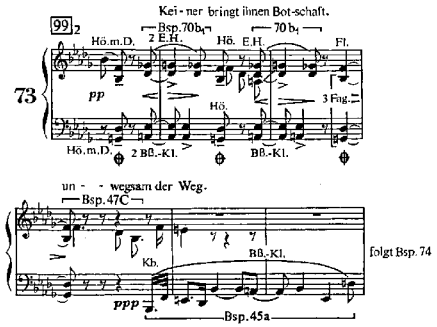
72$_{I}$ = bei 98$_{1}$ in Verbindung mit 19$\overline{b}$. –

Bei 98$_{7}$ = 72$_{I, II}$ und 70$\overline{Bb}_{1}$. –

Hier entspricht $\overline{A}$ dem $\overline{b}$ des vorigen Beispiels; $\overline{B}$ ist das bekannte Beispiel 19$\overline{b}$. Die neu hinzutretenden Figuren werden auch weiters verwertet: $\overline{D}$ bei 99$_{1}$, die Figuren der Klarinettenakkorde $\overline{C}$ bei 98 und zur Überleitung zu Beispiel 72$_{III}$.



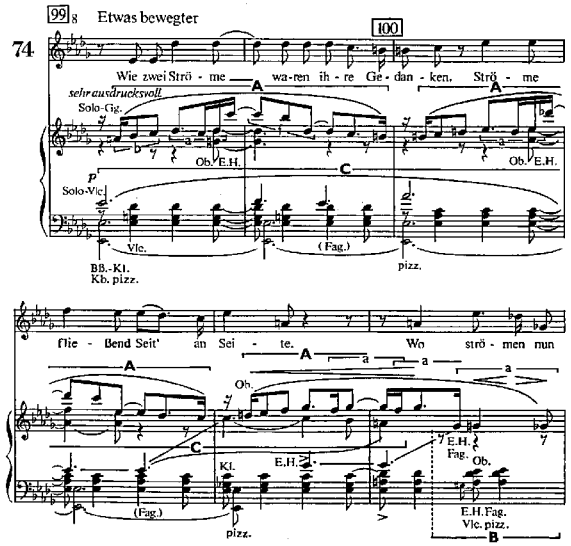
Das gleichzeitige Vorkommen des vielgenannten „kleinen Septakkords" in Beispiel 70$\overline{B}\overline{b}_{1}$ ⊕ und Beispiel 72$_{I, II}$ ⊕ ermöglicht die Verbindung ‹dieser› Beispiele im Beispiel 72$_{III}$. Überhaupt geht das Beispiel 70$\overline{B}\overline{b}_{1}$, wohl das Hauptmotiv dieses Liedes, verschiedene Verbindungen ein. Zum Beispiel die,



Bei 99$_{5}$ („*unwegsam der Weg*") Beispiel 47$\overline{C}$ und 45$\overline{a}$. –

welche sich aus einer Anknüpfung an einen der vielen „kleinen Septakkorde" des Beispiels 47 ⊕ und der auf diesem Akkord stehenden Gesangsstelle $\overline{C}$ bildet. Das sich daranschließende Thema der Kontrabässe ist das im selben früheren Beispiel (47) folgende Thema ($\overline{bd}$) der Kontrabässe, respektive das im Beispiel 45$\overline{a}$ desselben Liedes (VII) bei den Worten: „*Unsre Zeit ist um*". Man beachte hier den Klangfarbenwechsel zwischen den Akkorden der zwei Englisch Hörner und zwei Baßklarinetten und dem „kleinen Septakkord" ⊕, der zuerst von gedämpften Hörnern, dann von drei Fagotten und einer Flöte gebracht wird.

Eine andere Verbindung des – nur der Kürze halber Hauptmotiv genannten – Beispiels 70$\overline{Bb}_{1}$ zeigt Beispiel 74.

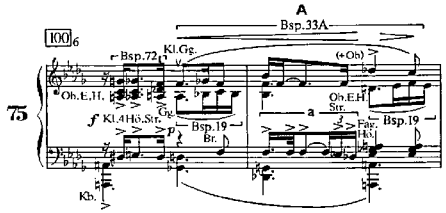


Aus dem $\overline{A}$ entsteht beim dritten Auftreten durch Wiederholung und rhythmische Variation des Bestandteiles $\overline{a}$ dieses Hauptmotiv ‹70›$\overline{B}\overline{b}_{1}$. Wieder einer der erwähnten Fälle von Wiedergeburt eines schon dagewesenen Motivs! Auch das $\overline{A}$ selbst, eine Variante des Themas $\overline{A}$ des Beispiels 36, oder wenigstens sein Auftakt $\overline{b}$ scheint aus der Umkehrung von Beispiel 72$_{I}\overline{b}$ n e u entstanden zu sein. Dieser Auftakt und die absteigende Figur $\overline{f}$ sind aber wieder vorbildlich für eine Melodie der Klarinetten bei 101$_{0-2}$, die früher a u c h schon da war:[1] Beispiel 56$\overline{a}$, $\overline{b}_{1}$, $\overline{b}_{2}$. Endlich ist das $\overline{C}$ in diesem Beispiel 74 das vom Solocello gebrachte Thema $\overline{A}$ des Beispiels 33. Der Verbindung dieser beiden Themen, das der Tove (Beispiel 36$\overline{A}$) mit dem Waldemars (Beispiel 33$\overline{A}$) begegnen wir noch in den Stellen 62$_{9}$ und 85$_{1}$ des III. Teils. Im folgenden Beispiel 75 tritt letzteres, bei den Worten „*Die (Gedanken) des Königs winden sich seltsam dahin*", in verzerrter Form ohne das Thema der Tove auf, aber in Begleitung von Beispiel 72$_{I}$ und dem bekannten Beispiel 19$\overline{a}$, eine Kombination, die wir im II. Teil (1$_{9}$) der Gurrelieder wiederfinden.

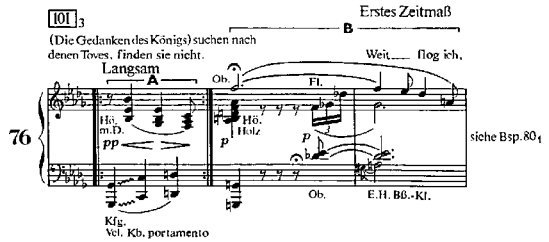
Bei 99$_{6}$ („*Wie zwei Ströme waren ihre Gedanken*") eine Kombination von 36$\overline{A}$ und 33$\overline{A}$. –

Bei 100$_{6}$ („*Die Gedanken des Königs winden sich seltsam dahin*") = Kombination von 33$\overline{A}$ (verzerrt), 72$_{I}$ und 19$\overline{a}$ (siehe Einleitung zum II. Teil).

1 ‹Im „Korrekturexemplar" am Rand ein Fragezeichen, das offenbar den Vergleich der Klarinettenmelodie mit Bsp. 56 betrifft.›



Auch das Thema $\overline{A}$ des folgenden Beispiels 76 finden wir im II. und III. Teil sehr oft, u.a. in den Beispielen 81, 85, 86, 87, 88; es ist dort von größter Bedeutung.

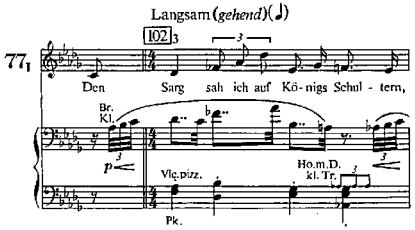


76
76$\overline{A}$ = wichtig für den II. und III. Teil. –

76$\overline{B}$ ist eine neue Form von Beispiel 70$\overline{B}\,\overline{b}_2$, an die sich $\overline{b}_1$ desselben Beispiels anschließt.

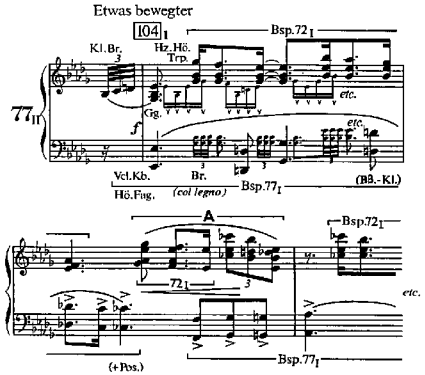
$\overline{B}$ ist eine neue Form von Beispiel 70$\overline{B}\,\overline{b}_2$, an die sich nach dreimaliger Wiederholung $\overline{b}_1$ desselben Beispiels anschließt, wie Beispiel 80_1 zeigt. Es wird in diesem Lied noch zweimal genau wiederholt, das einemal ($\boxed{103}_5$) um einen halben Ton höher, das zweitemal ($\boxed{106}_4$) in der Originalform (siehe Fußnote zu Seite 22). Der mit dem bisherigen 6/8-Takt alternierende, nach der Wiederholung von Beispiel 71$\overline{A}$ einsetzende 4/4-Takt bringt nun das folgende neue Thema.

77_1



Bei $\boxed{102}_7$ = 69$\overline{A}$;

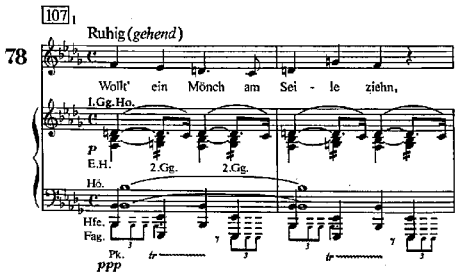
Es wird mit den verschiedenen Themen des Liedes auch wieder kombiniert, so vor allem mit dem schon früher ($\boxed{102}_7$) einsetzenden Motiv Beispiel 69$\overline{A}$ bei den Worten: *„Thränen, die sie (die Königin) nicht weinen wollte, funkelten im Auge"* ($\boxed{103}_2$), dann (nach einer Wiederholung von Beispiel 77_1 bei $\boxed{103}_9$) vergrößert mit dem Beispiel 72_1:



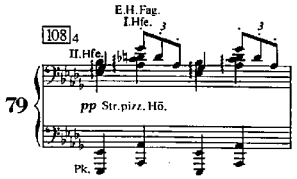
Damit ist aber der Formenreichtum dieses Liedes noch lange nicht erschöpft.[1] Aus dem das Vorgehende variierenden $\overline{A}$ des Beispiels 77_{II} entstehen w i e d e r neue Themen und Anknüpfungen an alte, zum Beispiel an $\overline{C}$ vom Beispiel 71 bei $\boxed{104}_9$ und $\boxed{105}_{2-6}$, oder nach einem nochmaligen Taktwechsel (6/8-Takt; $\boxed{106}_2$) und neuerlicher Rückkehr zum 4/4-Takt (Beispiel 78),

bei $\boxed{104}_1$ = 72_1 und 77_1;
bei $\boxed{104}_9$ = 71$\overline{C}$.

78



die daraus entstehenden neuen kombinierten Formen $\boxed{107}_6$ – $\boxed{108}_2$, die schließlich zu dem bei den Worten: *„Sonne sank, indeß die Glocke Grabgeläute tönte"* einsetzenden Beispiel 79 überleiten,

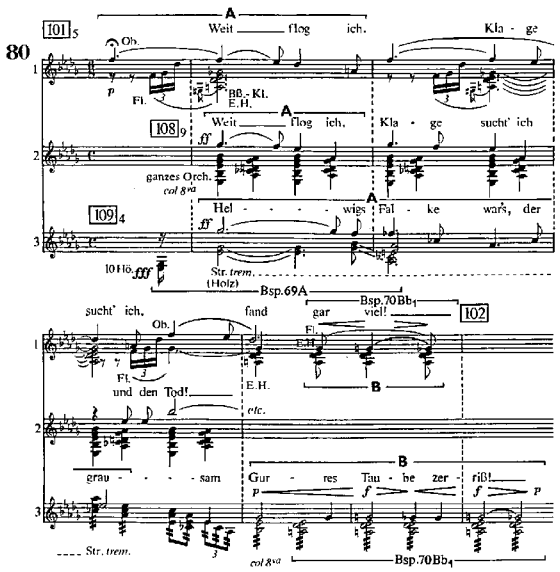


das, *mächtig anschwellend*, die diesmal ein wenig variierte Melodie aus Beispiel 76$\overline{B}$ begleitet (Beispiel 80_2).

$\boxed{108}_9$ (*„Weit flog ich,..."*) = 76$\overline{B}$. –

1 ‹Im „Korrekturexemplar" unterhalb von $\boxed{104}_2$ in Bsp. 77_{II}, bezogen auf die letzten drei Achtel: „Auftakt".›

Die darauffolgende Gesangsstelle (Beispiel 80_3)



$\boxed{109}_4$ („*Helwigs Falke war's...*") = (76$\overline{B}$ und) 69$\overline{A}$.
Hierauf kurzes Nachspiel aus 70$\overline{Bb}_1$, 70$\overline{A}$ und 71$\overline{A}$.

bringt unter dem Einfluß der Harmonien des dazu erklingenden Themas $\overline{A}$ aus Beispiel 69 diese Melodie n o c h m e h r verändert, geht aber, wie die Originalform (Beispiel 80_1) bei $\boxed{109}_9$ zu dem sogenannten Hauptmotiv dieses Liedes (Beispiel 70$\overline{Bb}_1$) über, was umso stärker wirkt, weil dieses veränderte und zugleich transponierte Thema (Beispiel $80_3\overline{A}$) auch zur u r s p r ü n g l i c h e n T o n a r t des Hauptmotivs $\overline{B}$ zurückkehrt.

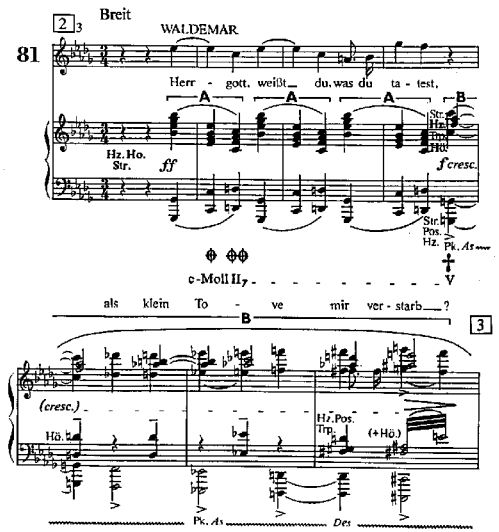
Dem folgt nur mehr das das Lied einleitende Beispiel 70$\overline{A}$ und das dieses Lied und damit den I. Teil abschließende nach *b*-Moll transponierte Beispiel 71$\overline{A}$, wo diesmal dieser Molldreiklang als Schlußakkord zuerst vom ganzen Blech gebracht wird, um nach einem diminuierenden, stufenweisen Absetzen vom später einsetzenden Holz übernommen zu werden, das, wieder abnehmend, den zuletzt einsetzenden gedämpften, bis zum *pp* diminuierenden Geigen und Bratschen weicht. Die dazu ertönenden Terzensprünge im Baß werden, außer den schon das erstemal verwendeten Harfen und Pauken, von Kontrabaß-Posaune und -Tube und den pizzikierten Celli und Kontrabässen gebracht, ebenfalls *ff* beginnend und *pp* abschließend.

II. TEIL

II. TEIL

Der II. Teil besteht nur aus einem Lied des Waldemar. Die es einleitenden Takte bringen auf wandernden, sich harmonisch nirgends festsetzenden Harmonien verschiedene, aus dem Vorhergehenden – hauptsächlich aus dem Lied der Waldtaube – bekannte thematische Bestandteile. Es sind der Reihe nach folgende: Zu Beginn das diesmal in der Originaltonart (*Fis*) auftretende Beispiel 71$\overline{AB}$ („*Tot ist Tove*"), mit dem der I. Teil der Gurrelieder auch geschlossen hat (damals *B*), der Molldreiklang dieses Themas, nur wieder anders instrumentiert (Klarinetten und pizzikierte Geigen und Bratschen); nach dem sich *steigernden* Teil $\overline{B}$ des Beispiels 71 bei $\boxed{1}$ das von Kontrabässen, Celli, Posaunen, Tuben, ‹Baßklarinetten› und Fagotten wie rezitativisch gebrachte Motiv des Beispiels 76$\overline{A}$, das für diesen II. und auch den III. Teil von größter Wichtigkeit ist (Beispiele 81, 85 etc.). Hierauf bei $\boxed{1}_1$ Beispiel 72_1; bei $\boxed{1}_3$ das verlängerte Beispiel 71$\overline{C}$; bei $\boxed{1}_5$ *etwas bewegter* die um einen halben Ton erhöhte Kombination von Beispiel 33$\overline{A}$ und Beispiel 19, wie wir sie im Beispiel 75$\overline{A}$ sahen, endlich bei $\boxed{1}_9$ ein aus der Verbindung von Beispiel 19 und $72_1\overline{b}$ gebildetes eintaktiges Modell, das bis *fff steigernd und beschleunigend* nach dreimaliger Sequenz zu dem den Einsatz der 1. Strophe bringenden Beispiel 81 überleitet.

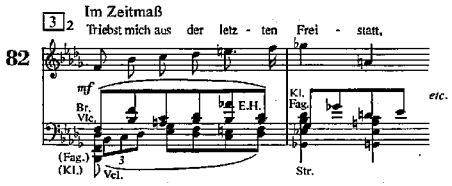
Der II. Teil besteht nur aus einem Lied des Waldemar. Die es einleitenden Takte bringen 71$\overline{AB}$ („*Tot ist Tove*"), 76$\overline{A}$, das für diesen II. und auch den III. Teil von größter Wichtigkeit ist (Beispiele 81, 88 usw.). Hierauf 72_1; 71$\overline{C}$, bei $\boxed{1}_5$ *etwas bewegter* die Kombination von 33$\overline{A}$ und 19, wie wir sie im I. Teil sahen, endlich bei $\boxed{1}_9$ eine Verbindung von 19 und $72_1\overline{b}$.



Beginn der 1. Strophe: **81**

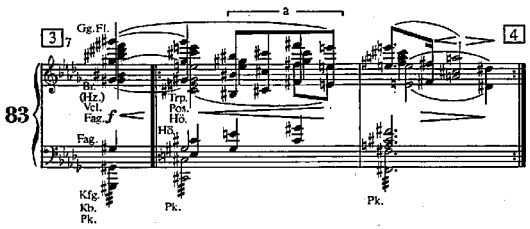
Hier erst wird die Tonart des Liedes angedeutet. Sie scheint wieder eine schwebende zu sein, und zwar zwischen *b*-Moll und *c*-Moll. Dafür spricht auch das zweifache Vorkommen des „kleinen Septakkords" (⊕ und ⊕⊕) im Thema $\overline{A}$ (das durch rhythmische Verschiebung des Beispiels 76$\overline{A}$ entstanden ist). Beidemale als II. Stufe einer Molltonart aufgefaßt, deutet der erste (⊕) nach *b*-Moll, dem auch der Schluß dieses Liedes vollkommen entspricht (siehe Beispiel 87), der zweite (⊕⊕) nach *c*-Moll, wie die Fortsetzung (Beispiel 81) in die Dominante von *c*-Moll (†) zeigt. Wenn auch das hier erwartete *c*-Moll nicht eintritt und in $\overline{B}$ – ebenso wie in der 2. Strophe bei $\boxed{5}_{1-5}$ (Beispiel 85$\overline{B}$) – auf diese starke Kadenz („kleiner Septakkord" der II. Stufe und Dominante) eine a n d e r e Wendung folgt, so ist die Tonika von *c*-Moll nur hinausgeschoben. Sie tritt in der 3. Strophe bei $\boxed{7}_1$ auf, gefolgt von einem langen Orgelpunkt auf ihrer Dominante *G* (Beispiel 86). Ist somit das *c*-Moll auf diese Weise teils schwebend erhalten, teils befestigt, so spricht für *b*-Moll, außer dem schon erwähnten Schluß, die T o n a r t im folgenden Beispiel 82, das wie ein Mittelteil dieser 1. Strophe erscheint und vorbildlich für das die zwei folgenden Strophen einleitende Beispiel 84 ist, welches ebenfalls durch seinen Beginn auf der Dominante von *Des*-Dur auf die in nächster Verwandtschaft stehende Tonart dieses *Des*-Dur, auf dessen parallele Molltonart *b*-Moll hinweist.

Mittelteil der 1. Strophe:
82



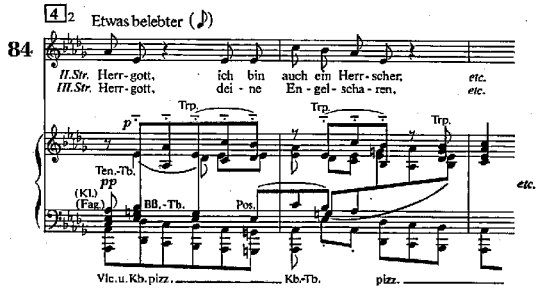
Den Schluß der somit dreiteiligen 1. Strophe bildet folgendes Thema,

Schluß der 1. Strophe:
83

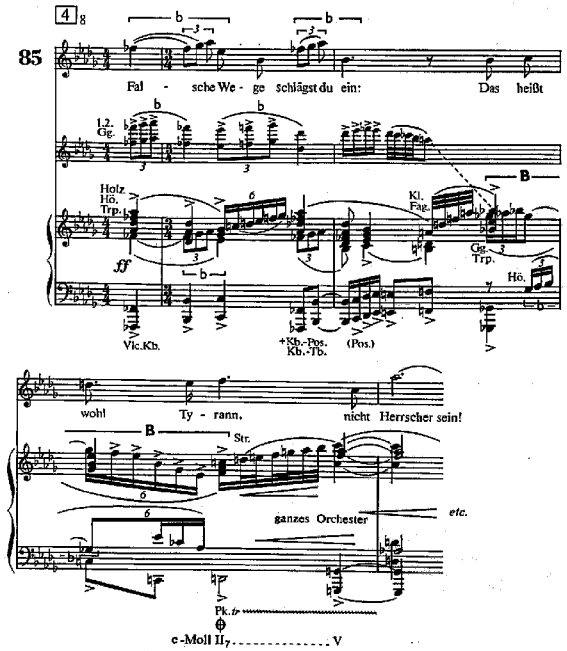


auf das nun die 2. und 3. Strophe folgen. Diese zwei Strophen sind gleich gebaut und beginnen mit dem schon erwähnten Beispiel 84.

Beginn der folgenden Strophen:
84



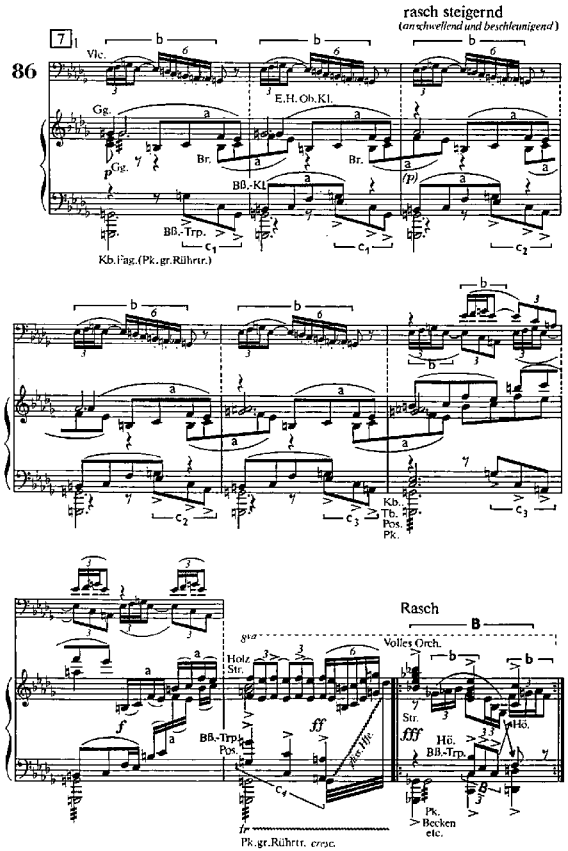
Daran schließt sich (in beiden Strophen) nach einer kleinen Episode ($\boxed{4}_{5-8}$ und $\boxed{6}_{0-3}$) das aus dem Thema Beispiel 81$\overline{A}$ gebildete Beispiel 85,



dessen, dem $\overline{B}$ in Beispiel 81 entsprechende Fortsetzung in der 2. Strophe – wie früher schon gesagt – das erwartete *c*-Moll nicht bringt, sondern zur Wiederholung von Beispiel 84, dem Beginn der 3. Strophe führt und erst in dieser 3. Strophe, nach einigen Wiederholungen des Themas $\overline{B}$ in Beispiel 85, bei den Schlußworten des Gedichtes, in dem, um einen halben Ton tiefer transponierten Beispiel 83 ($\boxed{6}_9$) die Tonika *c*-Moll erreicht.

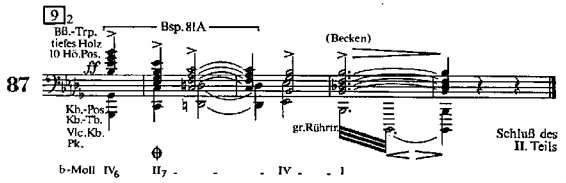
Kurzes Orchesternachspiel: auf einem Orgelpunkt *rasch steigernd* eine Verbindung von 81$\overline{A}$ und dem enggeführten Bestandteil $\overline{a}$ von 83. Hierauf 81$\overline{AB}$; 83 und 81$\overline{A}$.

Auf den nun folgenden Orgelpunkt (*G*) wird der Bestandteil $\overline{a}$ des Beispiels 83 *rasch steigernd* enggeführt (Beispiel 86$\overline{a}$); dazu tritt die aus der Triole des Beispiels 85$\overline{b}$ gebildete Figur der Celli (Beispiel 86$\overline{b}$) und das anfangs dem Orgelpunkt angepaßte ($\overline{c}_1$), sich später der Originalform nähernde ($\overline{c}_2$), diese Originalform endlich wörtlich wiedergebende ($\overline{c}_3$ und $\overline{c}_4$) Motiv $\overline{A}$ aus Beispiel 81.



Die in $\overline{B}$ dieses Beispiels erreichte, nun auch tonale und harmonische, aber diesmal in rascherem Zeitmaß gebrachte Wiederholung des Motivs $\overline{A}$ aus Beispiel 81 – in kontrapunktischer Verbindung mit ihrer verkleinerten Form $\overline{B}_3$ (Beispiel 86) und $\overline{b}$, der Triole des Beispiels 85$\overline{b}$ – erfährt dieselbe unmittelbare, nur durch ein starkes Ritardando unterschiedene Fortsetzung wie im Beispiel 81$\overline{AB}$; das aber d o r t zwar erwartete, aber n i c h t gebrachte *b*-Moll ist nun die Tonart des folgenden, wieder um einen halben Ton tiefer transponierten Beispiels 83 ($\boxed{8}_7$).

Dieses somit zweimal und eigentümlicherweise jedesmal um einen halben Ton tiefer wiederholte Thema erscheint hier nicht nur durch das *sehr breite* Zeitmaß, sondern auch durch seine Instrumentation (die vom ganzen Blech *ff weich* gebrachten Harmonien dieses Themas) von seinem vorhergehenden Auftreten verschieden. Auch die Fortsetzung ist eine andere: Während das erstemal auf die Form in *des*-Moll das Beispiel 84 folgt, beim zweiten Auftreten (*c*-Moll) der, im Beispiel 86 gezeigte Orgelpunkt daraus entsteht, schließt sich hier nach seiner nach *b*-Moll transponierten Form das Beispiel 81$\overline{A}$ an, das – wie eingangs erwähnt – plagal nach *b*-Moll kadenziert.



III. TEIL

III. TEIL

Während im I. Teil durch den Wechselgesang Waldemars und Toves ein immerwährender Klangwechsel zwischen Männer- und Frauenstimme besteht, der Klang der letzteren infolge des am Schluß gebrachten Liedes der Waldtaube sogar überwiegt, wird der II. und fast der ganze III. Teil vom Klang der Männerstimmen beherrscht. Diese weisen freilich die erdenklichsten Variationen auf, nämlich außer dem vom I. Teil übernommenen Tenor Waldemars, einen dagegen stark kontrastierenden Tenor des Klaus-Narren, einen Baßbariton im Lied des Bauern, die selbst wieder alle Klangabstufungen durchmachenden zwölfstimmigen Chöre von Waldemars Mannen, endlich die Stimme eines Sprechers im Melodram „Des Sommerwindes wilde Jagd". An dieses anschließend, also erst am Ende des III. (und letzten) Teils, setzen im Ruf *„Seht die Sonne!"* (Beispiel 124), die Tonhöhe der Männerstimmen gleichsam stufenweise übersteigend, die wie aus künstlerischer Ökonomie bis zum Schluß aufgesparten Frauenstimmen ein.

Der III. Teil beginnt mit der

WILDE JAGD

WILDEN JAGD

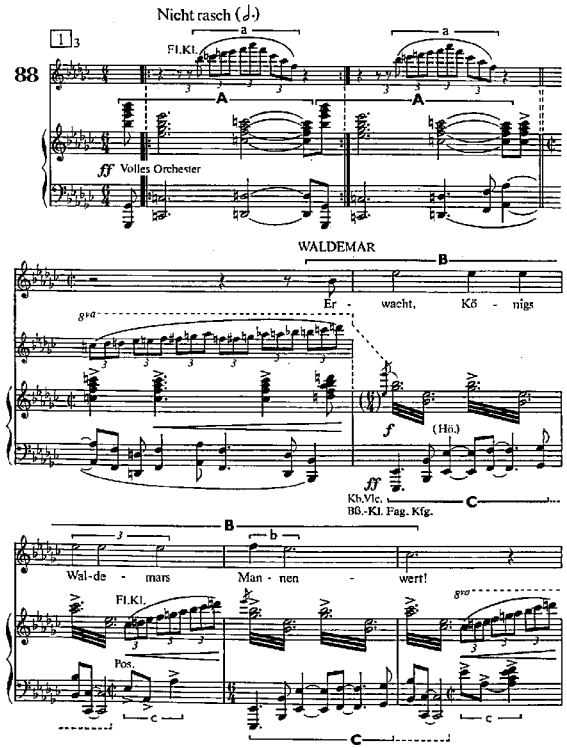
deren einleitende Takte dem Anfang des VII. Liedes des I. Teils gleichen (Beispiel 45), nur, daß das sich dort anschließende Thema der Gesangsstimme (46_1) jetzt allein von den vier Wagner-Tuben gebracht wird. Das ist zugleich der letzte Einsatz dieser Instrumente. Schönberg hat sie im folgenden, in dem – wie ich in der Einleitung sagte – um zehn Jahre später (beiläufig von S. 118 der Partitur, [10], an) instrumentierten Teil nicht mehr verwendet. Und, um gleich vorgreifend wenigstens das Äußerliche der Instrumentationsunterschiede, nämlich Änderung in der Besetzung des Orchesters, anzugeben: Im III. Teil treten zu den vier Trompeten noch eine fünfte und sechste hinzu; außerdem findet die Celesta hier starke Verwendung.

Nach einigen einleitenden Takten (Beispiel 45 und 46_1) das

LIED WALDEMARS (1)

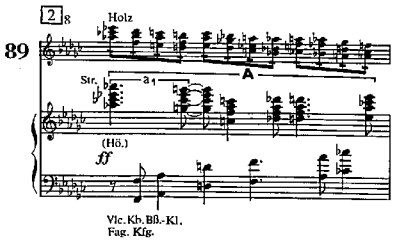
LIED WALDEMARS (I)

mit dem rhythmisch etwas veränderten, hauptsächlich im II. Teil (Beispiel $81\overline{A}$) vorkommenden Thema $\overline{A}$ des folgenden Beispiels.



88
$88\overline{A} = 81\overline{A}$ (= $76\overline{A}$).

Die hier neu hinzutretenden Themen $\overline{B}$, $\overline{C}$, $\overline{c}$ und $\overline{a}$ sind für das Folgende von großer Bedeutung. Ebenso das im Mittelteil dieses kurzen Liedes auftretende Thema.

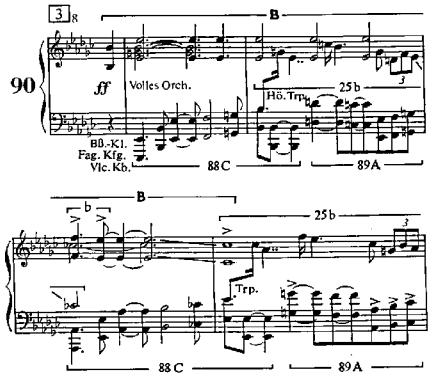


Mittelteil: **89**

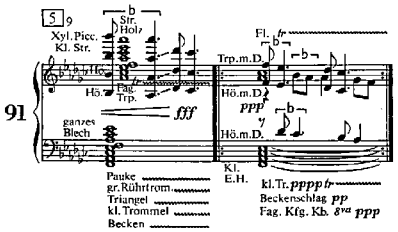
Der auch in diesem Beispiel vorkommende, an $88\overline{C}$ erinnernde Baß hat den aufwärtssteigenden prägnanten Rhythmus mit den Themen $21\overline{c}$ und $25\overline{b}$ gemeinsam. Bei [3]$_6$ treffen wir auch – wie aus den Bässen neuentstanden – den Rhythmus von $21\overline{c}$ an (siehe Beispiel 24), während $25\overline{b}$

bei den letzten Worten des Liedes: *„Heute ist Ausfahrt der Toten"* in folgender Verbindung mit den Themen $\overline{B}$ und $\overline{C}$ des Beispiels 88 und $\overline{A}$ des Beispiels 89 steht:

Kurzes Orchesternachspiel:
90
90 = Verbindung von 88$\overline{B}$ und $\overline{C}$, 89$\overline{A}$ und 21$\overline{c}$.



Mit dem Wiedereinsatz dieses Themas $\overline{B}$ in der Originaltonart (diesmal *Es*-Dur statt *es*-Moll) ist zugleich der dritte Teil dieses Liedes angedeutet. Der nun sehr rasch hintereinander einsetzende Ruf Waldemars ($\overline{B}$ aus Beispiel 88 und 90) umschließt melodisch den „kleinen Septakkord", über dessen Harmonie diese gewaltige dynamische Steigerung auch steht. Den, aus dieser Harmonie und aus dem fallenden Sekundenschritt $\overline{b}$ letztgenannter Beispiele gebildeten, bis zum höchsten *fff* anschwellenden Takten folgen deren echoartige Wiederholung (*ppp*),



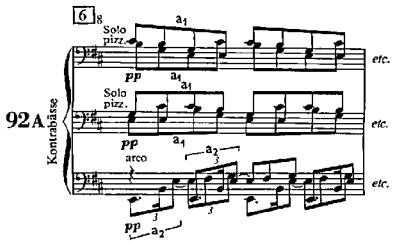
an die sofort das

LIED
DES BAUERN (II)

LIED DES BAUERN (II)

Die erste Strophe ruht auf einem folgendermaßen gebildeten Orgelpunkt:

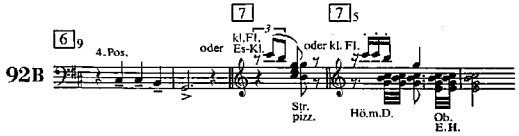
anschließt. Dessen zwei Strophen werden separat behandelt und bilden somit zwei abgerundete, thematisch und harmonisch unabhängige Teile. Der erste ruht auf einem folgendermaßen gebildeten Orgelpunkt:



92A

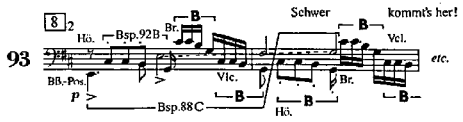
Der, durch die immer auf einen anderen Ton einsetzende Zerlegung der pizzikierten Kontrabaß-Soli ($\overline{a_1}$) auf jedem Achtel erzeugte Akkord ist wieder der „kleine Septakkord" respektive Quintsextakkord der II. Stufe von *b*-Moll, der Tonart des ersten Liedes des Bauern. Grundton, Terz und Quint dieses Akkords, werden auch durch die Figuren der übrigen Kontrabässe ($\overline{a_2}$), welche Figuren wir von Beispiel 88$\overline{C}$ her kennen, gebildet. Das dazu erklingende, in verschiedener Gestalt auftretende Motiv, Beispiel 92B, das zu der Entwicklung dieses Liedes viel beiträgt, ist der, diesen „kleinen Septakkord" umschreibende Bestandteil des Themas $\overline{B}$ aus Beispiel 88.

Das dazu erklingende, in verschiedener Gestalt auftretende Motiv, Beispiel 92B = ein Teil von 88$\overline{B}$.



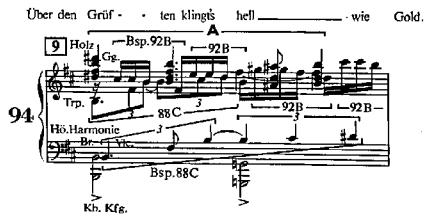
92B

In Verbindung mit dem vergrößerten $\overline{C}$ desselben Beispiels (88) entsteht folgendes Modell über dem sich gleich bleibenden Orgelpunkt (Beispiel 92A) auf der II. Stufe von *H*,



93

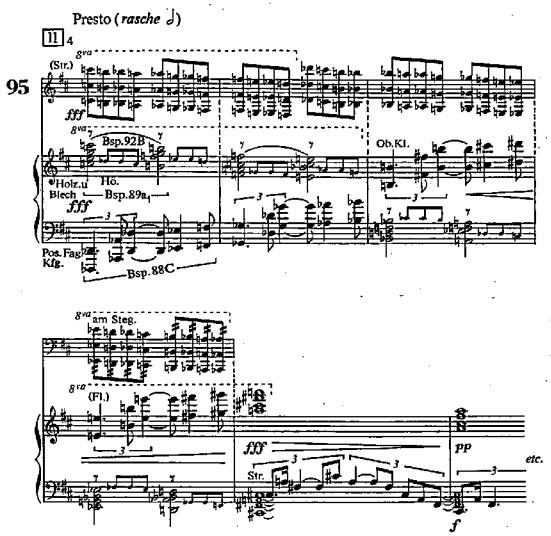
bei dessen Verlassen ein neues, für die späteren Männerchöre bedeutsames Thema $\overline{A}$ (Beispiel 94) auf der I. Stufe von *H* (-Dur statt -Moll) auftritt.



94

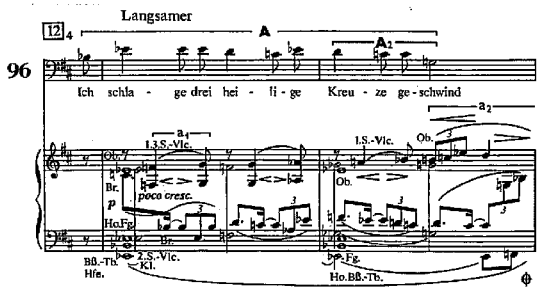
Schluß-, respektive Überleitungstakte [bei den vom Männerchor *(hinter der Szene)* geschrienen *„Holla!"* und dem Ruf des Bauern: *„Da fährt's vorbei"*]: 88$\overline{C}$, 89$\overline{A}$ und 92B (21$\overline{c}$). –

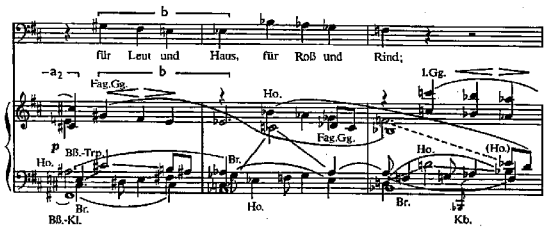
Es ist mit dem im Beispiel 89 vorkommenden Thema $\overline{A}$ sehr verwandt. Nach der Wiederholung der ganzen, auf einer Harmonie liegenden Stelle ($\boxed{9}_7$ bis $\boxed{10}_3$, diesmal auf der II. Stufe der parallelen Durtonart *D*-Dur) wird auch an seiner Statt bei $\boxed{10}_6$ das frühere Thema (89$\overline{A}$) gebracht, und – aus der fallenden kleinen Sekund $\overline{a}_1$ dieser sequenzierenden, aus 88$\overline{C}$, 89$\overline{A}$ und 92B bestehenden Modelle – folgende Schluß-, respektive Überleitungstakte [bei dem vom Männerchor *(hinter der Szene)* geschrienen *„Holla!"* und dem Ruf des Bauern: *„Da fährt's vorbei!"*] gebildet.



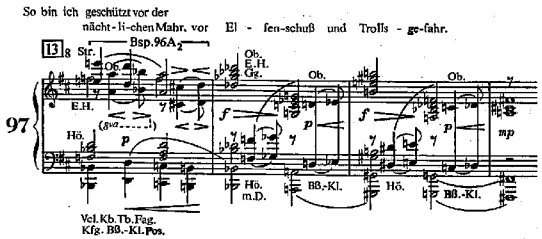
Das auf den *fis*-Moll-Akkord auftretende Thema in den letzten Takten dieses Beispiels (*Fis* ist die Dominante von *h*-Moll) ist wieder das in die Töne dieses Dreiklangs sich einfügende Beispiel 21$\overline{c}$, welches hier, in der Art, wie es nach den *gesprochenen* Worten des Bauern: *„Rasch die Decke übers Ohr"*, auf immer kleinere Formen reduziert, gleichsam verläuft, an das Beispiel 45$\overline{a}$ und dessen Fortsetzungen (bei $\boxed{55}_{7-9}$ und $\boxed{64}_{0-5}$ im I. Teil und im Anfang des III. Teils) erinnert. Das sich an diese Ausläufer anschließende zweite Lied des Bauern beginnt folgendermaßen:

Zweite Strophe (96$\overline{A}$ erinnert an 88$\overline{B}$):
96
⟨nur die erste Akkolade⟩





Die Gesangsmelodie $\overline{A}$ hat eine dem Ruf Waldemars (Beispiel 88$\overline{B}$) verwandte Form. Mit den sie fortsetzenden, aus dem Motiv $\overline{b}$ entstandenen drei Takten umschließt sie einen Fünftakter, der mit seiner Wiederholung den ersten Teil dieses wieder dreiteiligen zweiten Liedes des Bauern bildet. Die Wiederholung geschieht in den ersten zwei Takten tonal, in den folgenden drei um einen halben Ton höher (bei $\boxed{13}_{1-3}$), indem ein und derselbe Akkord (⊕) zweierlei Wendungen zuläßt, einmal nach *Fis*, das zweitemal nach *G*, wie wir es ähnlich im vierten Lied des I. Teils (Beispiel 28_{I-IV}) sahen. Aus den neuen motivischen Bestandteilen dieses Beispiels: $\overline{a}_1$, $\overline{a}_2$ und dem verkleinerten $\overline{b}$, bildet sich ein kurzes Mittelstück $\boxed{13}_{4-6}$, an das sich wieder die zwei ersten Takte des ersten Teils (Beispiel 96) anschließen. Diese um einen Ton höher transponierte Wiederholung des ersten Teils führt aber noch ein Motiv des Mittelstücks in ihrem Baß mit sich ($\boxed{13}_{7\text{ u. }8}$), nämlich die dort verkleinerten Sekundenschritte abwärts wieder in ihrer Originalform (Beispiel 96$\overline{b}$), auf diese Weise die wichtigsten melodischen Bestandteile der zwei ersten Fünftakter in zwei Takten vereinigend. Ohne Rücksicht auf die frühere Fortsetzung entwickelt sich nun der angedeutete dritte Teil aus Eigenem weiter,



indem der zweite Takt (Beispiel 96$\overline{A}_2$) zweimal variiert und so der Notwendigkeit entsprochen wird, gleich den zweimaligen Erklärungen des Textes, *„So bin ich geschützt vor der nächtlichen Mahr, – vor Elfenschuß – und Trollsgefahr"*, sich auch musikalisch zu wiederholen, sich n ä h e r zu e r k l ä r e n, sich n o c h m a l s aber a n d e r s auszudrücken: – was eigentlich den tiefern Sinn der Variation ausmacht. Und diesen Sinn hat sie bei Schönberg immer: Jede Form, und sei es die einfachste und älteste, entspringt der N o t w e n d i g k e i t seiner Kunst und nicht ihrer F e r t i g k e i t. Daß sie beide Hand in Hand gehen, daß die eine erfüllt, was die andere fordert, ist selbstverständlich. Nie aber ist, wie gesagt, die Kunstfertigkeit Mittel zum Zweck, nie kam es Schönberg darauf an, alle klassischen Formen auszukomponieren, obwohl er es g e k o n n t

hätte; denn „Kunst kommt nicht von Können, sondern vom Müssen," wie er in einem „Die Probleme des Kunstunterrichts"* benannten Aufsatz sagt. Und ebenso wie sich in formaler Hinsicht dieser vollständige Verzicht und die Abneigung zeigt, mit den Kunstmitteln zu spielen, und a l l e Formen, die größten und die kleinsten in dem Werk n e u geboren werden, aus ihm hervorwachsen, ebenso entbehrt auch Schönbergs Art zu instrumentieren jedes aus der Kunstfertigkeit geholten Effektes. Hier steht kein Klang, der nicht mit dem inneren Ohr gehört ist, kein Klang, der aus der bloßen Kenntnis der Instrumententechnik – aus der Routine geboren wurde. Was umso mehr heißen will, als heutzutage letztere nicht nur vollauf g e n ü g t, sondern sogar als die einzige B e d i n g u n g angesehen wird, nach den „modernsten" Anforderungen zu instrumentieren. Daß man auch instrumentieren kann, wenn man nicht in einem Orchester saß und auch keine Dirigenten- oder Kapellmeisterlaufbahn hinter sich hat, wird heute für unmöglich gehalten. Dafür ist aber auch der Glanz des Orchesters jener, die das für unmöglich halten, so leicht selbst von dem letzten routinierten Operettenkomponisten zu erzielen, denn die „Geheimnisse des Stimmzimmers" sind ihnen keine, und die „dämonischen Mächte des Orchesters" sind gerade gut, um mit ihnen zu spielen. Vielleicht aber wird die Aufführung der Gurrelieder, auch denen, die nicht Partituren lesen können, offenbaren, daß es sich auch beim Instrumentieren um andere Geheimnisse als die des Stimmzimmers handelt, um andere Mächte als die des Orchesters, daß also alles, was da erklingt, wohl zu unterscheiden ist von jenen, einen Kontrapunkt vortäuschenden, aufgeklebten Zieraten der aus der Kunstfertigkeit geborenen Instrumentation; daß das, was hier im besten Fall schöne, moderne Kleider sind, die man jeder Puppe umhängen kann, in den Werken Schönbergs Fleisch und Blut im Leben dieser Werke ist! Das gilt natürlich auch ebenso von der Instrumentation der ersten zwei Teile der Gurrelieder, als von der in letzterer Zeit entstandenen des III. Teiles. Der Unterschied ist keiner im W e s e n der Instrumentation, sondern nur in ihrem S t i l. Und da ist es selbstverständlich, daß das Orchester in dem später instrumentierten Teil durch die Bevorzugung solistischer Instrumente, Nebeneinanderstellung von Farben der verschiedensten Klangfamilien** einen noch intensiveren, konzentrierteren Ausdruck erhält, die Möglichkeiten feinster Klangabstufungen noch vermehrt werden und so der Stil dieser Instrumentation natürlich mehr an den der später geschaffenen Werke, zum Beispiel den des Monodrams „Erwartung" erinnert, als an den der ersten Teile der Gurrelieder. Das betone ich, obwohl ich es im Anfang meiner Besprechung mit Schönbergs eigenen Worten über die Entstehung der Gurrelieder schon einmal belegt habe, nochmals, um von vornherein allen jenen Fragen und Verwunderungen zu begegnen, die ohnehin schon laut wurden – wieso es nämlich möglich wäre, daß Schönberg zu gleicher Zeit seine letzten Werke schaffen und an den Gurreliedern arbeiten konnte.

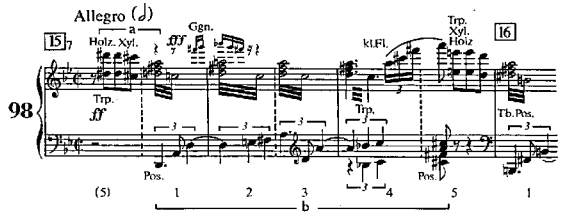
---

* Musikalisches Taschenbuch 1911; Verlag Stern und Steiner, Wien III/3

** Man beachte zum Beispiel nur die Instrumentation des Beispiels 96, die über eine liegende Harmonie von Baßtube, Fagott, Horn und Oboe halbtaktmäßig fortschreitenden skalenmäßigen Oktaven, deren oberer Ton von einem Solo-Violoncell, deren unterer von einer Klarinette gebracht wird. Dazu die aufwärtsgehende synkopierte, von zwei weiteren Solocelli getragene Melodie ($\overline{a}_1$) und mitten darin die – die Singstimme umspielenden – Figuren der Bratschen. Und wie nach diesen so instrumentierten zwei Takten der Klang durch den Hinzutritt von hohem Fagott und Geigen ($\overline{b}$), der Mittelstimme der Baßtrompete und des Baßtons der Baßklarinette w e c h s e l t und dieser Wechsel in j e d e m der folgenden Takte besteht.

Überleitung: 96$\overline{A}$ (resp. 92B) und 88$\overline{C}$.

Die auf das Lied des Bauern folgende Überleitung bringt das Thema $\overline{A}$ aus Beispiel 96, dessen Bestandteil $\overline{A}_2$ schließlich seine anfängliche, in Beispiel 92B gezeigte Form, die auch zur Begleitung der Männerchöre verwendet wird, wieder erhält. Es ist $\overline{a}$ in Beispiel 98.



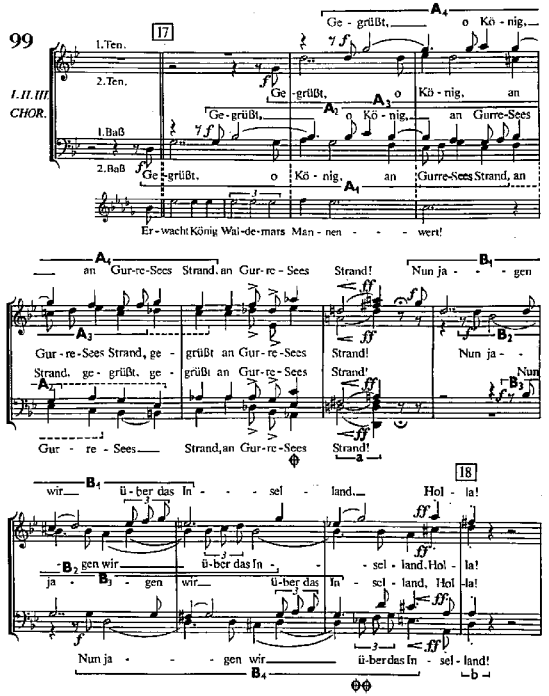
$\overline{b}$ ist eine von zwei auf fünf halbe Takte verlängerte Form von $\overline{C}$ in Beispiel 88. Daher der ungerade Rhythmus innerhalb dieses Überleitungsmodells. Nach einer sich daraus entwickelnden, nach *g*-Moll kadenzierenden kurzen Steigerung setzt der Chor von

WALDEMARS MANNEN (III)

WALDEMARS MANNEN (III)

ein. Er ist zuerst vierstimmig,

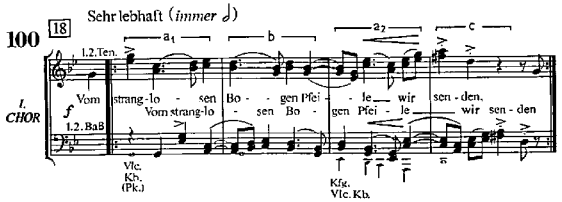
99
<um vier Takte gekürzt>



99$\overline{A}$ = 88$\overline{B}$,
99$\overline{B}$ = Umkehrung von 99$\overline{A}$.

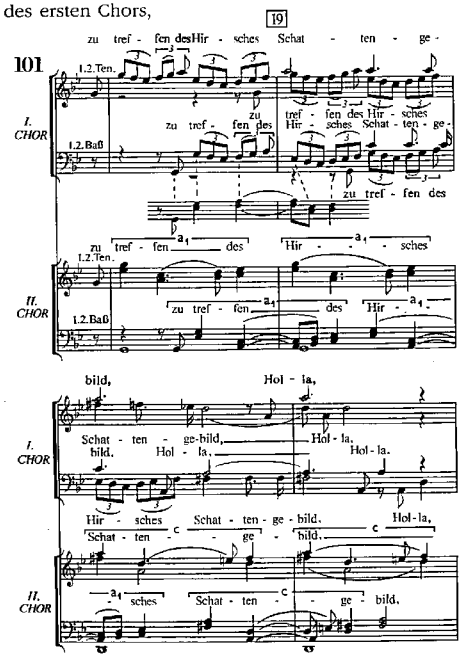
und bringt kanonisch das Thema $\overline{A}$ und in anderer Reihenfolge der Einsätze dessen Umkehrung $\overline{B}$. Das Thema $\overline{A}$ ist eine Variante des Rufes Waldemars (Beispiel 88$\overline{B}$), wie die kleine Zeile zeigt. Die Klammern geben an, wie weit jeder vierstimmige Kanon geht. Der durch die Kadenz nach der D o m i n a n t e *D* von *g*-Moll ($\overline{a}$) und der folgenden Modulation nach der T o n a r t der Dominante *D*-Dur ($\overline{b}$)* erzeugten starken Tendenz in die Oberdominantregion wird in dem folgenden (Beispiel 100 bei $\overline{a}_1$ und $\overline{a}_2$), die Unterdominantregion stark betonenden Thema des Chors ein Gegengewicht geboten.

100
100$\overline{a}_1$ = 94$\overline{A}$.



Das ist wieder, diesmal ein unendlicher, im Kontrapunkt der Oktav und der Dezim stehender Kanon, der nur vom ersten vierstimmigen Chor gebracht wird, während die Stimmen der zwei anderen vierstimmigen Chöre die auch im späteren Beispiel ersichtlichen *Holla*-Rufe haben. Im Folgenden tritt zu dem aus $\overline{a}_1$ und $\overline{c}$ des Beispiels 100 gebildeten Kanon des zweiten Chors das neue, w i e d e r kanonisch vierstimmig einsetzende Thema des ersten Chors,

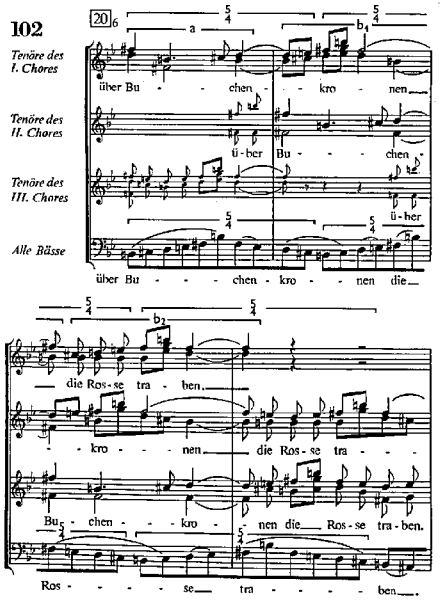
101
⟨um einen Takt gekürzt⟩
101$\overline{a}_1$ = 100$\overline{a}_1$;
101$\overline{c}$ = 100$\overline{c}$. –



* B e i d e m a l e mittels der neapolitanischen Sext: bei ⊕ der von *G*, bei ⊕⊕ der von *D*.

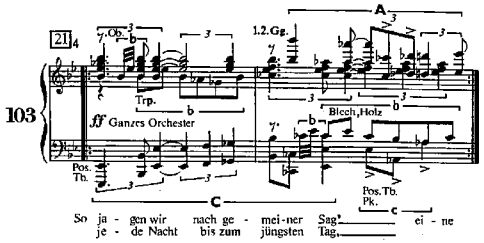
das nichts anderes ist als eine Variation des vorhergehenden Themas der Terzen, indem die Triolen (wie die angegebene kleine Zeile zeigt) eine einstimmige Umschreibung der zweistimmigen Terzen sind. Der dritte Chor bringt außer den *Holla*-Rufen im dritten und vierten Takt die imitierten Triolen auf dem *D*-Dur-Dreiklang.

102
⟨letzter Takt getilgt⟩
102$\overline{a}$ = 100$\overline{a}_1$ resp. 101$\overline{c}$.



Das Thema der Terzen (Beispiel 100$\overline{a}_1$) erfährt hier unter dem Einfluß des 5/4-Rhythmus und der Melodie der *b*-Moll-Gänge der Bässe eine andere melodische Fortsetzung ($\overline{b_1 b_2}$) und eine rhythmische Verschiebung (5/4). Das so entstandene neue Thema, das sich natürlich auch der liegenden Harmonie unterordnet, wird auch in drei kanonischen Einsätzen aller Tenöre gebracht, gesteigert und zu diesem Chormodell geleitet,

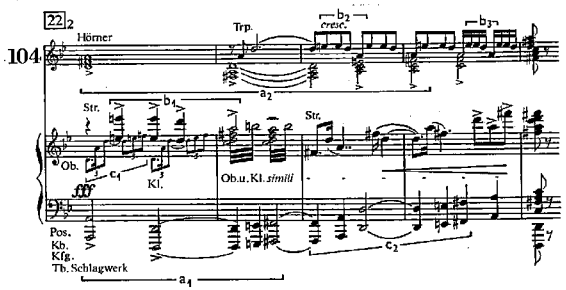
103



das zum Unterschied der reichen polyphonen Kontrapunkte der vorigen Beispiele rein harmonischer Natur ist. Es enthält außer den Harmonien und den Themen des Beispiels 88$\overline{Cc}$, eine von Beispiel 102$\overline{b_1 b_2}$ herleitbare Figur $\overline{b}$ der Trompeten und das Thema $\overline{A}$ der Streicher (Beispiel 89$\overline{A}$).

103 $\overline{Cc}$ = 88 $\overline{Cc}$, 103$\overline{b}$ = 102$\overline{b_1 b_2}$, 103$\overline{A}$ = 89$\overline{A}$. –

Eine aus $\overline{A}$ gebildete Steigerung führt zur folgenden Überleitung,

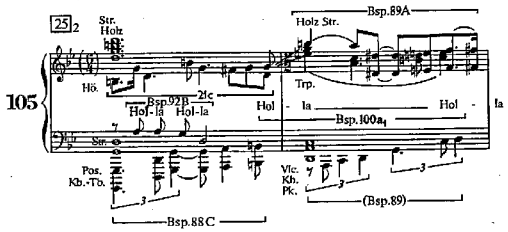


Bei $\boxed{22}_2$ Kombination von $100\overline{a}_1$, $88\overline{C}$ und 92B, alle in Originalform und Vergrößerung (respektive Verkleinerung), (außerdem $21\overline{c}$). –

deren Baßthema $\overline{a}_1$ eine „Vergrößerung" von Beispiel $100\overline{a}_1$ ist, das, wiederum um das Doppelte „vergrößert", zu gleicher Zeit in den Hörnern und der Baßtrompete auftritt ($\overline{a}_2$). Andererseits wird das Motiv $\overline{b}_1$ der Streicher (Beispiel 92B) von den Trompeten in verkleinerter Form ($\overline{b}_2$ und $\overline{b}_3$) aufgenommen. Auch das Thema $\overline{C}$ aus Beispiel 88 erscheint in zweierlei Notenwerten: in Achteln bei $\overline{c}_1$, in Vierteln (wohl ein wenig verändert) bei $\overline{c}_2$. Schließlich bringen die Streicher im dritten Takt das Thema $\overline{c}$ des Beispiels 21.

Hierauf folgt bei den einstimmig gesungenen Worten: *„Nur kurze Zeit das Jagen währt"* das Beispiel $47\overline{D}$, daranschließend dessen Fortsetzung $\overline{E}$*, aber in der verlängerten Form ($\boxed{64}_{0\text{-}4}$ im I.Teil). Die Wiederholung vorigen polyphonen Chöre, besonders des Chores Beispiel 100, geschieht wieder in stark variierter Gestalt, wovon die hauptsächlichsten Veränderungen und Kombinationen hier angeführt seien: Bei $\boxed{24}_7$ der Hinzutritt des Themas $\overline{C}$ aus Beispiel 88 zu $\overline{a}_1$ von Beispiel 100, resp. 101; bei $\boxed{25}_{2\text{ und }3}$ eine dem Beispiel 103 ähnliche Kombination von Beispiel $88\overline{C}$ und $89\overline{A}$,

Bei $\boxed{24}_7$: $88\overline{C}$ und $100\overline{a}_1$. –
Bei $\boxed{25}_2$: $21\overline{c}$, 92B, $88\overline{C}$, $89\overline{A}$ und $100\overline{a}_1$. –

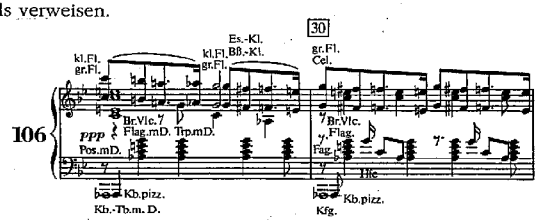


dessen erster Takt außerdem noch Beispiel $21\overline{c}$ und Beispiel 92B, dessen zweiter Takt das Thema $\overline{a}_1$ des Beispiels 100 enthält; bei $\boxed{26}$ eine andere Verbindung von Beispiel $88\overline{C}$ und 92B mit $100\overline{a}_1$ und dessen Umkehrung; bei $\boxed{27}$ das Beispiel 105 in Moll und schließlich bei $\boxed{27}_2$ die nur vom Orchester gebrachte Wiederholung von Beispiel 101, das immer mehr in seine motivischen Bestandteile zerfällt und so zu einem kurzen Orchesterzwischenspiel übergeht, das wiederum aus lauter bekannten Themen

* Das Auftreten des $\overline{E}$ aus Beispiel 47 an dieser Stelle legt nahe, die Verwandtschaft des Bestandteiles $\overline{d}$ dieses Themas mit dem Thema $\overline{a}_1$ von Beispiel 100 zu konstatieren. Das ist nur ein einziger Fall der zahllosen – meistens unbewußt aufgestellten – thematischen Beziehungen in diesem Werk. Es ließen sich gewiß – auch für dieses Thema – noch viele solcher Beziehungen nachweisen. Man denke zum Beispiel nur an die Gesangsmelodie des zweiten Lieds im I.Teil ($\overline{A}$ in Beispiel 16).

besteht. Der Reihenfolge nach sind es folgende: Beispiel 46_1 bei $\boxed{29}$, und von $\boxed{29}_4$ bis $\boxed{31}$ die ganze analoge aber verlängerte Stelle im I.Teil, $\boxed{62}_2$ bis $\boxed{63}_2$ (Beispiele 49B, 50 und $47\overline{A}$). Man vergleiche den Unterschied in der Instrumentation dieser beiden Stellen in der Partitur. Ich kann Raummangels halber nur einige Takte der um zehn Jahre später instrumentierten Stelle anführen und auf das Beispiel 49B des früher instrumentierten I.Teils verweisen.

Kurzes Orchesterzwischenspiel: 46_1 und von $\boxed{29}_4$ bis $\boxed{31}$ die Wiederholung der Stelle des I.Teils, $\boxed{62}_2$ – $\boxed{63}_2$, (Beispiele 49B, 50 und $47\overline{A}$).

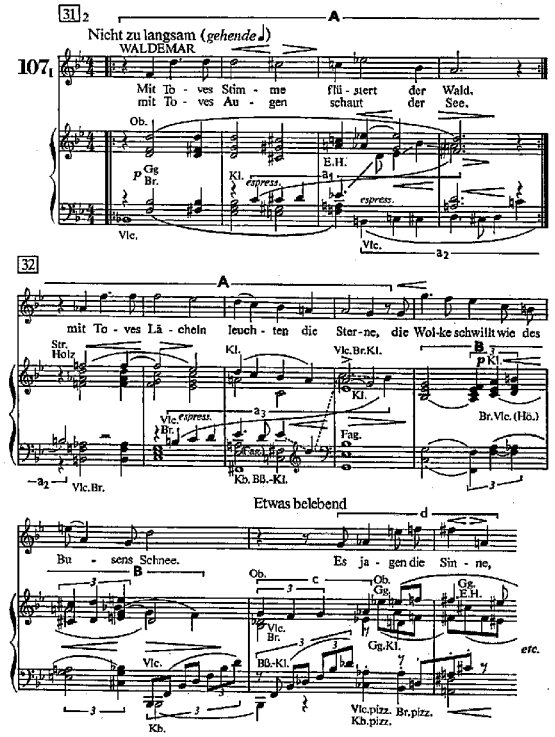


Das

LIED WALDEMARS (IV)

WALDEMAR (IV)

schließt unmittelbar an das umstehend detaillierte Zwischenspiel an.

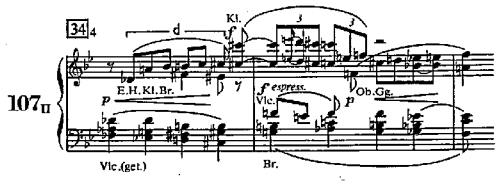


107₁

$107\overline{a_{1-3}} = 36\overline{A}$, $107_1\overline{B} = 51\overline{B}$, $107_1\overline{c} = 60\overline{e}_1$. –

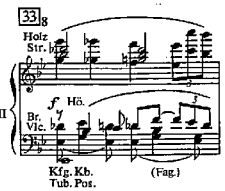
Es enthält, außer den neuen Bestandteilen, in $\overline{a}_1$, $\overline{a}_2$ und $\overline{a}_3$ das Thema $\overline{A}$ von Beispiel 36, und in $\overline{B}$ das Thema $\overline{B}$ von Beispiel 51. Das Auffallende an den drei Einsätzen jenes Themas der Tove ist, daß es erst beim drittenmal ($\overline{a}_3$) in der Originalform auftritt, während beim vorhergehenden Einsatz ($\overline{a}_2$) die Intervalle des Themas nicht stimmen, statt des skalenmäßigen Auftaktes ein chromatischer, statt des großen Septensprungs nur ein kleiner steht, während endlich im ersten Einsatz ($\overline{a}_1$) nicht einmal der so charakteristische Septensprung beibehalten ist und von einem Quintensprung ersetzt ist. In diesem sich gleichsam Durchringen und schließlichem Durchsetzen der wahren Gestalt – wie wir es ähnlich bei Besprechung der Beispiele 40 und 41 schon gesehen haben – liegt ein starkes Mittel der Steigerung und der Erhöhung des Ausdrucks, was durch den darin gelegenen Gedanken der Variation ja a u c h bedingt ist.

Aus den im letzten Takt des Beispiels angedeuteten Motiven entwickeln sich zwei Episoden des Liedes: Aus $\overline{c}$ die aus dem Thema $\overline{a}_1$ des Beispiels 60 gebildete Stelle $\boxed{33}_{2-6}$ bei den – wieder variierte Wiederholungen bedingenden – Worten: *„Tove ist hier und Tove ist da, Tove ist fern und Tove ist nah"*; aus $\overline{d}$ die Fortsetzung des obigen Beispiels bis $\boxed{33}_2$ und das Thema des folgenden Modells:



107_{II}

Schließlich ist in diesem frei geformten, ganz auf die melodische Entwicklung aufgebauten Lied noch dieses Thema von großer Wichtigkeit:

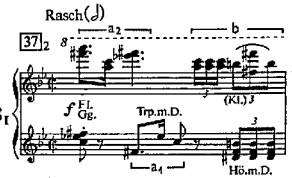


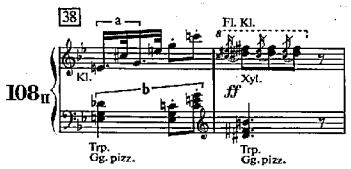
107_{III}

Bei $\boxed{35}_7$ = 50; hierauf 47$\overline{A}$–$\overline{E}$ und Überleitung: 108_{I-III}.

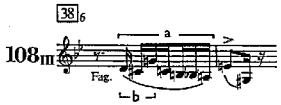
Die Ausläufer der Wiederholung des aus ihm gebildeten Satzes ($\boxed{35}$) gehen bei $\boxed{35}_7$ in das Thema des Beispiels 50 und bei $\boxed{36}_1$ in das ihm folgende Beispiel 47$\overline{A}$ über, so das Lied mit den g l e i c h e n Bestandteilen des I. Teils abschließend, als es eingeleitet war. Die natürliche Fortsetzung des Beispiels 47$\overline{A}$, das $\overline{B}$, $\overline{C}$, $\overline{D}$ und $\overline{E}$ schließt auch in diesen nachspielartigen Takten bei $\boxed{36}_3$ an, in $\overline{B}$ schon den Rhythmus des Motivs $\overline{a}$ (Beispiel 108_1) der folgenden Überleitung andeutend. Diese enthält die wichtigen Motive,

108_I





108_{II} 108_{III}



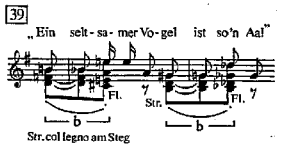
108_{III} 108_{II}

die auch für die thematische Entwicklung im

LIED DES KLAUS-NARREN (V)

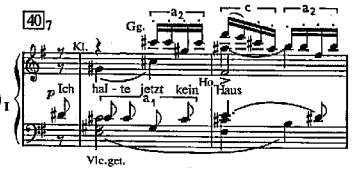
LIED DES KLAUS-NARREN (V)

von Bedeutung sind.

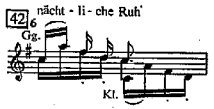


109 109 $109\overline{b} = 108_{I-III}\overline{b}$.

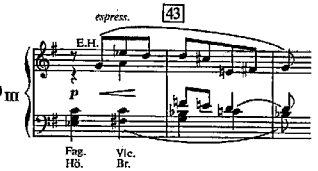
Das $\overline{b}$ in diesem Beispiel ist deutlicher als das $\overline{b}$ in den vorhergehenden Beispielen 108_{I-III} zu erkennen. Außerdem kommen in dem in die üblichen Liedformen nicht mehr einreihbaren, sondern ganz in symphonischer Freiheit aufgebauten Gesang des Klaus-Narren noch folgende Motive und Themen vor:



110_I 110_I



110_{II}



110_{III} 110_{III}

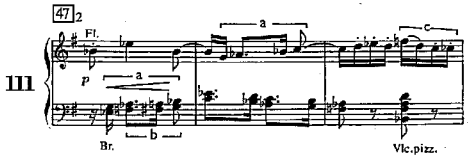
Sie erfahren natürlich die mannigfaltigsten Varianten, Entwicklungen und Verbindungen, die ich hier Raummangels halber nicht anführen kann, ebenso wie ich mich auf die Aufzählung nur der allerwichtigsten, öfter

wiederholten thematischen Ereignisse beschränken muß und auf Episodisches, Überleitungen, Reminiszenzen aus Vorhergehendem im besten Fall nur h i n w e i s e n kann. Ich bin gezwungen, dies auch im Folgenden so zu halten, da meine Besprechung schon das gebräuchliche Maß der sogenannten thematischen Analysen weit überschritten hat.

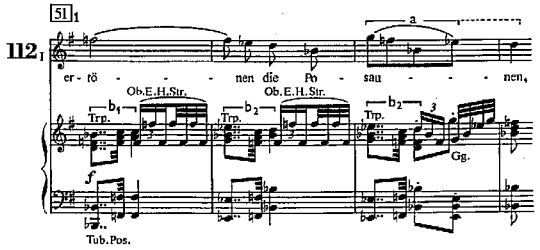
Bei 44$_8$ treffen wir die episodischen Terzengänge der gedämpften Posaunen und Celli; darüber bei 45 in der Gesangsstimme die eigentümlichen, für die motivische Entwicklung des Folgenden und auch der Musik des Melodrams (79$_9$) wichtigen Sextensprünge. Bei den Worten: *„Sobald die Eulen klagen"* (45$_8$) ertönt $\overline{b}_1$ von Beispiel 70, daranschließend (46$_{0-4}$) eine Kombination der Themen $\overline{A}$ von Beispiel 36 und $\overline{a}_1$ von Beispiel 60, beides aus dem I. Teil, und einige Takte später, bei den Worten: *„Denn er (der König) war immer höchst brutal"* (46$_9$) die Harmoniefolge aus Beispiel 52$\overline{B}$ und das Beispiel 84 aus dem II. Teil, das zu diesem neuen dreitaktigen Sätzchen leitet:

Bei den Worten: *„Sobald die Eulen klagen"* (45$_8$): 70$\overline{b}_1$; hierauf eine Kombination von 36$\overline{A}$ und 60$\overline{a}_1$ und bei den Worten: *„Denn er (der König) war immer höchst brutal"* (46$_6$) die Harmoniefolge aus Beispiel 52$\overline{B}$ und das Beispiel 84. –

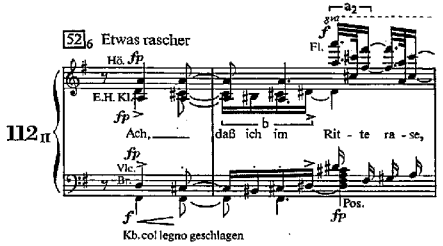
111



Dem folgt bei 47$_8$ das Beispiel 109, bei 48 eine in rhythmischer Beziehung mit dem $\overline{b}$ des obigen und des folgenden Beispiels (112$_I$) verwandte zweitaktige Periode, nach deren Variante Beispiel 111 wiederholt wird. Die daraus sich bildende – auf den Harmonien der Ganztonskala aufgebaute – Steigerung führt, die Ähnlichkeit der Figuren $\overline{c}$ in den Beispielen 110$_I$ und 111 ausnützend, bei 49$_5$ zur Wiederholung von Beispiel 110$_I$, in dem noch eine Variante vom Beispiel 111$\overline{a}$ kontrapunktiert. Es folgt bei 50$_3$ das Beispiel 110$_{III}$, umspielt von der Figur aus Beispiel 110$_{II}$, aus der selbst wieder bei 50$_5$ eine Episode auf dem Orgelpunkt von *G* entsteht, deren rhythmisch-melodische Variation bei 50$_7$ (vergl. Beispiel 111$\overline{b}$) den Rhythmus $\overline{b}$ des Beispiels 112$_I$ vorbereitet.

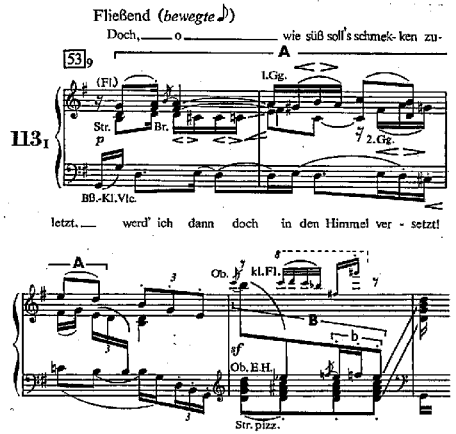


Das Folgende ist hauptsächlich aus dem verkleinerten $\overline{b}$ und dem ebenfalls verkleinerten, reich harmonisierten $\overline{a}$ (51$_7$–52$_4$) gebildet. Mit Beibehaltung des Rhythmus dieser neuen Form in $\overline{b}$ des Beispiels 112$_{II}$ und Hinzutritt des Motivs $\overline{a}_2$ aus Beispiel 108$_I$ entsteht:



112$_{II}$
112$\overline{a}_2$ = 108$_I\overline{a}_2$.

Nach einer Wiederholung des etwas veränderten Beispiels 109, an das sich unmittelbar Beispiel 110$_{III}$ anschließt (53$_{4-8}$), folgt das mit Beispiel 111 verwandte Sätzchen 113$_I$,

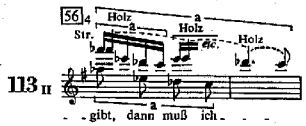


113$_I$

dessen Thema $\overline{B}$ sowohl in den Takten 54$_6$ und $_7$ als auch im Orchesternachspiel verwendet wird.

Der Quintensprung wird oft durch Sexten- oder Septensprünge ersetzt, und so eine Relation zu den früher erwähnten Sextensprüngen (45$_{0-5}$) hergestellt.

Bei 54$_8$ wird Beispiel 110$_{III}$ wiederholt; bei 55$_2$ die ersten Takte des kontrapunktisch veränderten Beispiels 111; bei 55$_5$ das durch neue Figuren der Sologeige und der Flöten bereicherte, bei 55$_7$ selbst in Figuren aufgelöste Anfangsmotiv (Beispiel 109); bei 56 das Beispiel 110$_I$, dessen Bestandteil $\overline{c}$ bei 56$_4$ folgende Form $\overline{a}$ annimmt,



die zu gleicher Zeit als Begleitfigur der Streicher in Sechzehnteln, als Gesangsstimme in Achteln, schließlich als große über mehrere Takte reichende Melodie des Holzes in Vierteln erscheint. Dazu ertönen in den Hörnern das Quartenmotiv $\overline{a}$ aus Beispiel 110$_I$ – ebenfalls in verschiedenen

Notenwerten – und das von gedämpften Trompeten gebrachte $\overline{b_{1,2}}$ aus Beispiel 112_1; die daranschließende von den Harmonien der Holz- und Blechbläser und den Zweiunddreißigstelläufen der ganzen Streicher gebildete Kadenz von *G*-Dur, der Tonart dieses Liedes, führt zu dem in der gleichen Tonart stehenden Nachspiel, das wieder wie das große Orchesterzwischenspiel im I. Teil eine Durchführung der vorhergehenden Motive und Themen ist. Und zwar folgt bei $\boxed{57}_4$ in Begleitung einer aus $110_1\,\overline{a_2}$ entwickelten Figur des Holzes (die Zweiunddreißigstel-Werte von früher sind beibehalten) das Beispiel $113_I\overline{A}$ (in den offenen Trompeten und Hörnern); bei $\boxed{57}_8$ eine Kombination der kanonartig einsetzenden Melodie des Beispiels 110_{III} mit dem ebenfalls enggeführten Motiv $\overline{B}$ des Beispiels 113_I, über dem bei $\boxed{58}$ eine für später (in Beispiel 118 und 119) wichtige Figur der Flöten erscheint. Nach einer Wiederholung des etwas veränderten ersten Teiles des Nachspiels wird mittels der aus $\overline{a_1}$ und $\overline{a_2}$ des Beispiels 108_I und $\overline{b}$ von Beispiel $113_I\overline{B}$ (bei $\boxed{59}_{1-4}$) bestehenden rhythmischen Figuren des Holzes bei $\boxed{59}_5$ zu einem neuen, aus Beispiel 112_{II} gebildeten Durchführungsmodell übergegangen, an dem auch jene rhythmischen Figuren teilnehmen.

Orchesternachspiel: $113_I\overline{A}$, darüber eine aus $110_1\overline{a_2}$ entstandene Zweiunddreißigstelfigur; bei $\boxed{57}_8$ eine Kombination der kanonartig einsetzenden Melodie des Beispiels 110_{III} mit dem ebenfalls enggeführten Motiv $\overline{B}$ des Beispiels 113_I; bei $\boxed{59}_{1-4}$: $108_I\overline{a_1}$, $\overline{a_2}$ und $113_I\overline{b}$; hierauf 112_{II} (mit $108_I\overline{a_1}$); bei $\boxed{60}_2$ wieder die Zweiunddreißigstelläufe ($110_1\overline{a_2}$).

Mit den oben erwähnten, aus Beispiel $110_1\overline{a_2}$ entstandenen abwärts gehenden, vom *ff* bis zum *pp* diminuierenden Läufen (der Streicher) und parallelen Terzengängen der gedämpften Trompeten (*ff – pp*) schließt dieses Orchesternachspiel an das nun folgende (zugleich letzte)

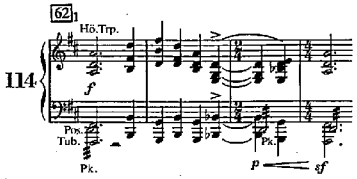
LIED WALDEMARS (VI).

WALDEMAR (VI)

Einleitende Takte = $83\overline{a}$. – Nach den Worten: *„Du lachst meiner Schmerzen"*: $76\overline{A}$. Hierauf: Beispiel 114.

Außer den einleitenden Takten (mit dem aus Beispiel $83\overline{a}$ resp. $86\overline{a}$ bekannten, in verschiedenen Notenwerten auftretenden Motiv der Celli und Fagotte, $\boxed{60}_9$, $\boxed{61}_1$ und $_2$) und der getragenen Melodie der ersten Worte des Liedes ist noch folgendes Thema neu:

114



Alles andere sind Bestandteile von früher (besonders des großen Liedes Waldemars im II. Teil), die hier nur in neuer Aufeinanderfolge, in anderen Kombinationen auftreten. Es sind bei $\boxed{62}_{7,8}$ und $\boxed{63}_{4-7}$ das Beispiel 82 (im zweiten Fall in Verbindung mit $19\overline{b}$); bei $\boxed{62}_9$ und $\boxed{63}_1$ zu den Worten: *„Ich und Tove, wir sind eins"* eine der vielen Zusammenstellungen des Themas der Tove (Beispiel $36\overline{A}$) mit dem Waldemars (Beispiel $33\overline{A}$) unter Hinzutritt des anpassungsfähigen Themas: Beispiel $19\overline{b}$; bei $\boxed{63}_8$ eine sich rasch *steigernde und beschleunigende*, aus $\overline{b_{1,2}}$ des Beispiels 112_1 gebildete Sequenz; bei $\boxed{64}_2$ doppelt so rasch die oftmaligen crescendierenden Einsätze des Themas $\overline{C}$ aus Beispiel 88 zu den letzten Worten dieses Liedes: *„und sprenge mit meiner wilden Jagd ins Himmelreich ein"*; endlich bei $\boxed{65}$, dem Höhepunkt dieser Steigerung,

Alles andere sind Bestandteile von früher (besonders des großen Liedes Waldemars im II. Teil), die hier nur in neuer Aufeinanderfolge, in anderen Kombinationen auftreten. Es sind bei $\boxed{62}_{7,8}$ und $\boxed{63}_{4-7}$ das Beispiel 82 (im zweiten Fall in Verbindung mit $19\overline{b}$); bei $\boxed{62}_9$ und $\boxed{63}_1$ zu den Worten: *„Ich und Tove, wir sind eins"* eine Kombination von $36\overline{A}$, $33\overline{A}$ und $19\overline{b}$; bei $\boxed{63}_8$ der Anfang

fff, Beispiel $76\overline{A}$ (= Beispiel $81\overline{A}$) und daranschließend Beispiel 83, dessen Bestandteil $\overline{a}$ jenes zu Beginn dieses Liedes erwähnte, in verschiedenen Notenwerten gebrachte Motiv ist, so wenigstens eine Relation zwischen Anfang und Schluß des sonst gar nicht „liedförmig" gebauten Gesangs Waldemars herstellend.

Die Einleitungs-Takte $\boxed{66}$ zu den folgenden Chören von

von Beispiel 113_I; bei den Schlußworten: *„und sprenge mit meiner wilden Jagd ins Himmelreich ein"*: $88\overline{C}$; hierauf $76\overline{A}$ (= $81\overline{A}$) und 83.
Die Einleitungs-Takte $\boxed{66}$ zu den folgenden Chören von

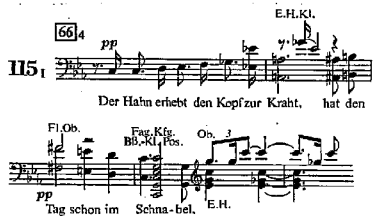
WALDEMARS MANNEN (VII)

WALDEMARS MANNEN (VII)

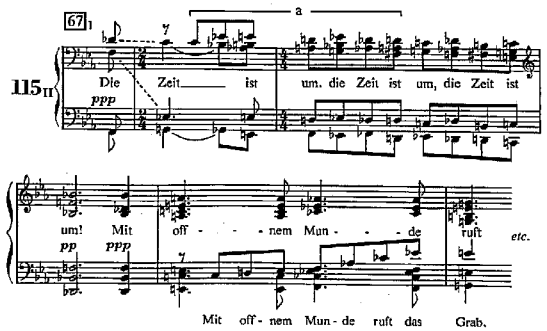
bringen die aufwärtssteigende Figur der Fagotte in einer die Beispiele $21\overline{c}$ und $45\overline{a}$ verquickenden Form (vergl. $\boxed{11}_{8,9}$ dieses Teiles). Die Chöre selbst sind wieder neu:

bringen eine aufwärtssteigende Figur in einer $21\overline{c}$ und $45\overline{a}$ verquikkenden Form.
Hierauf:

115_I

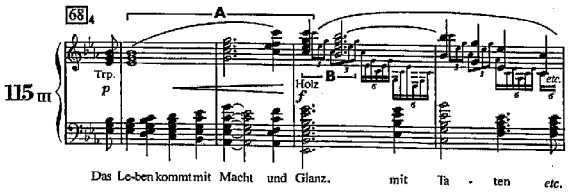


115_{II}



Das in der Begleitung des folgenden Chores ertönende Thema $\overline{A}$ ist die Umkehrung des ersten Themas in der Originaltonart *Es*-Dur (Beispiel 1), die für den Schluß des Werkes, wo sie in *C*-Dur auftritt, von größter Bedeutung ist (Beispiele 124 und 129). Dazu erklingen auch die bekannten Figuren aus Beispiel 2B.

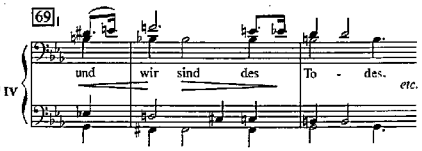
115_{III}



115_{III}
$115_{III}\overline{A}$ = Umkehrung von Beispiel 1;
$115_{III}\overline{B} = 2\overline{B}$. –

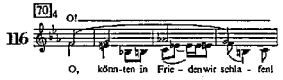
Neu ist hingegen wieder diese vierstimmige Stelle:

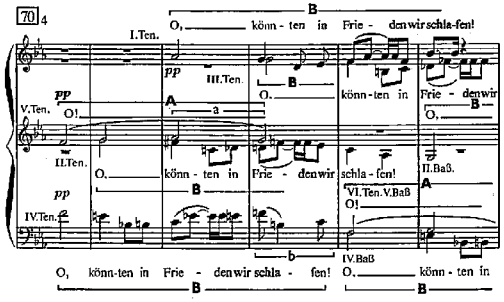
115IV



und der zum Unterschied des vorhergehenden harmonischen Chorsatzes kontrapunktisch-reiche zwölfstimmige Chor:

116





Er besteht, wie die Klammern zeigen, aus zwei Themen, dem dreimal immer um eine Oktav tiefer einsetzenden $\overline{A}$ und den auf den vier Tönen von $\overline{A}$ beginnenden Imitationen von $\overline{B}$, und löst sich bei $\boxed{71}_5$ in die Bestandteile $\overline{a}$ und $\overline{b}$ dieser Themen auf. Den Übergang zu dem Orchestervorspiel des Melodrams:

Den Übergang zu dem Orchestervorspiel des Melodrams:

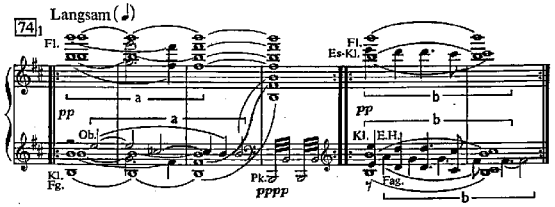
DES SOMMERWINDES WILDE JAGD

DES SOMMERWINDES WILDE JAGD

bildet die Umkehrung des Beispiels 88$\overline{C}$ und hierauf eine dem $\overline{a}$ des Chors 115_{II} ähnliche Akkordfolge.

bildet bei $\boxed{72}_1$ die Umkehrung des Beispiels 88$\overline{C}$ und hierauf eine dem $\overline{a}$ des Chors 115_{II} ähnliche Akkordfolge bei $\boxed{72}_6$.

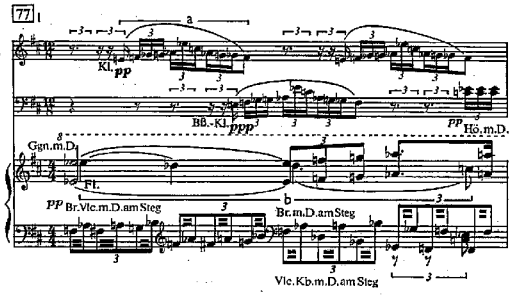
117



Thematisch wichtig sind hier vor allem $\overline{a}$ und $\overline{b}$, wovon jedes gleich enggeführt auftritt. Die bei $\boxed{76}_1$ hinzutretende, auch kanonisch einsetzende Figur der gedämpften Streicher ist mit $\overline{a}$ aus Beispiel 88 in der „Wilden Jagd" und $\overline{a}$ aus Beispiel 108_{III} im Lied des Klaus-Narren verwandt und kommt auch im Melodram vor (Beispiel 119$\overline{a}$ und $\boxed{84}_2$, $\boxed{86}_5$ und $\boxed{88}_5$). Kombiniert mit $\overline{b}$ des vorigen Beispiels ‹117›

ergibt sich folgendes Modell, woraus man sich auch eine Vorstellung von der Instrumentation dieses Orchesterstücks machen kann,

118



118
118$\overline{b}$ = 117$\overline{b}$; die Sechzehntelfigur der Klarinetten = 88$\overline{a}$ ($108_{III}\overline{a}$) und 119$\overline{a}$.

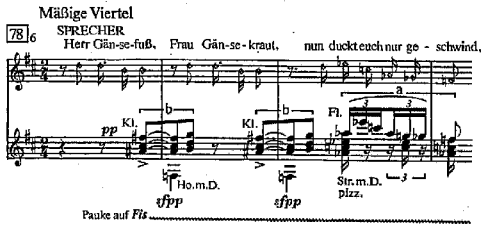
dessen wichtigste Bestandteile mit diesen zwei Beispielen 117, 118 zugleich gegeben sind. Auch der Aufbau ist klar und ist an der Hand des Auszuges ebenso wie vom folgenden

MELODRAM (VIII)

MELODRAM (VIII)

leicht zu erkennen. Ich gebe hier also nur die wichtigsten Themen und Kombinationen an und möchte dem nur eine Bemerkung über das Wesen dieses Melodrams, über die Behandlung der Sprechstimme hinzufügen, die ich einem Brief Schönbergs entnehme: „Hier ist die Tonhöhen-Notation keinesfalls so ernst zu nehmen, wie in den Pierrot-Melodramen*. Keinesfalls soll hier eine so gesangartige Sprechmelodie entstehen wie dort. Gewahrt bleiben muß durchaus der Rhythmus und die Tonstärke (entsprechend der Begleitung). Bei einigen Stellen, in denen es sich fast melodisch ausnimmt, könnte e t w a s (!!) musikalischer gesprochen werden. Die Tonhöhen sind nur als ‚Lagenunterschiede' anzusehen; d. h. die betreffende Stelle (!!! nicht die einzelne Note) ist höher resp. tiefer zu sprechen. Nicht aber Intervallenproportionen!"

119

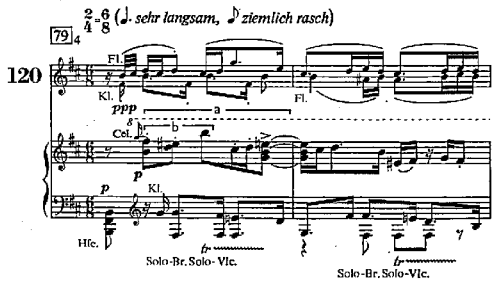


119
119$\overline{b}$ erinnert an 109$\overline{b}$.

$\overline{a}$ ist die früher erwähnte Figur (Beispiele 118$\overline{a}$, $108_{III}\overline{a}$ und 88$\overline{a}$); $\overline{b}$ erinnert an den Beginn des Liedes des Klaus-Narren (Beispiel 109). Auch die sonstigen leichten Rhythmen, Intervallsprünge, die Kürze der Motive, ebenso den Instrumentationsstil und schließlich die große freie symphonische Form haben beide, Melodram und jenes Lied, gemein. Man vergleiche

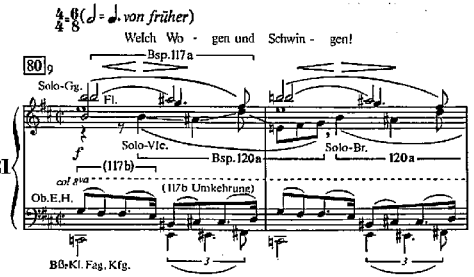
* Schönbergs Opus 21.

zum Beispiel die aus dem Septensprung des Beispiels 120

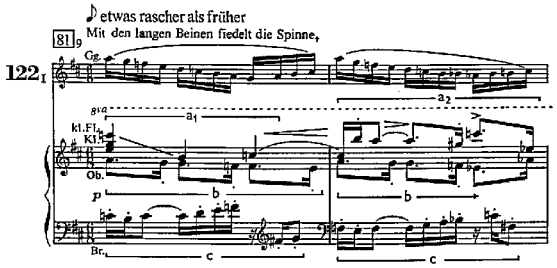
120 

entstehende Stelle [79]$_9$ mit der im Lied des Klaus-Narren erwähnten, ebenfalls 6/8-taktigen Episode [45]$_{0-5}$ oder den Rhythmus der Holzfiguren [80]$_{3-8}$ mit dem der aus Beispiel 112$_1$$\overline{a}$ abgeleiteten Motive [51]$_7$–[52]$_4$, oder – um vorzugreifen – den *viel bewegteren* Teil [86]$_8$–[88] mit dem Beispiel 112$_1$, aus dessen im Melodram beibehaltenen Motiv $\overline{b}_1$ bei [88] die verdoppelte Form und daraus bei [88]$_2$ – wie „wiedergeboren" – das bekannte Thema $\overline{A}$ aus Beispiel 47 entsteht, aus dem sich wiederum bei [88]$_4$ das Thema $\overline{d}$ des Beispiels 45 entwickelt.

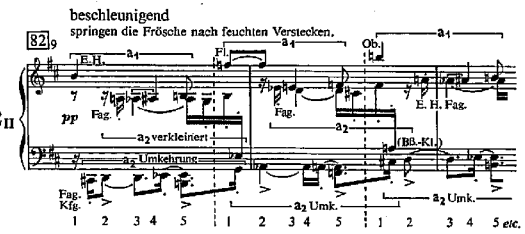
Eine Verbindung von $\overline{a}$ aus Beispiel 120 und $\overline{a}$ und $\overline{b}$ aus Beispiel 117 zeigt:

121 

Diese Kombination kommt häufig vor ([81]$_{1-2}$, [81]$_{5-8}$ und [83]$_4$–[84]); ebenso die der drei neuen Themen $\overline{a}$, $\overline{b}$ und $\overline{c}$ des folgenden Beispiels:

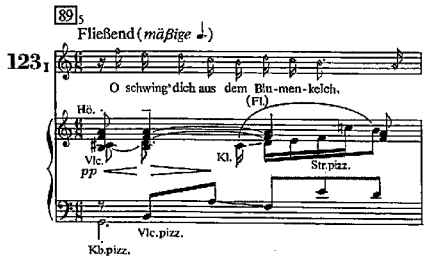
122$_I$ 

Und zwar erscheinen die Umkehrungen dieser Themen bei [82]$_3$ in einem anderen Kontrapunkt; in den folgenden Takten erfahren sie neue Zusammenstellungen; bei [82]$_7$ finden wir $\overline{a}_1$ und den Teil $\overline{b}$ des Beispiels 120 kombiniert; bei [82]$_9$ folgendes wegen seines 5/8-Taktes rhythmisch interessante Modell dieser Themen $\overline{a}_1$ und $\overline{a}_2$ (Umkehrung und Verkleinerung) von Beispiel 122$_I$:

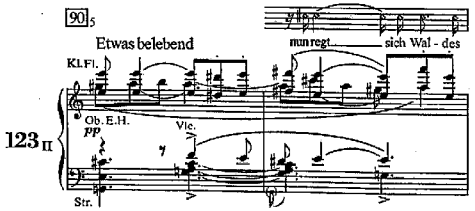
122$_{II}$ 

Das Thema der Tove (Beispiel 36$\overline{A}$) tritt auch in diesem Melodram (zum letzenmal) auf und zwar zuerst von Solostreichern, Oboen und Klarinetten enggeführt ([84]$_9$) und bei [85]$_9$ eine ganz neue, erweiterte, variierte Gestalt annehmend. Dazu erklingt ([85]$_{1-4}$) im Solocello wieder das Thema Waldemars (Beispiel 33$\overline{A}$) und wie eine Fortsetzung davon bei [85]$_{5-8}$ die vom Horn gebrachte Melodie des Beispiels 56. Unter dem Einfluß dieser Melodie stehen auch die folgenden Stellen [87]$_2$, [87]$_8$–[88]$_2$ und [88]$_{6-9}$, die selbst wieder jede ihre eigene Entwicklung haben, abgeschlossene Formen bilden. Ich meine die zwei schon im einzelnen behandelten Teile des Melodrams: *Viel bewegter* ([86]$_8$–[88]$_4$) und *Etwas langsamer* ([88]$_5$–[89]$_4$). Die daranschließenden Überleitungsgedanken sind:

Außerdem bei [84]$_9$ eine Kombination von 36$\overline{A}$ (enggeführt) und 33$\overline{A}$; bei [86]$_8$ der Anfang von Beispiel 113$_I$; bei [88]$_2$: 47$\overline{A}$, daranschließend 45$\overline{d}$; bei [88]$_6$ die Sechzehntelfigur von 118 (= 88$\overline{a}$ und 119$\overline{a}$); daranschließend folgender Überleitungsgedanke:

123$_I$ 

123$_I$

123$_{II}$ 

wovon der in Beispiel 123$_I$ angegebene, später ([89]$_8$) aber wieder austretende

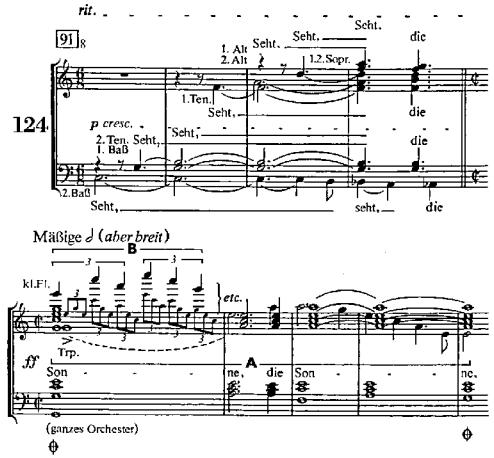
Orgelpunkt auf *G* nach seinem nochmaligen Eintritt (Beispiel 123_{II}) nicht mehr verlassen wird, und so harmonisch den Einsatz des in *C*-Dur stehenden

GEMISCHTER CHOR (IX)

GEMISCHTEN CHORS (IX)

vorbereitet.

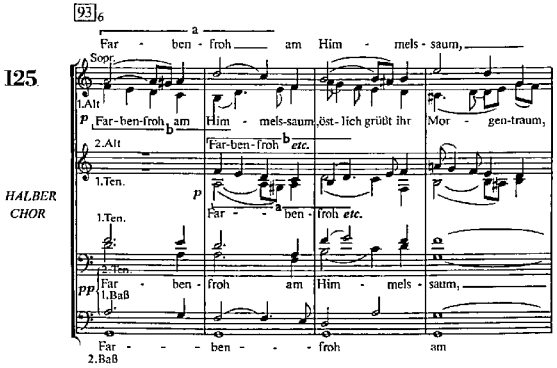
124



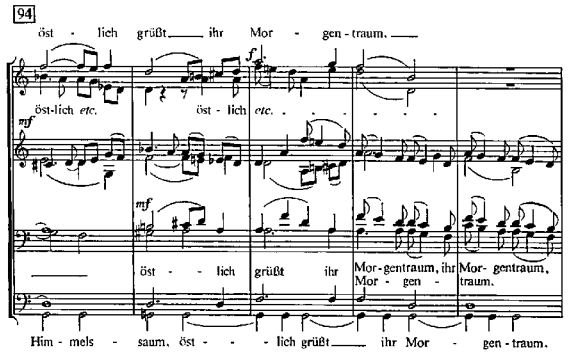
Die Gewalt dieses ersten Einsatzes der acht Chorstimmen wird durch die anfängliche Vermeidung der Grundlage der Tonika und durch das Hinausschieben ihres Eintritts (bis zu [93]) noch verstärkt. Das Thema $\overline{A}$ der Trompeten ist, wie schon im Beispiel 115_{III} gezeigt wurde, aus der Umkehrung des ersten Themas (Beispiel 1) der Gurrelieder entstanden, $\overline{B}$ sind die ebenfalls „umgekehrten" Begleitfiguren der Beispiele 2A und B, die bis zum Schluß fast ununterbrochen die Harmonien des Chors umschreiben. Auf den endlichen Eintritt der Tonika in der Grundlage folgt nach einigen Überleitungstakten ein auf dem Orgelpunkt der Dominante stehender Satz des „halben Chors".

124$\overline{A}$ = Umkehrung von 1 (= $115_{III}\overline{A}$); 124$\overline{B}$ sind die ebenfalls „umgekehrten" Begleitfiguren der Beispiele 2A und B, die bis zum Schluß fast ununterbrochen die Harmonien des Chors umschreiben.

125

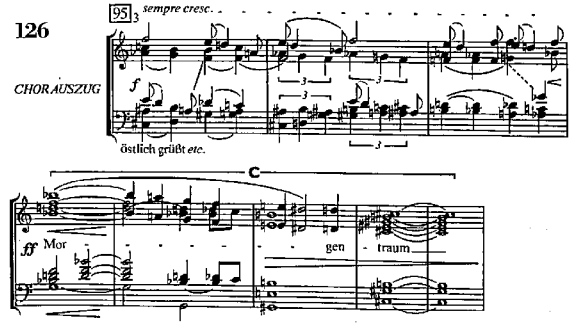


125
⟨nur die ersten vier Takte⟩



Die kontrapunktische Kunst dieses Chorsatzes übertrifft noch die der vorhergehenden kontrapunktischen Gebilde. Hier sind es nicht mehr Motive und Themen, die, wie in den Männerchören, imitiert (Beispiel 116), in einfachen und doppelten Kontrapunkten enggeführt werden (Beispiele 100–102), oder die, wie in thematischen Entwicklungen, Episoden, Durchführungsteilen gleichzeitig, in den mannigfaltigsten Kombinationen, Vergrößerungen, Verkleinerungen und Umkehrungen etc. etc. auftreten (ich verweise n u r auf die Beispiele 63–67 des Orchesterzwischenspiels im I. Teil): h i e r s i n d e s g a n z e M e l o d i e n, die diesen kunstvollen Chorsatz bilden, Melodien – wie die im doppelten Kontrapunkt erfundenen des Doppelkanons ($\overline{a}$/$\overline{b}$) und ($\overline{b}$/$\overline{a}$) – von vollständig abgerundeter Form. Man betrachte aber auch die anderen Stimmen im e i n z e l n e n – die von den Gruppen der oberen und der unteren vier Stimmen gebildeten Chöre g e t r e n n t –, schließlich den Zusammenklang der acht Stimmen; und nun beachte man, wie dieselben Melodien, den Orgelpunkt verlassend, einen neuen, vom „ganzen Chor" intonierten Satz ([94]$_5$–[95]$_6$) bilden, wo das im doppelten Kontrapunkt erfundene Thema $\overline{a}$ in verkehrter Reihenfolge, zuerst vom 1. Tenor, dann vom 1. Sopran, gebracht wird, kontrapunktiert von einer Art Umkehrung des Themas $\overline{b}$ im 1. Baß, 2. Tenor und 2. Alt und den *pp sehr zart* über die führende Melodie $\overline{a}$ hinausgehenden, wie begleitenden Terzengängen des 2. Soprans und 1. Alts ([94]$_7$–[95]$_2$), und wie die aus der Entwicklung dieser Stimmen gebildete ungeheure, harmonische Steigerung, die in den homophonen Chorsatz ($\overline{C}$) ausmündet,

126

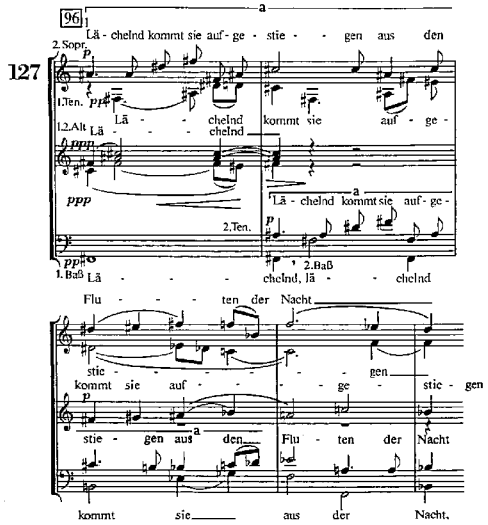


126
⟨nur die zweite Akkolade⟩

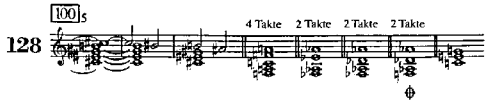
beim dritten Auftreten der wieder enggeführten, diesmal auf zwei Stimmen (2. und 1. Sopran, 2. und 1. Tenor) verteilten, über den chromatisch aufwärts schreitenden Bässen, mit neu abgeleiteten Motiven kontrapunktierten Melodie (Beispiel 125$\overline{a}$) – wie jene Steigerung von dieser letzten ($\boxed{96}_9$–$\boxed{98}$) noch überboten wird!

Zwischen den beiden Steigerungen liegt der Seitensatz dieses Schlußchores,

Seitensatz: **127**
⟨nur die ersten beiden Takte⟩

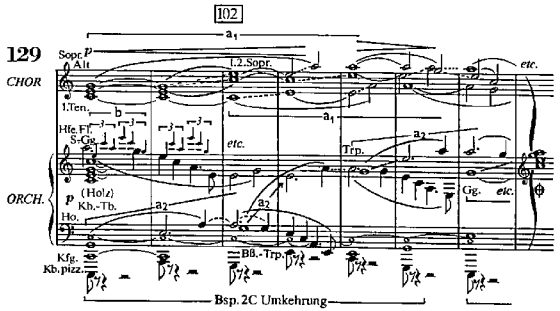


dessen (auch hier streng imitiertes) Thema $\overline{a}$ bei $\boxed{98}_8$ wieder vorkommt und zu dem durch das immer schneller werdende Zeitmaß in doppelt so großen Notenwerten auftretenden, homophonen Chorsatz Beispiel 126$\overline{C}$ führt, nach welcher weiten harmonischen Ausweichung mittels folgender Kadenz die Tonika *C*-Dur erreicht wird:



In dieser Kadenz ist die Dominante – die den Einsatz des Chors so stark vorbereitete, deren Wirkung also verbraucht ist – vermieden und das durch die Wendung der neapolitanischen Sext ⊕ zur Tonika vielleicht nicht so stark ausgedrückte *C*-Dur durch die folgenden, die Tonika umschreibenden thematischen Ereignisse befestigt.

Schluß: **129**



Es sind dies die von allen Chorstimmen ($\overline{a}_1$) und (in halben Notenwerten) vom Orchester ($\overline{a}_2$) gebrachten unzähligen Einsätze der aus dem ersten Thema (Beispiel 1) entstandenen Umkehrung, wodurch, im Verein mit den von Flöten, Harfen und Celesta, zuletzt auch von den Trompeten aufgenommenen, ebenfalls thematischen Begleitfiguren ($\overline{b}$) aus Beispiel 2 (Umkehrung) der Durdreiklang der Tonika mit der Sext (⊕) in jedem Takt und Taktteil neu entsteht und, bis zu der endgültigen Auflösung dieser vorgehaltenen Sext am Schluß, durch 27 Takte – vom Piano des ersten Einsatzes jenes Themas bis zum höchsten Fortissimo – ertönt. Es ist der (von *Es* nach *C* transponierte) Akkord des Anfangs der Gurrelieder.

129$\overline{a}$ = Umkehrung von Beispiel 1 (= $115_{III}\overline{A}$ und 124$\overline{A}$);
129$\overline{b}$ = Umkehrung von 2A (= 124$\overline{B}$);
⊕ von 129 = $\overline{a}$ von 1. –

Tief ist der Sinn und
Weitum bekannt:
Ist der Vergangenheit
Große Bedeutung doch,
Daß in die Zukunft sie
Tragen den Namen kann
Des, der dem Dunkel sie
Wieder entrissen,
Tag ihr gebracht.

(Aus einem die Erstausgabe der Gurrelieder einleitenden Gedichte Jacobsens.)

PELLEAS UND MELISANDE

(nach dem Drama von Maurice Maeterlinck)

Symphonische Dichtung

für Orchester

von

Arnold Schönberg

op. 5

KURZE THEMATISCHE ANALYSE

Diese symphonische Dichtung ist in den Jahren 1902 bis 1903 entstanden, also ein, zwei Jahre nach dem Sextett „Verklärte Nacht" und den „Gurreliedern", zwei, drei Jahre vor dem I. Streichquartett op. 7, den Orchesterliedern op. 8 und der Kammersymphonie op. 9. Sie ist – wie alle Kammermusik- und symphonischen Werke Schönbergs aus dieser Zeit – einsätzig. Mit dem I. Streichquartett und dem Sextett hat sie auch die Tonart – d-Moll – gemeinsam. Schließlich liegt ihr – wie diesem Sextett – eine Dichtung zu Grunde. Dort ein Gedicht Richard Dehmels aus „Weib und Welt"

„– –
Da ließ ich schaudernd mein Geschlecht
Von einem fremden Mann umfangen,
– –",

hier ein Drama Maeterlincks.

Die Musik Schönbergs – getragen von der Idee und dem inneren Geschehnis dieses Dramas – gibt dessen äußere Handlung nur in ganz großen Zügen wieder. Nie ist sie rein beschreibend*; immer wird die symphonische Form absoluter Musik gewahrt. Lassen sich in den vier Hauptteilen dieser Komposition ja auch deutlich die vier Sätze einer Symphonie nachweisen. Nämlich ein erster großer Sonatensatz, ein aus drei kürzeren Episoden bestehender, also „dreiteiliger" zweiter Satz (den scherzoartigen Charakter zumindestens in einer Szene andeutend), ein weit ausgesponnenes Adagio und schließlich ein als freie Reprise aufgebautes Finale. Wie sich dennoch eine solche rein musikalische Form mit dem Drama Maeterlincks deckt und wie innerhalb derer auch einige wenige Szenen der Dichtung zur Darstellung gelangen, zeigt die folgende Analyse.

---

* Wenn in der thematischen Analyse einzelne Themen und Motive dennoch einen Namen erhalten haben – wie *Schicksalsmotiv, Melisandens Liebeserwachen, Golos Verdacht und Eifersucht* etc. – so geschah dies lediglich zum Zweck einer schnelleren Verständigung und leichteren Orientierung. Es darf nicht daraus geschlossen werden, daß für das Auftreten eines solchermaßen bezeichneten Themas tatsächlich dessen literarischer Inhalt allein maßgebend ist. Dazu ist auch die hier gewählte Benennung meist nur eine beiläufige, den wirklichen Gefühlsinhalt jedenfalls nie ganz erschöpfende.

BESETZUNG DES ORCHESTERS

1 kleine Flöte (Picc., kl. Fl.)*
3 große Flöten (Fl., gr. Fl.)
(die 3. auch als 2. kleine)
3 Oboen (Ob.)
(die 3. auch als 2. Englisch Horn)
1 Englisch Horn (E.H.)
1 Es-Klarinette (Es-Kl.)
3 Klarinetten in A und B (Kl.)
(die 3. auch als 2. Baß-Klar.)
1 Baß-Klarinette (Bß.-Kl.)
3 Fagotte (Fag.)
1 Kontrafagott (Kfg.)

8 Hörner (Hr., Hrn.)
4 Trompeten (Trp.)
1 Alt-Posaune } (Pos.)
4 Tenor-Baß-Posaunen } (Pos.)
1 Kontrabaß-Tuba (Kbs.-Tb.)

2 Paar Pauken (Pk.)
1 Triangel
1 Paar Becken
1 große Trommel (gr. Tr.)
1 große Rührtrommel
1 Tamtam
1 Glockenspiel

2 Harfen (Hf.)

16 erste Geigen } (Gg., Ggn.)
16 zweite Geigen } (Gg., Ggn.)

12 Bratschen (Br.)

12 Violoncelli (Vcl.) } (Bässe)
8 Kontrabässe (Kbs.) } (Bässe)

(Spieldauer circa eine dreiviertel Stunde)

* Die in Klammern angeführten Abkürzungen entsprechen der in den Beispielen der Analyse verwendeten Instrumentations-Bezeichnung.

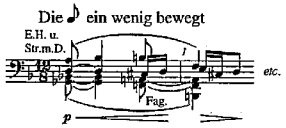
Der

I. TEIL DER SYMPHONIE

entspricht seiner Form nach beiläufig einem „ersten Sonatensatz". Seiner

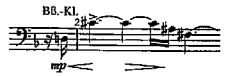
EINLEITUNG (Im Walde)

liegen folgende Themen und Motive zu Grunde:

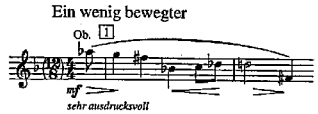
1


„.... Da weint jemand .... Oh, oh! was ist da am Rande des Brunnens? ... Ein kleines Mädchen, das weint ....",

das **Schicksalsmotiv**

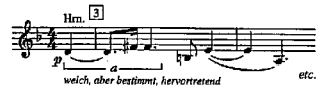
2


und das in den Holzbläsern mehrfach enggeführte Thema der **Melisande**:

3


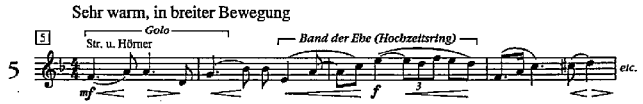
„Man weiß nicht, wie alt sie ist, wer sie ist, von wannen sie kommt .... Eine goldene Krone war ihr vom Haupte geglitten und auf den Grund des Wassers gesunken. Sie ist auch ganz wie eine Prinzessin gekleidet, nur sind ihre Gewänder von Dornen zerissen ...."

So findet sie der alternde Prinz **Golo**.

4


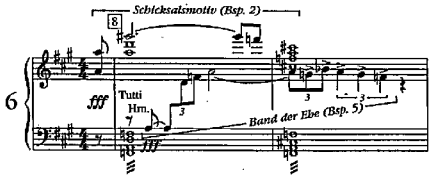
HAUPTSATZ

Golo macht Melisanden zu seiner Frau und bringt sie in das Schloß seines königlichen Großvaters.



In einer Steigerung dieses Hauptsatzthemas tritt auch wieder das der Melisande (Bsp. 3) auf.

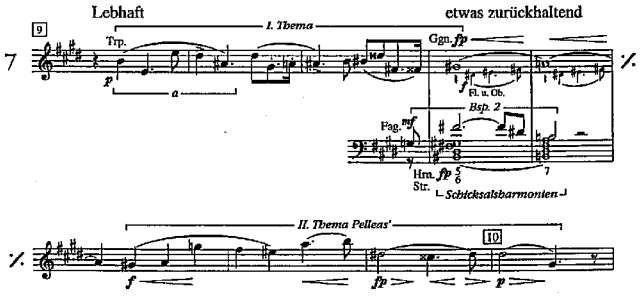
ÜBERLEITUNG



Hierauf Golos Thema (Bsp. 4) in den Bässen, Melisandens (Bsp. 3) in der Bratsche (Solo), im Englisch Horn, im Fagott und in der Baß-Klarinette, die beiden letztenmale über Quartenakkordharmonien (1902!).

SEITENSATZ

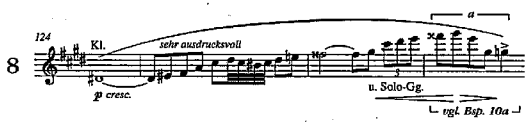
Im Schlosse lernt Melisande den jungen Stiefbruder Golos kennen: Pelleas.



Nach einer sich aus diesem Thema entwickelnden Steigerung wieder „langsamer": gleichsam dialogisierend die Themen Melisandens und Pelleas' unter Hinzutritt des Themas des

SCHLUSZSATZES:

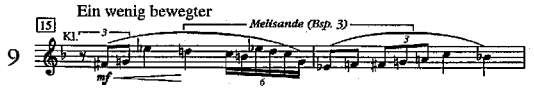
Melisandens Liebeserwachen.



Eine kurze

REPRISE

des Hauptsatzes Bsp. 5 (harmonisch, melodisch und instrumental stark variiert) bringt in ihrem Verlauf das Thema des Beispiels 9:

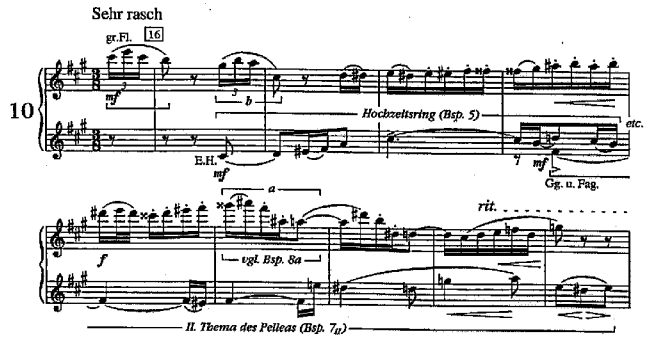


und durchführungsartig auch andere vorhergehende Themen [Bsp. 7_I (Pelleas), Bsp. 8 (Melisandens Liebeserwachen) und Bsp. 3 (in Sechzehntelläufen etc.)], die in einigen Takten überleiten zum

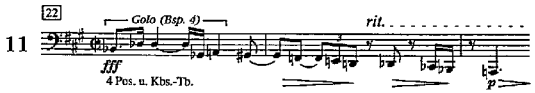
II. TEIL DER SYMPHONIE.

Szene am Springbrunnen im Park

Pelleas: Womit spielt Ihr da?
Melisande: Mit dem Ring, den er mir gegeben hat ...



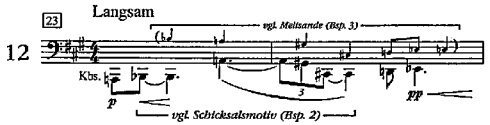
Dieser scherzoartige Satz ist aus den im Bsp. 10 eingeklammerten Motiven und Themen (Bsp. 5 und 7_{II}) gebildet. Für die weitere Entwicklung ist namentlich die vom Bsp. 8a her bekannte Figur wichtig. Ihr 2/8-Rhythmus schildert („rasch anschwellend und beschleunigend") den gleichzeitigen Ritt Golos, der im Augenblick, da der Ring in den Brunnen fällt, vom Pferde stürzt:



Ein zwischen langsamem und heftigem Tempo schwankendes, kurzes

NACHSPIEL

bringt in unterschiedlichen Kombinationen das Thema Melisandens (Bsp. 3) in der Flöte, Golos (Bsp. 4) in der Geige und das verzerrte Ehebandsmotiv aus Bsp. 5 im Englisch Horn; hierauf ein den **Verdacht und die Eifersucht Golos** charakterisierendes Thema:

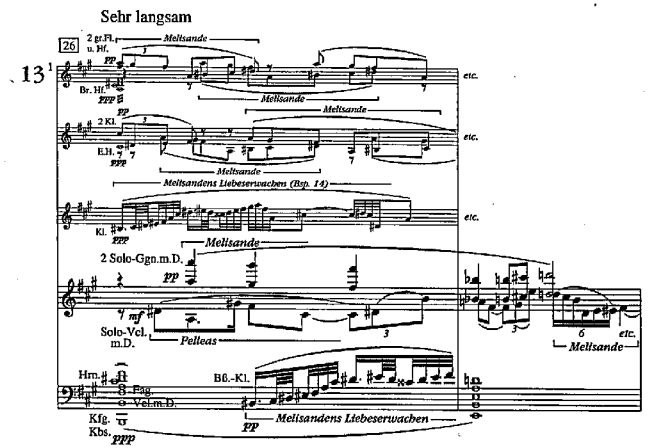


weiters („heftig") eine Kombination von Melisandens Liebeserwachen (Bsp. 8), Pelleas und Melisande (Bsp. 7 und 3); „wieder langsam" das Verdachtsmotiv Golos zugleich mit dem Schicksalsmotiv (Bsp. 2) und schließlich wieder „heftig" alle diese Themen in Verbindung mit dem I. Pelleas-Thema (Bsp. 7_{I}) im Horn, dem Schicksalsmotiv in der gedämpften Trompete[1] und dem Thema des stürzenden Golo (Bsp. 11) in den Geigen.

Szene am Schloßturm

Melisande (am Fenster, kämmt ihr aufgelöstes Haar und singt).
Pelleas (unter dem Fenster): Oh, was ist das? – Deine Haare kommen zu mir herab! Dein ganzes Haar fließt auf mich hernieder ... Ich fasse es mit den Händen, ich erreiche es mit dem Munde ... Hörst Du meine Küsse an deinen Haaren entlanggleiten? ...

1 ‹nacheinander in Kfg., Trp. und Ob. Siehe auch S. 106, Anm. 2.›

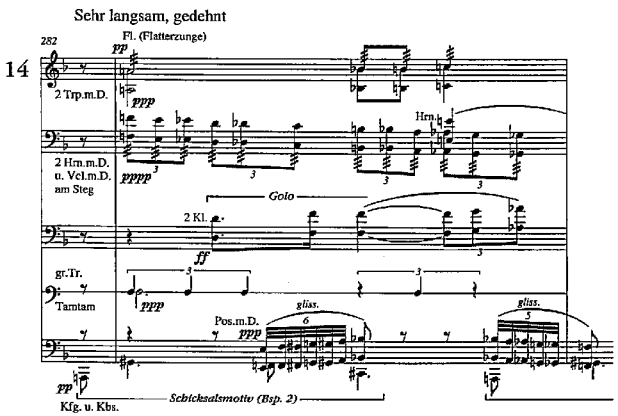


Mit Golos Dazwischentreten erscheinen wieder seine Themen Bsp. 4, Bsp. 5 (Band der Ehe) und Bsp. 12 (Verdacht und Eifersucht); zuerst „nach und nach beschleunigend", dann in Verbindung mit Melisandens Thema (Piccolo schreiend) „sehr rasch, heftig" im 3/4-Takt, eine namentlich aus dem Verdachtsmotiv bestehende Steigerung bildend, die damit auch ihren Höhepunkt erreicht. Ein heftiger Lauf der Streicher (Pelleas' Thema I) und das mit der Harmoniefolge aus Bsp. 7 (gedämpfte Hörner) verbundene Schicksalsmotiv (Bsp. 2, Posaune) beschließen diese Szene.

Szene in den Gewölben unter dem Schlosse

Golo: Spürst du den Todeshauch, der uns aus dieser Grotte entgegenweht .... Geh' bis auf die überhängende Felsspitze und neige dich etwas über den Abgrund ....
Pelleas: Es ist ein Dunst wie aus einem Grabe ...
Golo: ... Beuge dich über; hab' keine Angst ... ich halte dich ... gib mir ... nein, nein, nicht die Hand ... den Arm, den Arm ... (verstört) Siehst du den Abgrund? ....
Pelleas: Ich ersticke hier ... wir wollen gehen ....
Golo: (mit zitternder Stimme) Ja, gehen wir ...

1 ‹Vcl. m.D. und Kbs. kommen nur in der das Autograph faksimilierenden Erstausgabe der Partitur (UE 3371, 1911) vor, nach der Berg gearbeitet hat. In der späteren (gestochenen) Ausgabe (1920) wurden sie gestrichen.›

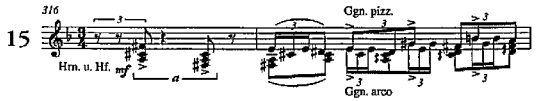


Wiederauftreten folgender Themen innerhalb der diese Szene schildernden Musik: Das Band der Ehe aus Bsp. 5 mit Pelleas (Bsp. 7_I); Melisande (Bsp. 3) mit Golo (Bsp. 4a) und Melisandens Liebeserwachen (Bsp. 8); später im Durchgang erscheinende **Ganztonakkorde** (1902!) der Holzbläser mit Flatterzunge, endlich *ff* eine an Bsp. 6 gemahnende Verbindung. Auch diese Szene schließt mit dem Thema des Verdachtes Golos (Bsp. 12, unisono Streicher) und den „Schicksalsharmonien" aus Bsp. 7.

III. TEIL DER SYMPHONIE

EINE DURCHFÜHRUNGSARTIGE EINLEITUNG (Am Springbrunnen im Park)

(„Ein wenig bewegt", 3/4) greift vor allem die eben erwähnte Harmoniefolge auf. Und zwar in den Hörnern und Harfen im Rhythmus a des folgenden Beispiels (15). Hiezu gleichzeitig die Themen aus Bsp. 5 (Band der Ehe), 8 (Melisandens Liebeserwachen), 2 (Schicksalsmotiv), 7 (Pelleas II) und 3 (Melisande) kontrapunktierend. Später eine in Sechzehnteln gehende Variante des I. Pelleas-Themas in den Streichern. Hierauf das **Brunnenmotiv**

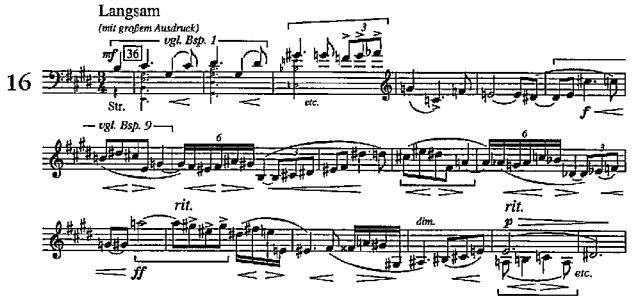


[hiezu Holzbläserläufe (Bsp. 3 und 8), Flöten tremolierend, Streichertriller, Harfenarpeggien etc.].

Damit ist die nun folgende

Abschieds- und Liebesszene zwischen Pelleas und Melisande (QUASI ADAGIO)

vorbereitet.



Aus den diversen Melodien und motivischen Bestandteilen dieses Adagiothemas wird im Verein mit anderen Themen und Leitmotiven der Symphonie ein groß angelegter Satz geformt. Diese Themen sind – der Reihenfolge ihres Auftretens nach – folgende: zuerst Melisandens Liebeserwachen (Bsp. 8), nur begleitend; dann g l e i c h z e i t i g Melisandens Thema (Bsp. 3) und beide Themen Pelleas' (Bsp. 7); hierauf Brunnenmotiv (Bsp. 15) mit Pelleas I; schließlich nochmals das Bsp. 8 (Melisandens Liebeserwachen) in Verbindung mit dem I. Thema Pelleas' (Bsp. 7) [dies alles – wie gesagt – im Rahmen des Adagiosatzes].

G o l o b e l a u s c h t d i e L i e b e n d e n [sein Motiv 4a in den Bässen zum hastigen Piccoloruf der Melisande (Bsp. 3)].

***Melisande:** Ah! Er ist hinter einem Baum .... Er hat alles gesehen.*
***Pelleas:** Er kommt! Er kommt! ... Deinen Mund! ... Deinen Mund ... (sie umarmen sich in wahnsinniger Leidenschaft).*

Das aus den Bestandteilen von Bsp. 16 gebildete Adagio geht weiter. Hiezu: Bsp. 8 unisono, dann gleichzeitig die Themen des Pelleas, der Melisande und Golos (Bsp. 4a und Verdacht Bsp. 12).

***Pelleas:** Oh, oh! Alle Sterne fallen herab!*
***Melisande:** Auf mich auch! Auf mich auch!*
***Pelleas:** Noch mehr! Noch mehr! Gib! Gib! ...*
***Melisande:** Alles! Alles! Alles! ...*
(Golo stürzt mit dem Schwert in der Hand auf sie los und erschlägt Pelleas, der am Rande des Brunnens niedersinkt. Melisande entflieht voller Schrecken).

Schicksalsmotiv (Bsp. 6) in Verbindung mit dem gleichsam abgerissenen Ehebandsmotiv (Bsp. 5) und dem punktierten Rhythmus Golos (Bsp. 4a). Einige Schläge des Orchesters; das verlöschende Thema des Pelleas (Bsp. 7_I) im Horn; das Schicksalsmotiv (Bsp. 2) in der gedämpften Posaune; das Thema Melisandens (Bsp. 3) im Englisch Horn und in der Baß-Klarinette.

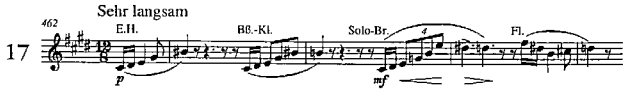
Der

IV. (LETZTE) TEIL DER SYMPHONIE

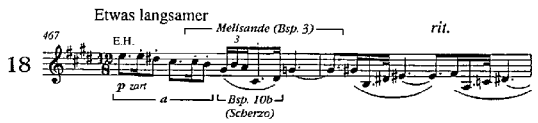
bringt außer einigen wenigen neuen Themen (Bsp. 17 und 18 und der Szene in Melisandens Sterbezimmer Bsp. 20) fast das gesamte bisherige Themenmaterial wieder. Bildet er somit einerseits ein regelrechtes **Finale** dieser vierteiligen Symphonie, kann man ihn andererseits auch als die **freie Reprise** eines einzigen großen „ersten Sonatensatzes" auffassen, welche Form somit dieser einsätzigen symphonischen Dichtung eventuell zu Grunde zu legen wäre.

REPRISE DER EINLEITUNG DES I. TEILES

Bsp. 1 in cis-Moll; hiezu Bsp. 3 (Melisande), Bsp. 7a (Pelleas), Bsp. 12 und 5 (Golos Verdachts- und Ehebandsmotiv) und die zwei neuen Themen:



und



Eine aus Bsp. 17 gebildete Steigerung bringt in ihrem Höhepunkt eine Verbindung dieses Themas mit dem Schicksalsmotiv (Bsp. 2). Nach schnellem Zurückgehen folgt ein Rezitativ der Bässe aus Bsp. 4a (Golo), Bsp. 12 (Verdacht), Bsp. 18 und Bsp. 7a (Pelleas) und – vom ganzen Orchester gebracht – die thematisch, harmonisch und formal veränderte

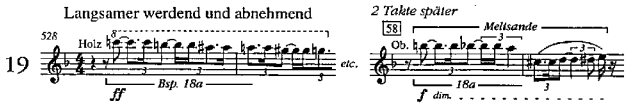
REPRISE DES HAUPTSATZES

Bsp. 5 („etwas bewegt") mit einer das Thema Melisandens annehmenden „heftigen" Fortsetzung. In den Bässen: Golos Verdachtsmotiv (Bsp. 12) in Verbindung mit Bsp. 18a. Der Sequenz dieses F ü n f t a k t e r s folgt „etwas belebter" eine

REPRISE DES ADAGIOTHEMAS

Bsp. 16 (in scharfen Achtelrhythmen), auch hier wieder in anderer Instrumentation, vielfach variierte Kombinationen eingehend (Bsp. 5, Bsp. 12 plus 18) und neue Formen annehmend.

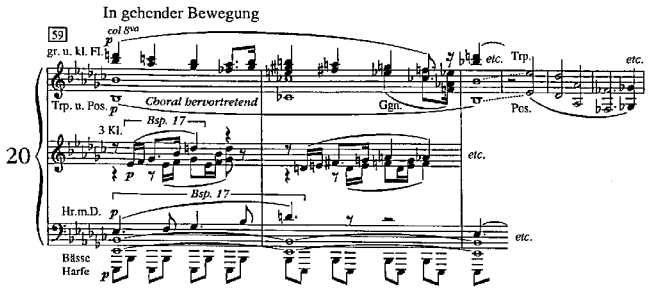
Golo: Ich tat dir so viel Böses, Melisande .... E i n m a l , i n e i n e r A u f w a l l u n g d e r E i f e r s u c h t , h a t t e e r s i e b e i d e n H a a r e n g e p a c k t : *Auf die Knie vor mir! Ah! Nun sind deine langen Haare doch einmal zu etwas gut! ... Nach rechts und nach links. – Absalom! Absalom!:*



Wieder „sehr langsam" das Englisch-Horn-Thema Bsp. 18, welches in das Thema Golos (Bsp. 5) übergeht und solo in das Melisandens (Bsp. 3) mündet.

Das Sterbegemach Melisandens

..... Das Zimmer hat sich allmählich mit den Mägden des Schlosses gefüllt. „..... Sprecht nicht so laut ... Sie will einschlafen ..."



Zu dem Choral der Trompete und Posaune erklingt gegen Schluß dieses auf Ganztonharmonien aufgebauten Satzes das Thema des Liebeserwachens Melisandens in der Solo-Geige (Bsp. 8) [Dazu ihr in einen Piccololauf aufgelöstes Thema Bsp. 3]. Hierauf wieder die ersten zwei Takte obigen Themas (Bsp. 20) und abschließend ein langer Halt auf *B*.

.... In diesem Augenblick fallen alle Mägde im Hintergrunde des Zimmers plötzlich auf die Knie.
Der Großvater: Was ist?
Der Arzt (tritt an das Bett und befühlt den Körper): Sie haben recht .....
(langes Schweigen)

EPILOG

Auch dieser bringt die Themen der drei ersten Symphonieteile, bildet also eine Fortsetzung der vor der „Sterbegemachszene" eingeleiteten Reprise. Seine Form ist dreiteilig:

1. **Das breite Hauptsatzthema** (Bsp. 5) in d-Moll, aber mit absteigenden Bässen und anders fortgesetzt und gesteigert.

2. **Ein langsamer Mittelteil**, bestehend aus folgenden durchführungsartigen Modellen: Bsp. 1, 3 (Melisande) und 7_t (Pelleas); dem Scherzobeginn (Bsp. 10), Pelleas (7_t) und Melisande (Bsp. 8 und 3); dem Adagiothema (Bsp. 16), zuerst vom Holz, dann von den Streichern gebracht.

3. **Wiederholung des 1. Teiles des Epilogs**: Letzte Reprise des Hauptsatzthemas Golos, wieder ganz anders harmonisiert und thematisch entwickelt und mit noch größerer Steigerung.

„..... Es ist furchtbar, aber es ist nicht Golos Schuld ...."

In der Harmonisierung des Beispiels 6, aber ohne eine zweite dazu kontrapunktierende Stimme, ertönt das Schicksalsmotiv. Zuerst im Holz, dann im gedämpften Blech. Damit alternierend nochmals Golos Thema, das – immer kürzer werdend – die Rückbildung zu seiner ursprünglichen motivischen Gestalt (Bsp. 4a) durchmacht und, indem es selbst auf Intervall und Rhythmus verzichtet, im d-Moll-Akkord des Schlusses zu seinem kleinsten Bestandteil – zum Ton – zurückkehrt.

PELLEAS UND MELISANDE

(nach dem Drama von Maurice Maeterlinck)

Symphonische Dichtung

für Orchester

von

Arnold Schönberg

op. 5

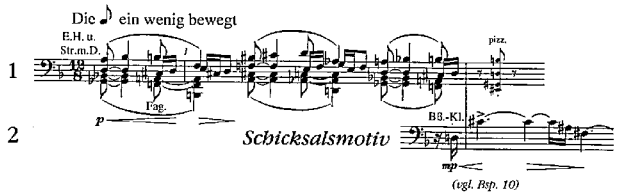
THEMATISCHE ANALYSE

DER I. TEIL DER SYMPHONIE

entspricht seiner Form nach beiläufig einem „e r s t e n S o n a t e n - s a t z“. Nämlich:

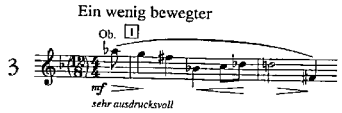
EINLEITUNG (*IM WALDE*)

„..... Da weint jemand ..... Oh, oh, was ist da am Rande des Brunnens? ..... Ein kleines Mädchen, das weint .....“



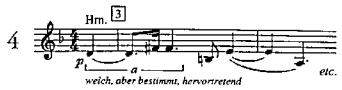
„Man weiß nicht, wie alt sie ist, von wannen sie kommt ... Eine goldene Krone war ihr vom Haupt geglitten und auf den Grund des Sees gesunken. Sie ist auch ganz wie eine Prinzessin gekleidet, nur sind ihre Gewänder von Dornen zerrissen .....“:

Melisande



Dieses Thema tritt – nach einer kurzen Steigerung von aus Bsp. 1 und 2 gebildeten 12/8-Motiven* zuerst in Verbindung mit diesen,[1] dann in drei- bis fünfstimmigen kanonischen Einsätzen auf, schließlich in Verbindung mit folgendem Thema:

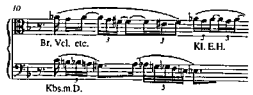
Golo



---

* Die eigentümlich chromatische Umrandung der Füllstimme. z.B.:

charakter. Klang



1 (siehe auch Bsp. 5b)

Humboldt-Universität zu Berlin
Universitätsbibliothek
Bibliothek Musikwissenschaft

Golo, der einmal von sich selbst sagt:

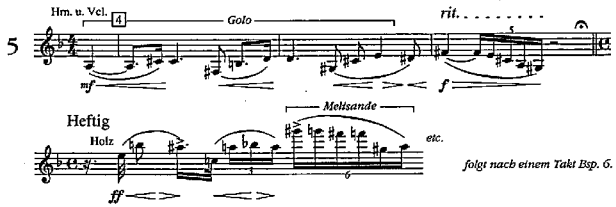
„Ich bin aus Blut und Eisen geschmiedet",

und den sein greiser Großvater, der König von Allemonde, mit den Worten charakterisiert:

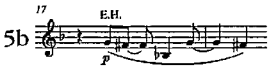
„Er ist schon lange kein Jüngling mehr ..... Er war stets so verständig, so ernst und fest ....",

hat sich auf der Jagd verirrt und findet nun Melisande an der Quelle.

„(Er nähert sich ihr und berührt sie an der Schulter:) Warum weinest Du? (Melisande erschrickt, richtet sich auf und will fliehen:) Rührt mich nicht an! Oder ich stürze mich ins Wasser! ...."

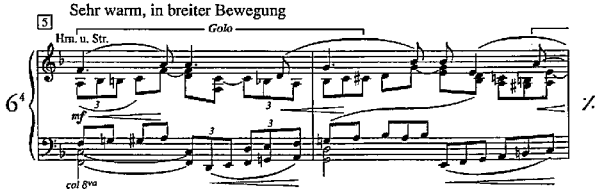


Dieses Beispiel zeigt das in einen Holzbläserlauf umgewandelte Thema *Melisandens.* Im Verlauf der Analyse werden – um dies wenigstens bei e i n e m Thema darzutun – die wichtigsten Varianten dieses Themas angeführt. Man vergleiche zu diesem Zweck folgende Beispiele: 7a,[1] 8, 9, 11, 13, 15, 16, 17, 19, 20, (25,) 26, 27, 28, 33, 34, (37,) 40, 43, 44 und 45[2] und auch die verschobene Form dieses Themas (Bsp. 5) sechs Takte nach [1]:[3]

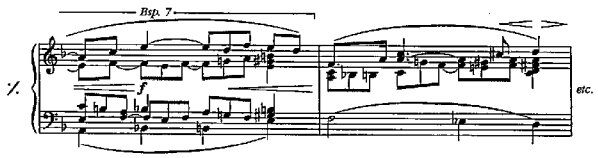


HAUPTSATZ

Golo bringt Melisanden in das düstere Schloß seines königlichen Großvaters und macht sie zu seiner Frau.

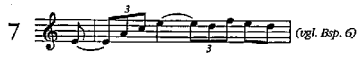


1 ⟨Mit Bleistift hinzugefügt.⟩
2 ⟨Einige Beispiele wurden später mit Rot- oder Blaustift markiert oder gestrichen.⟩
3 ⟨Späterer Zusatz unterhalb des Textes, mit Rotstift:⟩ Vielgestalt.
4 der enge gesättigte ⟨?⟩ Satz dieses Beispiels. Die Triole! (woher? Bsp. 1?). ⟨Am Anfang, oberhalb des ersten Systems, irrtümlich:⟩ 6 Hrn. u. Str.



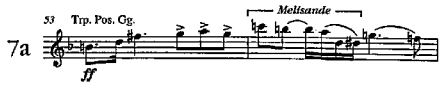
Das bisher nur leitmotivisch gebrachte Thema *Golos* (Bsp. 4 und 5) erscheint hier nunmehr in symphonischer Satzform. Bei der Wiederkehr dieses Hauptsatzes in Durchführungen und Reprisen nimmt er – was Harmonisierung, melodische Entwicklung, architektonische Struktur etc. anlangt – jedesmal andere Gestalt an (vgl. Bsp. 16, 39 und 42), erscheint auch jedesmal in anderem Tempo (Bsp. 16 viel breiter als Bsp. 6, 39 wieder viel bewegter (fast wild bewegt), Bsp. 42 wieder breit (breiter als 6, aber bewegter als 16) [47 ganz langsam?]), behält aber immer die aus Triolen gebildete Fortsetzung (Takt 3), welcher im weitern Verlauf der Symphonie als selbständigem Leitmotiv – gleichsam die Bedeutung zukommt von

Hochzeitsring, Band der Ehe

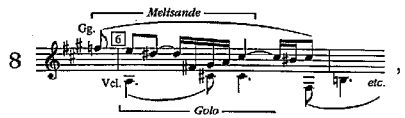


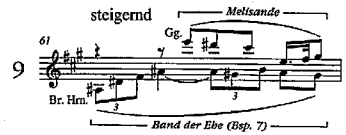
„Golo: Lieber wollt' ich alles verloren geben, was ich habe, als diesen Ring. Du weißt nicht, was er bedeutet, Du weißt nicht, woher er stammt."

Höhepunkt dieses Vordersatzes:



Eine „Steigerung" bringt verschiedene Verbindungen dieser Themen *Golos* (Bsp. 4–7) mit dem *Melisandens.*[1]

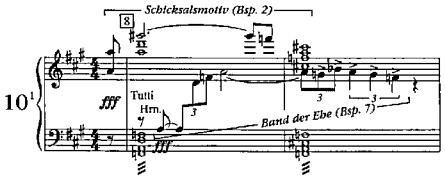




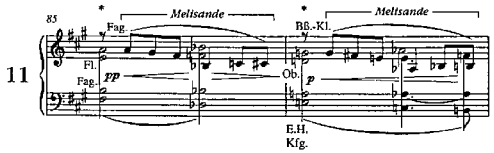
1 ⟨Späterer Zusatz oberhalb des Textes, auf Bsp. 8 zu beziehen:⟩ in A-Dur.

und andere Kombinationen und führt schließlich nach einigen ritardierenden und diminuierenden Takten* zur

ÜBERLEITUNG



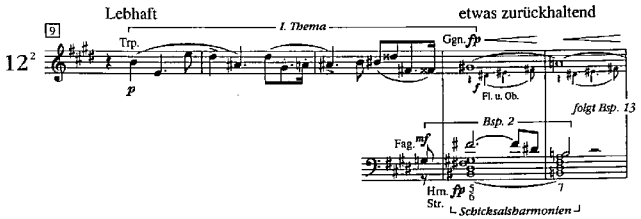
Hierauf folgt *Golos* Thema (Bsp. 4) in den Bässen, *Melisandens* (Bsp. 3) in der Bratsche (Solo), im Englisch Horn, Fagott und in der Baß-Klarinette, die beiden letztenmale bei * des folgenden Beispiels über Quartenakkordharmonien (1902!):



SEITENSATZ

Im Schloß lernt Melisande den jungen Stiefbruder Golos kennen.

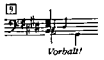
Pelleas



---

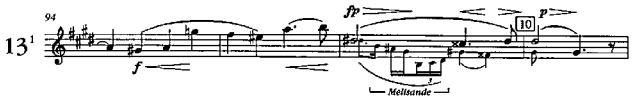
* 4 Takte nach [7] *subito p* (und die Wiederholung des Dreitakters [8]$_6$). Auch das harmonisch neue, hierin erster (wo ist da Wagner?).

1 ‹Unterhalb des Beispiels, links, mit Rotstift:› Pauke.

2 ‹Auf gleicher Höhe mit Bsp. 12:› E-Dur Harmonisierung untersuchen! 

Wo ist da Wagners ‹unterstrichen› Harmonik!? auch im Folgenden!

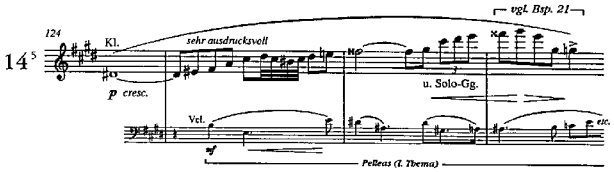
II. Thema Pelleas'



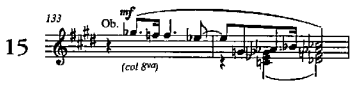
Nach einer sich hieraus entwickelnden Steigerung[2] wieder „langsamer", gleichsam dialogisierend[3] die Themen *Melisandens*[4] und *Pelleas'* unter Hinzutritt des Themas des

SCHLUSZSATZES

Melisandens Liebeserwachen



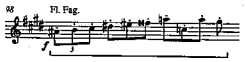
Oboe und Baß-Klarinette bringen das Thema *Melisandens* in folgender, den punktierten Rhythmus des *Pelleas-Themas* (Bsp. 12) aufnehmender Form:



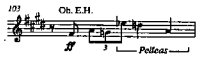
---

1 ‹Auf gleicher Höhe mit Bsp. 13:› Eigentümlicher Bau dieses Doppelthemas: 3, 2 und 5 ‹recte: 4› Takte = 9 Takte.

2 ebenso wie Melisandens Motiv am Anfang in mehreren Einsätzen, so auch Pelleas I. Der Kontrapunkt hiezu **Bsp. 13a**



Untersuchen woher?

später **Bsp. 13b** 

Hinweis auf die Schönheit von [11].
Überhaupt: [10] bis [11]$_3$ entspricht dem Pelleas-Thema I–II (Bsp. 12+13), nur mächtig erweitert und bereichert, ist aber ebenso aus drei Gruppen gebildet: 6 Takte Pelleas I (+ Bsp. 13a) – Mittelteil 5 Takte Bsp. 13b – 3 oder 5 Takte Pelleas II = 14 (16) Takte.

3 ‹Späterer Zusatz unterhalb des Textes:› durchführungsartig.

4 ‹Späterer Zusatz unterhalb des Textes:› (auch ‹Bsp.›1).

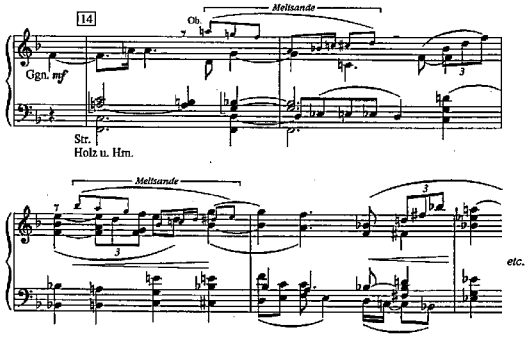
5 Bsp. 14: Die Verbindung Liebeserwachen und Pelleas I ist charakteristisch (z.B. 4 Takte vor [44]), aber wohl öfter, ja vielleicht immer, z.B. [65].

auf dessen Septakkord auf *Des* eine kurze

REPRISE DES HAUPTSATZES

einsetzt:

16[1]

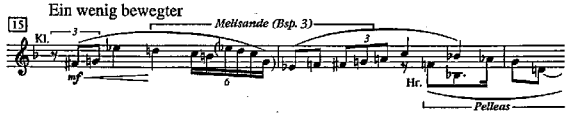


Angedeutet wie diese, ist auch die nach einigen Takten folgende ebenfalls ganz kurze

DURCHFÜHRUNGSARTIGE ÜBERLEITUNG ZUM II. TEIL.

Sie bringt – auch dies nur andeutungsweise – außer dem I. Thema des *Pelleas* und dem Bsp. 14 (*Melisandens Liebeserwachen*) folgende neue Form des *Melisandenmotivs:*

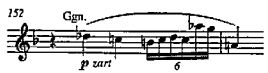
17



,

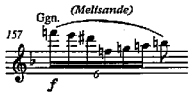
welche nicht ohne Einfluß auf die sich gleich darauf „steigernden" Sechzehntelläufe der Geigen bleibt:

18[2]



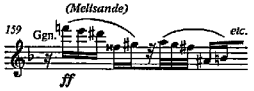
,

19



und

20



folgt im nächsten Takt: Bsp. 21.

1 ⟨Im Anschluß an Bsp. 16: Auf die⟩ Schönheit des Abgesanges $\boxed{14}_{10,11}$ etc. hinweisen.

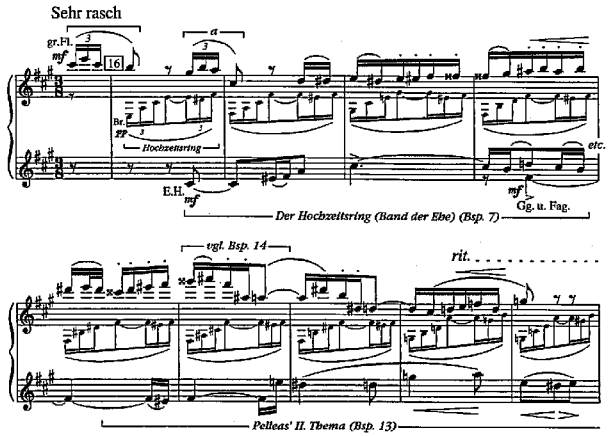
2 ⟨Mit Verweiszeichen unmittelbar vor Bsp. 18:⟩ Hinweis auf den (modernen ⟨?⟩) klanglichen Unterschied zwischen $\boxed{15}_{1-4}$ und $\boxed{15}_{5,6}$ usw.

II. TEIL DER SYMPHONIE

SZENE AM SPRINGBRUNNEN IM PARK

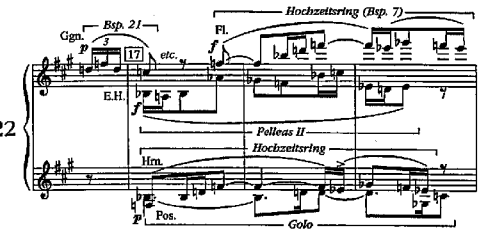
„Pelleas: Womit spielt Ihr da?
Melisande: Mit dem Ring, den er mir gegeben hat ....."

21



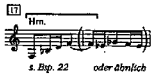
Dieser s c h e r z o a r t i g e Satz ist aus den in obigem Beispiel eingeklammerten Motiven und Themen (Bsp. 7 und 13) gebildet. Das zweitaktige *Ritardando* ist sehr bedeutend[1] und quasi thematisch, indem es häufig den Fluß des Scherzos unterbricht, welcher Unterbrechung [die ersten zwei Mal] auch das Geigenthema (*Pelleas II*) sehr in die Hände arbeitet, indem es einen Takt vor dem Ritardando in breiten Achteln hervortritt und gegen Schluß dieses Neuntakters die melodische Führung an sich reißt. Für die weitere Entwicklung ist[2] außer dem verzerrten Thema *Golos* in der Posaune

22



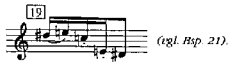
1 ⟨unterstrichen.⟩

2 namentlich das

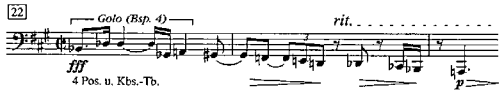


und

die vom Bsp. 14 her bekannte Figur wichtig:

23 

Ihr 2/8-Rhytmus schildert („rasch anschwellend und beschleunigend") *den gleichzeitigen Ritt Golos, der im Augenblick, da der Ring in den Brunnen fällt, vom Pferde stürzt:*

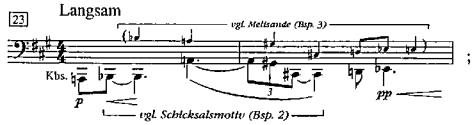
24 

Ein zwischen „langsamem" und „heftigem" Zeitmaß schwankendes, kurzes

NACHSPIEL

bringt in unterschiedlichen Kombinationen:[1] das Thema *Melisandens* in der Flöte, *Golos* in der Geige und das verzerrte *Eheband-(Ring-)Motiv* (Bsp. 7), im Englisch Horn; hierauf ein den

Verdacht und die Eifersucht Golos charakterisierendes Thema:

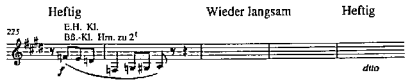
25 

;

weiters („heftig") eine Kombination von *Melisandens Liebeserwachen* (Bsp. 14), *Pelleas* und *Melisande* (Bsp. 12 und 3);
„wieder langsam" das *Verdachtsmotiv Golos* (Bsp. 25) zugleich mit dem *Schicksalsmotiv* (Bsp. 2) und schließlich
wieder „heftig" alle diese Themen in Verbindung mit dem *I. Pelleas-Thema* (Bsp. 12) im Horn, dem *Schicksalsmotiv* (Bsp. 2) in der gedämpften Trompete[2] und dem Thema des *stürzenden Golo* (Bsp. 24) in den Geigen.

Mit dem Diminuendo dieses absteigenden Themas und seinen melodischen Ausläufern wird ein Ruhepunkt auf *E* erreicht, von dem folgende harmonisch

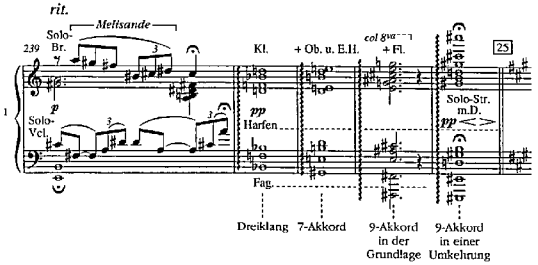
1 [22]$_{4-9}$ und [23] vgl. Szene im Drama, Dialog ⟨unterstrichen⟩ Melisande–Golo. Golos Warnung ⟨zunächst: „Schmerz"⟩, Verdacht und Vorwurf, das heftige Abmahnen Melisandens (ihr Thema das erste und einzige Mal rauh instrumentiert):



⟨„dito" verweist auf die Wiederkehr des Melisanden-Motivs (von 225f.).⟩

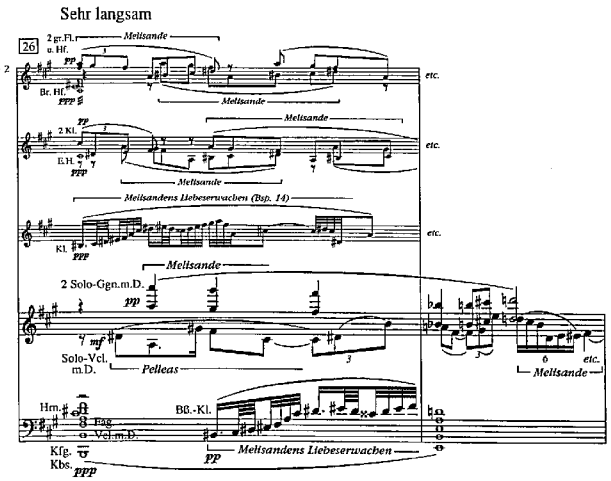
2 ⟨Mit Verweiszeichen nach „(Bsp. 2)":⟩ in zwei enggeführten Einsätzen (Horn m. Dpf., Ob.: scharf!) ⟨Tatsächlich erscheint das Motiv in den drei Takten vor [24] nacheinander in Kfg., gedämpfter Trp. („scharf") und Ob. („scharf").⟩

und klanglich interessanten Harmonieverbindungen zur nächsten Szene überleiten:

26[1] 

SZENE AM SCHLOSSTURM

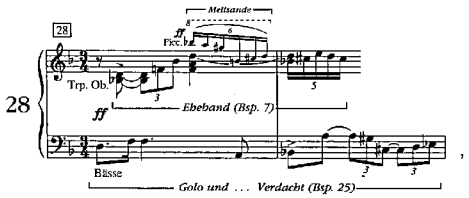
*„**Melisande**: (am Fenster, kämmt ihr aufgelöstes Haar und singt)*
***Pelleas**: (unter dem Fenster) Oh, was ist das? – Deine Haare kommen zu mir herab! Dein ganzes Haar fließt auf mich hernieder .... Ich fasse es mit den Händen; ich erreiche es mit dem Munde ..... Hörst Du meine Küsse an Deinen Haaren entlanggleiten?....."*

27[2] 

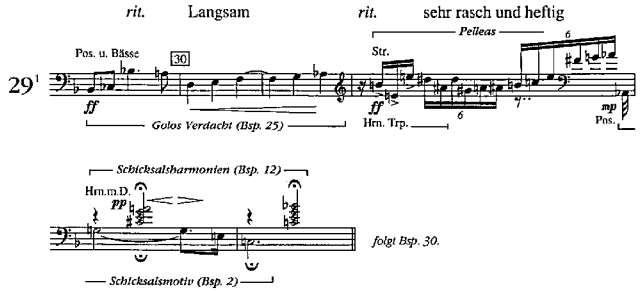
1 ⟨In der Partitur sind auch am Anfang des Beispiels schon drei Kreuze vorgezeichnet; Berg setzte sie erst bei [25].⟩

2 ⟨Etwa auf gleicher Höhe mit dem unteren System von Bsp. 27, ohne Verweiszeichen:⟩ Klangunterbrechungen (mitten herein nur Streicher) [26]$_4$ [26]$_5$, [27] 2 Takte.
⟨Weiter unten:⟩ siehe Harmonisierung 2 Takte vor [27]!
⟨Zu Vcl. m.D. und Kbs. (im untersten System) siehe S. 91, Anm. 1.⟩

Mit *Golos Dazwischentreten* erscheinen wieder seine Themen Bsp. 4, Bsp. 7 (*Band der Ehe*) und Bsp. 25 (*Verdacht und Eifersucht*); zuerst „nach und nach beschleunigend", dann in Verbindung mit *Melisandens* Thema (Piccolo, schreiend), „sehr rasch, heftig" im 3/4-Takt:



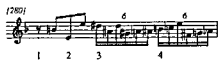
eine namentlich aus dem *Verdachtsmotiv* bestehende Steigerung bildend, die damit auch ihren Höhepunkt erreicht. Ein heftiger Lauf der Streicher (*Pelleas' I. Thema*) und das mit der Harmoniefolge aus Bsp. 12 verbundene *Schicksalsmotiv* (Bsp. 2) beschließen diese Szene:

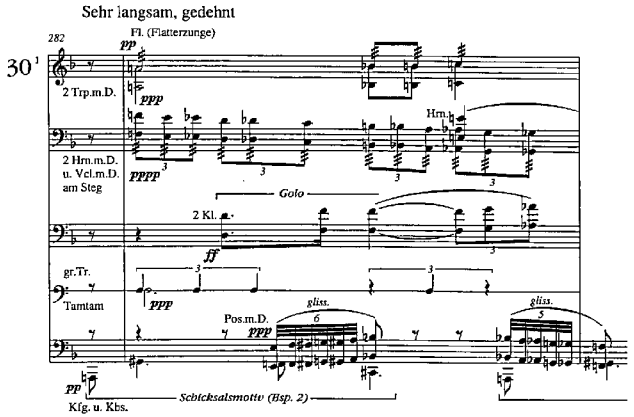


SZENE IN DEN GEWÖLBEN UNTER DEM SCHLOSSE

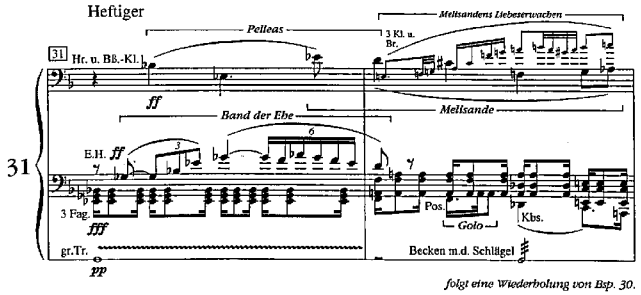
„Golo: (zu Pelleas) Spürst Du den Todeshauch, der uns aus diesen Grotten entgegenweht ..... Geh' bis auf die überhängende Felsspitze und neige Dich etwas über den Abgrund.
Pelleas: Es ist ein Dunst wie aus einem Grabe – – –
Golo: ... Beuge Dich über; hab keine Angst ... ich halte Dich .... Gib mir ... nein, nein, nicht die Hand .... den Arm .... (verstört) Siehst Du den Abgrund? .....
Pelleas: Ich ersticke hier ... wir wollen gehen ....;
Golo: (mit zitternder Stimme) Ja, gehen wir ...."

1 ‹Auf gleicher Höhe mit Bsp. 29:› eigentlich 4/4:

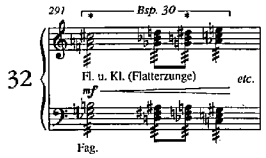




Wiederauftreten folgender Themen innerhalb der diese Szene schildernden Musik: *Das Band der Ehe* (Bsp. 7) mit *Pelleas* (Bsp. 12); *Melisande* mit *Golo* und *Melisandens Liebeserwachen* (Bsp. 14):



Drei Takte später: im Durchgang erscheinende G a n z t o n a k k o r d e (1902!) [bei * des folgenden Beispiels]:



endlich eine an Bsp. 10 gemahnende, von auf- und abwogenden Streicherläufen begleitete Verbindung.

Auch diese Szene schließt mit dem Thema des *Verdachtes Golos* (Bsp. 25) und den *Schicksalsharmonien* (Bsp. 12). Siehe die ersten vier Takte des folgenden Beispiels (33).

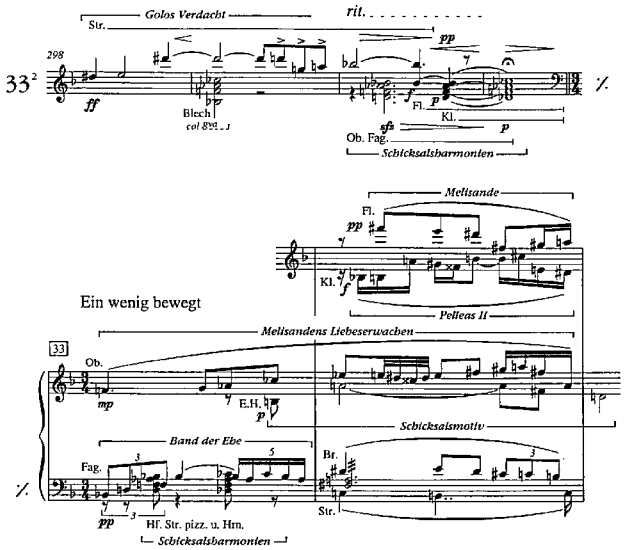
1 ‹Rechts neben dem Beispiel, mit Verweis zum 3. System:› Hauptstimme!

III. TEIL DER SYMPHONIE

EINE DURCHFÜHRUNGSARTIGE EINLEITUNG

(*AM SPRINGBRUNNEN IM PARK*)

(„Ein wenig bewegt") greift vor allem die eben erwähnte Harmoniefolge auf. Und zwar im Rhythmus des diesem Beispiel folgenden *Brunnenmotivs* (34). Hiezu: gleichzeitig die Themen aus Bsp. 7 (*Eheband*), 14 (*Melisandens Liebeserwachen*), 2 (*Schicksalsmotiv*), 13 (*Pelleas' II. Thema*) und 3 (*Melisande*) kontrapunktierend:[1]



und später – immer zu dem erwähnten Rhythmus – eine in Sechzehnteln gehende Variante des *I. Pelleas-Themas* (Bsp. 12) in den Streichern.[3]

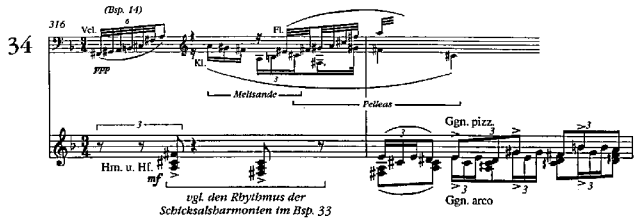
---

1 ⟨Etwa auf der Höhe dieses Textabschnitts:⟩ (Melisande wartet?) Liedform dieser Einleitung untersuchen: Namentlich ab 34 $_4$ bis 35 $_5$. Das Vorgehende?
Das Ganze Naturstimmung (⟨das⟩ Tropfende dieses Rhythmus. Horn, Hf., ⟨Str.⟩ [pizz.]).

2 33 Eheband Nebenstimme, Liebeserwachen und Melisande stärker (tieferer Sinn?). ⟨Eheband⟩ verschwindet schließlich ganz. ⟨„Neben-" ist doppelt unterstrichen.⟩

3 ⟨Auf der Höhe dieses Textabschnitts:⟩ Neuheit eines solchen Rhythmus!!! (es gibt nichts annähernd ähnliches bei Wagner und seiner Schule.) ⟨Weiter unten, auf Bsp. 34 bezogen:⟩ Schönberg als Rhythmiker. ⟨Darunter:⟩ Erkunden ⟨?; später mit Blaustift:⟩ Rhythmus.

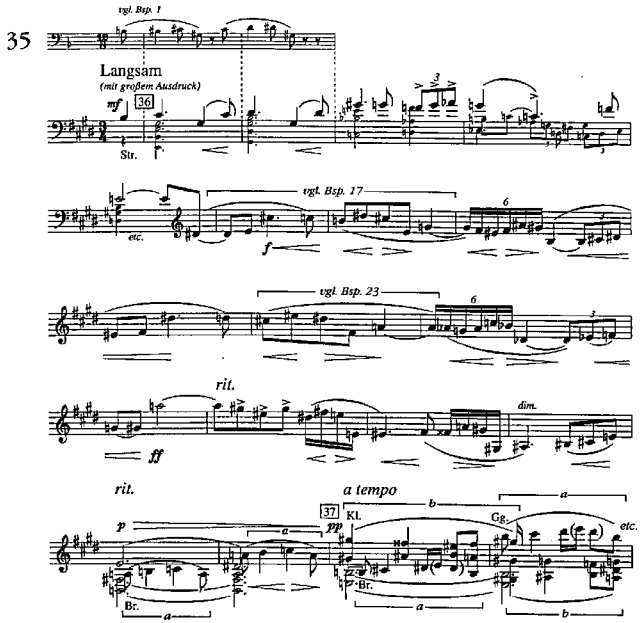
Mit dem daranschließenden ***Brunnenmotiv***



ist die nun folgende

ABSCHIEDS- UND LIEBESSZENE ZWISCHEN PELLEAS UND MELISANDE
(QUASI ADAGIO)

vorbereitet:



Aus den diversen Melodien und motivischen Bestandteilen dieses Adagiothemas wird im Verein mit anderen Themen und Leitmotiven der Symphonie ein groß angelegter Satz geformt.[1] Diese Themen sind – der Reihenfolge ihres Auftretens nach – folgende:
zuerst *Melisandens Liebeserwachen* (Bsp. 14) nur begleitend;
dann – gleichzeitig – *Melisandens Thema* (Bsp. 3) und beide Themen *Pelleas'* (Bsp. 12 und 13);
hierauf *Brunnenmotiv* (Bsp. 34) mit *Pelleas* (I, Bsp. 12);
schließlich nochmals das Bsp. 14 (*Melisandens Liebeserwachen*) in Verbindung mit dem *I. Thema Pelleas'* (Bsp. 12):
dies alles – wie gesagt – im Rahmen des großen Adagiosatzes.

Golo belauscht die Liebenden (sein Motiv Bsp. 4a in den Bässen zum hastigen[2] Piccoloruf der *Melisande* (Bsp. 3)).

*„**Melisande**: Ah! Er ist hinter einem Baum .... Er hat alles gesehn.*
***Pelleas**: Er kommt! Er kommt! ... Deinen Mund! ... Deinen Mund ...*
(Sie umarmen sich in wahnsinniger Leidenschaft)."

Das aus den Bestandteilen von Bsp. 35 gebildete Adagio geht – ungeheuere Steigerungen bildend – weiter. Hiezu: Bsp. 14 (*Melisandens Liebeserwachen*) unisono vom ganzen Orchester *ff*; dann – gleichzeitig – die Themen *Pelleas'*, der *Melisande* und *Golos* (Bsp. 4a und *Verdacht*).[3]

*„**Pelleas**: Oh, oh! Alle Sterne fallen herab!*
***Melisande**: Auf mich auch! Auf mich auch!*
***Pelleas**: Noch mehr! Noch mehr ..... Gib! Gib!*
***Melisande**: Alles! Alles! Alles!*
(Golo stürzt mit dem Schwert in der Hand auf sie los und erschlägt Pelleas, der am Rande des Brunnens niedersinkt. Melisande entflieht voller Schrecken)."

Schicksalsmotiv (Bsp. 10) im höchsten *fff* in Verbindung mit dem gleichsam abgerissenen *Ehebandsmotiv* und dem punktierten Rhythmus *Golos* (Bsp. 4a). Einige Schläge des Orchesters; das verlöschende Thema des *Pelleas* (Bsp. 12) im Horn; das *Schicksalsmotiv* (Bsp. 2) in der gedämpften Posaune; das Thema *Melisandens* (Bsp. 3) im Englisch Horn und in der Baß-Klarinette.

1 ⟨Etwa auf der Höhe dieses Textabschnitts:⟩ [37]$_{1-4}$ = Einschaltung, quasi Mittelteil. ⟨Weiter rechts:⟩ Dissonanz bei [37]$_{2,3}$!! Durchgang? [37]$_4$.
2 ⟨Berg schreibt: „heftigen"; so auch im Druck des Kleinen Führers. In Partitur, Klavierauszug und im Manuskript des Kleinen Führers steht „hastig".⟩
3 ⟨Etwa auf der Höhe dieses Textabschnitts:⟩ [47]$_5$ bis [48] Orgelpunkt auf *Des* (einer der wenigen!!!).

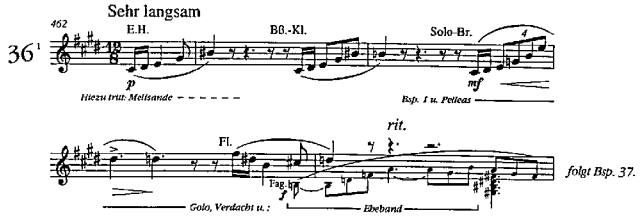
DER IV. (LETZTE) TEIL DER SYMPHONIE*

bringt, außer einigen wenigen neuen Themen (Bsp. 36 und 37 und der *Szene in Melisandens Sterbezimmer*, Bsp. 41) fast das gesamte bisherige Themenmaterial wieder.

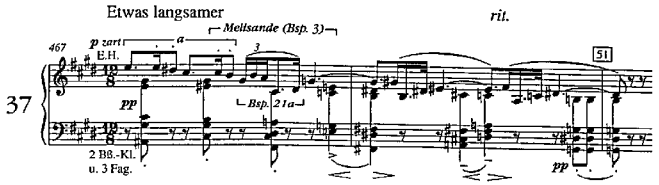
Bildet er somit einerseits ein regelrechtes **Finale** dieser vierteiligen Symphonie, kann man ihn andererseits auch als die **freie Reprise** eines einzigen großen „ersten Sonatensatzes" auffassen, welche Form somit dieser einsätzigen symphonischen Dichtung eventuell zu Grunde zu legen wäre.

REPRISE DER EINLEITUNG DES I. TEILS

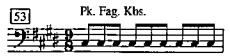
Bsp. 1 in cis-Moll; hiezu Bsp. 3 (*Melisande*), Bsp. 12 (*Pelleas*), Bsp. 29 und 7 (*Golos Verdachts- und Ehebandsmotiv*) und die zwei neuen Themen, welche den nach dieser Katastrophe herrschenden Zustand ausdrücken:



und etwa in *die Worte des greisen Königs über Melisande* zu fassen wären:
„Sie ist so schüchtern in ihrem Leid ..."

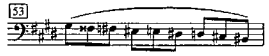


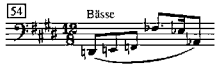
Eine aus Bsp. 36 gebildete Steigerung bringt[2] zuerst einen Orgelpunkt:



, funebrer Charakter, die charakteristische abwärts-

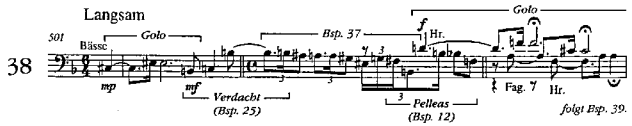
* Wo gibt es etwas ähnliches ⟨unterstrichen⟩ bei Wagner??!
1 ⟨Mit Verweiszeichen am Ende von Bsp. 36:⟩ Wiederauftreten des Ehebandsthemas. Mir scheint, seit der großen Liebesszene nicht mehr vorgekommen ([33]). Tieferer Sinn?! Erst untersuchen!! [Auch andere ähnliche Fälle]. ⟨Etwas weiter unten:⟩ Eigenartige, fast unmerkliche Einführung dieses Themas (Mitten hinein in die fließende Melodie der Ob. und Bsp. 1-Teilen).
2 ⟨Das Folgende bis „des ganzen Orchesters" auf der gegenüberliegenden verso-Seite, mit Verweiszeichen nach „bringt"; oberhalb davon, etwa auf der Höhe des Bsp. 37 folgenden Textes:⟩ Instrumentation von z.B. [51]$_5$ – [53] ergibt ganz das Bild der Fünf Orchesterstücke ⟨op. 16⟩ (Wagner??!!).

steigende Figur[1]  zum ersten Mal, dann:



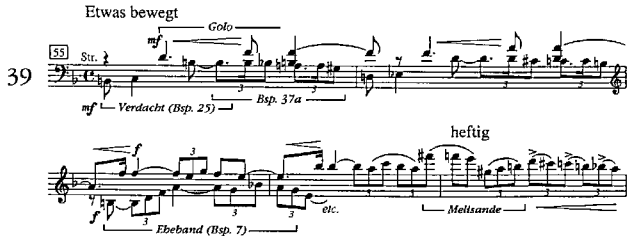
, schließlich nach chromatischem[2] Abwärtsgehen

des ganzen Orchesters in ihrem Höhepunkt eine Verbindung dieses Themas mit dem *Schicksalsmotiv* (Bsp. 2). Nach schnellem Zurückgehen folgt ein Rezitativ der Bässe, ein charakteristisches Beispiel motivischen Ineinandergreifens mehrerer sonst selbständiger Themen:



und – vom ganzen Orchester gebracht – die thematisch, harmonisch und formal veränderte

REPRISE DES HAUPTSATZES DES I. TEILES



Der Sequenz dieses F ü n f t a k t e r s folgt „etwas belebter" eine

REPRISE DES ADAGIOTHEMAS

(Bsp. 35) in scharfen Achtelrhythmen[3], auch hier wieder in anderer Instrumentation, vielfach variierte Kombinationen eingehend (Bsp. 6, 25 plus 37 plus 12: vgl. Bsp. 38) und neue Formen annehmend.

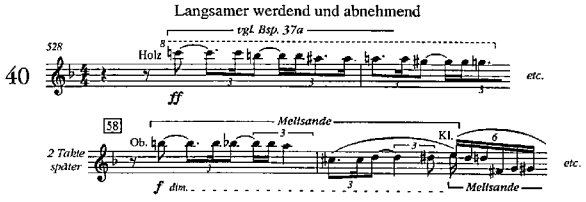
---

1 ⟨„charakteristische abwärtssteigende" ist unterstrichen. Die Lesung „Figur" ist unsicher, das Wort ist vielleicht auch gestrichen. Die Figur ist ohne Schlüssel und Vorzeichen geschrieben; darunter notiert Berg „chrom.".⟩

2 ⟨Unterstrichen; „schließlich" bis „Orchesters" gehört zur nachträglichen Einfügung (siehe S. 113, Anm. 2.⟩

3 Interessanter Bau dieses Modells: 56
⟨Etwas belebter⟩ 2 Takte plus *einem*, folgen:
Etwas rascher 3 Takte plus *einem*
⟨„einem" ist doppelt unterstrichen.⟩

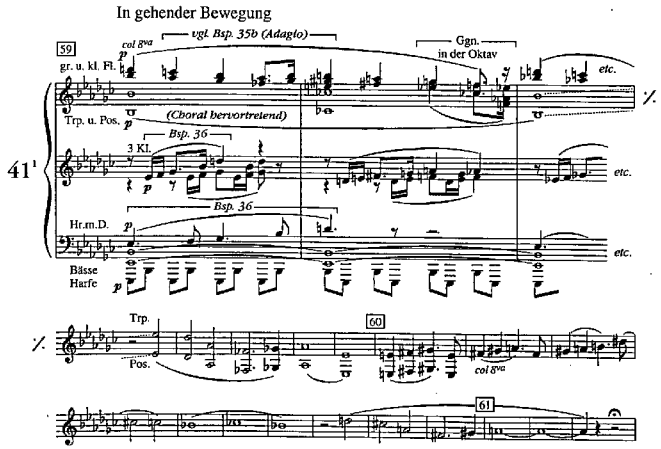
„Golo: Ich tat Dir so viel Böses, Melisande ...."
Einmal, in einer Aufwallung der Eifersucht, hatte er sie bei den Haaren gepackt:
„Auf die Knie vor mir! Ah! Nun sind Deine langen Haare doch einmal zu etwas gut! .... Nach rechts und nach links. – Absalom! Absalom! ....."



Wieder „sehr langsam" das Englisch-Horn-Thema (Bsp. 37), welches in das Thema *Golos* (Bsp. 6) übergeht und solo in das *Melisandens* mündet.

DAS STERBEGEMACH MELISANDENS

„(..... Das Zimmer hat sich allmählich mit den Mägden des Schlosses gefüllt) ..... Sprecht nicht so laut, ... sie will einschlafen ..."



Zu dem C h o r a l der Trompete und Posaune erklingt gegen Schluß (Ziffer 61) dieses auf Ganztonharmonien aufgebauten Satzes das Thema des *Liebeserwachens Melisandens* in der Sologeige (Bsp. 14) und ihr in einen Piccololauf aufgelöstes Thema Bsp. 3.

Hierauf wieder die ersten zwei Takte obigen Beispieles und plagal abschließend ein langer Halt auf *B*.

---

1 ⟨Etwa auf der Höhe von 60:⟩ wie aus dieser harmonischen Impression 2 Takte vor 60 doch wieder melodisch herausgegangen wird (Geigen Terzenmelodie). ⟨Darunter:⟩ Untersuchen die Liedform dieser Szene?

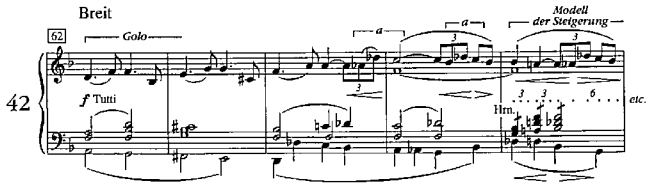
(.....In diesem Augenblick fallen alle Mägde im Hintergrunde des Zimmers plötzlich auf die Knie)

„Der Großvater: Was ist?
Der Arzt: (tritt an das Bett und befühlt den Körper) Sie haben recht .....
(Langes Schweigen).“

EPILOG

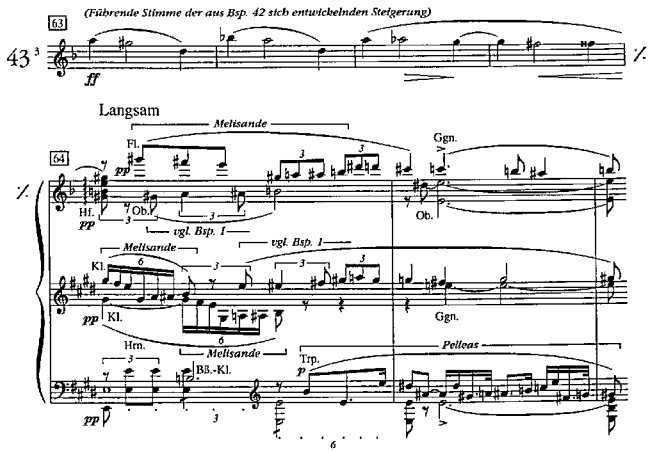
Auch dieser bringt die Themen der drei ersten Symphonieteile wieder, bildet also eine Fortsetzung der vor der „Sterbegemachszene“ eingeleiteten „Reprise“. Seine Form ist dreiteilig:

1. Das an den erwähnten Halt auf *B* anschließende **Hauptsatzthema** in d-Moll, aber mit absteigenden Bässen:



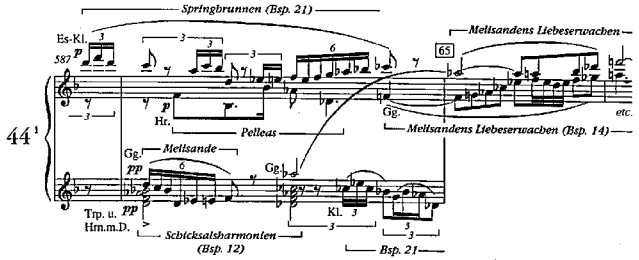
und anders fortgesetzt und gesteigert (siehe den fünften Takt des obigen und die ersten vier Takte des folgenden Beispiels).[1]

2. Ein **Mittelteil**, bestehend aus folgenden durchführungsartigen Sätzchen: Vorerst aus dem einige Themen des I. Symphonieteils[2] miteinander in Verbindung bringenden, bei Ziffer 64 beginnenden Modell:

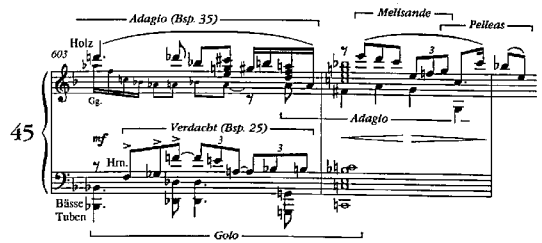


1 im 5. Takt Auslassen des stimmführenden Blechs (Trp., Pos., 1.–4. Horn), im 7. und 8. wieder hinzu, dann Auslassen 2 Takte, dann langsam wieder Hinzutritt und erst 63 wieder Tutti.
2 ‹Irrtümlich:› Symphoniesatzes.
3 Bsp. 43 schon von 63 an Harmon.stimmen (?)! Bässe!! ‹Auch im Beispiel Notiz über die Absicht, Begleitstimmen zu den ersten vier Takten auszuschreiben; ebenso in Bsp. 46, siehe Faksimile 3. Weiter unten:› Moderne Instrumentation von 64. 2 Takte vor 65: Pos. m. Dpf. z.B. ‹Irrtum Bergs. Mit Dämpfer spielen vor 65 nur Hrn. und Trp.; Pos. (o. Dpf.) zuletzt bei 64.›

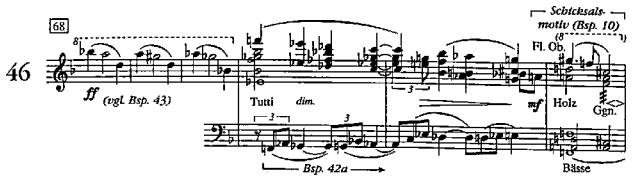
Weiters aus dem, dem Scherzothema des II. Symphonieteils zugrundeliegenden Beispiel:



schließlich aus dem Adagiothema des III. Symphonieteils (Bsp. 35)[2] zuerst vom Holz, dann von den Streichern gebracht und – ebenso wie die Hauptsatzreprise (Bsp. 42 und 47) – von absteigenden Bässen begleitet. In seinem Verlauf zeigt dieses Adagio folgende Entwicklung, in der die vier Takte später einsetzende Reprise dieses dreiteiligen Epilogs (*Golo*) in den Bässen vorweggenommen erscheint:



3. Die auf diese Weise etwas hinausgeschobene **Wiederholung des 1. Teils des Epilogs** (Bsp. 43) bringt die letzte Reprise des Hauptsatzthemas *Golos*, wieder viertaktig, aber anders harmonisiert und thematisch entwickelt und mit noch größerer Steigerung:[3]

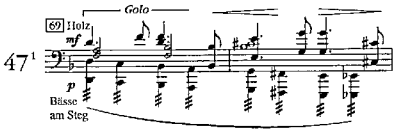


1 65 Orgelpunkt!!
2 im Bläsercharakter 65, 4 Takte, dann Streicher.
3 NB. Stimmt nicht ganz: dieser 3. Teil des Epilogs darf nur dem 1. entsprechen, während Bsp. 46 dem Bsp. des Mittelteils (43) entspricht. Also entweder ist der Epilog zweiteilig oder gehört Bsp. 43 noch in den 1. Teil. ‹Darunter, auf der Höhe von Bsp. 46, fragmentarische Notiz:› schon früher (68) Harmon.st‹immen (?). Siehe S. 116, Anm. 3›.

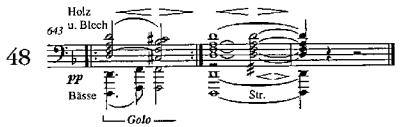
Das mit einer solch interessanten harmonischen Wendung eingeführte *Schicksalsmotiv* –

„Es ist furchtbar, aber es ist nicht Golos Schuld .....“ –

leitet nach seiner zweimaligen Wiederholung in den Holzbläsern wieder zum Thema *Golos* zurück.



Wir haben dessen Entwicklung: aus dem e i n taktigen Motiv zu Beginn der Symphonie (Bsp. 4), über das z w e i taktige Thema (Bsp. 5), in die v i e r taktige Hauptsatzform (Bsp. 6 und 16) verfolgen können und in Bsp. 39 ein f ü n f taktiges Durchführungsmodell erkannt. Im Epilog erscheint dieser Hauptsatz wieder nur mehr v i e r taktig (Bsp. 42) und macht auch weiterhin – immer kürzer werdend – die Rückbildung zu seiner ursprünglichen motivischen Gestalt durch. Und zwar beachte man das obige z w e i taktige Modell (Bsp. 47) (mit den für diese Coda charakteristischen absteigenden Bässen) und endlich – nach einem nochmaligen, wiederholten Auftreten des *Schicksalsmotivs* (Bsp. 10) in den gedämpften Blechbläsern – die e i n taktige Form vor dem Schlußakkord:



Streng genommen ist dieses letzte *D* die äußerste Konsequenz eines solchen thematischen Auflösungsprozesses. Das schließlich nur mehr aus dem Terzen-i n t e r v a l l bestehende Motiv *Golos* verzichtet selbst auf dieses und kehrt zu seinem kleinsten Bestandteil – zum T o n – zurück und damit zum Ursprung aller Musik.

1 ⟨Am Ende des Beispiels irrtümlich ein Wiederholungszeichen.⟩

KAMMERSYMPHONIE

für 15 Solo-Instrumente

von

Arnold Schönberg

op. 9

KURZE THEMATISCHE ANALYSE

Diese thematische Analyse ist in erster Linie für den Konzertgebrauch bestimmt. Abgesehen von einigen kurzen Hinweisen auf besonders charakteristische formale, thematische und harmonische Feinheiten und solche der Instrumentation, beschränkt sie sich auf eine nur in großen Umrissen gehaltene Analyse des Symphonieaufbaues und auf die Anführung der wichtigsten Themen.

Zur Erleichterung der Orientierung erhielt sowohl der Text der Analyse als auch die beigegebene Thementafel eine deutlich hervorgehobene korrespondierende Gliederung nach den Teilen und Unterabteilungen der Symphonie und erscheinen weiters die Nummern der im Text erwähnten Beispiele der Thementafel auch am äußeren Rand des Textes herausgestellt: und zwar beim ersten Auftreten **fettgedruckt**, bei weiterem Auftreten in *Kursiv*ziffern.

Die im Text vorkommenden Namen einzelner Themen und Figuren, wie „ausdrucksvolle Melodie", „schwungvolles Thema", „energische Figur" etc. beabsichtigen nicht, deren Charakter, Ausdruck und Stimmungsgehalt poetisch zu umschreiben – was übrigens in der ganzen vorliegenden Arbeit grundsätzlich vermieden wurde –, sondern sind ebenfalls bloß als Kennworte zur leichteren Orientierung gebraucht. Sie leiten sich dann in der Regel von der Vortrags- oder Charakterbezeichnung beim ersten Auftreten eines solchen Themas her.

Die im Jahre 1906 komponierte Kammersymphonie führt ihren Namen auf Grund der durchwegs kammermusikmäßigen Behandlung ihrer, aus den folgenden 15 Soloinstrumenten bestehenden Besetzung:*

Große Flöte (abwechselnd mit kleiner Flöte)
Oboe
Englisch Horn
Klarinette in D (abwechselnd mit Es-Kl.)
Klarinette in A (abwechselnd mit B-Kl.)
Baß-Klarinette in A (abwechselnd mit Bß.-Kl. in B)
Fagott
Kontrafagott
2 Hörner in F und
Streichquintett.

Sie ist – wie alle vorhergehenden symphonischen und Kammermusik-Werke Schönbergs: Streichsextett „Verklärte Nacht", symphonische Dichtung „Pelleas und Melisande" und d-Moll-Streichquartett – einsätzig, zeigt aber innerhalb dieses Satzes deutlich eine Gliederung, die – nach Form und Reihenfolge der einzelnen Teile desselben – dem sonst üblichen Bau einer mehrsätzigen Symphonie entspricht. Nämlich I. Satz, Scherzo, langsamer Satz (Adagio) und Finale. Ein wesentlicher Unterschied besteht – außer dem in's Auge springenden der Ein- und Mehrsätzigkeit – nur darin, daß zwischen dem Scherzo und dem langsamen Teil (quasi Adagio) der Kammersymphonie eine große Durchführung eingeschoben ist, und daß der letzte Teil (quasi Finale) kein eigenes thematisches Material besitzt, sondern – wie sich bei Besprechung dieses Teiles zeigen wird – in einer Art Reprise und anschließender Coda nur die Bestandteile vorhergehender Symphonie-Teile verwertet.

Gerade hiedurch erscheint es aber möglich, die Form dieser Symphonie auch auf die eines großen, weitausgedehnten ersten Sonatensatzes zurückzuführen, indem man das Scherzo lediglich als zwischen I. Teil und Durchführung, den langsamen Teil als zwischen Durchführung und Reprise eingeschoben betrachtet.

Gleichviel welche dieser zwei Deutungen die zutreffendere ist: jedenfalls wird dadurch, daß sowohl im letzten Teil als auch in der großen Durchführung in der Mitte des Werkes und auch sonst innerhalb der Durchführungspartien jedes einzelnen Teiles immer wieder auf fast alle vorhergehenden thematischen Bestandteile – diese ununterbrochen melodisch, harmonisch und kontrapunktisch variierend – zurückgegriffen wird, die, wie aus einem Guß geschaffene Form eines zwar gegliederten, aber unzerreißbaren Ganzen nicht minder erzielt, als durch die, jedesmal auf verschiedene, immer aber zwingendste Weise durchgeführte Verkettung der einzelnen, selbstverständlich auch untereinander in ein einheitliches harmonisches Verhältnis gebrachten Teile dieses einen großen Satzes.

* Für Aufführungen in großen Sälen ist eine eigens dafür eingerichtete Partitur vorhanden. ⟨Die Partitur wird in der Schönberg-Gesamtausgabe (B 11, 3) erscheinen.⟩

I. Teil der Symphonie

Mit den den *Beispiele*

Hauptsatz

einleitenden ersten vier Beispielen der „Thementafel" sind jene Bestandteile gegeben, die an fast allen für die Gliederung der Kammersymphonie entscheidenden Stellen auftreten:

so der „Quartenakkord"* am Schluß der großen Durchführung und des „sehr langsamen" Satzteiles der Symphonie, jedesmal freilich anders gewendet (vergl. Beispiel 20 und 22), **1**

so das „Quartenthema", (auf- und in der Umkehrung absteigend) ebendort, weiters am Schluß des Scherzos und der Durchführung und schließlich sowohl vor dem Einsetzen als auch innerhalb der allerletzten Schlußcoda des ganzen Werkes, **2**

so das „kadenzierende Thema", immer dann, wenn es sich um eine starke Kadenz, besonders der in E-Dur, der Haupttonart der Kammersymphonie, handelt, wie das auch hier der Fall ist, wo mit dem ersten Eintritt von E-Dur endlich das auf den (für die Harmonik der Kammersymphonie gleich den Quartenharmonien charakteristischen) Ganztonharmonien aufgebaute „Hauptthema" eintritt. **3**

Dieses findet in Beispiel 5 und, nach einem aus taktweisen imitatorischen Einsätzen dieses Themas 5 und seiner Umkehrung gebildeten kurzen „In die Höhe gehn" und „Zurückkehren", im Einsatz des Themas Beispiel 6 seine Fortsetzung. (Hiezu – den Auftakt dieses Themas imitierend – das vergrößerte „Triolenmotiv" in den Bässen.) **4** **5** 6 (+ *4a*)

Die etwas größer angelegte Entwicklung des Themas 6 – an der dessen Bestandteil 6a besonders beteiligt ist – führt in ihrem stark crescendierenden Verlauf zum Beispiel 7, dem letzten Thema des Hauptsatzes, der nach einer Steigerung des – analog dem ersten Auftreten durch das „kadenzierende Thema" eingeführten – „Hauptthemas" mit der daraus als Höhepunkt hervorgehenden Fortsetzung (5) zu Ende geht. (*6a*) **7** *3* (+*4a*+*5a*) *4* *5*

* „Erfunden an einem stürmisch aufwärtsstrebenden Hornthema" (Beispiel 2), „breiten sich die Quartenakkorde architektonisch über das ganze Werk aus und geben allem, was vorkommt, ihr Gepräge. So kommt es, daß sie dann hier auch nicht bloß mehr als Melodie oder als rein impressionistische Akkordwirkung auftreten, sondern ihre Eigentümlichkeit durchdringt die gesamte harmonische Konstruktion, sie sind Akkorde wie alle anderen."
Arnold Schönberg: Harmonielehre ⟨1. Aufl. 1911, S. 450f.; 3. Aufl. 1922, S. 484⟩.

Die Überleitung

8 bringt vorerst das „schwungvolle" Thema Beispiel 8, daran-
9 schließend die „energische" Streicherfigur Beispiel 9 und
10 „etwas langsamer" die „sehr zarte" Oboenmelodie Beispiel 10,
welch' letztere nach kurzer, unter Hinzutritt der vorerwähnten
(+9) Streicherfiguren energisch angetriebenen Steigerung auf dem
b-Moll-Akkord abreißt.

Dieser b-Moll-Akkord spielt hier die Rolle eines Kadenzakkordes für A - D u r, der Tonart des

11 *Seitensatzes,*

und steht zum A-Dur etwa im Verhältnis einer neapolitanischen Sext. Darauf sei hingewiesen, weil bei der analogen Stelle der Reprise in E - D u r (Seite 129 der vorliegenden Analyse) der mechanischen Wiederholung auf folgende Weise ausgewichen wird: Der entsprechende Kadenzakkord für E-Dur wäre f-Moll. Aber an der erwähnten Stelle ist die „Überleitung" so gewendet, daß ihr plötzliches Abreißen auf einem es-Moll-Akkord erfolgt.

Für die Entwicklung dieses Seitensatzes ist das aus seinen
11c letzten fünf Noten bestehende Motiv wichtig; weiters der
aus Beispiel 6a gebildete Kontrapunkt zu kanonischen Ein-
11 (+6a) sätzen dieses „sehr gesanglichen" Seitenthemas und schließlich in dessen Höhepunkt – gestützt auf das in Vierteln gehende „Triolenmotiv" Beispiel 4a in den Bässen und der
11 b+c(+4a) 2. Geige (pizz.) – die Vergrößerung 11 b+c.

Die mit diesem Höhepunkt erreichte Tonart A-Dur (Unterdominante von E-Dur) wird nunmehr auch im folgenden

Schlußsatz

festgehalten. Dies – und in welcher Weise vorhergehende Themen gleichsam durchführungsartig an der Bildung der immer kürzer werdenden Schlußsatzmodelle beteiligt sind – zeigen deutlich

das d r e i t a k t i g e, im dreifachen Kontrapunkt stehen-
12*(11a+9)* de und dreimal gebrachte Beispiel 12 (das letztemal, unter
+ (4a+6a) Hinzutritt einer aus 4a und 6a entstandenen Hornstimme, auf vier Takte verlängert),

weiters das z w e i t a k t i g e, im doppelten Kontrapunkt
13 *(+11a)* stehende und nur einmal wiederholte Beispiel 13,

14 schließlich das Beispiel 14 von [31] bis [32] mit seinen e i n - beziehungsweise h a l b t a k t i g e n Schlußsatzideen.

Das Beispiel 14 weist in seinen, in die Thementafel noch aufgenommenen letzten zwei Takten auch auf den, wieder
3 mit dem „kadenzierenden Thema" angekündigten gleichzeitigen Eintritt der Haupttonart E-Dur und des wörtlich zi-
4 tierten „Hauptthemas" hin – damit scheinbar die klassische

erste Wiederholung der Exposition beginnend. Eine, die zweite Hälfte dieses „Hauptthemas" variierende, harmonisch ausweichende und „etwas ruhigere" Stimme der Oboe führt *4 b, c*
aber in das „noch ruhigere" Ü b e r l e i t u n g s m o d e l l, **15**
Beispiel 15, und dieses „steigernd und beschleunigend" – unter Hinzutritt von immer größer werdenden, für das Kommende charakteristischen S p r ü n g e n d e r H o l z - b l ä s e r (siehe u.a. die „Nonensprünge" im Beispiel 16) und einer Umbildung des „Hauptthemas" in den *fff* gestri- *4 c, b*
chenen Bässen – schließlich in den

II. Teil (Scherzo).

Die aus dem punktierten Motiv des vorerwähnten „Überleitungsmodells" gebildete Begleitfigur des

1. Scherzothemas **16** *(+15a)*

ist für die thematische Entwicklung des Scherzos ebenso wichtig (so gleich in der daraus hervorgehenden Fortsetzung **17**
Beispiel 17) wie der p u n k t i e r t e (auch ungeachtet des ungeraden Taktes vorherrschende) 2/4 - R h y t h m u s der „Nonensprünge" des Basses.

Über einem sich „steigernden und beschleunigenden" Modell, bestehend aus imitatorischen Einsätzen des Thema-Bestandteiles 16b in den Bässen und dessen in Terzen gehender *16b*
Umkehrung in den Holzbläsern und aus dem eben erwähnten „2/4-Rhythmus" in der 1. Geige, (– siehe auch die charakteristischen „Sprünge" und weiters die auf- und absteigenden Quarten –) gelangt man, *subito pp*, zum Einsatz des *(2)*

2. Scherzothemas, **18**

damit einesteils den „2/4-Rhythmus" beibehaltend, anderenteils das „Überleitungsthema" 15a+b zitierend. Dem, der as-Moll- *15a + b*
Tonika am Schlusse des Vordersatzes überraschend nachschlagenden c-Moll-Akkord (pizz. *fff*) entspricht im Dominantenschluß, es-Moll, des Nachsatzes auch ein Pizzicatoschlag auf der Dominante von c-Moll: *G*.

Hiezu kommen im weiteren Verlauf, anfangs in Unterbre- *18 +*
chungen, später in enger werdenden Einsätzen, wieder Bestandteile des 1. Scherzothemas, welche – im Verein mit der, *+ 16b, (a), d*
ebenfalls im „punktierten 2/4-Rhythmus" stehenden, schrill hervortretenden Klarinettenfigur, Beispiel 19, eine stürmische **19**
Steigerung bildend – zum „sehr heftigen" Wiedereintritt des Scherzoanfanges führt.

Das fünftaktige Modell dieser durchführungsartigen Wie-
16d, b+ derholung bringt gleichzeitig mit dem 1. Scherzothema das
+18+ zweite (18) und außerdem imitatorische Einsätze der in Ter-
+16a zen gehenden Begleitfigur 16a. Es wird in kontrapunktischer
Umstellung wiederholt und leitet mit einer Art Fugato (gleich-
16c+ zeitige Engführung des „Nonenmotivs" mit seiner Umkeh-
+18a+16a rung und des Thementeiles 18a, hiezu Begleitfigur 16a), in
16b dessen Höhepunkt auch 16b bruchstückweise zitiert wird
(1+2) und auf einem vierstimmigen Quartenakkord das absteigende
„Quartenthema" in den Hörnen einsetzt, zum Beginn des

III. Teils (Durchführung).

Die Anfangstonart f-Moll, welche sowohl mit dem Endton
2+ des absteigenden „Quartenthemas", als auch mit dem „sehr
+6+ ausdrucksvollen" Auftakt des Themas Beispiel 6 erreicht wur-
de, wird in den Harmonien der Holzbläser, die hier nochmals
+16d+ die ersten drei Noten des 1. Scherzothemas (Beispiel 16d) bring-
gen, um einen Takt verzögert (hiedurch Zusammenfallen des
f-Moll- und es-Moll-Akkordes an dieser Stelle) und hierauf
+3 durch das „kadenzierende Thema" erst befestigt. Das solcher
Art eingeführte

1. Durchführungsmodell

11* bringt imitatorische Einsätze des „Seitenthemas" (in
der Originalform und deren Umkehrung) und nach einer
Unterbrechung dieser Idee durch eine (aus der „energischen
(9+ Überleitungsfigur" des I. Symphonie-Teiles, Beispiel 9, und
+4a) dem „Triolenmotiv" 4a gebildete) kurze Episode und nach
einer, der ersten Einführung analogen, aber von vier auf
einen Takt zusammengezogenen Wiedereinführung die-
(2+6+16d+3) ses 1. Durchführungsmodells (Beispiel 2+6+16d+3): dessen
11 Wiederholung in fis-Moll (11), zu der im Verlauf der Weiter-
(+4a) entwicklung eine aus dem „Triolenmotiv" 4a und dessen
Umkehrung hervorgegangene „schreiende Oboenfigur" tritt,
und die in eine zwar kurze aber sich schnell steigernde
3+9+ Kombination des „kadenzierenden Themas" mit der „energi-
+2+ schen Figur", den „absteigenden Quarten" und eben jener
+4a neuen, aus 4a gebildeten „schreienden" Figur mündet und im
ff abreißt.

Die 2. Durchführungspartie

8 wird hauptsächlichst aus dem „Überleitungsthema"
Beispiel 8 bestritten, welches zuerst in der homophonen
Form des ersten Auftretens im I. Symphonie-Teil zitiert wird,

* Die Nummern der wichtigsten Themen der einzelnen Durchführungspartien sind durch Fettdruck hervorgehoben.

dann aber drei im dreifachen Kontrapunkt stehende Kanons
bildet, wovon zwei noch von einer vierten Stimme begleitet
werden, die aus der vorerwähnten „schreienden Oboenfigur" *(4a)*
entstanden ist. Auch diese so gebildete Durchführungspartie
reißt wie die vorhergehende plötzlich im *ff* ab.

Die 3. und letzte Durchführungsgruppe

verarbeitet in einer groß angelegten Steigerung vor allem das
„Hauptthema" Beispiel 4 und dessen Ganztonharmonik. ***4***
Seinem *pp*-Einsatz im Cello gesellt sich zuerst eine im doppel-
ten Kontrapunkt stehende Engführung eines mit dem Scherzo-
bestandteil Beispiel 16b beginnenden Themas (das erstemal *+16b+*
spiccato, das zweitemal col legno) bei. Diesem kanonartigen
Einsatz folgen – immer unter Führung des „Hauptthemas" 4 –
eine Unzahl von imitatorischen Einsätzen der Themen Bei-
spiel 8 und 3 und im Verlauf der sich hieraus entwickelnden *+8+3*
Steigerung das ebenfalls mehrfach einsetzende ab- und auf-
steigende „Quartenthema"*, hiemit die Ganzton- ***2***
harmonik dieser großen Steigerung immer mehr überwin-
dend, um sie schließlich in der Quartenharmonik des im höch-
sten *fff* erklingenden Höhepunktes ganz verdrängt zu haben.

Interessant ist, daß sich – wenn man die für die einzelnen Durchführungspartien wichtigsten Themen der Reihe nach anführt (Beispiele 11, 8, 4 und 2) – eine Reihenfolge ergibt, die gerade verkehrt ist im Vergleich zur Reihenfolge, wie sie in der „ersten Sonatensatzform" des I. Symphonie-Teiles deutlich zutage trat; nämlich: Seitensatz, Überleitung, Hauptsatz („Hauptthema" und „Quartenthema"). Tatsächlich tritt nach dem, dem Höhepunkt folgenden Halt auf einem der Quartenakkorde, in den – gleichsam überleitend – das punktierte Motiv des ins Scherzo „überleitenden Modells" und – wie als Nachzügler einer der Durchführungsideen – die *(15a+* Variante von 4a der „schreienden Oboe" hineinklingt, tatsäch- *+4a)* lich tritt nach diesem Halt und nach den immer langsamer werdenden Zerlegungen anderer Quartenakkorde (*pp*-Kontrabaß-** und Vcl.-Flageoletts, gedämpfte Streicher: col legno,

* Eines dieser, den Quartenakkord zerlegenden, absteigenden Themen findet in weiteren, gleich rhythmisierten, ebenfalls absteigenden Themen seine melodische Fortsetzung. In Akkorden umgedacht, ergibt dies eine bemerkenswerte Verbindung des sechsstimmigen Quartenakkords mit dem sechsstimmigen Ganztonakkord und umgekehrt, auf die auch Schönberg in seiner Harmonielehre hinweist. ‹1. Aufl. 1911, S. 453f.; 3. Aufl. 1922, S. 486f.› Und zwar entsteht aus dem

Quartenakkord: *ges, des, as, es, b, f* durch chromatisches Fallen dreier Töne (*des* nach *c*, *es* nach *d* und *f* nach *e*) ein

Ganztonakkord: *ges, c, as, d, b, e* und aus diesem durch Fallenlassen der übriggebliebenen Töne (*ges* nach *f*, *as* nach *g* und *b* nach *a*) wieder ein

Quartenakkord: *f, c, g, d, a, e*.

** – die Quartenstimmung der Kontrabaßsaiten zu diesen natürlichen Flageolettönen ausnützend –

Klarinetten-Arpeggien) auch schließlich der die Symphonie
1 „einleitende Quartenakkord" mit seiner Auflösung nach F-Dur auf.
20 Eine zweite Auflösung dieses Akkordes (Beispiel 20) leitet nach G-Dur, der Tonart des

IV. („Langsamen") Teiles (quasi Adagio).

Durch halbtaktweise Einsätze des Motivs c der

21 *1. Hauptthemengruppe*

erfährt die „sehr ausdrucksvolle" Melodie der 1. Geige eine Fortsetzung
21b und nach ihrer Wiederholung (21b) durch das Cello eine
21c Steigerung (21c), die ihren Höhepunkt in dem, nunmehr vom
21a ganzen Ensemble gebrachten Thema 21a findet, etwas zurückgeht
und nach neuerlichem kurzem „In die Höhe gehen" der Streicher und drittem Einsatz jener „ausdrucksvollen", nunmehr
21b verkürzten „Melodie" (21b) im Horn und in der Oboe
1 gänzlich – und zwar zum „Quartenakkord" des Anfangs zurückkehrt. Hier wiederum zuerst die erste Auflösung nach
22 *F* bringend, dann mit einer dritten nach *H* (Beispiel 22) zum

23 *2. Hauptthema*

des langsamen Symphonie-Teiles harmonisch überleitend.

Dieses Thema besitzt aber sowohl in seinem Tempo und seiner Tonart als auch in seiner Struktur schon mehr den Charakter einer Überleitung zum letzten Teil (Finale) der Symphonie. Und übrigens auch in seiner durchführungsartigen Verarbeitung: Oftmalige, auch imitatorische Einsätze des Themas, Bildung von kurzen kontrapunktischen Modellen aus dessen charakteristischesten Bestandteilen, die auch sofort verkleinert auftreten und gegen Schluß – erst von offenen, dann von gestopften Hörnern – in vergrößerter und in einer dem „aus-
(21b) drucksvollen Melodiebeginn" Beispiel 21b verwandten Form gebracht werden. Hiemit gleitet auch schließlich dieser so gebaute Überleitungssatz – sich auch auf solche Weise von der thematisch und harmonisch völlig abgeschlossenen ersten Hälfte des langsamen Symphonie-Teiles (Beispiele 1, 20, 21, 1, 22) unterscheidend und abhebend – fast unmerklich in den Beginn des

V. (Letzten) Teiles (quasi Finale)

der Symphonie.

Der Bau der ersten Partie dieser – wie sich zeigen wird – freien

Reprise

des I. Symphonie-Teiles bringt vorerst, in etwas zusammengezogener Form und in ganz anderer, besonders beachtenswerter Instrumentation*, die „Überleitung" dieses I. Teiles (Beispiel 8 und 9 und andeutungsweise 10), in die aber noch Be- *8 (+23) +*
standteile des langsamen Symphonie-Teiles, Beispiel 23 und *+9 (+21b)*
Beispiel 21b, hineinklingen. Auf die harmonische Verknüpfung *(+10b)*
dieser plötzlich abreißenden Ideengruppe mit dem „Seitenthema" des I. Symphonie-Teiles wurde schon bei Besprechung der analogen Stelle dieses Teiles hingewiesen. (Seite 124 der vorliegenden Analyse.)

Im Folgenden gelangt das übrige Themenmaterial in wesentlichen Variationen, teils verkürzt, teils erweitert, immer anders instrumentiert und in „durcheinandergeworfener" Reihenfolge zur Wiederholung. So wird das „Seitenthema" gleich *11*
in den kanonischen Einsätzen und der mit Motiv 6a kontra- *(+6a)*
punktierten Form der Wiederholung im I. Symphonie-Teil gebracht, aber – statt in dessen „Schlußsatz" zu münden – über eine Wiederholung der ebenfalls bekannten Entwicklungstakte (vergrößertes 11b + 4a) in den „Hauptsatz" geführt, *11b (+4a)*
der aber hier, seiner veränderten Stellung zufolge, nicht wie früher als Exposition, sondern als Schlußsatz ausgebaut ist. *2–5*

Haben die so in großen Zügen geschilderten Partien des Finales durch das Auftreten aller wichtigen Themen des I. Symphonie-Teiles (in der Reihenfolge: 8, 9, andeutungsweise 10, 11, 6a, 2, 3, 4 und 5) geradezu reprisenmäßigen Charakter – was auch dem eingangs über die Form der Kammersymphonie Gesagten entspricht –, so ist die Auffassung des nun Folgenden und das Werk Abschließenden als eine große

Coda,

nachdem auch die Haupttonart E-Dur erreicht ist, naheliegend.

---

* So z. B. gleich in den ersten zwei Takten des „schwungvollen Themas" *8*
Beispiel 8, wo die Melodie von den Geigen (*p*) in Oktaven, und der Baß vom Cello (gebunden) und eine Oktav tiefer vom Kontrabaß (pizz.), gleichfalls *p*, gebracht wird. Dazwischen bewegt sich – außer der die Geigen wie mit einer zweiten Stimme (*pp*) begleitenden Oboe – eine Mittelstimme in ganz leisen Achteln, und zwar der oben erwähnte, aus Thema 23 gebildete neue Kontrapunkt der Baß-Klarinette und des eine *(+23)*
Oktav höher mitgehenden Fagotts.

In ihr werden, außer dem dieses E-Dur einleitenden
4a–b Einsatze des gekürzten „Hauptthemas" (Beispiel 4) diversen
5 *p*-Einsätzen des Themas Beispiel 5 und dessen Umkehrung über einem vorerst liegenden *E* der Bässe – so einen kurzen Ruhepunkt in der ununterbrochenen Bewegung des letzten Symphonie-Teils findend –, in dieser Coda werden also die in der Reprise fehlenden oder nur angedeuteten und bruchstückweise gebrachten Themen des I. Teiles gleichsam nachgetragen; von den anderen Teilen der Symphonie jedoch nur das aus der „1. Hauptthemengruppe" (Beispiel 21) gebildete Adagiothema.

Von beweglichen Holz- und Streicherfiguren umspielt, er-
21b fährt dieses Adagiothema auch sonst Variationen:

so die Einschiebung des, in der Reprise nur in seiner Ent-
(10) wicklungsform (10b) gezeigten Themas Beispiel 10 an Stelle von 21c;

21b(+9) so den Hinzutritt der „energischen Figur" (Beispiel 9) zu der Wiederholung von 21b;

so schließlich eine daraus resultierende größere Steigerung,
21a die wie ihr Höhepunkt (Beispiel 21a) durch imitatorische Stimmen wesentlich bereichert ist.

Daranschließend beginnen die Einsätze der in der Reprise
6 ebenfalls fehlenden Themen: Beispiel 6 (*subito p*) und, zuerst
7 rhythmisch vorbereitet und „crescendiert", Beispiel 7 (*ff*), dem sich – wieder in bedeutend erweiterter und gesteigerter Form
13(+11) – die „Schlußsatzpartien" des I. Teils, Beispiel 13(+11) und
14 Beispiel 14, anschließen: womit also tatsächlich das gesamte thematische Material des I. Symphonie-Teiles im Finale aufgenommen erscheint.

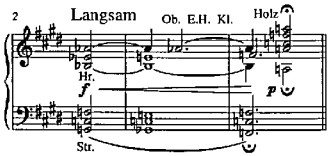
1 Auf einem Quartenakkord erreichen diese „Schlußsatz-
partien" ihren Höhepunkt. 1. Horn, Klarinetten und 2. Geige
2 (pizz.) bringen das absteigende „Quartenthema", worauf die Endcoda – eine letzte Coda innerhalb der hier besprochenen großen Coda bildend – mit dem nunmehr endgültig festgehaltenen E-Dur einsetzt. Scharf rhythmisierte, meist zweitak-
4 + 2 tige, aus dem „Haupt-" und dem „Quartenthema" zusammengesetzte Modelle führen in „sehr raschem" Tempo zu den Schlußakkorden der Symphonie, die – von den vierstimmig gegriffenen Streichern, zusammen mit dem „Triolenmotiv" der Holz-
4a bläser (Umkehrung von 4a) im höchsten *ff* gebracht – noch
3 übertönt werden vom Einsatz des „kadenzierenden Themas" in den Hörnern, hier wieder, und zwar zum letztenmal, seinen kadenzierenden Charakter für den endgültigen Schluß der Symphonie ausnützend.

Thementafel

Thementafel

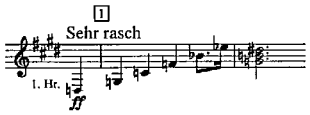
I. Teil der Symphonie

1 Einleitender Quartenakkord (1. Auflösung):

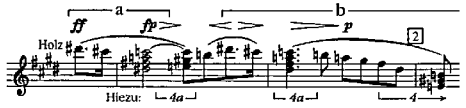


Themen des Hauptsatzes (2 – 7)

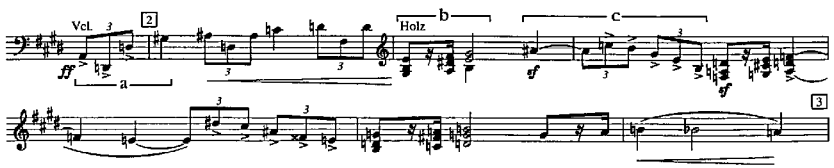
2



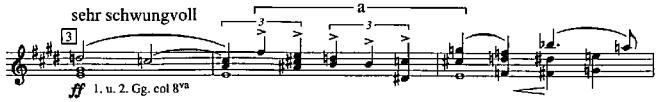
3



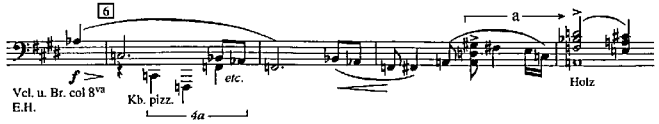
4



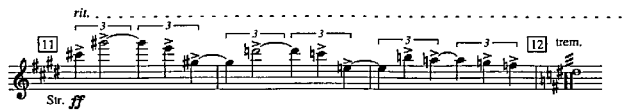
5



6



7

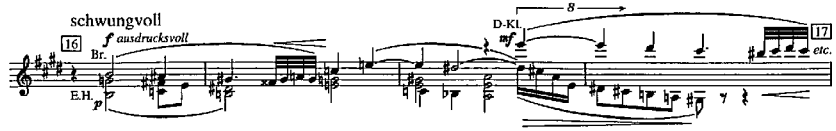


folgt über *4a, 5a* und *3* der Wiedereinsatz von *4*.

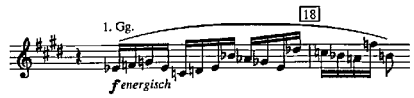
Hiezu: imitierende Hörner in Terzen und begleitende Ganztonläufe der Holzbläser.

Themen der Überleitung (8 – 10)

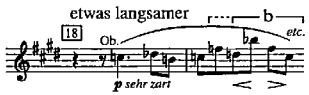
8



9

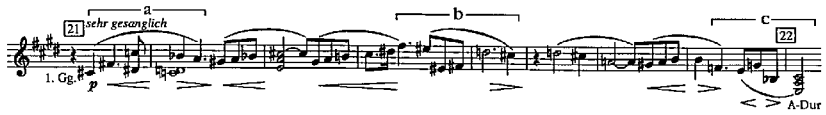


10



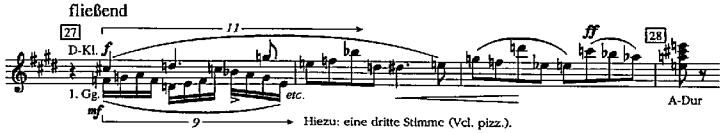
Seitensatz

11

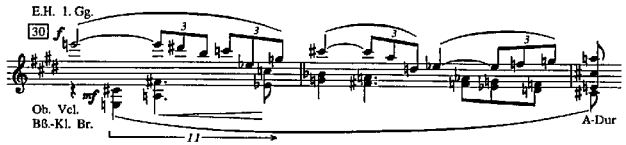


Themen des Schlußsatzes (12 – 14)

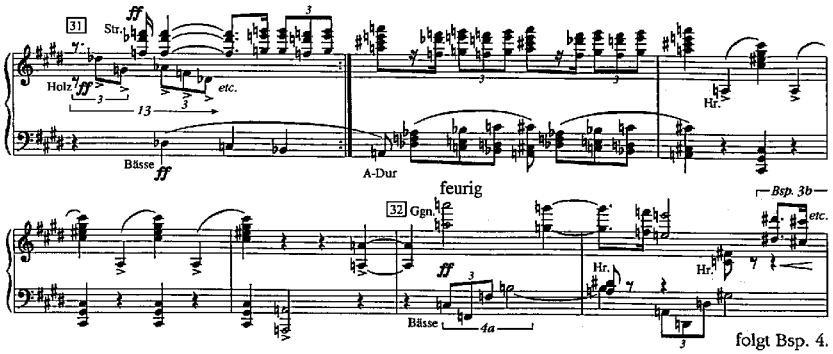
12



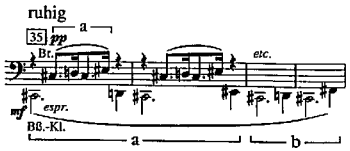
13



14



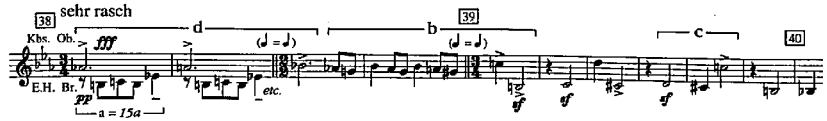
15 Modell der Überleitung zum Scherzo:



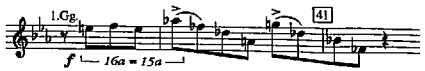
II. Teil (Scherzo)

1. Scherzothema

16



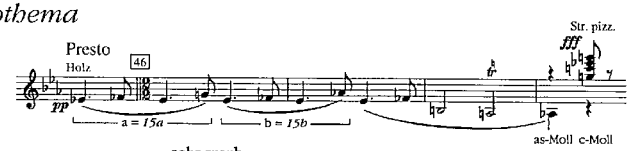
17



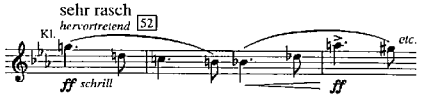
7260

2. Scherzothema

18



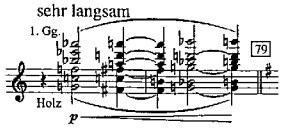
19



III. Teil (Durchführung)

nach dem ersten Auftreten des absteigenden Quartenthemas (Umkehrung von Bsp. 2), bei 60 mit Thema Bsp. 6 beginnend. – Hierauf die drei Durchführungspartien bei 61, 67 und 71.

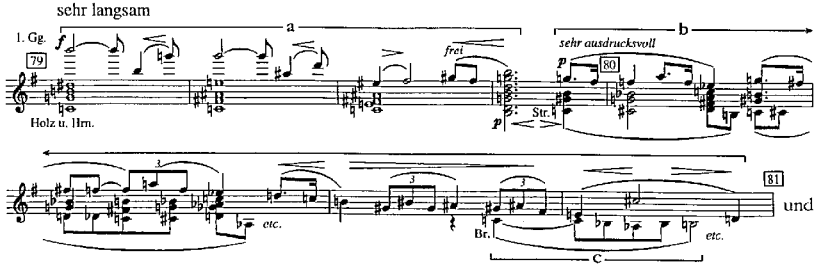
20 Abschließender Quartenakkord (2. Auflösung):



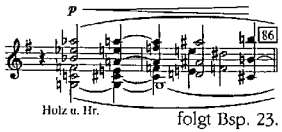
IV. („Langsamer") Teil (quasi Adagio)

1. Hauptthemengruppe

21



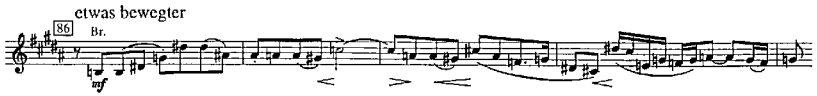
22 Abschließender Quartenakkord (3. Auflösung):



folgt Bsp. 23.

2. Hauptthema

23



zugleich überleitend zum

V. (Letzten) Teil (quasi Finale)

und zwar: Reprise, die bei 90 mit Thema Bsp. 8 (*„schwungvoll"*) beginnt, und Coda, bei 100 mit Thema 4 und 5 einsetzend.

Humboldt-Universität zu Berlin
Universitäts-Bibliothek
Bibliothek Musikwissenschaft