FESTSCHRIFT FRIEDRICH BLUME

ZUM 70. GEBURTSTAG

HERAUSGEGEBEN VON

ANNA AMALIE ABERT
UND
WILHELM PFANNKUCH

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · PARIS · NEW YORK
1963

WILHELM PFANNKUCH / KIEL

Zu Thematik und Form in Schönbergs Streichsextett

Die erste, hochromantische und durch ein erst gegen Ende der Entwicklung nachlassendes Verharren in der Tonalität charakterisierte Schaffensperiode Arnold Schönbergs[1] läßt (in chronologischer Folge) drei Ansatzpunkte der Kompositionspraxis erkennen: das Klavierlied, die Kammermusik und die Orchesterkomposition großen Stils[2]. Als richtungweisend für das Gesamtwerk des Komponisten erweist sich sein kammermusikalisches Denken. Eine Vorliebe für kammermusikalische Werkgattungen und Besetzungen ist nicht zu übersehen. Schönberg *„must have felt that the Grand Orchestra* (der symphonischen Dichtung *Pelleas und Melisande* op. 5) *was for him not the proper means of expressing in sound what he aimed at. He was in his heart of hearts a composer of chamber music.“*[3]

Zusammen mit dem unveröffentlichten *Streichquartett D-dur*[4] aus dem Jahre 1897 bildet das Streichsextett *Verklärte Nacht* op. 4 den Beginn seines Kammermusikschaffens im eigentlichen Sinne. Es entstand in Anlehnung an das gleichnamige Gedicht Richard Dehmels[5] im September 1899 und wurde 1903 vom Rosé-Quartett in einer Veranstal-

[1] Das Leben Schönbergs ist *„durch eine längere Pause ... (1915—1923) deutlich in zwei Hälften“* geteilt: *„Den zwei großen Stilperioden der ersten Hälfte — der in großen Würfen schwelgenden Hochromantik (1898—1907) und der zum Mikrokosmos aphoristischer Miniatur reduzierten Tonalitätsbefreiung (1908—1915) — entsprechen zwei Schaffensperioden nach 1922: die Konsolidierung der Zwölftontechnik (1923—1933) ... und die Spätwerke des amerikanischen Exils (1934—1951)“* (H. F. Redlich, *Alban Berg*, Wien-Zürich-London 1957, 14). — Vgl. dazu (bzw. zu den tonalen Kompositionen der Spätzeit) auch A. Schönberg, *My evolution*, in: MQ 38 (1952), 517—527, und *On revient toujours*, in: Style and Idea, New York-London (1951), 211—213.

[2] Zu einer von neudeutschen Ideen beeinflußten Werkgruppe gehören die Klavierlieder op. 1, 2 und 3, das Streichsextett op. 4, die symphonische Dichtung op. 5 und die *Gurre-Lieder*. Eine anschließende zweite, in erster Linie durch verstärkte Bemühungen um formale Durchorganisierung gekennzeichnete Gruppe bilden die Streichquartette op. 7 und 10 zusammen mit der Kammersymphonie op. 9. — Vgl. auch E. Wellesz, *Arnold Schönberg*, in: ZIMG 12 (1910/11), 342—348, und Th. W. Adorno, *Arnold Schönberg*, in: Die Großen Deutschen IV, Bln. (1956), 508—523, hier 512. — Zu den unveröffentlichten Kompositionen, Fragmenten und Entwürfen vgl. J. Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Basel-London-New York 1959, 82 ff., 93 ff.

[3] *The Origin of Schönberg's Twelve-Tone System* (Lecture), Washington 1958, The Library of Congress (Louis Elson Memorial Fund), 4.

[4] Das Werk (mit den Sätzen: Allegro molto, Intermezzo, Andante con moto [= Thema mit Variationen], Allegro-Presto) kann *„als Abschluß der ersten Entwicklungsphase angesehen werden, die dem Vorbild der Wiener Klassiker, vor allem Brahms, folgte“* (J. Rufer, a. a. O., 94 f.).

[5] Zur Zusammenarbeit zwischen Schönberg und Dehmel vgl. u. a. J. Birke, *Richard Dehmel und Arnold Schönberg. Ein Briefwechsel*, in: Mf XI (1958), 279—285, sowie J. Rufer (a. a. O., Register). — Dehmels Gedicht *Verklärte Nacht* entstammt seinem Lyrikband *Weib und Welt* (1896) und wurde später in den autobiographische Züge tragenden Zyklus *Zwei Menschen — Roman in Romanzen* (1903) aufgenommen.

tung des Wiener Tonkünstler-Vereins uraufgeführt[6]. Als erstes, durch Hinzufügung einer Opus-Zahl „legitimiertes“ Kammermusikwerk Schönbergs und damit als eine Art Ausgangspunkt für die anschließenden Werke des *I. Streichquartetts d-moll* op. 7, der *I. Kammersymphonie E-dur* op. 9 und des *II. Streichquartetts fis-moll* op. 10 nimmt es im Gesamtschaffen des Komponisten eine bedeutsame Stellung ein. Seine Sonderstellung in der Kammermusikliteratur seiner Zeit, die zunächst auf der neuartigen Verbindung von poetischem Programm und kammermusikalischer Besetzung, sodann aber auch auf seiner in Neuland vorstoßenden, „farbwertigen“ instrumentalen Sprache beruht, wurde mehrfach — und zwar relativ früh — erkannt und betont[7].

Vor rund einem halben Jahrhundert hat Anton von Webern in einem Schönberg gewidmeten Sammelband *„die Form des Satzes* (als) *frei phantasierend“* dargestellt[8] und von einem *„Ueberreichtum an Themen und deren Verarbeitung“* sowie einer *„ungebundenen Ablösung* (der Themen) *und der so entstehenden freien Architektonik dieser Musik“* gesprochen. Diese Auffassung hat sich bis in die Gegenwart hinein erhalten: *„Die Form ist ... einsätzig und frei; die zahlreichen Themen werden in ständiger Anlehnung an den dichterischen Stoff entwickelt, ohne daß es zu festeren symphonischen Gestalten oder regelrechten Durchführungen käme ...“*[9]. Und doch hatte bereits ein knappes Jahrzehnt nach Weberns Aufsatz Egon Wellesz festgestellt, das Werk gliedere sich *„in fünf Abschnitte, von denen der erste, dritte und fünfte mehr epischer Natur sind und die beiden Menschen, in kalter Mondnacht dahinwandernd, ... schildern; der zweite enthält die leidenschaftliche Klage der Frau, der vierte die von ... Verstehen getragene Antwort des Mannes“*[10] und *„... aufs Glücklichste* (sei) *die Durchdringung des poetischen Vorwurfs mit einer festen Form vollzogen. So sehr Schönberg sich hier an den Ablauf der Dichtung anschloß, verhinderte doch sein ungemein stark entwickelter architektonischer Sinn ein Auflösen der Form in freies Phantasieren.“* Das besagte im Grunde fast das Gegenteil der Ansicht Weberns. Mit welcher *„festen Form“* aber hat Schönberg seine kompositorische Realisierung des Dehmelschen Gedichtes durchdrungen?[11]

[6] Schönberg-Uraufführungen des Rosé-Quartetts: Streichsextett op. 4, Streichquartett op. 7 (5. Februar 1907), Kammersymphonie op. 9 (Frühjahr 1907 mit der Bläservereinigung der Wiener Philharmoniker), Streichquartett op. 10 (Dezember 1908 mit Marie Gutheil-Schoder, Sopran).

[7] So von A. v. Webern in seinem Aufsatz *Schönbergs Musik* (in: Arnold Schönberg, München 1912, 23: *„An neuen melodischen und harmonischen Wendungen überragt es zur Zeit seiner Entstehung alles, im Klang ist es ein Wunder und ohne jedes Vorbild in der Kammermusik.“*) und E. Wellesz (*Arnold Schönberg*, Lpz.-Wien-Zürich 1921, 69 ff.: ein *„Kammermusikwerk von eigenster Prägung und neu durch die Idee, das Problem der Programmusik auf den intimen Rahmen des Sextetts zu übertragen“*). — Vgl. auch R. Leibowitz, *Schoenberg et son école*, Paris (1947), 70: *„..., qui constitue le seul exemple d'un poème symphonique réalisé par les moyens de la musique de chambre ... A l'époque où elle fut composée, cependant, l'oeuvre ... choqua la plupart des auditeurs, qui ... se trouvaient surpris par une harmonie trop oisée, par un tissu polyphonique trop complexe ..., et par des sonorités absolument inaccoutumées.“*

[8] A. a. O. (s. Anm. 7).

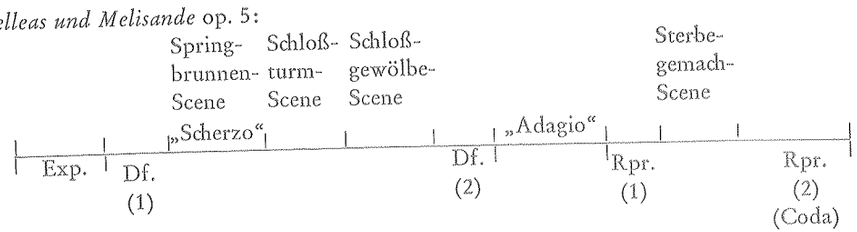
[9] H. H. Stuckenschmidt, *Arnold Schönberg*, Zürich ²/1951, 22.

[10] A. a. O. (s. Anm. 7).

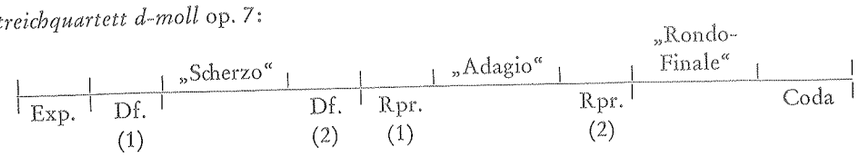
[11] Schönbergs eigene Analyse aus dem Jahre 1950, von J. Rufer (a. a. O., 157, dort Nr. 227) als im Nachlaß befindlich aufgeführt, konnte nicht eingesehen werden.

Das unveröffentliche *Streichquartett D-dur* von 1897 folgt noch der traditionellen Viersätzigkeit, einem formalen Anlageprinzip, zu welchem Schönberg (bei Einbeziehung der Singstimme in den beiden letzten Sätzen) ein Jahrzehnt später im *II. Streichquartett* op. 10, dem letzten Werk der ersten Schaffensperiode, zurückkehren sollte. Demgegenüber sind die übrigen Instrumentalkompositionen dieser Zeit ausnahmslos einsätzig. Als musikalische Form im speziellen Sinne[12] liegt ihnen (nach dem Vorbilde Franz Liszts) nachgewiesenermaßen die einer *„modifizierten Sonate"* zugrunde[13] [14]: zwischen — in op. 5 und 7 auch: in — die Teile eines ersten Sonatensatzes sind „Fremdteile" in Gestalt mehr oder weniger ausgedehnter Episoden eingeschoben, welche Scherzo- bzw. Adagiocharakter tragen; die frei behandelte, die Anfangsthematik des Satzes stark verändernde oder auch neue Themen aufweisende Reprise hat in der Regel zusätzlich Finalsatz-Funktion. Wir haben es hier mit einem engen Ineinandergreifen von Sonatenhauptsatz und Sonatenzyklus zu tun, indem bestimmte Teilabschnitte — die beschriebenen „Fremdteile" — andere, unvollständig bleibende Bestandteile des Zyklus repräsentieren. In der *Kammersymphonie* op. 9, in welcher dieser Sachverhalt am augenfälligsten ist, erscheinen *„die einzelnen Teile* (des Zyklus) *so ineinander verschränkt, daß das Ganze wie ein ausgedehnter erster Symphoniesatz wirkt"*[15]. Deutlich vorbereitet ist dieser Formgedanke in der symphonischen Dichtung *Pelleas und Melisande* op. 5 und im *I. Streichquartett* op. 7; ein Vergleich des (im folgenden vereinfacht dargestellten) Aufbaus dieser Werke macht seine zunehmende Straffung und Intensivierung deutlich:

Pelleas und Melisande op. 5:



Streichquartett d-moll op. 7:



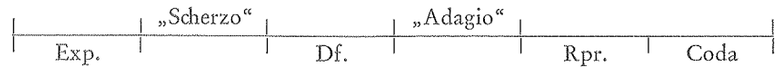
[12] Zur Unterscheidung von Form im allgemeinen und im speziellen Sinne vgl. F. Blume, Artikel *Form*, in: MGG IV, 523—543, hier I, 2: *Terminologie*, 525.

[13] H. Engel, *Franz Liszt*, ebda. VIII, 964—988, hier 983.

[14] Vgl. die Analysen des op. 5 von A. Berg (Wien, Universal Edition Nr. 6368), des op. 7 von A. Schönberg (in: Mk VI [1906/07], III. Quartalsband, 332—334) und E. Wellesz (in: ZIMG 12 [1910/11], 344 f.) und des op. 9 von A. Berg (Wien, Universal Edition Nr. 6140) und A. Schönberg (s. Anm. 15).

[15] A. Schönberg, Vorwort zur Studienpartitur (Wien, Universal Edition, Philharmonia-Partitur Nr. 225).

Kammersymphonie E-dur op. 9:



Die Frage, ob und inwieweit Schönberg eine derartige Lösung des Problems der musikalischen Form im Anschluß an Liszts Symphonische Dichtungen angestrebt hat, liegt nahe. *Pelleas und Melisande* op. 5, worin sich, wie Alban Berg überspitzt formuliert, *„eine solche rein musikalische Form mit dem Drama Maeterlincks deckt"*[16], gehört eindeutig in erster Linie der Programmusik neudeutscher Richtung an; wenngleich sich die musikalische Form nachweisen läßt, bleibt im Vordergrund dennoch das „Objekt". Das ist aber — zumindest in diesem Maße — im Streichsextett *Verklärte Nacht* op. 4 nicht der Fall: das Gedicht Dehmels ist zwar allen Ausgaben des Werkes[17], jedoch nur als „Motto" vorangestellt. Programmatische Teilüberschriften fehlen ganz. Statt dessen begegnen ausschließlich in den beiden deutschen Ausgaben deutschsprachige Ausdrucks- und in der amerikanischen Ausgabe, die als Fassung „letzter Hand" betrachtet werden darf, italienische Tempovorschriften und Metronomangaben.

Das dem Werk demnach nur als Vorwurf dienende und allenfalls umrißhaft zugrundeliegende Gedicht ist fünfteilig. Diese Großgliederung hat Schönberg, darin ganz der Praxis neudeutscher Programmusik folgend, übernommen:

A (1)	— „Mondnacht"	a - a - b - c - b - c	28 Takte:	1 — 28
B	— „Klage der Frau"	d - d - e - f - e - f - g - g - e - h - e - h	159 Takte:	29 — 187
A (2)	— „Mondnacht"	i - i - k - k	41 Takte:	188 — 228
C	— „Antwort des Mannes"	l - l - m - n - n - m - o - p - p - q - q	141 Takte:	229 — 369
A (3)	— „Mondnacht"	r - r - q	49 Takte:	370 — 418

Die Großteile, besonders der zweite (B) und vierte (C), in zweiter Linie dann auch der dritte (A[2]), zerfallen jedoch, wenn man sie als Ganzes auf ihre musikalische Formung im einzelnen untersucht, in jeweils mehrere Unterabschnitte:

[16] So im Vorwort der Analyse, a. a. O. (s. Anm. 14), 3.

[17] Erstausgabe für Streichsextett: Bln. (o. J.), Dreililien Verlag (R. Birnbach), heute Wien, Universal Edition Nr. 3662 (Partitur) und 3660 (Stimmen). — Fassung für Streichorchester: Wien (1917), Universal Edition; Revision: New York (1943), Associated Music Publishers.

			♩=♩.=	
T. 1— 28: c	*Sehr langsam*	*Grave*	46	
T. 29— 49: c	*Etwas bewegter*	*Poco più mosso*	72	
34:		*Moderato*	84	
T. 50— 74: c		*A tempo*	72	
69:	*Lebhafter*	*Poco più mosso*	92	
T. 75—104: 3/4	*Etwas belebter*	*Animato*	132	
100: c	*Breiter*	*Molto rallentando*	63	
T. 105—134: 9/8	*Etwas ruhiger*	*Poco Adagio*		54
124: 3/4	*Drängender, etwas unruhiger*			
126:		*Poco a poco accell.*		
128:	*Rascher werdend*		112	
131:			132	
132: c	*Lebhaft bewegt*	*Poco Allegro*	112	
T. 135—152: c			[112]	
T. 153—168: 3/4	*Noch bewegter*	*A tempo*	112	
T. 169—187: c	*Rascher*		112	
173:		*Poco a poco accell.*		
175:	*Schneller werdend*			
177:	*Sehr breit*	*Pesante*	72	
181:	*Sehr langsam*	*Grave*	63	
T. 188—200: c		*A tempo*	63	
T. 201—218: c	*Schwer betont*	*Grave*	63	
T. 219—228: c, 1/2				
T. 229—248: c	*Sehr breit und langsam*	*Adagio*	63	
T. 249—278: c			[60]	
T. 279—293: 6/8	*Im Zeitmaß*	*Meno mosso*		44
291:	*Steigernd, beschleunigend*	*Poco a poco accell.*		
T. 294—319: c		*Più mosso, Moderato*	80	
310:	*Etwas bewegter*	*Poco più mosso*	92	

T. 320—344: c	*Etwas bewegt*	*Poco Adagio*	69
330:	*Beschleunigend*	*Poco a poco accell.*	
337:	*Molto ritardando*	*Molto ritardando*	
T. 345—369: c		*A tempo*	60
T. 370—400: c	*Sehr ruhig*	*Adagio*	60
386:		*Animando p. a. p.*	
390:	*Molto ritardando*	*Molto ritardando*	
391:	*Sehr gross*	*Largo*	58
T. 401—418:		*A tempo*	60
407:		*Adagio*	60

Diese Untergliederung läßt sich schematisch darstellen als

	A(1)	B							A(2)			C						A(3)	
		1	2	3a	3b	4a	4b	4c	a	b	c	1	2	3a	3b	4a	4b	a	b
T.	1	29	50	75	105	135	153	169	188	201	219	229	249	279	294	320	345	370	401
	28	49	74	104	134	152	168	187	200	218	228	248	278	293	319	344	369	400	418
	(28)	(21)	(25)	(30+30)		(18+16+19)			(13+18+10)			(20)	(30)	(15+26)		(25+25)		(31+18)	

Taktart: 4/4 4/4 4/4 4/4 4/4 4/4 4/4 4/4 4/4 4/4 (1/2) 4/4 4/4 4/4 4/4 4/4 4/4 4/4 4/4 3/4 9/8 3/4 3/4 6/8

Tempoflächen:

132 112 112 112 112
84 92 92
72 72 63 80
46 54 63 63 63 63 63 60 69 60 60 60
44

Tonart: *d* — *b* *E* — (*d*) (*Des*) (*es*) *D* — *Fis* *Des* *Des/D* —

Dem Tonartenverlauf nach gliedert sich das Werk deutlich in zwei an Umfang etwa gleich lange Teile — A(1)+B = 187 Takte und C+A(3) = 190 Takte —, die um eine Mittelachse — A(2) = 41 Takte — angeordnet sind. A(1)+B beginnt und endet in d-moll, das am Anfang 49 Takte lang festgehalten wird, am Schluß aber nur durch eine bei ihrem ersten Auftreten (in B1: T. 41—44) nach A-dur geöffnete Kadenz (*d:* I—V) anklingt (in B4c: T. 181—184) und sogleich wieder verschleiert wird. C+A(3)

beginnt und endet in D-dur, das — in A(2)b über *Des* (T. 200 ff.) und in A(2)c über *es* (T. 222 ff.) erreicht[18] — schon nach kurzer Zeit wieder verlassen wird (in C1: T. 235 ff. Fis-dur, T. 244 fis-moll) und erst wieder in den letzten 91 Takten des Werkes das Geschehen beherrscht. A(1)+B enthält eine fixierte E-dur-Fläche (B3a/b: T. 100—118), C+A(3) ist nach Aufgabe des eröffnenden D-dur zunächst nach Fis-dur (in C2: T. 249—265), dann auf längere Zeit nach Des-dur (in C3a: T. 279 ff. [C3b als modulierender Abschnitt], in C4a: T. 320 ff.) gewendet. A(1)+B enthält ferner in B4b Stellen von unbestimmbarer Tonalität, die Schönberg selbst berechtigterweise als „Hinweis auf die Zukunft" verstanden haben will[19]. Insgesamt ergibt die Verteilung der Tonartflächen eine zur Mittelachse A(2) geordnete symmetrische Anlage.

Von mindestens gleichrangiger Bedeutung für die Frage nach der musikalischen Form ist jedoch die Thematik. Bereits die Feststellung des Tonartenverlaufes läßt bei einem Vergleich von A(1)+B mit C+A(3) die zweite Werkhälfte wesentlich geschlossener erscheinen: Stellen von definitiv unbestimmbarer Tonalität begegnen hier nirgends, und die enthaltenen tonalen Flächen sind umfangreicher als in A(1)+B. Deutlich sind die beiden Teile auch ihrem musikalischen Charakter nach unterschieden: der erste ist „dramatisch bewegt", während der zweite mehr „statischer" Natur ist — was dem Gehalt des Dehmelschen Gedichtes genau entspricht.

Eine thematische Analyse bestätigt diesen in dieser Form an der Oberfläche bleibenden Befund. Während die in C auftretenden vier Themen nicht miteinander in Beziehung stehen, lassen sich die thematischen Bildungen der Takte 50—187 (= B2 bis B4c) auf die Thematik von A(1) und B1 zurückführen.

A(1): 2+(2+2+4)+2+(2+2+4+1)+2+(2+3) (siehe Notenbeispiel 1)
a---------- b (a)-----
a = reihungsartige Fortspinnung eines diatonisch abwärts verlaufenden Quintganges mit Sekundauftakt und Kulminationspunkt in T. 19—21; b = nicht weiter entfaltetes Gegenmotiv. T. 1—8 und 13—17 verlaufen über einem Orgelpunkt auf *d*.

B1: (2+3)+(2+2+4+4)+4 (siehe Notenbeispiel 2)
a---------- b (---)
a = in „entwickelnder Variation"[20] aus einem zur A(1)-Thematik kontrastierenden, punktierten Motiv entstandene thematische Bildung mit Kulminationspunkt in T. 40/41; b = spannungslösende, aus chromatisch geführten Einzelstimmen bestehende Kadenz (d-moll: I—V)[21].

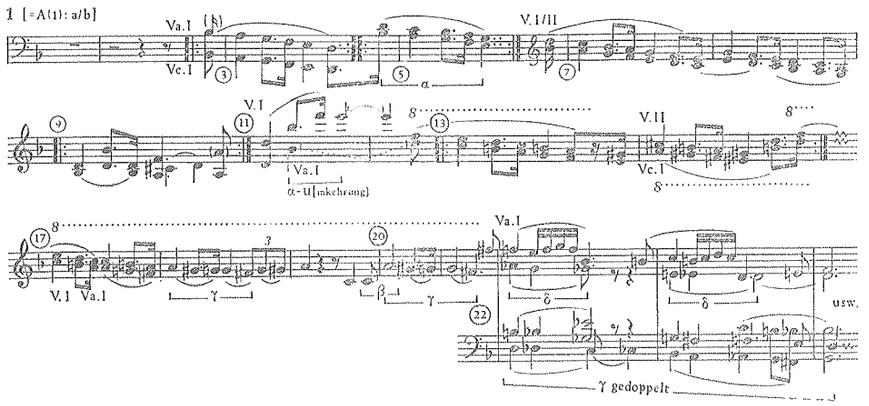
[18] Zu diesem Vorgang, die Zieltonart *D* „chromatisch", zunächst von unten (*Des*), dann von oben (*es*) zu erreichen, vgl. auch D. Newlin, *Bruckner — Mahler — Schoenberg*, New York (1947), 214 f.

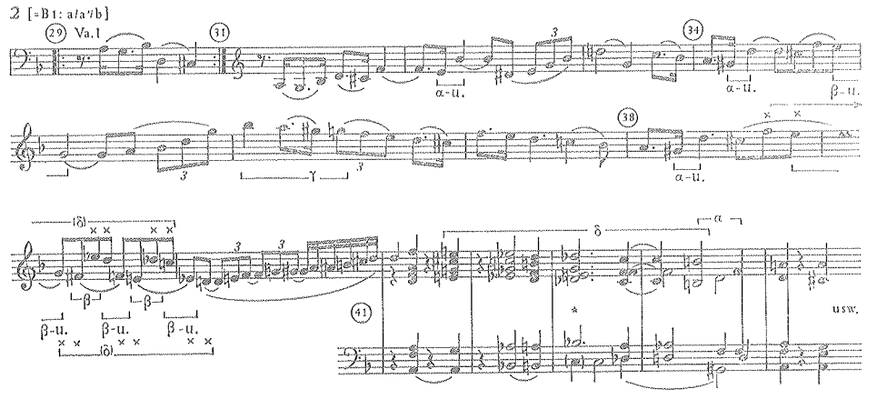
[19] In: MQ 38 (1952), 519.

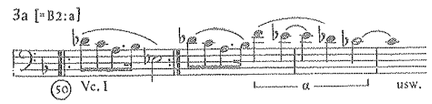
[20] Schönberg betont verschiedentlich das Brahms'sche Erbgut der „Technik der entwickelnden Variation", so u. a. ebda., 518.

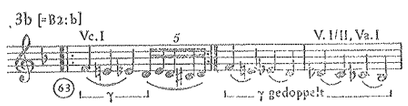
[21] *„A Viennese society refused the first performance of my String Sextet ... because of the 'revolutionary' use of one — that is one single uncatalogued dissonance ..."* (A. Schönberg, *Criteria for the Evaluation of Music*, in: Style and Idea, a. a. O., 180—195, hier 187 ff.): gemeint ist jener „berühmte" Sept-Nonenakkord auf *As* mit der None im Baß (im Notenbeispiel 2 durch ein * gekennzeichnet).

B2: (2+3)+(2+2+2+2)+(2+2)+2+(2+2+2) (siehe Notenbeispiele 3a/b)
a---- a'------- (---) b----- (a) a'---------
a = im selben Verfahren entwickelte neue thematische Bildung, in b-moll einsetzend (T. 55 ff. als a': fis-moll als enharmonisch verwechseltes ges-moll, T. 70 ff.: f-moll); b = aus der Oberstimmenführung des Kulminationspunktes von A(1):a (dort T. 20/21) entwickeltes chromatisches Motiv.









Der geschlossen in d-moll stehende, mit einem Halbschluß nach A-dur (= Kadenz in B1) und anschließender Modulation zum übermäßigen Dreiklang auf *b* (= B1-Annex T. 46—49) endende Abschnitt A(1)+B1 ist gegen B2 durch eine Fermate abgegrenzt. Er enthält bereits alle für die Thematik der ersten Werkhälfte konstruktiv wichtigen motivischen Bestandteile: den absteigenden Tritonus (α) aus B1:b T. 44 (= Schluß der Kadenz-Oberstimmenführung: *f²-e²-es²-d²-des²-c²-b¹-f¹-a¹*)[22], die aufsteigende große Sexte (β) aus A(1):a T. 19/20 (= Auftakt zum Kulminationsschluß: *c²-c²-a²-gis²-g²-(g²-)fis²*)[23], einen 4tönig-chromatischen Abstieg (γ) aus A(1):a T. 20/21 (= Kulminationsschluß: *c²-c²-a²-gis²-g²-(g²-)fis²*), der sogleich anschließend auch als 2×4tönig gedoppelt in A(1):b T. 22—24 (= Baßführung des Gegenmotivs: *d-des-c-ces-B-A-As-G-Fis-G*) auftritt[24], und einen 2×3tönigen chromatischen Abstieg (δ) aus B1:b T. 41—44 (= Kadenz-Oberstimmenführung: *f²-e²-es²-d²-des²-c²-b¹-f¹-a¹*). Die motivischen „Keimzellen" stehen als solche ausnahmslos an formal „kritischen" Stellen von A(1) und B1. — B2 bringt zwar gleichfalls neues thematisches Material, wird jedoch bereits überwiegend von α (in B2:a) und γ (in B2:b) bestimmt und ist somit nicht Träger neuer Keimzellen.

B3a: (2+2)+2+2+(2+2)+2+2+(2+2+2+1+1) + 5
a---- b c a---- b c (a)---------(c)--- d² (siehe Notenbeispiel 4a)
= Steigerung

B3b: (2+4)+(2+2)+(2+4)+(2+1)+(2+2)+(3+1) + 3
d---- b(---) d---- b(---) (a)--- (c)--- (siehe Notenbeispiel 4b)
1 2 1 2 +
(b)---
= Steigerung

a = entwickelt aus α; b = entwickelt aus einer Kombination von β und γ; c = Variante des B2:a-Kopfmotivs (mit α anstelle des Quintabfalls); d = entwickelt aus einer Kombination von α und β (hier als d¹ und d²).

B4a/b: 3+(2+1)+3+3+(2+1)+3+(3+1)+(3+1)+(2+2)+(2+2) (siehe
a b(---) c a b(---) c (b) a (b) a b---------- Notenbeispiel 5a/b)
= Steigerung

a = Variante des Anfangs der zweiten Verlaufsphase von B1:a (dort T. 34/35; enthält α und β in Umkehrung); b = Variante der Kadenz-Oberstimme aus B1:a (dort T. 41—45; enthält δ); c = Kombination des B2:a-Kopfmotivs mit der Umkehrung von γ. — Die Steigerungsgruppe in B3a arbeitet mit Mitteln wertmäßiger „Verkleinerung", die Steigerungsgruppe in B3b mit „engführender" Motivverschränkung. Analog dazu findet sich auch am Schluß von B4a/b eine Steigerungsgruppe, in welcher

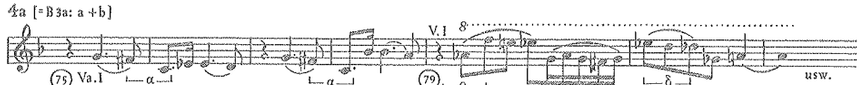
[22] In Oktavparallelen der V. I und Va. I. — Weitere Belegstellen: A(1): a T. 4/5 Vc. I, B2: a T. 52/53 Vc. I, T. 57/58, 59/60, 71/72 und 73/74 V. I, regelmäßig als Folge dreier Ganztonschritte; Belegstellen für den aufsteigenden Tritonus: A(1): a T. 11/12 V. I., B1: a T. 32 Va. I, T. 34 V. I/Va. I, T. 38 V. I/Va. I.

[23] In Oktavparallelen der V. I. und Va. I. — Belegstellen für die absteigende große Sexte: B1: a T. 34/35, 39 und 41 V. I/Va. I.

[24] Weitere Belegstellen: A(1): a T. 18 V. I/Va. I (19 Va. II/Vc. II), B1: a T. 36 V. I/Va. I (38 V. II/Vc. I).

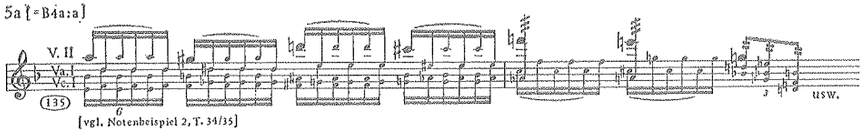
Motiv- und Motivumkehrung zunächst nacheinander, anschließend im doppelten Kontrapunkt gleichzeitig gebracht werden[25].

4a [= B3a: a + b]

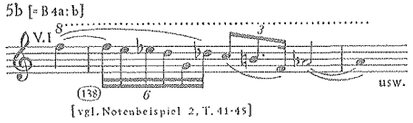


4b [= B3b: d¹+2]

5a [= B4a: a]



5b [= B4a: b]



B4c: (2+2)+4+2+(4+4)+3
a--------(-) b----------(-)
↑
(= Kadenz)

a = identisch mit B3a:d (dort T. 100 ff. Vorgriff auf B3b:d, welches β enthält); b = teilverkürzte Wiederholung von B1:a'+b, wobei die Kadenz mit einer sequenzierenden Steigerung des B1:a-Kopfmotives kombiniert wird.

Der *„Ueberreichtum an Themen"* erweist sich für die erste Hälfte des Werkes — A(1)+B — somit als ein aus wenigen motivischen Keimzellen gespeister thematischer Bestand. Die Keimzellen sind auf stets wechselnde Weise miteinander verbunden. Die aus den Keimzellen entwickelten thematischen Bildungen werden sogleich nach ihrer „Exposition" durchführungsartig gesteigert: Steigerungsgruppen dieser Art stehen in B3a, B3b und am Ende von B4a/b, wobei dieser Abschnitt auf Grund dessen, daß er mit Motiv-Varianten aus B1 arbeitet, auch als Ganzes Durchführungscharakter hat. Etwa die zweite Hälfte von B4c (T. 177—186) stellt durch den (verkürzenden) wörtlichen Rückgriff auf B1 eine Art „Reprise" dar. Von einer *„ungebundenen Ablösung"* der Themen

[25] Vgl. dazu A. Schönberg, *Heart and Brain in Music*, in: Style and Idea, a. a. O., 153—179, hier 155 ff.: *„... according to the artistic conviction of this period (the post Wagnerian), I wanted to express the idea behind the poem, and the most adaequate means to that seemed a complicated contrapuntal combination: a leitmotiv and its inversion played simultaneously."*

kann demnach überhaupt keine Rede sein, vielmehr liegt dem Ganzen durchaus ein bestimmter Bauplan zugrunde.

A(2) als „Mittelachse" des Werkes bringt zunächst eine aus γ entwickelte rezitativische Bildung (T. 188—200) und anschließend eine aufwärtssequenzierend gereihte erste Umbildung des A(1):a-Kopfmotivs (T. 202—211, siehe Notenbeispiel 6; enthält α), einen zweifachen wörtlichen Rückgriff auf A(1):b (T. 212—215) und einen gleichfalls wörtlichen Rückgriff auf T. 14—16 aus A(1):a (T. 216—218). A(2)a/b werden nicht nur eindeutig von A(1)-Motiven beherrscht, sondern die Bestandteile von A(1) treten hier — analog dem Wiederauftreten von B1 in B4c (T. 177—186) — teilweise umgebildet, aber als geschlossenes Ganzes in der Reihenfolge von A(1) auf. — Die letzten 10 Takte dieses Abschnittes (T. 219—228) bilden mit einem ornamental ausfigurierten $\frac{9}{7}$-Akkord und dem zweimal in hoher, einmal in tiefer Lage erklingenden es-moll-Dreiklang die Überleitung nach C1, das gleichfalls mit einem „stehenden" Klang (D-dur) beginnt.

Im Verlauf des Großteiles C treten insgesamt vier neue Themen auf (C1: D-dur-Thema, C2: Fis-dur-Thema, C3a: erstes Des-dur-Thema, C4a: zweites Des-dur-Thema). Sie alle stehen weder mit den beschriebenen Keimzellen noch untereinander in motivischer Verbindung. Das D-dur- und das erste Des-dur-Thema sind relativ kurz, während das Fis-dur- und das zweite Des-dur-Thema in größeren Spannungsbögen verlaufen und großflächiger angelegt sind. Insofern stehen sie im Gegensatz zur Thematik der ersten Werkhälfte, worin auf Grund seines kantablen Charakters nur das E-dur-Thema ihnen vergleichbar ist. Als kontrapunktierende Gegenstimmen werden einzelne Motive aus A(1), B1, B2, B4 und A(2), außerdem solche aus den Themen des Großteiles C verwendet.

C1: (2+3+2)+(2+2)+(2+3)+5
a-------- b---- b'--- c

a = D-dur-Thema; b = B1:a-Kopfmotiv mit Tritonus-Abgang aus B2:a'; c = Ausspinnung der B3b (T. 105—118) vorangehenden, überleitenden Takte (T. 101—104).

C2: (2+4)+(4+3)+4+(2+2)+4+(4+1)
a---- b--------- c---- b'--------

a = Fis-dur-Klangfläche; b = Fis-dur-Thema; c = verkürzende Variante des A(2):b-Kopfmotivs, welches seinerseits eine Umbildung des A(1):a-Kopfmotives darstellte.

C3a: (2+2)+(2+2)+(2+2+2+1)
a---- a---- (a)----------
= Steigerung

a = erstes Des-dur-Thema (enthält ein Gegenmotiv aus C2:b').

C3b: (2+2+1)+(2+2)+7+(2+2+2+2+2)
a-------- a'--- b c----------

a = Kombination von B4c:b (ohne Kadenz) mit B4c:a (ohne Sextintervall; B4c:b stammt aus B1:a, B4c:a aus B3a:d); b = reihungshafte Steigerung der Schlußfigur von B4c:a; c = Kombination der Schlußfigur von B4c:a mit einer wertmäßig verkleinerten Variante des C3a:a-Kopfmotivs (= 1. Des-dur-Thema), einem Rückgriff auf T. 17 aus A(1):a (= dort Kulminationsbeginn), einem Rückgriff auf T. 34 aus B1:a (= dort Beginn des zweiten Entwicklungsansatzes) und dem Anfang von C2:b (= Fis-dur-Thema). Der ganze Abschnitt hat Durchführungscharakter und somit Steigerungsfunktion.

C4a: $2^1/_2+2^1/_2+3+4^1/_2+5+(4+3)$[26]
a----------

a = zweites Des-dur-Thema. Gegenmotive sind: C2:b-Kopfmotiv (= Fis-dur-Thema) und Gegenmotiv, ferner eine neue Variante von B1:a (= dort Beginn des zweiten Entwicklungsansatzes). In den letzten sieben Takten (D-dur) wird der Anfang von C4a:a wiederholt und der Anfang von C1:a (= D-dur-Thema) angeschlossen (T. 338 bis 341 und 340—344).

C4b: 4+4+(3+4)+3+(2+4)
a a' b c d e

a = B4c:a-Schlußfigur, anschließend als a' mit einem Motiv aus C1:a (= D-dur-Thema) kombiniert; b = Aufwärtssequenzierung dieses C1:a-Motivs; c = Variante des C3a:a-Kopfmotivs (= 1. Des-dur-Thema); d = neue Variante dieses C3a:a-Kopfmotivs; e = entwickelt aus Umkehrung und Urgestalt von β (aus A[1]:a, dort Auftakt zum Kulminationsschluß).

A(3)a/b: $(4+4)+3+(4+5^1/_2)+3+3+(2+2)+(2+2+2)+(2+5+5)$
a---- b---(--------) c d e---- a-------- (a)-------

a = neue Variante des A(1):a-Kopfmotivs; b = Rückgriff auf C2:b-Nachsatzmotiv (= Fortsetzung des Fis-dur-Themas) mit anschließender Steigerung; c = Rückgriff auf C4a:a-Kopfmotiv (= Anfang des zweiten Des-dur-Themas); d = wörtliche Zitierung von B1:b (= Kadenz); e = entwickelt aus β (aus A[1]:a, dort Kulminationsschluß).

Den gesamten Abschnitt C einschließlich aller Unterteile kann man als einen großen „Adagio"-Satz von dreiteiliger Anlage A-B-Ca mit Einleitung und Epilog auffassen; mit Ausnahme des durchführungsartig-steigernden Mittelteils enthält er keine nennenswerten Tempowechsel, vielmehr wird durchgehend an einem Zeitmaß von 𝅗𝅥 (𝅗𝅥.) = 60—63 festgehalten:

229—248	248—278	279—319	320—344	345—369
(C1)	(C2)	(C3a/b)	(C4a)	(C4b)
Einleitung	(Fis-dur-Thema)	„Durchführung"	(Des-dur-Thema)	Epilog

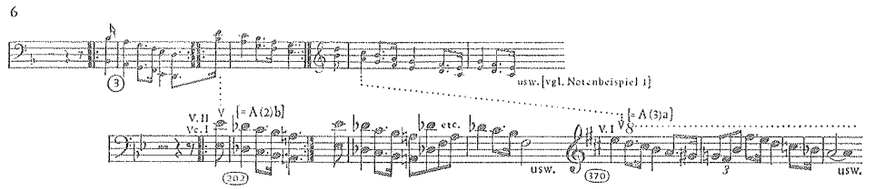
Der Schlußteil des Werkes — A(3)a/b — vereinigt nochmals in einer Art Bogenform die hier durch einzelne Motive vertretenen wichtigsten Themen der ersten und der zweiten Werkhälfte und bildet den in doppeltem Sinne reprisenartigen Ausklang des Sextetts.

Damit ist erwiesen, daß sich Schönberg bei der Komposition des *Streichsextetts* op. 4 bereits — wenngleich auch nur ganz vorstufenhaft — der in op. 5 und eindeutig in den Werken op. 7 und op. 9 praktizierten Lösung des Formproblems durch Verklammerung mehrerer Sätze innerhalb eines Sonatensatzes angenähert hat. Zugegeben, daß im Streichsextett noch keine „modifizierte Sonatenform" im oben skizzierten Sinne vorliegt: dazu sind die Themen und Werkabschnitte zu wenig sonatenmäßig gehalten und insofern ist Stuckenschmidt im Recht, wenn er betont, daß es nicht *„zu festeren symphonischen Gestalten oder zu regelrechten Durchführungen"* käme. Und doch sind die Umrisse der in den übrigen Instrumentalwerken dieser Schaffensperiode Schönbergs (mit Ausnahme des op. 10) zum ständig weiterentwickelten Prinzip erhobenen formalen Werkgestaltung auch hier bereits deutlich ausgeprägt:

[26] Auch solche ungeradtaktigen Phrasenkonstruktionen erkannte Schönberg bewußt als von Brahms ererbt.

A(1)	— 1. Thema	als „Haupt"-Themen	d-moll
B1	— 2. Thema		d-moll
B2	— liquidierende (↑)	Überleitung	modulierend
B3a	— vorbereitende (↓)		
B3b	— 3. Thema als „Seiten"-Thema		E-dur
B4a/b	— „Durchführung" (B1, B2)		modulierend
B4c	— „Reprise" ([B3b], B1)		(d-moll)
A(2)a	— Überleitung		
A(2)b	— „Reprise" (A[1])		(Des-dur)
A(2)c	— Überleitung		(es-moll)
C1	—	Einleitung	D-dur
C2	—	1. Thema	Fis-dur
C3a/b	— „Adagio"-	„Durchführung"	modulierend
C4a	—	2. Thema	Des-dur
C4b	—	Epilog	D-dur
A(3)a/b	— freie „Reprise" / Coda (A[1], B1, C2, C4a)		D-dur

Die Einleitung (A[1]) und der ihr folgende Abschnitt (B1) sind sowohl durch ihre gemeinsame Funktion als Träger motivischer Keimzellen als auch durch die gemeinsame Tonart zu einer „Haupt"-Themengruppe zusammengeschlossen. Diese wird zunächst durch einen thematisch teilverwandten (: Tritonus, 4tönig chromatischer Abstieg) modulierenden Abschnitt liquidiert (B2), worauf bei weiterer modulierender und temposteigernder Liquidierung des Vorangegangenen die rückwärts wie vorwärts thematisch teilverwandte (: Tritonus, große Sexte, 3tönig chromatischer Abstieg) Vorbereitung (B3a) eines neuen Themas erfolgt. Dieses E-dur-Thema (B3b) ist „Seiten"-Thema und als solches — es wird im weiteren Verlauf des Werkes nicht durchgeführt — weniger selbständig als die Hauptthemen; es ist diesen durch Tritonus und große Sexte teilverwandt und bildet gleichzeitig einen Ausdrucksgegensatz. In einem anschließenden längeren, in zwei Wellen verlaufenden Abschnitt werden Motive des 2. Hauptthemas steigernd modulierend „durchgeführt" (B4a/b). Auf dem Höhepunkt der Steigerung (B4c) wird zweimal, jedoch nur andeutungsweise, eine aus dem Seitenthema stammende Figur zitiert, woran sich eine (verkürzte) „Reprise" des 2. Hauptthemas anschließt. Es folgt eine aus diesem entwickelte rezitativische Überleitung (A[2]a) und eine im ff *„schwer betont"* verlaufende Ausspinnung einer Variantenbildung des 1. Hauptthemas (A[2]b) als „Reprise", die nicht bloße Wiederholung des Anfangs ist. Nach dem eingeschobenen umfangreichen „Adagio"-Teil (C) fügt sich eine zweite „Reprise" dieser Art — oder, wenn man so will: Coda — an (A[3]a/b), in der eine weitere Umbildung des 1. Hauptthemas mit einer Variante des 2. Hauptthemas und zwei „Adagio"-Themen konfliktlos zusammentritt.



Dieses umrißhaft verwirklichte Formschema gewährleistet eine enge Verklammerung der zahlreichen „fließenden" Verläufe des Werkes zu einer Einheit, so daß die Komposition auch ohne Kenntnis des „Programms", das ohnehin nur mehr als eine Art „Motto" angesehen werden darf, verständlich bleibt. In der zweimaligen veränderten Wiederkehr der Einleitung beruht das eigentliche „Ereignis" des Werkes. Sie erfolgt auf stets neuer, „späterer" Stufe der inneren Entwicklung und erklingt deshalb an keiner Stelle als lediglich wiederholtes Thema, sondern in stets anderer Umbildung. In beiden „Reprisen" erweist sich so Schönbergs frühe Bewältigung der „Zeit": Form und Inhalt sind eng miteinander verschmolzen.