

"....Dem Menschen ist es unmöglich, nur ein Gefühl gleichzeitig zu haben...." : Tempofragen im Klavierstück opus 11 No. 3 von Arnold Schönberg

Autor(en): **Dünki, Jean-Jacques**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz**

Band (Jahr): - **(2001)**

Heft 69

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927956>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

**«....DEM MENSCHEN IST ES UNMÖGLICH, NUR
EIN GEFÜHL GLEICHZEITIG ZU HABEN....»** VON JEAN-JACQUES DÜNKI

Tempofragen im Klavierstück opus 11 No. 3 von Arnold Schönberg



*Arnold Schönberg
ca. 1908*

© Arnold
Schönberg
Center, Wien

In Schönbergs Steichquartett op. 10 hatte die Singstimme emphatisch «luft von anderem planeten» gefühlt und damit die Tür zur «freien Atonalität» aufgestossen. Als erste rein instrumentale Werke dieser Phase folgten darauf 1909 die Drei Klavierstücke opus 11, Meisterwerke, die bis heute nichts von ihrer Radikalität verloren haben und sowohl Musikwissenschaftlern wie Pianisten noch immer Rätsel aufgeben. Der Pianist und Komponist Jean-Jacques Dünki untersucht im Auftrag der Musikhochschule Basel, welche Möglichkeiten einem Interpreten beim Lesen am Klavier offenstehen und zieht dabei die im Hinblick auf ihre zeitliche Entstehung wie auf ihre kompositorische Faktur unmittelbar benachbarten Fünf Orchesterstücke op. 16 zu Rate, sowie einige nicht zu unterschätzende Sekundärquellen.

«...dem Menschen ist es unmöglich nur ein Gefühl gleichzeitig zu haben. Man hat tausende auf einmal. Und diese tausend....gehen auseinander....» – Wie eine Allmachtsfantasie im Stil des «fin de siècle» klingt, was Schönberg während der ersten Niederschrift des Klavierstücks opus 11, No. 3 im August 1909 an Ferruccio Busoni schreibt¹, den er menschlich schätzt und dem er künstlerisch widerspricht. Doch nicht dieser Konflikt², keine formalen und satztechnischen Erwägungen³ noch die Frage, ob diese Stücke tonal oder atonal sind⁴, stehen hier zur Debatte. Dies ist ja bis zum heutigen Tag von vielen grossen Geistern ausgiebig und, je nach Temperament, forsch oder vorsichtig diskutiert worden und trägt zum Verständnis dieses komplexen Werks bei. Ich möchte vielmehr sondieren, wie sich Schönbergs zitierte Gefühle in der musikalischen Faktur von opus 11, No. 3, insbesondere im Tempo, niederschlagen und wie sie sich einem Interpreten⁵ am Klavier mitteilen. Denn zu dessen täglichem Geschäft gehört es, Noten und Zeichen und Worte zu lesen, die ein Komponist gesetzt hat, um von der «Benutzeroberfläche» in die Tiefe eines Werks zu dringen und grösstmöglichen Sinn zu erzielen. – Dieser Aufsatz ist das Vorspiel zu einer grösseren Forschungsarbeit an der Musikhochschule Basel, die in zwei bis drei Jahren in eine Buchpublikation über «Schönbergs Zeichen» münden soll. Ich wähle hier den Tempoaspekt, weil a) mich diese Fragen zum Beispiel bei Reger⁶ und Schumann⁷ schon lange beschäftigt haben, b) die Aufführungstradition dieses Werks für diesen Aspekt eher verwirrend ist und c) die Musikforschung bisher Tempofragen eher vernachlässigt hat⁸. So möchte ich im Folgenden zeigen, wie ich die Arbeit des Lesens und Deutens am kon-

kreten Beispiel verstehe und einige erste Ergebnisse vorstellen. Doch zuvor halte ich einen kleinen Exkurs für notwendig.

«UNLOGIK»

«.... diese Buntheit, diese Vielgestaltigkeit, diese Unlogik, die die Assoziationen aufweisen, die irgend eine aufsteigende Blutwelle, irgend eine Sinnes- oder Nerven-Reaktion aufzeigt, möchte ich in meiner Musik haben.....» Es tönt wie das Manifest eines heutigen jungen Wilden, was Schönberg für seine Musik, die er im Sommer 1909 schreibt, postuliert⁹. Philosoph, Komponist und Musikwissenschaftler reagieren sehr ähnlich: «Das dritte Stück... ist Urbild einer vollkommen ungebundenen, von aller Reminiszenz an vorgegebene Architektur gereinigten musique informelle, von einer Freiheit der bloss vom mithörenden Ohr kontrollierten Phantasie...» notiert Adorno¹⁰. Boulez¹¹ nennt das dritte Stück «très rhapsodique» und qualifiziert es als «récitatif très libre» – «un des premiers essais de Schönberg... à créer une forme en constante évolution», während es für Rogge¹² «in einem nahezu ungreifbaren Klaviersatz auch formal alle Bindungen ignoriert». Brinkmann¹³ fragt sich, ob die Abschnitte von opus 11, No. 3 formal austauschbar seien und führt den von Ernst Bloch entlehnten Ausdruck «Expressionslogik» in die Diskussion ein. Mir scheint in diesen von formalen Erwägungen geprägten Charakterisierungen eine gewisse Ratlosigkeit mitzuschwingen. Auch von Interpretenseite ist klare Auskunft nicht zu erhalten: Else C. Kraus¹⁴ geht derart frei mit den Tempoangaben um, dass es einen verwundert, dass ihre Interpretation mit Schönberg erarbeitet und von Adorno gelobt wurde. Edward Steuermann¹⁵ nivelliert die Ausdrucksbereiche in seinem klug artikulierten, rubatoreichen und beschaulichen Spiel so sehr, dass er das *Mässig* von Takt 24 im selben Tempo wie *Bewegte Achtel* des Beginns spielt. Pollini¹⁶ schliesslich interpretiert sehr gerade, den Beginn etwa im Tempo Achtel = 112 bis 116, ohne feinere Ausdrucksnuancen, die immerhin im Notentext stehen. Wer immer dieses Stück geübt hat, weiss von der immensen Schwierigkeit dieses Anfangs mit authentischer Metronomzahl *Achtel* = 132¹⁷. Aber ist sie deshalb zu vernachlässigen? Und wie langsam oder schnell sollen die weiteren Abschnitte, in denen das Tempo offensichtlich variiert wird, gespielt werden? Darf sich ein Interpret der «Unlogik» hingeben oder eine Ersatzlogik praktizieren (was meistens geschieht), oder könnte er auch, da er immerhin ein fein differenziertes Notenbild vor Augen hat, mit offenen Sinnen vielleicht noch verborgene Absichten entdecken?

1. Schönberg an Busoni, 2. August 1909 in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, hg. Jutta Theurich, Heft 3, 1977, S.169

2. referiert von Reinhold Brinkmann, Ausdruck und Spiel in: *Bericht über den 2. Kongress der Int. Schönberg-Gesellschaft*, Wien 1996, S.31

3. das Standardwerk ist von Reinhold Brinkmann, *Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op.11*, Wiesbaden 1969

4. Für diese Frage gibt es zwei wichtige Texte: Hugo Leichtentritt, *Musikalische Formenlehre*, Leipzig 1927, S. 436 und Will Ogdon, *How Tonality Functions in: Journal of the Arnold Schönberg Institute V/2*, Los Angeles 1981, p.169

5. Im Folgenden gilt die männliche Form für beide Geschlechter

6. Jean-Jacques Dünki, *Bach in Regers Händen in: Grad der Bewegung, Tempovorstellungen und -konzepte in Komposition und Interpretation 1900 – 1950*, Bern 1998, S.113

7. Jean-Jacques Dünki, «Fest im Tact, im Tone rein...» Referat (noch unpubliziert) Zwickau Oktober 1998

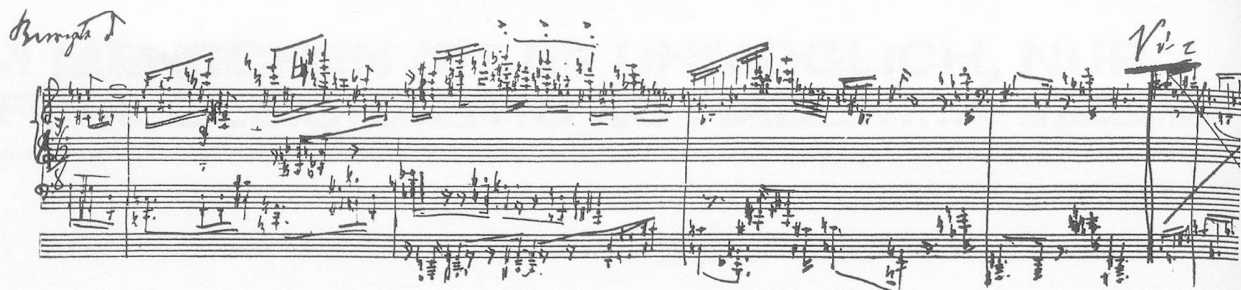
8. Ausnahmen sind einige Arbeiten von Leonard Stein (siehe Fussnoten 19 und 20)

9. siehe Fussnote 1

10. Theodor W. Adorno, Plattentext zur Aufnahme von Schönbergs Klavierwerk durch Else C. Kraus, LP Bärenreiter Musicaphon BM 30 L 1503 (1960)

Erste
Niederschrift
von Klavierstück
opus 11, No. 3,
erste Zeile

(© Arnold
Schönberg
Center, Wien)



REZEPTE UND PRÄZEPTE

Roggenkamp¹⁸ schreibt zu Schönbergs opus 11, No. 3: «...Schwierig ist auch die Gestaltung der Tempounterschiede, die sich in mannigfacher Weise aus Abweichungen von einem kaum greifbaren Grundtempo ergeben. Hilfreich beim Üben könnte eine genau überlegte Temposkala sein, die dem Gestus der einzelnen Gruppen gerecht wird.» Damit erkennt er zwar das Grundproblem der Tempogestaltung, schlägt aber meines Erachtens eine zu leichte, weil nur quantifizierte Lösung vor. Zu fragen wäre, ob es in diesem Stück überhaupt ein «Grundtempo» gibt, und wo es allenfalls «greifbar» wird... Eine Antwort zum an sich vernünftigen Vorschlag der «Temposkala» lautet: Metronomangaben in Schönbergs Werk, ob eigene oder hinzugefügte, sind nicht der einzige Anhaltspunkt für das Tempo; sie müssen mittels aller anderen Vortragsbezeichnungen relativiert werden. Lassen wir bei dieser Frage die Prämisse gelten, dass Schönberg im Opus 11 hinreichend Zeichen und Worte setzt, die für richtiges Verständnis und Darstellung des Stücks erforderlich sind. Leonard Stein¹⁹ hat kürzlich den Rahmen dargestellt, in dem diese Fragen zu diskutieren sind, die er bereits früher im Gespräch mit Rudolf Kolisch, Schönbergs Weggefährte, erörtert hat²⁰. Im Falle von Opus 11 hat Schönberg anfangs der 1940er Jahre, also über 30 Jahre nach der Entstehung, im Hinblick auf einen amerikanischen Neudruck zu Beginn jedes Satzes eine Metronomzahl gesetzt, um dem Bedürfnis des amerikanischen Publikums nach exakten Anweisungen zu entsprechen. Dies fällt in eine Schaffenszeit Schönbergs, in der er sich wieder dem Klavier zuwendet: 1942 entstand das Klavierkonzert opus 42, in welchem das Tempo grösserer Abschnitte zusätzlich zur verbalen Anweisung auch in einer Metronomzahl notiert wird. Dasselbe gilt für die «Ode an Napoleon» opus 41,

wobei Schönberg im Vorwort zu beiden Werken sagt: «The metronome marks need not be taken literally - primarily they should give a fair idea of the tempo in respect to the character of each section in all its changes²¹». Es sei daran erinnert, dass es im Vorwort zu den Klavierzyklen opus 23 und 25 aus den frühen 1920er Jahren heisst: «Die Metronomzahlen sind nicht wörtlich zu nehmen, sondern bloss als Andeutung²²». Beide Vorworte relativieren also den Wert der Metronomzahl in Bezug auf das Tempo. Ich schlage deshalb vor, erneut alle Vortragsanweisungen und -zeichen für opus 11, No. 3 und zusätzlich im unmittelbar davor komponierten Orchesterstück opus 16, No. 4 *Peripetie* umfassend und genau zu studieren und dabei, eingedenk des Vorworts zu Opus 41 und 42, die Wechselbeziehung zwischen Tempo und Charakter bei Schönberg zu untersuchen²³. Ich bitte meine Leser, für die folgenden Ausführungen eine Ausgabe der Klavierstücke zur Hand zu nehmen. Wer die Musse dazu nicht hat, ist gerne eingeladen, die folgenden Abschnitte zu überfliegen.

TANZRHYTHMEN, PHRASIERUNGEN

Im Klavierstück opus 11, No. 3 spielen im gleichmässigen 6/8-Takt zwei stilisierte Tanzrhythmen eine Rolle: der Walzer zu Beginn und intermittierend im späteren Verlauf, sowie der Ländler ab Takt 8, wiederum mehrmals unterbrochen. Der Walzer – die Zählzeiten sind Achtel – wird vor allem in der Basslinie in den drei Sechzehnteln des Auftakts, in Takt 1 (mit dem > -Akzent auf der zweiten Takthälfte) und im Takt 3 exponiert. In der ersten Takthälfte von Takt 1 gibt es einen Schwerpunkt und Stau auf der dritten Zählzeit, in Takt 3 ist in der ersten wie zweiten Takthälfte jeweils die zweite Zählzeit beschwert. Später lokalisiere ich den Walzer in Takt 19 bis 20 (*Breit*) in einer grosszügigen zweitaktigen Phrase, die

11. Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti*, Paris 1966, p.362

12. Wolfgang Rogge, Plattentext zur Aufnahme von Schönbergs Klavierwerk durch Maurizio Pollini, LP Deutsche Grammophon 2530 531 (1975)

13. Reinhold Brinkmann, siehe Fussnote 3, S.34

14. siehe Fussnote 10

15. LP Columbia Masterworks ML 5216 (ohne Datum)

16. siehe Fussnote 12

17. Das zweite Stück aus Opus 11 hat die Bezeichnung «Sehr langsam» (Achtel = 120). Die Metronomzahlen für Opus 11 hat Schönberg 1941 im Hinblick auf eine amerikanische Neuausgabe hinzugefügt

18. Schönberg, *Ausgewählte Klaviermusik*, hrsg. Reinhold Brinkmann / ...Hinweise zur Interpretation von Peter Roggenkamp, Wiener Urtext Edition UT 50195 (1995) S. 77

19. Leonard Stein, *Some Problems of Tempo in Schoenberg's Music in: Grad der Bewegung* (Fussnote 6), S. 27

III

Bewegte

1. H.

2

etwas langsamer

viel rascher

poco rit.

viel langsamer

sehr lang

etwas langsamer

rit. - rascher

etwas langsamer
sehr zart

11

pp

12

etwas rascher

mf

heftig

ff

mit Dämpfer.

pp

espress.

13

etwas langsamer

Breit

rit. -

17

pppp

r. H.

pp

Dämpfer.

1. H.

pppp

ppp

ff

1. H.

20

rit. -

rascher

ff

fff

22

Mäßig

ppp

rit. -

Dämpfer.

Mäßig (eher langsamer)

24

f

rit. -

27

drängend

f

cresc. -

fff

29

breiter

rit.

sehr rasch

(#)

cresc.

fff

31

rit. -

Mäßig

fff

ff

pp

33

(im Tempo)

pppp

ppp

Dämpfer.

Arnold
Schönberg:
Klavierstück
op. 11 Nr. 3

(© mit
freundlicher
Genehmigung
der Universal
Edition A.G.,
Wien)

aufgrund von crescendo- und decrescendo-Klammern in der Mitte ihren Schwerpunkt hat, sowie in den fünf Takten 27 bis 31 (*drängend – breiter – rit. – sehr rasch – rit.*), deren Schwerpunkt im zweitletzten Takt mit der stärksten Dynamik des ganzen Stücks, *ffff*, liegt, der im folgenden Takt dann (unvollständig) abgebaut wird. Bereits diese ersten Befunde lassen erkennen, welche wichtige Rolle Phrase und Phrasierung in diesem Stück spielen. Dazu gehören Dynamik, Bögen, Akzent- und Sforzatozeichen, die Schwerpunkte markieren und deren Fehlen auch zu beachten ist; da spielen Länge und Richtung der Phrasen und interne Wiederholungen eine Rolle, sowie ihre Lage im Taktgefüge und auch die Balkensetzung²⁴. Dies alles – aufmerksam gedeutet – kann eine Interpretation beeinflussen, wie Steuermann mit seiner Aufnahme beweist²⁵. Noch stärker wird dies in den Ländlerabschnitten (Takte 8 bis 9, Takte 12 bis 13 und Takte 24 bis 26) spürbar. Hier sind zudem die verschiedenen gestalteten Auftakte zu beachten. Schönberg hat im Jahre 1931 in einem lesenswerten Aufsatz über Phrasierung geschrieben: «1. *Phrasing must suit the instrument (so must vary!)* 2. *The character of the piece is influenced to no small degree by phrasing...* 3. (...) 4. *The way the notes are joined is less important than where the centre of gravity comes or the way the centre of gravity shifts.*²⁶»

ABSTUFUNGEN, AMBIVALENZEN

Wir dürften also sicher zwei Tempi in diesem Stück annehmen, eines für den Walzer und eines für den Ländler, hätte Schönberg nicht noch weitere Tempoabstufungen differenziert. Von den insgesamt 39 verbalen Vortragsbezeichnungen in opus 11, No. 3 gelten nämlich sieben dem Klang (*Pedal, Dämpfer*²⁷), zwei der Dynamik (*cresc.*) und die übrigen dreissig dem Tempo und Tempoveränderungen, und zwar auf zwanzig verschiedene Arten! Das zwingt einen Interpreten, sich jederzeit genau über das zu wählende Tempo Rechenschaft abzulegen. So ist etwa zu beachten, dass die erste kurze Tempoveränderung in Takt 5 *poco rit.* zu einem *etwas langsamer* führt, also – meine Annahme – zu Achtel = ca. 120. Das *viel rascher* im Takt 6 würde das Anfangstempo übersteigen, wäre somit Achtel = ca. 152. Die Bezeichnung *viel langsamer* in Takt 7 gibt ein Rätsel auf. Nur mit *rit.* - - - in der ersten Niederschrift bezeichnet, steht dort in einer Abschrift von fremder Hand, seinerzeit im Besitze Béla Bartóks, *wieder langsamer*, was logischer scheint²⁸. Im Erstdruck aber steht an dieser Stelle *viel langsamer*, wobei der Bezugspunkt unklar bleibt (das *viel rascher* von Takt 6 oder das Tempo des Beginns?). In jedem Fall ist hier bereits eine Dissoziation des Tempos, des Tempogefühls erreicht (man erinnere sich an den eingangs zitierten Brief Schönbergs an Busoni), bevor der Ländler im Takt 8 wieder ein vermeintlich stabiles Tempo setzt, das aber durch die crescendo- und decrescendo-Haarnadeln im Takt 9, das *rit.* in der zweiten Takthälfte und ein *espressivo* (das sich nur in der oben erwähnten Abschrift findet) in Frage gestellt wird. Die Anweisung *etwas langsamer (sehr zart)* in Takt 11 kann sogar eine kleine Abweichung vom *etwas langsamer* von Takt 8 bedeuten²⁹. Auch die Häufung von Akzenten und kleinen Crescendi und Decrescendi gegen Ende der Phrase in Takt 13 suggeriert ein Nachgeben im Tempo. Das *etwas rascher* mit *crescendo* über den ganzen Takt 14 ist ambivalent, da durch die mitlaufende *espressivo*-Anweisung der linken Hand und das <>-Zeichen über dem ersten Akkord der rechten Hand Verzögerung suggeriert wird³⁰. Das *heftig* in Takt 15 wirkt wie eine Befreiung aus der Zweideutigkeit des Vortakts und muss schnell sein³¹. Im *etwas langsamer* ab Takt 17 fallen die Vermeidung der Zählzeiten, der schweben-

de Charakter mit *rit.* und der Gebrauch des Dämpferpedals in der zweiten Hälfte von Takt 18 auf. Das *Breit* in Takt 19 würde ich aufgrund seines Duktus als langsamen Walzer nehmen (MM Achtel = ca. 100³²). Eine neue Anweisung, die den ganzen Schluss des Stücks dominiert, ist das *Mässig* in Takt 22. Auch hier fällt der synkopierte Satz mit Gebrauch des Dämpfers auf. Ich würde ein neues Tempo wählen, etwas unterhalb von demjenigen von *etwas langsamer* (z. B. in Takt 8), also Achtel = ca. 108. Folgerichtig ist die Wiederaufnahme des Ländlerdukts in Takt 24 mit *Mässig (eher langsamer)* bezeichnet, wobei die Frage offenbleibt, worauf sich das *eher langsamer* bezieht. Ambivalent wie Takt 14 ist auch Takt 29 mit einem stampfenden, sich verkürzenden Motiv, *breiter* und *cresc.* zu Beginn, später *rit.*, das sich in ein *sehr rasch* (Takt 30) löst. *Mässig* als Schlusstempo ab Takt 32 wird durch die Anweisung (*im Tempo*) in Takt 33 bekräftigt. Wir können an dieser Stelle Roggenkamps Frage nach dem «Grundtempo» wieder stellen. Das *Mässig* führt natürlich die Gedanken zum ersten Satz von opus 11 zurück, das Schönberg in der Metronomisierung von 1941 mit *Vierteil = 66* bezeichnet hat. Vielleicht ist das *Mässig* im dritten Stück nicht so sehr Grundtempo als vielmehr Zieltempo, auf das hin das musikalische Geschehen strebt. Die walzerartigen Abschnitte lassen sich natürlich mit den entsprechenden Walzern aus dem etwas später entstandenen «*Pierrot Lunaire*» vergleichen³³, die Ländlerabschnitte etwa mit dem ersten Satz des Klavierkonzerts (wo Schönberg *Achtel=132* notiert). Eine plausible Charakterisierung des ganzen Satzes opus 11 No. 3 als «Kehraus-Finale» finde ich bei Brinkmann³⁴.

Sind wir jetzt, durch genauere Tempodefinition des Fließens, Stockens und Beschleunigens dem Ziel näher gekommen, Schönbergs tausend divergierende Gefühle darzustellen? Oder wissen wir noch zu wenig, welches Drama sich hier abspielt, welche Dramaturgie der Komponist verfolgt? – Dazu müssten wir zur Partitur der «*Fünf Orchesterstücke opus 16*» von Schönberg greifen.

«PERIPETIE»

Mitte Juli 1909, unmittelbar vor der Niederschrift von opus 11, No. 3, hatte Schönberg sein Orchesterstück opus 16, No. 4, dem er später den Titel *Peripetie* gab, fertiggeschrieben. Als direkter Vorläufer von opus 11, No. 3 übt es, so meine ich, eine inhaltliche wie ästhetische Wirkung auf das spätere Stück aus. Ein hektischer erster Abschnitt wird sehr bald durch ein *poco rit.* (Takt 5) und ein *rit.* (Takt 6) in einen Abschnitt übergeführt, der mit *etwas ruhiger* überschrieben ist. Tempo I wird im Takt 19 wieder installiert, das *ruhiger* im Takt 44, von zwei Episoden *heftig* unterbrochen (Takt 48 und 53 bis 55). *Ins Tempo* ist der Beginn des Schlussabschnitts (Takt 59) überschrieben; er kulminiert in einem Aufschrei in *fff* (Takt 64), um *sehr rasch* und sehr leise zu enden. Diese Alteration von heftigen, raschen und ruhigeren, beschaulicheren Abschnitten ist ein dramatisches Prinzip von Rede und Gegenrede, das in der Vergangenheit vielleicht am schönsten in Szenen aus Monteverdis *Incoronazione di Poppea* (Nerone–Seneca), Mozarts *Zauberflöte* (Sprecher–Tamino) und in Wagners *Tristan und Isolde* (Tristan und Kurwenal zu Beginn des dritten Aufzugs) verkörpert ist. Als Nachhall mag es auch in diesen atonalen Werken von Schönberg wirken. «Peripetie» (Wendepunkt, plötzlicher Umschwung des Schicksals) ist zudem ein Prinzip aus der antiken griechischen Tragödie. Die «Peripetie» artikuliert sich im Orchesterstück, No. 4 zum Schluss³⁵. Verschärft wird sie in der Bearbeitung für Kammerorchester³⁶. Hier fügt Schönberg der Partitur auch zwei Metronomzahlen zu: unerhört schnelle zu Beginn (*Vierteil = 160*); das *rit.* von

20. *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* VIII/1, Los Angeles 1984, p. 69-70

21. Schönberg GA Band VI A 24, S.102

22. Schönberg GA Band II A 4, S.22 resp. S.43

23. Die grundlegende Arbeit von Rudolf Kollisch, *Tempo und Charakter in Beethovens Musik* von 1942, deutsch in: *Musik-Konzepte* 76/77, München 1992, hat die Diskussion auf die Korrelation von Tempo und Charakter gelenkt. Sie wäre meines Erachtens auf andere Komponisten anwendbar, doch nur unter Beachtung individueller Unterschiede!

24. Im Takt 2 ist das oberste System in 2 + 3 + 1 Achtel gegliedert, das mittlere in 2 + 2 + 2, das untere in 1 + 2 + 3 Achtel

25. Bei seiner oben erwähnten Aufnahme (siehe Fussnote 15) interpretiert er den Schwerpunkt in Takt 1, 3. Achtel als rubato. Ebenso verfährt er bei den komplexen Gliederungen in Takt 2, um dann in Takt 3 im Tempo weiterzufahren

26. Arnold Schoenberg, *Style & Idea*, London 1975, transl. Leo Black, p. 347

27. siehe meine Bemerkung im Aufsatz «*Bach in Regers Händen*» (Fussnote 6), S.127

28. Schönberg GA II B 4, Kritischer Bericht, S.11

29. Steuermann (siehe Fussnote 15) jedenfalls spielt in Takt 11 bis 13 fließender als in Takt 8 bis 9 zuvor, mit einer Verlangsamung in Takt 13

30. In der ersten Niederschrift gibt es über dem zweiten Akkord der rechten Hand ebenfalls ein <>

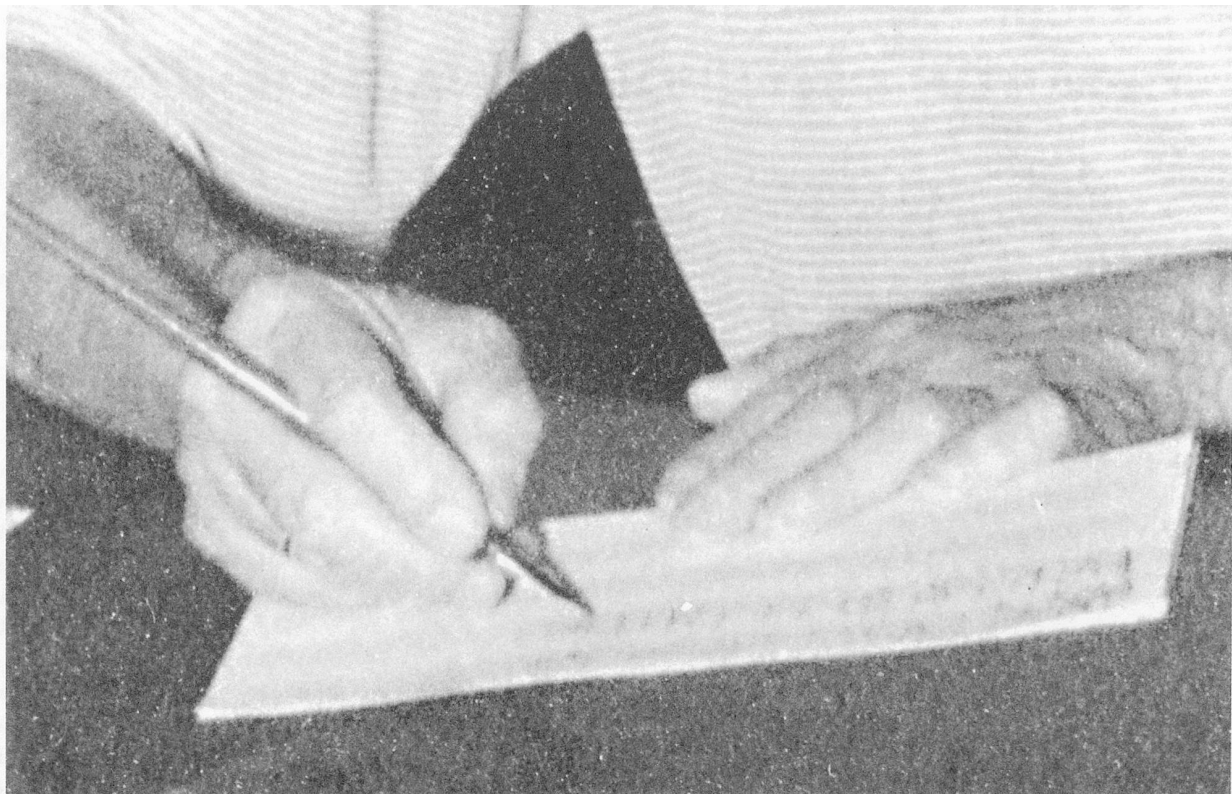
31. Bei Steuermann (Fussnote 15) ist dies die schnellste Figur im ganzen Stück

32. Für Steuermann ist dieser Abschnitt sehr fließend im Tempo Achtel = 112-116

33. In Frage kommen No. 2 «*Colombine*» – Fließende Vierteil (ca. 126), No. 5 «*Valse de Chopin*» «*langsamer Walzer*» – (Vierteil = ca. 138), No. 19 «*Serenade*» «*sehr langsamer Walzer*» – (Vierteil = 120 – 132), allenfalls No. 20 «*Heimfahrt*» («*Barcarole*») 6/8 (Achtel = ca. 126 – 132). Erstaunlich ist dabei, dass Schönberg für die Zählzeit eines langsamen Walzers

Arnold
Schönbergs
Hände

(© Arnold
Schönberg
Center, Wien)



Takt 6 ersetzt er durch *pesante* und das *etwas ruhiger* von Takt 7 durch *ruhiger* (ohne Metronomzahl). Anstelle von *ins Tempo* von Takt 59 steht in der späteren Fassung die Metronomzahl *Viertel = ca. 72*. Zugespielt wird der Schluss: Im Takt 64 fügt Schönberg neu *Rascher* hinzu und belässt das *sehr rasch* der leisen Klarinettenfigur in Takt 64/65. Es fällt auf, dass die neuen Metronomzahlen nur für den schnellen Beginn und das Ausholen vor Schluss stehen. Die Tempogestaltung des *Ruhiger* stellt Schönberg den Interpreten anheim. Genau dies geschieht auch in opus 11, No. 3 mit einer unerhört schnellen, überhitzten Tempoangabe zu Beginn und einem graduellen Nachlassen ab Takt 4 und 5. Nur ist ein wesentlicher Unterschied festzustellen: Die Katastrophe ereignet sich in opus 11, No. 3 nicht zum Schluss, sondern kurz nach Beginn. Ich plädiere dafür, die Dramaturgie auch dieses Stückes exakt nachzuvollziehen, um so – auf der Grundlage alten Wissens und Erfahrungen – eine neue Dimension der Interpretation kennenzulernen.

und eines sehr langsamen Walzers ähnliche Zahlen erhält wie für *Bewegte Achtel* des Beginns von opus 11, No. 3, was beim Vergleichen von Tempo und Charakter zur Vorsicht mahnt!

34. siehe Wiener Urtext Edition (Fussnote 18), S. 6

35. Nach dem Klavierstück opus 11, No. 3 wird Schönberg als nächstes Werk das Monodrama *Erwartung* komponieren, das musikalisch und dramatisch die Gegensätze weitertreibt

36. von Schönberg bearbeitet für ein Konzert des Wiener «Verein für musikalische Privataufführungen» am 13. März 1920 in Prag. Siehe GA IV B 13, Kritischer Bericht S. 195