



BERLINER
PHILHARMONIKER

Zukunft@BPhil

Das Education-Programm der Berliner Philharmoniker

Orchesterstücke der Wiener Schule

**Unterrichtsmaterial zur Generalprobe der Berliner Philharmoniker
am 7. Juni 2007**

von Tobias Bleek

Unterstützt durch

Deutsche Bank



Vorbemerkung

Im Juni 2007 führten die Berliner Philharmoniker unter Leitung von Pierre Boulez Arnold Schönbergs *Fünf Orchesterstücke* op. 16, Anton Weberns *Sechs Stücke für Orchester* op. 6, Béla Bartóks *Vier Orchesterstücke* op. 12 und Alban Bergs *Drei Orchesterstücke* op. 6 in einer Konzertserie auf. Das vorliegende Unterrichtsmaterial, das in diesem Zusammenhang im Auftrag der Education-Abteilung der Berliner Philharmoniker entstand, ist für LehrerInnen und SchülerInnen der gymnasialen Oberstufe konzipiert worden. Es umfasst vier Teile:

1. Lehrerinformation
2. Informationsblatt 1–3 für Schüler zur Verwendung im Unterricht
3. Arbeitsblatt zu Schönbergs *Orchesterstück* op. 16 Nr. 3
4. Quellen- und Literaturverzeichnis

Da der Abdruck von Notenbeispielen aus urheberrechtlichen Gründen nicht möglich ist, gibt es im Text lediglich Verweise auf die diskutierten Partiturausschnitte.

1. Lehrerinformation

A) Kontext: Ein neues Ausdrucks- und Formideal

„Mit den Liedern nach George ist es mir zum ersten Mal gelungen, einem Ausdrucks- und Form-Ideal nahezukommen, das mir seit Jahren vorschwebt“, bemerkte Arnold Schönberg im Januar 1910 anlässlich der Uraufführung der *Fünfzehn Gedichte* aus *Das Buch der hängenden Gärten* von Stefan George op. 15 (1908/09): „Es zu verwirklichen, gebracht es mir bis dahin an Kraft und Sicherheit. Nun da ich aber diese Bahn endgültig betreten habe, bin ich mir bewusst, alle Schranken einer vergangenen Ästhetik durchbrochen zu haben [...]“.¹

Die kompositionsgeschichtliche Revolution, von der die *George-Lieder* op. 15 zeugen, ist die Abkehr von der harmonischen Tonalität und die Entwicklung einer atonalen Tonsprache. Ausgehend vom 2. *Streichquartett* op. 10 (1907/08) komponierte Schönberg mit den *Drei Klavierstücken* op. 11, den bereits genannten *George-Liedern*, den *Fünf Orchesterstücken* op. 16 und dem Monodram *Erwartung* jene Werke, die „das Komponieren im 20. Jahrhundert grundsätzlich verändert haben“.² Der Blick auf die Gattungszugehörigkeit dieser Werke macht dabei deutlich, dass Schönberg die atonale Tonsprache auf äußerst planvolle Weise entwickelte.³ Der Übergang in die freie Atonalität ereignete sich zunächst im Medium des Liedes und der Kammermusik. Erst in einem zweiten Schritt folgten Werke für Orchester und eine musiktheatralische Komposition.

Hinter dem neuen Ausdrucks- und Form-Ideal, von dem Schönberg in seiner Einführung zu den George-Liedern spricht, verbirgt sich die Ästhetik des „musikalischen Expressionismus“. Das „Ausdrucksbedürfnis“ des Künstlers und die Suche nach dem unverstellten Ausdruck werden hier zu zentralen ästhetischen Kategorien erhoben, die das kompositorische Handeln leiten sollen und es zugleich auch legitimieren (vgl. Informationsblatt 1). So schreibt der Philosoph Ernst Bloch im Rekurs auf Überlegungen aus Schönbergs *Harmonielehre*:

„Mithin wird der neue Klang nur dann geschrieben, wenn es dem Tondichter darauf ankommt, ein Neues und Unerhörtes, das ihn bewegt, auszudrücken. Das kann auch ein neuer Akkord sein, aber auch Schönberg glaubt, daß der ungewohnte Akkord nur deshalb an einen exponierten Posten hingestellt wird, damit er das Äußerste leiste, damit er neu sage, was neu ist, nämlich einen neuen Menschen, damit also der neue Zusammenklang einer neuen Gefühlswelt zum symbolischen Ausdruck ver helfe.“⁴

Unterrichtsvorschlag Vgl. Informationsblatt 1

¹ Zit. nach Danuser 1992, S. 35.

² Vgl. Giselher Schubert, Artikel „Arnold Schönberg“, in Weber 2003, S. 551.

³ Vgl. hierzu Brinkmann 1986, S. 65.

⁴ Bloch 1991, S. 161.

B) Zur Entstehung der Orchesterstücke von Schönberg, Webern und Berg

Bei der Entwicklung der sogenannten „freien Atonalität“ spielten nicht nur Schönberg, sondern auch seine Schüler Anton Webern und Alban Berg eine wichtige Rolle. Beide Komponisten absolvierten ab 1904 ein mehrjähriges Studium bei Schönberg und unterhielten während ihrer gesamten weiteren Lebens- und Schaffenszeit eine komplexe Freundschaftsbeziehung zu ihrem Lehrer. Allerdings war das Verhältnis der wechselseitigen Anregung und des schöpferischen Austausches nicht frei von Spannungen. Gerade durch Webern, der Impulse seines (ehemaligen) Lehrers nicht nur aufgriff, sondern den von Schönberg eingeschlagenen Weg noch radikalisierte, sah sich dieser in seiner eigenen schöpferischen Produktion gefährdet. So notiert Schönberg am 12. März 1912 in seinem Berliner Tagebuch: „Die Hartnäckigkeit, mit der mir meine Schüler auf den Fersen sind, indem sie zu überbieten trachten, was ich biete, bringt mich in Gefahr, ihr Nachahmer zu werden, und hindert mich, dort ruhig auszubauen, wo ich eben stehe.“⁵

Schönbergs Opus 16 sowie Weberns und Bergs Opera 6 illustrieren den engen Kontakt und den schöpferischen Austausch zwischen den drei Komponisten. Schönberg kam dabei offensichtlich die Rolle eines Impulsgebers zu. Zwischen Mai und August 1909 komponierte er fünf Orchesterstücke, die in ihrer Originalfassung im September 1912 in London uraufgeführt wurden. Am 16. Juni 1909 – zu einem Zeitpunkt, als bereits zwei der schönbergischen Stücke in Partitur vorlagen – kündigt Webern seinem Lehrer brieflich an, dass er ebenfalls mit der Komposition von Orchesterstücken beginnen wolle. Zweieinhalb Monate später, nämlich am 30. August, konnte er dann berichten: „Ich habe jetzt schon 5 Orchesterstücke fertig. Das 5. noch nicht fertig instrumentiert (die anderen schon). Morgen mach' ich's fertig... Ich schreibe einen Zyklus von Orchesterstücken, d. h. es ist halt so geworden. 6 Stücke werden's. In der Instrumentation fast nur reine Farben. Wie's halt kommt.“⁶

Noch expliziter ist die Bezugnahme auf Schönbergs Opus 16 im Falle von Bergs Orchesterstücken op. 6. So berichtet Berg im Juli 1914 in einem Brief an seine Frau, dass er mit der Komposition von Stücken für Orchester begonnen habe, nachdem er Schönbergs Orchesterstücke im Frühjahr desselben Jahres in Amsterdam gehört und dieser ihm den „ermahnenden Rat“ gegeben habe, „Charakterstücke zu schreiben“.⁷ Trotz dieser Bezugnahme werde sein Werk allerdings „grundverschieden“ von Schönbergs Opus 16 sein.

⁵ Zit. nach Meyer 2000, S. 124.

⁶ Zit. nach Moldenhauer 1980, S. 110f.

⁷ Vgl. Floros 1992, S. 169.

Wie Webern hat Berg sein Opus 6, das im August 1914 fertiggestellt wurde, Arnold Schönberg gewidmet („Meinem Lehrer und Freunde Arnold Schönberg in unermeßlicher Dankbarkeit und Liebe“ lautet die Dedikation).

Komponieren mit Klangfarben

Vgl. Informationsblatt 3 sowie das Arbeitsblatt

2. Informationsblätter

Informationsblatt 1: Freie Atonalität – Expressionismus

Anton Webern über die Aufgabe der Tonalität

Die Aufgabe der harmonischen Tonalität und die Entwicklung einer „atonalen“ Musiksprache gehört zweifellos zu den folgenreichsten und zugleich umstrittensten Neuerungen der Musikgeschichte. Anton Webern (1883–1945), der an diesem Prozess neben seinem Lehrer Arnold Schönberg (1874–1951) sowie seinem Freund Alban Berg (1885–1935) maßgeblich beteiligt war, hat die entscheidende Phase dieser Entwicklung in seiner Vortragsreihe *Der Weg zur Komposition in zwölf Tönen* beschrieben. Bemerkenswert ist an seiner Darstellung einerseits die historische Verankerung der atonalen Kompositionsweise (die Aufgabe der Tonalität ergibt sich in Weberns Augen unmittelbar aus der musikgeschichtlichen Entwicklung), andererseits die feste Überzeugung, dass mit jedem Werk etwas Neues erreicht werden müsse (Fortschrittsästhetik).

„Ich glaube, es wird ganz zweckdienlich sein, über das letzte Stadium der tonalen Musik zu sprechen. – Die erste Bresche finden wir in den Sonatensätzen, wo in der Haupttonart manchmal irgendeine andere Tonart wie ein Keil eingesprengt ist. Dadurch wird die Haupttonart zeitweise beiseite gedrängt. [...] Zunächst landete man am Ende noch immer im Hauptton; aber man ging allmählich so weit, daß man schließlich nicht mehr die Notwendigkeit einsah, wirklich wieder zum Hauptton zurückzukehren. [...] Dadurch, daß man die Kadenzen immer reicher gestaltete, daß man statt der Akkorde der vierten, fünften und ersten Stufe immer mehr und mehr deren Stellvertreter nahm und diese dann auch noch alterierte, kam es zur Sprengung der Tonalität. [...] Die Stellvertreter wurden so beherrschend, daß das Bedürfnis verschwand, wieder in die Haupttonart zurückzukehren. – In dieses Stadium der Tonalität gehören alle Werke, die Schönberg und auch Berg und ich vor dem Jahre 1908 geschrieben haben.

Wohin man zu gehen hat, und ob man überhaupt noch zurück soll in die durch die traditionelle Harmonik gegebenen Verhältnisse? – solche Betrachtungen haben uns das Gefühl gegeben: »Wir brauchen diese Verhältnisse nicht mehr, unser Ohr ist befriedigt auch ohne Tonalität!« – Die Zeit war einfach reif für das Verschwinden der Tonalität. – Das war natürlich ein heißer Kampf, da waren Hemmungen der fürchterlichsten Art zu überwinden, eine Angst: »Ist denn das möglich?« – Und so kam es, daß allmählich fest und bewußt ein Stück dann nicht mehr in einer bestimmten Tonart geschrieben wurde.

[...] Alle diese Ereignisse überstürzten sich, ereigneten sich für uns unbewußt und intuitiv. Und noch nie ist in der Musik ein solcher Widerstand geleistet worden, wie gegen diese Dinge. [...] Es war von uns ein Vorstoß, der gemacht werden mußte, ein Vorstoß, wie er eben noch nie da war. Wir müssen eben mit jedem Werk anderswohin gelangen – jedes Werk ist etwas anderes, etwas Neues. [...] Für uns ist es so gar nicht möglich, etwas zu wiederholen.“⁸

Theodor W. Adorno über „musikalischen Expressionismus“

Arnold Schönberg, Anton Webern und Alban Berg entwickelten ihre atonale Kompositionsweise vor dem Hintergrund der Ästhetik des Expressionismus. Der Begriff des „musikalischen Expressionismus“ wird von Theodor W. Adorno in seinen *Neunzehn Beiträgen über neue Musik* erläutert. Der bedeutende Philosoph und Musikdenker studierte in den 1920er-Jahren bei Alban Berg und war seitdem einer der wirkungsmächtigsten Fürsprecher der Schönberg-Schule:

„Da Musik von je zumal seit den Anfängen der Oper und des Generalbaßzeitalters mit der Vorstellung vom Ausdruck der Gemütsbewegungen verknüpft ist, so geht es nicht an, den prägnanten Stilbegriff Expressionismus einfach als Ausdrucksmusik zu definieren. Es ist darunter vielmehr jene Musik zu verstehen, die ihren Impulsen und ihrer Technik nach mit den gleichzeitigen Bewegungen des malerischen und literarischen Expressionismus zusammenhängt. Sie umfaßt im wesentlichen das Dezennium 1910–1920 und ist am verbindlichsten repräsentiert durch die Arbeiten von Schönberg und seiner Schule aus jener Epoche. [...]

Das expressionistische Ausdrucksideal ist insgesamt eines der Unmittelbarkeit des Ausdrucks. Das bedeutet ein Doppeltes. Einmal sucht die expressionistische Musik alle Konventionselemente der traditionellen zu eliminieren, alles formelhaft Erstarre, ja alle den einmaligen Fall und seine Art übergreifende Allgemeinheit der musikalischen Sprache – analog dem dichterischen Ideal des ‚Schreis‘. Zum anderen betrifft die expressionistische Wendung den Gehalt der Musik. Als dieser wird die scheinlose, unverstellte, unverklärte Wahrheit der subjektiven Regung aufgesucht. Die expressionistische Musik will, nach einem glücklichen Ausdruck von Alfred Einstein, Psychogramme geben, protokollarische, unstilisierte Aufzeichnungen vom Seelischen.

[...] allen Gebilden des musikalischen Expressionismus ist ein Zug zur Schrumpfung, zur unerbittlichen Kürze gemein. Webern hat das am weitesten getrieben.

⁸ Vortrag vom 15. Januar 1932, in: Webern 1960, S. 47f.

Die bestimmte Negation der traditionellen Mittel der Musik ergibt Selektionsprinzipien, die, paradox genug, den Expressionismus wiederum zum Stil machen. Hierher gehören implizite Verbote wie das der Konsonanz und der konsonierenden Intervallfolgen in der Melodie; des homogenen Klangs; der rhythmisch gleichförmigen Entwicklung; der Sequenz; der ‚thematischen Arbeit‘ im herkömmlichen Sinn; der formalen Symmetrie; im Prinzip überhaupt aller Wiederholung. Es resultiert daraus eine ‚Kompositionsweise aus Extremen‘. Die Forderung der Unmittelbarkeit setzt sich in die Kompositionstechnik selber um: unvermittelt und ungeschlichtet werden Extreme der Dynamik, der Satzweise, der Agogik, des Ausdrucks nebeneinander gesetzt und die musikalische Kontinuität polarisiert. Das organisierende Formprinzip ist der Kontrast; das Medium aber des musikalischen Expressionismus die freie Atonalität.“⁹

Fragen:

- Was zeichnet nach Adorno das expressionistische Ausdrucksideal aus?
- Welche Merkmale weist die expressionistische Musik auf und in welchem Verhältnis steht sie zur musikalischen Tradition?

Arnold Schönberg über Ausdruck

In den Schriften Arnold Schönbergs um 1910 spielt die Kategorie des Ausdrucks eine wichtige Rolle. Das Ausdrucksbedürfnis ist nach Schönberg der Ursprung jeglicher schöpferischen Tätigkeit. Zugleich ist es in einer Zeit, in der überlieferte Regeln ihre Gültigkeit verloren haben, zu einer zentralen Instanz geworden, die das kompositorische Handeln leiten und legitimieren soll. So schreibt Schönberg in der *Harmonielehre*:

„Das Schaffen des Künstlers ist triebhaft. Das Bewußtsein hat wenig Einfluß darauf. Er hat das Gefühl, als wäre ihm diktiert, was er tut. [...]

Ich entscheide beim Komponieren nur durch das Gefühl, durch das Formgefühl. Dieses sagt mir, was ich schreiben muß, alles andere ist ausgeschlossen. Jeder Akkord, den ich hinsetze, entspricht einem Zwang; einem Zwang meines Ausdrucksbedürfnisses, vielleicht aber auch dem Zwang einer unerbittlichen, aber unbewußten Logik in der harmonischen Konstruktion.“¹⁰

⁹ Adorno 1997, S. 60f.

¹⁰ Schönberg 1986, S. 479ff.

Informationsblatt 2: Titel zu Schönbergs *Fünf Orchesterstücken* op. 16

Schönberg über die Titelfrage 1912

Als Schönberg 1909 seine *Fünf Orchesterstücke* op. 16 komponierte, hatte er offensichtlich nicht vor, die einzelnen Stücke mit Titeln zu versehen. Im Januar 1912 als der Druck des Werks bei der Edition Peters vorbereitet wurde, bat ihn der Verleger Henri Hinrichsen allerdings, „außer dem Untertitel: Fünf Orchesterstücke, einen zusammenfassenden Haupttitel“ für sein Werk vorzuschlagen. Am 28. Januar notiert Schönberg dazu in seinem Berliner Tagebuch:

„Brief von Peters, der mir für Mittwoch in Berlin ein Rendezvous gibt, um mich persönlich kennenzulernen. Will Titel für die Orchesterstücke; aus verlagstechnischen Gründen. Werde vielleicht nachgeben, da ich Titel gefunden habe, die immerhin möglich sind. Im ganzen die Idee nicht sympathisch. Denn Musik ist darin wunderbar, daß man alles sagen kann, sodaß der Wissende alles versteht, und trotzdem hat man seine Geheimnisse (die, die man sich selbst nicht gesteht) nicht ausgeplaudert. Titel aber plaudert aus. Außerdem: was zu sagen war, hat die Musik gesagt. Wozu dann noch das Wort. Wären Worte nötig, wären sie drin. Aber die Kunst sagt doch mehr als Worte. Die Titel, die ich vielleicht geben werde, plaudern nun, da sie teils höchst dunkel sind, teils Technisches sagen, nichts aus. Nämlich I. Vorgefühl (hat jeder), II. Vergangenheit (hat auch jeder), III. Akkordfärbung (Technisches), IV. Peripetie (ist wohl allgemein genug), V. Das obligate (vielleicht besser das ‚ausgeführte‘ oder das ‚unendliche‘) Rezitativ. Jedenfalls mit einer Anmerkung, daß es sich ums Verlagstechnische und nicht um den ‚poetischen Inhalt‘ handelt.“¹¹

Zu den verschiedenen Titeln von op. 16 Nr. 3

Während Schönberg die Titel der Stücke I (*Vorgefühl*), II (*Vergangenes*) sowie IV (*Peripetie*) und V (*Das obligate Rezitativ*) nach 1914 beibehielt, veränderte er den Titel des dritten Stücks mehrfach. Die folgende Tabelle gibt eine Übersicht über ausgewählte Stationen der Titelgeschichte von op. 16, Nr. 3.¹²

Titel	Quelle
<i>Akkordfärbungen</i>	Tagebuch 1912
<i>Der wechselnde Akkord</i>	Konzert Amsterdam 1914
<i>Farben</i>	Verlagskatalog 1914, rev. Partitur 1922
<i>Farben (Sommermorgen am See)</i>	Kammerorchesterfassung 1925
<i>Sommermorgen an einem See (Farben)</i>	Reduzierte Partitur 1950/52

¹¹ Zit. nach Brinkmann 1986, S. 69f.

¹² Vgl. ebd.

Informationsblatt 3: Komponieren mit Klangfarben

Klangfarbenmelodie

Im kompositorischen Denken Schönbergs und seiner Schüler spielte die Dimension der Klangfarbe eine zentrale Rolle. In der berühmten Schlusspassage seiner *Harmonielehre* (1911) fordert Schönberg die Aufwertung der Klangfarbe zu einem primären Faktor des Komponierens und entwickelt zugleich die Idee einer „Klangfarbenmelodie“:

„Ich kann den Unterschied zwischen Klangfarbe und Klanghöhe, wie er gewöhnlich ausgedrückt wird, nicht so unbedingt zugeben. Ich finde, der Ton macht sich bemerkbar durch die Klangfarbe, deren eine Dimension die Klanghöhe ist. Die Klangfarbe ist also das große Gebiet, ein Bezirk davon die Klanghöhe. Die Klanghöhe ist nichts anderes als Klangfarbe, gemessen in eine Richtung. Ist es nun möglich, aus Klangfarben, die sich der Höhe nach unterscheiden, Gebilde entstehen zu lassen, die wir Melodien nennen, Folgen, deren Zusammenhang eine gedankenähnliche Wirkung hervorruft, dann muß es auch möglich sein, aus den Klangfarben der anderen Dimension, aus dem, was wir schlechtweg Klangfarbe nennen, solche Folgen herzustellen, deren Beziehung untereinander mit einer Art Logik wirkt, ganz äquivalent jener Logik, die uns bei der Melodie der Klanghöhe genügt. Das scheint eine Zukunftsphantasie und ist es wahrscheinlich auch. Aber eine, von der ich fest glaube, daß sie sich verwirklichen wird. Von der ich fest glaube, daß sie die sinnlichen, geistigen und seelischen Genüsse, die die Kunst bietet, in unerhörter Weise zu steigern imstande ist. [...]

Klangfarbenmelodien! Welche feinen Sinne, die hier unterscheiden, welcher hochentwickelte Geist, der an so subtilen Dingen Vergnügen finden mag! Wer wagt hier Theorie zu fordern!¹³

Ligeti über Schönbergs Orchesterstück op. 16 Nr. 3

Für die westliche Nachkriegsavantgarde, zu deren prominentesten Vertretern Pierre Boulez gehörte, waren die Komponisten der Wiener Schule – insbesondere Anton Webern – wichtige Bezugsfiguren. Dies gilt auch für den ungarischen Komponisten György Ligeti (1923–2006), der nach dem gescheiterten Ungarn-Aufstand im Herbst 1956 in den Westen flüchtete. Ligeti war nicht nur von den konstruktiven Aspekten der Werke Weberns und Schönbergs fasziniert, sondern auch von der differenzierten Klangfarbenkomposition. Wichtige Bezugspunkte waren für ihn dabei Weberns Orchesterstücke op. 6 und op. 10 sowie Schönbergs Orchesterstücke op. 16. Zu Beginn seines Rundfunkvortrags „Weberns Klangfarbentechnik“ aus dem Jahr 1963 gibt Ligeti eine differenzierte analytische Beschreibung der Anfangspassage von Schönbergs op. 16 Nr.3:

¹³ Schönberg 1986, S.503f.

„Bereits 1908 hatte Schönberg im dritten der ‚Fünf Orchesterstücke‘ op. 16 ein Beispiel vorgelegt für eine Art von Musik, in der die durchgehende Variation von Farbenkomplexen der primär formbildende Faktor ist. Es handelt sich in diesem Stück nicht um bloße ‚Klangfarbenmelodie‘, sondern um eine Verkettung verschiedenfarbiger Akkorde. Obgleich eine kontrapunktische Struktur der Form als eigentliche Grundlage dient, ist alles kontrapunktische, ja sogar melodische und rhythmische Geschehen vom vorherrschenden farblichen Eindruck in den Hintergrund gedrängt. An einigen Stellen entfaltet sich die musikalische Form ausschließlich durch diesen Klangfarbenwechsel, dort nämlich, wo die Harmonien sich nur wenig verändern oder sogar liegenbleiben und allein die Instrumentierung wechselt. Technisch ist dies in den ersten Takten des Stückes folgendermaßen realisiert: Derselbe Ton wird zuerst von einer Flöte, dann vom Englischhorn gespielt; gleichzeitig ein anderer Ton zuerst von der zweiten Flöte, dann von einer gedämpften Trompete; ein dritter Ton von der Klarinette und dann vom Fagott; ein vierter zuerst vom Fagott, dann von einem gedämpften Horn. Auf diese Weise entsteht ein Alternieren zwischen einem ersten Klangfarbenkomplex, bestehend aus zwei Flöten, Klarinette und Fagott, und einem zweiten, bestehend aus Englischhorn, Trompete, Fagott und Horn. Nur das Fagott ist in beiden Klangkomplexen vertreten. Diese Gemeinsamkeit ist aber nur scheinbar, denn die beiden mitwirkenden Fagotte haben verschiedene Tonhöhen zu spielen, und dadurch wird ebenfalls die Klangfarbe variiert.

Das Gesamtergebnis dieser Instrumentalkombinationen und ihrer Wechsel führt zu einem Oszillieren der Dichte des Klangspektrums, und das manifestiert sich klanglich als eine Art Farbschwingung. Der erste Komplex, an dem die beiden verhältnismäßig obertonarmen Flöten teilnehmen, wirkt dünner und klarer als der zweite, in dem die Plätze der beiden Flöten von Englischhorn und gedämpfter Trompete eingenommen werden, von Instrumenten also, deren Klangspektrum besonders reich an Obertönen ist.

Zu diesem Oszillieren der Klangdichte und Klangfarbe kommt noch ein zweiter ähnlicher Vorgang hinzu, der sich gleichzeitig, aber mit doppelter Geschwindigkeit abspielt: Als Baß der Bläserakkorde treten zwei Streicher auf, und zwar eine Solobratsche mit ihrer besonders klangvollen leeren C-Saite und, damit alternierend, ein Solokontrabaß, der denselben Ton spielt. Der Klangfarbenunterschied dieser beiden Streichinstrumente ist bedeutend geringer als derjenige der beiden alternierenden Bläserkomplexe. Es entsteht ein differenzierter Formprozeß: Der langsamere, aber auffälliger Klangfarbenwechsel der Bläserkomplexe wird vom rascheren, aber im Hintergrund bleibenden Klangfarbenwechsel der Streicher moduliert. Die zweifache Oszillation der Farbwerte erweckt den Eindruck, als rührte sich die Musik nicht von der Stelle, bewegte sich aber im Stehen subtil in sich selbst.“¹⁴

¹⁴ Ligeti 2007, S. 331f.

3. Arbeitsblatt

Vorbemerkung

Zielgruppe

Das Arbeitsblatt richtet sich in erster Linie an SchülerInnen der gymnasialen Oberstufe (Leistungskurs und Grundkurs). Durch eine Reformulierung der Fragen und Aufgabenstellungen lässt es sich aber sicherlich auch für andere Zielgruppen adaptieren.

Notenbeispiel

Arnold Schönberg, *Fünf Orchesterstücke* op. 16 Stück Nr. 3, Anfangspassage (T. 221–231).

Analyse

Die auf Informationsblatt 3 abgedruckte Analyse der Anfangspassage von Schönbergs op. 16 Nr. 3 kann als mögliche „Lösung“ für die gestellten Aufgaben dienen.

Arbeitsblatt: Klangfarbenkomposition in Schönbergs Opus 16 Nr. 3

In Arnold Schönbergs Orchesterstück op. 16 Nr. 3 spielt die Arbeit mit Klangfarben eine konstitutive Rolle. Im Zentrum des Stücks, das aus einer Verkettung verschiedenfarbiger Akkorde besteht, steht die Idee eines kontinuierlichen Wechsels der Klangfarbe.

Aufgaben

1. Höranalyse: Hören Sie zunächst einmal das gesamte Stück und dann mehrmals die Anfangspassage ohne Partitur. Versuchen Sie die Anfangspassage (T. 221–231) möglichst genau zu beschreiben. Schönberg arbeitet hier mit einem fünfstimmigen Akkord, dessen Klangfarbe und Tonhöhe sich kontinuierlich verändert.

Mögliche Leitfragen:

- Wann hören Sie Klangfarbenwechsel und wie lassen sich die verschiedenen Klangfarben beschreiben?
- Wann hören Sie Tonhöhenveränderungen?
- Wie verhalten sich Klangfarbenwechsel und Tonhöhenveränderung zueinander?
- Welche Instrumente sind beteiligt?

2. Versuchen Sie anhand der Partitur die Ergebnisse Ihrer Höranalyse zu vertiefen (vgl. das Notenbeispiel).

a) Erstellen Sie zunächst ein harmonisches Transkript der Takte 221–231, indem Sie in einem Klaviersystem Takt für Takt die Zusammenklänge notieren, die erklingen (T. 1: c – gis – h – e' – a'; T. 2: c – gis – h – e' – a' etc.). Machen Sie sich dazu ggf. zunächst mit den Transpositionen und Schlüsseln bekannt.

b) Beschreiben Sie anhand Ihres Transkripts und der Partitur die Veränderungen des Anfangsakkords.

c) Untersuchen Sie die Klangfarbenkomposition der Anfangspassage unter Berücksichtigung von Schönbergs in der Partitur vermerkten Vortragsanweisungen.

3. Schönberg hat das Orchesterstück op. 16 Nr. 3 im Laufe seines Lebens mit verschiedenen Titeln versehen (vgl. Informationsblatt 2). Interpretieren Sie ausgehend von Ihrer Analyse die Anfangspassage und erörtern Sie die Funktion und Bedeutung der verschiedenen Titel. Beziehen Sie Schönbergs Tagebuchnotiz vom 28. Januar 1912 in Ihre Diskussion mit ein.

4. Vergleichen Sie die Ergebnisse Ihrer Untersuchung mit Ligetis Analyse der Anfangspassage von op. 16 Nr. 3 (vgl. Informationsblatt 3).

4. Quellen- und Literaturverzeichnis

A) Musikdrucke

Arnold Schönberg, *Fünf Orchesterstücke* op. 16, Originalfassung, Taschenpartitur, Ernst Eulenburg Ltd, London u.a. (EE 6778).

B) Literatur

Adorno 1997

Theodor W. Adorno, *Neunzehn Beiträge über neue Musik*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Bd. 18, Frankfurt a. M. 1997, S. 57ff.

Bloch 1991

Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, bearbeitete Neuauflage der zweiten Fassung von 1923, Frankfurt a. M. 1991.

Brinkmann 1986

Reinhold Brinkmann, *Arnold Schönbergs Fünf Orchesterstücke op. 16*, in: *Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung*, Basel 1986, S. 63–70.

Danuser 1992

Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber ²1992 (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 7).

Floros 1992

Constantin Floros, *Musik als Autobiographie*, Wiesbaden u. a. 1992.

Ligeti 2007

György Ligeti, *Weberns Klangfarbentechnik*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Monika Lichtenfeld, Bd. 1, Mainz u. a. 2007, S. 331–336 (= *Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung* 10,1).

Mäckelmann 1987

Michael Mäckelmann, *Arnold Schönberg: Fünf Orchesterstücke op. 16*, München 1986 (= *Meisterwerke der Musik* 45).

Meyer 2000

Andreas Meyer, *Ensemblelieder in der frühen Nachfolge (1912–17) von Arnold Schönbergs „Pierrot lunaire“ op. 21. Eine Studie über Einfluß und „misreading“* (= *Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste* 100), München 2000.

Schönberg 1986

Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien 1986 [1. Aufl. 1911, erweitert³1922].

Weber 2003

Horst Weber (Hrsg.), *Komponisten-Lexikon. 350 werkgeschichtliche Porträts*, Stuttgart u. a. 2003.

Webern 1912

Anton Webern, „Schönbergs Musik“, in: *Arnold Schönberg*, mit Beiträgen von Alban Berg, Paris von Gütersloh, Karl Horwitz u. a., München 1912, S. 22–49.

Webern 1960

Anton Webern, *Der Weg zur neuen Musik*, hrsg. von Willi Reich, Wien 1960.