

***Kammersymphonie***

Am Höhepunkt meiner ersten Stilperiode steht die *Kammersymphonie* op. 9. Hier vollzieht sich eine vollkommene Amalgamierung der Melodie mit der Harmonie, indem eine wie die andere entferntere tonale Beziehungen einheitlich verschmelzen. (Arnold Schönberg, *Stil und Gedanke*, S. 401)

Nachdem ich die Komposition der *Kammersymphonie* beendet hatte, war es nicht nur die Erwartung des Erfolgs, die mich mit Freude erfüllte. Es war etwas anderes und Wichtigeres. Ich glaubte, dass ich jetzt meinen eigenen persönlichen Kompositionsstil gefunden hätte. (*Stil und Gedanke*, S. 354)

Im Lauf des ersten halben Jahres nach Beendigung der Lieder opus 6, d.h. zwischen Ende 1905 und April 1906, begann Schönberg die Arbeit an seiner ersten *Kammersymphonie*. Er wählt eine Besetzung zwischen Kammermusik, die traditionell auf zwei bis neun Musiker begrenzt ist, und kleinem Orchester, indem er ein Streichquintett (zwei Geigen, Bratsche, Cello und Kontrabass) mit einem auf das Doppelte verstärkten Bläserquintett kombiniert: Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott werden ergänzt durch fünf weitere Instrumente, die das Klangfarbenspektrum des Bläserquintetts bereichern, ohne es grundlegend zu verändern. So gesellt sich zur Flöte eine hohe Klarinette, an die Seite der Oboe tritt das Englischhorn, das Horn wird verdoppelt, und Klarinette wie Fagott erhalten in Bassklarinette und Kontrafagott eine Verstärkung ihres tiefen Registers.

Während keine Stimme chorisch konzipiert ist, bildet Schönberg doch mehrere charakteristische Gruppen. Da sind zunächst die drei Register, die er sich, wie die der Partitur beigegebundene Sitzordnungs-Skizze zeigt, räumlich vereint wünscht: vom Publikum aus links die fünf hohen Instrumente (vorn Flöte und Violinen, dahinter Oboe und hohe Klarinette), in der Mitte die fünf Instrumente der Mittellage (vorn die Bratsche, in der zweiten Reihe Englischhorn und Klarinette, in der dritten die beiden Hörner), und rechts die fünf tiefen Instrumente (vorn Cello und Kontrabass, dahinter Bassklarinette, Fagott und Kontrafagott). Andere Gruppen, die oft vereint erklingen, sind die fünf höheren Holzbläser (Flöte, Oboe, Englischhorn und die beiden höheren Klarinetten<sup>1</sup>), die drei höheren Streicher (Violine I + II mit

<sup>1</sup>Vorherrschend gilt die Kombination von Klarinetten in D und A mit Bassklarinette in A. Nur für den Scherzo-Abschnitt wechselt Schönberg zu Instrumenten in Es, B und B.

Bratsche), zwei Paare tiefer Instrumente (Bassklarinette + Kontrafagott mit Cello + Kontrabass) oder zwei Paare 'strahlender' Instrumente (Violine I + II mit Horn I + II).

Die *Kammersymphonie* ist durchkomponiert und umfasst 593 Takte. Tonal ist das Werk auf wechselnde Grundtöne bezogen. Vorherrschend ist *e*, in T. 1-141 und 435-593 angezeigt durch vier Kreuzvorzeichen. Weit interessanter als der regionale Wechsel zu g-Moll für das Scherzo und zu G-Dur für das Adagio ist der Ton *f*, den Schönberg als "alternative Tonika" schon im Hauptsatz mehreren thematischen Komponenten zugrunde legt.

Für den Aufbau der *Kammersymphonie* gilt ganz Ähnliches wie für den des knapp ein Jahr zuvor beendeten *Quartetts*. Auch hier verbirgt sich in der durchkomponierten Form eine "Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit", wenn auch in wesentlich komprimierterer Form: Hatte opus 7 noch 1321 Takte, so sind es hier mit 593 Takten weniger als die Hälfte, und die etwa 45 Minuten Spielzeit des *Quartetts* verkürzen sich auf gut 20 Minuten. Vergleichbar ist jedoch der großformatige Ablauf mit Allegro-Kopfsatz, Scherzo/Trio/Scherzo, Adagio und Finale, wobei die Durchführung des Kopfsatz-Materials den zweiten und dritten Satz voneinander trennt und die Kopfsatz-Reprise diesmal ans Ende des Werkes rückt.

In drei Punkten weicht die Form der *Kammersymphonie* opus 9 jedoch wesentlich von der des *Quartetts* opus 7 ab: Im Anschluss an die Exposition der Hauptsatzkomponenten folgt hier keine auch nur rudimentäre Sonatensatz-Durchführung und -Reprise, die "Sätze" innerhalb der durchkomponierten Form sind nicht durch Fermaten oder Generalpausen voneinander getrennt, und im Finalsatz, der im *Quartett* Varianten der beiden im Adagio neu eingeführten Themen präsentiert, verzichtet Schönberg auf jede über die Aufgabe des Abschnitts als "Reprise" hinausgehende eigene thematische Charakterisierung.

Hinsichtlich der Zuordnung und Funktion einzelner Abschnitte sind Analytiker dennoch zu unterschiedlichen Ergebnissen gekommen. Die Tabelle auf der folgenden Seite stellt die Hauptpunkte der Analysen von Alban Berg (1921) und Walter Frisch (1993) gegenüber. Während Frisch in der Einschätzung von Umfang und Begrenzung des Scherzo-Satzes und der darauffolgenden Durchführung mit Berg übereinstimmt, unterscheidet sich seine Darstellung von Anfang und Ende des Werkes entscheidend von der des Schönberg-Schülers, der seinerseits von dem abweicht, was der Komponist selbst im Rückblick schreiben wird.<sup>2</sup>

<sup>2</sup>Siehe hierzu Arnold Schönberg, "Analyse der *Kammersymphonie*" in *Stil und Gedanke*, S. 440-445. Nach dem englischsprachigen Typoskript "The *Kammersymphonie*" (© 1949).

Frischs Unterscheidung einer Einleitung vom Rest des Kopfsatzes und seine Annahme einer doppelten Exposition sind besonders überzeugend.

Form lt. Alban Berg	ab Ziffer	Takt	Form lt. Walter Frisch	Takt	
Hauptthema	1	1-68	Einleitung	1-9	
Überleitungssatz	16	68-84	Exposition I	10-58	
Seitensatz	21	84-113	Exposition II	58-132	
Schlussatz	27	113-132	Überleitung	133-160	
Hauptthema	33	135-160	Scherzo	160-199	
Scherzo	38	160-199	Trio	200-215	
Trio	46	199-227	Durchführung	215-248	
Durchführung	50	227-248	Scherzo-Reprise	249-280	
Scherzo-Reprise	54	248-280	Allegro-Durchf. 3tlg.	280-367	
Allegro-Durchführung I	60	280-312*	“Regeneration” d. Einltg.	368-377	
"	II	67	312-335	Adagio Vorbereitung	378-481
"	III	71	335-367	Adagio	382-414
Adagio	77	368-410*	Überleitung	415-434	
Finale = Allegro-Reprise	85	410-497*	Reprise I	435-496	
Coda	100	497-593	Reprise II	496-555	
			Coda I	555-576	
			Coda II	575-593	

\* hier abweichend von Schönbergs eigener Analyse in *Stil und Gedanke*, S. 440-445

Fügt man den Auffassungen von der Gesamtstruktur eine Charakterisierung der einzelnen Komponenten nach Intervallik, Rhythmik und eventuellen Textur-Besonderheiten sowie eine Betrachtung ihrer Entwicklung aus oder Unabhängigkeit von den Einleitungskomponenten hinzu, so enthüllt sich eine faszinierende Anlage:

Die Einleitung, bestehend aus knapp vier langsamen *alla breve*-Takten gefolgt von gut fünf als “sehr rasch” markierten 4/4-Takten, führt fast alle zentralen Bausteine ein, aus denen Schönberg sodann im Zuge seiner “entwickelnden Variation” das thematische Material des Werkes gewinnt. In T. 1-2 stellen die fünf Streicher mit gestaffelten Einsätzen, die mit einzelnen Bläsern angereichert sind, den Quartenaakkord *g/c/f/b/es* auf. In T. 3 bewegt dieser sich chromatisch zuerst zu *ges/c/e/b/as* (d.h. zu einer Umkehrung der Ganztonschichtung *ges/as/b/c/[d]/e*), um sich dann in einen reinen F-Dur-Dreiklang – die “alternative Tonika” – aufzulösen. Prominent in diesem schleichenden Prozess tonaler Fortschreitung sind die beiden chromatischen Dreitonlinien, die diese “alternative Tonika” anzielen (aufsteigend in Violine II *es-e-f*, absteigend in Cello und Kontrabass *g-ges-f*) sowie die wiederholten Synkopen auf dem zweiten Schlag der langsamen *alla breve*-Takte.

Kammersymphonie: Erstes Segment der Einleitung – “Langsam”

Im Anschluss an den *p* unter einer Fermate verklingenden Akkord ertönt in abruptem *ff* ein unbegleitetes Hornsignal aus fünf Quartan, instrumententypisch rhythmisiert in der abschließenden Punktierung mit jambisch wiederholtem Zielton. Diesen Zielton betten Oboe, Englischhorn und Klarinette sogleich in den übermäßigen Dreiklang *g-h-dis* ein. Die drei höheren Streicher greifen diesen Dreiklang *pizzicato* auf und führen ihn in fünf Ganztonschritten abwärts. Die zwei Paare tiefer Instrumente wenden die Punktierungsfigur des Horns auf denselben Ganztonabstieg an. (Im Folgenden bezeichnet [x] den punktiert steigenden übermäßigen Dreiklang).

Kammersymphonie: Zweites Segment der Einleitung – “Sehr rasch”

Als dritte Komponente spielen die fünf hohen Bläser in Oktavparallele eine Art ‘emphatischen Seufzer’ (*dis-cis-c—h* = [y]), der mit der Punktierungsfigur aus dem Hornsignal beginnt und mit Vorhalt–Auflösung endet, bevor er rhythmisch leicht verändert wiederholt und anschließend in den beiden Klarinetten diatonisch absteigend abgerundet wird. Unter Motiv [y] und mehreren stützenden Mittelstimmen erklingt in den zwei Paaren tiefer Instrumente eine *ff*-Triolenfigur aus fallender Quint und steigender Oktave, gekrönt von einem Tritonus (*A-D-d-gis* = [z]), gefolgt von der Transposition in die höhere Oktave. Mit dieser Figur stellt Schönberg dem herrschenden 4/4-Takt eine Einheit mit 3/4-Umfang gegenüber und legt damit eine rudimentäre Basis für die Polymetrik, die er im zweiten Satz aufgreifen wird. Diese dritte Komponente schließt auf der Terz der primären Tonika E-Dur.

Die wenigen Einleitungstakte präsentieren somit schon vor dem ersten Auftritt der eigentlichen Themen

- die beiden tonalen Ankerklänge F-Dur und E-Dur,
- die chromatisch auf- bzw. absteigenden Dreitongänge
- die Quartenschichtung und den Quartengang,
- die Ganztonschichtung und den Ganztongang,
- den übermäßigen Dreiklang in vertikaler und horizontaler Form,
- das rhythmisch gedehnte Vorhaltpaar,
- drei rhythmische Figuren: , , and ,
- die polymetrische Gegenüberstellung von 3/4 und 4/4-Einheiten
- sowie die Elemente [x], [y] und [z] mit ihren Charakteristika.

Die nächsten 123 Takte können mit Frisch als eine erste Exposition des Kopfsatzes und ihre im weitesten Verständnis “varierte und entwickelte” Wiederholung beschrieben werden. Interessanterweise werden in beiden Expositionen vor allem die in der Einleitung eingeführten Grundbausteine entwickelnd variiert, später dann auch die Komponenten selbst sowie ihre Abfolge und ihr Bearbeitungsmodus.

In den Themen des ersten Satzes dominiert die Farbe der Streicher. Das Kopfsegment [a] des Hauptthemas ist ausschließlich aus Grundbausteinen zusammengesetzt, die Segmente [b] und [b'] enden mit der dem Hornsignal aus der Einleitung abgelauchten Punktierungsgruppe, und das Schlussegment [c] kombiniert den in [y] gehörten punktierten Beginn mit dem absteigenden chromatischen Dreitongang aus der langsamen Einleitungskomponente. Das Hauptthema beginnt und endet in E-Dur, und zwar sowohl in seinem vom Cello in T. 9<sub>4</sub>-16<sub>1</sub> vorgestellten knapp sieben-taktigen Gesamtumfang als auch in der auf das Kopfsegment reduzierten Kurzform, mit der die fünf tiefen Instrumente im Unisono die entwickelt variierte Wiederholung der Exposition eröffnen.

## Kammersymphonie: Hauptthema

Im Verlauf der doppelten Exposition folgen auf das im tiefen Register angesiedelte Hauptthema jeweils drei Komponenten: ein Thema unter Führung der Violine, das später zum Fugato verdichtet wird, ein Seitensatz unter Führung der Bratsche, der neue Charakteristika hinzufügt, und eine im Grundtempo beginnende, dann verlangsamt ausschwingende Rückleitung. In Exposition I setzt überlappend in den Schlusston des siebentaktigen Hauptthemas eine mit nur  $3\frac{3}{4}$  Takten gut halb so lange Komponente ein, die ein Fugato einleiten wird. Die vier Vorhaltpaare, die dessen Rahmensegmente bestimmen (> im Notenbeispiel), verweisen auf eine Ableitung aus Motiv [y]. Das Fugato selbst umfasst neun Einsätze in zunehmender intervallischer Freiheit. Der anschließende siebentaktige Seitensatz verbindet bisher noch nicht Gehörtes – drei große, aufwärts gerichtete Intervallsprünge und drei Varianten eines Rhythmus, der um eine synkopierte Viertel gruppiert ist – mit fünf Vorhaltpaaren.<sup>3</sup>

## Kammersymphonie: Die Nebenthemen der ersten Exposition

← Exposition I: Fugatothema 1  
 ↙ Exposition I: Seitensatz 1

In der aus drei Segmenten bestehenden Rückleitung zur Wiederholung der Exposition stehen sich im vollen Tutti drei Gruppen gegenüber. In T. 50-52 spielen die fünf hohen Holzbläser absteigend und die fünf tiefen Instrumente aufsteigend gestaffelte Ganztonskalen, während die beiden Paare 'strahlender Instrumente' (Violinen und Hörner) in großen lyrischen Triolen dagehalten. Ab T. 53 kündigen die fünf tiefen Instrumente in

<sup>3</sup>Diese Kombination wird in der stark modifizierten Imitation durch die Oktavparallele von Violine + Horn noch ausführlich weiter beleuchtet.

gemeinsamen *fff*-Ausbrüchen von [z] die baldige Rückkehr des Hauptthemas an. Und sowie die ursprüngliche Tonlage wieder erreicht ist, fügen die fünf hohen Bläser die zweite Hälfte und den Ausklang von [y] hinzu (T. 56<sub>2</sub>-58<sub>1</sub> ≈ T. 7<sub>2</sub>-9<sub>1</sub>).

In Exposition II wird das verkürzte Hauptthema zunächst durch das Fugatothema aus Exposition I ergänzt, wobei Schönberg dessen Kopfsegment [d] durch eine Sequenz des Hauptthema-Kopfsegmentes [a] ersetzt. Danach erklingen Fugatothema und Seitensatz der variiert entwickelten Exposition in umgekehrter Reihenfolge und größerem Abstand. Zunächst präsentiert eine Oktavparallele von Bratsche und Cello in T. 68 einen emphatischen, entfernt mit [y] verwandten Seitensatz,<sup>4</sup> der wie sein Gegenstück in Exposition I nur 3½ Takte umfasst und in E-Dur ankert. Das zweite Fugato folgt acht Takte später ab T. 82. Nach zwei einleitenden Takten, in denen die übrigen Streicher vom synkopisch betonten Basston *des* zum A-Dur-Quartsextakkord hin verklingen, erhebt sich die 1. Violine mit einer stark verlangsamten, einschmeichelnden Kantilene. Das Kopfsegment mit dem Quart-Tritonus-Aufschwung knüpft an Motiv [z] an, dem es in *pp* und mit einem Vorhaltpaar als Ziel eine ganz neue Farbe abgewinnt. Das Schlussegment kombiniert die Punktierungsgruppe mit zwei großen Intervallsprüngen und einem weiteren Vorhaltpaar. Wie in der ersten Exposition bildet Schönberg auch aus diesem in der Violine eingeführten Thema ein Fugato mit neun Einsätzen, von denen die ersten beiden vollständig, die weiteren dagegen auf die abschließende Zweitaktgruppe verkürzt sind.<sup>5</sup>

*Kammersymphonie*: Die Nebenthemen der zweiten Exposition

← Exposition II: Seitensatz 2  
↙ Exposition II: Fugatothema 2

<sup>4</sup> Auch diesem zweiten Seitensatz folgt eine stark modifizierte Imitation in Oktavparallele, diesmal von D- und A-Klarinette. Die Triolenfigur, mit der die 2. Violine das Thema begleitet, wird dabei vom Horn aufgegriffen.

<sup>5</sup> Vgl. (1) Klarinette ++ ab T. 96, (2) Horn (+ Violine I) ab T. 97, (3) Englischhorn + Bassklarinette + Bratsche ab T. 100, (4) Oboe + Klarinette ab T. 101, (5) Kontrafagott + Horn 2 + Cello + Kontrabass ab T. 101<sub>3</sub>, (6) Violinen ab T. 102, (7) Englischhorn + Bassklarinette + Fagott + Bratsche ab T. 102<sub>3</sub>, (8) Flöte + Oboe + Klarinetten ab T. 103, (9) Kontrafagott + Horn 2 + Cello + Kontrabass ab T. 103<sub>3</sub>.

Die Rückleitung vor der Codetta ist kürzer als am Ende von Exposition I. In Violine I und Bratsche erstrahlt eine augmentierte Verarbeitung des Seitensatz-Schlusssegmentes, kontrapunktiert von einer Engführung sequenzierter [z]-Einsätze. Nach kurzem Ritardando gibt es einen Wechsel der führenden Instrumentenfamilie: Die hohe Klarinette präsentiert ein Codetta-Thema, das über einem implizierten Subdominant-Orgelpunkt (T. 113-130: A-Dur) zweimal untransponiert imitiert wird. Damit zeigt Schönberg mittels Klangfarbenwechsel an, dass die von den Streichern dominierten Expositionen abgeschlossen sind. Allerdings gibt es einen Überhang: Ebenso wie das erste Fugathema kurz in den Anfang der Exposition II hineinklang, ruft sich nun das zweite Fugathema mit zwei nachträglichen Einsätzen in der Codetta in Erinnerung. Dann aber mündet eine wiederholte Schlussfloskel in homophone *ff*-Tutti-Schläge, mit denen Schönberg diesen Abschnitt seiner *Kammersymphonie* beschließt.

Die darauffolgende Rückmodulation mit den Einleitungskomponenten [y] und [z] schürt die nach einer wiederholten Exposition naheliegende Erwartung einer Durchführung des Kopfsatzmaterials. Tatsächlich erklingt im Cello das Hauptthema – sogar mit der bei seinem allerersten Auftreten gehörten Begleitung (T. 134<sub>3</sub>-140<sub>3</sub> ≈ 8<sub>3</sub>-14<sub>3</sub>) – gefolgt von Teilimitationen in ruhiger werdendem Tempo. Doch wenn daraufhin A- und Bassklarinette mit einer neuen Komponente die Führung ergreifen, bestätigt diese Klangfarbe noch einmal, dass die Musik nun vorerst den Kopfsatz hinter sich lässt. Die Liquidation erreicht ihr Endstadium, wenn die fünf tiefen Instrumente „steigernd und beschleunigend“ vom Hauptthema-Segment [b] nur noch den Rhythmus zitieren: „Sehr rasch“ setzt nun ein neuer Satz ein.

Schönbergs und Bergs wohl an der ähnlichen Satzfolge in opus 7 orientierte und von späteren Analytikern übernommene Bezeichnung als „Scherzo“ ist insofern irreführend, als sie einen Aufbau nach dem Schema A B A' in Aussicht stellt, der nicht vorliegt. Vielmehr handelt es sich hier um einen Presto-Satz, der das nachholt, was der vorangehende Kopfsatz nicht verwirklicht: die Sonatenhauptsatzform mit zwei dominierenden, im Charakter unterschiedenen Themen, die motivisch verarbeitet werden, gefolgt von einer Durchführung dieser Materialien und einer Reprise beider Themen unter veränderten harmonischen Bedingungen.

Anders als in opus 7 komponiert Schönberg für diesen zweiten Satz eigene Themen; ebenso wie dort stellt er diese Themen im dritten Abschnitt kontrapunktisch einander gegenüber. Interessant ist dabei vor allem die Metrik der Komponenten: Im Scherzothema, dessen Anfang aus dem chromatischen Dreitonanstieg des ersten Einleitungsbausteins entwickelt ist, konkurrieren 3/4- und 2/4-Takt sowohl vertikal als auch horizontal und

greifen damit eine weitere Eigenschaft aus der Einleitung auf. Schönbergs Partitur bildet mit Taktwechsel die horizontale Ambiguität in der Hauptstimme ab; das folgende Beispiel macht mit polymetrischer Notation auf die vertikale Ambiguität aufmerksam.

Kammersymphonie: Die Themen des zweiten Satzes

160

*fff*

← „Scherzo-Thema“  
(Oboe + Kontrabass)

← Begleitung in 3/4  
(Englischhorn + Viola)

*pp*

← Begleitung in 2/4  
(Cello)

199

*mp*

← „Trio-Thema“  
(Holzbläsertrio)

Auch klanglich ist dieses Thema höchst ungewöhnlich. Die führende Stimme ertönt *fff* in der Oboe, eine Oktave tiefer verdoppelt in der hohen Lage des Kontrabasses. Metrisch ergänzt wird diese Parallele von einer im Unisono von Englischhorn, Fagott und Bratsche ganz leise murmelnden Ostinatofigur. Der Cello-Gegenstimme, die dieses Metrum in 2/4-Gruppen in Frage stellt, mag man zunächst kaum zutrauen, sich durchzusetzen; doch am Ende ist sie es, die den Rhythmus des Triothemas bestimmt. Dieses geht nicht auf die Bausteine aus der Einleitung des Werkes zurück, sondern auf einen späteren Vorläufer: In der Linie der zwei Klarinetten in der Überleitung zum zweiten Satz hat Schönberg die erste Hälfte dieser Figur bereits in augmentierter Rhythmik antizipiert (vgl. T. 199-201 mit T. 148-151).

Bevor das Triothema erstmals auftritt, werden die Bestandteile aller am Scherzothema beteiligten Stimmen vielfach verarbeitet. Besonders eindrücklich ist eine Engführung, in der die zweite Themenhälfte mit ihrer Umkehrung verzahnt ist. Dieses Segment bestimmt auch die Durchführung des Satzes, die auf drei Einsätze des Triothemas folgt. Wenig später steht die im 2/2-Metrum gehaltene Hälfte des Scherzothemas einer 6/4-Takt-Variante des Triothemas gegenüber; hier greift auch Schönberg zur polymetrischen Notation. Wenn dann in der Reprise des Satzes das ungekürzte Scherzothema, *ff* in den fünf hohen Bläsern, mit dem vollständigen Trio-

thema kontrapunktiert ist, das hier nicht mehr verhalten in drei Holzbläsern, sondern im *ff* der Hörner erschallt, drängt die Polymetrik als Aussage unmittelbar in den Vordergrund.

Im Anschluss an eine *ff heftig* gewünschte Imitation dieser Gegenüberstellung wird die eben noch strahlende Musik plötzlich zum echogleichen *pp* abgedämpft. Nach 16 Takten mit Einwüfen des Triothema-Kopfes und Scherzothema-Endes führt ein machtvolles Crescendo zu einem kurzen Halt. In diesen bricht eine absteigende Version des Hornsignals hinein – ein Zeichen, dass nun die werkübergreifende “große” Durchführung folgt.

Der von Varianten des Hornsignals umrahmte erste Abschnitt dieser Durchführung enthält zwei analoge Abfolgen. Darin und dazwischen agiert die Komponente [z] wechselweise als Bindeglied oder Gegenstimme.<sup>6</sup> Der zweite Abschnitt ist ganz auf den Seitensatz der Exposition II zentriert.<sup>7</sup> Erst der dritte Abschnitt erinnert an das Hauptthema und blickt dann zurück sowohl auf erst kürzlich Entwickeltes (die zweite Scherzothema-Hälfte) als auch auf ganz Frühes (die dem Hornsignal zugrundeliegenden Quartengänge und die Quartenschichtung aus den Anfangstakten).<sup>8</sup>

Die anschließende sehr langsame Überleitung zum Adagio basiert auf den Bausteinen aus T. 1-6, die hier in veränderter Reihenfolge, Tempo und Instrumentierung erklingen. Eingebettet in Quartenaufstiege im Flageolet des Kontrabasses intonieren die Holzbläser den Quartakkord aus T. 1-2, zwei Takte später gefolgt von einer Transposition einen Halbton höher. Dann folgt im leisen Legato der ersten Violine das Hornsignal, umgeben von einer heterophonen Textur, in der jedem Melodieton ein vorschlagartig aufschießendes Quartarpeggio in einer Klarinette oder dem Fagott vorgeht. Unter dem krönend hinzugefügten hohen *as* greifen die Holzbläser auf die Kadenzfolge aus T. 1-4 (Quartakkord/Ganztonakkord/F-Dur-Dreiklang) zurück. Ein kurzes Motiv moduliert nach G-Dur und bereitet so den Eintritt des Adagiothemas vor, das aus dem Einleitungsbaustein [y] abgeleitet ist. In einem Tempo, das Schönberg als “fließender” bezeichnet

<sup>6</sup>T. 278-280: Hornsignal in Oktaven von *d* wie in T. 4-6 aber in Umkehrung. T. 279-290 und ähnlich 296-305: Kopfsegment aus Seitensatz 1 in Cello/Kontrabass, [y]-Varianten in Violine(n), danach Fugathema 2. T. 293-296 + 303-310: dominiert von [z]. T. 308-312 Einleitungsbausteine: Motiv [y], Hornsignal Umkehrung, Motiv [z] original + Umkehrung.

<sup>7</sup>T. 312-319: Seitensatz 2 + Begleitstimme; T. 319-325 und 325-331: dreistimmige Engführung mit dem Seitensatzkopf, dazu [z] original und in Umkehrung; danach Liquidation.

<sup>8</sup>T. 334-354: Hauptthema ganz, dazu Teilzitat aus Seitensatz 2 sowie Scherzothema-Ende, später Motiv [y], auch in Engführung; T. 354-367: Hornsignal in sechsteiliger Engführung aus Original und Umkehrung, Liquidation mit neutralen Quartengängen mündend in eine Quartenschichtung der Streicher auf dem Grundton *e*.

(fließender als der träumerisch unwirkliche Übergang zuvor aber doch noch langsam) klingt das Adagiothema viermal so langsam wie sein Vorbild in T. 7-9 zu Beginn des Werkes.

Die Thematik des Adagios basiert somit als eine erneut variierte Entwicklung auf zwei Bausteinen aus der sinfonischen Einleitung.

*Kammersymphonie*: Das Adagio-Thema, eine Entwicklung von [y]

The image shows a musical score for the Adagio-Thema. It consists of three staves. The top staff is labeled 'Adagio-Thema' and starts at measure 381. The middle staff is labeled '(vereinfacht)'. The bottom staff starts at measure 7 and is marked with 'y'. The music is in G major and 3/4 time. The top staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including triplet markings. The middle staff provides a simplified accompaniment. The bottom staff shows a bass line with a 'y' marking, likely indicating a specific performance technique or articulation.

Das Thema erfährt drei Einsätze, die jeweils auf *g* bezogen sind.<sup>9</sup> Zusammen mit dem harmonisch aus dem Einleitungssegment entwickelten Eröffnungsmotiv<sup>10</sup> und einer weiteren, kurzen und vielfach eingeführten Figur bestimmen diese Einsätze den im engeren Sinne nur 2½-minütigen langsamen Satz.

Ab T. 407 rufen die tiefen Streicher mit aufsteigenden Quartengängen noch einmal das Hornsignal in Erinnerung, allerdings als fernes Echo in *p pizzicato*. Wenn Violine und Klarinette die Komponente bald darauf in vollem 5-Quarten-Umfang (*g-c-f-b-es-as*) aufgreifen, ahnt man, dass dies die Einleitung zu einem neuen Abschnitt ist: einer nach vorklassischem Vorbild auf der Subdominante beginnenden Reprise. Der Zielton des Signals wird von Holzbläsern und Streichern in die Quartenschichtung *g/c/f/b/es/as* eingebettet, die damit erneut dem Akkord in T. 1-2 entspricht und sich – tonal wie dort, aber rhythmisch konzentrierter – über eine Ganztonschichtung zum F-Dur-Dreiklang auflöst. Unmittelbar anschließend wiederholen Holzbläser und Horn den harmonischen Prozess von Quartenschichtung über Ganztonschichtung zum F-Dur-Dreiklang.

<sup>9</sup>Der Einsatz der Violine I in T. 381-386 wird imitiert im Cello (T. 390-394, zweite Themenhälfte variiert, mit Violine II/Viola) und noch einmal verkürzt im 1. Horn (T. 404-406).

<sup>10</sup>Violine I: T. 378-381 (teilweise mit Klarinette) und – identisch bis auf den Schlussston – Violine I + II: T. 398-401.

Dann wird das Tempo bewegter und fünf Kreuzvorzeichen zeigen an, dass hier – zum ersten Mal explizit in diesem Werk – die Dominantregion erreicht ist. Dort setzt sich der Rückblick auf die Einleitungstakte fort: Baustein [x], die in T. 6-8 von den zwei Paaren tiefer Instrumente aufgestellte Folge punktiert aufsteigender übermäßiger Dreiklänge, findet seine Entsprechung in einem Reprises-Einleitungsmotiv, das ebenfalls aus einem übermäßigen Dreiklang entwickelt ist. Diesem Motiv [x'] steht in Cello und Kontrabass die absteigende Linie *h-a—g-fis-f* gegenüber, die als [y'] die Einleitungskomponenten weiter ergänzt. Schließlich bleibt Schönberg auch der Idee des oben schon einmal erwähnten 'thematischen Überhangs' treu: Ebenso wie das Fugathema der Exposition I in den Anfang der Exposition II und das Fugathema der Exposition II in die Codetta des Kopfsatzes hineinklingt, präsentiert ein in dieser Reprises-Einleitung dreimal gehörtes Motiv eine späte Entwicklung des Adagio-Themenkopfes.<sup>11</sup> Zur Vollständigkeit der Bausteine fehlt jetzt nur noch Motiv [z], doch war diese Komponente im bisherigen Verlauf der *Kammersymphonie* in allen Überleitungen sowie in den drei Durchführungsabschnitten aktiv.

Übereinstimmend mit Alban Berg überzeugt mich das Hornsignal in T. 410 als Beginn der Reprise; analog dazu (und abweichend von sowohl Berg als auch Walter Frisch) höre ich das über einem Dominantseptakkord in T. 573 absteigende neuerliche Hornsignal als Beginn der Coda. Die so umrissene Reprise gliedert sich in vier Abschnitte. Der erste, beginnend mit der oben erläuterten Entwicklung aller Einleitungsbausteine außer [z], reiht drei transponierte Segmente aus Exposition II aneinander.<sup>12</sup> Im zweiten Abschnitt vollzieht Schönberg die Rückkehr zur Grundtonart E-Dur: Er setzt in T. 472 mit dem zuvor ausgesparten Motiv [z] ein und zitiert dann untransponierte, wenn auch in der Reihenfolge vertauschte Versionen des Hornsignals und der Fortschreitung von der Quartan- zur Ganztonschichtung in den Eröffnungstakten. Diese mündet diesmal direkt in den übermäßigen Dreiklang *g-h-dis*. Motiv [x] erklingt mit Gegenstimmen unter einer Variation von [y] vor einer erneuten Reihung von Abschnitten aus der doppelten, "variiert entwickelten" Exposition.<sup>13</sup> Abschnitt III stellt das

<sup>11</sup>Vgl. vor allem Horn T. 430-431: *h-h-ais-a, cis-cis-g* mit *g-fis-f, a-[f]-es*

<sup>12</sup>T. 435-442 ≈ T. 68-75 mit Seitensatz 2, dazu Adagio-Thema. Nach verkürzter Brücke T. 443-455 ≈ T. 79-91 Fugathema 2 in Engführung; Engführung fortgesetzt in T. 455-461. T. 463-466 ≈ T. 106-109 Schlusssatz 2, sequenziert in T. 467-470.

<sup>13</sup>Vgl. T. 476-485: Hauptthema-Segment [a] + [y] augmentiert; T. 485-493 ≈ T. 60-67: Hauptthema-Segment [b], Fugathema 1 Segment [e]; T. 496-508: Hauptthema-Segment [a] + Fugathema 1 in fünfteiliger Engführung aus Original und Umkehrung.

Adagio-Thema in den Vordergrund,<sup>14</sup> während Abschnitt IV den für die Adagio-Eröffnung modifizierten Einleitungsbaustein in teils direkte, teils abgewandelte, aber stets gut erkennbare Erinnerungen an den Kopfsatz überführt.<sup>15</sup> Die Coda kontrapunktiert das wie ursprünglich aufsteigende Hornsignal dreimal mit dem Hauptthema-Segment [a] – beide auf den Tönen eines übermäßigen Dreiklangs – und schließt in 10-taktigem E-Dur mit einer Engführung von [a], vielfachem [z] und *fff* strahlendem [y].

Wie die Analyse zeigt, entwickelt Schönberg seine *Kammersymphonie* opus 9 im Wesentlichen aus Bausteinen, die er in den neun Einleitungstakten angelegt hat. Die “entwickelnde Variation” zeigt dabei viele verschiedene Gesichter. Ein Element wie das vorwärtsstürmende Motiv [z] kann nicht nur zum Anstoß des charakterlich verwandten Hauptthemas werden, sondern in der Intervallfolge seiner Töne 1-3-4 auch zum Beginn des lyrischen zweiten Seitenthemas. Das Tonpaar aus Vorhalt und Auflösung, eindringlich eingeführt in Motiv [y], durchzieht das Fugathema und den Seitensatz von Exposition I in großer Dichte und hinterlässt seine Spuren auch noch im Seitensatz und Fugathema von Exposition II. Das Adagio-Thema umspielt dasselbe Motiv und liefert seinerseits eine Intervallvorlage für ein Motiv der Reprise-Einleitung. Das Scherzothema schließlich ist bestimmt von der Kombination aus dem chromatischen Dreitongang aus T. 2-4 und der polymetrischen Inkongruenz des Motivs [z] innerhalb des herrschenden 4/4-Taktes.

<sup>14</sup>T. 508-516 ≈ T. 381-385: Adagio-Thema; T. 516-519 ≈ T. 75-78: die zuvor ausgesparte Brücke vor Fugathema 2; T. 520-532: Adagio-Thema mit Engführung der zweiten Hälfte.

<sup>15</sup>T. 534-540 ≈ T. 377-380: Einleitungsmotiv vor Adagio-Thema; T. 540-551: Seitensatz 1; T. 552-554 ≈ 50-52: Schlusssatz aus Exposition I; T. 555-559: Engführung Fugathema 2; T. 560-563 ≈ 125-128: Engführung Fugathema 2 fortgesetzt + Schlussfloskel aus dem Ende von Exposition II; T. 564-565: Binnenerweiterung; T. 566-567: Fortsetzung der Schlussfloskel; T. 568-573: Abschluss der Reprise mit Ende auf dem Dominantseptakkord.

