

Arnold Schönberg

und die
Komposition
mit zwölf
Tönen

Eike Feß

Inhalt

⁸ Einleitung

¹² Leitfaden

¹⁶ Geschichte. Entstehung der Zwölftonmethode bis 1923

Auf Tradition beruhend ...

Arbeit mit Tönen

... zur Tradition zu werden bestimmt

⁶⁶ Glossar. Satztechnik und Analyse

⁹² Vortrag. Arnold Schönberg über die Zwölftonmethode

¹¹⁴ Zwölftonmethode in 50 Objekten

²¹⁶ Auswahlbibliographie

²¹⁸ Personenregister

²²⁰ Impressum und Abkürzungen

Geschichte. Entstehung der Zwölftonmethode bis 1923

»[Jeder Künstler] wird die Gesetze und Regeln,
die die Formen, die er ›wie im Traum‹ empfangen
hat, beherrschen, bewußt kennen wollen.«¹

Auf Tradition beruhend ...²

Herkunft

Arnold Schönberg wurde in eine jüdische Familie geboren. Seine Vorfahren zogen aus ungarischen und tschechischen Kronländern des Habsburgerreichs kommend in die Wiener Leopoldstadt. Der Bezirk entstand nach einer wechselvollen Geschichte aus dem ehemaligen Ghetto im Unteren Werd und war Zentrum des jüdischen Lebens in Wien.³ Schönbergs Vater Samuel stammte aus einfachen Verhältnissen und war im Laufe seines Lebens in unterschiedlichen Gewerben tätig.⁴ Beide Eltern waren, wie Arnold Schönberg sich später erinnerte, in keiner Weise »künstlerisch tätig« und »sicher nicht mehr als ›durchschnittlich musikalisch.‹«⁵ Abgesehen von einigen Violinstunden musste sich der Knabe eigenständig seinen musikalischen Weg bahnen. Erste Kompositionen waren Eindrücke aus nächster Umgebung nachempfunden, zu der die Kaffeehausorchester und Militäkapellen im nahe gelegenen Augarten oder im Prater gehörten. Für Schönbergs weiterführende Ausbildung spielten Freundschaften, u. a. zu dem passionierten Musiker Oskar Adler sowie dem wenige Jahre älteren Komponisten Alexander Zemlinsky, eine wichtige Rolle.⁶ Schönberg wurde durch Gespräche und gemeinsames Musizieren mit einer großen Vielfalt an Musik unterschiedlicher Stilebenen vertraut, die sich in der Heterogenität seines Schaffens um 1890 zu erkennen geben.

Obwohl Schönbergs Umfeld mehrheitlich jüdisch geprägt war, identifizierte er sich zunächst kaum mit seiner religiösen Herkunft. Über Synagogenbesuche oder die Pflege traditioneller Feste und Bräuche im Familienkreis ist nichts bekannt. Abgesehen von der Schule, wo Religion nach Konfessionen getrennt unterrichtet wurde, scheint Schönberg kaum in Berührung mit jüdischer Lebensspraxis gekommen zu sein.⁷ Betroffen war er allerdings von grassierendem Antisemitismus. Als Zweiundzwanzigjähriger erlebte Schönberg die Folgen der Reichsratswahlen im März 1897, bei der sich die Christlichsoziale Partei Karl Luegers unter Einsatz jüdenfeindlicher Angriffe durchsetzte. Nachdem unter sämtlichen Wahlkreisen einzig der 2. Wiener Gemeindebezirk mehrheitlich für liberale Kandidaten gestimmt hatte, kam es nach Stichwahlen am 22. März zu offenen Gewalthandlungen, die auch die unmittelbare Umgebung des Komponisten betrafen.⁸ Die Konversion zum Protestantismus am 25. März 1898 entsprach dem Lebensentwurf vieler seiner jüdischen Altersgenoss:innen, die sich durch Assimilation eine gleichberechtigte gesellschaftliche Existenz versprachen. Damit einher ging häufig eine starke Identifikation mit deutscher Kultur. Schönbergs Jugendfreund David Josef Bach schildert die Situation anschaulich am Beispiel des Akademischen Gymnasiums Wien. Seine Klasse hatte »sechzig Schüler, darunter an fünfzig Juden, der Rest Katholiken«, deren gemeinsamer Nenner eine patriotische Gesinnung mit deutschnationaler Schlagseite war. Die Zeitschrift *Unverfälschte Deutsche Worte* des rassistischen Politikers und Richard Wagner-Verehrers Georg von Schönerer, der die österreichische Monarchie auf ein germanisches Kernland konzentrieren wollte, wurde eifrig rezipiert, mitunter kursierten sogar antisemitische Witzblätter.⁹ Schönberg erläuterte die zeitgeschichtliche Situation später in einem Vortrag:

¹ Arnold Schönberg: Composition with Twelve Tones (1949) (ASSV 3.1.2.5.); zitiert nach der deutschen Fassung in: idem: *Stil und Gedanke*. Hrsg. von Ivan Vojtěch. Frankfurt am Main 1976, p. 72–96, hier p. 75 (Gesammelte Schriften 1).

² Arnold Schönberg: Nationale Musik (1931) (ASSV 5.3.1.87); frei zitiert nach idem: *Stil und Gedanke*, ibidem, p. 250–254, hier p. 254 (›Ich maße mir das Verdienst an, eine wahrhaft neue Musik geschrieben zu haben, welche, wie sie auf der Tradition beruht, zur Tradition zu werden bestimmt ist.‹)

³ Zur Geschichte der Leopoldstadt vgl. Felicitas Heimann-Jelinek: »... eine prächtige Synagoge ...«, Streiflichter auf die jüdische Geschichte der Leopoldstadt, in: *Wien II, Leopoldstadt. Die andere Heimatkunde*. Hrsg. von Werner Hanak und Mechtilde Widrich. Wien, München 1999, p. 43–55.

⁴ Zu Schönbergs Familien-geschichte vgl. Therese Muxeneder: Arnold Schönbergs Konfrontationen mit Antisemitismus (II), in: *Journal of the Arnold Schönberg Center* 14/2017. Hrsg. von Eike Feß und Therese Muxeneder. Wien 2017, p. 11–32, hier p. 15f.

⁵ Arnold Schönberg an Leopold Moll, 28. November 1931 (ASCC 2126).

⁶ Vgl. Therese Muxeneder: Arnold Schönbergs Jugendkreise, in: *Journal of the Arnold Schönberg Center* 12/2015. Hrsg. von Eike Feß und Therese Muxeneder. Wien 2015, p. 264–335, hier p. 284–295.

⁷ Schönberg verfügte »über wenig Kenntnis traditioneller Gebete und [hatte] sogar den Wortlaut des zentralen Glaubensbekenntnisses nicht



Abbildung 1: *Der deutsche Michel*. Reinschrift. Walhalla-Motiv (Arnold Schönberg Center, Wien [MS73, U591])

einwandfrei memoriert [...].«
Therese Muxeneder: Arnold Schönbergs Konfrontationen mit Antisemitismus (I), s. Anm. 4, p. 24.

8 Die Wohnung der Familie in der Leopoldsgasse 9 war nicht betroffen, umliegende Lokale wurden beschädigt; vgl. ibidem, p. 21–23.

⁹ David Josef Bach: Politik der Schuljungen, in: *Arbeiter-Zeitung* 17/3 (3. Januar 1905), p. 5; vgl. auch Therese Muxeneder: *Arnold Schönberg & Jung-Wien*, Wien 2018, p. 87.

10 Arnold Schönberg: When we young Austrian Jewish Artists (1935) (ASSV 6.2.5.); zitiert nach der deutschen Fassung in: *Stil und Gedanke*, s. Anm. 1, p. 333–334, hier p. 333; die beschönigende Darstellung inklusiv des fingierten Zitats »Heraus aus dem Ghetto!« kann hier nicht hinreichend diskutiert werden.

¹¹ Vgl. Franz Blei: *Erzählung eines Lebens*. Wien 2004, p. 95: »Zu den kuriosen Bestandteilen dieser deutschnationalen Politik in Österreich gehörte [...] auch das Wagnerische Walhall [...].«

[...] als wir jungen österreichisch-jüdischen Künstler heranwuchsen, litt unsere Selbstachtung stark unter dem Druck einiger Umstände.

Es war die Zeit, als Richard Wagners Werk seinen Siegeszug antrat und dem Erfolg seiner Musik und seiner Dichtung eine Durchtränkung mit seiner Weltanschauung folgte. Man war kein echter Wagnerianer, wenn man nicht an seine Weltanschauung [...] glaubte; man war kein echter Wagnerianer ohne den Glauben an das »Deutschtum«; und man konnte kein echter Wagnerianer sein, wenn man kein Anhänger seines antisemitischen Aufsatzes über *Das Judentum in der Musik* war.

Wagner [...] gab dem Judentum eine Chance: »Heraus aus dem Ghetto!« verkündete er und forderte die Juden auf, echte Deutsche zu werden, worin das Versprechen gleicher Rechte an deutscher Geisteskultur und das Versprechen, als echte Bürger angesehen zu werden, einbegriffen waren.¹⁰

Kompositorisches Zeugnis von dieser Haltung gibt die Vertonung des kriegsverherrlichenden Gedichts *Der deutsche Michel*, entstanden, als Schönberg sich mit der Leitung von Laienchören ein schmales Einkommen sicherte. Schönberg wählte die 1899 publizierten Verse des österreichischen Schriftstellers Ottokar Kernstock fraglos im Bewusstsein ihres chauvinistischen Gehalts. An zentraler Stelle zitierte er das Walhalla-Motiv aus *Der Ring des Nibelungen* (Abbildung 1) und setzte damit ein allgemein verständliches musikalisches Symbol für eine deutsch-nationale Geistesaltung.¹¹

Leitbilder

Womöglich ist *Der deutsche Michel* weniger als politisches Statement zu verstehen, denn als ein Bekenntnis zum kompositorischen Vorbild Richard Wagner. Es handelte sich demnach um ein Parallelwerk zur wahrscheinlich

12 Die Sammlung *Quickborn* erschien erstmals 1852.

¹³ Arnold Schönberg: Nationale Musik, s. Anm. 2, p. 253.

14 Arnold Schönberg: Analysis, (in the form of Program notes) of the four String Quartets (1950) (ASSV 5.2.1.10.); zitiert nach der deutschen Fassung in: idem: *Stil und Gedanke*, s. Anm. 1, p. 409–436, hier p. 409.

15 Die Datierung ergibt sich aus der ersten Begegnung mit Oskar Adler, die Schönberg nach diesem Ereignis ansetzt; vgl. Therese Muxeneder: Arnold Schönbergs Jugendkreise, s. Anm. 6, p. 280.

16 »Obwohl ich nicht behaupten würde, daß mein Klavierstück op. 11, Nr. 3 wie ein Streichquartett von Haydn aussieht, habe ich manchen guten Musiker beim Anhören von Beethovens Großer Fuge ausrufen hören: >Das klingt wie atonale Musik.« Arnold Schönberg: Rückblick (1949) (ASSV 3.1.1.34.); zitiert nach idem: *Stil und Gedanke*, s. Anm. 1, p. 397–408, hier p. 404.

17 Vgl. Arnold Schönberg:
Analysis, (in the form of
Program notes) of the four
String Quartets, s. Anm. 14,
p. 411.

¹⁸ Zum Bild des Konzertsaals als Museum vgl. J. Peter Burkholder: *Museum Pieces: The Historicist Mainstream in Music of the Last Hundred Years*, in: *The Journal of Musicology* 2/2 (Spring 1983), p. 115–134, hier p. 116–118.

19 Ibidem, p. 121.

20 Arnold Schönberg: Analysis, (in the form of Program notes) of the four String Quartets, s. Anm. 14, p. 410.

im selben Zeitraum entstandene Chorkomposition *Ei du Lütte*. Die Wahl eines niederdeutschen Gedichts für einen im österreichischen Idiom verhafteten Laienchor wirkt befreindlich – es sei denn, man begreift sie als Hommage an Johannes Brahms, verklausuliert durch die Dialekt-Lyrik dessen engen Freundes Klaus Groth.¹² Schönberg hätte damit jenen Komponisten Referenz erwiesen, die in seiner Jugend zur nach wie vor lebendigen Vergangenheit zählten. Wagner und Brahms waren über alle klanglichen Veränderungen hinweg Leitfiguren seiner musikalischen Sprache. Von Letzterem erbte er die »Technik der entwickelnden Variation«, welche Einheitlichkeit innerhalb eines Musikstücks durch organische Veränderung eines Themas oder Motivs erzeugt – »Ökonomie und dennoch: Reichtum« fasste er die Lehren aus Brahms' Schaffen später zusammen. Wagner stand dagegen Pate für die »Verwandtschaft der Töne und Akkorde«¹³, d. h. eine freie Umgangsweise mit vielschichtigen Harmonien, ohne den Gesamtzusammenhang aus dem Blick zu verlieren. Das Fundament seiner kompositorischen Überzeugungen leitete sich jedoch von einer Persönlichkeit ab, deren Schaffen er mit einem künstlerischen Initiationserlebnis verband:

[...] von dem Geld, das ich mit Deutschunterricht für einen Griechen verdient hatte, [kaufte ich] antiquarisch ein paar Partituren von Beethoven: die *Dritte* und *Vierte Symphonie*, zwei *Rasumowsky-Streichquartette* und die *Große Fuge für Streichquartett op. 133*. Von diesem Augenblick an war ich von einem Drang besessen, Streichquartette zu schreiben.¹⁴

Der höchstens siebzehnjährige Komponist¹⁵ traf eine überraschend sichere Auswahl: Die *Rasumowsky-Quartette* gelten als Marksteine innerhalb der Gattungsgeschichte, die *Große Fuge* als Paradebeispiel einer avantgardistischen Schreibweise.¹⁶ Beethovens *Symphonie Nr. 3 »Eroica«* wurde vielfach als Musterbeispiel formaler Gestaltung herangezogen.¹⁷ Schönberg stellte sich mit dieser Erzählung fraglos authentisch als aufstrebender junger Künstler dar, der nicht nur die Gunst des Publikums gewinnen, sondern seinen Werken einen Platz im virtuellen Museum der Meister erringen wollte.¹⁸ Er fühlte sich einer durch den deutschsprachigen Raum geprägten musikalischen Tradition verpflichtet, in der sich die Bedeutung von Komponisten nicht zuletzt am Fortschritt innerhalb der künstlerischen Produktion bemäß. Schönberg war entschlossen, bald einen entscheidenden Beitrag zum Fortbestand dieser Tradition zu leisten.¹⁹

Aufbruch

Der Verankerung in der musikalischen Tradition stand eine teilhabende Aufmerksamkeit für zeitgenössische künstlerische Strömungen gegenüber. Schönbergs frühestes vollständig überliefertes Streichquartett reifte noch unter dem Einfluss des im Entstehungsjahr 1897 verstorbenen Johannes Brahms heran, mit deutlichem Einschlag der Melodik Antonín Dvořáks. Unmittelbar danach wandte sich der Komponist aktuelleren Vorbildern zu: »Mahler und Strauss waren auf der Musikszene erschienen, und ihr Auftreten war so faszinierend, daß jeder Musiker sofort gezwungen war, Partei zu ergreifen, pro oder contra.«²⁰ Während Gustav Mahler ihm später zum Leitbild wurde, machte der kometenhafte Aufstieg Richard Strauss' zunächst größeren Eindruck auf den jungen Künstler. Der etwa zehn Jahre Ältere hatte die von Franz Liszt geprägte Gattung der Symphonischen Dichtung zu neuer Blüte geführt und

154 Brief vom 10. März 1923
(ASCC 7119); zitiert nach
Arnold Schönberg: *Kammermusik II*, s. Anm. 104, p. 389.

155 Vgl. ibidem, p. 356.

156 Später erwähnte
Schönberg die Passage als
wichtige Station auf dem
Weg zur Zwölftonmethode.
Arnold Schönberg: *Rückblick*,
s. Anm. 16, p. 406.

Lieber Herr Direktor, lassen Sie bitte bei meinen Noten nur überall die deutschen Bezeichnungen so wie ich sie hingesetzt habe. Die Vorherrschaft in der Musik haben derzeit noch die Deutschen. Dass sie sie noch mindestens fünfzig Jahre länger haben werden, ist wohl unbestreitbar mein Verdienst. Und aus diesem Grund lege ich Gewicht darauf, dass man im Ausland noch so lang das nötige Deutsch lernt, als man Interesse hat, meine Musik kennen zu lernen.¹⁵⁴

Für die Ensemblestücke, die dem Verlag Hansen als *Serenade* op. 24 zur Publikation übergeben werden sollten, knüpfte Schönberg an zum Teil umfangreiche Entwürfe an. Bei der Weiterarbeit am Menuett (op. 24/ii) wandte er inzwischen erprobte kompositorische Strategien an: etablierte Themen wurden zu Tonreihen abstrahiert und erhielten durch Veränderung von Rhythmus und Oktavlage einen neuen Charakter.¹⁵⁵ Als nächstes widmete sich Schönberg dem etwa ein Jahr davor begonnenen Vokalsatz Sonett Nr. 217 von Petrarca (op. 24/iv) dessen neu konzipierte Reihe nun den gesamten Tonsatz bestimmen sollte. Den Gesangspart gestaltete er aus einem Entwurf vom Oktober 1922. Für die übrigen Stimmen machte er sich die Erfahrung des Walzer op. 23/v zunutze: alle Motive, Melodien und Harmonien entstehen durch Aufteilung der Reihentöne über das gesamte Instrumentalensemble, wobei Schönberg deren Abfolge unangetastet ließ. Um bei dieser konstruktiven Herausforderung den Überblick zu wahren, fertigte er mit Papier, Buntstiften und seiner Schreibmaschine ein mechanisches Hilfsmittel, mit dem sich die Töne im Verhältnis zu ihrer numerischen Position frei verschieben lassen (Abbildung 16). Für die Fortführung der im Oktober 1920 entworfenen Tanzscene (op. 24/v) bildete Schönberg aus Zwölftonkonstellationen Wiederholungsmuster, um einen volkstümlichen Charakter zu erzeugen. Das in T. 63 beginnende Thema im »Ländler-Tempo« ist aus den immer gleichen sechs Tönen zusammengesetzt, während sich die walzerartigen Begleitmuster aus den verbleibenden sechs Tönen des chromatischen Totals zusammensetzen (Notenbeispiel 19). Ganz im Sinne einer zugänglichen Unterhaltungsmusik bleibt die Melodie einfach, die Harmonik schlicht und überschaubar.¹⁵⁶ Schönberg arbeitete eine Woche lang an der Tanzscene, wobei er zwischendurch an nur einem Tag ein Lied ohne Worte (op. 24/vi) komponierte, das als kurzes Adagio einen Ruhepunkt vor dem Finalsatz bildet, der zwischen 11. und 14. April 1923 als letztes Stück des Werkes fertiggestellt wurde.

In kürzester Zeit hatte Schönberg drei gewichtige Kompositionen abgeschlossen. Bei aller anzunehmender Zufriedenheit schien er jedoch zu spüren, dass der Abschluss der *Serenade* am 14. April erst eine Zwischenetappe war.



Abbildung 16: Reihenschieber zum »Sonett« aus der *Serenade* op. 24/iv (Arnold Schönberg Center, Wien [MS24])

A musical score for Arnold Schönberg's 'Serenade op. 24/v'. The score is written for two staves: treble clef and bass clef. The key signature changes between measures, including B-flat major, A major, and G major. The time signature is mostly common time (indicated by '3'). Red numbers above the notes (7, 8, 9, 10, 11, 2, 5, 4, 6, 1, 3, etc.) likely represent the sequence numbers from the Reihenschieber. The score shows a series of melodic and harmonic patterns that form the basis of the 'Ländler-Tempo' theme mentioned in the text.

Notenbeispiel 19: *Serenade* op. 24/v, T. 63–70

Glossar.

Satztechnik und Analyse

»Sämtliche formalen Anstrengungen streben nach Verständlichkeit. Die Zwölftonkomposition ist solch eine Anstrengung.«¹ – »Ich nannte es nicht ›System‹, sondern ›Methode‹ und betrachtete es als Werkzeug zum Komponieren.«²

¹ »1) all formal aspirations (*Anstrengungen*) aim at understandability | 2) The 12 tone comp. is such an aspiration“ Arnold Schönberg, Adressbuch USA 1934–1951 D (Arnold Schönberg Center, Wien | ASCI A4032).

² »I did not call it a ›system- but a ›method, and considered it as a tool of composition [...]« Arnold Schönberg: Mr. Richard Hill's article ... (1936?) (ASSV 5.3.1.144.); zitiert nach ›Schoenberg's Tone-Rows‹, in: idem: *Style and Idea*. Hrsg. von Leonard Stein. Berkeley, Los Angeles 1984, p. 213–214, hier p. 213.

³ Arnold Schönberg: *Harmonielehre*. Wien 1922, p. 7.

⁴ John Cage: Composition as Process, in: *Silence*. Hanover 1973, p. 33.

⁵ Robert U. Nelson: Schoenberg's Variation Seminar, in: *Musical Quarterly* 50/2 (April 1964), p. 141–164.

⁶ Dika Newlin: Schoenberg in America. 1933–1948. Retrospect and Prospect I, in: *Music-Survey* 1/5 (1949), p. 131.

⁷ Vgl. Felix Wörner: Vermittlung von Schönbergs Zwölftontechnik Konzeption und Verfahrensweisen in den Lehrbüchern zur Zwölftontechnik im deutschsprachigen Raum in den 1950er Jahren (Eimert, Jelinek, Rufer), in: *Arnold Schönbergs Schachzüge | Brilliant Moves. Dodekaphonie und Spiele-Konstruktionen | Dodecaphony and Game Constructions. Bericht zum Symposium | Report of the Symposium, 3.–5. Juni 2004*. Hrsg. von Christian Meyer. Wien 2006, p. 275–292 (Journal of the Arnold Schönberg Center 7/2005).

⁸ Vgl. u. a. George Perle: *Serial Composition and Atonality. An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern*. Berkeley 1962.

Gut fünfzig Jahre seines Lebens wirkte Arnold Schönberg als Lehrer. Er vermittelte seinen Schüler:innen eine »Handwerkslehre«³, die auf der Jahrhunderte zurückreichenden Überlieferung der Dur/Moll-Tonalität gründete. Zeitgenössische Entwicklungen spielten eine untergeordnete Rolle. John Cage erinnert sich: »Vor Jahren, als ich bei Arnold Schönberg studierte, bat ihn jemand, seine Technik der Zwölftonkomposition zu erklären. Seine Antwort war prompt: ›Das geht sie nichts an.‹«⁴ Nur selten erklärte er sich zu exemplarischen Analysen eigener Werke bereit, wobei er Fragen der Zwölftonmethode meist im Rahmen übergreifender Themen diskutierte.⁵ Laut seiner Schülerin Dika Newlin beherrschte Schönberg sein System souverän, sah die Zeit aber noch nicht reif zu einer verallgemeinernden Theorie.⁶ Die Zwölftonmethode war in stetiger Erweiterung und Veränderung begriffen und entzog sich einer verbindlichen Kodifizierung – Anleitungen zur Zwölftonkomposition mussten fast zwangsläufig scheitern.⁷

Das Glossar möchte Hilfestellung bei der Auseinandersetzung mit Zwölftonwerken sowie im Umgang mit historischer und aktueller Literatur zur Zwölftonmethode geben. Grundbegriffe aus Schönbergs musikalischen Schriften werden ebenso berührt wie die etablierte analytische Terminologie. In den Notenbeispielen auftretende Reihen sind in Anlehnung an die Nomenklatur des englischen Sprachraums angegeben (→ Reihenbezeichnungen).⁸ Die nachstehende Begriffsübersicht stellt eine Möglichkeit dar, die Artikel im Sinne eines Kursus zu ästhetischen wie kompositionstechnischen Aspekten der Zwölftonmethode fortlaufend zu lesen.

Musikalischer Gedanke
Fasslichkeit
Grundgestalt
Reihe

Reihenbezeichnungen
Intervallklasse
Matrix
Form
Regionen
Harmonik
Tonalität
Rhythmus und Phrasierung

Aggregat
Unterteilung
Gestaltgleiche Unterteilung
Invarianz
Hexachord
Tetrachord
Trichord
Komplementarität

34 Arnold Schönberg:
Composition with Twelve
Tones, s. Anm. 19, p. 77.

35 Arnold Schönberg: Neue
Musik (1923) (ASSV 5.3.1.35.);
zitiert nach »Stile herrschen,
Gedanken siegen«, s. Anm. 31,
p. 379–381, hier p. 379.
Schönbergs Darstellung
entspricht die noch weitge-
hend lineare Reihenbehand-
lung im *Bläserquintett* op. 26,
in dessen Entstehungszeit
der zitierte Text fällt.

36 Ethan Haimo: *Schoenberg's Serial Odyssey*, s. Anm. 10,
p. 31.

Harmonik

Im Vortrag »Composition with Twelve Tones« von 1949 formuliert Schönberg die Überzeugung, dass Tonfolgen unabhängig von ihrer Bewegungsrichtung als tragende Elemente organischer Einheit fungieren:

Der zwei- oder mehrdimensionale Raum, in dem musikalische Gedanken dargestellt werden, ist eine Einheit [...]. Die gegenseitige Beziehung der Töne regelt die Aufeinanderfolge der Intervalle ebenso wie ihre Vereinigung zu Harmonien; der Rhythmus regelt die Tonfolge ebenso wie die Aufeinanderfolge der Harmonien und organisiert die Phrasierung. Und dies erklärt, warum [...] eine Grundreihe [...] von zwölf Tönen in beiden Dimensionen benutzt werden kann, und zwar als Ganzes oder in Teilen.³⁴

Die Theorie des mehrdimensionalen musikalischen Raumes gilt generell auch für akkordische und thematische Vorgänge in der Funktionsharmonik. Zwar kann nicht jede tonale Melodie durch Spiegelung in die Vertikale zu einem sinnvollen harmonischen Ereignis umgedeutet werden. Ihr Aufbau basiert jedoch stets auf einem harmonischen Bauplan, der sich in einem akkordischen Pendant manifestieren kann. Umgekehrt kann jede Akkordfolge linear entfaltet werden, ohne ihre harmonische Bedeutung zu verlieren. Mit der Zwölftonmethode gelangt Schönbergs Überlegung zur konsequenten Realisierung, da die allem musikalischen Geschehen zugrunde liegende Reihe nebst ihren Ableitungen gleichermaßen melodisch, als lineare Abfolge von Tönen, oder in Gestalt gleichzeitig erklingender Tongruppen in Erscheinung treten kann. In einer frühen Schrift zur Zwölftonmethode konstatierte Schönberg noch, dass die Akkorde eines Musikstücks bei reihenmäßiger Organisation als Ergebnis polyphoner Strukturen aufzufassen seien: »Nicht Harmonien sind zu suchen, denn für die gibt's keine Regeln, keine Wertung, keine Konstruktionsgesetze, keine Wege. Sondern Stimmen sind zu schreiben. Aus deren Zusammenklängen wird man später Harmonien abstrahieren.«³⁵ Allmählich entwickelte er Strategien, die harmonische Dimension autark aus der Struktur der Reihe herzuleiten.³⁶ Akkorde sind nicht mehr Ergebnis des Zusammenwirkens polyphoner Stimmen, sondern werden durch planvolle → Unterteilung einer Reihe gebildet. Exemplarisch zeigt sich die enge Verbindung von zwölftöniger Melodik und Harmonik im *Klavierstück* op. 33a. Sechs → Tetrachorde sind jeweils aus vier aufeinanderfolgenden Tönen zweier → komplementärer Reihenableitungen zusammengesetzt. Diese Tongruppen eröffnen als Folge von sechs Akkorden das Stück, um gleich darauf in identischer Gruppierung melodisch entfaltet zu werden (Objekte, p. 167).

Die Oper *Moses und Aron* zeigt, dass Schönberg die harmonische Ebene einer Reihenkomposition vorausschauend zu planen vermochte. In der Verlaufsnotenschrift von *Das goldene Kalb und der Altar*, 1. Abschnitt nach der einleitenden Fanfare (*Moses und Aron*, 2. Akt, ab T. 328), ist lediglich das Thema im Kontrabass aufgezeichnet (Notenbeispiel 3; Objekte, p. 175). Die akkordische Begleitung ergibt sich aus dem Verweis auf die Reihenableitung »T-7« (in Schönbergs Nomenklatur, vgl. → Reihenbezeichnungen). Im Particell führt Schönberg auf Basis dieser Reihenableitung kombiniert mit der → komplementären Umkehrung, die akkordische Ebene der Passage aus (Notenbeispiel 4).



Notenbeispiel 3: *Moses und Aron*, 2. Akt, 3. Szene, T. 328–330
nach Verlaufsnotenschrift (MS63, 3001) (G10)

Notenbeispiel 4: *Moses und Aron*, 2. Akt, 3. Szene, T. 328–330
Hörner, Posaunen, Kontrabässe (G10, U1)

Vortrag. Arnold Schönberg über die Zwölftonmethode

»Ein Komponist, mag er verstandgeleitet sein wie ein Konstrukteur, und kaltherzig und unbewegt wie ein Ingenieur, oder mag er wie ein Schlafwandler empfangen, in süßen Träumen und in heiliger Eingebung; wie auch immer ein Komponist sein mag – er wird nur durch seine Erfindungskraft bestimmt.«¹

¹ Method of composing with 12 tones which are only related with one another (1934) (ASSV 4.1.16.); vgl. Vortrag, p. 113.

² Arnold Schönberg: Analysis, (in the form of Program notes) of the four String Quartets (1950) (ASSV 5.2.1.10.); zitiert nach der deutschen Fassung in: idem: *Stil und Gedanke*. Hrsg. von Ivan Vojtěch. Frankfurt am Main 1976, p. 409–436, hier p. 436 (Gesammelte Schriften 1).

³ Das Manuskript T25.01 (Arnold Schönberg Center, Wien) enthält die fragmentarische deutsche Erstfassung des Vortrags. Das Typoskript T18.03 (Arnold Schönberg Center, Wien) enthält außerdem Notenbeispiele sowie ausführliche Anmerkungen. Aller Wahrscheinlichkeit nach wurde es bereits in Chicago verwendet, da bei den Klavierbeispielen dreimal ein »Mr. Willard« erwähnt wird. Dabei handelt es sich um den Artur Schnabel-Schüler Willard McGregor, der Schönberg am Klavier assistierte.

⁴ Die hier reproduzierten Glasplatten (Arnold Schönberg Center, Wien [Lantern Slide Plates 5]) entstanden wahrscheinlich für eine spätere Vortragsfassung an der University of California at Los Angeles im Jahr 1941 (ASSV 4.1.31.), für die die bereits in Chicago verwendeten Manuskripte erneut fotografiert wurden.

⁵ »Vortrag / 12 T K / Princeton«, in: *Perspectives of New Music* 13/1 (Fall–Winter 1973), p. 58–136. Die englische Typoskriptfassung wurde erstmals publiziert in *Schoenberg's Program Notes and Musical Analyses*. Hrsg. von J. Daniel Jenkins. New York 2016, p. 248–278 (Schoenberg in Words 5).

Die Tatsache der Verwendung der zwölf Töne wurde nun von meinen Schülern und Freunden öffentlich verbreitet, und als ich 1933 nach Amerika kam, konnte ich mein Warenzeichen nicht ändern. Ich war der Mann mit dem »System der chromatischen Skala«. Laien, Musiker, Zeitungsleute und Kritiker, mit denen ich zusammentraf, wollten, daß ich einen Vortrag schrieb und an mehr[er]en Orten hielt, obwohl ich genau wußte, daß Versuche, zu diesem Zeitpunkt die in dieser Methode enthaltenen Probleme gründlich zu erklären, verfrüht waren. Ich war natürlich nur imstande, eine oberflächliche Erklärung, eine Beschreibung der Methode der Verteilung der zwölf Töne, zu liefern. Diese Unzulänglichkeit war mir immer bewußt, und deshalb gab ich dem Vortrag den Titel: Methode der Komposition mit zwölf Tönen! Ich war überzeugt, daß ich, indem ich die Betonung auf das Komponieren legte – Methode der Komposition – eine »splendid isolation« zwischen meinen neugierigen Quälgeistern und mir geschaffen hatte.²

Arnold Schönberg bezieht sich im hier zitierten Statement auf einen frühen Vortrag in den Vereinigten Staaten, gehalten auf Einladung der University of Chicago am 10. Februar 1934 und knapp einen Monat später an der University of Princeton am 6. März. Der Text nimmt den wesentlich später in *Style and Idea* publizierten Essay *Composition with twelve tones* (ASSV 3.1.2.5.) voraus, ist jedoch stärker auf die technische Seite des Komponierens fokussiert. Er präsentiert viele später weiterentwickelte Gedanken Schönbergs, darunter die Vorstellung der Einheit des musikalischen Raumes, gleichsam im Stadium ihrer Entstehung.

Wenige Monate nach seiner Ankunft in den Vereinigten Staaten verfügte Schönberg nur über rudimentäre Englischkenntnisse. Er begann seinen Vortrag auf Deutsch zu schreiben und wechselte gegen Ende die Sprache. Danach diktierte er seiner Frau eine vollständige englische Fassung in die Schreibmaschine, welche nach Korrekturen als Vortragsskript diente.³ Illustriert wurde der Text durch zahlreiche Notenbeispiele, welche auf heute verschollenen autographen Vorlagen basieren und mittels Glasplatten reproduziert wurden. Die vorliegenden Abbildungen gehen auf die auch bei späteren Anlässen verwendeten originalen Lichtbilder zurück.⁴ Claudio Spies publizierte den Vortrag erstmals in einer zweisprachigen Fassung auf Basis des Manuskripts, ohne allerdings das finale Typoskript zu berücksichtigen.⁵ Folgend wurde eine Lesefassung erstellt, die soweit wie möglich den deutschen Manuskripttext heranzieht, der durch Übersetzungen aus dem englischen Typoskript ergänzt ist. In den Fußnoten wird keine vollständige Dokumentation der Textbearbeitung angestrebt – dies bleibt einer zukünftigen kritischen Edition vorbehalten –, inhaltliche Eingriffe sind jedoch dokumentiert. Darüber hinaus werden einige umfangreiche Streichungen Schönbergs mitgeteilt, die seine Überlegungen im Zuge der ersten Vorstellung der Zwölftonmethode in den USA anschaulich werden lassen.



Hörnchen und Basson

Beispiel 7: Bläserquintett op. 26/iv, T. 116–124
Beispiel 8: Bläserquintett op. 26/iii, T. 1–8

30 Übertragen nach dem englischen Typoskript: *picked out following a constantly employed scheme*.

31 Übertragen nach dem englischen Typoskript, dort gestrichen: *Here is the place to recall to your mind the law of the unity of musical space, and the law of the absolute perception of musical space. In consequence to these laws it may be supposed that the effect of coherence, produced by the employment of the set, will not be lost by the circumstance that some tones of the set appear in the horizontal, accompanied by other tones, appearing in the vertical. Differences in room and time do not interrupt the comprehension, for the perception is absolute and up and down are not qualities of the proportions.*

32 Im Manuskript: *Im 2. Satz [sic] meines Bläserquintetts werden nach einer feststehenden Reihenfolge die Töne dem Ablauf der Reihenformen entnommen. Daher wird aus den dazwischen liegenden Tönen eine »zweite Stimme« gebildet.* Übertragen nach dem englischen Typoskript: *In the second movement [sic] of the same work the basic set is repeated three times (Example 8). But in a fixed order only some tones are taken from each set, to build the melody of the horn. The intermediate tones form a second voice in the bassoon.* Schönberg verwechselt in beiden Fassungen die Nummerierung der Sätze.

Die 4. Variante ist aus derselben Reihenform gebildet, und weist dennoch gewisse Verschiedenheiten auf. Die 3. Variante ist gebildet aus TK_1 und TK_2 , das heißt aus dem Krebs der 1. Hälfte [der] Thema-Reihe, dem sich der Krebs der 2. Hälfte der Thema-Reihe anschließt. Die 5. Variante ist in der gleichen Weise aus dem Krebs der Umkehrung gebildet. Erst 6 Töne des Vordersatzes des Umkehrungskrebses, dann 6 Töne des Nachsatzes.

Eine zweite Gruppe von Möglichkeiten der Themenerfindung bietet ebenfalls eine unerschöpfliche Zahl von Möglichkeiten – dass nämlich nur einzelne Töne einer Reihe in die Melodie aufgenommen werden. Das kann entweder auf regelmäßige Weise (1.) geschehen, indem (1a) eine Gruppe durchvariiert wird; oder (1b) ganz bestimmte Töne einer Reihe herangezogen werden, ausgewählt nach einem durchgehend angewandten Schema.³⁰

Oder 2. unregelmäßig (was ich aber nicht durch ein Beispiel belegen kann, da die Erklärung zu kompliziert wäre). Dabei geschieht mit den Tönen, die nicht zur Melodiebildung benutzt wurden, z. B. folgendes:

3. Sie werden zu Akkorden zusammengefasst. Oder
4. zu Stimmen von motivisch-kontrapunktischer Bedeutung – oder
5. zu Stimmen von bloß lokaler Bedeutung
6. [oder zu] Begleitungsfiguren.

Hier ist der Ort, Ihnen das Gesetz der Einheit des musikalischen Raums in Erinnerung zu rufen, und das Gesetz der absoluten Wahrnehmung des musikalischen Raums. Als Folge dieser Gesetze steht zu vermuten, dass der Effekt des Zusammenhangs, erzeugt durch die Anwendung der Reihe, nicht durch den Umstand verloren geht, dass einige Töne der Reihe in der Horizontale erscheinen, begleitet von anderen, die in der Vertikale erscheinen. Unterschiede in Raum und Zeit stören das Begreifen nicht, denn die Wahrnehmung ist absolut, und oben und unten sind keine Eigenschaften der Proportion.³¹

Das Fagott-Thema (Beispiel 7) besteht aus vier Phrasen. Jede besteht aus 3 Tönen, wobei die Reihe in 4 Gruppen zu 3 Tönen geteilt ist: Es ist die Transposition des Krebses der Reihe. Ich habe Ihnen noch nicht gesagt, dass alle 4 Reihenformen auch auf jede Tonstufe (wie eine Tonart) transponiert werden.

Das Fagott-Thema beginnt mit der letzten 3er-Gruppe (12, 11, 10). Die Begleitung konsumiert nun die folgenden zwei 3er-Gruppen (9, 8, 7; 6, 5, 4), so dass die zweite Phrase mit der ersten 3er-Gruppe fortsetzt (3, 2, 1). Die Begleitung bringt die folgenden zwei, wobei nun diese Reihenform noch zweimal durchlaufen wird, also: 12, 11, 10; 9, 8, 7 – dann wieder 6, 5, 4 im Fagott, 3, 2, 1 und 12, 11, 10 in der Begleitung; 9, 8, 7 in der Melodie – 6, 5, 4 und 3, 2, 1 in der Begleitung.

Im 3. Satz meines Bläserquintetts wird die Grundgestalt dreimal wiederholt. Nach einer feststehenden Reihenfolge werden jedoch einzelne Töne aus jeder Reihe entnommen, um die Melodie des Hörns zu bilden. Die dazwischen liegenden Töne bilden eine zweite Stimme im Fagott (Beispiel 8).³²

Im Scherzo dieses selben Stücks beginnt ebenfalls das Thema nicht mit den ersten Tönen der Reihe, sondern mit 4, 5, 6, endigt aber mit 1, 2, 3 (Beispiel 9). Hier können Sie auch sehen, auf welche Weise die Begleitung aus derselben Reihe gebildet wird: immer aus den Tönen, die die Melodie noch nicht benutzt hat, oder bereits verlassen hat. Wie erwähnt, werden diese

Fuga XXIV.

a 4 Voci.

Largo.

92.

12

65

8743

110

10

I

p molto espressivo

II

I

6

I

6

cresc.

2

10

12

9

7

8

3

4

1

2

3

4

5

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

1

2

3

4

5

6

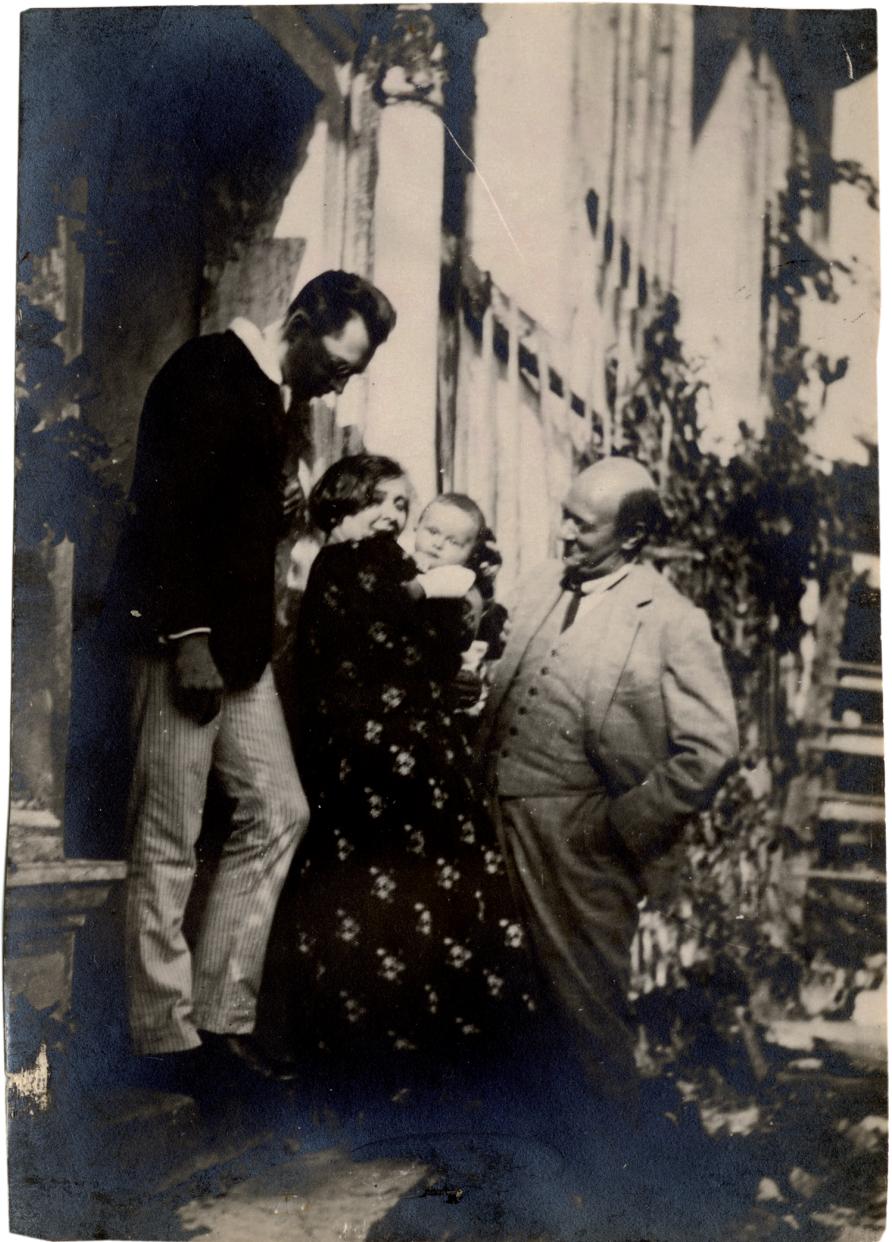
7

8

9

10

11



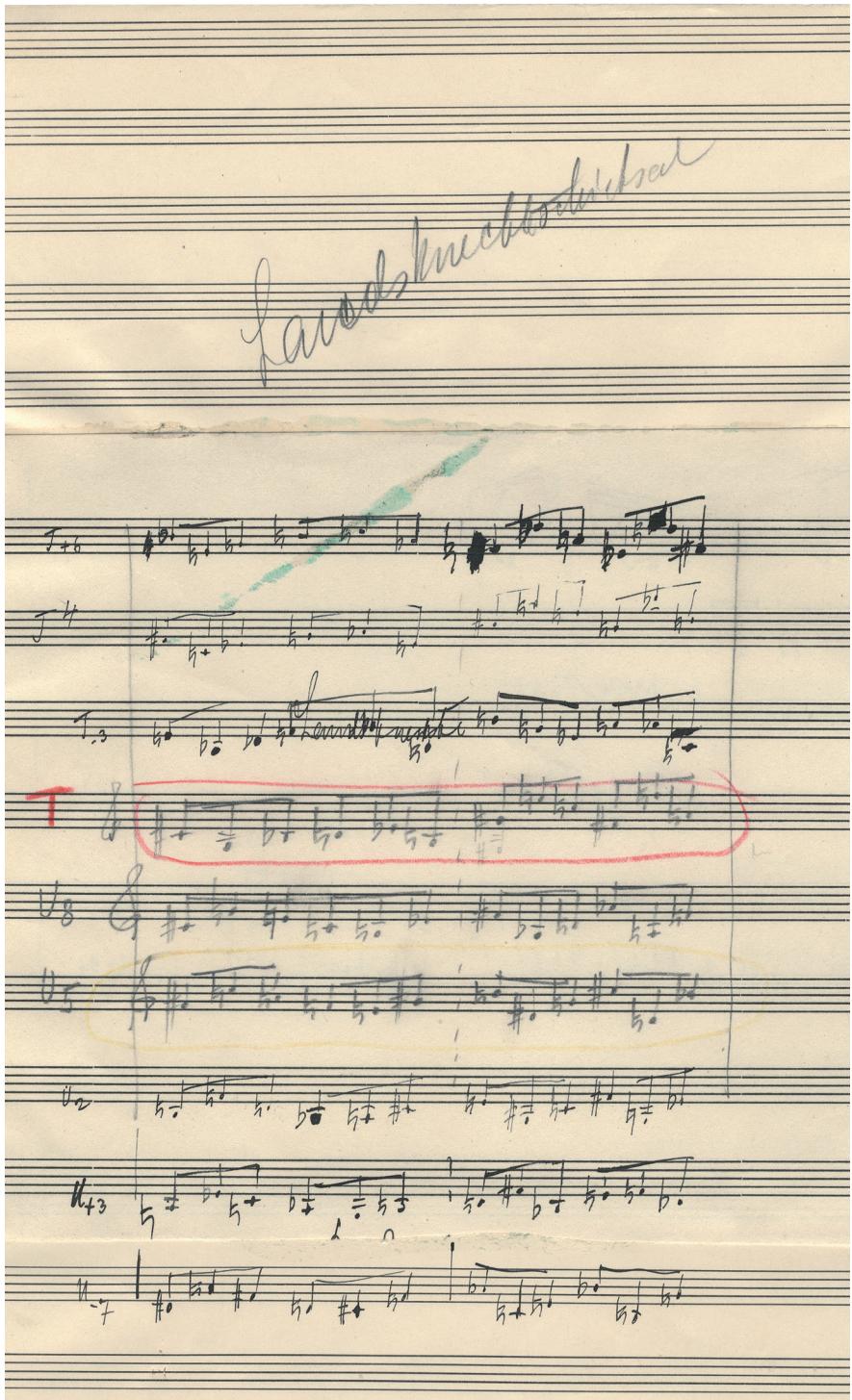
Felix, Gertrude und Arnold Greissle mit Arnold Schönberg Traunkirchen (1923)

¹ Hans Heinz Stuckenschmidt:
Arnold Schönberg. Zürich,
Freiburg i. Br. 1951, p. 73.

² Zur möglichen Anregung
Schönbergs durch die
Quintette von Paul Hindemith
und Carl Nielsen vgl. Sven
Ravnkilde: »Nielsen hier,
Hindemith da: aufpassen,
Arnold, Du mußt Dir ein eigenes
Bläserquintett einfallen
lassen!«, in: *Österreichische
Musikzeitschrift* 51/6–7 (1996),
p. 425–429.

Am 9. April 1923 wurde Arnold Greissle als Sohn von Schönbergs Tochter Gertrude und deren Ehemann Felix Greissle, einem Schüler Schönbergs, in Mödling geboren. Wenige Tage danach, am 14. April, nahm Schönberg die Arbeit an einem Bläserquintett auf, dessen Niederschrift er am 26. Juli 1924 vollendete. Laut Hans Heinz Stuckenschmidt empfanden selbst Schönbergs Schüler und Anhänger das Werk als »*sphinxhaftes Gebilde, dessen Rätsel zu lösen man kaum je hoffen durfte*.«¹ Ein Anschein von Unnahbarkeit begleitet die Komposition bis heute. Die Satzbezeichnungen »schwungvoll« (i), »anmutig und heiter« (ii) sowie der lebendige Charakter des Schlussatzes (iv) strafen den zerebralen Nimbus des Werkes allerdings Lügen.

Stücke für Bläserquintett wurden um 1920 zunehmend populär. Während *Pierrot lunaire* op. 21 oder die *Serenade* op. 24 noch eigens zusammengestellter Spezialensembles bedurften, erweiterte Schönberg nun das Repertoire für eine etablierte Besetzung. 1922 brachte Paul Hindemith seine *Kleine Kammermusik* op. 24/2 heraus, im Oktober desselben Jahres wurde Carl Nielsens *Bläserquintett* op. 43 in Kopenhagen uraufgeführt. Als Schönberg im Januar 1923 Dänemark besuchte, wo er bei einem Konzert mit dem Danske Kammerensemble eigene Werke dirigierte, kam er zu Vertragsverhandlungen mit dem Verlagshaus Wilhelm Hansen ins Gespräch, bei dem Nielsens Quintett erst jüngst publiziert worden war.² Es ist unwahrscheinlich, dass Schönberg seinen eigenen Gattungsbeitrag als spekulatives Klangexperiment plante. Wie schon während der Komposition der *Kammersymphonie* op. 9 dürfte er der Überzeugung gewesen sein, seine musikalischen Gedanken in einem stimmungsvollen, melodisch lebendigen Stück Klang werden zu lassen. Allein, das Publikum konnte mit der Geschwindigkeit, in der sich seine Ideen entwickelten, kaum Schritt halten. Gelang es Schönberg in seinem Opus 9, einen symphonischen Zyklus auf einen Satz von knapp 20 Minuten Dauer zu komprimieren, erweist das *Bläserquintett* umgekehrt, dass mittels der Zwölftonmethode, die hier erstmals vollständig ausgeprägt angewendet wird, ohne die strukturgebende Funktion der Tonalität umfängliche Formverläufe realisiert werden können. Dabei greift Schönberg auf Modelle zurück, die er aufgrund ihrer engen strukturellen Bindung an die Dur/Moll-Tonalität lange vermieden hatte. Der erste Satz folgt dem Sonatenschema (Geschichte, p. 62ff.), während der zweite sich am Modell eines Scherzo orientiert. Der dritte Satz steht in dreiteiliger Liedform, das Finale gibt sich in der stetigen Wiederkehr des Hauptthemas unschwer als Rondo zu erkennen. Schönberg hatte das kompositorische Denken der Wiener Klassik, dem er sich ungebrochen verpflichtet fühlte, auf neue Weise für sich zurückerober. Anders als bei den Werken der frei atonalen Phase war die formale Anlage des Stücks für einen geschulten Musiker kein Neuland. Die Widmung des *Bläserquintetts* op. 26 »Dem Bubi Arnold« verrät den Stolz des Großvaters auf seinen erstgeborenen Enkel und spiegelt vielleicht die Hoffnung auf kommende Erfolge. Mit Sicherheit war Schönberg der Überzeugung, durch das neue Werk der Zukunft eine Bahn gelegt zu haben.



Sechs Stücke für Männerchor op. 35/v Landsknechte. Reihentabelle (1929)

1 Zu Schönbergs Tätigkeit als Chordirigent sowie zu erhaltenen und verschollenen Werken für die Besetzung vgl. Hartmut Krones: Der junge Schönberg und die Arbeiterkultur, in: *Der junge Schönberg in Wien | The Young Schönberg in Vienna. Bericht zum Symposium | Report of the Symposium, 4.–6. Oktober 2007.* Hrsg. von Christian Meyer. Wien 2015, p. 193–214 (Journal of the Arnold Schönberg Center 10/2015).

2 Alfred Guttmann an Arnold Schönberg, 5. September 1928 (ASCC 11257).

3 Der entsprechende Brief ist nicht überliefert, sein Inhalt lässt sich aus einem weiteren Schreiben Guttmanns (28. September 1928 [ASCC 12334]) und Schönbergs Entwurf eines Antwortschreibens (ASCC 7554) lediglich erahnen.

4 Arnold Schönberg an Alfred Guttmann, 17. März 1929 (ASCC 1678).

5 Ibidem.

6 Joseph H. Auner: Schönberg und sein Publikum im Jahr 1930. Die *Sechs Stücke für Männerchor a cappella* op. 35, in: *Autorschaft als historische Konstruktion. Arnold Schönberg – Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten.* Hrsg. von Andreas Meyer und Ullrich Scheideler. Stuttgart, Weimar 2001, p. 275.

Arnold Schönberg leitete um 1900 mehrere Gesangsvereine in Wien und unmittelbarer Umgebung. Dabei schrieb er gelegentlich Stücke für seine Sänger, wobei ein Großteil des Stimmenmaterials wahrscheinlich mit Auflösung der Ensembles verloren ging.¹ Beinahe 30 Jahre nach seiner aktiven Zeit als Chordirigent erhielt Schönberg gleich zwei Kompositionsaufträge, die zu einer erneuten Auseinandersetzung mit den Anforderungen der Laienmusik führten. Im April 1928 entstanden für das »Volksliederbuch für die Jugend« Arrangements volkstümlicher Melodien für gemischten Chor sowie für Singstimme mit Klavierbegleitung. Einige Monate später, am 5. September 1928, führte Alfred Guttmann, Mediziner sowie engagierter Musikpublizist und -politiker, sich brieflich bei Schönberg ein, er habe sich »um die *Hebung der Musikliteratur unserer Sänger seit Jahren bemüht*«. Als künstlerischer Beirat des Arbeitersängerbundes fragte er für eine »*in Vorbereitung befindliche 2[00] bis 300 Chöre umfassende Männerchorsammlung [...] einen oder zwei Chöre*« an.² Schönberg gab sich brüskiert über die Zumutung, unter zahlreichen gleichgestellten Komponisten in einer so umfangreichen Sammlung aufzugehen.³ Ein halbes Jahr später beschloss er jedoch, dem Projekt seine ganze Aufmerksamkeit zu widmen. Um die Laiensänger nicht zu überfordern, schrieb er einen vierstimmigen tonalen Kanon. Nach drei Vierteln legte er den Entwurf beiseite und begann ein neues Stück zu schreiben, das sich »*meinem eigentlichen Stil recht nahe hält und dennoch nicht so unaufführbar sein dürfte, als es auf den ersten Anblick scheint. Denn die einzelnen Stimmen sind nicht so schwer, aber sehr gesanglich.*«⁴ Zugleich arbeitete er Texte für fünf weitere Männerchöre aus, die bereits mit musikalischen Einfällen versehen, aber erst 1930 vollendet wurden. Im Bewusstsein der Schwierigkeiten seiner musikalischen Sprache wies Schönberg Guttmann drauf hin, dass beim Proben nicht auf »*Akkordwirkung*« hin geübt werden dürfe »*wie das allerdings beim Männerchor fast ausschliesslich geschieht.*«⁵ Trotzdem wusste Schönberg den Sängern im Rahmen der linearen Anlage des Zwölftonsatzes mit Erleichterungen auf harmonischer Ebene entgegen zu kommen. Der Chor »*Landsknechte*« op. 35/v beschränkt sich größtenteils auf die Grundreihe und deren Umkehrung im Quintabstand, die in der Reihentabelle mit rotem und gelbem Buntstift umkreist sind. Die Reihe selbst begünstigt die Bildung von sanglichen Terz- und Sextklängen.⁶ Während die Rhythmus vergleichsweise einfach und bietet hörbare harmonische Schwerpunkte. Dass die Akkorde mit lautmalerischen Imitationen von Pferdehufen und Gewehrsalven verknüpft werden, mag die Sänger zusätzlich motiviert haben.