

Schönbergs Klavierkonzert Opus 42 — Ein romantisches Virtuosenkonzert?

Ein Beitrag zur Analyse der kompositorischen Prinzipien eines problematischen Werkes

von Tomi Mäkelä, Helsinki

So gefährlich es auch sein mag, Musik anhand von Kategorien zu untersuchen und dadurch die Individualität eines einzelnen Werkes indirekt in Frage zu stellen, kann es andererseits auch sehr nützlich sein, Konzepte zu formulieren, die es erleichtern, mehrere Werke miteinander zu vergleichen und das Nicht-Individuelle, das sie verbindet, besser zu erkennen. Solche Vergleiche sind besonders wertvoll, wenn die besprochenen Werke nicht ohne weiteres zu dem Museum der Meisterwerke gehören. Dann gilt es nämlich nach neuen Zugangsweisen zu suchen, die vielleicht etwas zum Werkverständnis beitragen können und mit deren Hilfe man ihren Platz in der Tradition möglichst umfassend feststellen kann. Jedes Kunstwerk verbirgt — trotz seiner Individualität — Charakteristika verschiedener Traditionen und Tendenzen, die sich in Form von Gattungsnormen manifestieren können. Oft ist der Grund für die Schwierigkeit eines Werkes die unglückliche Kombination widersprüchlicher Tendenzen — sowie es andererseits häufig so ist, daß ein besonders bedeutendes Werk sich gerade dank der gelungenen Lösung einer ähnlichen Kombination auszeichnet.

In diesem Aufsatz versuche ich, einige charakteristische Zusammenhänge zwischen der Tradition der romantischen Solokonzerte als Integration von Werkbewußtsein und Virtuosität einerseits sowie dem dodekaphonisch geprägten *Klavierkonzert* op. 42 von Arnold Schönberg andererseits analytisch zu zeigen. Auf diese Weise soll ein ergänzender Beitrag zum tieferen und komplexeren Verständnis der Musik Schönbergs geleistet werden. Es wird untersucht, wie Schönberg das der Dodekaphonie fremde konzertante Prinzip (als Prinzip der Gleichwertigkeit des Tonmaterials) in seine musikalische und kompositorische Schreibweise integriert hat. Abschließend wird eine Antwort auf die Frage gesucht, warum das Werk weder als virtuoses Solokonzert noch als ein Schönberg-Stück bis heute breitere Anerkennung gefunden hat.

In einem frühen Artikel hat René Leibowitz die Rolle dieses Konzerts als „eine Synthese der bisher existierenden antithetischen Kompositionsmethoden“¹ und als Vollendung des konzertanten Schaffens von Schönberg betont: Die Zwölftontechnik hat Schönberg hier „völlig gemeistert“ und der radikal veränderte formale Aufbau des Werkes steht als kompositorische Leistung im Vordergrund². Die von Leibowitz begonnene analytische Diskussion — wesentlich ergänzt etwa durch die Werkeinführung

¹ René Leibowitz, *Schönbergs Klavierkonzert*, in: *Melos* 16 (1949), S. 48.

² Ebd., S. 44.

von Rudolf Stephan³ — richtet die Aufmerksamkeit kaum auf das Wesen des Stückes als Solokonzert; statt dessen wird es als Teil der auf die Entwicklung der linear-polyphonen Kompositionstechnik gerichteten Tradition Schönbergs betrachtet. Diese Zugangsweise muß durch die Analyse der konzertanten Strukturen ergänzt werden — um so dringender, weil das auf Grund seiner Analyse begründete Lob von Leibowitz von nur ganz wenigen geteilt wird⁴.

Die Gattung Solokonzert beruht auf einem alten konzertanten Prinzip, das die ungleichgewichtige Gegenüberstellung eines Orchesters und eines individuellen Solisten verlangt. Diese konzertante Ungleichmäßigkeit kann auf unterschiedlichste Art konzipiert sein, worauf z. B. die veraltete Dichotomie ‚Virtuosenkonzert – sinfonisches Konzert‘ hinweisen soll. Sie gründet auf Überlegungen zur Gestaltungsweise der sogenannten intratextuellen Interaktion (bzw. Wechselbeziehung) des Solisten mit dem Orchester. Die meisten Komponisten haben eine jeweils eigene Art, die Interaktion und damit die konzertante Dramatik zu gestalten und die einzelnen Rollen — die des Solisten und die der Orchesterinstrumente — auszukomponieren. Das Konzertieren soll nicht nur auf der Detailebene der einzelnen Konstellationen bzw. Rollen betrachtet werden, da es auch als ein Formfaktor verstanden werden kann, der Einfluß auf den Aufbau des Stückes hat. Die konzertante Form entfaltet sich aus der Dramatik der verschiedenen Rollen bzw. aus dem zeitlichen Ablauf der einzelnen Konstellationen der Interaktion. Die erste Aufgabe ist es, einzelne Rollen zu erkennen, ihren besonderen Charakter zu beschreiben und ihre Wechselbeziehungen zu analysieren. Die Kette der einzelnen Wechselbeziehungen ergibt die konzertante Form des Stückes.

Im 19. Jahrhundert bedeutete Virtuosität nicht nur artistische Brillanz, sondern auch persönliche Individualität, improvisatorisch wirkende Freiheit des Ausdrucks, Subjektivität der Ausführung musikalischen Materials, spontan wirkende Erfindungsfähigkeit musikalischer Ideen und schließlich dynamische Kraft des Spieles. Diese Qualitäten charakterisieren zwar eigentlich die Ideale der ausführenden Virtuosität, aber sie können auch musikanalytisch für die Beschreibung der Textur verwendet werden. In Solokonzerten können diese Qualitäten oft als Elemente des konzertanten Dramas besonders für die Rolle des Solisten kompositorisch ausgenützt werden. In der folgenden Analyse behandle ich vor allem zwei Fragen: 1. Aus welchen Elementen besteht die auskomponierte Rolle des Schönbergschen Solisten? 2. Welche Bedeutung hat sie für die Struktur des Werkes? Die Besonderheiten der spezifisch Schönbergschen Kompositionstechnik — in diesem Fall der Dodekaphonie — werden in der Analyse auf der Detailebene berücksichtigt. Eines der Ziele der Analyse ist es zu erkennen, worin die charakteristisch Schönbergsche Art besteht, ein Klavierkonzert zu komponieren.

Diese Fragestellung gewinnt an Bedeutung, wenn man sich der Tatsache bewußt wird, daß Schönberg erstens kein Kammerkonzert geschrieben hat, obwohl eine kam-

³ Rudolf Stephan, [Vorbemerkungen zur Partitur] *Schönberg. Klavierkonzert op. 42* (= *Philharmonia Partituren* No. 462), Wien [o. J.].

⁴ Im Rahmen dieses Aufsatzes muß ich mich auf die konzertanten Strukturen konzentrieren. Auch wird auf umfangreiche Notenbeispiele verzichtet. Die Analysen beziehen sich auf die o. g. Partitur [mit freundlicher Genehmigung der Universal Edition, Wien].

merorchestrals Interpretation der konzertanten Tradition eher mit den Tendenzen der Dodekaphonie und der Komposition mit einzelnen Stimmen korreliert hätte, und daß Schönberg zweitens bereits in den 20er Jahren — während Alban Berg sein *Kammerkonzert* konzipierte — eine Epoche voraussah, die der Gattung der Konzerte besondere Aufmerksamkeit widmen sollte⁵. Erst stufenweise — über die Monn- und Händel-Bearbeitungen und das *Violinkonzert* op. 36 — fand Schönberg selbst den Weg zum *Klavierkonzert*, in dem er nach Leibowitz die „Grundprobleme hinter sich“ hatte und die Konzertform „souverän beherrschte“⁶.

1. Die strukturelle Vielschichtigkeit und die konzertante Dramatik des Werkes

1. Der erste Satz oder das Problem des Beginns

Das *Klavierkonzert* von Schönberg beginnt mit einer Konstellation, die eher mit dem Anfang des *IV. Klavierkonzerts* von Beethoven als mit der seit dem Barock und den Konzerten von Mozart überwiegenden Tradition vergleichbar ist: Der Solist exponiert das raffiniert gestaltete, zweistimmige Reihen-Thema ohne Mitwirkung des Orchesters. Der Charakter der solistischen Rolle hat nichts gemeinsam mit den heroischen Zügen der großen Virtuosenkonzerte, sondern stammt eindeutig aus der Sphäre des lyrischen Charakterstücks — oder der konzertanten Seitenthemen — der Frühromantik. Von der Strenge der Dodekaphonie ist nichts zu spüren, sondern sie ist — wie auch Leibowitz meinte — versteckt, um mit Gelassenheit eine strukturelle Aufgabe größerer Rangordnung zu übernehmen. Die Reihe hat in dieser Grundform melodischen Charakter, was ihre Fähigkeit, als faßbar formales Bindeglied zu fungieren, erhöht.

Ab Takt 8 wird die stilistische Nähe zu üblichen Konstellationen in langsamen Konzertsätzen der Romantiker noch deutlicher, da sich die Rolle des Orchesters — statt auf eine vereinfachte Wiederholung des Themas wie z. B. bei Beethoven üblich — auf die Ausführung von kurzen, die vielfältige Melodik des Solisten fragmentarisch unterstützende Unisono-Phrasen beschränkt. Sogar in Takt 29, wo Schönberg die Klarinette als eine „Hauptstimme“ notiert, ist diese Orchesterstimme nur noch eine unterstützende, um eine Oktave tiefere Verdoppelung der Reihenmelodie des Klavier-Solisten in der Oberstimme — eine Feinheit, die in vielen Einspielungen kaum hörbar ist. Diese kurze Episode, das Duettieren im Einklang, ist schon der Höhepunkt des von der Lyrik des Solisten dominierten ersten Abschnittes. (Es ist übrigens anzunehmen, daß Schönberg mit diesem Anfang eine bewußte Antithese zur These Strawinskys — das Klavier sei am besten wie ein Schlaginstrument zu behandeln — komponieren wollte.)

Interessant ist auch die Vorbereitung des thematischen Duetts von Takt 29ff.: In Takt 26ff. verdoppeln die Klarinetten ein mittleres Stimmenpaar des Solisten im Ein-

⁵ Brief vom 9. Februar 1925.

⁶ Leibowitz, S. 44.

klang, wobei gleichzeitig die Geigen die Oberstimmenmelodie des Solisten rhythmisch verzögernd, quasi als Echo verdoppeln; als Synthese dieser Geste folgt dann das erwähnte Duettieren im Einklang.

Takt 26–29

Musical score for measures 26–29, showing the Soloist, Klav. r.H., 1. vl., and 1.-2. Klar. parts.

Notenbeispiel 1

© aller Notenbeispiele: Universal Edition Wien. Mit freundlicher Genehmigung.

In Takt 33 notiert Schönberg den Schluß der sogenannten Hauptstimme der Klarinetten, was insofern überraschend ist, als das Duettieren hier strenggenommen noch nicht endet. Verständlich ist das nur, weil in den Takten 33 bis 35 die Klarinetten zwar der Reihenmelodie des Solisten noch folgen, aber nur noch in rhythmisch vereinfachter und dynamisch schwächerer Form. Also auch der Übergang aus der Duett-Konstellation — und nicht nur ihre Vorbereitung — ist fließend.

Bereits die erste Phrase des Orchesters in Takt 8 — eine Unisono-Unterstützung der Mittel- und Baßstimme des Solisten — ist zwar durch und durch thematisch profiliert, aber dramatisch dem Solisten eindeutig unterlegen:

Takt 8

Musical score for measure 8, showing Klav. l.H. and oben 1. Klar., unten Bratsche parts.

Notenbeispiel 2

Bis Takt 39 übt der Solist die Rolle des individuellen thematischen Erfinders aus, wobei die Aufgaben der Orchesterinstrumente vom fragmentarischen Unterstützen bis zum Duettieren im Einklang (also als zweiter Solist) reichen. Genaugenommen erscheint der Solist nicht nur als Erfinder der Reihenmelodie, sondern auch als subjektiv Ausführender der eigenen thematischen Erfindungen, indem er eine „gesteigerte Variante des ersten Teiles“⁷ von Takt 29 bis Takt 39 spielt. Die Variationen beruhen vor allem auf den neuen Begleitfiguren, was für Klavierkonzerte von Peter Tschaikowsky, Anton Rubinstein und Edvard Grieg typisch ist. Diese Eigenschaft der Textur bringt auch den lyrisch-frühromantischen Stil wieder näher: Im frühen 19. Jahrhundert war ja die subjektive Ausführung von längeren melodischen Gestalten ein aus der Kunst der Improvisation stammendes zentrales und in der komponierten Textur sich deutlich manifestierendes Moment von Virtuosität. So gesehen, erscheint der Klaviersolist — trotz noch fehlender Brillanz — gleich zu Beginn in der Rolle eines die Dramatik des Konzerts durch seine Erfindungen beherrschenden romantischen Virtuosen.

Bemerkenswert ist auch das sich langsam, stufenweise erweiternde Orchester: Chorische Instrumentation findet man erst nach Takt 26. Erst der Übergang vom „Eröffnungssolo“ zum „überleitenden Tutti“ (mit Tutti wird hier und später immer ein vom Orchester gespielter Abschnitt gemeint) bedeutet eine wesentliche, aber noch immer sukzessiv verwirklichte Verminderung der Individualität des Solisten im Vergleich zum Orchester: Während eines Diminuendos wird die motivische Intensität reduziert. Die Stufen dieses fein konzipierten Prozesses der Reduktion der melodischen Intensität des Solisten sind folgende: 1. In Takt 35f. gibt es in der solistischen Oberstimme noch einen melodisch relativ charakteristischen, aber ruhigen Sekundabstieg ($d'' \rightarrow c''$), dem die ersten rhythmisch selbständigen Orchesterakkorde im pizzicato folgen; 2. in Takt 37 gibt es in der Oberstimme einen versteckten Oktavabstieg als melodische Fortsetzung ($c'' \rightarrow e'/c'$) mit einem charakteristischen Akzent am Anfang (auf c''); 3. in Takt 38 wird die Terz (e'/c') mit Akzent wiederholt und schließlich 4. in Takt 39 das gleiche wie in Takt 38 rhythmisch verzögert und ohne Akzent noch einmal wiederholt.

So wie die Individualität des Solisten vorher primär motivischer Natur war, ist auch dieser Übergang zum Tutti motivisch bedingt — als eine stufenweise fortschreitende Verminderung der motivischen Individualität des Solisten. Das Tutti selbst fungiert als eine siebentaktige Steigerung der Individualität des Orchesters, das anschließend (die Geigen in Takt 47 ff.) die Reihenmelodie ausführen wird. Während des Tutti sind mehrere Orchester-Stimmen zwar schon als Hauptstimmen bezeichnet, aber sie haben einen nur fragmentarisch profilierten melodischen Charakter, der mit der lyrischen Linie der Reihen-Melodie des Solisten nicht zu vergleichen ist. Bemerkenswerterweise gibt es hier eine Individualisierung des Orchesters als Gruppe: Von einer Individualisierung der Geigen ist keine Rede — die kollektive Individualisierung besteht darin, daß mehrere Orchesterinstrumente motivische Fragmente ausführen müssen, worauf-

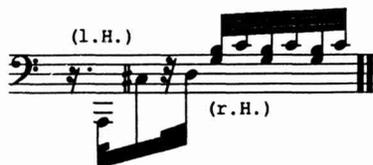
⁷ Zitate, die einem thematischen oder formalen Element eine Bezeichnung geben, sind immer nach der Werkeinführung von Stephan.

hin die Geigen als Repräsentanten der Gruppe die solistisch-thematische Stimme spielen; es ist nicht ohne Bedeutung, daß die Geigen traditionell das geringste solistische Profil unter den Orchesterinstrumenten haben.

Im folgenden „Tutti mit obligatem Klavier“ ist die Rolle des Solisten (wegen der Komplexität der Textur und trotz der Bezeichnung als einer Nebenstimme) zuerst die eines *primus inter pares*, der in die Nebenstimmen des Orchesters integriert ist. Nach Takt 58 trennt sich der Solist von den Orchester-„Nebenstimmen“ qualitativ durch seine ausgeprägt brillante Artistik ab, wobei er auch seine Funktion als Nebenstimme aufgibt. Andeutungen zum Verlassen der lyrischen Sphäre zugunsten eines lebhafteren Ausdruckscharakters gibt es schon kurz vorher — seit der Einführung der Zweiunddreißigstel-Werte in Takt 47. Diese Konstellation, in der die überwiegend begleitende Artistik des Solisten durch kurze Motivfragmente in seiner linken Hand („Nebenstimme“) mehrmals — wie etwa in Takt 63f. und 75f. — unterbrochen wird, dauert bis Takt 80. Das Orchester ist seit dem Tutti zwar deutlich selbständiger in seiner Stimmführung, doch weist die Interaktion sogar trotz der gesteigerten Brillanz des Pianisten noch immer starke Spuren des Duettierens auf.

In den Takten 79 bis 85 findet (entsprechend den Takten 34 bis 39) ein weiterer Übergang statt, während dessen das Orchester seine Individualität durch geschwächte Thematik und Dynamik verliert. Anders als das Orchester in Takt 34ff. gewinnt der Solist hier als Gegenspieler schon während des Überganges deutlich an eigener Individualität, indem er stufenweise eine neue, rhythmisch bisher ungewohnt markante und fast an manche Ausdruckscharaktere in den Klavierkonzerten von Liszt erinnernde musikalische Idee quasi trillo (bzw. das „2. Überleitungsmotiv“) einführt, das — als Endziel dieser Entwicklung — die Individualität des Solisten in einem kurzen kadenzartigen Solo (Takte 86 bis 89) voll entfalten läßt. Obwohl dieses Motiv einen deutlichen rhythmisch-melodischen Charakter hat und so mit Recht als ein eigenständiges Motiv behandelt werden darf, gibt es gleichzeitig dem Solisten zum ersten Mal Gelegenheit zum artistischen Spiel ohne den motivischen Schutzmantel des Orchesters.

Takt 86



Notenbeispiel 3

In dem anschließend beginnenden Abschnitt „mit Durchführungscharakter“ erscheint die Rolle des Solisten überwiegend artistisch geprägt, obwohl gleichzeitig durch das „2. Überleitungsmotiv“ bedingt. Hier sieht man deutlich, wie Schönberg die zur

romantischen Virtuosität gehörenden rein artistisch-spielerischen Elemente keineswegs aufgeben wollte — und nicht einmal immer bestrebt war, sie restlos in melodische Elemente zu integrieren, wozu die dodekaphonisch — und nicht einfach melodisch — aufgefaßte Motivik natürlich eine ausgezeichnete Gelegenheit gab. Das „2. Überleitungsmotiv“ gibt aber auch zu einer anderen Interpretation Gelegenheit: Seine Funktion ist es gerade, in einem deutlich motivischen Kontext eine Spielfigur (trillo) einzuführen, auf deren Grundlage motivische Artistik möglich wird. In der „Durchführung“ ist die Rolle des Solisten zuerst tatsächlich die eines brillanten Begleiters der vom Orchester aufgeführten Motive (Takte 93 bis 96), in Takt 97 wird sie neben der von den Geigen gespielten Reihenmelodie in ursprünglicher Form („Hauptstimme“) zum zweiten artistischen Solisten (auch als „Hauptstimme“). Anschließend wird seine Rolle durch die Artistik (Takt 102) und schließlich nach einem Tutti (Takte 127 bis 131) durch artistische Individualität als „Hauptstimme“ kontrastiert, die lediglich von vereinfacht im Einklang duettierenden Streicherstimmen unterstützt wird — übrigens eine in den Klavierkonzerten der Romantik übliche Konstellation. Der Übergang aus dem Tutti ist durch dialogisierend geteilte Geigenstimmen und durch eine stark ausgeprägte rhythmische Identität der Textur des Tutti-Schlusses, den der Solist direkt übernimmt, fließend gestaltet. Der Beginn sowie der Schluß des Tutti entsprechen zwei üblichen romantischen Konventionen, nach denen der Höhepunkt der solistischen Brillanz zu einem Tutti übergeht und die Fortsetzung des Charakters des Tutti eine Brücke zu einem solistisch dominierten Abschnitt bildet.

Die „Reprise“ (Takt 133ff.) ist der Höhepunkt der texturellen Komplexität in der Rolle des Solisten: Hier wird eine Variante der ursprünglichen Reihenmelodie mit extrem artistischen Nebenstimmen kombiniert, was auch in den Klavierkonzerten der Romantik oft begegnet. Die ursprüngliche Reihenmelodie (in *Es*) erklingt auch in der Geigenstimme, so daß die Textur des Solisten einen diminutiv geführten, fast im Einklang duettierenden Charakter hat. Die Konstellation der Takte 127 bis 131 scheint hier fortgesetzt zu werden, obwohl die Art der Textur sonst in vieler Hinsicht schlagartig verändert wird (ein kompliziertes statt geteiltes Tuttiorchester, die Reihe statt einer chromatischen Tonfolge als motivische Grundlage, eine neue Art des Rhythmus' etc.). Wegen der gesteigerten Komplexität seiner Textur und der gleichzeitig großen und auch komplexen Bedeutung des Orchesters erscheint der Solist hier als ein integrierter Teil des Ganzen. Nicht einmal seine Artistik ist im Kontext einmalig, sondern wird von den Flöten geteilt. Diese neue Konstellation, die im äußersten Kontrast zum Anfang des Satzes steht, setzt eigentlich schon in Takt 132 ein, da die Holzbläser allein eine figurative Phrase als eine dialogisierende Antwort zu den vorausgehenden Passagen des Solisten ausführen. So erscheinen die folgenden Takte als ein Übergang mit der Tendenz, die Individualität des Solisten wie auch die des Orchesters im Rahmen der texturellen Integration zu steigern. Bis zum *Molto allegro* (Takt 176ff., Beginn des II. Satzes) bleibt der Solist ein bis ins Detail integrierter, motivisch aktiv mitwirkender und nur wegen seiner Artistik als Individuum überhaupt erkennbarer Teil des komplexen Ganzen. Am tiefsten ist die Integration in den Takten 163 bis 164 und 170 bis 172, in denen der Solist nur dank des charakteristischen Klanges seines Instruments vom Gesamtklang zu unterscheiden ist.

Der Solist verliert während des ersten ‚Satzes‘ konsequent an dramatischer Bedeutung, indem er die anfangs wichtige Rolle des thematischen Erfinders aufgibt: Die eigentliche Durchführung und thematische Variation der Erfindungen geschieht im Zeichen einer Integration seiner Textur in die des Orchesters, wobei ungefähr seit dem Beginn der „Durchführung“ nur die Artistik (oft zwar mit motivischen Elementen gebunden und daher angewandt) den Solisten als werkimmanenten romantischen Virtuosen prägt. Nicht etwa der Wechsel der Rollen in charakteristischen, virtuos bedingten Konstellationen (wie z. B. in Liszts *Es-dur-Konzert*), sondern verschiedene Integrationsstufen von motivischen und artistischen Elementen in solistischen bis hin zu begleitenden Funktionen (wie in der Frühromantik) zeichnen den Solisten im ersten Teil (Takt 1 bis 175) aus. Obwohl der Grad und die Art der Virtuosität in der solistischen Textur nur relativ wenig variiert, sind die Schwankungen weder zufällig noch unerwartet, sondern wirken detailliert vorbereitet und satztechnisch überlegt, was dafür spricht, daß sie vom Komponisten tatsächlich auch bewußt konzipiert sind. Doch bleibt trotz allem die grundsätzliche, konzertante Zweiteilung des gesamten Klangkörpers in das Orchester als Gruppe und in den Solisten erhalten — nicht zuletzt wegen der Eindeutigkeit der Anfangsposition. Die einfachen, oft frühromantisch wirkenden Konstellationen des ersten Teiles könnten auch als Symbol für das angebliche Programm des ‚Satzes‘, „das Leben war so leicht“, aufgefaßt werden — quasi als programmatisches Spiel mit der musikalischen Kulturgeschichte, zu dem Schönberg auf jeden Fall intellektuell in der Lage war.

2. Ein schneller zweiter ‚Satz‘

Mit dem *Molto allegro* (Takt 176) beginnt ein neuer großformaler Abschnitt, der jedoch nur durch eine Fermate an der Taktgrenze vom Schluß des ersten Teiles getrennt ist. Auch das konzertante Drama wird sofort durch den neuen Tempo-Charakter geprägt: In kurzen Phrasen wird ein bisher ungewohnt kurzatmiger Dialog geführt, in dem der Solist zuerst als Artist mit nur fragmentarischen Motiven und die Orchesterstimmen mit etwas deutlicher motivisch geprägter Textur einander gegenüberstehen. Diese Hektik, die sowohl die kurzen Motive als auch die Konstellationen begründet, wird in den Programmskizzen Schönbergs durch die Bemerkung „suddenly hatred broke out“ motiviert.

Der am Ende des vorigen ‚Satzes‘ in das Ganze integrierte Klavier-Solist spielt am Anfang des *Molto allegro* zwar immer noch eine integrierte Nebenrolle mit artistischer Prägung, doch unterscheidet er sich deutlicher von den Orchesterstimmen und gewinnt wieder an virtuoser Individualität. Zuerst beruht seine Individualität hauptsächlich auf artistischen, klanglich vom Xylophon unterstützten Motivfragmenten, die die streng motivische Textur des Orchesters ergänzen. In Takt 182 wird die solistische Stimme als „Hauptstimme“ bezeichnet und verliert gleichzeitig zuerst an Artistik: Im vorigen Takt hatte die artistische Individualität des Solisten ihren Höhepunkt in schnellen Tremolofiguren erreicht, um in Takt 182 in motivische Individualität überzugehen. Von Takt 182 an führt das Orchester nur eine ergänzende Nebenrolle aus, die mit dem Solisten dialogisiert. Der große Unterschied zur vorherigen Konstellation

ist, daß die Textur des Orchesters hier überhaupt nicht artistisch-figurativ, sondern sogar rhythmisch einfacher als die des Solisten ist. Schon nach zwei Takten integriert der Solist in seine motivische Textur extrem artistische Elemente, wobei er gleichzeitig seine Rolle als der einzige Solist in diesem Zusammenhang verliert, weil das Xylophon eine andere, parallele „Hauptstimme“ spielt. Eine genauere Betrachtung dieser Stelle macht jedoch deutlich, daß die Xylophon-Stimme eine unfigurierte Version der Oberstimmenlinie der artistischen Rolle des Solisten ist und daher als deren Verstärkung gelten muß. Dieses eng zusammengehörende Hauptstimmenpaar wird dialogisch mit kurzen ‚fff‘-Motiven des übrigen Orchesters geführt. Besonders weil der Klang des Xylophons dem des Klaviers doch sehr ähnlich ist, wirkt dieses Instrument hier nur als klangliche Betonung der solistischen Individualität und daher als weitere Steigerung der Virtuosität des Solisten. Als konzertante Gegenkraft sind nur die dialogisierenden ‚fff‘-Motive zu erwähnen.

Am Ende von Takt 185 greifen die Holzbläser den Bewegungscharakter der solistischen Stimme auf (allerdings in melodisch vereinfachter Form) und fördern die Individualität des dialogisierenden Orchesters, was schon ein Übergang zum kurzen Tutti ist (übrigens mit dem zwischen den tiefen Streichern und den Klarinetten geteilten „2. Übergangsmotiv“). Nach dem Tutti (Takt 189) erscheint der Solist wieder als Artist in einer Nebenrolle. Diesmal gewinnt er aber schon gleich (Takt 190) an eigener motivischer Individualität, indem er ein aufsteigendes Sprungmotiv als Gegenstimme zum stufenweise absteigenden „Hauptstimmen“-Motiv der Bläser kräftig akzentuiert, um daran anschließend einen motivischen Dialog mit den Posaunen (beide als „Hauptstimme“ und mit gleichartiger Textur) zu beginnen. Dabei kann das Sprungmotiv als vereinfachte Variante des vorausgehenden Ausbruchs der Artistik angesehen werden, wodurch die für Schönberg typische Integration der Figuration in motivische Elemente diesmal im nachhinein deutlich wird. Innerhalb dieses Dialogs von gleichartigen Rollencharakteren ist die Individualität des Solisten keineswegs eindeutig. Der einzige Unterschied zugunsten der dramatischen Bedeutung des Solisten ist, daß das Motiv des Solisten aus vier (*as''-g''-g''-f''*) und nicht nur aus drei Tönen besteht, von denen jedoch die mittleren nur eine Repetition eines Tones sind, so daß rein melodisch gesehen nur drei verschiedene Töne klingen, wie in dem Posaunenmotiv (*as''-g''-f''*). Auch hier tendiert der Solist dazu, durch ein kleines Detail wenigstens etwas ornamentierter als die Orchesterinstrumente zu spielen.

Der Solist begleitet das folgende Tutti mit einem eintaktigen artistischen Ausbruch (Takt 193). Dieser ist eine mit beiden Händen tremolierende, charakteristisch pianistische Geste, die nur als feine Konstellationsveränderung verständlich ist: Die Rolle des Solisten wird hier durch die Artistik motivisch entindividualisiert, wobei das im Vergleich zu dem forte des Orchesters sehr leise Spiel (*piano*) des Solisten zu einer Gesamt-Entindividualisierung führt. In der älteren Klavierkonzerttradition war es — wie bereits in bezug auf Takt 102f. erwähnt — durchaus üblich, daß das Tutti (besonders deutlich am Ende der Konzerte) tatsächlich abrupt nach einem artistischen Höhepunkt des Solisten beginnt. Diese Tradition verfremdet Schönberg hier mit der überlappenden Konstruktion des Überganges zum Tutti. Der Eintritt des Solisten nach dem Tutti (Takt 203) ist genauso überbrückend gestaltet: Der Solist ist sowohl moti-

visch als auch in bezug auf den allgemeinen Ausdruckscharakter der Textur integriert und tritt zuerst unauffällig in einer Art Dialog auf. Vorbereitend wirkt auch der Einsatz des klanglich verwandten Xylophons zwei Takte früher. In den Takten 207 bis 211 gewinnt der Klavier-Solist an eigener Individualität als subjektiv Ausführender der direkt vorher von den Bläsern exponierten Motive (Takt 206 bis 207: von den Holzbläsern; Takt 207 bis 208: von den Hörnern). Als Manifestation dieser Tendenz zur Individualisierung des Solisten gestaltet das Orchester nach Takt 211 einen kollektiv tremolierenden Klangteppich, woraufhin der Solist punktierte Sprungmotive spielt. Dieser charakteristisch konzertante Texturtypus ist aus mehreren romantischen Klavierkonzerten allgemein bekannt, wobei die Tremoli des Orchesters sich meistens gerade als kollektiver Hintergrund und als Kontrast zur ausdrücklichen Individualität des Solisten deuten lassen. Diese Deutung scheint auch hier sinnvoll zu sein, weil erstens schon kurz vorher auch eine Steigerung der solistischen Individualität erkennbar war und weil zweitens nur der Solist zum Schluß (Takt 214) markant akzentuiert und zweifach oktaviert — also auf einer noch höheren Stufe der Individualität als vorher — auftritt; die Entwicklung bis zu diesem Zeitpunkt ist konsequent.

Um so abrupter wirkt die Verwandlung der Konstellation in Takt 215, wo das Orchester ein ruhiges Hauptstimmenmotiv im forte auszuführen beginnt und der Solist eine punktierte Nebenstimme im piano spielt. Diese ist eine vorübergehende konstellative Täuschung, da die Textur des Solisten gleich durch ihre rhythmische Lebendigkeit, ihre dynamische Steigerung vom piano zum forte und ab Takt 219 als „Hauptstimme“ durch motivisch bedingte Komplexität die Aufmerksamkeit des Hörers fesselt. Andererseits wird gerade dadurch der Anfang eines neuen Charakter-Abschnittes noch unterstrichen. Nach Takt 219 ist die Rolle des Orchesters entweder begleitend (z. B. die Bläser-tremoli) oder klanglich unterstützend (wie etwa die motivische Verstärkung durch Klarinetten und Violoncelli). Die Individualität des Solisten wird von Takt 226 an wieder undeutlicher, indem die Streicher ein markantes Rhythmusmotiv wiederholen und der Solist seine prozessuale Linie an akzentuierten Crescendo-Akkorden unterbricht und die motivische Beweglichkeit seiner Textur verliert. Noch am Ende des gleichen Taktes setzen die Posaunen — als Höhepunkt der Steigerung — mit Hauptstimmenmotiven ein und der Solist beginnt ein spielerisch wirkendes Bewegungsmotiv, das zuerst von den Streichern imitiert, dann artistisch gesteigert und dadurch in Takt 231 wieder individualisiert wird, wo er (als „Hauptstimme“) in die artistische Bewegung motivisch charakteristische Elemente einarbeitet, während im Orchester nur eine einfach aufsteigende chromatische Skala erklingt. Diese Individualisierung des Solisten wird im *meno mosso* (Takt 233 bis 234) mit dialogisierenden Elementen kurz unterbrochen, doch in Takt 235 (*Tempo I*) fortgesetzt, indem das Orchester das motivische Spiel (hier das „2. Überleitungsmotiv“) des Solisten mit Tremoli begleitet. Sogar der Übergang aus diesem kurzen Dialog ist eindeutig als eine artistisch bedingte sukzessive Individualisierung des Solisten (Takt 234) gestaltet.

Nach einer dynamisch flachen Kulmination in Takt 240ff., wo das Orchester kurz dialogisierend sehr individuell charakterisiert mitwirkt, beginnt die „Coda“ mit einer eigenartig zweischichtigen Textur: Der Solist begleitet sich selbst mit aus der Musiksprache der Wiener Klassik stammenden Spielfiguren, die vom Orchester akkordisch

synkopiert werden. Die solistische Oberstimme besteht hingegen aus einem punktierten Motiv und den berühmten charakteristisch pianistischen Flageolett-Akkorden (Takt 245 bis 248). Aus den begleitenden Spielfiguren entfaltet sich ein solistisches Forte-agitato-Motiv, indem die Spielfigur zuerst rhythmisch deutlicher profiliert (statt Achtel-Triolen eine Sechzehntel-Triole und ein Achtel-Staccato) und somit als „Hauptstimme“ individualisiert weitergeführt wird, wobei die Begleitung des Orchesters damit zuerst kurz dialogisierend (Takt 253 bis 254), dann akkordisch unbeweglich und tremolierend geführt wird. Diese Konstellation bleibt bis Takt 259 bestehen; dort verwandelt sich der Solist zum unmotivisch spielenden, kräftigen Artisten im *accelerando* und läßt — auf dem Höhepunkt der Artistik (Takt 262) motivisch entindividualisiert — die vorher dynamisch gesteigerten Orchesterstimmen motivisch im *fortissimo* und als „Hauptstimme“ (mit einem Fragment des ursprünglichen Reihen-Themas) eintreten, was direkt zum Satzübergang (Takt 264) führt. Der Ausbruch der Artistik hat hier also auch eine kadenzelle — nicht nur konstellationsüberbrückende — Funktion, wie sehr oft auch bei den Romantikern.

3. Das Adagio

Das Adagio beginnt mit einem längeren Tutti, das der Solist in Takt 277 in führender, doch nicht sehr stark kontrastierender Rolle fortsetzt. Diese Anfangskonstellation ähnelt stark der alten Tradition der konzertanten langsamen Sätze mit einer Orchester-Introduktion. Die Textur des Solisten ist in diesem Satz überwiegend entweder frei, ausdrücklich artistisch oder beides gleichzeitig. Gleich von Takt 277 an wird sie durch Polyrhythmik (die es im Orchester vorher nicht gab — also ein neues Zeichen der Individualität) und durch den Poco-ritenuto-Charakter ausgezeichnet, wobei das thematische Material sich nur durch die Mittel der Variation von der vorigen Textur unterscheidet; nur eine phantasierend wirkende, frei im tempo *rubato* phrasierte Ausführungsart scheint hier adäquat. Konventionell, nach dem Muster vieler romantischer Konzerte, folgt eine kurze Orchesterüberleitung, wonach der Solist einen neuen Ausdruckscharakter (*fortissimo*) einführt (Takt 282 ff.), ohne die Textur motivisch zu ändern. Das Orchester wird zwar ständig motivisch mitwirkend, aber immer zurückhaltend geführt.

Der Übergang zur Kadenz *più largo* ist wegen der kurzen dialogisierenden *Fortissimo*-Phrase des Orchesters (Takt 284 und 285) interessant: Der Solist spielt in Takt 285 kräftige motivisch bedingte Sechzehntel-Akkorde mit duettierenden Posaunen, wonach eigentlich schon der Anfang der Kadenz erwartet wird — doch spielt das Orchester im *pesante fortissimo* ein kurzes Sechzehntel-Motiv gewissermaßen als Antwort auf den Solisten; erst danach beginnt die zehn Takte lange Kadenz. Es ist einleuchtend, daß diese starke Geste die Rolle des Orchesters in der intratextuellen Interaktion des Satzes betont und dadurch die romantisch wirkende Virtuosität des Solisten als artistisch geprägter Improvisator in Frage stellt. Die Kadenz ist dagegen eine typisch romantische Integration von motivischen Elementen in alle Qualitäten der (romantischen) Virtuosität (hier v. a. die Individualität, die Freiheit, die Kraft, die Artistik, die Charakter-Innovation und die subjektive Ausführung). Charakteristisch für die

konzertante Schreibweise Schönbergs ist die Art, wie aus der Kadenz stammende artistische Ausbrüche noch nach der Kadenz dialogisierend mit den Orchestermotiven wirken und dadurch die Kadenz mit der darauffolgenden Satzstruktur bis Takt 303 (d. h. bis zum Beginn des folgenden Tutti) motivisch verbinden und auch die Konstellationswechsel überbrücken. In Takt 303 setzt direkt auf dem Höhepunkt der seit der Kadenz dialogisierend geführten Interaktion eine Art Reprise ein. Der artistisch geprägte Solist hört hier plötzlich, ohne ausführliche Vorbereitung auf zu spielen, was sich jedoch agogisch erklären läßt: Dadurch wird der Einsatz des Orchesters mit ausdrücklich motivischer Textur durch den Kontrast der beiden Konstellationen noch verdeutlicht, was ein gutes Beispiel für die Zusammenhänge zwischen den Strukturen der konzertanten Interaktion und der motivischen Entwicklung ist: Formen der einen Ebene der Textur können die der anderen verdeutlichen und definieren. Die Artistik wird außerdem beim Einsatz des Orchesters retardiert, was auch überbrückende Funktion hat, indem es die Artistik im letzten Moment entkräftet.

Mit der Reprise beginnt das längste Tutti des ganzen Konzerts (18 Takte lang) — ein Tutti mit vielseitiger Textur und sogar mit artistisch wirkenden koloristischen Figuren. Der Einstieg des Solisten in Takt 321 geschieht zuerst in Form von Begleitfigurationen (*piano dolce*). Die Individualität wird kurz in Takt 323 in einem begleitenden Dialog mit den Streichern gesteigert, wobei die Blechbläser die Hauptstimmen spielen. Nach einem Takt Tutti und einer Fermate (Takt 325) beginnt — als weitere Steigerung der Individualität — eine Kadenz, in der der Solist zuerst die Tremoli des Orchesters im vorausgehenden Takt überbrückend aufgreift und aus ihnen extrem artistische Figuren ableitet — alles frei *ad libitum* und mit mehreren Fermaten. Im *Grazioso* (Takt 327) beginnt der Solist sich stufenweise auch motivisch zu individualisieren, um dann in Takt 330 das volkstümliche *giocososo*-Thema exponieren zu können. Wie so oft scheint der Komponist viel Wert auf Details der konzertanten Interaktion zu legen, was ihr Studium mehr als genügend motiviert.

4. Das abschließende *Giocososo*

Das *Giocososo* ist der letzte Großabschnitt des Konzerts und weist gleich am Anfang den klassisch-konventionellen Volkstanzcharakter der vielen Rondos von Mozart, Beethoven u. a. auf, und nach Stephan ist der Satz auch großformal ein „Rondo“. Ebenso konventionell führt der Solist nach einem kurzen Dialog mit dem Orchester (Takt 334 bis 337), was motivisch im Rahmen des zuvor exponierten Themas bleibt, ein charakteristisches neues Motiv ein und entwickelt die ursprüngliche Idee anschließend weiter. Auch die Art der Stimmführung des Orchesters — zwar markant rhythmisch aber doch nur den Solisten unterstützend — ist traditionell. Die Durchführung des ersten Motivs bedeutet auch nach klassischen Konventionen der Gattung eine Steigerung, die zu einem umfangreichen Orchestertutti (hier: *più mosso*, Takt 349 bis 365) führt. Auch hier steigt der Solist in Takt 366 nach dem Tutti gleitend als motivisch-individueller Teil der Interaktion, aber gleichzeitig artistisch geprägt, ein — also nicht begleitend, sondern gleich solistisch geprägt. Seine Individualität wird jedoch durch das figurative Spiel des Orchesters geschwächt. Hier ist eine interessante Stelle, in der

die Artistik solistisch (als „Hauptstimme“) verwendet wird; die Reihe ist auch hier als melodisches Material sekundär und sorgt tatsächlich nur für die Organisation des Tonmaterials. Die Individualität des Solisten wird durch die markanten Bläsermotive geringer, und der Übergang aus dem Tutti in die neue Konstellation wird auch dadurch noch gleitender. Trotz der vorübergehenden Unterschiede der Textur ist der Solist dem Orchester dramatisch gleichwertig.

Nach fünf Takten (nach Takt 371) beginnt eine interessante Konstellation, nämlich ein Duett des Solisten und des Orchesters: Er führt lebhaft Triolenmotive aus und das Orchester variiert das *giocoso*-Thema (beide als „Hauptstimmen“ notiert). Zu einer Verwandlung dieser Konstellation kommt es in Takt 376, wo die intratextuelle Interaktion die Form eines dialogisierenden Duetts von der Art der Textur her Gleichartigen einnimmt. Dieser Vorgang fungiert wiederum als Übergang zum Solo (Takt 380 bis 385), das eine Fortsetzung des Dialogs ist. Beispielhaft ist der fließende Übergang aus dem Solo zur nächsten, sehr integrierten Konstellation. Der Übergang wird durch folgende Schritte vollzogen: 1. Die Klarinette verdoppelt die zweistimmige Oberstimme des Klavier-Solisten in Takt 386; 2. das Fagott ersetzt die erste Klarinette in ihrer Funktion in Takt 387; 3. das Horn ersetzt die zweite Klarinette am Ende des Taktes und 4. das Violoncello ersetzt die Bläser in Takt 389, wobei das Fagott die Unterstimme des Solisten verdoppelt. Dadurch wird das ganze Orchester dialogfähig — ausdrücklich das ganze Orchester als Gruppe. Leider gehört dieser Fall zu den zahlreichen Feinheiten der konzertanten Textur, die in Einspielungen und Aufführungen leicht unerkennbar werden können. Als ausgeprägter Dialog, in dem der Solist durch kompliziertere Textur dominiert, wird der Satz fortgesetzt, bis der Solist seine Rolle allein weiter ausführt (Takt 396f.), was auch in den romantischen Virtuosenkonzerten der übliche Ausklang der vom Solisten dominierten Dialoge ist. Nach einem motivisch wirkenden *Fortissimo*-Einschub des Orchesters in Takt 398 spielt der Solist als ein kräftiger Artist eine seltene Hauptstimme, die kollektiv von Orchestertrillern unterstützt wird — also wieder die typisch frühromantische Konstellation. Auch hier ist die Integration der Reihe in die Artistik sehr eng. Die immer stärker ausgeprägte Individualität des Solisten erreicht in Takt 402 ihren Höhepunkt, indem der Solist allein spielt und seine Textur einen motivischen Charakter bekommt. Auch hier kann man einen Wechsel von artistischer zu motivischer Individualität beobachten. Die motivische Seite der Textur wird vom Orchester in Takt 404ff. durch vereinfachte Ausführung der zugrundeliegenden Motivik der Textur des Solisten einerseits und durch eigenständige Motive andererseits (in Takt 404 der Geigen, in Takt 406 auch der Hörner) duettierend ergänzt.

In Takt 407 bekommt das Motivische eine melodisch wiedererkennbare Form, nämlich die des Kernmotivs aus dem *Giocoso*-Thema, wie es einem Rondo-Satz auch ziemt. Dabei wird das Profil des Orchesters innerhalb des Duettierens (nun als Hauptstimme) intensiver, was zu einer tieferen Integration des Solisten in das Ganze und in Takt 420 schließlich zu dessen Zurücktreten in eine Nebenrolle (als „Nebenstimme“) mit konventionellen Begleitfiguren (Triolen mit artistischem Gepräge) führt. Aus diesen Figuren entfaltet sich in Takt 427 ein Motivcharakter für das Duett von in textueller Hinsicht Gleichartigen mit dem Orchester, das der Solist weiterführt und zu einer soli-

stischen Ausführung des Kernmotivs des *Giocoso*-Themas umformt (Takt 430). Sechs Takte später greift die Klarinette und in Takt 440 das Violoncello die Umkehrung des *Giocoso*-Motivs auf, wodurch die Verwandtschaft zum ersten Thema des ganzen Konzerts erkennbar wird. In Takt 438 wird sie vom Solisten augmentiert, und hier wirkt die intratextuelle Interaktion durch eine gemeinsame motivisch-thematische Aufgabe integriert. Die Geigen, als eine im Dialog individualisierte Orchesterrolle, steigen im *Tempo I* (Takt 444 ff.) mit der Reprise dieses Grundthemas ein und werden dabei von den Bläsern und dem Solisten markant begleitet. Auch hier geschieht die Konstellationsverwandlung innerhalb eines Dialogs — diesmal vom Orchester dominiert. Doch bedeutet die — motivisch gesehen — begleitende Rolle des Solisten keineswegs seine totale Entindividualisierung: Die auffallende Lebendigkeit der Textur bleibt bis Takt 450 erhalten — erst dort wird die ganze Textur qualitativ einheitlicher, wobei die Integration von keiner Rolle dominiert wird.

In Takt 456 beginnt die umgekehrte Fortschreitung zur Individualität des Solisten durch eine an motivische Elemente gebundene Artistik. Der Kontrast zwischen den Sechzehntel-Noten des Solisten und den melodisch getragenen Tönen des Orchesters wächst graduell bis Takt 465, wo der Solist eine Variante der ersten Reihenmelodie des Konzerts als eine artistische Passage — von liegenden Akkorden des Orchesters begleitet — ausführt. Innerhalb dieses Rahmens bleibt auch die folgende *Stretta*-Ausführung der Reihe, in der die Artistik aus den Begleitfigurationen besteht. Hier begleitet ein Teil des Orchesters rhythmisch und akkordisch, ein anderer Teil unterstützt die Reihenmelodie des Solisten motivisch. Bis zum Ende des Stückes folgen verschiedene Ausführungen der Reihenmotive in ähnlichen Konstellationen aufeinander — nur die Details der Integration der Artistik in die Reihe variieren —, eine der interessantesten in Takt 481 ff.

Takt 481

The image shows a musical score for Takt 481. It consists of three staves. The top staff is labeled 'Klav. r.H.' and contains a melodic line with eighth notes and rests. The middle and bottom staves are labeled '1. und 2. Pos.' and contain a bass line with chords and rests. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 8/8. The piece ends with a double bar line.

Notenbeispiel 4

So wie in vielen romantischen Virtuosenkonzerten wird diese Konstellation ganz zum Schluß nur noch überspitzt, indem die artistisch-motivischen Figuren mit Akkorden und zuletzt mit einer augmentiert-vereinfachten Motiv-Figur des (Bläser-)Orchesters kurzatmig dialogisieren. Das Motivische der Orchesterphrasen im Schlußdialog

steigert sich interessanterweise graduell von zwei Akkorden in Viertel-Noten zu zwei Akkorden im charakteristischen Rhythmus (zuerst ein Achtel akzentuiert, dann ein Viertel) und endlich zu einem reihenthematischen Achtel-Motiv.

Takt 491 f.



Notenbeispiel 5

Auch schon allein anhand dieser Einzelheiten kann gezeigt werden, wie der Orchesterersatz und die Stimmen des Solisten tatsächlich als zwei aufeinander bezogene Rollenebenen gestaltet sind. Nicht nur motivische Entwicklung und Abfolge prägen den Aufbau des Werkes, sondern auch die Abfolge der wechselnden Eigenschaften einzelner Rollen des konzertanten Dramas.

II. Zur Problematik des Stiles und dessen Wertung

1. Der neue und der romantische Klavierstil

Die Frage nach den grundlegenden Unterschieden des traditionellen, von den Romantikern gepflegten Klavierstils und dem der Neuen Musik von Schönberg wurde schon in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre von Leonhard Deutsch und Eduard Steuermann diskutiert⁸. Diese beiden Autoren waren prinzipiell der Meinung, daß das „Pianistische“ sich schwer wenn überhaupt mit den Prinzipien der neuen Musik vereinbaren ließe. Man könnte aber auch ganz im Gegenteil meinen, daß ein Versuch der Integration des Thematischen und des Pianistisch-Artistischen gerade innerhalb der Dodekaphonie besonders vielversprechend sei, weil sie — als linear und vertikal verwendbare Technik zur Organisation des Tonmaterials — sowohl die Harmonien als auch die Melodien in allen Teilen thematisieren kann. Das scheint auch Friedhelm Krummacher zu meinen, wenn er zum Schönbergschen *Violinkonzert* schreibt, daß die Zwölftontechnik „der Isolierung frei virtuoser Einlagen keinen Raum läßt“ und eine thematische Integration intendiert⁹. Leere, athematische und nur auf tonale Zerlegung der Harmonien beruhende Artistik im Sinne der traditionellen Passagen und Kaskaden

⁸ Leonhard Deutsch, *Der Klavierstil unserer Zeit*, in: *Wiener Anbruch* 8 (1926). Eduard Steuermann, *Die Eignung des Klaviers für moderne Musik*, in: *Wiener Anbruch* 9 (1927).

⁹ Friedhelm Krummacher, *Virtuosität und Komposition im Violinkonzert*, in: *NZfM* 135 (1974), S. 612.

sind dagegen nicht möglich — und genau diese meinten Deutsch und Steuermann, wenn sie von dem „pianistischen Stil“ sprachen. Auch Theodor W. Adorno hat in der Besprechung eines früheren Werkes von Schönberg das Problem angesprochen (*Herzgewächse* op. 20)¹⁰: „Wie stets läßt Schönberg vom Wesen der Instrumente sich inspirieren, ohne daß er doch ihm sich unterordnete und sich, um den Spielweisen gerecht zu werden, einschränkte. Vielmehr entzündet sich am Charakter der Instrumente seine Phantasie und bringt sie in Konfigurationen, die ihnen nicht geweiht waren“.

Was für die Begleitung in op. 20 vielleicht gilt, muß natürlich nicht für das Konzert gelten. Hier fällt es tatsächlich auf, daß einige pianistisch-instrumentale Tonfiguren sich sehr oft wiederholen und die Konfigurationen des Klaviers im Konzert in auffallend vielen Fällen sogar traditionell (im Vergleich zu der Klavierliteratur vor Schönberg) und auf jeden Fall auch in physiologisch-spieltechnischer (und nicht nur in historischer) Hinsicht pianistisch sind. „Neue Konfigurationen“ gibt es nur insofern, als die Dodekaphonie den Spielfiguren ein neuartiges Aussehen gibt.

Im *Klavierkonzert* ist die Bedeutung der Spielfiguren so auffallend, daß eine separate Betrachtung dieses Aspekts gerechtfertigt wäre. Als ein Beispiel soll hier nur kurz auf die Verwendung der Wechselakkorde hingewiesen werden: In Takt 92f. kommen sie als Gruppe in artistisch-begleitender Textur zum ersten Mal vor. Fünf Takte später integrieren sie sich als „Hauptstimme“ in das „2. Überleitungsmotiv“, indem der Schlußtriller dieses Motivs in Form von Wechselakkorden erklingt. Der physiologisch-pianistische Charakter dieses Tonfigurentypus, dessen taktile Basisform (d. h. zugrundeliegende Spielbewegungsfigur) der schnelle Wechselschlag der Hände ist, ist unbestritten. Eine Variante dieser Spielfigur erklingt von Takt 126 bis 131, wo sie solistisch in eine „Gegenüberstellung der Töne der einander zugeordneten Reihengestalten“ integriert ist. Außer durch die unterschiedliche Integrationsform unterscheidet sich diese Variante von der einfachen Grundform durch ihre punktierte rhythmische Ausführung. In Takt 157 (sowie später in Takt 181) erklingt dagegen wieder die Grundform der Spielfigur als Schlußformel eines Erinnerungsmotivs an das „2. Überleitungsthema“. Eine andere Variante davon gibt es in Takt 188f., wo die Spielfigur in aufsteigender Form zur Steigerung der artistischen Individualität des Solisten beiträgt. In Takt 193 dagegen dient die Grundform seiner artistischen Entindividualisierung im Übergang zum Tutti. In Takt 234 kommt eine augmentierte Form des „2. Überleitungsmotivs“ vor, wo auch die Schlußfiguration (in der Grundform) in Triolen statt in Sechzehnteln erklingt. In Takt 262 fungiert die Grundform als artistische Steigerung eines vom Solisten dominierten Abschnittes vor einem Tutti, und eine der Form in Takt 188f. ähnliche aufsteigende Variante gibt es in Takt 299, die — ähnlich der Funktion der Grundform in Takt 97 — als dynamische und artistische Steigerungsform der artistisch-solistischen Figur im vorausgehenden Takt gilt; ähnlich ist die Funktion der Grundform in Takt 401 — der letzten Erscheinungsform dieser Spielfigur. Wechselakkorde gibt es in diesem Stück also in mehreren Funktionen und motivischen Integrationsformen. Sie können ebenso das Mittel zur artistisch-individualisierten Steigerung als

¹⁰ Vgl. Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 17, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1982, S. 342.

auch die Grundlage der artistischen Begleitung sein; in der ersten Funktion sind sie meistens in das „2. Überleitungsmotiv“ integriert. Von der einfachen Grundform gibt es zwei Varianten bzw. Spielfiguren mit einer variierten Bewegungsfigur: die aufsteigende und die punktierte Variante.

The image shows five systems of musical notation for piano. The first system contains measures T. 92 (right hand), T. 98 (right hand), and T. 126 (left hand). The second system contains measures T. 157 and T. 188. The notation includes treble and bass staves with notes, rests, and dynamic markings like 'r.H.' and 'l.H.'.

Notenspiel 6

Die Wechselakkorde sind bei Schönberg nicht nur Bestandteil der Motive, sondern eine vielfältig verwendete Spielfigur, die auf Grund der taktischen Basisform als solche leicht erkennbar ist. Auch andere pianistische Spielfiguren haben bei Schönberg ähnliche Erscheinungsformen, und auch die Figuren in Takt 481 ff. (Notenspiel 4) sind ihnen verwandt. Einen seltenen Fall gibt es in den Takten 243 bis 246, wo eine dem sogenannten Albertibaß ähnliche Figur sich siebenmal in der Begleitfunktion wiederholt.

Takt 243

The image shows a single system of musical notation for Takt 243, featuring a bass line with a repeating rhythmic pattern of eighth notes.

Notenspiel 7

Außer den Wechselakkorden, Triller- und Tremolofiguren wiederholen sich die Spielfiguren nur in motivisch-integrierten Funktionen, wie etwa in den Takten 481 bis 483, wo die Reihe in den ersten der oben erwähnten Basistypen (ein Wechsel vom drei-

ten zum schmalen Griff) integriert ist. Die ausdrücklich künstlerische Verwendung von einigen traditionellen Spielfiguren zeigt, daß Schönberg dieses Element der traditionellen Virtuosenkonzerte keineswegs immer in motivischen Integrationen verbergen wollte und daß sie in der Texturanalyse unbedingt beachtet werden müssen.

2. Von Artistik zur Individualität

Auch die anderen Qualitäten der romantischen Virtuosität als die mit dem Pianistischen eng verbundene künstlerische Brillanz sind in die motivisch bedingte Textur integriert, wobei ihre strukturelle Eigenbedeutung an vielen Stellen überraschend groß ist. Am geringsten von den erwähnten Qualitäten ist die Bedeutung der dynamischen Kraft und der Freiheit. Die Artistik, die ausdrückliche Individualität, die Innovation und die subjektive Ausführung sind dagegen Eigenschaften der Textur, die fast durchgehend die Rolle des Solisten prägen und großen Einfluß auf die musikalischen Strukturen des Werkes haben. Der Solist als individueller Erfinder tritt am deutlichsten am Anfang des ersten und des letzten Satzes sowie in der Überleitung im ersten Satz (Takt 86) in Erscheinung, wo er ganz ohne Orchesterbegleitung profilierte Themen einführt. Bei vielen Abschnittswechseln mit einem neuen Charakter ist die Bedeutung des Orchesters dagegen groß. Die Rolle des Solisten besteht aus vielen Charakterveränderungen nur in der subjektiven Ausführung eines bereits eingeführten Elements — mit der wichtigen Ausnahme des Hauptthemas.

Die subjektive Ausführung des thematischen Materials hat in der Dodekaphonie einen anderen Sinn als in der liedmäßig orientierten Romantik. Interessanterweise besteht jedoch auch eine wichtige Ähnlichkeit zwischen der Dodekaphonie und der frühen Romantik: In der letzteren war eine einheitliche Melodie als Vorlage meistens der Gegenstand der subjektiven Ausführung. Dieser Art von Melodie entspricht in der Dodekaphonie die Reihe als Vorlage, die im Laufe des Werkes oft zwar ganzheitlich, aber in einer variierten Form (Umkehrung, Augmentation usw.) ausgeführt wird. Für die späte Romantik war es dagegen charakteristisch, daß kurze Motive durchgeführt und entwickelt wurden: Die subjektive Ausführung als Variationsprinzip wurde durch motivische Entwicklung mit einem bestimmten, von Anfang an relativ bewußten Ziel ersetzt. Sowohl in der frühen Romantik als auch in der traditionellen Dodekaphonie wurde zuerst die Grundversion als Ganzes exponiert und erst dann variiert ausgeführt, wobei die Grundgestalt immer primär blieb. Die Beziehung zur Vorlage muß aber erkennbar sein, bevor die subjektive Ausführung als solche erkannt werden kann. In Hinblick auf Schönberg kann mit besonderem Recht gefragt werden, inwieweit die grundlegende Melodie bzw. die ursprüngliche Form der Reihe jeweils tatsächlich erkennbar sein kann. Keineswegs sollte man jedoch behaupten, daß nur die Reihe akustisch schwer bestimmbar sei: z. B. die Reprise des ‚letzten Satzes‘ im *Klavierkonzert* (Takt 444 ff.) enthält mehrere variierte Formen der am Anfang sehr melodisch vorgeführten Reihe, die daher auch relativ leicht hörbar sind. Die Fähigkeit, derartige Zusammenhänge wahrzunehmen, gilt generell als die Voraussetzung zum strukturellen Hören innerhalb eines jeweiligen — egal ob klassisch-romantischen oder modernen — Stiles.

Die vielleicht wichtigste und am vielseitigsten angewandte Qualität der romantischen Virtuosität, die Artistik, erfüllt bei Schönberg mehrere Funktionen: Erstens kann sie als Mittel der Variation im Sinne einer subjektiven Ausführung fungieren; zweitens kann sie die Individualität des Solisten im Vergleich zum Orchester betonen, wodurch ein grundlegender Unterschied zwischen beiden entsteht; drittens gibt es Stellen, wo die Artistik in begleitender oder überwiegend begleitender Funktion steht und daher höchstens in einem Übergang eigene Individualität gewinnt; viertens kann die Artistik als solche solistisch durch einen gleitenden Übergang in den Vordergrund gestellt werden. Ähnlich wie in den romantischen Konzerten gibt es auch bei Schönberg viele Stellen, wo eine sukzessive Veränderung und ein fließender Übergang auf den Qualitäten der Virtuosität fußt.

3. Integration der Gattungs- und Kunsttendenzen

Von der Rolle des Solisten als eines Virtuosen in der Gesamttextur zu sprechen setzt natürlich voraus, daß diese Rolle in der Partitur über Veränderungen des Charakters hinaus rekonstruiert werden kann. Diese Art von dramatischer Virtuosität muß keineswegs immer gegeben sein: Der Solist kann z. B. vertikal integriert erscheinen und keine lineare Beständigkeit aufweisen, was die Bezeichnung ‚sinfonisches Konzert‘ oft ausdrücken soll. Eigentlich gehört es aber zum Wesen der Gattung eines Solokonzerts, daß der Solist nicht integriert ist, sondern ein dialektisches Element dem Orchester gegenüber bildet. In der romantischen Tradition wurde die konzertante Dialektik meistens durch virtuose Ausprägung der Rolle des Solisten erreicht. In dieser Form ist das Solokonzert auch eine typisch romantische Gattung, weil sowohl die vielfältige Ausnützung der Ausdrucksmöglichkeiten eines Orchesters als auch das Streben nach Mannigfaltigkeit der solistischen Textur im Rahmen der werkzentrierten Ästhetik zu den Zielen und Leistungen der Komponisten im 19. Jahrhundert gehörten. Erst dadurch waren die Grundlagen für ein vielseitiges konzertantes Drama gegeben.

Erst die Analyse des kompositorischen Konzeptes z. B. bei den Überlappungen zwischen solistischen und orchestralen Abschnitten konnte die Bedeutung des konzertanten Aspektes hervorheben. Wenn z. B. der Wechsel von Soli zu Tutti ein Wechsel von einem Fall A_1 zum Fall A_2 (ohne textuelle Unterschiede) ist, sind die Rollencharaktere des Solisten und die des Orchesters miteinander austauschbar und die Rolle des Solisten verdient keine getrennte Beschreibung. Erst dann, wenn gezeigt werden kann, daß der Wechsel von A zu B so konzipiert ist, daß erstens die Textur des Solisten eine individuelle, sich entfaltende Gestalt bekommt, die ein wichtiger Teil der Werkstrukturen ist, und daß zweitens diese Gestalt auf den Qualitäten der romantischen Virtuosität beruht, kann von einem ausdrücklich romantischen Virtuosenkonzert gesprochen werden. Wie in den Analysen exemplifiziert wurde, erfüllt das *Klavierkonzert* von Schönberg diese Kriterien in den meisten Fällen genauso wie ein Konzert von Tschaiikowsky, Schumann oder anderen.

Ein Kennzeichen für hohe künstlerische Qualität oder gar Klassizität eines Werkes scheint oft zu sein, daß in ihm verschiedene Kunsttendenzen zusammenwachsen, was gleichzeitig die Vielfältigkeit und die Einheit der Form garantiert. Was die romanti-

schen Klavierkonzerte betrifft, habe ich in einem früheren Zusammenhang¹¹ gezeigt, daß in den berühmtesten Werken die Tradition der Virtuosität tatsächlich in die zentralen Kriterien des romantischen Werkkonzeptes ausdrücklich immanent-musikalisch integriert worden ist. Dies kann als eine wichtige Begründung für die Sonderstellung der berühmten Neun im Konzertrepertoire bis heute angesehen werden.

Das *Klavierkonzert* von Schönberg hat eine ähnliche Vielfalt von verschiedenen Traditionen als Grundlage aufzuweisen. Dennoch hat dieses Werk nur wenig Beachtung gefunden, obwohl die Vielfalt nach den vorangegangenen Analysen sehr wohl als eine integrierte Einheit erscheint. Ein Grund dafür liegt in der leicht übertrieben einseitigen Rezeption der Dodekaphonie ausdrücklich als Dokument der Reihentechnik — einer Art Rezeption, die eigentlich erst für spätere Kunstmusiktypen relevant ist. Das *Klavierkonzert* ist ein dodekaphones, aber gleichzeitig von seiner Faktur her traditionelles und virtuosos Solo-Konzert, das ähnlich vielfältige und mit der Tradition der Virtuosität erklärbare strukturell angewandte Elemente aufweist wie die Konzerte der Romantiker. Weder die Virtuosität noch die allgemeine, dodekaphonisch geprägte Kompositionsart Schönbergs ist als Tradition durch und durch bestimmend.

Die Integration der Dodekaphonie, der Ästhetik des atonalen Expressionismus und der Tradition der Virtuosität ist aber nicht leicht erfaßbar, weil die ästhetische Wahrnehmung der Virtuosität und der Dodekaphonie jeweils auf gänzlich verschiedenen musikalischen Zugangsweisen basieren. Obwohl es für die Schönbergsche Schreibweise schon immer charakteristisch war, Stimmen bzw. Rollen hierarchisch zu ordnen, ging es meistens um die Hierarchie der realen Polyphonie und nicht um die der konzertanten Dramatik. Die Vertreter der expressiven Dodekaphonie werden durch den virtuosos Charakter ebenso irritiert wie die Anhänger der virtuosos Solo-Konzerte durch die doch relativ strenge dodekaphone Konstruktion. Möglicherweise war es der entscheidende Fehler von Schönberg, daß er die traditionelle Virtuosität und die traditionelle konzertante Interaktion mit einer nicht traditionellen Organisation der Töne verbinden wollte.

¹¹ Tomi Mäkelä, *Virtuosität und Werkcharakter. Eine analytische und theoretische Untersuchung zur Virtuosität in den Klavierkonzerten der Hochromantik*, München und Salzburg 1989 (= *Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten* 37).