

Im letzten Kapitel meiner Arbeit bin ich auf die bei Beethoven so wichtigen Zusammenhänge tonartlicher und motivischer Art innerhalb der behandelten Werke eingegangen. Die Wandlungen, denen diese Kategorien im Verlauf der Entstehungsprozesse unterworfen waren, sind bei der Interpretation offenbar geworden.

Quellen

- 1 Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Landsberg 12, Notierungen W 30, S. 51; Paris Bibliothèque Nationale, MS 49a.
- 2 New York, Public Library, * ZZT-25, # 1; Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Artaria 175, S. 84 - aut. 28, Bl. 12.
- 3 Paris, Bibliothèque Nationale, MS 49b.
- 4 Wien, Gesellschaft der Musikfreunde, A 42 - A 43.
- 5 Paris, Bibliothèque Nationale, MS 49b. - Außerdem: Bonn, Beethoven-Archiv, BH 103; Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Grasnick 20a, Bl. 4.
- 6 Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, aut. 53 - Landsberg 5, S. 88 f.
- 7 Bonn, Beethoven-Archiv, BH 102; New York, Public Library, * ZZT-25, # 1; Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Landsberg 12, Notierungen W 30, S. 49-51.
- 8 Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Grasnick 20a, Bl. 4/11; Bonn, Beethoven-Archiv, BH 103.

Ernest F. Livingstone

DIE CODA IN BEETHOVENS STREICHQUARTETT F-MOLL OP. 95

Die Coda von Beethovens Streichquartett op. 95 ist für den Musiktheoretiker etwas schwerer zu analysieren, da sie auf den ersten Blick mit dem übrigen Quartett nichts gemeinsam zu haben scheint. In der Literatur sind bis jetzt nur sehr wenige Zusammenhänge, und diese nur oberflächlicher Art, aufgezeigt worden. Z. B. wußte ein Mann von der Bedeutung Vincent d'Indys nicht, was er damit anfangen sollte, und kritisierte die Coda sehr scharf mit den Worten, daß keine Interpretation irgendwelcher Art den Fehler dieses Genies mildern, geschweige denn aus der Welt räumen könne und daß diese Coda ohne Interesse oder ohne Wert sei. In der neueren Literatur hat Joseph Kerman die Wirkung der Coda als "einen Tritt in den Hintern" bezeichnet. Diese Arbeit versucht zu zeigen, daß solche Kritik ganz ungerechtfertigt ist und daß man der Coda auf etwas bessere Weise beikommen kann, als es Kerman getan hat; in der Tat ist diese Coda ein untrennbarer Bestandteil des ganzen Quartetts.

Das Rätsel beginnt sich sofort zu lösen, wenn man den *ppp* F-dur-Akkord am Ende des f-moll-Teils des vierten Satzes auch schon als der Coda zugehörig betrachtet, trotz des Doppelstriches, der neuen Vorzeichnung und des neuen Taktmaßes (Beispiel 11). Dieser F-dur-Akkord ist genau so ein Brückenakkord wie der verminderte Septimakkord, der den zweiten und dritten Satz verbindet. Wenn man nun die beiden dem F-dur-Akkord folgenden Takte auch noch ansieht, d. h. also Takte 132-134, sieht man die folgende Melodieführung: F-Fis-G-Gis-A-E-F-D-C-D-E-F. Diese Melodieführung entspricht dem Hauptthema des ganzen Quartetts, F-G-As-G-F-Es-Des-C-D-E-F (Beispiel 11 und 1). Aber es läßt sich noch eine genauere Parallele feststellen: etwas später im ersten Satz, nämlich Takt 18-21, haben wir genau dieselbe Tonfolge, nur daß jeder Ton umspielt wird (Beispiel 2). Die Umspielung des F dauert am längsten, was dem längsten Notenwert des F am Anfang der Coda genau entspricht; dann kommt die Umspielung des Ges, die etwas kürzer ist, aber immer noch auch den Notenwert zweier Viertel umfaßt, was wiederum der jetzt etwas kürzeren halben Note Fis der Coda entspricht, und hier sind Ges und Fis enharmonisch gleichzusetzen. Dann kommt ein 16tel-Lauf

von G aufwärts, dessen Zielnote schließlich As ist, und dies entspricht der beschleunigten Fortschreitung G-Gis in der Coda.

Der Höhepunkt der Melodie in der Coda ist A, aber in der Stelle des ersten Satzes ist es As; das könnte man an sich damit erklären, daß die Coda in Dur, der erste Satz jedoch in Moll steht; aber Beethoven ist darin noch genauer, denn in der Reprise im ersten Satz wird die Melodie trotz des Moll-Charakters über As mit einigen Zwischentakten bis auf das hohe A in Takt 95/96 weitergeführt.

Charakteristisch für beide Themen, und übrigens für alle Hauptthemen aller Sätze, ist die kleine oder große Sexte, je nachdem wir uns im Moll oder Dur befinden. Im zweiten Satz haben wir z. B. als Einleitung im Cello eine kleine Sexte abwärts, die dann im Hauptthema sofort mit einer kleinen Sexte aufwärts beantwortet wird, D-Fis, D-B (Beispiel 3). Im dritten Satz haben wir wiederum As-C und im vierten F-Des (Beispiel 7 und 9). Der chromatische Anstieg, den wir soeben im Coda-Thema und im Hauptthema der Reprise des ersten Satzes festgestellt haben, erscheint übrigens auch sehr deutlich im zweiten Satz, der mit dem vierten besonders eng verwandt ist. Im Fugato-Teil des zweiten Satzes beginnt die Bratsche mit den Noten (A)-D-Cis-C, spielt dann auf dem nächstschweren Takteil B und geht schließlich bis zum tiefsten Ton A hinunter. In der ersten Antwort hat die zweite Violine die Töne D (als Auftakt), dann A-Gis-G-Umspielung des Fis und dann Umspielung des F, also genau dieselben Töne in Krebsbewegung wie die Töne des Coda-Themas und der Reprise des ersten Satzes (Beispiel 4). Dieselbe Tonfolge finden wir am Schluß des zweiten Satzes wieder: A-Gis-G (2mal), dann Fis (auch 2mal) in der ersten Violine, dann F in der Bratsche im Brückenakkord zum dritten Satz (Beispiel 6).

Die ersten 12 Töne der Coda (Beispiel 11) sind eine Umspielung der Tonika F genau wie die 11 Noten des Hauptthemas des ersten Satzes, nur ist die Idee der Umspielung ganz leicht variiert durch die Melodieführung Gis-A-E-F (Beispiele 11 und 1). In den Skalenläufen der Coda von Takt 134 an haben wir den Umfang einer großen oder kleinen None an verschiedenen Stellen: vom tiefen C zum hohen D in Takt 134-136, vom hohen F zum tiefen E und zurück zum hohen F in Takt 145-148 und vom tiefen E zum hohen F in den allerletzten Skalenläufen Takt 172-175 (Beispiel 11).

Diese Idee der abwechselnden großen und kleinen Nonen (oder Sekunden) ist schon gleich zu Beginn des ganzen Quartetts im ersten Takt durch die großen und kleinen Sekunden Des-C-D eingeführt worden (Beispiel 1); vgl. auch Ges-As-G im Cello gegenüber Ces-Des-C in der ersten Violine und die Hauptfiguren des Themas im Cello Takt 1 auf F und Takt 6 auf Ges, eine kleine None von einander entfernt.

Dieser Gedanke kommt nicht nur in den ersten Takten und in der Coda vor, sondern im ganzen Quartett. Ein paar Beispiele mögen dieses klarmachen: der Umfang der steigenden kleinen None G-As und die gleich darauf folgende absteigende große Sekunde As-Ges in Takt 20 f. des ersten Satzes (Beispiel 2); das Hauptthema des zweiten Satzes von D in Takt 5 bis E in Takt 10, während das betonte und synkopierte H in Takt 11 und 12 das Gefühl des chromatischen Wechsels gegen das B in Takt 8 wieder hervorruft (Beispiel 3); in der Reprise des Hauptthemas Takt 115 ff. wird der Gegensatz der kleinen und großen None noch deutlicher, da Beethoven eine Auftaktfigur A-H-Cis vor das D im Anfang setzt, so daß wir nun eine kleine None von A zum ersten Höhepunkt B haben und eine große None vom ursprünglichen Anfangston D bis zum zweiten Höhepunkt E (Beispiel 3 mit hinzugedachtem Auftakt). Übrigens ist dieses Thema aus der Cellofigur und der der Bratsche im ersten Satz Takt 22-24 bzw. Takt 24-26 (Beispiel 2) entwickelt, wiederum eine kleine None transponiert von Des nach D.

Diese Cellofigur ist ihrerseits abgeleitet von dem Kontrapunkt in der ersten Violine zum transponierten Hauptthema auf Ges, Takt 6 ff. (Beispiel 1). Das Fugato-Thema des zweiten Satzes hat gleichfalls den Umfang einer None von D bis C, und von A bis Gis in der Antwort (Beispiel 4). Im dritten Satz tritt die None als melodischer Umriß in der ersten Violine von D bis C (Takt 1-8) auf und wird dann von der kleinen None C-Des in der Bratsche in Takt 9 beantwortet (Beispiel 7), und im Trio-Thema in der zweiten Violine haben wir die None Ges-As

in Takt 40 ff. (Beispiel 8). Übrigens ist das Trio-Thema natürlich mit der Cellofigur Takt 22-24 des ersten Satzes und somit mit dem Hauptthema des zweiten Satzes verwandt (Beispiel 8, 2 und 3). Auch im vierten Satz läßt sich das Gegenspiel von kleiner und großer None an mehreren Stellen verfolgen, z. B. Takt 123-128 (Beispiel 10).

Während die Sexten und die Nonen melodisch von größter Wichtigkeit sind, müssen wir strukturell und harmonisch die Quinte bzw. Quarte als ausschlaggebend betrachten. Die Eckpfeiler des Hauptthemas im ersten Satz und in der Coda sind F und C, übrigens auch im dritten und vierten Satz; im zweiten Satz, der ja in D-dur steht, sind es dementsprechend D und A. In der Coda werden in den Läufen F und C hervorgehoben durch starke Takteile oder durch Umspielungsfiguren (Beispiel 1, 3, 4, 7 und 11).

Wenn man näher hinsieht, fällt einem auch auf, daß die Töne D, C und H mit allen möglichen Akzidentien eine sehr große Rolle spielen. Das hat schon Daniel Gregory Mason erkannt, aber nicht konsequent durch das ganze Quartett und die Coda verfolgt. Nur ein paar ganz kurze Hinweise müssen hier genügen: Hauptthema Note 6, 7, 8 und 9, erste Violine Takt 8 und 9, wenn man Ces enharmonisch als H liest (Beispiel 1), erste Violine Takt 12-17, der Kopf der Celloeinführung im zweiten Satz Takt 1 und 2 (Beispiel 3), der Kopf des Fugato-Themas (Beispiel 4), die ersten 3 Töne des dritten Satzes (Beispiel 7) und das Rondo-Thema des vierten Satzes (Beispiel 9); die Figur B-C-D-C-(A)-B erscheint auch als erster Höhepunkt der Coda in Takt 136 (Beispiel 11). Das Schwanken zwischen H und B, das besonders deutlich im zweiten Satz hervortritt (Beispiel 3), gehört auch zu diesem Ideenkomplex; es erscheint auch in den Läufen der Coda vom hohen F zum tiefen E über H und gleich darauf vom tiefen E zum hohen F über B, Takt 145-150 (Beispiel 11).

Jeder dieser Läufe enthält einen Tritonus, der erste F-H auf den akzentuierten Achteln in Takt 145, der zweite E-B (3mal wiederholt) in Takt 146 f. (Beispiel 11). Dieser Tritonus ist ein wichtiger Bestandteil des ganzen Quartetts und erscheint immer paarweise, d. h. harmonisch als verminderter Septimakkord und melodisch in Sukzession. Wiederum können nur ganz kurze Hinweise dies bestätigen: außer den eben zitierten Läufen erscheint der Tritonus harmonisch unter der zweiten Note Fis der Coda und melodisch auch noch in Takt 156, 158, 160 und 162 (Beispiel 11), im ersten Satz in Takt 9 und an vielen anderen Stellen (Beispiel 1), im zweiten Satz in Takt 11-12 (Beispiel 3) und im Brückenakkord am Ende, der ja zum dritten Satz überleitet und dort gleich melodisch und harmonisch wiederholt wird (Beispiel 6 und 7), im vierten Satz in der Larghetto-Einführung (H-F) und in den Zwischenepisoden des Rondo.

Aber der wirkliche Schlüssel zum Verständnis der Coda ist wohl darin zu finden, daß die Coda zum ganzen Quartett, nicht etwa nur zum vierten Satz gehört, zumal der vierte Satz seine eigene Coda hat, die genau wie diejenige des ersten Satzes mit einem Des-dur-Akkord beginnt, Takt 110 im vierten Satz gegenüber Takt 129 im ersten Satz (Beispiel 10). Diese eigentliche Coda des vierten Satzes geht von Takt 110-131 oder 132, wenn man den F-dur-Akkord als Brückenakkord zwischen dem vierten Satz und der Coda des ganzen Quartetts ansehen will (Beispiel 10). Übrigens ist das Ende der Coda des vierten Satzes Takt 130-132 dem Ende der Coda des zweiten Satzes in vieler Hinsicht sehr ähnlich. Daß die Coda in F-dur zum ganzen Quartett gehört, läßt sich auch leicht ästhetisch begründen. Während die Stimmung des ganzen Quartetts ernst und bedrückend ist, oft auch melancholisch, stürmisch bewegt und sogar trotzig, ist die Coda fröhlich, leicht, beschwingt. Nur einmal während des ganzen Quartetts empfangen wir ganz kurz einen ähnlichen Eindruck, und das ist gegen Ende des zweiten Satzes im gebrochenen D-dur-Dreiklang mit folgendem Triller auf G, beides ein Symbol der Freude in Beethovens musikalischer Sprache (Beispiel 5).

In der Coda werden alle heftigen Spannungen, die während des Quartetts sich ständig häuften, gelöst. Dort gab uns keiner der Schlüsse eine wirkliche Befriedigung, keine thematische Linie kam völlig zur Ruhe, die Pausen waren keine Ruhepausen, sondern brachen die musikalischen Gedanken schroff ab, oder diese Gedanken verloren sich in tastender Unsicherheit. Bis zur Coda vermeidet Beethoven systematisch die volle perfekte Kadenz außer in der besonderen Stelle im zweiten Satz, die soeben erwähnt wurde, und an einigen Stellen im drit-

Beispiel 1

Beispiel 1: Musical score for three staves. The top two staves are in bass clef, and the bottom staff is in treble clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The first staff starts with a forte (*f*) dynamic and features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melodic line, also starting with *f*. The third staff provides a harmonic accompaniment, starting with a piano (*p*) dynamic. A dashed line indicates an octave transposition: *8va. etc.*

Beispiel 2

Beispiel 2: Musical score for two staves. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has three flats and the time signature is common time. The top staff features a melodic line with various dynamics: *f*, *sf*, *sf*, and *ff non legato*. The bottom staff provides a harmonic accompaniment, starting with a piano (*p*) dynamic. A dashed line indicates an octave transposition: *8va*.

Beispiel 3

Beispiel 3: Musical score for two staves. The top staff is in bass clef, and the bottom staff is in treble clef. The key signature has two sharps (F-sharp, C-sharp) and the time signature is 2/4. The top staff is marked *mezza voce* and starts with a piano (*p*) dynamic. The bottom staff provides a harmonic accompaniment, also starting with *p*.

Beispiel 4

Beispiel 4: Musical score for one staff in treble clef. The key signature has two sharps and the time signature is 2/4. The staff contains a melodic line with various dynamics and articulations.

Beispiel 5

Beispiel 5: Musical score for one staff in treble clef. The key signature has two sharps and the time signature is 2/4. The staff contains a melodic line with triplets and a *sf* dynamic marking.

Beispiel 8

Beispiel 8: Musical score for three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has three flats and the time signature is 3/4. The top staff starts with a forte (*sf*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic. The middle staff provides a harmonic accompaniment, starting with *sf* and *p espress.* The bottom staff continues the accompaniment, ending with a *dolce* marking.

Beispiel 11

Allegro molto leggieramente

The musical score consists of ten staves. The first staff is in treble clef and begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The tempo is marked 'Allegro' and the articulation is 'molto leggieramente'. The dynamic is 'sempre p'. The second staff continues with eighth notes in treble clef, marked 'sempre pp'. The third staff features sixteenth notes in treble clef, marked 'sempre p'. The fourth staff has sixteenth notes in treble clef, marked 'cresc.'. The fifth staff shows sixteenth notes in treble clef, marked 'f'. The sixth staff contains eighth notes in treble clef, marked 'fp', and ends with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#). The seventh staff is in bass clef, marked 'p'. The eighth staff is in bass clef, marked 'cresc.'. The ninth staff is in treble clef, marked 'f'. The tenth staff is in treble clef, marked 'p', and ends with a double bar line. The dynamic 'p cresc.' is written below the first two measures of the tenth staff, and 'f' is written below the fifth measure.

sempre p

sempre pp

sempre p

cresc.

f

fp *p*

p

cresc.

f

p

cresc.

p cresc. *f*

Beispiel 1

Allegro con brio

Opus 95

Violine I

Violine II

Viola

Violoncello

sf *p* *cresc.* *len.* *len.* *cresc.* *cresc.* *cresc.*

Beispiel 2

sf *sf* *ff non legato* *p*

Beispiel 3

Allegretto ma non troppo

mezza voce

mezza voce

10

tr

p

p

p

Beispiel 4

11

cresc.

p

cresc.

p

cresc.

p

cresc.

p

12

13

14

Beispiel 5

Musical score for Beispiel 5, measures 176-181. The score is in 4/4 time and features a piano (p) dynamic with a crescendo (cresc.) leading to a fortissimo (f) dynamic. The music includes a triplet in measure 180. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs.

Beispiel 6

Musical score for Beispiel 6, measures 183-190. The score is in 4/4 time and features a piano (p) dynamic with a crescendo (cresc.) leading to a fortissimo (f) dynamic. The music includes a triplet in measure 183. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The instruction "attaca subito" is present at the end of the example.

Beispiel 7

Allegro assai vivace ma serio

Musical score for Beispiel 7, measures 191-200. The score is in 4/4 time and features a fortissimo (f) dynamic with a crescendo (cresc.) leading to a piano (p) dynamic. The music includes a triplet in measure 191. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs.

Beispiel 8

Musical score for Beispiel 8, measures 37-44. The score is in 3/4 time and features a piano with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has two flats. The piece includes a first ending (1.) and a second ending (2.). Dynamics include *sf* (sforzando), *p* (piano), and *espress.* (espressivo). The tempo is marked *Allegretto*. The score concludes with the instruction *dolce* (dolce).

Beispiel 9

Musical score for Beispiel 9, measures 9-19. The score is in 3/4 time and features a piano with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has two flats. The tempo is marked *Allegretto agitato*. The piece includes a first ending (1.) and a second ending (2.). Dynamics include *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *ff* (fortissimo), and *pp* (pianissimo). The score concludes with the instruction *espress.* (espressivo).

Beispiel 10

108

116

pp cresc. f sempre forte

cresc. sempre forte

cresc. sempre forte

pp cresc. f sempre forte

sf sf dim. p pp p pp

sf sf dim. p

sf sf dim. p

Beispiel 11

125

poco pp ri - tardan - do

pp ppp

poco ri - tardan - do ppp

p poco ri - tardan - do ppp

p poco ri - tardan - do ppp

p poco ri - tardan - do

133 Allegro molto leggiermente

sempre piano

sempre piano

sempre piano

sempre piano

sempre pp

(sempre pp)

(sempre pp)

(sempre pp)

140

sempre piano

(sempre piano)

(sempre piano)

(sempre piano)

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

147

Musical score for measures 147-153. The system consists of four staves: Treble, Alto, Tenor, and Bass. The music is in 2/4 time and features a complex texture with many sixteenth notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the beginning of measure 150.

154

Musical score for measures 154-161. The system consists of four staves. The music is in 2/4 time. A dynamic marking of *fp* (fortissimo piano) is present at the start of measure 154, followed by the instruction *sempre piano* (always piano). A dynamic marking of *p* (piano) is present at the start of measure 161.

162

Musical score for measures 162-168. The system consists of four staves. The music is in 2/4 time. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the start of measure 162, followed by the instruction *cresc.* (crescendo). A dynamic marking of *f* (forte) is present at the start of measure 168.

169

Musical score for measures 169-175. The system consists of four staves. The music is in 2/4 time. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the start of measure 169, followed by the instruction *cresc.* (crescendo). A dynamic marking of *f* (forte) is present at the start of measure 175.

ten Satz. Die Tonika war oft verschleiert, Dissonanzen wurden gehäuft, der Tritonus schien immer wichtiger zu werden. Gedrängte Skalenläufe mit rauher chromatischer Färbung kamen zu einem ganz plötzlichen Ende, das als Spannungsballung empfunden werden mußte, und die Synkopierung gab den Eindruck einer beklemmenden Ruhelosigkeit. Hier in der Coda bricht nun das Licht durch. Die Dissonanzen und besonders der Tritonus weichen allmählich zurück; die Synkopierung wird immer mehr in den Hintergrund geschoben und verschwindet schließlich ganz, wenn die Coda auf dem starken Takteil eines starken Taktes endet; die Läufe sind glatt, weitläufig und geben den Eindruck der Freude; F-dur als Tonika ist jetzt eindeutig aufgestellt durch die häufigen perfekten Kadenzen mit Sprüngen von C nach F im Cello. Weiter Ambitus und Gegenbewegung nach außen in den letzten Skalenläufen stehen im Gegensatz zu den anderen Schlüssen, die im Unison nach konvergierenden Läufen auftraten. Die fallende Quinte, die an den anderen Schlüssen als quasi-Seufzer erschien, ist hier sehr fein und unauffällig in die freudigen Skalenläufe eingebaut, d. h. hohes C in der ersten Violine, A in der zweiten Violine, F wieder in der ersten Violine. So ist der Hörer nun ganz entspannt und freudig bewegt und wird dem bekannten Komponisten Randall Thompson darin zustimmen, daß "keine Champagnerflasche je in einem besseren Moment entkorkt worden ist".

Peter Gradenwitz

BEETHOVEN OP. 131 - SCHÖNBERG OP. 37

Arnold Schönberg hat bei verschiedenen Gelegenheiten Beethoven als eines seiner musikalischen Vorbilder bezeichnet und im Vorwort zu einem 1939 privat aufgenommenen und an einige Freunde verschickten Schallplattenalbum des Ersten Streichquartetts - vom Kolisch-Quartett gespielt - besonders auf das cis-moll-Quartett op. 131 hingewiesen, das zusammen mit Liszts Klaviersonate und den Sinfonien Anton Bruckners und Gustav Mahlers starken Einfluß auf seine Kompositionsweise ausgeübt habe: "Wir jungen Komponisten glaubten, in ihnen den künstlerischen Weg der Komposition gefunden zu haben."¹ In diesem Zusammenhang spricht Schönberg vor allem von der ungewöhnlichen Länge und dem pausenlosen Ablauf des Werkes. In seinem bekannteren Text über seine "Lehrmeister" - "in erster Linie Bach und Mozart; in zweiter Beethoven, Brahms und Wagner"² - weist Schönberg auf Bachs "Kunst, alles aus Einem zu erzeugen und die Gestalten ineinander überzuführen", und schreibt, von Beethoven habe er gelernt:

1. die Kunst der Entwicklung der Themen und Sätze;
2. die Kunst der Variation und Variierung;
3. Die Mannigfaltigkeit des Aufbaus großer Sätze;
4. die Kunst, unbedenklich lang, aber herzlos kurz zu schreiben, wie es die Sachlage erfordert;
5. Rhythmik: die Verschiebung der Gestalten auf andere Takteile.

Daß Schönberg sich intensiv vor allem mit Bach und Beethoven beschäftigt hat, erhellen Grundlagen und Entwicklungszüge seiner Musik. Hier sei Dokumentation zum Phänomen eines Motives vervollständigt, auf dessen auffallend wiederkehrende Formung, "Variation und Variierung" - um Schönbergs feinsinnige Unterscheidung anzuwenden -, an anderem Orte aufmerksam gemacht worden ist³.

In Arnold Schönbergs unvollendetem Oratorium 'Die Jakobsleiter' - seinem ersten großen religiös-weltanschaulichen Werk - finden wir zum ersten Mal ein zwölftöniges Thema; es setzt sich aus zwei Sechs-Ton-Motiven zusammen, und diese werden beherrscht von einem charakteristischen Vier-Ton-Grundmotiv mit den Intervallen kleine Sekunde - übermäßige Sekunde - kleine Sekunde (im vierstimmigen Kanon auf die Worte "Herrgott im Himmel, hör' unser Flehen": A-Gis-F-E). Diese Intervall-Zusammensetzung kehrt wieder im weltanschau-