

Sopran *mf* 1 2
 6/4 (3/2) 1. Es gin - gen zwei Ge - spie - len gut wohl üb'r ein
 Alt 1. Es - gin - gen zwei Ge - spie - len gut wohl
 Tenor 6/4 (3/2) 1. Es - gin - - gen zwei Ge - spie - len gut wohl
 Baß 1. Es gin - - - gen zwei Ge - spie - len, zwei Ge - spie - - - len gut

Notenbeispiel 1: Arnold Schönberg, Drei Volkslieder für gemischten Chor, Nr. 2: *Es gingen zwei Gespielen gut*, T. 1–3 (Arnold Schönberg, *Sämtliche Werke, Abteilung V: Chorwerke, Reihe A, Bd. 18: Chorwerke I*, hrsg. von Tadeusz Okuljar, Mainz–Wien 1980)

Wir erkennen Schönbergs Beachtung dieser modalen Regel besonders gut in den Takten 16 f. des Stückes: Alt und Baß singen aufwärts vom *g* zum *c* und kehren sogleich wieder um, wodurch das *c* jeweils eine „*una nota super la*“ und somit ‚tritonus-gefährdeter‘ Spitzenton wird; daher läßt auch Schönberg *c* anstelle des *cis* singen. Im Sopran hingegen führt die Melodie zunächst („draus könn wir uns“) in das *d* weiter, wodurch das *cis* nicht Spitzenton ist, sondern gleichsam als Leitton zum *d* fungiert; und im Takt danach („teilen“) ist das *cis* ebenfalls kein ‚oberer Eckton‘ (Notenbeispiel 2). Die sich dabei ergebenden Querstände zum *c* sind typische Stilmerkmale der ‚alten‘ Modalität, und Schönberg setzt sie gleichermaßen souverän wie (offensichtlich) ‚wissend‘ ein, um die Idiomatik der Melodie auch in seinem Satz zu bewahren.³⁷

S 15 16 17
 ein Kna - - - ben lieb, draus könn wir uns nit tei - - - len, nit
 A ein Kna - - - ben lieb, draus könn wir uns nit
 T draus könn wir uns nit tei - - - - - len.“
 B Kna - - - ben lieb, draus könn wir uns nit tei - -

Notenbeispiel 2: Arnold Schönberg, Drei Volkslieder für gemischten Chor, Nr. 2: *Es gingen zwei Gespielen gut*, T. 15–17

37 Detailliertere Ausführungen hiezu sowie weitere Beispiele siehe Hartmut Krones, *Arnold Schönberg und die alte Modalität*, s. Anm. 29, S. 144–148.

Erneut besonders intensiv setzte sich Schönberg mit der Modalität im Jahre 1938 auseinander, als er über Anregung des Rabbiners Dr. Jacob Sonderling sein *Kol nidre* (Alle Gelübde) für Sprecher, Chor und Orchester op. 39 verfaßte und dafür aus „ungefähr sieben Versionen“³⁸ der Grundmelodie eine Art (g-dorischen) ‚cantus firmus‘ gewann. Und wie in dem vorhin betrachteten Chorlied schwanken (auch) hier – und dies gemäß dem Schwanken der Melodien zwischen ‚dorischer Sext‘ (e) und erniedrigtem ‚oberem Spitzenton‘ (es) in den zu Rate gezogenen jüdischen Gesangbüchern (Notenbeispiel 3) – Schönbergs Skizzen von Anfang an zwischen diesen beiden Formen der 6. Stufe (Notenbeispiel 4). Und auch die 7. Stufe besitzt zwei Ausprägungen: Je nachdem, ob die Melodie von dieser aufwärts in die Tonika führt oder ob sie durch die 7. Stufe abwärtsschreitet (bzw. auf ihr ‚umdreht‘), erklingt ein Leitton (*fis*) oder ein Nicht-Leitton (*f*). Bisweilen stellt Schönberg in seinen die erste Melodiephrase betreffenden Skizzen sogar beide Ausprägungen der 7. Stufe abrupt gegeneinander und gelangt dadurch zu einer ‚Quasi-Chromatik‘ (Notenbeispiel 5); und auch die kleine Terz *b* des g-dorischen Modus wechselt bisweilen mit der großen Terz *h* ab, mit der alten, vor allem Schluß-Akkorde ‚aufhellenden‘ picardischen Terz der modalen Epoche(n).

The image displays musical notation for Arnold Schönberg's sketches for 'Kol Nidre'. It consists of several staves:

- Schorr:** Measures 26, 27, 28, and 29. The melody starts on a half note G4, followed by eighth notes, and ends with a half note G4.
- Heller:** Measures 33, 34, and 35. The melody starts on a half note G4, followed by eighth notes, and ends with a half note G4.
- [Schorr] 2 and [Heller] 4:** Measures 20 and 21. This section shows two staves. The top staff (Schorr) has a circled 'f' above measure 20 and a circled 'g' above measure 21. The bottom staff (Heller) has a circled 'f' above measure 20 and a circled 'g' above measure 21. The text 'towo bchulhon' is written above the top staff in measure 21, and 'repeated' is written below the top staff in measure 21.
- Bottom Staff:** A single staff showing a melodic line with various notes and rests, including a circled 'f' above the first measure.

Notenbeispiel 3–5: Arnold Schönberg, Skizzen zu *Kol Nidre* op. 39 (Arnold Schönberg, *Sämtliche Werke, Abteilung V: Chorwerke, Reihe B, Bd. 19*, s. Anm. 38, S. 17 f.)

38 Laut einem Aufsatzentwurf Schönbergs, zitiert nach: Arnold Schönberg, *Sämtliche Werke, Abteilung V: Chorwerke, Reihe B, Bd. 19: Chorwerke II. Kritischer Bericht*,

Skizzen, Fragment, hrsg. von Christian Martin Schmidt, Mainz–Wien 1977, S. xi. Dort siehe auch weitere Einzelheiten zur Entstehung des Werkes.

Das zweite wesentliche Element, das Schönberg von den „Niederländern“ übernahm, war der Kanon, welche Gattung unabhängig von seiner Hinwendung zu ‚romantischen‘ oder ‚klassischen‘ Formen und Gattungen³⁹ sowie auch unabhängig von seinen temporären Vorlieben für atonale Miniaturen oder für durch Texte angeregte Großkonzeptionen eine bedeutende Konstante in Schönbergs kompositorischem Denken und Schaffen darstellt.⁴⁰ Das hängt zunächst mit der Wiener Tradition des Kompositionsunterrichts zusammen, der auf der ‚alten‘ Kontrapunktlehre basiert(e) und diese zu großen Teilen nach dem Vorbild der Fux’schen *Gradus ad parnassum* ausrichtet(e) – und dabei bis ca. 1900 Bach bzw. seine kunstvollen polyphonen Konzeptionen fast völlig aussparte.⁴¹ Vieles von dieser Lehre wird Schönberg von Alexander Zemlinsky erfahren haben, der am Wiener Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde studiert und dabei sowohl durch Robert als auch durch Johann Nepomuk Fuchs Kompositionsunterricht empfangen hatte⁴², etliches hat er vielleicht auch aus Lehrbüchern bezogen⁴³, jedenfalls sind seine Arbeiten von Anfang an von einem ausgeprägten Sinn für Polyphonie bzw. für die Selbständigkeit der Linien im Rahmen eines mehrstimmigen Satzes geprägt.

Und so ließ Schönberg – und dies in durchaus persönlicher Weise – wie die „Niederländer“ auch in seine ‚echten‘ Kompositionen in hohem Maße kontrapunktische (und dabei auch kanonische) Strukturen einfließen, und dies schon in frühen tonalen Werken wie im Streichsextett *Verklärte Nacht* op. 4 oder im 1. Streichquartett op. 7 später etwa im *Pierrot lunaire* op. 21 oder in der Oper *Moses und Aron*. Besondere ‚handwerkliche‘ Sorgfalt verwendete er aber auch für seine über 100 (zum Teil unvollendeten) Kanons, wobei er sich hier einmal (beim Einzelkanon Nr. 1) selbst auf die „niederlandsche Art“ der Faktur bezog (Abbildung 1).

Schönberg besaß eine spezielle Vorliebe für Spiegel- und Rätselkanons mit verschlüsselten Ausführungsanweisungen, wobei er rhythmische Proportionierungen ebenso anwandte wie mehrfache Kontrapunkte, Umkehrungen, Krebsgänge oder Krebsumkehrungen; zudem verwendete er unterschiedliche

39 Vgl. Rudolf Stephan, Schönberg und der Klassizismus, in: Ders., *Vom musikalischen Denken. Gesammelte Vorträge*, hrsg. von Rainer Damm / Andreas Traub, Mainz u. a. 1985, S. 146–154.

40 Zu Schönbergs Kanon-Kompositionen siehe vor allem Hartmut Krones, Kanonkompositionen, in: *Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Gerold Gruber, Laaber 2002, Bd. 2, S. 327–345.

41 Vgl. Hartmut Krones, Johann Sebastian Bach und die Wiener Kontrapunktlehre im 19. Jahrhundert, in: *BACH – Beiträge zur*

Rezeptionsgeschichte, Interpretationsgeschichte und Pädagogik, hrsg. von Thomas Hochradner / Ulrich Leisinger, Freiburg im Breisgau–Berlin–Wien 2010, S. 125–149.

42 Zur ‚Wiener‘ Traditionsbezogenheit des Zemlinskyschen Œuvres siehe u. a. Hartmut Krones, Tonale und harmonische Semantik im Liedschaffen Alexander Zemlinskys, in: *Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und Umfeld*, hrsg. von Hartmut Krones (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Sonderband 1), Wien–Köln–Weimar 1995, S. 163–187.

43 Zu den Quellen von Schönbergs Kontrapunkt-Verständnis siehe vor allem Ulrich Krämer, Schönbergs Kontrapunktlehre, in: *Bericht über den 3. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft. „Arnold Schönberg – Neuerer der Musik“*. Duisburg, 24. bis 27. Februar 1993, hrsg. von Rudolf Stephan / Sigrid Wiesmann (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft 3), Wien 1996, S. 147–161.

261: Eyn doppelt Spiegel u. Schlüssel-Kanon
 für vier Stimmen gefesket
 auf niederländische Art

Arnold Schönberg
 Lindberg 10. I. 1922

Abbildung 1: Arnold Schönberg: Eyn doppelt Spiegel u. Schlüssel-Kanon (ASC, MS 68)

Einsatzabstände bzw. Intervallverhältnisse. Das alles kann, abgesehen von der tatsächlichen Vorliebe für „niederländische Künste“, keineswegs verwundern, ist doch Schönbergs „Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ letzten Endes eine Weiterentwicklung traditioneller Kanontechniken: Die (eine) Reihe wird in den anderen Stimmen nicht nur richtungsgleich wiederholt, sondern auch in Umkehrung, Krebs und Krebsumkehrung eingebracht.

Schönberg war es neben diesen kompositionstechnischen Feinheiten aber immer wichtig, auch seine noch so ‚konstruierten‘ Arbeiten auf musikalischer Inspiration zu gründen, und er betonte noch 1950, daß er ohne eine solche nicht in der Lage sei, „nur ein einziges Beispiel von einfachem Kontrapunkt von zwei Stimmen zu schreiben“⁴⁴; auch hier sah er wohl die „Niederländer“ als Vorbild.

44 In dem Vortrag *Heart and brain in music*, Ms., ASC (T26.03; ASSV 4.1.34.), zitiert nach: Josef Rufer, Vorwort, in: Arnold Schönberg,

30 *Kanons*, hrsg. von Josef Rufer, Kassel u. a. 1963 (Bärenreiter 4340), S. v.