

Sieben frühe Lieder

Noch in den Jahren des Kompositionsunterrichtes bei Schönberg, wenn auch anscheinend nicht als vom Lehrer angeregte Kompositionsaufgaben, entstanden die sieben Lieder, die Berg später zu einem Zyklus zusammenstellte. Auf der Basis der Handschriften ergibt sich für die Entstehung die folgende Abfolge:¹

Im Zimmer:	Sommer 1905
Die Nachtigall:	Winter 1905-06
Liebesode:	Herbst 1906
Traumgekrönt:	14. August 1907
Nacht:	Frühjahr 1908
Schilflied:	Frühjahr 1908
Sommertage:	Sommer 1908

Bergs Vertonungen loten den Grenzbereich zwischen der Romantik des späten 19. Jahrhunderts, wie Schönberg sie in seinen zur Zeit von Bergs Unterricht vollendeten *Gurreliedern* verwirklichte, und der frühen Atonalität im Sinne von dessen "erweiterter Tonalität" aus. Drei der Lieder – "Die Nachtigall", "Liebesode" und "Traumgekrönt" – durfte der 22-jährige am 7. November 1907 in einem Konzert von Schülern Schönbergs einem Publikum vorstellen, doch eine Drucklegung war vorerst nicht vorgesehen. Wie Rudolf Stephan im Partiturvorwort schreibt, fertigte Berg 1917, zum zehnjährigen Jubiläum seiner Beziehung zu Helene, eine Reinschrift mit zehn seiner frühen Lieder an. Darunter waren, wenn auch in abweichender Anordnung, die sieben des späteren Zyklus, das Theodor-Storm-Lied "Schließe mir die Augen beide" sowie zwei weitere.

Für wie wesentlich Berg diese Beispiele seines frühen Liedschaffens auch im Rückblick noch erachtete, zeigt sich darin, dass er die sieben Lieder 1928 – zwanzig Jahre nach Vollendung des zuletzt komponierten – überarbeitete, orchestrierte und sie sodann in parallelen Fassungen für Klavier und Orchester in den Druck gab. Dabei arrangierte er die Auswahl unter dem in der Handschrift noch recht ausführlichen Titel "Sieben frühe Lieder für eine Singstimme mit Klavier nach Gedichten verschiedener Dichter" zu einem sorgsam ausbalancierten Gesamtwerk.

¹Nicholas Chadwick, "A survey of the early songs of Alban Berg" (Dissertation, University of Oxford, 1972), S. 48-49.

In der zyklischen Anlage zeigt sich Bergs lebenslanges Bemühen um Symmetrie. Ein Manuskript aus der Österreichischen Nationalbibliothek dokumentiert Bergs allmähliche Annäherung an die endgültige Abfolge der Lieder im Zyklus auf der Basis von Überlegungen zu Tonarten und kompositionstheoretischen Aspekten.² Das Resultat ist ein musikalischer Verlauf nach Art eines dramatischen Bogens, unter dem sich ein stilistisches Palindrom entfaltet:

Nacht: erweiterte Tonalität
 Schilflied: leicht erweiterte Tonalität
 Die Nachtigall: traditionell-romantische Tonsprache
 Traumgekrönt: erweiterte Tonalität
 Im Zimmer: traditionell-romantische Tonsprache
 Liebesode: leicht erweiterte Tonalität
 Sommertage: erweiterte Tonalität

In seiner Orchestrierung überträgt Berg diese palindromische Anlage auf die klangliche Ebene: Das zentrale, in der Stimmung durch seinen Titel charakterisierte “Traumgekrönt” ist gefärbt von durchgehend mit Dämpfer spielenden Streichern und dem (*ad libitum*) Ersatz der Harfe durch eine Celesta, während Klarinetten, Fagotte und Trompeten fehlen. Die symmetrisch platzierten Lieder III und V in traditionell-romantischer Tonsprache sind mit nur je einer Instrumentenfamilie besetzt: In “Die Nachtigall” beschränkt sich die Begleitung auf neunfach geteilte Streicher, zu “Im Zimmer” ertönen Bläser, unterstrichen lediglich von Harfe und Becken. Im zweiten und zweitletzten Lied ist das Orchester deutlich ausgedünnt: Im “Schilflied” sind nicht nur die Bläser, sondern auch die Streicher solistisch besetzt; in der “Liebesode” erzielt Berg einen ähnlichen Effekt durch besonders große Durchsichtigkeit der Textur. Nur in den zwei rahmenden Liedern mit ihrer stark erweiterten Tonalität setzt Berg das volle Orchester ein, in dichtem polyphonen Spiel und unter Beteiligung von Pauke, großer Trommel, Triangel, Becken und Tamtam.

Die Uraufführung der Orchesterfassung fand 1928 in Wien statt, mit der Solistin Claire Born und dem Dirigenten Robert Heger, organisiert von der Gesellschaft der Musikfreunde. Wie Mosco Carner in seinem Kommentar zu den *Sieben frühen Liedern* bemerkt, ist die Orchesterfassung “bis auf einige kontrapunktische Motive, Verdopplungen der Singstimme und pointilistische Ergänzungen identisch mit der Klavierfassung”.³

²Faksimile 1, “Disposition der *Sieben frühen Lieder* als Zyklus”, in Rudolf Stephan, Hrsg., *Alban Berg – Sämtliche Werke* 6 (Wien: Universal Edition, 1997), S. IX.

³Mosco Carner, *Alban Berg: The Man and the Work* (New York: Holmes & Meier, 1977), 83.

Nacht

Berg eröffnet seinen Zyklus mit der Vertonung eines Gedichtes von Carl Hauptmann (1858-1921), der wie sein berühmterer Bruder Gerhart, jedoch mit stärkerer philosophischer Neigung,⁴ ein umfangreiches Werk von Lyrik, Prosa und Dramatik hinterlassen hat.⁵ Die vier Strophen von “Nacht” zeichnen das Bild einer Landschaft, die trotz oder vielleicht gerade wegen der herrschenden Dunkelheit die Sinne für das Wunderbare empfänglich macht: für die Ohren “still”, “leise”, “stumm” und “sacht”, für die Augen “silberlicht” neben “schattenschwarz”, für die Seele “heer”, “traumhaft” und “rein”: ein “Wunderland”, dessen Einsamkeit es dankbar und achtsam zu trinken gilt. Die Rahmenstrophen sind nicht nur durch ihre identische Schlusszeile verbunden, sie evozieren zudem in analoger Weise das Auftauchen des Wundersamen aus der Dunkelheit (“nun entschleiert sich’s” / “blinken Lichter auf”); die beiden zentralen Strophen verbindet der Blick des Menschen auf die Natur mit Bergpfad und Waldweg.

Dämmern Wolken über Nacht und Tal,
Nebel schweben, Wasser rauschen sacht.
Nun entschleiert sich’s mit einemmal:
O gib acht! Gib acht!

Weites Wunderland ist aufgetan.
Silbern ragen Berge, traumhaft groß,
stille Pfade silberlicht talan
aus verborgnem Schoß;

und die hehre Welt so traumhaft rein.
Stummer Buchenbaum am Wege steht
schattenschwarz, ein Hauch vom fernen Hain
einsam leise weht.

Und aus tiefen Grundes Düsterheit
blinken Lichter auf in stummer Nacht.
Trinke Seele! Trinke Einsamkeit!
O gib acht! Gib acht! . . .

In seiner Naturwahrnehmung erinnert das Gedicht an Eichendorff; in seinem doppeldeutigen “Gib acht!” verweist es auf die zur Zeit seiner Entstehung erwachenden expressionistischen Strömungen. Auffällig in der

⁴Vgl. dazu Anna Stroka, *Carl Hauptmanns Werdegang als Denker und Dichter* (Dresden: Neisse-Verlag, 2008).

⁵Eberhard Berger et al., Hrsg., *Carl Hauptmann, Sämtliche Werke*. Kritische Ausgabe mit Kommentar in [geplant] 32 Bänden (Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 1997-).

Struktur der Strophen aus fünfhebigen Trochäen mit dreihebigen Schlusszeilen ist der Versprung im Übergang von Strophe II zu III, genau im Zentrum des Gedichtes.

Berg greift die Korrelation der Strophenpaare in einer Gegenüberstellung von ganztönigen und diatonischen Segmenten und Komponenten auf. Die bis auf einen passiven Klangüberhang in T. 26 identischen Vorspieltakte der Strophen I und IV führen mit dem Tonschritten *e-fis-gis* und dem übermäßigen Dreiklang *fis/b/d* die Ganztonleiter *GT-c* ein. In T. 2 fügt das Klavier eine vertikal gespiegelte Pendelbewegung aus derselben Skala hinzu. Diese wird erst nach der Wiederholung des Anfangstaktes halbtönig verschoben und dann (im Notenbeispiel nicht mehr enthalten) durch zwei Halbtakte aus *GT-c* und *GT-h* abgerundet.

Sieben frühe Lieder I: Ganztonfelder zu Beginn der Strophe I

Sehr langsam

The musical score shows a piano introduction in bass clef with a key signature of two sharps (D major). The tempo is 'Sehr langsam' and dynamics are 'pp'. The score features a melodic line in the right hand and a complex chordal texture in the left hand. Brackets below the piano part identify sections as 'GT-c' and 'GT-h'.

Die in T. 2 einsetzende Gesangsstimme passt sich dieser tonalen Vorgabe komplementär an: Zur Pendelbewegung des Klaviers erklingen zwei gebrochene übermäßige Dreiklänge aus *GT-c*, zur Wiederholung des Taktes dagegen ein verkürztes Ganztonpendel.

Sieben frühe Lieder I: Der Gesangspart im ersten Verspaar

2

The musical score shows the vocal part in treble clef with a key signature of two sharps (D major). The lyrics are "Däm-mern Wol-ken ü-ber Nacht und Tal, Ne - bel schwe-ben, Was-ser rauschen sacht." Brackets below the vocal line identify sections as 'GT-c', 'GT-h', and 'GT-c'.

Strophe IV ist ein Beispiel von Bergs "schicksalhaft entwickelter" Reprise: Die Kontur der Singstimme mit fallenden übermäßigen Dreiklängen und verkürzten Ganztonpendeln erklingt hier im Klavier, unterfüttert mit weiteren Dreiklängen aus dem Ganztonfeld, während der Gesang steigende übermäßige Dreiklänge und ein vertikal gespiegeltes Kurzpendel dagegen stellt, bevor er sich vom Vorbild löst und den zuletzt beschleunigten Wechsel der Ganztonfelder mit zwei chromatisch fallenden Schritten betont.

Die zweiten Hälften der Rahmenstrophen ergänzen die tonale Ambivalenz mit diatonischen Linien über tonalen Akkorden. Der Wechsel ertönt in T. 6 anlässlich des “Entschleierns” nach dem Nebeldickicht, und auch in T. 31 rechtfertigt die Aufforderung an die Seele, “Trinke Einsamkeit!”, die neue Grundverfassung. In Strophe I führt der Gesang durch Skalentöne von a-Moll zur Quint *e*, das Klavier von a-Moll⁶ über H-Dur⁹ zum Basston *e*. Da beide, Gesang und Klavier, das Lied mit einem *e* begonnen haben, erweckt dieser erste Zielpunkt den Eindruck einer tonalen Rundung. Auch die Variante des Hauptmotivs, die sich über dem Basston als eine Art dritte Stimme in Oktaven erhebt und, rechtzeitig zum zweiten “Gib acht!”, den Klangraum zum Ganztonfeld *GT-c* zurückführt, endet mit *e*.

In der reprisenartigen Strophe IV weicht der vokale und harmonische Verlauf nach dem Beginn mit *a* über a-Moll₅⁶ bei “Trinke Seele!” vom Vorbild der ersten Strophe ab. Der Gesang führt seine Gesten *a-d-a*, *a-es-a* nicht, wie man erwarten mag, zu *a-e* weiter, sondern fällt in seinen Spitzentönen stattdessen über *cis* nach *c*. Der Bass erreicht ein tiefes *e* bereits zum ersten Anruf der Seele und fällt in den folgenden vier Takten chromatisch über *es*, *d*, *des* und *c* zu *h*, um erst zum zweiten “Gib acht!” vorübergehend zum *e* zurückzukehren. Die gantzönige Hauptmotivvariante aus dem Abschlusstakt der Strophe I ist in das Nachspiel verschoben, wo sie, einen Ganzton tiefer transponiert aber in vieroktaviger Parallele leise glänzend, einen Schluss in reinem *GT-c* über *fis-e* einläutet.

Der Beginn der zwei Mittelstrophen ist mit dem der Rahmenstrophen gestisch verwandt, aber dank einer Quartan betonenden Gesangskontur über spätromantisch kadenzierenden Klavierarpeggien diatonisch verankert. Dabei trägt Berg dem Enjambement zu Beginn von Strophe III Rechnung, indem er deren Anfangsworte mit dem Ende von Strophe II verschränkt, einen Teil der Vokalkontur dem Diskant übergibt und die “heere Welt” in wehmütiger Chromatik über zu Dur aufgehellten triolischen Arpeggien besingt, bevor er zur Achtelbewegung der stummen Nacht zurückkehrt.

Sieben frühe Lieder I:
Diatonische Varianten
des Strophenbeginns
im Zentrum

9

Wei - tes Wun - der - land ist auf - ge - tan,

15

und die hee - re Welt so traum - haft rein.

(Diskant)

Auf diese emphatische A-Dur-Seligkeit folgt in beiden Strophen das tonale Gegenteil mit umfangreichen Ganztonskalen über dazugehörigen Harmonien.⁶ Erst am Schluss der beiden zentralen Strophen kehrt Bergs Musik zur Diatonik zurück. In Strophe II enden der Gesang und der ihn verdoppelnde Diskant zu “aus verborgnem Schoß” mit zwei fallenden Quartan und zwei fallenden Halbtönen; am Ende von Strophe III dagegen verschiebt Berg die Abrundung mit fallenden Quartan und Halbtönen in ein zweitaktiges Nachspiel. Hier entfaltet der Klavierpart in Harmonien, deren f-Moll-Basis dem in der Tonartsignatur mit drei Kreuzvorzeichen zugrunde liegenden Tonartenpaar A-Dur/fis-Moll ganz fremd ist, eine wieder neue tonale Ableitung des Hauptmotives mit vier fallenden Quartan. (In der Orchesterbearbeitung des Liedes ergänzt Berg die Quartan mit ausgedehnter Chromatik in Form der klein gedruckten, von den Flöten in Flatterzunge über eineinhalb Oktaven fallenden chromatischen Linie.)

Sieben frühe Lieder I:
Quartan und Halbton-
schritte im Nachspiel
von Strophe III

Wie die obige Darlegung zeigt, ist dieses Lied des 23-Jährigen von drei Bezugspunkten bestimmt: Ganztonfeldern mit Ankerton *e*, diatonischen Passagen um das Tonartenpaar A-Dur/fis-Moll und einem vielfach variierten aber gestisch stets erkennbaren Motiv.⁷ Die triolischen Arpeggien, die das “Wunderland” (bis einschließlich der traumhaft reinen “heeren Welt” des Enjambements) untermalen, kontrastieren wirkungsvoll mit den statischen Pendeln der einsamen, stummen Dunkelheit.

⁶Vgl. in Strophe II, T. 11: Gesang *cis-dis-f-g-a-h*, Diskant *a-g-f-cis*, ‘Tenor’ *es-des-ces-a-g-f*; T. 12-13: Gesang/Diskant *es-f-g-a*; in Strophe III, T. 19-20: Diskant *fis-gis-ais-his-d-e-fis* über *d-e-fis-gis-ais-his-b*, Gesang *d-c-b-fis*, T. 21-22: Mittelstimme *f-g-a-h-cis-dis-f-g*.

⁷In *e* ruhen oder von *e* werden gerahmt: das Hauptmotiv in T. 2-3 und dessen Begleitung in T. 1-3, Bass und Gesang in Strophe I sowie Diskant in T. 27-28 mit Bass in T. 25-28, der Bass-Zielton in T. 35 und die Oktavparallele des Klaviers in T. 36-37. Die diatonische Motivvariante in T. 9-10 und 16-17 verbindet melodisch *fis* mit *a* über Begleitung in a-Moll bzw. A-Dur; a-Moll-Quintsextakkorde lösen in T. 6-7 und 31 Ganztonfelder ab, und der Schlussklang verbindet das Ganztonfeld mit *fis* und *e*. Insgesamt neunmal in den 38 Takten des Liedes erklingt verwandte Gestik: als Hauptmotiv vgl. Gesang T. 2-3, 9-10 und 16-17 sowie Klavier T. 24-25, 27-28 und 36-37, dazu mit synkopisch verzögertem Beginn in T. 8 (Klavier) und mit unabhängiger Kontur in T. 11-12 (Gesang) und T. 19-20 (Klavier).

Schilflied

Der spätromantische Naturlyriker Nikolaus Lenau (1802-1850), neben Grillparzer der wichtigste österreichische Dichter des 19. Jahrhunderts, war mit seinen melancholischen Sonetten und Liedern ein Lieblingsdichter romantischer Komponisten. Sein fünfteiliger Zyklus *Schilflieder* aus dem Jahr 1832 wurde ca. 50mal vertont, u.a. von Felix Mendelssohn Bartholdy; ähnlich beliebt waren sein neunteiliger Zyklus *Waldlieder* von 1842 und viele seiner einzeln stehenden Gedichte. Richard Strauss schrieb seine sinfonische Dichtung *Don Juan* nach Lenaus gleichnamigem dramatischen Gedicht, und Franz Liszt ließ sich mehrfach von Lenaus Versepos *Faust* inspirieren, so u.a. zu seinem *Mephisto-Walzer*.

Lenaus Thema ist die melancholische Liebessehnsucht. Im Zentrum steht die Begegnung des lyrischen Ich mit einer Landschaft, die als Du, als geheimnisvolle Verkörperung der fernen Geliebten erlebt wird. Die in der düster raunenden Natur erfahrene Stimmung ist wehmütig, mit manchmal einem ganz leisen Anklang von Hoffnung gegen alle Vernunft. Berg wählte das vierte der fünf *Schilflieder*.

Auf geheimem Waldespfade
schleich' ich gern im Abendschein
an das öde Schilfgestade,
Mädchen, und gedenke dein!

Wenn sich dann der Busch verdüstert,
rauscht das Rohr geheimnisvoll,
und es klaget und es flüstert,
Daß ich weinen, weinen soll.

Und ich mein', ich höre wehen
leise deiner Stimme Klang,
und im Weiher untergehen
Deinen lieblichen Gesang.

Hinsichtlich seines motivischen Materials ist das Lied als Variante der ABA'-Form komponiert, mit der Andeutung einer Reprise zu Beginn der Strophe III. Harmonisch unterstreicht Berg diesen Bezug, indem er dem Beginn des Liedes auf dem einstimmig repetierten Grundton f den Auftakt zur dritten Strophe auf einem reinen (dominantischen) C-Dur-Dreiklang gegenüberstellt, bevor er die Konturen der Takte 1-5 umspielend aufgreift. Zugleich konzipiert er diese Bogenform jedoch als eine durchgehende emotionale Entwicklung: Die schrittweise Verlangsamung des Tempos von "Mäßig bewegt" (I) über "etwas langsamer" (II) zu "tranquillo" (III) wird konterkariert von einer sukzessiven Beschleunigung der Notenwerte.




Überhaupt fängt Berg die Stimmung vor allem durch rhythmische Muster und gleichsam schleichende Chromatik ein. Für Strophe I entwirft er vier schlichte zweitaktige Phrasen. Dabei kleidet er die weiblich endenden Verse 1 und 3 in das identische Muster ♪♪|♪♪|♪♪|♪♪ , während er die Verse 2 und 4 mit Dehnungen anreichert, die zuerst die natürliche Schönheit des besungenen Augenblicks (im “Abendschein”), dann die Geliebte als Adressatin hervorheben. Das Klavier begleitet mit einem vierstimmig homophonen Satz, der wie in einer Spiegelung des im Gesang vorherrschenden ♪♪ um den ♪♪ -Rhythmus kreist. Dieser ertönt anfangs als einzelne Tonwiederholung in einer Mittelstimme, später auch in zwei oder drei Stimmen zugleich, von denen je eine chromatisch fortschreitet. Nur zur Dehnung des “Abendscheins” setzt die leise Synkopierung im Inneren der Textur kurz aus. Die Chromatik beschränkt sich in dieser Strophe ganz auf den Klavierpart. Zwischen den beiden Mittelstimmen wechselnd erklingen Halbtonschritte, unter Einbeziehung der Unterstimme auch umfangreichere Konturen.⁸ Die Harmonie führt von f-Moll über eine Kette reiner und alterierter Septakkorde zur Tonikaparallele As-Dur.

In T. 9 beginnt, in etwas langsamerem Tempo, die zweite Strophe. Der Gesangspart ist rhythmisch und in seiner Struktur freier als zuvor: Vers 2 schließt hier ohne Pause und neuen Auftakt an den ♪♪ -Rhythmus an, verziert aber das Schlusswort “geheimnisvoll” mit einem chromatisch fallenden Schleifer in Sechzehnteln, begleitet von einem Tritonussschritt, der von As-Dur abrupt zu D-Dur führt. Vers 3 ist in Analogie zur sprachlichen Struktur in sich zweigeteilt, wird jedoch vom Klavier mittels einer Oktavtransposition (T. 13₄-14₃ ≈ T. 14₄-15₃) mit dem Vorausgehenden verknüpft. In Vers 4 schließlich betont Berg das Weinen des lyrischen Ich mit einer doppelten synkopischen Dehnung, die den ursprünglichen Duktus ganz hinter sich lässt. Dem Verdüstern, Klagen und Flüstern im Text entsprechend nimmt hier auch die Singstimme an der Chromatik teil.⁹ Derweil durchmisst der Klavierpart mit 16tel- und einzelnen 32stel-Arpeggien durch Dur-, Moll- und übermäßige Dreiklänge großflächige Tonräume und bildet mit seinen Ecktönen ebenfalls chromatische Linien.¹⁰ Harmonisch endet die Strophe auf der Dominante, die – nachdem sie durch die große Sept *h* und eine unerwartet eingeschobene Ganztonleiter (T. 19₁₋₃: *GT-h*) kurz in Frage gestellt wird – den folgenden Reprisenbeginn stützt.

⁸Mittelstimmtonpaare im ♪♪ -Rhythmus vgl. T. 3-4: *f-e, gis-g, f-e*, T. 5-6: *ais-h, gis-a, h-c*; Konturen vgl. Bass/Alt T. 2-4 / 4-5: *des-c-h-b-a / gis-g-fis-f*; T. 7-8: *c-des-d-es* unter *es-e-f*.

⁹Vgl. Gesang T. 10-13: *as-g-ges-f-e-es, e-es-d, ... as-g-f*.

¹⁰T. 10-16: *as-heses-b-h-c, c-desc-des-d, d-es, d-es, d-es, d-es-e-f*; Diskant T. 16: *b-h-c-des*.

In Strophe III führt Berg ein neues rhythmisches Muster ein: Im Anschluss an die 16tel und 32stel in den Strophe II-Arpeggien diminuiert er die Notenwertpaare  und  aus Strophe I und verbindet sie dann zu . Dazu tritt anfangs, als eine Art Tonmalerei des Windes im Klaviertremolo, eine Wiederholungskette der Mittelstimmen im 32stel-Noten. Erst zum Abschluss dieses Tremolos ertönt erkennbare Reprisen-thematik.¹¹

Wo Lenaus romantisches Stimmungsbild in der letzten Strophenhälfte ins Ungreifbare entgleitet und der im Wehen erahnte Gesang der Geliebten im Wasser des schilfumwobenen Weihers unterzugehen scheint, stürzt Vers 3 ohne die sonst die Zeilenenden markierende Pause in diesen Klang. Dabei verschiebt sich der typische Rhythmus der Gesangsphrasen zunächst um einen halben Takt. Während einzelne Tongruppen die angedeutete Reprise der Strophe I fortsetzen,¹² dehnt Berg den Abschlussvers umso stärker – zunächst ähnlich dem Schlussvers der Strophe II, jedoch hier verstärkt durch ein zusätzliches *rit. - - (molto) - -* sowie eine Imitation des Schlusstaktes im Nachspiel und ein Vertröpfeln des rhythmischen Musters. So dient Strophe III letztlich als Reprise nicht nur der Strophe I, sondern spiegelt im erlauschten Gesang der Geliebten zugleich die Befindlichkeit des lyrischen Ich, deren Darstellung in Strophe I erst im Schlussvers der Strophe II ihren Abschluss findet.

Sieben frühe Lieder II: Spiegelung des Ich im versinkenden Gesang des Du



16
daß ich wei - - - nen, wei - - - nen soll.

25
dei-nen lieb - - - li - chen Ge-sang.

¹¹Vgl. den Unterstimmenabstieg in T. 21-23: *es-des-c-h-b-a* mit T. 2-4; dazu erklingt die Vokalkontur aus Strophe I hier im Diskant, während der Gesang in “deiner Stimme Klang” die Diskantlinie aus T. 3-4 aufgreift.

¹²Gesang T. 24-26: *e-d-cis-h, gis-a-c-b-as* ≈ Diskant T. 5-7, Diskant T. 24: *ais-h, gis-a* ≈ Mittelstimmentonpaare T. 5.

Hinsichtlich Bergs Harmonisierung fällt auf, dass im ganzen Lied nirgends eine authentische Kadenz in der Grundtonart f-Moll erklingt. Die einzige mit V^7-I gestützte Aussage im “Schilflied” ist die direkte Anrede der Geliebten, “Mädchen, [ich] gedenke dein” am Ende der ersten Strophe. Hier führt das Klavier, unterstrichen von zwei chromatischen Aufgängen, zur Dominante von As-Dur und von dort in die Tonika der Sekundärtonart. Dem doppeldominantischen Zielakkord der zweiten Strophe geht in T. 18 ein Septakkord der Molldominante voraus. Auf den Trugschluss jedoch, der dem Schlusston der dritten Strophe in T. 27 unterliegt und die oben gezeigte Teilimitation einleitet, folgt eine plagale Akkordfolge, die die mit picardischer Terz aufgehellte Schlusstonika über die stark alterierte Molldominante c-Moll, die Subdominante b-Moll und den halbverminderten Septakkord über *g* erreicht – also als VI-v-iv-ii⁷-I, unterstrichen von der Bassfortschreitung *des-c-b-g-f*.

Während Berg hier und auch in den anderen noch weitgehend tonal orientierten Stücken aus den *Sieben frühen Liedern* die authentische Kadenz in der Grundtonart als Merkmal des Spätromantischen vermeidet,¹³ zitiert – oder paraphrasiert – er besonders gern Wagners evokativ berühmten Tristan-Akkord mit Auflösung.¹⁴

Sieben frühe Lieder II: Tristan-Anklänge im Klavierpart

Richard Wagner, *Tristan und Isolde*

Einleitung

¹³Berg verwendet eine entsprechende Akkordfolge auch am Schluss von “Die Nachtigall” und “Traumgekrönt”.

¹⁴Ausführlich kommentiert in Lisa A. Lynch, “Alban Berg’s *Sieben frühe Lieder*: An Analysis of Musical Structures and Selected Performances” (Dissertation University of Connecticut, 2014), S. 40-41.

Die Nachtigall

Das dritte Lied ist in traditionell-romantischer Tonsprache gehalten. Berg vertont hier ein 1856 entstandenes, in seiner Verknüpfung von Natur-symbolik und nur erahntem Gefühl berührendes Gedicht von Theodor Storm (1817-1888), in dem der Gesang einer Nachtigall die Rosenknospen zum Blühen bringt, das noch kürzlich ungestüme Mädchen plötzlich still und nachdenklich erscheint, und die Schlusswiederholung der Naturstrophe ein analoges Erblühen der sinnenden jungen Frau anzudeuten scheint.

Das macht, es hat die Nachtigall
die ganze Nacht gesungen;
da sind von ihrem süßen Schall,
da sind im Hall und Widerhall
die Rosen aufgesprungen.

Sie war doch sonst ein wildes Blut;
nun geht sie tief in Sinnen,
trägt in der Hand den Sommerhut
und duldet still der Sonne Glut
und weiß nicht, was beginnen.

Das macht, es hat die Nachtigall
die ganze Nacht gesungen;
da sind von ihrem süßen Schall,
da sind im Hall und Widerhall
die Rosen aufgesprungen.

Die Strophen sind nicht nur in ihrem Versmaß und Reimschema identisch, sondern auch hinsichtlich einer eingeschobenen, semantisch nicht essentiellen Zeile: Aussage und Satzstruktur sind ohne den jeweils vierten Vers vollständig als konventionelle Vierzeiler mit Kreuzreimen und dem vertrauten Wechsel von vierhebig männlichen und dreihebig weiblichen Versen. Der eingeschobene vierte Vers wiederholt nicht nur Metrum und Reim des dritten, sondern vertieft dabei zugleich dessen Inhalt durch eine erläuternde, neu formulierte Wiederholung der Aussage. Diese subtile Abweichung vom Erwartbaren unterstreicht und bereichert die in den vier regulären Versen indirekt angedeutete Evokation einer erwachenden Liebeshoffnung und bekräftigt sie jenseits ihrer Vermittlung durch Metaphern (Nachtigall, Rosen) und Analogie (wie die Natur zu blühen beginnt, so auch der junge Mensch). Eine weitere Verstärkung erhält die Andeutung durch das unvollständige "Das macht", das zu Beginn von Strophe I eine Erklärung ankündigt, die nicht explizit wird, in der Wiederaufnahme jedoch die gemeinsame Thematik beider Bilder andeutet.

Bergs Musik besticht in Strophe I durch zahlreiche subtile Varianten innerhalb großer thematischer Einheitlichkeit. Im Klavier herrscht ein einziges Motiv, das nicht zuletzt dank seiner Präsenz in allen 14 Takten als “die ganze Nacht” füllender Gesang der Nachtigall erscheint. Es beginnt stets mit einem großintervallischen Aufschwung und fällt dann durch einen Dreiklang mit Nebentönen abwärts. Dabei sind alle Details variabel: Der Aufschwung umfasst meist eine Oktave, kann aber auf eine enharmonisch notierte Dezime gedehnt (T. 6) oder auf eine Quint verengt werden (T. 11). Er beginnt stets unbetont, in Vers 1-2 und 5 unmittelbar nach dem ersten Taktschlag, in Vers 3-4 nach dem zweiten Schlag und in T. 12 sogar als Dreifach-Engführung im Viertelnotenabstand. Die fallende Ergänzung zählt als einstimmige Linie mindestens vier, als komplementär bis ins Bassregister reichende zweistimmige Folge bis zu elf Töne. Ihr Zielton kann infolge synkopischer Schlussdehnung stumm sein (vgl. T. 2), auf dem Taktschwerpunkt in einen Basston münden (vgl. T. 4) oder in passiver Verlängerung auslaufen (vgl. T. 7). Hinsichtlich des Tempos gliedert Berg die Strophe in zwei ungleiche Hälften: Vers 1 und 3-4 sind “zart bewegt”, Vers 2 und 5 dagegen “etwas zögernd” bzw. “Allargando”.

Auch der Gesang ist in der Naturstrophe aus großintervallischen Aufschwüngen und kleinintervallischen Abwärtsbewegungen gebildet; hinzu kommen Umspielungen. In T. 7-11 verknüpft Berg Vers 3 und die eingeschobene ‘Erläuterung’ in Vers 4 mittels variiert Sequenzen.

Sieben frühe Lieder III:
Sprachliche Variante als
musikalische Sequenz

Sieben frühe Lieder III:
Zentrale Metaphern im Zitatbezug

Zudem erzeugt er einen Bezug zwischen den beiden tragenden Metaphern der Liebe, Nachtigall und Rosen, indem er die Eröffnung des Gesanges im Klavier in Quinttransposition variiert.

Die sprachlich identische Strophe III setzt Berg als Wiederholung, die im Inneren kaum verändert ist. Abweichend sind jedoch die Rahmentakte. Anstelle des einleitenden D-Dur-Arpeggios erreicht das Klavier den Tonikaakkord des Strophenanfanges in T. 27 über eine Dominante mit gegenläufig chromatischer Pendelverzierung (T. 25-26). Noch eklatanter ist die

harmonische Abweichung am Strophenende. Die in T. 14-15 authentische Kadenz mit Dominantnonakkord ersetzt Berg in T. 39-40 durch eine Akkordfolge, die der Tonika im Diskant einen Abstieg durch den übermäßigen Dreiklang und im Bass einen chromatischen Anstieg mit abschließendem Tritonusprung vorausschickt, während die übergebundene None *e* in der Mittelstimme eine Auflösung verzögert.

Ganz anders verfährt Berg in der “Etwas langsamer” markierten, in fis-Moll ankernden Strophe II. Sie wird im Klaviersatz bestimmt durch eine als Synkopenkette rhythmisierte akkordische Textur. Nach der einstimmigen Überleitung in T. 15 fasst Berg zwei viertaktige Phrasen durch Überbindungen zusammen, wobei er die vier Stimmen meist chromatisch führt. Vor dem Hintergrund dieser dumpf wirkenden akkordischen Schicht erhebt sich (“zart betont”) ein kleines Motiv mit seinen Varianten, das in seiner vollständigen Form aus einem Dreiklangsaufstieg mit anschließendem chromatischen Abstieg besteht. Auch der Gesang, der dem unentschiedenen “Sinnen” des zu sich erwachenden Mädchens entsprechend *sotto voce* einsetzt und erst in der längeren zweiten Strophenhälfte crescendiert, ist im Ambitus seiner Intervalle gegenüber den Rahmenstrophen stark verengt. Erneut betont Berg die Beziehung zwischen Vers 3 und dem erläuternd eingeschobenen Vers 4 durch eine variierte Sequenz.

In der Rückleitung zu Strophe III stützt die synkopierte Akkordfolge statt des kleinen Motivs zwei Varianten des ‘Nachtigallenmotivs’, in einer Verbindung der beiden Strophen durch ihre primären Komponenten. Eine komplementär angelegte Strophenverknüpfung charakterisiert den Beginn des Nachspiels, wo der Diskant dem vielfachen ‘Nachtigallenmotiv’ den Beginn des ‘kleinen Motivs’ gegenüberstellt. Harmonisch vermeidet Berg am Schluss des Liedes die authentische Kadenz. Stattdessen komponiert er eine plagale Folge unter Einsatz der Mollsubdominante und einer zunächst mit mehreren Vorhalten hinausgezögerten Tonika.

Sieben frühe Lieder III:

Plagaler Schluss
mit vielfachem
Nachtigallengesang
(Partiturdarstellung)

40

Traumgekrönt

Der 1896 erschienene Gedichtband *Traumgekrönt. Neue Gedichte* von Rainer Maria Rilke enthält nach dem eröffnenden “Königslied”, in dem der Dichter sich selbst dank seines seelischen Reichtums als König wahrnimmt, 50 Einzelstücke, die zwei Themen zugeordnet sind und innerhalb ihrer jeweiligen Rubrik mit römischen Ziffern durchnummeriert werden: 28 Gedichte stehen unter dem Titel “Träumen”, gefolgt von 22 unter dem Titel “Lieben”. Berg vertont das Gedicht “Lieben II”.

Das war der Tag der weißen Chrysanthenen,
mir bangte fast vor seiner [schweren] Pracht . . .
Und dann, dann kamst du mir die Seele nehmen
tief in der Nacht.

Mir war so bang, und du kamst lieb und leise,
ich hatte grad im Traum an dich gedacht.
Du kamst, und leis' wie eine Märchenweise
erklang die Nacht . . .

Das Gedicht umfasst zwei Vierzeiler, deren jambische Verse mit je 5 + 5 + 5 + 2 Hebungen kreuzweise als [a b a b | c b c b] gereimt sind. Überraschend ist die Anzahl der Strophenübergreifenden Entsprechungen; vgl. “Mir bangte”/“Mir war so bang”, “dann kamst du”/“Du kamst” und “tief in der Nacht”/“erklang die Nacht”. In der zweimaligen Erwähnung des Du – “[du] kamst mir die Seele nehmen” und “ich hatte grad im Traum an dich gedacht” – evoziert der Text ein Nacheinander von Traumgefühl und wachender Erfahrung. Dabei wird die Bangigkeit in Strophe I durch das Bild von der “schweren Pracht” und die Vorstellung vom Verlust des Selbstseins unterstrichen, in Strophe II dagegen durch die Attribute der Geliebten zu einer wundersamen Erfahrung, in der sich die Nacht in leise, märchenhafte Musik verwandelt.

Das zentrale Bild ist das der Blumen, die in Vers 1 als für den Tag kennzeichnend eingeführt werden. Chrysanthenen gehören mit Asten zu den letzten Blumen des Herbstes. Bei ihrem Anblick schwingt das Wissen um das zu Ende gehende Jahr mit, die Wehmut von Abschied und Sterben. Weiße Chrysanthenen wurden lange in Trauersträußen und -gestecken verwendet; in Rilkes “Tag der weißen Chrysanthenen” und seinem Hinweis auf deren “schwere Pracht” schwingen Bilder von Friedhof und Totenfeiern mit. Die in dem Satz “dann kamst du mir die Seele nehmen” ausgedrückte Sorge scheint zunächst in dieses Bild zu passen, wird jedoch durch den märchenhaften Klang der Nacht ins Tröstliche gewendet und rückblickend als Traumgespinnst gedeutet.

Berg gestaltet seine Vertonung weitgehend kongruent zur schlichten zweistrophigen Anlage von Rilkes Gedicht. Entsprechend den sprachlichen Analogien konzipiert er mehrere Takte der Strophe II als tongetreue Wiederaufnahme: T. 17₄-19₁ ist in Gesang und Klavier identisch mit T. 3₄-5₁; dasselbe gilt für den erweiterten Zweitakter um "Du kamst" in T. 21₃-24₃ und T. 7₃-10₃. Zwischen diesen Analogien variiert er den Gesangsduktus bei identischem Klavierpart; so wenn sich die Singstimme in T. 10-13 bei der Vorstellung vom Verlust der Seele zum hohen *g* aufbäumt, beim Zusatz "tief in der Nacht" dagegen mit *b-a-gis* chromatisch fällt, während sie in T. 24-27 den chromatischen Abstieg mit *c-h-b-a* dem hohen *g* der nun märchenhaft beglückend erlebten Nacht vorausschickt.

Am stärksten unterscheiden sich die zwei musikalischen Strophen an ihren Rändern. Dies ist einerseits dadurch bedingt, dass Berg in Vers 2 das Adjektiv "schwer" streicht. Damit verkürzt er die Zeile auf 4 Hebungen. Für die musikalische Umsetzung der nun ungleich langen eröffnenden Verspaare vertauscht er in T. 15-17 Gesangspart und Diskant miteinander und verschiebt dabei die Fragmente aller Stimmen leicht gegeneinander. So erklingt in etwa dieselbe Musik, die aber eine unterschiedliche Textverteilung erlaubt. Noch größer ist die Diskrepanz in den Nachspielen. Berg lässt das Ende der ersten Strophe mit vielfachem Echo des vorausgehenden Tonpaares im Klavier ausklingen, als eine Überleitung, die von E-Dur umrahmt und damit weit vom *g*-Moll der Tonartsignatur und dem G-Dur das Schlussakkordes entfernt ist. Am Ende der zweiten Strophe dagegen erreicht er mit C-Dur die Subdominante der angedeuteten Grundtonart und ergänzt diese in vier Takten zu einer plagalen G-Dur-Kadenz mit zahlreichen motivischen Rückblicken.

Das thematische Material des Liedes zeigt ein dichtes Gewebe aus einem alles durchdringenden viertönigen Motiv und zwei melodischen Phrasen über einigen ausgedehnten chromatischen Basslinien. Die tonale Struktur ankert sehr frei in *g*: Die Tonartsignatur mit zwei *♭*-Vorzeichen, der erste Taktschwerpunkt der Singstimme auf *g* und deren fallende Dreiklangsbrechung am Ende von T. 1 deuten auf *g*-Moll als Tonika, das in den zwei Abschlusstakten zu G-Dur aufgehellt wird. Dazwischen allerdings manifestiert sich die Grundtonart kein einziges Mal; selbst das in Strophe II im Diskant übernommene *g* auf dem ersten Taktschwerpunkt der melodisch führenden Phrase ist dort (T. 16) in Es-Dur harmonisiert.

Das dominierende viertönige Motiv, mit dem das Lied im Klavierpart einsetzt, ist von sehr schlichter Gestalt. Ein aufsteigender Intervallschritt wird umrahmt von fallenden Sekunden, die beide klein, beide groß oder eine Kombination von klein und groß sein können. ✓

Das Motiv erklingt im Verlauf des 30-taktigen Liedes 60mal im Klavier, in den ersten Strophenhälften (und zweimal im Gesang) in Achteln, danach in Sechzehnteln und am Ende des Nachspiels in auskomponiertem Ritardando. Selbst das Ende der Überleitung in T. 13-15 mit seinen synkopischen Vierteln kann als Motivvariante gehört werden. Anfangs einzeln auftretend, bildet das Motiv bald zunehmend längere Ketten, wobei zuweilen ein Kettenglied vor dem Schlusston abbricht oder mit dem folgenden Akkord verschmilzt.

Dass diese kleine Kontur ein wahres Traumgespinnst erzeugen kann, liegt an der Vielfalt der Intervallkombinationen. Berg bildet vierzehn Varianten, die hier zur leichteren Vergleichbarkeit auf *g* transponiert abgebildet sind.

Sieben früher Lieder IV:
Intervallische Varianten des
allgegenwärtigen Motivs

Während das kleine, aber so vielgestaltige Motiv dem Klavierpart eigen ist und nur anlässlich des Stimmtausches zu Beginn der zweiten Strophe kurz auch im Gesang erklingt, werden die beiden melodischen Phrasen von der Singstimme zu Vers 1 und 2 eingeführt und erst dann vom Klavier übernommen. Phrase 1 überrascht mit einer Kontur, die über zwei unverwandten Tritoni (*es/a* und *ces/f*) zunächst in D-Phrygisch aufsteigt und nach dem Fall durch den gebrochenen g-Moll-Dreiklang in D-Dur endet. Der Diskant folgt, Vers 1 und 2 verknüpfend, mit einer modal variierten Teilimitation. Zu Vers 3 und 4 beider Strophen spielt das Klavier die Phrase in vollem Umfang, erst im Diskant, dann im 'Tenor'. Zu Beginn von Strophe II bildet Berg mit der Phrase sogar eine Engführung, in deren Schlusstakten eine Umkehrung, beide teils rhythmisch diminuiert.

vgl. T. 0: *fes-es-b-a* etc.



vgl. T. 3: *b-a-es-d* etc.



vgl. T. 13: *f-e-a-gis* etc.



vgl. T. 8: *b-a-d-c* etc.



vgl. T. 12: *g-fis-b-a* etc.



(vgl. T. 13-15: *f-e-e-es*)



vgl. T. 11: *f-es-g-fis* etc.



vgl. T. 8: *g-f-b-a* etc.



vgl. T. 2: *a-g-d-c* etc.



vgl. T. 11: *f-es-b-a* etc.



vgl. T. 28: *a-g-es-d* etc.



vgl. T. 11: *a-g-e-es* etc.



vgl. T. 28: *d-c-h-a*



kadenzierend eingesetzt:
vgl. T. 9+10: *g-f-d-c* (7x)
sowie T. 29: *a-g-e-d* (3x)



Sieben früher Lieder IV: Phrase 1 mit ihren Varianten

1

Das war der Tag der wei - ßen Chrysanthe - men, (mir bang-te fast)

Imitation
Diskant

8

11

15

28

In jeder Version ändert Berg nicht nur den Schluss, sondern variiert auch die tonale Anlage der beiden charakteristischen Phrasensegmente. Der ursprünglich phrygische Fünftonaufstieg wird äolisch (T. 8), dorisch (T. 11), phrygisch mit äolischer Imitation (T. 15-16) und, in der Umkehrung, lydisch (T. 28). Das Moll des fallenden Dreiklangs wird zu Dur (T. 3), zur Mollquartsext (T. 9), zu Moll mit Dur/Moll-Imitation und Dur-Teilsequenz (T. 16-17), zu Dur (T. 26) und in der Umkehrung wieder zu Moll (T. 29).

Die zweite Gesangsphrase (Vers 2 in beiden Strophen) wird jeweils anschließend vom oktavierten Diskant imitiert. Hier behält Berg die Intervallstruktur bei, ändert jedoch die Textur: Während die Singstimme ihren Vers in Strophe I zu den Worten "seiner Pracht" in aufsteigenden Achteln vor der Klavierimitation beendet, überlässt sie diesen Schluss in Strophe II dem Diskant, dehnt stattdessen das Versende zum umspielten chromatischen Abstieg *b-heses-as ... g* und verkürzt so das Zwischenspiel auf nur ein Drittel seines vorherigen Umfangs.

Wie angesichts der Allgegenwart des Viertonmotivs zu erwarten, bilden die drei thematischen Komponenten im Zusammenspiel eine fast durchgehende Kontrapunktik, in der die Textur in nur wenigen Takten auf eine der melodischen Einheiten beschränkt ist. Auf einer weiteren Ebene entfalten sich crescendierende Bassgänge, die großflächig chromatisch auf diatonische Dreiklänge zulaufen; vgl. in T. 2-7 und 16-21 absteigend von *es* zu *b* unter b-Moll, in T. 11-13 aufsteigend von *h* zu *e* unter E-Dur und in T. 25-27 von *h* zu *es* unter c-Moll. In diesem Zusammenhang fällt auf,

- dass die so erreichten Dreiklänge in Strophe I dem angedeuteten Tonikadreiklang g-Moll querständig gegenüberstehen,
- dass den beiden Strophenhälften jeweils ein aus zwei Tritoni gebildeter Ganztonakkord vorausgeht (vgl. T. 1₁, 8₁, 15₂ und 22),
- dass die Dominante D-Dur nur ein einziges Mal – als Abschluss des ersten Gesangsverses in Strophe I – erklingt, aber weder an entsprechender Stelle in Strophe II noch am Ende des Liedes,
- dass das Nachspiel den Schlussakkord über die trugschlussartige verwendete c-Moll-Umkehrung in T. 27 und die Subdominante in Form eines c-Moll-Quintsextakkordes plagal erreicht, und
- dass das in der Tonartsignatur angedeutete g-Moll, da auch der Schlussakkord zu G-Dur aufgehellt ist, kein einziges Mal als reiner Zusammenklang ertönt.

Dass die Nacht am Ende der zweiten Strophe ihre Schrecken verloren hat, zeigt Berg nirgendwo deutlicher als im Gesangspart. Die Singstimme scheint die Worte “[wie eine] Märchenweise erklang die Nacht” als sanften Abstieg zum Grundton gestalten zu wollen, bis sie nach *e-(d-e)-d-c-h-b-a* das abschließende *g* in plötzlichem *molto ritardando* oktaviert. Mit diesem ätherisch im *pp* gesungenen hohen Ton, auf dem sie für die Dauer von sieben Vierteln im langsamen Tempo verharret, beschließt sie das Lied. Indem der Diskant den Ton und Trugschlussakkord zum Ausgangspunkt für ein Zitat der Takte 23-24, nimmt, unterstreicht auch das Klavier die Erfahrung einer Nacht, die zu Musik geworden ist.

In Bergs Rilke-Lied “Traumgekrönt” erkannte schon Adorno “das reifste Stück der Sammlung, technisch mit der Verarbeitung thematischer Reste und Modelle, den vielfachen, äußerst ökonomischen Vergrößerungen und Verkleinerungen bereits an der Erfahrung von Schönbergs *Kammersymphonie* gewachsen, dabei mit Glanz und Staunen einer Jünglingswelt im Ton, die musikalisch selten je sich fand.”¹⁵

¹⁵ Adorno, *op. cit.* (“Alban Bergs frühe Lieder”), S. 470.

Im Zimmer

Das Herbstlied, das Berg an die vierte Stelle seines Zyklus stellt, entstand schon im Sommer 1905; es ist die früheste Komposition, die er selbst anerkannte. Der als Dramatiker, Erzähler und Übersetzer von Walt Whitman und Émile Zola berühmte Johannes Schlaf (1862-1941) hatte es 1899 in seiner dreißigteiligen Gedichtsammlung *Helldunkel* als zweites Stück in der Sektion “Herbst” veröffentlicht. Der von Berg hinzugefügte Titel “Im Zimmer” betont, dass die Schilderung einer häuslichen Szene im Zentrum steht, deren Innigkeit durch die jahreszeitlichen Bedingungen nur unterstrichen wird.

Herbstsonnenschein.
 Der liebe Abend blickt so still herein.
 Ein Feuerlein rot
 Knistert im Ofenloch und loht.
 So! – Mein Kopf auf deinen Knie’n,
 so ist mir gut.
 Wenn mein Auge so in deinem ruht,
 wie leise die Minuten ziehn! . . .

Unmittelbar auffällig ist die Verbindung von Lyrik und Prosagedicht: Die acht Zeilen sind ganz unterschiedlich lang und nicht metrisch gestaltet, aber durch vier Endreime verbunden. Dazu kommt ein sekundärer Reim in Strophe I (“Sonnenschein/herein/Feuerlein”), in starkem Gegensatz zu dem fast umgangssprachlich wirkenden dreifachen “so” in Strophe II. Bedeutender als diese Eigenheiten im Gedicht von Johannes Schlaf sind jedoch die subtilen Details, in denen sich der vertonte Text von seinem Original unterscheidet. In Strophe I heißt es über den Abend, er “blickt so still” herein und nicht, wie ursprünglich bei Schlaf, er “lacht so still”. Weniger ins Auge fallend, aber gravierender für den unterschiedlichen Akzent ist die abweichende Interpunktion in Strophe II. Der Dichter schildert Gefühle und Gedanken in drei separaten Aussagen: Er beschreibt zunächst die Situation (“So! – Mein Kopf auf deinen Knie’n.”), dann deren Wirkung auf sein Wohlbefinden (“So ist mir gut; wenn mein Auge so in deinem ruht.”), bevor er mit einer vom Vorausgehenden abgesetzten Reflexion über die Zeit schließt (“Wie leis die Minuten ziehn! . . .”). Insbesondere die Änderung der zwei letzten Satzzeichen – des Punktes nach “ruht” in ein Komma und des Ausrufezeichens am Ende in einen einfachen Punkt – sorgt dafür, dass das leise Verstreichen der Minuten als Effekt des innigen Blickes erscheint. Damit wird eine die Genreszene transzendierende Meditation über das Phänomen der Zeit zu einer Liebeserklärung.

Berg unterstreicht diese poetische Umdeutung in seiner Komposition, indem er nicht nur den abschließenden Halbsatz über die leise dahinziehenden Minuten im Gesang als Zitat von “Der liebe Abend blickt so still herein” vertont, sondern den dazugehörigen Klaviersatz aus T. 1-4 bereits zum Ende des vorausgehenden Halbsatzes einsetzen lässt und so das *Auge* der Angesprochenen, in dem seines *ruht*, mit dem *stillen Blick* des Abends in Beziehung setzt.

Auch die einzige andere motivische Wiederaufnahme in dem kurzen B-Dur-Lied verknüpft auf musikalisch ungewöhnliche Weise zwei Bilder, die Berg emotional verwandt erschienen sein mögen: Das im Ofenloch

7

kni-stert im O-fenloch und loht

12

auf dei-nen Knie'n so ist mir gut

knisternde und lohende “Feuerlein” verbreitet offensichtlich ein Behagen ähnlich dem, welches das lyrische Ich mit dem Kopf auf den Knie’n der Angeredeten empfindet. Die Musik deutet die Vergleichbarkeit des Wohlgefühls in der ähnlichen Gesangskontur an, markiert den abweichenden Kontext aber durch die horizontale Verschiebung der nur leicht abgewandelten Begleitung und den Gegensatz von Staccato- und Legatoartikulation.

Sieben frühe Lieder V:
Behagen im herbstlichen Zimmer

Rhythmus und Melodik in diesem Lied sind überwiegend schlicht gehalten. Umso auffallender sind die beiden plötzlich von dieser Ruhe abweichenden Taktpaare. Zum Lohen des Feuers erklingen an der Grenze zwischen den Strophen zwei identische Punktierungsgruppen mit vier- bzw. fünfstimmig crescendierenden Oktavaufsprüngen des Klaviers. Wenig später folgt auf das dank der Änderung der Interpunktion als Satzende präsentierte “so ist mir gut” unvermittelt ein Zweitakter, der im Klavierbass durch Sechzehntelarpeggien, eine Synkopenkette und eine gleichfalls nur synkopisch verwirklichte Achteltriole gleichsam “aus der Zeit gefallen” klingt. Die fünf Synkopen bilden die rudimentäre Kontur *b—as-g—f—a*. Diese kontrastiert dank der Platzierung ihrer Töne auf

nachschlagenden Sechzehnteln oder Triolenachteln rhythmisch und dank des fast zweioktavigen Aufschwunges vom ersten zum zweiten Ton auch melodisch stark mit der Ruhe und Schlichtheit der Genreszene. In dieser Weise unterstreicht das Klavier den einzigen Oktavsprung der Singstimme, der die Begegnung der Augen ins Zentrum des Liedes rückt.

Stellt man zudem fest, dass der Klavierpart aus T. 1-4 nicht nur in T. 16-19 wiederkehrt, sondern in variiert und verkürzter Form auch der Musik in T. 10₃-12₂ zugrunde liegt, so erweist sich Bergs musikalische Struktur des Liedes als ähnlich frei wie die poetische Anlage des Dichters.

T. 0-4 = Vers 1-2 T. 5-8 = Vers 3-4 T. 9-10 = Ausklang, rh. betont
 T. 10-12 = Vers 5 T. 13 = Vers 6 T. 14-15 = Vers 7, rh. betont
 T. 16-19 = Vers 8 T. 19-20 = Abschluss

Harmonisch bewegt sich die Musik im späromantischen Kosmos. So setzt Berg die erste Viertaktgruppe als eine Variante der konventionellen Akkordfolge Tonika / Subdominante / Tonika / Dominante / Tonika und die darauf folgende Phrase als erweiterte doppeldominantische Kadenz mit der Folge G-Dur / C-Dur / F-Dur / B-Dur. Dabei verwendet er Sept- und Nonakkorde meist in Umkehrungen, die auf deren Tritonusintervall basieren.¹⁶ Auf ähnliche Weise umspielt Berg die authentisch kadenzierende Rückkehr zum B-Dur des "So!" in der durch die punktierten Oktavsprünge rhythmisch hervorgehobenen Überleitung zu Strophe II.¹⁷

Die Beschreibung der behaglichen Szene in Vers 1-6 fasst Berg zudem mit einer mehrmals neu ansetzenden, insgesamt über anderthalb Oktaven fallenden Kontur im Unterstimmenbereich des Klavierparts zusammen, die vom Beginn bis zu "Mein Kopf auf deinen Knie'n" reicht; vgl. in T. 0-13: *b-as-g-ges-f-[es]-d / f-es-d-c-h / es-des-c-b-a-as-g-fis-f-es*. Danach bricht diese einheitstiftende Linie ab. Das in T. 14 plötzlich in synkopischer Position ertönende tiefe *b* bereitet dem Blick in das Auge der Geliebten einen neuen, tonikalen Grund. Es wird bestätigt durch das eine weitere Oktave tiefere Bass-*b* im letzten Takt. Mit diesem Anker betont Berg sehr leise, dass das Stillstehen der Zeit beim Blick in geliebte Augen die wesentliche Aussage dieses Liedes ist.

¹⁶Vgl. den chromatischen Tritonusabstieg im Klavierpart von T. 1-2, 10-12 und 16-17 aus *as/d* (Tonikasept + -terz), *g/des* (Subdominantterz + -sept) und *ges/c* (Quint + Grundton des halbverminderten Septakkordes auf *c*, erweitert in T. 12 um *f/ces* (Grundton + Quint des halbverminderten Septakkordes auf *f*).

¹⁷Berg gestaltet diese Kadenz als harmonische Koppelung zweier halbverminderter Septakkorde. Der erste dient als verkürzter Dominantnonakkord, der zweite wird durch das *b* des "So!" zum Tonikaseptakkord (*a/c/es/ges – d/f/as/c – b/d/f/as*, alle in Umkehrung).

Liebesode

Das sechste Lied des Zyklus schließt poetisch unmittelbar an das zuvor vertonte Bild an. Es entstammt der 1905 erschienenen, 173 Gedichte umfassenden Sammlung *Meine Verse 1883-1904* des deutschen Dramatikers und Dichters Otto Erich Hartleben (1864-1905). Dessen heute weitgehend vergessene Werke waren dem Wiener Kreis um Schönberg früh bekannt: Alma Mahler-Werfel komponierte in den Jahren 1899-1901 fünf Lieder nach Texten verschiedener Dichter, unter denen neben Rilke, Heine und Dehmel auch Hartleben mit "In meines Vaters Garten" vertreten war. Schönbergs 1912 entstandenes Melodram *Pierrot Lunaire* nach dem gleichnamigen französischen Gedichtzyklus von Albert Giraud basiert auf der 1892 erschienenen freien deutschen Übertragung Hartlebens, die nur in einem Privatdruck veröffentlicht war und als Geheimtipp galt.

Berg wählte ein Prosagedicht, das schon Max Reger vertont hatte.¹⁸ Wie Johannes Schlags Herbstgedicht beschreibt es eine friedliche Szene um zwei Liebende in einem Zimmer. Dank der lauen Sommernacht ist das Fenster geöffnet und lässt Düfte des Gartens herein. Dem Wohnraum mit seinem gemütlich loderndem Feuer steht hier ein Schlafzimmer gegenüber, dem Stillstand der Zeit beim süßen Versinken in die Augen der Geliebten der selige Schlaf mit rausch- und sehnsuchtgefüllten Träumen.

Im Arm der Liebe schliefen wir selig ein,
Am offenen Fenster lauschte der Sommerwind,
und unsrer Atemzüge Frieden trug er
hinaus in die helle Mondnacht.

Und aus dem Garten tastete zagend sich
ein Rosenduft an unserer Liebe Bett
und gab uns wundervolle Träume,
Träume des Rausches, so reich an Sehnsucht.

Hartlebens Gedicht ist das einzige im Zyklus, das weder ein reguläres Metrum noch Reime enthält. Bergs Vertonung erweist sich als phantasievolle Umsetzung dieser poetischen Gestaltung in Musik. Den sechs poetischen Versen ganz unterschiedlichen Umfangs stehen sechs musikalische Phrasen gegenüber, deren Grenzen jedoch immer wieder von denen der Textgrundlage abweichen. So setzen z.B. die beiden Wiederaufnahmen der Hauptphrase mitten im Satz ein (T. 21: [Träume des] Rausches, so reich an Sehnsucht) oder sogar mitten im Wort (T. 9: [und unsrer A-]temzüge Frieden trug er hinaus in die helle Mondnacht).

¹⁸Max Reger, Nr. 3 in *Sieben Lieder* op. 48, Entstehung und Erstveröffentlichung 1900.

Das in fis-Moll ankernde Lied im durchgehenden 3/4-Takt ist mit *Sehr langsam* überschrieben. Besonders ruhig ist die erste Phrase, die in komplementären Achteln und Vierteln verläuft und melodisch passiv endet. In T. 1-3 stehen sich jeweils halbtönige Vorhaltbildungen gegenüber, deren Auflösung auf bzw. nach dem dritten Taktschlag erfolgt. Die authentische Kadenz in fis-Moll, die der Phrase unterliegt, wird geheimnisvoll initiiert vom Septakkord der Molldominantparallele (verschleiert durch die dritte Umkehrung über einem Tritonus, wie so viele Klänge im vorausgehenden Lied), der jedoch unmittelbar zum Dominantseptakkord führt.¹⁹

Sieben frühe Lieder VI: Die Hauptphrase

Sehr langsam

Im Arm der Lie - - - be schlie-fen wir se - - - lig ein.

Diese Phrase mit dem Ritardando beim Erreichen der fis-Moll-Tonika in T. 3 und dem auf T. 4 folgenden Zäsurzeichen zeigt die Liebenden im Augenblick des Einschlafens. Ab T. 5 erweitert sich die Szene zum friedlichen Naturbild mit allen Reminiszenzen romantischer Stimmung wie leise Brise, Mondschein und Rosenduft. Diese auf alle Sinne wirkenden Eindrücke sind rhythmisch charakterisiert durch 32stel-Arpeggien, die sich aus den Bassoktaven der Begleitung aufschwingen.

Harmonisch erzeugt Berg den Fokuswechsel von den Menschen auf die Eindrücke aus ihrer Umgebung durch ein Abgleiten in zum Teil recht ferne Tonarten. Beim Schritt von T. 4 zu T. 5 deutet er die im Klavier ausklingende Tonikaterz *a* zur Quint eines d-Moll-Dreiklangles um, über dem der Diskant, der das Motiv aus T. 1-3 variiierend fortspinn, mit einem

¹⁹Vgl. T. 1: *e/gis/h/d* über *d/gis* mit chromatischem Übergang *e-eis-fis* im Diskant. In T. 2 folgt jedoch nicht cis-Moll sondern der Cis-Dur-Septakkord mit 4-3 und 9-8, ergänzt in T. 3 durch die fis-Moll-Tonika mit $\flat 4-3 + 2-3$ (+ Gesang 6-5)

zu fis-Moll querständigen *f* einsetzt. Das Klavier spielt hier eine Phrase, die mit drei aktiven Takten und einem passiven Ausklang die Struktur der Hauptphrase imitiert, dabei jedoch in T. 6-7 plagal nach C-Dur, dem Tritonus-Gegenpol der Grundtonart, kadenziert. Danach zeigt die Thematik, dass Berg den verlängerten Vers 3 des Gedichtes über “unsrer Atemzüge Frieden” als Beobachtung der Schläfer und nicht der ihren Schlaf umgebenden Natur deutet: Zwar setzt die Mittelstimme des Klavierparts ihre 32st-Arpeggien fort und der Bass erklingt oktavverstärkt mit eigenen Durchgangstönen, doch Diskant und Gesang entsprechen den drei harmonisch aktiven Takten der Eingangsphrase. Allerdings bleibt die Musik diesmal nicht auf der in T. 11₃ erreichten Tonika fis-Moll stehen, sondern setzt sich mit Durchgangsnoten in Gesang und Bass zur Tonikaparallele A-Dur fort. Ein neuerliches Zäsurzeichen nach T. 12 markiert das Ende der Strophe.

Bergs Vertonung präsentiert diese erste Strophe somit als Hybrid zwischen einer Beobachtung der (Ein-)Schlafenden und dem ihre Träume umgebenden Raum mit offenem Fenster und linder Sommerluft. Der Ausdruck bleibt durchgehend zart und geht kaum über *p* hinaus. Im Diskant erklingt in den ersten drei Takten jeder Phrase das schon in der Hauptphrase eingeführte oktavverdoppelte Motiv im Rhythmus ♩. ♩. ♩, das aus einer fallenden großen Terz oder deren enharmonischem Pendant und einem nach der Punktierung steigenden oder fallenden Halbtonschritt als Vorhaltauflösung besteht. Dazu ertönt ein zweiter, nicht punktierter Vorhalt, dessen ebenfalls halbtönige Auflösung teils parallel, teils in Gegenbewegung zum Diskant verläuft. In der Eingangsphrase setzt Berg dieses zweite Vorhaltpaar im Bass auf den Taktbeginn, zweimal mit verspäteter Oktavverdopplung im Gesang; ab T. 5 erhebt sich dieser Gegenvorhalt in Fortsetzung des Mittelstimmenarpeggios. So klingt die ganze Strophe wie von leisen Seufzern durchwirkt:

Sieben frühe Lieder VI: Die seufzenden Vorhaltpaare in Strophe I

T. 1	2	3	5	6	7	9	10	11	12
<i>c</i> ↘ <i>h</i>	<i>fis</i> ↘ <i>eis</i>	<i>d</i> ↘ <i>cis</i>				<i>c</i> ↘ <i>h</i>	<i>fis</i> ↘ <i>eis</i>	<i>d</i> ↘ <i>cis</i>	
<i>e</i> ↗ <i>eis</i>	<i>d</i> ↘ <i>cis</i>	<i>b</i> ↘ <i>a</i>	<i>cis</i> ↗ <i>d</i>	<i>gis</i> ↗ <i>a</i>	<i>dis</i> ↗ <i>e</i>	<i>e</i> ↗ <i>eis</i>	<i>d</i> ↘ <i>cis</i>	<i>b</i> ↘ <i>a</i>	<i>his</i> ↗ <i>cis</i>
<i>c</i> ↘ <i>h</i>	<i>fis</i> ↘ <i>eis</i>	<i>gis</i> ↗ <i>a</i>	<i>e</i> ↗ <i>f</i>	<i>h</i> ↗ <i>c</i>	<i>fis</i> ↗ <i>g</i>	<i>c</i> ↘ <i>h</i>	<i>fis</i> ↘ <i>eis</i>	<i>gis</i> ↗ <i>a</i>	<i>f</i> ↘ <i>e</i>

Zudem verknüpft Berg die ersten beiden Aspekte aus der Umgebung der Schlafenden, den “lauschenden Sommerwind” und die “helle Mondnacht”, durch ein Gesangsmotiv, das mit seiner Triole aus dem bis dahin gleichförmigen Duktus herausfällt:

Sieben frühe Lieder VI: Das Gesangsmotiv in Strophe I

6
lausch-te der Som - - mer-wind

11
hel - - le Mond - - - nacht.

The image shows two staves of music in G major. The first staff, labeled '6', contains the notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, with a triplet of G4, A4, B4. The second staff, labeled '11', contains the notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, with a triplet of G4, A4, B4. The lyrics are 'lausch-te der Som - - mer-wind' and 'hel - - le Mond - - - nacht.'

Mit dem Beginn von Strophe II ändern sich einige dieser Parameter. Im Diskantmotiv kehrt Berg die zuvor fallende große Terz um und ergängt sie mit einem ebenfalls steigenden Tonschritt. Zudem vergrößert er in den zwei Varianten der plagalen Kadenz jeweils eines der steigenden Intervalle und erzeugt so zusätzliche Dramatik.²⁰ Eine Entsprechung zur Überbrückung des tonalen Querstandes nach der Eingangsphrase mittels eines beiden Akkorden gemeinsamen Tones findet sich in Strophe II beim Übergang von T. 15 zu T. 16. Hier moduliert Berg vom cis-Moll-Dreiklang, den er am Taktende zu Cis-Dur aufhellt und dann enharmonisch als *des/f/as* aufgreift, zum b-Moll-Septakkord. Auch das Gesangsmotiv, das seinen Ausgangspunkt von der plagalen Kadenz in Strophe I nahm, erklingt hier erneut, wenn auch teils rhythmisch, teils tonal variiert:

Sieben frühe Lieder VI: Das Gesangsmotiv in Strophe II

16
un-se-rer Lie-be Bett (und gab uns wun - -) der-vol-le Träu - - - me.

The image shows a single staff of music in G major, labeled '16'. It contains the notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, with a triplet of G4, A4, B4. The lyrics are 'un-se-rer Lie-be Bett (und gab uns wun - -) der-vol-le Träu - - - me.'

Am deutlichsten unterscheidet sich die Vertonung der Strophen in der Dynamik. Während T. 13 mit *p* über *pp* wie T. 1 verhalten beginnt, schreibt Berg ab T. 14 ein neuntaktiges Crescendo, das das Einwirken der Natur auf die Schlafenden umsetzt, sich anlässlich der vom Rosenduft inspirierten “Träume des Rausches” zu *molto f* steigert und in T. 22 sogar über *ff* hinaus reicht. In dieser Ausdrucksintensität kontrastiert Berg das friedvolle Ruhen in der ersten Strophe mit der Traumwelt der zweiten, in der die Liebenden, angeregt von der durchs offene Fenster hereinwabernden Süße, zu ekstatischer Sehnsucht aufgewühlt sind.

²⁰Dem plagalen Kadenzschritt F–C aus T. 6-7 entsprechen hier die Schritte B–F (T. 16-17) und D–A (T. 18-19). Das Diskantmotiv wächst in T. 16-17 von *des-f-g* zu *des-gis-a* und in T. 18-19 von *f-a-h* zu *f-h-c*.

Sommertage

Berg wählt hier ein Gedicht von Paul Hohenberg (1885-1956), einem Jugendfreund aus der Wiener Oberrealschule, von dem er schon 1902, als Siebzehnjähriger, zwei in der Stimmung verwandte Texte vertont hatte.²¹

Nun ziehen Tage über die Welt,
 gesandt aus blauer Ewigkeit,
 im Sommerwind verweht die Zeit.
 Nun windet nächtens der Herr
 Sternenkränze mit seliger Hand
 über Wander- und Wunderland.
 O Herz, was kann in diesen Tagen
 dein hellstes Wanderlied denn sagen
 Von deiner tiefen, tiefen Lust:
 Im Wiesensang verstummt die Brust,
 nun schweigt das Wort, wo Bild um Bild
 Zu dir zieht und dich ganz erfüllt.

Das Gedicht ist äußerlich nicht in Strophen unterteilt, doch ergibt sich eine Gliederung durch den Wechsel von der Beschreibung in Vers 1-6 zur Anredeform in Vers 7-12 und durch das wiederholte “Nun” zu Beginn der beiden dreizeiligen Sätze in der ersten Gedichthälfte, die zudem durch das Reimschema [a b b], [c d d] parallelisiert sind. In der zweiten Gedichthälfte scheint das Reimschema mit [e e f f g g] Verspaare zu unterstreichen, doch auch hier legt die Interpunktion eine Gruppierung in 3 + 3 Verse nahe, die auch Berg aufgreift. Inhaltlich fällt auf, dass Berg den vorausgehenden sechs Liedern zur dunklen Tageszeit (vier Liedern zur Nacht, zwei zum Abend) einen Text über helle Sommertage und deren zwischen “Sehr langsam” und “Leicht bewegt” eher verhaltenen Bewegungen ein zweimal zum *ff* crescendozierendes “Schwungvoll” gegenüberstellt.

Berg notiert c-Moll als Grundtonart des Liedes. Allerdings wird deren Tonika in reiner Form erst im Nachspiel erreicht. Der fis-Moll-Abschluss des vorausgehenden Liedes klingt nicht nur in den Anfangstakt hinein, wo das Klaviervorspiel das kaum verklungene *fis* aufgreift und zum Ausgangspunkt des vorherrschenden Motivs macht, sondern auch wenig später in die das Vorspiel in T. 4 abrundende c-Moll-Kadenz, über der die Singstimme mit einem erneuten *fis* einsetzt.

²¹Diese Lieder mit den Titeln “Sehnsucht I” (Hier in der öden Fremde) und “Sehnsucht III” (Wenn die Nacht sich über die Welt senkt) sind als Nr. 5 und 11 enthalten in der von Christopher Hailey herausgegebenen Sammlung *Alban Berg, Jugendlieder I: 23 Ausgewählte Lieder für Singstimme und Klavier 1901-1904* (Wien: Universal-Edition, 2012).

Das dreitönig durch Halbton und Quart aufsteigende Motiv erklingt in dem 39-taktigen Lied 22mal. Der Gesangseinsatz erweitert die in T. 1-2 angelegte, durch Ergänzung um einen fallenden Halbtonschritt viertönige Form um fünf weitere Töne zu einem ersten melodischen Thema, das im Verlauf des Liedes viermal vom Diskant imitiert wird.²² Dieses Thema verläuft von der steigenden Tonikaquart *g-c* über die fallende Quart des Halbtonnachbarn *ces-Moll* zur fallenden Quart des querständigen *es-Moll*, bevor die Bassoktaven mit einer Wiederaufnahme der ursprünglichen Motivtöne den harmonischen Kreis schließen. Die Engführung im Vorspiel führt mit ihrem Imitationsintervall den Tritonus ein.

Sieben frühe Lieder VII: Beginn mit Motiv und Thema

Schwungvoll

Die in T. 3 erreichte Dominante ist mit einer elftönig homophonen Akkordfolge erweitert und antizipiert dabei rhythmisch die für das Hauptthema charakteristische Kombination aus Viertelduolet und -triole. Das fallende Achtelarpeggio in T. 4 verbindet nicht nur das Vorspiel mit Vers 1

²²Vgl. Diskant T. 11-13, T. 22-24, T. 29-31 und (verkürzt und alteriert) T. 36-37.

und die drei ersten Verse untereinander, sondern zudem die beiden in ihrer Sprechhaltung unterschiedenen Gedichthälften und den Gesangsschluss mit dem Nachspiel.

Andere Komponenten dienen Berg dazu, die Gedichtsegmente zu unterscheiden. So charakterisiert er die nächtlichen Sternenkränze in Vers 4-6 lautmalerisch mit einer Kette die Stimmen durchlaufender Achteltriolen, die nur hier erklingen. Zu Vers 7-8 stellt die Singstimme ein zweites, in sich elftöniges Thema vor, das dem im Diskant ertönenden (kürzeren) ersten Thema gegenübergestellt ist. Diese Kontrapunktik wiederholt sich zu Vers 10-11 im Stimmtausch von Diskant und ‘Tenor’.

Sieben frühe Lieder VII: Die Gegenüberstellung der zwei Themen

[21] Thema 2

O Herz, was kann in diesen Ta - gen dein hell-stes Wanderlied denn sa-gen

Thema 1

[29] Thema 1

Thema 2

Der charakteristische Achtelaufstieg durchzieht zudem, mit oder ohne die beiden vorausgehenden größeren Intervalle, fast jeden Takt der zweiten Gedichthälfte. Indem er als Kontrast zum fallenden Achtelarpeggio der vorausgehenden Verse gehört wird, färbt er den Gegensatz von frommer Naturmeditation und Aufruf zur eigenen Demut unterschiedlich ein.

Harmonisch erfährt der erste Dreizeiler eine Rundung durch die von chromatisch aufsteigenden Quartsextakkorden eingeleitete authentische Kadenz in G-Dur. Der zweite Dreizeiler endet auf einem G-Dur-Nonakkord, überlappend mit dem Beginn der zweiten Gedichthälfte. Die sechs Zeilen der ‘Anrede an das Herz’ fasst Berg harmonisch über einer Folge halbverminderter Septakkorde zusammen. Deren zum *ff* gesteigertes Ende ertönt in C-Dur, das jedoch im Nachspiel über *ces*-Moll wieder zu *c*-Moll eingedunkelt wird. Die tonale Sättigung in diesem Lied ist insgesamt sehr hoch und unterstreicht die Intensität des spirituellen Appells.

Die Sieben frühen Lieder als Zyklus

Als Berg im Jahr 1928 sieben seiner zwischen 1905 und 1908 komponierten Lieder auswählte und zu einem Zyklus zusammenstellte, war eines seiner Kriterien das auch für zahlreiche spätere Werke charakteristische Streben nach Symmetrie. Diese erzielte er in dem zu Beginn dieses Kapitels erläuterten stilistischen Palindrom sowie, in der Orchesterfassung, durch klangliche Analogien. Ein Kommentar Rudolf Stephans in dessen Werkeinführung, „darüber hinaus transponierte er einzelne Lieder, um in der gewählten symmetrischen Bogenform eine ausdrucksstarke Tonartenfolge zu gewährleisten,“²³ lenkt die Aufmerksamkeit auf die sechs Übergänge. Diese enthüllen drei Gruppen, die sich nach Art ihres tonalen Anschlusses unterscheiden.

Wenig überraschend verbindet Berg aufeinander folgende Lieder eher selten durch die konventionellen Beziehungen zwischen Dominante und Tonika oder durch parallele Tonarten. Einzig das zentrale g-Moll, in dem Rilkes „Traumgekrönt“ ertönt, wird durch den vorausgehenden D-Dur-Schluss der „Nachtigall“ nach Theodor Storm dominantisch vorbereitet und in der g-Moll-Parallele B-Dur, in die Berg das anschließende Herbstlied nach Johannes Schlaf kleidet, mit einem ebenfalls traditionellen tonalen Schritt weitergeführt.

Komplexer – und interessanter – sind die Übergänge zwischen den ersten drei und den letzten drei Liedern. Bergs Musik zu Carl Hauptmanns „Nacht“ fluktuiert so gleichmäßig zwischen Ganztonfeldern (besonders häufig ankernd in *e*) und diatonischen Segmenten mit unsicherem Bezug zu A-Dur, dass sich eine ‚Grundtonart‘ nicht wirklich manifestiert. Überraschend innerhalb dieser instabilen Anlage ist trotzdem die zweimalige Rückung zum tonal fernen F-Dur-Septakkord; und gerade diesen Bezug greift Berg im „Schilflied“ nach Nikolaus Lenau in Form von f-Moll wieder auf. Von dessen picardisch aufgehelltem Schluss F-Dur führt die Linie dann in einem komplexen Schritt weiter über die imaginierte Parallele d-Moll zum D-Dur der „Nachtigall“.

Ganz anders präsentieren sich die Anschlüsse in der abschließenden Dreiergruppe des Zyklus. Wie oben geschildert, überrascht der Klaviersatz von „Im Zimmer“ durch eine ungewöhnliche Dichte von Septakkorden, die in Tritoni ankern, sowie durch deren jeweils über mehrere chromatische Schritte fallenden Linien. Dem Gesangseintritt in der anschließenden, tonal ganz anders angelegtem „Liebesode“ schickt Berg im Klavier einen Klang

²³Vgl. dazu Rudolf Stephan, „Werkeinführung“ in *op. cit.*

voraus, dessen *d/gis*-Tritonus im Bass chromatisch fallend an das zum vorausgehenden Gesangsabschlusston gehörte *es/a* anschließt und erst zwei Takte später das ankernde *fis*-Moll der Hartleben-Vertonung erreicht. Den Übergang von diesem *fis*-Moll zum *c*-Moll der "Sommertage" schließlich erzeugt Berg in einer Weise, die ähnlich sanft erscheint: indem er den erst kurz zuvor verklungenen Grundton *fis* zum Ausgangston des im siebten Lied tragenden Motivs *fis-g-c* macht.

In der Orchesterfassung des Zyklus lässt sich dazu, über die schon erwähnte spiegelsymmetrische Anlage der in jedem Lied unterschiedlichen Besetzungen hinaus, erkennen, welche Bedeutung Berg den Übergängen beimisst. Adorno, der schon kurz nach der Veröffentlichung in den zwei Aufsätzen "Alban Bergs frühe Lieder" und "Berg: Sieben frühe Lieder" auf das Werk einging²⁴ und später eine detaillierte Diskussion der Instrumentierung hinzufügte, beschreibt, wie Berg in jedem neuen Lied Elemente des vorausgehenden Klanges als tönenden Überhang beibehält.²⁵ So erzeugt Bergs Orchesterfassung anstelle klar voneinander abgegrenzter klanglicher Grundfarben im begleitenden Ensemble einen changierenden Fluss minutiös nuancierter Farbtönungen.

Auch inhaltlich war Berg spürbar bestrebt, mit der für die Drucklegung getroffenen Auswahl der Lieder ein zyklisches Ganzes zu schaffen. Mal deutlich, mal eher verschleiert zieht sich ein Faden durch die sieben lyrischen Texte der sehr unterschiedlichen Dichter, der drei Stimmungskomplexe aus immer neuer Perspektive verbindet: die Empfindung der Zeitlosigkeit, das als Epiphanie erlebte Licht von Abendsonne oder Mond und die Natur als Transformation seelischen Erlebens.

²⁴Adorno, *Gesammelte Schriften* 18 (Frankfurt: Suhrkamp, 2019), S. 465-468 / 469-471.

²⁵Für eine ausführliche Konkretisierung dieser sukzessiven Klangmischung siehe auch Adorno, *Klangfiguren* 1959 [*Gesammelte Schriften* 16: *Musikalische Schriften* I-III] (Frankfurt: Suhrkamp, 1978), S. 97-109.