

Sonate für Klavier op. 1

Bergs *Klaviersonate* besticht durch ihre eindrucksvolle Verschmelzung von thematischer Stringenz und großem Formenreichtum. Mit dem Titel “Sonate” stellt der 22-Jährige seine erste umfangreichere Komposition in die Tradition eines Gattungsbegriffes, dessen formale Bedingungen sich im Laufe mehrerer Jahrhunderte zu Gesetzen verselbständigt hatten, die zu übertreten ein Komponist im Wien der Jahre 1907-1908 nicht ungerügt wagen durfte.

Der etymologisch eher unspezifische Begriff “Sonate”, abgeleitet von *sonare* = (instrumental) spielen versus *cantare* = singen, mutierte zwischen den gegen Ende des 16. Jahrhunderts von Girolamo Frescobaldi, Giovanni Gabrieli und ihren Zeitgenossen komponierten *Canzone da sonare* und dem ausgeprägten Werktyp der Wiener Klassik zu einer Form, die zwei unterschiedliche Tendenzen vereinigt.

- Die eine betraf die immer genauer vorgegebene Satzfolge mit der wünschenswerten Kontrastierung der Charaktere. Schrieben die frühen Werke vom Typus der *sonata da chiesa* und *sonata da camera* noch lediglich den Wechsel von langsamen und schnellen Tempi vor, so fanden im Generalbasszeitalter einige bis dahin aus Suiten bekannte Satztypen wie Menuett und Rondo Eingang in die Sonate.
- Gleichzeitig trat mit den Sonatenkompositionen von Carl Philipp Emmanuel Bach, Domenico Scarlatti und Giuseppe Sammartini ein Merkmal hinzu, das dem Bauplan dessen, was fortan als “Sonaten(satz)form” bezeichnet wurde, ein spezifisches Gepräge gab: die thematische Konkretisierung des harmonischen Kontrastbereiches. Diese bildete die Voraussetzung für die zur Zeit der Wiener Klassik bereits voll entwickelte Ausprägung eines Seitensatzes, der typischerweise auch in seinem Ausdruck mit dem Hauptthema kontrastierte. Ein bald erfolgreicher weiterer Schritt war die Ausweitung der zuvor zweiteiligen zur dreiteiligen Satzform durch eine zentrale “Durchführung”, in der das thematische Material des ersten Abschnittes verarbeitet wurde, bevor im ehemals zweiten, nun dritten Abschnitt die harmonische Gegenüberstellung der thematischen Komponenten versöhnlich aufgehoben werden konnte.

Als Alban Berg im Wien des frühen 20. Jahrhunderts auf Anregung seines Lehrers Arnold Schönberg sein Opus 1 schrieb, bezeichnete der Begriff "Sonate" somit zweierlei: einerseits das mehrsätzliche Werk, dessen Merkmal die Gegenüberstellung unterschiedlich schneller Sätze mit meist deutlich verschiedenem Charakter sowie je eigener rhythmischer und metrischer Prägung und Klangstruktur ist, andererseits das Konzept einer Satzstruktur, die durch zwei auf verschiedenen harmonischen Stufen angesiedelte Themen und einen Bauplan aus Exposition, Durchführung und Reprise definiert ist.

Auf den ersten Blick präsentiert sich Bergs *Sonate für Klavier* als Beispiel des zweiten Typs. Man erkennt unschwer die drei Abschnitte Exposition, Durchführung und Reprise mit Coda. Allerdings leistet das Werk innerhalb von nur 180 Takten erstaunlich viel: Es verschmilzt die Struktur einer klassischen Sonatenhauptsatzform mit einer ungemein dichten Verarbeitung einiger weniger intervallischer und rhythmischer Muster, in Übereinstimmung mit Schönbergs Kompositions-idee der entwickelnden Variation. Diese Methode sollte die Einheit eines Werkes unterstreichen, indem alle Muster einerseits aus einer kleinen Anzahl von Grundkomponenten abgeleitet werden, andererseits essentiell unterschiedlich charakterisiert sind. Berg gab diese Maxime später in seinem eigenen Unterricht weiter, u.a. an seinen Schüler und lebenslangen Freund Theodor W. Adorno. Dieser empfand die Empfehlung zur entwickelnden Variation als so grundlegend, dass er sie zum Titel seiner Abhandlung über die Kompositionsweise seines Lehrers machte.¹

In Bergs *Sonate für Klavier* durchziehen die als konstituierendes Material der thematischen Komponenten eingeführten Bausteine das jeweilige Segment in vielfachen Kombinationen. Dabei bezieht Berg alle Stimmen seiner Textur in die konsequente Ableitungsstruktur ein; kaum ein Ton bleibt die Frage nach seiner thematischen Herkunft schuldig. Zudem erfüllen die thematischen Komponenten jenseits ihrer Rolle in der Sonatensatzform eine weitere, gänzlich unerwartete Aufgabe. Erst auf den zweiten Blick erkennbar sind sie in Anlehnung an je in sich eigenständige Formmodelle gebildet. So entsteht – wie eine Vorausahnung der viel später konzipierten Szenenstrukturen in Bergs Oper *Wozzeck* – eine Art Suite aus Gattungen im Miniaturformat, die den Titel "Sonate" über das offensichtliche Sonatensatzmodell hinaus erweitert. Beide Aspekte gilt es im Folgenden separat zu beleuchten.

¹Th. W. Adorno, *Berg: Der Meister des kleinsten Übergangs* (Frankfurt: Suhrkamp, 1977).

Zuvor stellt sich jedoch noch die Frage nach Tonalität, Tempo und Intensität. Alle drei Aspekte lassen sich nur mit Einschränkungen klären. Die trotz fast lückenloser Einzeltonvorzeichen notierte Tonartsignatur mit zwei Kreuzen und der erste Kadenzschluss in T. 4 weisen h-Moll als Grundtonart aus.² Allerdings bleibt dieser h-Moll-Abschluss für lange Zeit der einzige. Erst die Coda wiederholt das Ziel auf dem Tonikadreiklang.

Tempo und Stimmung sind kaum leichter zu definieren. Das mit *Mäßig bewegt* beschriebene Ausgangstempo wird durchschnittlich in jedem zweiten Takt modifiziert. Lässt man die zahlreichen *accelerandi/stringendi* und *ritardandi/rallentandi* und ihre deutschen Äquivalente beiseite und berücksichtigt nur die mit Großbuchstaben hervorgehobenen Tempomodifikationen, so ergibt sich für die Exposition eine Wellenfolge mit zwei moderaten gefolgt von zwei extremeren Ausschlägen:

T. 1	T. 12	T. 17	T. 30	T. 39	T. 50
Mäßig bewegt	Rascher als Tempo I	Tempo I	Langsamer als Tempo I	Rasch	Viel langsamer (Quasi Adagio)

Die Durchführung beschreibt nach nur einem Takt mit angedeuteter Rückkehr zum Grundtempo einen großangelegten Bogen:

T. 57	T. 71	T. 101
Langsamer als Tempo I	Bewegt —————>	<———— Langsameres Tempo (aber doch bewegter als am Schluss des Ritardandos)

Die Reprise wiederholt mit nur kleiner Abweichung die Wellenfolge der Exposition:

T. 111	T. 132	T. 138	T. 145	T. 168
Tempo I	Nicht schleppen!	Langsames Tempo	Rasch	Quasi Adagio

Auch die Dynamik ist äußerst wechselhaft. Sie bewegt sich vor allem zwischen *pp* und *ff*, mit dem größten Ausschlag im Zentrum der Durchführung (T. 71–76–89–92–101 = *pp* < *mf* < *fff* < *ffff* > *pp*) und einem zweiten in der Reprise (T. 145–155–158–168–170 = *mf* < *ff* < *fff* > *pp* > *ppp*).

²Die Taktzählung in der 1926 zunächst ohne eingedruckte Zahlen veröffentlichten Ausgabe von Schlesinger ist kontrovers bzgl. der Frage, ob es sich bei dem nur zwei von drei Vierteln enthaltenden Eröffnungstakt um einen Auftakt handelt (insofern die Taktanfangspause fehlt) oder doch um den ersten vollwertigen Takt (insofern der Vierklang auf "3" synkopisch betont ist und damit essentiell erscheint). Die folgende Analyse übernimmt die Taktzählung der für die Alban Berg Gesamtausgabe erstellten revidierten Neuausgabe der Universal Edition, mit Beginn in Takt 1.

Thematik und Struktur im Sonatensatz

Berg gestaltet die Exposition seiner Sonate aus sieben klar gegeneinander abgegrenzten Segmenten. Das erste präsentiert ein zwölftaktiges, in Bogenform konzipiertes Hauptthema, in dem die im Bass der Basisphrase zur h-Moll-Kadenz führenden Quintfälle *cis ... fis-h* in der dritten Teilphrase mittels aufsteigender Quartan *e-a ... d* in den Septakkord der Tonikaparallele münden.³ Im melodisch führenden Diskant greift die dritte Teilphrase die erste auf, verzichtet jedoch auf den charakteristischen Auftakt und endet mit (in der tieferen Oktave imitierter) Diminution und variiertes Sequenz:

Sonate für Klavier: Der Diskant im Hauptthema

Mäßig bewegt

The musical score consists of three staves of music in 3/4 time, key of D major. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with dynamics *p* and *accel.*, followed by a rest and then *rit.*. The second staff continues the melody with dynamics *a tempo*, *accel. e cresc.*, *stringendo*, and *molto rit.*. The third staff features a bass line with dynamics *ff*, *rit. e dim.*, and *pp*.

Innerhalb des Hauptthemakomplexes folgen ein Motiv mit Bassimitation und entwickelnder Sequenz (T. 11₃-17), eine Hauptthemaverarbeitung (T. 17₂-24₁) sowie eine Verarbeitung des Motivs (T. 24-29).

Sonate für Klavier: Motiv 1

The musical score for Motiv 1 is a single staff in treble clef, key of D major, and 3/4 time. It starts with a box containing the number 11. The dynamics are *pp* and *ff*. There is a triplet of eighth notes marked with a '3' above them. The motif concludes with a chromatic descent.

Während Berg das aus der Zweitstimme aufsteigende Motiv 1 bei seinem ersten Auftreten sehr leise und etwas beschleunigt wünscht, markiert er dessen Verarbeitung nach vorausgehender Verlangsamung des Tempos im *ff* mit akzentbewehrten Oktaven unter vielstimmigen Akkorden. Danach verklingt der dreitaktige Schluss des Hauptthemakomplexes über chromatisch fallende Quartenschichtungen.⁴

³Vgl. Unterstimme T. 1 ...-3-4: *cis-fis-h* mit T. 9-10 ... - 12: *e-a-d*.

⁴T. 27-28 akkordisch: *gis/cis/fis*, *g/c/f*, *fis/h/e*, *f/b/es*, *e/a/d*; T. 29-30 als Kurve gebrochen: *fis/h/e*, *f/ais/dis*, *e/[a]/d*.

Der im Kadenzschritt V-I erreichte, über einem A-Dur-Nonakkord einsetzende Seitensatz basiert wie das Hauptthema auf einer viertaktigen Grundphrase.

Sonate für Klavier: Die Grundphrase des Seitensatzes



Im Gegensatz zur ersten Teilphrase des Hauptthemas wird die Seitensatzphrase sofort verarbeitet. Dies beginnt in den Nebenstimmen schon synchron zum Diskant und setzt sich danach noch in fünf weiteren Takten fort. Das Tempo dieser Verarbeitung ist im eintaktigen Wechsel starken Schwankungen unterworfen und führt nach zweifachem *accel./a tempo* mit einem *stringendo* markierten Überleitungstakt in das zweite unabhängige Motiv. Diese Komponente wirkt mit ihrem raschen Tempo, ihrer Sechzehntelsextole und ihren zwei Septsprüngen erregter und exzentrischer als alle vorausgehenden Komponenten.

Sonate für Klavier:
Motiv 2



Wie Motiv 1 wird auch Motiv 2 in Engführung imitiert und nach einer entwickelnden Sequenz frei fortgesponnen. Mit dem Höhepunkt in T. 45 beginnt ein drastischer Abfall der Lautstärke (von *ff* zu *pp*), des Tempos (von einem zuletzt das *Rasch* übersteigenden Tempo bis hinab zum *Quasi Adagio*) und der Komplexität (indem die Substanz von T. 46 in drei Folgetakten allmählich liquidiert wird). Den Abschluss der Exposition bildet ab T. 50 eine Schlusskomponente, die nicht nur im Tempo, sondern auch in ihrer schlichten, homophonen Textur den größtmöglichen Kontrast zu den früheren thematischen Komponenten bildet:

Sonate für Klavier:
Die Schlusskomponente



Auch dieser Zweitakter wird zunächst sequenziert und dann einem Nivellierungsprozess – Schönbergs "Liquidation" – unterworfen. Am Ende mutiert der Dreitonanstieg des zweiten Taktes durch schrittweise Intervallanpassung zum Auftakt des Hauptthemas und leitet so zur Wiederholung der Exposition über. An deren Ende erwächst aus diesem Auftakt eine eintaktige Brückenfigur, die zum Beginn der Durchführung führt.

Die Durchführung zeigt die klassische Dreiteilung aus (1) thematischer Verarbeitung, (2) virtuoser Steigerung mit Integration einer durchführungseigenen Komponente und (3) Rückleitung. Abschnitt 1 (T. 57-71,) beginnt *pp* und *Langsamer als Tempo I* mit einem Dreitonanstieg, der sich anlässlich seiner Sequenz als entfernte Variante des Hauptthemakopfes entpuppt. Der Anstieg ertönt ohne Punktierung und metrisch verschoben ohne die ursprüngliche Zieltonsynkope. Ergänzt von einer melodisch entspannten zweiten Hälfte, begleitet von gleichmäßigen Achtelgruppen und erweitert von einer entwickelnden Sequenz initiiert er zunächst einen zarten Fünftakter. Erst nach einem zweiten Anlauf durchlaufen Tempo und Dynamik eine Steigerungskurve. Den Zusammenhalt der beiden Segmente unterstreichen chromatisch absteigende Basslinien, die im Schlussglied des Abschnitts ganztönig verlängert werden.⁵

Auch der *Bewegt* überschriebene Abschnitt 2 (T. 71-100) beginnt mit einem im leisen Bereich bleibenden Fünftakter. Berg kombiniert hier den (leicht abgerundeten) Kopf von Motiv 1 mit der Hauptthema-Basisphrase ohne deren zuvor schon verarbeiteten Anfangstakt. Mit dem zweiten Anlauf beginnt auch hier eine Steigerung von Tempo und Dynamik, die nicht nur länger und intensiver ausfällt als im ersten Durchführungsabschnitt, sondern zudem mit einem durchführungseigenen Motiv gekrönt wird.

Sonate für Klavier: Das durchführungseigene Motiv



Die auf den Höhepunkt (der Durchführung und der ganzen Sonate) folgenden Takte 93-100 erinnern mit ihren Teilmotivsequenzen an T. 27-29 und mit ihrem langgezogenen *ritenuto e diminuendo bis pp* über vertikal gegenübergestellten Quartenaakkorden an T. 45-49. Sie entsprechen somit den beiden Teilabschlüssen in der Exposition.

Im wieder langsamen und durchgehend leisen dritten Durchführungsabschnitt (T. 101-111) verarbeitet Berg den ersten Takt des Seitensatzes kombiniert mit dem ersten Takt von Motiv 2. Die beiden Teilkomponenten erklingen zunächst einmal nacheinander, dann zweimal in kontrapunktischer Gegenüberstellung. Schließlich treten, unter leichter Beschleunigung, Fragmente der Hauptthema-Basisphrase hinzu. So führt Berg im Stil einer klassischen Rückleitung in den Beginn der Reprise.

⁵Vgl. T. 58-61/63-69/69-71: *g-ges-f-e-es-d-cis-c, e-es-d-cis-c-h-b-a-as-g-fis-f-e, e-d-c-b-as.*

Die Reprise beginnt mit der nur in den Nebenstimmen variierten Wiederaufnahme der ersten beiden Teilphrasen des Hauptthemas, an die in T. 111-131 sofort eine abgewandelte Hauptthemaverarbeitung anschließt. Es folgt die Grundform und erste Verarbeitung von Motiv 1 in einer der Expositionsvorlage weitgehend ähnlichen Form (T. 132-137 ≈ T. 12-17). Bei der Wiederaufnahme des Seitensatzes ist die Intervallgestaltung des Kopfmotivs verändert; der Seitensatz hat, um mit Bergs eigenen Worten zu sprechen, inzwischen ein "Schicksal erlitten"⁶ und infolgedessen seinen Anfang der Quart-Tritonus-Folge des kurz zuvor gleich dreimal gehörten Hauptthemas angeglichen.

Schon in diesem ersten selbständigen Werk überträgt Berg somit den Begriff des Schicksals auf die Musik. Ein Schüler Bergs berichtet von dessen Unverständnis angesichts einer unveränderten Wiederaufnahme einiger Komponenten in der Reprise eines Sonatensatzes: "Wie können Sie so etwas machen, bedenken Sie doch, was Ihre Themen und Motive inzwischen erlebt haben!"⁷

Ähnlich ergeht es Motiv 2, das – ebenfalls geprägt von dem, was es inzwischen "erlebt" hat – seine Einleitungstöne durch den Seitensatzkopf ersetzt und auch die ersten Intervalle der Sextole modifiziert. Zudem ist die Fortspinnung hier wesentlich ausgedehnter als in der Exposition, als wollte das zweite Motiv kompensieren, dass das erste in der Reprise nur einmal erklingen darf. Die Schlusskomponente ist ebenfalls durch eine in der Exposition nicht angelegte freie Umkehrung des melodischen Zweitaktters erweitert, die sich in zwei Teilsequenzen fortsetzt.

Erst nachdem der abschließende Kadenzschritt zu der durch Mittelstimmenvorhalte hinausgezögerten Tonika wiederholt und damit bekräftigt worden ist, greift Berg das allerletzte Glied der Exposition auf: den in die Wiederholung der Exposition überleitenden Dreitonaufstieg des Hauptthemakopfes. Am Zielpunkt seiner drei eingeführten Oktavimitationen ertönt sogar noch einmal der erste Begleitakkord des Hauptthemas. Doch bei der ins höchste Register führenden vierten Imitation im vorletzten Takt weicht auch er schließlich dem reinen Tonikadreiklang.

⁶Vgl. seine Erläuterung in der Prämabel zu seiner Analyse der *Lyrischen Suite*, z. B. in Frank Schneider, *op. cit.*, S. 236. Wie Constantin Floros beobachtet, betrachtete Berg das musikalische Kunstwerk als "einen Organismus, geradezu als ein Lebewesen, das eine Entwicklung durchmacht." (*Alban Berg. Musik als Autobiographie* [Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1992], S. 102).

⁷Helmut Schmidt-Garre, "Berg als Lehrer", in *MELOS* 22 (1955), S. 40.

Die Exposition als struktureller Mikrokosmos

Betrachtet man die thematischen Komponenten der *Sonate für Klavier* mit Blick auf deren Module, so entdeckt man, dass Berg jedes Segment in eine – wenn auch äußerst knapp angelegte – Miniaturform gegossen hat. Dies beginnt mit dem Hauptthema, das sich ja unmittelbar als A B A'-Form zu erkennen gibt. Die Diskantkontur der Basisphrase besteht aus drei Figuren abnehmender Komplexität und Spannung über einer thematisch etablierten Hintergrundlinie:

- [a] Der punktiert aufschießende Themenkopf baut sowohl metrisch mit seiner Synkope als auch tonal mit seinem alterierten “Dreiklang” aus Quart + Tritonus innerhalb einer großen Sept viel Spannung auf.
- [b] Das ebenfalls dreitönige zweite Modul ist durch seine fallende Richtung, seinen (enharmonisch notierten) übermäßigen Dreiklang, seinen gleichmäßigen Achtelrhythmus und die eingeschobenen Tonwiederholungen bereits deutlich spannungsärmer.
- [c] Der “erweiterte Seufzer”, ein fallender Halbtonschritt mit verklingender Auflösungswiederholung, dessen Punktierung dem Metrum angepasst ist, fungiert als entspanntes Schlusssegment.

Sonate für Klavier: Die drei Module der Basisphrase

- [x] Im Hintergrund steigt die Unterstimmenkontur zunächst chromatisch ab, im ‘Alt’ verdoppelt von einer Parallele in kleinen Septen.

Phrasenübergreifend fällt der Bass in den Quintschritten *cis–fis–h*.

Modul [c] wird von der zweiten Stimme schon am Ende der Basisphrase zweimal in diminuiertem Rhythmus imitiert. Auch ertönt im Bass nach Ende der Diskantkontur eine tonale Variante von Modul [a] – quasi als Codetta der Phrase vor Bergs ausdrücklichen Zäsurzeichen. Die mit der Basisphrase eng verwandte dritte Teilphrase umfasst ebenfalls die Module [b] und [c diminuiert] über [x], wobei die chromatische Linie hier von einer unter ihre verlaufenden Parallele in großen Terzen verstärkt und verlängert ist⁸ und der doppelte Quintfall als doppelter Quartenanstieg ertönt.

Überraschender als die Verwandtschaft der Themenphrasen A und A' ist jedoch, dass auch die auf den ersten Blick kontrastierend erscheinende zweite Teilphrase aus Varianten derselben Module gebildet ist.

⁸Vgl. T. 1-3: *cis-c-h-c* unter *h-b-a-gis* mit T. 9-10: *d-cis-c-h-b-a* über *b-a-gis-g-ges-f*.

Sonate für Klavier: Die Module in der Kontrastphrase des Hauptthemas

Wie die Einzeichnungen zeigen, besteht das mehrstimmige Gewebe der zweiten Teilphrase aus Varianten der drei Module: Der exzentrische Auftakt [a] ist in T. 4-5 nur durch sein Rahmenintervall vertreten, in T. 6 dann als “Zickzack-Dreiklang” unter Vertauschung seiner Anfangstöne und mit enggeführter Imitation. Der fallende übermäßige Dreiklang [b] erklingt ohne seine Tonwiederholungen dreimal direkt und gegen Ende ein viertes Mal unter einem Orgelpunktton. Die Punktierung des ‘Seufzers’ [c], hier stets rhythmisch diminuiert, durchzieht die Phrase abwechselnd in gerader und umgekehrter Richtung. In T. 7-8 verbindet ihre Sequenzkette sich mit der Umkehrung der chromatischen Parallele aus der Hintergrundlinie [x], doch tritt sie auch separat auf (so in T. 5, über dem rhythmisierten chromatischen Aufstieg in T. 4-6). Erst am Schluss der Verarbeitungsphrase kehrt die Terzenparallele zu ihrer ursprünglichen absteigenden Richtung zurück, wird dabei aber zur Ganztonskala gespreizt.

Die Struktur dieses Hauptthemas entpuppt sich somit als eine *sonate en miniature*: Es gibt eine ‘Exposition’ mit zwei gegensätzlichen ‘Themen’ und einer neutraleren Schlusskomponente, eine ‘Durchführung’ mit den typischen Segmenten – thematisch, virtuos steigernd, rückleitend – sowie eine ‘Reprise’ mit variiertem Wiederaufnahme der thematischen Module über veränderter tonaler Basis.

Auch die Grundform des ersten unabhängigen Motivs enthält alle drei Module des Hauptthemas. In T. 11 und 14 bildet [c] in rhythmisch diminuiertem Umkehrung den Rahmen der Komponente. Der übermäßige Dreiklang *c/e/gis* in der Mitte von T. 12 geht auf [b] zurück. Berg formt daraus die exzentrischere Zickzackform *e-c-gis*, die er auch bald darauf im Kopf der Hauptthema-Verarbeitung aufgreifen wird. Der anschließende Tritonusprung stammt aus dem Kopfmotiv des Hauptthemas. Einzig die horizontal frei gespiegelte Zickzackkontur in T. 13, die als Gegenstimme zur Unterstimmenimitation des Motivs erklingt, ist mit ihrem linearen Es-Dur-Dreiklang ungewöhnlich tonal.

Aus diesen Bausteinen bildet Berg eine sechstaktige ‘Invention’ im Kleinformat. Die beiden Diskanteinsätze beginnen auf der Tonikaparallele (D^7) und deren Dominante (A^7). Der erste wird ohne die Rahmensegmente in Engführung imitiert; der stark verkürzte zweite endet mit Teilsequenzen und -imitationen, deren Ende mit gegenläufiger Chromatik untermalt ist.

Sonate für Klavier: Motiv 1 als invention en miniature

11 *pp*

A - - D

E - A b h c cis

Auf diesen ersten Exkurs in die Polyphonie folgt unmittelbar ein zweiter: Berg setzt die erste Verarbeitung des Hauptthemas als rudimentäre Fugenexposition. Aus der Mittellage erhebt sich – nach dem variierten Themenkopf eine Oktave tiefer als zu Beginn der Sonate – die Basisphrase als *Dux*, begleitet unter ihren Modulen [b + c] von einer chromatisch fallenden Tritonusparallele. Der *Comes*-Antwort in der Oberstimme steht in der Mittelstimme die erste Hälfte der zweiten Hauptthematelphrase als ‘Kontrasubjekt’ gegenüber. Ergänzend folgen drei Takte mit Teilsequenzen und -imitationen aus Subjekt und Kontrasubjekt.

Sonate für Klavier: Die Hauptthemaverarbeitung als Fugenexposition

17

Subjekt (Dominante)

Subjekt (Tonika)

Kontrasubjekt

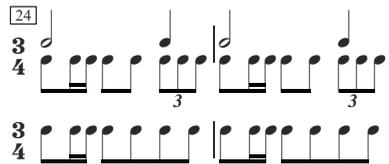
etc.

etc.

In T. 24-29 verarbeitet Berg das zweite unabhängige Motiv. Die ursprünglich polyphone Textur ist hier auf eine kurze Kontrapunktik in T. 27 beschränkt, während zu vollgriffigen, das $\frac{3}{4}$ -Metrum unterstreichenden *ff*-Akkorden dreimal die erste Hälfte des Zweitakters erklingt, gefolgt von zunehmend kürzeren und tonal neutraleren Teilsequenzen. Der Rhythmus, der in den zwei ersten Takten durch Verschiebung und Diminution der zwei Anfangsnoten eine neue Prägnanz erhalten hat, weist auf die Polonaise als Gattungsvorbild hin.

Sonate für Klavier:
Der Beginn der
M2-Verarbeitung

im Rhythmus
einer 'Polonaise'



Auch den typischen Abschlussrhythmus $\bullet \bullet \bullet \bullet \bullet \gamma$, mit dem die Segmente einer traditionellen Polonaise schließen, adaptiert Berg in kreativer Weise, indem er die charakteristische Triolenfigur seines Motivs einem Prozess unterwirft, der nach dreitaktigem *diminuendo e ritardando* rhythmisch beruhigt endet. Dabei entspannt sich das Motiv tonal: Die Kombination aus übermäßigem Dreiklang + Tritonus weicht Quartenschichtungen, die zuletzt mit den schon seit T. 27 synkopisch begleitenden Doppelquarten der linken Hand verschmelzen:

Sonate für Klavier:
Der Entspannungs-
prozess am Schluss
der 'Polonaise'



Auch der Seitensatz ist auffallend metrisch konzipiert. Er weist mit seiner typischen Rhythmusfigur aus punktierter Tonwiederholung und dem nachfolgendem Sprung, der oft zu einer Synkope führt, auf eine andere Gattung der höfischen Suite hin: die Sarabande.

Sonate für Klavier:
Die Grundphrase
des Seitensatzes
als 'Sarabande'



Hinsichtlich ihrer tonalen und rhythmischen Merkmale ist diese Komponente überraschend verwandt mit dem Hauptthema: Die Grundphrase ist eingerahmt von den Punktierungsgruppen der Module [a] ($\bullet \bullet \bullet \bullet$) und [c] ($\bullet \bullet \bullet \bullet$); der Themenkopf enthält den Tritonussprung aus [a], der

hier zunächst fällt und dann, halbtönig verschoben, steigend ‘korrigiert’ wird; die abwärts eilende Sechzehntelgruppe durchläuft den übermäßigen Dreiklang von Modul [b]; und der steigende Halbtonschritt vor der abschließenden Punktierungsgruppe zitiert in Umkehrung den ‘Seufzer’ aus Modul [c]. Dazu erklingt über dem Bassliegeton in einer Art Tenorlinie das Hintergrundmodul [x] als *g-fis-f-e-dis*.

Die Verarbeitung der Bausteine innerhalb dieses auffallend konsonant wirkenden ‘Sarabande’-Segmentes ist schlicht: In zwei sehr ähnlichen Zweitaktern spielt Berg im quasi-polyphonen Satz mit freien Imitationen der Punktierungs- und Sechzehntelgruppen. Zuletzt sorgt eine Kette aus drei von gis-Moll über h-Moll nach e-Moll führenden Sechzehntelgruppen bei starker Beschleunigung für einen drängenden Übergang in den Beginn des zweiten Motivs. Begleitet wird dieser Brückentakt von dem nun auf Achtelnoten zusammengezogenen, um drei Töne verlängerten chromatisch fallenden Bassgang aus dem Hintergrund der Seitensatzgrundphrase (vgl. T. 38-39: *g-fis-f-e-es-d-des-c*)

Ähnlich wie der Seitensatz mit dem Hauptthema ist auch das zweite Motiv mit dem ersten verwandt. Dies lässt sich am besten zeigen, wenn man sie auf demselben Anfangston einander gegenüberstellt. Im Folgenden ist Motiv 1 um 11 Halbtöne aufwärts transponiert. Man erkennt, neben den tonalen Entsprechungen an Beginn, Mitte und Ende (*e-f ... des ... ges-b*), Nachbar-ton-Analogien zwischen den auf halbverminderten Septakkorden basierenden Fünfftongruppen und den umgekehrt analogen Tonpaaren *f-as* und *fis-a* unmittelbar vor dem Abschluss:

Sonate für Klavier:
Die Verwandtschaft
der beiden Motive

Die Verwandtschaft der beiden Motive geht dabei über die Ähnlichkeit der Bausteine hinaus und umfasst die analoge Struktur einer *invention en miniature*. Auch Motiv 2 wird, nachdem Bass und Oberstimme die Anfangsharmonie aus zwei übereinander gestellten Tritoni (*des/g, b/e*) zu F-Dur aufgelöst haben, im engen Abstand eines Viertelschlages leicht verkürzt imitiert. Der C-Dur-Septakkord am Ende des Zweitakters stabilisiert die Dominanharmonie und beschließt damit das erste Segment. Es folgt der zweite, noch stärker verkürzte Diskanteinsatz auf der Quint über

einem in zwei Schichten verlaufenden chromatischen Abstieg,⁹ und dann eine über drei Takte mächtig steigernde und beschleunigende Verarbeitung mit Teilsequenzen und Abspaltungen über synkopischen Nebenstimmakzenten. Der Ausklang dieser Miniatur-Invention verbindet eine komprimierte Variante des Motivs mit der Figur der fallenden Sept und dem gedehnten ‘Seufzer’. Dieser Takt wird zweimal oktavversetzt wiederholt, bevor ein Brückentakt in Vorbereitung des Folgenden nur den fallenden Septsprung isoliert.

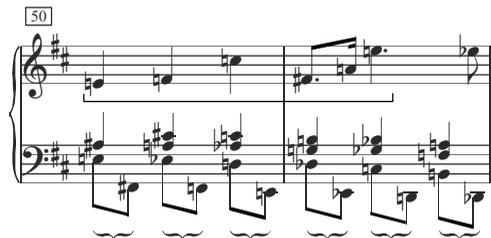
Die Schlusskomponente der Sonatenexposition ist nach dem Überleitungstakt die dritte Ableitung aus dem Kopf von Motiv 2. Sie wird begleitet vom Septfall aus dessen Ende in chromatisch absteigender Kette unter chromatisch absteigenden Terzen.

Sonate für Klavier:
Zwei Ableitungen aus
dem zweiten Motiv

Die fallende kleine Sept und die chromatisch absteigende Terzenparallele bestimmen auch die Fortsetzung dieser Schlusskomponente: Der

Diskant des Zweitakters wird, trotz der *pp*-Vorgabe in Oktavverdopplung, eine kleine Sept aufwärts sequenziert, während die Terzenparallele der Mittelstimmen in drei Takten über eine kleine Sept chromatisch absteigt – zunächst in zögernden Synkopen, danach zu Achteln beschleunigt.¹⁰

Hinsichtlich ihrer Struktur repräsentiert diese Schlusskomponente die schlichteste unter Bergs Kleinformen: den mittelalterlichen Bar mit zwei analogen “Stollen” ergänzt um einen “Abgesang”, in dem eine Teilsequenz sukzessive zum Modul [a] des Hauptthemas mutiert, das der Bass bereits zu Beginn des zweiten Stollens in Erinnerung gerufen hatte.



⁹Vgl. im untersten Register von T. 41-43 die Terzenparallele *as/c - g/h - ges/b - f/a - e/as* und darüber, als große, später kleine Sept, die Punktierungskette *g-fis-f-e-es-d-cis, d-cis-c-h*.

¹⁰Vgl. in T. 52-54: Abstieg *d/ges, des/f, c/e, ces/es, b/d, a/cis, as/c, g/h, fis/ais, f/a, e/as*, teilsequenziert und in der Vertikale variiert in T. 54-56 als *g...h, b...fis, f...a, e..as, es/g*.

Als Bilanz der vorausgehenden Analyse der kompositorischen Module lässt sich zweierlei feststellen: Erstens, dass Berg schon als 22-Jähriger Schönbergs Anspruch der “entwickelnden Variation” erfolgreich anwenden konnte, ohne dass das thematische Material seines Werkes im geringsten an Vielfarbigkeit einbüßen musste. Zweitens, dass er in seiner einsätzigen Sonate die Verpflichtung gegenüber den traditionellen Strukturvorgaben verbindet mit einer eigenwilligen, ebenso kreativen wie konsequenten kleinformatigen Ausgestaltung jeder einzelnen Komponente. Dass es sich dabei nicht um eine nur interessante, aber unverbindliche Spielerei handelt, erhellt aus Bergs späteren Werken: Die Beobachtung, dass er sogar die Szenen seiner Oper *Wozzeck* in Gestalt musikalischer Kleinformen – von Suitensätzen über Sonaten- und Variationsformen bis hin zu Passacaglien, Inventionen und Fugen – komponiert, legt nahe, dass er die infrastrukturelle Gattungsgestaltung als wesentlich ansah und einen Verzicht darauf als einen Verlust an Deutungsvielfalt und Tiefe empfunden hätte.