

Vier Stücke für Klarinette und Klavier op. 5

Bergs einziges Instrumentalduo, fünf Jahre nach der Klaviersonate entstanden, geht in vieler Hinsicht den gegensätzlichen Weg:

- dort ein einsätziges Klavierwerk in Sonatensatzform, hier “vier Stücke”, deren Struktur keiner bekannten musikalischen Gattung nachgebildet ist;
- dort ein ungebrochener Fluss über 180 Takte, hier die extreme Kürze von 12 + 9 + 18 + 20 Takten, die Berg zudem explizit durch “ausgiebige Pausen” getrennt wünscht, so dass den etwa sieben Minuten klingender Musik insgesamt mehr als eine Minute interner Stille gegenübersteht;
- dort h-Moll als (wenn auch über weite Strecken nur implizit präsent) Grundtonart, hier keinerlei Bezug auf eine Tonart oder einen allen vier Stücken gemeinsamen Anker;
- dort klar gegeneinander abgegrenzte, in der Exposition sogar als Miniaturformen gestaltete thematische Komponenten, hier kurze melodische Gesten mit ineinander übergehenden, manchmal miteinander verschmelzenden Varianten;
- dort Imitationen und Kontrapunktik neben begleitenden Passagen, hier eine Textur in drei bis vier “Strängen”, wobei der Klarinette im Klavier die Rechte und Linke meist deutlich getrennt gegenüberstehen, auch wenn Berg den Part des Klaviers vereinzelt in drei Systemen schreibt oder in einer Dichte konzipiert, die die Beteiligung beider Hände im oberen System erfordert und zugleich die im unteren System notierte Musik in zwei Stränge spaltet.

Gemeinsam ist beiden Kompositionen aus Bergs früher Phase die Vielzahl der dynamischen und agogischen Anweisungen sowie die Vorliebe für melodische Figuren, die als Alterationen konsonanter Vorbilder gehört werden können. So beginnen beide Werke mit einer (rhythmisch identischen) großintervallischen Dreitongeste, die eine Quart nicht mit einer reinen Quint zur Oktave, sondern mit einer halbtönig verkleinerten bzw. vergrößerten Quint zur verminderten bzw. augmentierten Oktave ergänzt.

Op. 1 und op. 5 Nr. I:
Tonal alterierte
Eröffnungsgesten

op. 1



op. 5



I Mäßig

Das zwölftaktige erste Stück basiert auf drei melodischen Gesten und drei Ankertönen. Die zunächst unbegleitete Klarinette setzt ein mit dem oben gezeigten großintervallischen Dreitonfall, dessen Rahmenintervall die Oktave halbtönig überschreitet. Ergänzend spielt sie einen im Staccato aufsteigenden a-Moll-Dreiklang, in dessen Folge die Variante des Dreitonfalles zum konsonanten Dreiklang gespreizt ist: *as-es-g* wird hier zu *a-d-fis*. Eine zweite Variante der Geste erklingt am Ende von T. 5 im Klavierbass (*b-es-a*), eine noch stärker modifizierte Form am Ende von T. 6 (*f/g-as/b-es*). Diese erweist sich dank ihres Zieltones *es* als Ankündigung der Wiederaufnahme der ursprünglichen Intervallfolge: In T. 8 spielt die Klarinette mit *e-h-es* die Tritonustransposition der Eröffnungsgeste, die Berg allerdings durch eine zusätzliche Oktavversetzung dehnt, bevor die Imitation des Klavierdiskants im darauffolgenden Takt mit dem Fall über die Quart zur augmentierten Oktave das ursprüngliche Muster wiederherstellt und damit in der *molto espressivo* markierten Hauptstimme zumindest melodisch eine Andeutung von "wie am Anfang" erzeugt.

Die zweite melodische Geste nimmt ihren Ausgang von T. 2. Hier ertönt im Diskant die aus Halb- und Ganzton gebildete Kurve *a-b-as*, eine Permutation des chromatischen Dreitonschrittes *as/a/b*. Sie wird nach der Interpolation der zweistimmigen Bassgeste über *g-b-d* (einer Imitation des aufsteigenden a-Moll-Dreiklanges der Klarinette) zehnfach imitiert und transformiert. Zunächst erklingt sie in der Klarinette im selben Rhythmus eine Oktave höher, dann in dreistimmiger Asynchronizität: als Umkehrung in der Klarinette (*a-as-b*), stark gedehnt in der Oberstimme der Linken (*h-b-c*) und als Umkehrungskrebs im Bass (*d-c-cis*). Weitere Transformationen folgen im Diskant in T. 4-5 (*cis-h-c*), T. 6-7 (*b-a-h*) und T. 7-8 (*a-gis-b*) sowie am Ende von T. 9 in erneuter asynchroner Gegenüberstellung: Klarinette *as-ges-g*, Diskant *es-d-e*, Bass *d-c-cis*.

Die dritte melodische Geste ist ein zweitöniges Pendel der Klarinette. Es beginnt halbtönig in zwei Segmenten (T. 3: *cis-d-cis-d*, T. 4: *dis-e-dis-e*), weitet sich dann zur rhythmisierten und accelerierenden Kleinterzfolge (T. 4-5: *f-d – f-d-f-d – f-d-f-d-f*, *des-b-des-b-des-b*) und endet in T. 6 mit dem Halbtontriller *a/gis*. Varianten des Pendels sind die ausgedehnten Umspielungen des Diskants von *e* in T. 2-4 (*e-es, e-es-e, f-e, f-e-es*) und von *a* in T. 7-9 (*gis-a, gis-b-a, h-a, cis-a, d-a*).

Dieses dichte Gewebe aus melodischen Gesten wird gestützt von drei Ankertönen: *a*, *d* und *e*. Schon in T. 1-2 erklingen *a* und *e* als Eckpunkte

des diminuierend aufsteigenden a-Moll-Dreiklanges, und mit *a-d* beginnt die gespreizte erste Variante des Dreitonfalles. Der Ton *a* initiiert sodann das Original der Halb-/Ganzton-Kurve in T. 2 sowie dessen Imitation und Umkehrung in der Klarinette über dem umspielten *e* des Diskants und einem Binnenorgelpunkt *d* in T. 3₃-4. Die Klarinette setzt auftaktig zu T. 4 mit *d-a* ein und übernimmt später im selben Takt den Binnenorgelpunkt *d* für ihr Terzpendel. Gleichzeitig bewegt sich eine zweite Diskantstimme zu einer den ganzen T. 5 durchklingenden Tonwiederholung auf *a*. In T. 6 beendet die Klarinette ihr Crescendo zum *fff* mit einem durch Tremolo und Flatterzunge verstärkten machtvollen Abstieg von *a* nach *e*. Auch in T. 7-9 herrschen alle drei Ankertöne: *d* in der Klarinette als *sfz*-Zielton des aufschießenden Arpeggios und als *ff*-Auftakt sowie als drei Oktaven tieferer Zielton (nach noch tieferer Vorausnahme im Klavierbass), im Diskant das oben erwähnte umspielte *a* und in beiden Instrumenten ein *e* als Einsatzton der "reprisesartigen" Tritonustransposition des originalen Dreitonfalles. In der sechstönigen Akkordwiederholung von T. 10-12 dienen die drei Ankertöne in Form der Quartenschichtung *e/a/d* als Zentrum.

Es gibt drei Schlusswendungen; sie fallen in die Takte 6, 9 und 12. In T. 6 ist mit "Ganz langsam. *Rit.*", einem *fff* in allen Strängen und einer starken Verdichtung des erstmals homorhythmisch geführten Klaviersatzes eine Zäsur erreicht. Allerdings schert die Klarinette zuletzt aus. Zwar verläuft ihr Abstieg anfangs mit *a-gis[b-g]-fis* in freier Oktavparallele zum Klavierbass, doch fügt sie mit *f* und *e* eine Verlängerung hinzu, während der Diskant mit seinem melodischen Auftakt und kurz darauf der Bass mit seinem erstmals zum *es* zielenden Dreitonfall schon Neues beginnen. In der Mitte von T. 9 schreibt Berg nach einer Akkordwiederholung im auskomponierten Accelerando unter *Poco accel ...Rit.* plötzlich über alle Systeme Fermaten und "kurzer Halt". Dies würde als Abschluss gehört, wäre da nicht die notengetreue Imitation des *e-h-es*-Falles der Klarinette vor der Zäsur, mit der der Diskant nach der Zäsur noch einmal ansetzt.

Den letztgültigen Abschluss spart Berg für die drei Schlusstakte auf. Hier errichtet er einen zehntönigen Klang, der die Klaviertastatur vom tiefsten *h* bis zum höchsten *gis* überspannt. Aus der am Ende von T. 9 einsetzenden emotionslosen Tonwiederholung der Klarinette auf dem tiefen *g* und dem Tritonus *c-fis* im unteren Register des Klaviers bildet er die Quart-Tritonus-Schichtung *g-c-fis* (das Modul [a] der Klaviersonate!); ab T. 10 Mitte stellt der Akkord im hohen Register mit *f/b/e* und *a/d/gis* zwei Transpositionen dieser Schichtung darüber. Erst vor dem letztem Ertönen der drei Schichtungen tritt sehr leise das Subkontra-H hinzu.

II *Sehr langsam*

Das zweite Stück ist mit nur neun Takten in der Partitur das kürzeste, jedoch aufgrund seines zweimal sehr langsam beginnenden und jeweils noch abnehmenden Tempos in der Spieldauer etwas länger als das erste.¹ Auch in anderer Hinsicht spielt Berg hier mit Zeitwerten und ihrer Variabilität.

Dies beginnt mit der im *ppp* wiederholten Terz *d/fis*, die das Stück im Klavierbass als unterste Schicht eröffnet und im Diskant als dann oberste Schicht beschließt. Im Verlauf der 21 Anschläge, die der ersten Unterbrechung der Terzenkette in T. 4₂ vorausgehen, durchläuft das Intervall zehn verschiedene Tondauern. Dabei werden fast alle Taktschläge durch

Überbindungen verschleiert.² Dennoch erkennt man ein rhythmisches Muster, das Anfang und Ende des eröffnenden Abschnitts umrahmt und in den Schlusstakten erneut aufgegriffen wird:

Vier Stücke II:
Das rhythmische Muster
der Terzwiederholung

Zu dieser Terzenkomponente treten zwei weitere Muster im Klavier, die ebenfalls mit variablen Tondauern spielen. Fast genau in der Mitte der eröffnenden Terzenpassage setzt der Diskant mit einem Akkordpendel ein, das einen c-Moll-Sextakkord mit der vertikalisierten Quintstransposition des eröffnenden Dreitonfalles aus dem vorausgegangenen Stück paart.³ Ganz am Schluss gesellen sich auch die nun aus der Wiederholungsfolge befreiten Terzen der Linken hinzu; zugleich entsteht der erste Zusammenklang mit der Klarinette:

Vier Stücke II:
Das Akkordpendel

¹Vgl. T. 1: Sehr langsam, T. 3: Etwas langsamer, T. 4: Zeit lassen, Rit., T. 5: A tempo (nicht eilen), T. 6: Rit. — — — , T. 8: Noch langsamer.

²Um einen Eindruck der in diesem Stück herrschenden metrischen und rhythmischen Freiheit zu vermitteln, werden die Exzerpte ohne Taktstriche wiedergegeben.

³Vgl. Op. 5, Nr. 1, T. 1: *as ↘ es ↘ g* mit Op. 5, Nr. 2, T. 2 etc.: *des ↓ as ↓ c*.

Nach drei überleitenden Akkorden, die das Akzentmuster der Pendel fortsetzen, fügt das Klavier ein drittes, nun beidhändiges Muster hinzu, dessen drei Diskantakkorde mit einem c-Moll-, einem terzlosem *b/f*-Intervall und einem abrundenden E-Dur-Dreiklang überraschend konsonant wirken. Zusammen mit den homorhythmischen Bassintervallen wird dieses Muster zunächst dynamisch intensiviert wiederholt, verliert dann jedoch plötzlich an Substanz und wird zuletzt gleichsam abwärts gewegwicht.

Vier Stücke II: Das homorhythmische Muster

The image shows a musical score for piano and clarinet. The piano part consists of two staves with complex chordal textures. Dynamic markings include *pp*, *p*, *mf*, *f*, *pp*, *mf*, and *p*. There are triplets and accents throughout. The clarinet part is a single staff with a melodic line featuring triplets and accents.

Die rahmende Chromatik – der in Septparallele aufsteigende Bass der Überleitung und der chromatisch absteigende Ausklang in der untersten Stimme – verbindet dieses zweite Muster mit der konstituierenden Terz: Die Septenparallele setzt unter deren *fis* ein und das abschließende *b* wird, von zwei tieferen Oktaven sehr leise verstärkt, zur Basis des übermäßigen Dreiklanges *b/d/fis*.

Die einzige Stimme, die sich wenigstens teilweise außerhalb dieser Muster und Pendel bewegt, ist die der Klarinette. Ihre Arabeske beginnt ruhig und durchaus metrisch. Allerdings wiederholt sie den dreitönigen Abschluss ihres ersten Phrasensegmentes und schickt ihrem zweiten einen gleichsam stockenden, dreifach vorweggenommenen Auftaktton voraus. Den Dreitonabschluss des zweiten Segmentes wiederholt sie sogar zweimal in Vergrößerung, bevor sie den Abstieg beendet. Der allerdings mündet überraschend mit *d-fis*, *d-fis* in die herrschende Terz, die sogleich vom Diskant – nun als oberste Stimme – aufgegriffen wird.

Vier Stücke II: Die drei Segmente der Klarinettenarabeske

The image shows three separate musical segments of the clarinet arabesque. Each segment is a single staff with a melodic line. The first segment starts with *pp*. The second segment starts with *mf* and *p*. The third segment starts with *mp*. There are triplets and accents throughout.

So erweist sich dieses minimalistische Stück als eine überraschend geschlossene kleine Studie in Rhythmen und Varianten.

III *Sehr rasch*

Das achtzehntaktige dritte Stück besteht aus vier durch Pausen und Tempowechsel deutlich abgegrenzten Segmenten. Nach einem kürzeren ersten Segment (T. 0₆-3₅), das “Sehr rasch” beginnt und nur in den letzten zwei Achteln ein wenig nachgibt, sind die verbleibenden drei Segmente im Notentext etwa gleich umfangreich, könnten sich jedoch im Höreindruck kaum stärker unterscheiden. Das zweite Segment (T. 3₆-8) beginnt *a tempo* mit zwei auftaktigen Anschlägen des Klaviers, die Berg mit einem 7/16-Abstand frei neben das 6/8-Metrum stellt, und verliert dann allmählich an Schwung, bis es mit einem unbegleiteten Klarinettenon unter einer “ziemlich lange” markierten Fermate verklingt. Im dritten Segment (T. 9-13₃) weicht das 6/8-Metrum vorübergehend einem 3/4-Takt, zu dem die Musik “Langsam” einsetzt, nach fünf Vierteln mit *poco rit.* zusätzlich an Tempo verliert und nach weiteren fünf Vierteln mit einem längeren *rit.* auf einen sich weitenden und dabei ins Nichts diminuierenden Kumulationsklang zustrebt, auf dem sie mit einer “sehr lang” gewünschten Fermate zum Stillstand kommt. Genauso flüsternd, aber unvorbereitet rasch beginnt das vierte Segment (T. 13₃-18). Die “Sehr hastig” überschriebenen Sechzehnteltriolen lassen in ihrem Drängen nur kurz nach, bevor sich ihre drei Abschlusstakte mit einem als “Immer noch rascher – – –” bezeichneten Flatterzungen-Abstieg der Klarinette ins Nichts stürzen. Alle vier Segmente beginnen zwischen *pp* und *ppp*, und das ganze Stück verbleibt im Raum zwischen dem *piano*-“Höhepunkt” in T. 5-6 und dem dreifachen Verklingen ins *pppp* (notiert in T. 7-8 und T. 18, impliziert auch in T. 12).

Den Anschluss an das im Zyklus vorangegangene Stück erzeugt Berg durch quasi-thematische Übernahmen. Das Klavier beginnt mit einer transponierten Krebsumkehrung der Tonfolge, die den übermäßigen Dreiklang am Schluss des zweiten Stückes initiiert hat: *d\♭b\♯fis* wird zu *c\♯gis\♭e*. Die in op. 5 Nr. II konstituierende Terz *d/fis* erklingt hier in zwei Passagen einen Ganzton tiefer als *c/e*, vgl. das Klarinettenpendel in T. 5-6 und den Wiederholungsanschlag des Diskants in T. 13-15. Dazu gibt es Fortspinnungen eines tonalen Musters mit oder ohne rhythmische Varianten, in die Berg sogar eine Zahlenspielerei integriert: In T. 10-12 ertönt die vierfach ametrisch wiederholte Fünffonkurve *h-d-f-b-as* der Klarinette in gleichmäßigen Achteltriolen über dem fünffachen Viertonaufstieg *g-cis-fis-h* im Bass, dessen Tondauern von Vorschlagsnotenlänge über triolische Achtel, duolische Achtel und triolische Viertel zu (ametrisch platzierten) Vierteln anwachsen.

Der umgekehrte Prozess, eine rhythmische Zusammenziehung, charakterisiert mit je drei Tonpaaren die Rahmentakte: In T. 2 schickt die Klarinette den nachschlagenden Achteln *d*, *e* und *g* als je halbtönigen Anstoß erst eine Achtel, dann eine Sechzehntel und zuletzt eine Vorschlagnote voraus. Dieselbe rhythmische Abfolge erklingt im Klavier in T. 16 sowie, in Flatterzungen-Variante, in der Klarinette in T. 17.

Andere rhythmische Verläufe sind in sich stabil, unterlaufen jedoch das notierte Metrum. So hört man in T. 0-3 als Resultat des Zusammenspiels der beiden Instrumente drei identische Gruppen gefolgt von einem metrisch passenden Abschluss:  eine Folge von vier 4/8-Gruppen, die zuletzt durch zwei Achtel Pause frei ergänzt werden, jedoch ohne jeden Bezug zum notierten 6/8-Takt bleiben. Auch im zweiten Segment konterkariert Berg das vorgezeichnete Metrum durchgehend mit seinen Rhythmen. Der Klavierakkord auf dem ersten Taktschwerpunkt – der übermäßige Septakkord *g/h/dis/fis*, den ein Bassvorschlag als Quintsextakkord in *h* zu ankern sucht – initiiert zunächst eine Wiederholung, die dem 6/8-Takt mit  eine Vierteilung unterlegt. Danach schält sich aus der Oberstimme die Dreitongeste *f-f-as-e* heraus, die in zweifachem Echo nachklingt: 10/16 später eine Oktave höher als *as-e* und noch einmal 10/16 später eine weitere Oktave höher als einfaches *as*, von der Klarinette mit einem viel tieferen *e* ergänzt. Derweil geht der übermäßige Dreiklang auf *g* in Sechzehntel-Synkopen mit mehrfach alterierter Terz über, während die Klarinette mit ihrem chromatischen Abstieg *fis-f-e* – in auftaktigen Tonpaaren im Muster  eine von beiden Schichten unabhängige eigene Rhythmik verfolgt.

Tonal treten vor allem chromatische Linien und einzelne Ankertöne in den Vordergrund. Dies beginnt in T. 1-3, wo der Klavierbass seinen chromatischen Abstieg von *e* zunächst über das tiefere *e* hinaus fortsetzt, bevor er im Auftakt zu Segment 2 auf dem Weg zum vorschlagartigen *h* doch wieder den Ton *e* bestätigt. Wenig später ergänzt die Klarinette ihr Terzpendel *e-c* durch den oben erwähnten Dreitonabstieg *fis-f-e* –, während über ihr das aus dem Diskantklang herausgelöste Tonpaar *as-e* (der enharmonisch notierte Großterzfall *gis-e*) durch die Oktaven steigend den Ankerton bekräftigt. Das vierte Segment beginnt erneut mit der Terz unter *e*. Danach wechseln chromatische mit ganztönigen Linien; vgl. in T. 15-18 den Aufstieg *e-f-fis-g-as* im Diskant, die mit Oktavsprüngen durchsetzte Chromatik *d-es-e-f-fis-g-as-a* im Bass sowie das abschließende *fis-f-e-es-d* der Klarinette. Letzterem geht der aus dem zweifachen *cis-h* in T. 15 entwickelte Ganztonabstieg *cis-h-a-g-f-es-cis-h-a-g* voraus. So scheint am Schluss des Stückes alles vom Ankerton *e* weg zu fliehen.

IV *Langsame Viertel*

Die Beziehung des Finale zu den drei vorausgegangenen Stücken ist komplex. Unmittelbar auffällig ist die Eröffnung in T. 1-4 mit der vom Metrum unabhängigen Rhythmisierung des zehnfachen Klavierakkordes, dessen 3/8-Dauern dem notierten 4/4-Takt eine unabhängige Ordnung gegenüberstellen. Sie wird im “Wie am Anfang” markierten Neubeginn in T. 11/12 mit triolisch notierten aber gleich lang klingenden Akkorden aufgegriffen.⁴ Mit dieser betonten Infragestellung des Metrums knüpft Berg an die oben diskutierten ametrischen Passagen aus Nr. III an.

Auch bezüglich tonaler Bezugspunkte legt die Eröffnung den Grund für wesentliche weitere Entwicklungen. In T. 2 und T. 3-4 greift Berg in seiner chromatischen Melodik zudem Merkmale auf, die in Nr. III u.a. Anfang und Ende der Basskontur bestimmen. Die Ausgangstöne der zwei Klarinettenkonturen, *h* und *cis*, kehren in T. 10-11 (Klavier) und T. 11-12 (Klarinette) wieder als dreifaches Tonpaar – in Umkehrung des dreifach fallenden *cis-h* der Klarinette am Ende von Nr. III. Dabei durchläuft der Rhythmus eine sukzessive Dehnung (das auftaktige *h* wächst von einer Vorschlagsnote bzw. einer ausgeschriebenen 32stel über eine Sechzehntel zur Achtel), in Umkehrung der in Nr. III T. 2 und 17 gehörten sukzessiven rhythmischen Zusammenziehung von je drei Tonpaaren.

Vier Stücke IV: Besonderheiten in den Anfangstakten der zwei Hälften

Langsam (♩ = ca. 66) *pp*

Klarinette

Klavier

Wie am Anfang (♩ der Triole = ca. 88)

10

The image displays two musical staves. The top staff is for the Clarinet (Klarinette) and the bottom staff is for the Piano (Klavier). The first system is titled 'Langsam' with a tempo marking of ♩ = ca. 66 and a dynamic marking of *pp*. The piano part consists of a tenfold chord in the bass clef. The clarinet part has a few notes. The second system is titled 'Wie am Anfang' with a tempo marking of ♩ der Triole = ca. 88. It starts at measure 10. The piano part features triolic chords (groups of three notes beamed together) with a dynamic marking of *ppp*. The clarinet part also features triolic chords with a dynamic marking of *pp*. The piano part shows a rhythmic expansion from a 32nd note to an eighth note.

⁴Berg vermerkt in einer Fußnote zu “Wie am Anfang” ausdrücklich, dass “das anfängliche punktierte Viertel dem jetzigen Triolenachtel + Viertel entspricht”.

Das rhythmisch gedehnte *h-cis* im Diskant, das die Klarinette hier eine Oktave tiefer imitiert, hat seinerseits Vorläufer. Das Tonpaar selbst resultiert aus einer Klavierpassage in T. 9-10, in deren Verlauf *h/cis* als Intervall im Zentrum einer homorhythmischen Textur zwölfmal ametrisch angeschlagen wird, während die im Tritonusabstand darüber und darunter beginnenden Außenstimmen sich chromatisch trillernd auf diesen Kern zusammenziehen.⁵ Die allmähliche chromatische Kontraktion der Außenstimmen wiederum geht auf ein Vorbild im ersten der *Vier Stücke für Klarinette und Klavier* zurück, wo, wie schon Diether de la Motte zeigt,⁶ die Klarinette in T. 8-9 die Ecktöne ihrer latenten Zweistimmigkeit chromatisch zusammenzieht.⁷

Kaum ist der "Neuanfang" verklungen, da initiiert dasselbe Tonpaar eine weitere Oktave tiefer im Klavier die einzige melodische Komponente des Stückes: die Fünftongruppe *h-cis-d-b-fis*. In ihr kombiniert Berg das inzwischen als thematisch gehörte *h-cis* mit dem fallenden übermäßigen Dreiklang aus dem Schluss von Nr. II. Die Fünftongruppe erklingt in T. 12-16 fünfmal in zunehmendem Abstand und zunehmender Lautstärke, unterbrochen von Fragmenten eines chromatischen Viertonzuges der Klarinette (mehr dazu unten) und flächig tremolierten Klavierpendeln.

Auch auf andere Charakteristika der vorausgehenden Stücke bezieht Berg sein Finale. Chromatische Linien, wie sie in der Bassstimme von Nr. III beobachtet wurden, sind nicht auf die schon erwähnten fallenden Tongruppen der Klarinette in den Eröffnungstakten beschränkt, sondern setzen sich im Anschluss an die oben gezeigten analogen Passagen fort. Auf die unbegleitete Klarinettenkantilene, die an die Eröffnung anschließt und den melodisch geprägten Teil des Stückes initiiert, antwortet das Klavier in T. 6, indem der Diskant zunächst die Halbton-Tritonus-Triole der Klarinette imitiert. Daraus entwickelt sich sodann ein chromatischer Aufstieg, den der Bass überlappend aufgreift und eine Oktave tiefer mit kleinen Unterbrechungen weiterspinnt.⁸

⁵Vgl. im Klavier das zweite Triolenachtel in T. 9: Diskant *g* über *cis*, Bass *f* unter *h*; langsame Zusammenziehung ab T. 9 Ende, beschleunigt in T. 10.

⁶Diether de la Motte, "Voraussetzungslose Analyse. Alban Berg: Vier Stücke für Klarinette und Klavier op. 5, Nr. I", in ders., *Musikalische Analyse* [mit kritischen Anmerkungen von Carl Dahlhaus] (Kassel: Bärenreiter, 1968), S. 131-145 [136].

⁷Vgl. Nr. I, T. 8-9: *c...*[↓ 8va] *h...*[↓ 8va] *b...a-as...g* über *d...es...e-f...ges-g*.

⁸Für die Imitation vgl. Klarinette T. 5₄: *es-d-as* zu Diskant T. 6₁: *c-h-f*. Für die Chromatik vgl. T. 6-8, Diskant: *f-fis-g-gis-a-b*, Bass: *h-c-des-(e)-d-es-e, h-c-cis, fis-g-gis*.

An analoger Stelle setzt im Anschluss an die angedeutete Reprise und die unbegleitete Einführung der thematischen Fünftongruppe im Klavier die Klarinette in T. 13 mit dem oben kurz erwähnten viertönigen Auszug aus der aufsteigenden chromatischen Skala ein. Dieser ertönt, unterbrochen von Pausen und Teilwiederholungen an überraschender aber logisch konsequenter Stelle, bis T. 16 insgesamt zwölfmal.⁹

Der Zentralton *e*, der neben *a* und *d* die Nr. I ankert und in Nr. III als Zentrum und Ziel sowohl des eröffnenden *c-gis-e* als auch in den Terzen *as-e* und *c/e* in vielfältiger Weise aufgegriffen wird, bestimmt in Nr. IV drei Passagen: die kleine Kantilene der Klarinette in T. 4-6, deren Teilphrasen in *e* münden, das erste Akkordpendel des Klaviers in T. 8-9 und, als Ausgangston des chromatischen Viertonzuges *e-f-fis-g* der Klarinette, den Höhepunkt des Stückes in T. 13-16:

Vier Stücke IV: Nachklänge des zentralen Tones *e*

Der großintervallische Aufstieg, mit dem die Klarinette ihre erste Kantilene melodisch ausdrucksvoll eröffnet, kann als Variante der ersten Klarinettenphrase in Nr. II gehört werden. Der dort in T. 5-8 antwortende mehroktavige Abstieg über drei Takte ist hier in T. 18-19 auf drei fallende Septen zusammengezogen.

Kurz vor diesem Abschluss verbindet Berg die in T. 12-13 eingeführte thematische Fünftongruppe mit den drei Tönen, die der Höhepunktpassage sodann als rhythmisiertes Basspendel unterliegen (vgl. T. 14-15: *es-as-c*) zu einem Absturz in die extremste Tiefe der Klaviertastatur. *fff*-Anschläge bringen Töne und Obertöne eines stumm gegriffenen Flageoletakkordes zum Schwingen, über dessen Nachklang die Klarinette – “noch langsamer” und “ganz frei” – ihre letzten fallenden Septen verklingen lässt.

⁹Vgl. T. 13: Töne 1-4, 1-4, 1 [Pause]; T. 14: Töne 2-4, 1-4, 1-2 + 1-2 (oktaviert) [Pause]; T. 15: Töne 3-4, 1-4, 1-3 + 1-3 (eine Oktave höher) + 1-3 (zwei Oktaven höher) [Pause]; T. 16: Töne 4, 1-4, 1-4 + 1-4 (1 Oktave) + 1-4 (2 Oktaven) + 1-4 + (3 Oktaven höher).

Die Vier Stücke für Klarinette und Klavier als zyklisches Werk

Als Bilanz aus den vielen Detailbeobachtungen der oben präsentierten Analyse lässt sich über diese miniaturhafte Suite aus expressionistischen *Moments musicaux* Folgendes festhalten:

- Das erste der *Vier Stücke für Klarinette und Klavier* verarbeitet drei melodische Gesten, die sich um drei Zentraltöne ranken, wobei der Ablauf durch zwei unvollständige Schlusswirkungen gegliedert, aber erst nach der dritten überzeugend vollendet ist.
- Für das agogisch wie dynamisch sehr zurückhaltende zweite Stück – das “Adagio” des Zyklus – entwirft Berg drei im Klavierpart wiederholte Gesten. Diesen stellt die Klarinette eine dreioktavige, mehrfach unterbrochene, aber als Ganzheit entworfene Arabeske gegenüber, bevor sie zum Schluss in das Ausgangsintervall des Partnerinstrumentes einstimmt.
- Im scherzoartigen dritten Stück wird ein zunehmend verlangsamendes Zentrum, das durch eine wachsende Anzahl wiederholter Kleinfiguren gekennzeichnet ist – eine Art Trio mit verschleierte Grenzen – von deutlich rascheren Rahmensegmenten umschlossen, deren Basskonturen auf fallender Chromatik beruhen.
- Das vierte Stück greift wie in einem Rückblick Textureigenschaften und Komponenten der drei vorausgehenden auf, wobei es einzelnen Strängen längere und schon beim ersten Hören unmittelbar einprägsame Entwicklungen erlaubt.

Allen vier Stücken gemeinsam sind ausgedehnte Pendelbewegungen, die zwei Töne, zwei Intervalle oder zwei Akkorde in mehrfachem Wechsel aneinanderreihen. Dabei erprobt Berg alle Möglichkeiten von Rhythmus und Textur: Die Pendel können einen der drei Stränge allein betreffen oder auch die beiden Systeme des Klaviers zusammenziehen; auch können sie rhythmisch statisch sein oder eine fortschreitende Entwicklung der Notenwerte durchlaufen. Ein zweites, ebenfalls alle vier Stücke durchdringendes Merkmal sind chromatische Linien, die direkt oder indirekt verlaufen und oft durch Oktavversetzungen unterbrochen sind.

Hinsichtlich der Wechsel in Tempo und Dynamik vermitteln Bergs *Vier Stücke für Klarinette und Klavier* den Eindruck eines frei gestalteten Palindroms. Mit 20 Takten und ca. drei Minuten Spielzeit entspricht Nr. IV in etwa der Summe aus Nr. I + II. Diese Entsprechung wird verstärkt durch die Beobachtung, dass das vierte Stück in sich zweigeteilt ist. Da die etwas längere erste Hälfte durchwegs langsam verläuft, die Ruhe in der zweiten Hälfte dagegen bald von einer virtuos bewegten und machtvoll steigenden

viertaktigen Passage durchbrochen wird,¹⁰ ergibt sich für Spieldauer und Dynamik eine interessante Spiegelbildlichkeit mit Nr. I + II. Das dritte Stück ähnelt in seiner äußerst zurückgenommenen Dynamik den beiden benachbarten und ergänzt mit seinen stark beschleunigten Rahmensegmenten zugleich den spiegelsymmetrischen Eindruck:

I ca. 1'20" $p < fff > pppp$	II ca. 1'45" $ppp < p > ppp$	IVa ca. 1'45" $pp > pppp$	IVb ca. 1'10" $ppp < sfffz > pppp$
III ca. 1' sehr rasch / langsamer / langsamer / sehr hastig / immer noch rascher $pp < p > ppp > pppp$			

Adorno erkannte in Bergs Entwicklung musikalischer Materialien eine zweifache Bewegungsrichtung: Dem Werden folgt unweigerlich die Reabsorption ins Nichtsein.¹¹ Letzteres zeigt sich bereits in diesem relativ frühen Werk in den Schlusswendungen. Nr. I endet mit der auskomponierten Verlangsamung einer Akkordwiederholung unter einem expliziten Ritardando im Diminuendo zum *pppp*, Nr. II mit der auskomponierten Beschleunigung einer Intervallwiederholung unter den Hinweisen "Noch langsamer" und "Zeit lassen" im *ppp*, Nr. III mit der auskomponierten rhythmischen Verdichtung der Tonpaare im Diminuendo zum *pppp* unter der Tempoangabe "Immer noch rascher" und Nr. IV mit dem "Noch langsamer" und "ganz frei" markierten Klarinettenabstieg im Diminuendo zum *pppp* über einem "so leise als möglich" anzuschlagenden letzten Klavierakkord. Wie Peter Schatt zu Bergs lyrischer Grundhaltung in den *Vier Stücken* schreibt, "erwecken diese Erscheinungen den Eindruck, als lasse sich der Komponist gleichsam willenlos lauschend in den Strom der Zeit zurücksinken, dessen Vergänglichkeit er zuvor gerade ein Stück durchaus gestalteter Erinnerung entgegenzustellen versucht hatte."¹²

Dazu passt der wiederholte Umschlag von Bewegung in Statik. So sind die *Vier Stücke für Klarinette und Klavier* nicht nur aphoristisch kurz, sie legen zudem ein Versiegen des Zeitflusses als wünschenswert nahe.

¹⁰T. 1: Langsam, T. 3: ein wenig zögernd, T. 5-6 Noch langsamer, rit., zögernd; T. 10-11: Rit. – – – // T. 11: Wie am Anfang, T. 12: Rit. – –, T. 13: Viel bewegteres Tempo, T. 16: Rit., Molto rit., T. 17: Wieder sehr langsam, T. 18: Noch langsamer, T. 19: rit.

¹¹"Er verfügt über eine besondere Technik, die geprägten thematischen Gestalten, durch ihre eigene Entwicklung, ins Nichts zurückzurufen." Adorno, *Berg: Der Meister ...*, S. 12.

¹²Peter W. Schatt, "Zahl, Symbolik und Kryptogrammatik in Alban Bergs *Vier Stücken für Klarinette und Klavier*", in *Archiv für Musikwissenschaft* 43/2 (1986), S. 128-135 [129].